



Glosolália

1 | 2014

Rodovo orientovaný časopis

Obsah

- ALEXANDRA TAMÁSOVÁ: **Fantastické ženské svety** | 1
KRISTÍNA KARABOVÁ: **Dusivá kresťanská láska** | 9
MIROSLAVA MIŠIČKOVÁ: **Platonická láska k feminizmu** | 15
MARTA SOUČKOVÁ: **Mám pocit, že som sa narodila s knihou v ruke** (rozhovor) | 29
IVONA PEKÁRKOVÁ: **Básnické cykly** | 35
MONIKA BOSÁ: **Feministické korene sociálnej práce** | 39
LENKA ROSKOŠOVÁ: **Dialóg** | 59
LENKA KRÍŠTOFOVÁ: **Jill Dolan a „iné“ dejiny divadla** | 61
EVA FILOVÁ: **Erotické očakávania majú veľké oči!** (rozhovor) | 80

Recenzie

- LENKA ŠAFRANOVÁ: **„Kým sa moje päty dotkli zeme, prešlo niekoľko životov“**
(KOVALYK, Uršuľa. *Krasojazdkyňa*) | 85
VIERA BENKOVÁ: **Majsterka poviedky a novely** (FARKAŠOVÁ, Etela. *Kafa sa Bahom, čaj sa Šopenom*) | 87
MÁRIA FERENČUHOVÁ: **Genderové dejiny slovenského filmu podľa Evy Filovej**
(FILOVÁ, Eva. *Eros, sexus, gender v slovenskom filme*) | 89
ETE LA FARKAŠOVÁ: **Metodologické inšpirácie pre literárnovedný výskum** (REBRO, Derek. *Jej mesto v jeho svete?*) | 92
IVANA HOSTOVÁ: **Takto prichádza svet o poetky?** (VESELKOVÁ, Marcela. *Identity*) | 95
LENKA SZENTESIOVÁ: **„Objím ma, nech sa prestanem chvieť“** (MODROVICH, Mária. *Tichý režim*) | 97
MATÚŠ MIKŠÍK: **Pozor, nezamotať sa!** (GIBOVÁ, Ivana. *Usadenina*) | 100
LUCIA BIZNÁROVÁ: **Stratégie úniku** (ŠMATLÁKOVÁ, Zuzana. *Exit*) | 102
KATARÍNA ŠURINOVÁ: **Sci-fi svet 2012** (MACSOVSZKY, Peter. *Želáte si novú kúpeľňu?*) | 104



Glosolália 1 / 2014 | Ročník 3 | Cena 4 € |

ISSN 1338-7146 (tlačaná verzia) | ISSN 1339-245X (online verzia)



ALEXANDRA TAMÁSOVÁ

Fantastické ženské svety

Maliarka Lucia Dovičáková patrí ku generácii mladých košických umelkyň a umelcov. Je jednou z prvých absolventiek Fakulty umení Technickej univerzity v Košiciach, ktorá bola založená v roku 1998. Spolu s ňou tu študovali viacerí podobne úspešní vizuálni umelci či umelkyne – vekovo si blízki Ján Vasilko, Boris Sirka, Vlasta Žáková, Radovan Čerevka a ďalší.

Prvý Dovičákovej výrazný úspech a zviditeľnenie prišlo v roku 2006, keď sa stala finalistkou Ceny Oskára Čepana. Hoci víťazstvo vtedy pripadlo umeleckej dvojici Lucia Tkáčová & Anetta Mona Chisa, Dovičákovú si kultúrna verejnosť zapamätala ako provokatívnu maliarku, ktorá takmer naivistickým štýlom, s využitím nápaditých metafor znázorňuje rôzne problematické momenty vzťahujúce sa k ženám a ich spoločenským rolám. Táto charakteristika platí pre jej tvorbu dodnes, napriek tomu, že sa odvtedy ako autorka vyvíjala a formálne aj tematicky neustále skúša rozmanité polohy.

V texte sa venujem Dovičákovej novšej tvorbe, a to najmä dielam, ktoré sú v časopise prezentované formou reprodukcí.

Prvá skupina diel (*Gitara, Saxofón, Kuchyňa*) predstavuje, podľa autorkiných vlastných slov, „hudobno-kuchynské etudy“. Ide o obrazy (maľby a akvarelové kresby), na ktorých sú v hybridnom tvare prepojené motívy ženy v kuchyni a hudobného nástroja – v týchto prípadoch gitary, saxofónu a organu. Hmatník gitary splyva s motívom chladničky, saxofón a organ sú súčasne kuchynskou linkou. Dve z kompozícií sú doplnené ženskými postavami, ktoré vyzerajú ako šťastné, atraktívne gazdinky z reklamy, nevedomujúce si bizarnosť svojho prostredia. Imaginácia manifestovaná v týchto prácach pripomína niektoré práce surrealistov z prvej polovice 20. storočia. Výtvarníci ako René Magritte, Max Ernst a ďalší vo svojich prácach často spájali ľudskú figúru s nečakanými, cudzorodými prvkami. Na surrealizmus je dnes možné nahliadať aj z rodovej perspektívy, ktorá poukazuje i na to, že zdanlivo absurdné motívy takýchto diel v sebe nesú výrazný sexuálny obsah. Ako je známe, surrealisti sa často odvolávali na texty Sigmunda Freuda a ich diela sa nezriedka dotýkali problematiky nevedomia. Najčastejšie pertraktovaným je fetiš ako symbolicky stratená, chýbajúca časť subjektu, ktorú sám subjekt (autor diela, ale aj divák) beznádejne hľadá, resp. sa ju snaží nahradiť. Chýbajúcou časťou môže byť fyzické telo, prípadne jeho časť, keďže kresťanská tradícia – a v rámci filozofie najexplicitnejšie Descartes – telo od subjektu oddeľujú. Subjekt je stotožnený s dušou, resp. rozumom,

ALEXANDRA TAMÁSOVÁ je teoretička umenia. Vyštudovala dejiny a teóriu umenia na Filozofickej fakulte Trnavskej univerzity. V r. 2012 tu obhájila dizertačnú prácu s názvom *Existenciálne hranice tela*. V r. 2013 prácu knižne vydala Galéria Cypriana Majerníka. Od r. 2012 pracuje v Slovenskej národnej galérii ako asistentka Zbierok moderného a súčasného umenia. Zaoberá sa najmä súčasným umením, insitívnym umením a outsider artom.



LUCIA DOVIČÁKOVÁ (1981) sa venuje prevažne maľbe, kresbe a videu. Počas štúdia na Fakulte umení Technickej univerzity v Košiciach absolvovala ročnú stáž v ateliéri Antona Čierneho na VŠVU v Bratislave. V r. 2006 bola finalistkou Ceny Oskára Čepana, v r. 2011 bola laureátkou ceny Mladý tvorca, v r. 2012 a 2013 finalistkou Maľby.

Je kritickou pozorovateľkou každodenných, zdanlivo okrajových a banálnych tém ženského bytia. V jej autorskom podaní získavajú provokujúcu a ironizujúcu dimenziu. „Nebojí sa balansovať na hranici gýča, používa hyperboly a jej práce sú miestami blízke insitívnemu umeniu, karikatúre či bizarnej ilustrácii. Sú drzé a bizarné, na hranici dobrého vkusu, no málokoho nechajú ľahostajným. Dovičáková v maľbe neestetizuje, ale odvážne riskuje.“ (Gabriela Kisová v katalógu autorky)

Konštantnými témami Dovičákovej diel sú žena, ženskosť, ženská identita, a to najmä prostredníctvom konfrontácie so sociálnymi normami, konvenciami, očakávaniami a stereotypmi. „V jej tvorbe zohráva veľkú úlohu ženské telo a jeho premeny v súvislosti s procesom reprodukcie, sexualita ženy, ale aj procesy starnutia a neustála potreba kontroly a estetickej úpravy vlastného vzhľadu pod tlakom prevládajúceho ideálu krásy.“ (G. Kisová)

V ostatnom období vo svojich maľbách a kresbách tematizuje predovšetkým rôzne aspekty tehotenstva, ale i problematiku domácich prác. Ilustrovala knihu Uršuly Kovalyk *Krasojazdkyňa* (2013).

Vystavovala v Prahe, Bratislave, Košiciach, Berlíne, Debrecíne, Banskej Bystrici, Trnave, Nitre, Slovinsku, Žiline, Viedni, Zlíne, Londýne, Arles a i.

Viac na: www.dovicakova.com.

Lucia Dovičáková (v pozadí) – Madona s dieťaťom, 2013, akryl na plátne. Foto: Veronika Hudáková

Na obálke: Lucia Dovičáková – Prvý trimester, 2013, akryl na plátne. Foto: Vlado Eliáš





Lucia Dovičáková: *Cítim sa ako p.ča.*, 2011, akvarel na papieri. Foto: Vlado Eliáš

aby mohol existovať ako dokonalý a nemenný. Objektom takéhoto procesu fetišizácie je najčastejšie ženské (niekedy exotické) telo, ktoré pre bieleho euroamerického muža predstavuje jeho protipól.

Dovičáková je ako autorka veľmi citlivá voči otázkam súvisiacim s postavením a tradičnými i netradičnými úlohami súčasnej ženy. Táto problematika tvorí, aspoň z môjho pohľadu, jadro jej umeleckého „programu“ (slovo program dávam zámerne do úvodzoviek, keďže nie je úplne výstižné pre tvorbu, ktorá sa vyvíja organicky a aj intuitívne). Preto o ženských postavách na jej maľbách nemožno uvažovať ako o objektoch, ku ktorým by sa vzťahovala z pozície všemocného subjektu; sú to skôr autoportréty – niekedy zjavné, inokedy kryptické. Postavy inkorporované do obrazu hudobných nástrojov pôsobia, akoby boli nevedome v ich zajatí. Tento moment odkazuje aj na modernistickú literatúru, ktorej autori často pertraktovali motív živého ľudského tela ako neslobodného „kolieska“ uväzneného v neosobnom, strojovom alebo byrokratickom mechanizme. Po skúsenostiach s totalitnými režimami nabral tento námet ešte viac na sile a drásavosti – ako pars pro toto mnohých príkladov spomeniem aspoň Orwellov román *1984*, alebo film Terryho Gilliana *Brazil*.

V maľbách a kresbách Lucie Dovičákovovej sa však nenachádza dramatický či dokonca hororový aspekt, ktorý je v spomínaných dielach prítomný. Hoci, aj rutinnosť domácich prác a starostlivosti o rodinu môže nabráť podobu takmer väzenia, keď žena vykonáva množstvo nedocenennej domácej práce, je zacyklená v kolobehu povinností a nemá čas venovať sa sama sebe (v reflexívnejších vrstvách euroamerickej kultúry je tento motív napokon pomerne rozšírený). Fakt, že si autorka ako jednotiaci prvok kompozície zvolila hudobný nástroj, tému výrazne odľahčuje. Zohľadňuje i možnosť, že pre niektoré ženy môžu byť kuchyňa a v nej vykonávané činnosti symbolom pokojného života či dokonca priestorom kreativity. Najmä dielo s motívom organu, ktoré je vyhotovené v tmavej farebnosti, evokuje predstavu kuchyne ako hradu, kde pevnou rukou vládne domáca pani. Od polohy ženy ako šťastne sa tváriacej „obete rodových stereotypov“ tak cez predstavu o žene ako spokojnom „slnku domova“ prechádzame až k obrazu autoritatívnej vládkyne, ktorá naháňa strach. Táto ambivalentnosť či, presnejšie, „viacpohľadovosť“ je pre Dovičákovú typická. Možno predpokladať, že je výsledkom premyslenej stratégie, ale i výrazom komplexnej osobnosti maliarky.

Motív ženy pevne lokalizovanej v domácom prostredí je ešte explicitnejšie prítomný v sérii malieb *Housewife* (pozri s. 13). Ústredným motívom takmer monochromatických obrazov je centrálna umiestnená ženská postava v dlhých šatách, ktoré zrastajú s kobercom, resp. celým priestorom malej, klaustrofobickej miestnosti. V jednom prípade vyjadruje postoj a výraz tváre postavy takmer nadšenie, stotožnenie sa s rolou domácej pani, ba priam až grotesknú snaživosť. Naopak, druhý reprodukováný príklad predstavuje svojou farebnosťou (sivé, hnedé tóny), ale aj výrazom postavy unavenú rezignáciu, akúsi nezvratnú a dokonalú „vyšťavenosť“. Kým na prvom obraze pôsobí izba ešte ako-tak štandardne (je zariadená komodou, stoličkou a stropnou lampou), druhý interiér je viac snový, skladá sa z volánov nariasenej látky, ktorá okrem šiat postavy, podlahy a stien pokrýva aj strop. Práve strop pôsobí ako najviac znepokojujúci prvok,

keďže z neho visí drapéria usposobená do tvaru akejsi širokej trubice, z ktorej vychádza svetlo dopadajúce na postavu. Celá miestnosť tak pripomína vnútro neznámeho živočicha. Zriasaná látka evokuje organické tkanivo, „svietidlo“ by mohlo byť dýchacou či tráviacou trubicou a vysušená žena vo vnútri sa tým pádom stáva pohlteným, doslova zaživa stravovaným objektom.

Opačný kultúrny obraz ženy predstavuje kresba *Diana* (pozri s. 60), na ktorej vidíme mladú, takmer nahú ženu, ktorá vyžaruje silu a sebavedomie. Ide, samozrejme, o znázornenie rímskej bohyně lovu a mesiaca. V mytológii je Diana vykresľovaná ako krásna, ale neľútostná panna, ktorá neváhala premeniť Aktaióna na jeleňa len preto, že ju nechtiac videl nahú. Na Dovičákovej interpretácii je zaujímavý motív veľkého psa (alebo azda vlka), ktorého, zdá sa, bohýňa drží na vôdzke. Pri bližšom pohľade si všimneme, že domnelou vôdzkou sú Dianine dlhé vlasy, ktoré plynule prechádzajú do zvieracej srsti. Žena a divé zviera sú nerozlučne spojené, sú jednotou. Opäť sa teda stretávame s využitím princípu „zrastenia“ inak cudzorodých prvkov, ktoré symbolizujú určité vlastnosti, prípadne postavenie obrazovej hrdinky. Zviera, ktoré je znázornené ako nebezpečná šelma, poukazuje na nespútanosť, prepojenosť s prírodou a lesom. Ženskosť sa tu implicitne prezentuje ako niečo vrodené, esenciálne. Kvality tradične pripisované ženskému princípu zohrávajú rolu oslobodzujúcich prvkov, vďaka ktorým žena (vo vyššie rozoberaných dielach zobrazená ako obeť, lapená v spoločensko-rodinných povinnostiach) objavuje svoju nespútanú stránku a vzpiera sa kontrole. K motívu bohyně Diany vytvorila Dovičáková viacero variantov, kde skúšala rôzne polohy znázornenia – od cudného, civilne pôsobiaceho dievčaťa až po agresívnu divoženku, otvorene predvádzajúcu svoju sexualitu.

V skupine prezentovaných prác vyčnieva spomedzi ostatných svojou civilnosťou a jednoduchosťou akvarelová kresba z roku 2011 *Cítim sa ako p.ča* (pozri s. 2). Na prvý pohľad – svojím názvom, pózou postavy, ako aj použitím motívu kosoštvorca v podobe obrúsky na stole – provokatívny obraz je v skutočnosti úprimným, nepatetickým a len veľmi málo štylizovaným vyjadrením prirodzenosti, ľudskosti. Tu nie je „postavou“ (či už utláčanou domácou paňou, alebo nebezpečnou divoškou), ale „normálnou“ mladou ženou, ktorá nezvláda vždy všetko perfektne a má aj chvíle, keď sa cíti ako...

Tento autoportrét, rovnako ako téma Diany, sa dá chápať ako výraz autorkinho premýšľania o sebe, hľadania svojej vlastnej prirodzenosti a adekvátneho sebavyjadrenia. Táto východisková situácia sa však pre Dovičákovú radikálne zmenila, aspoň tak sa to javí v jej tvorbe, súběžne so zmenami v osobnom živote – t. j. s tehotenstvom a narodením dieťaťa.

Príchod prvého potomka je väčšinou udalosťou, ktorá výrazne zmení nazeranie ženy na život a seba (najmä v tom zmysle, že už nie je sama pre seba hlavným, najdôležitejším objektom pozornosti, myšlienok, nádejí či strachu). Samozrejme, predchádzajúca maliarkina tvorba dáva tušiť, že ani po tejto životnej zmene z jej tvorby nezmizne jasne čitateľný podpis „zlého dievčaťa“ – teda autorky, ktorá pracuje s témami a názormi, ktoré spoločnosť od žien príliš neočakáva, a ani ich u nich neocceňuje. Aj materstvo je pre ňu skúsenosťou, o ktorej možno povedať „viac a inak“, ako dovoľuje dominantný diskurz.



Lucia Dovičáková: *Prenášanie*, 2013, ceruza na papieri. Foto: Vlado Eliáš

Hneď prvá maľba, ktorú spomeniem, je toho dobrým príkladom. *Prvý trimester* (pozri obálku) je autoportrét, ktorý znázorňuje ženu kľačiacu (zrejme) pri posteli. Jej vonkajšie telesné tvary zatiaľ „druhý stav“ neprehrádzajú. Tehotná žena si však výrazné zmeny na sebe i v sebe subjektívne uvedomuje takmer od začiatku; najčastejšie ide o napätie v tele, nevoľnosť, fyzickú a psychickú precitlivosť, bolesti v prsníkoch či celkový pocit „pučania“. Tieto pocity Dovičáková znázorňuje pre ňu prirodzenou expresívnou metaforou. Postava na maľbe má otvorenú brušnú dutinu, v ktorej rozoznávame črevá prerastené tenkými vláknami – koreňovou sústavou rastliny vyrastajúcej cez ústa von. Jej dlhé kopijovité listy visia takmer po zem, sú sýtozelené, dobre živé, akoby bez ohľadu na svojho „hostiteľa“. Výjav tak obsahuje aj moment násilia, potenciálnu hrozbu straty vlastnej integrity. Takéto znepokojivé predstavy nebývajú v súvislosti so začiatkom tehotenstva tematizované často, čo však neznamená, že ich mnoho žien nezažíva. Dovičáková tak akoby poukázala na to, že pozitívny kultúrny obraz, cez aký je tehotenstvo najčastejšie prezentované, je schematický a oklieštený. Bez toho, aby o tehotenstve hovorila ako o niečom negatívnom či nepríjemnom, ho dokázala zobraziť ako komplexný, ambivalentný stav, ktorého najvýraznejšou charakteristikou je totálna odlišnosť od všetkého, čo dovtedy žena mohla zakúsiť.



Lucia Dovičáková: *Dvanásť hodín po*, 2014, ceruza na papieri. Foto: Vlado Eliáš

Tento opis zodpovedá aj maľbe *Keď plače matka* (pozri s. 28), ktorá tiež predstavuje autorkin autoportrét, tentoraz však už vo vysokom štádiu tehotenstva. Slzy postavy splývajú s modravými žilami na prsiach a na bruchu, akoby sa jej emocionálna stránka prepojila s telesnou. Často (najmä zo strany mužov) ironicky komentovaná zvýšená citlivosť žien v tomto období je tu nezakryte vystavená divákemu pohľadu. Maľba je odvážna tým, že zvyrazňuje, čo bolo po stáročia využívané ako argument podporujúci údajnú menejcennosť žien – totiž podmienenosť telom, telesnosťou, resp. širšie povedané – prírodou. Opäť sa

teda vraciame k motívu rozvíjanému už v *Diane*: žena ako bytosť, ktorá je do veľkej miery určovaná svojím telom, sexualitou.

Odlahčene, až groteskne stvárnila maliarka svoju skúsenosť s tzv. prenášaním (séria *Prenášanie* – pozri s. 5). Veľké brucho je citelné a prekáža takmer pri každej aktivite; život sa dočasne mení na resignované očakávanie pôrodu, ktorý sa zdá byť nedosiahnuteľným vykúpením. Dieťa, ktoré na kresbách vystrkuje ruky a nohy z vagíny aj z uší budúcej matky, je tu zobrazené ako milý „votrelec“ pýtajúci sa na svet.

Veľmi zaujímavá je kresba *Dvanásť hodín po* (pozri s. 6), ktorá chronologicky nasleduje po posledne menovaných. Výjav znázorňuje ženu v sprche, ktorej brucho, ovísajúce krátko po pôrode, má také rozmery, že ho musí podopierať akási barla, ktorá je na to tvarom usposobená. Pozoruhodné je, že ide o priamu citáciu maľby Salvadora Dalího *Spánok* (1937), na ktorej je ústredným objektom spiaca hlava bez tela, podopieraná takými istými barličkami ako brucho na Dovičákovskej kresbe. Opäť sa tým potvrdzuje dojem, že maliarka svojím dielom sčasti polemizuje so surrealizmom, ktorý prepisuje do „ženskej“ podoby.

Ďalšie maľby, zaradené do výberu pre *Glosoláliu*, zobrazujú obdobie krátko po pôrode a zaoberajú sa vzťahom matky a dieťaťa. Dva obrazy nazvané *Madona* (jeden z nich je opäť autoportrétom – pozri s. 8) ironizujú idealizovaný obraz materstva, ako ho poznáme v postave Panny Márie s Ježiškom. Súčasne poukazujú na autorkinu záľubu v citáciach starších diel z dejín umenia – v tomto prípade ide zrejme o renesančnú maľbu. Na jednom z týchto obrazov je dieťa namalované ako vreštiace monštrum s obrovskými, akoby zmnoženými ústami, ktoré viac než čokoľvek iné vyzierajú ako „vagina dentata“. Druhá maľba je menej konfliktná, je skôr milým žánrovým výjavom s neposedným a veselým, ale celkom bežným ľudským batoľaťom. *Bola som tvojím vesmírom, teraz si ty mojím* (pozri s. 27) je vizuálne síce „unheimlich“ pôsobiacim, ale obsahovo láskyplným podobenstvom o blízkom a nenapodobiteľnom vzťahu medzi matkou a dieťaťom, ktoré podrobnejší komentár nepotrebuje.

Pomyselný kruh, ktorý som načrtla pri opise Dovičákovskej tvorby, sa uzatvára maľbou *Materská* (pozri s. 58), v ktorej autorka cituje svoje vlastné diela zo série *Housewife*. Prostredie, v ktorom sa postava s dieťaťom v náručí nachádza, je identické ako na sivom variante staršej série, iba s rozdielom, že farebnosť je tentoraz prevažne ružová, „mäsitá“, čím je ešte viac podporená idea miestnosti (domova) ako živého organizmu, ktorý ženu pohlcuje. Zároveň sa tak opäť vyjadruje intenzívne pociťovaná telesnosť matky (mlieko vytekajúce z prsníka), resp. telesná rovina jej vzťahu k dieťaťu. Intenzívna láska sa mieša s neovládanou telesnosťou, ktorá cez ženu akoby preteká, ale súčasne aj so stiesňujúcimi pocitmi osamelosti a uzavretosti, keď je vonkajší svet aj so všetkými ľuďmi (dočasne) odstrihnutý.

Za najsilnejšiu kvalitu Lucie Dovičákovskej ako maliarky považujem už spomínanú ambivalentnosť, s akou uchopuje svoje témy. Bez toho, aby bola hodnotiacia alebo ťaživá, nebojí sa stvárňovať najmä komplikované a konfliktné momenty v živote ženy, s ktorými sa nepochybne identifikuje nejedna percipientka jej tvorby.

Ak sa jej dá z pohľadu teórie umenia niečo vyčítať, je to nápadná ilustratívnosť jej diel. Táto však môže byť súčasne plusom, pretože umožňuje ľahšie čítanie obsahu maliieb. Uvidíme, ako sa bude tvorba Lucie Dovičákovskej vyvíjať ďalej; zatiaľ sa zdá, že sa žiadneho „skrotenia zlej ženy“ nedočkáme.



Lucia Dovičáková: Madona, 2013, akryl na plátne. Foto: Vlado Eliáš

Dusivá kresťanská láska

KRISTÍNA KARABOVÁ

„Dobrý katolík sa mieša do politiky.“

Pápež František

CHCEM, ABY MOJE DETI VEDELI

Niekoľko dní zo života Michala Kostolníka, v prvom rade veriaceho muža, kresťana žijúceho s Bohom, milujúceho otca štyroch detí, poslanca NR SR a vedúceho kresťanského spoločenstva v meste M.

Chcem, aby moje deti vedeli... kde som bol vtedy, keď sa to lámalo.

22. septembra by sme sa mali všetci stretnúť v Košiciach, na podujatí, na ktoré sa všetci tešíme. Ach, teším sa a dúfam, že bude znamenať zvrat na Slovensku, ktoré, nášmu Bohu žiaľ, ešte stále žije v komunistickom a pohanskom tieni.

Osláviť Boha v jeho deň na Pochode za Život v spoločnosti svojej rodiny. Istotne by zo mňa mal radosť. Pochod za Život, s veľkým Ž, je úplný protiklad toho, čo niektorí jedinci nazývajú Gay pride. Že gejská hrdosť. Akcia, na ktorej zvrátení hrdí na svoju zvrátenosť hodlajú pochodovať pod oknami aj mojich, aj vašich milovaných detí. Že zrovnoprávnenie manželstva aj pre tie perverzné osoby, sexualizácia mládeže, juvenilná justícia a vládnutie gender mainstreamingu? To by sa tým socialistickým sluhom páčilo. Nie, nikdy! Túto zakrádajúcu sa gender homoloby musíme na Slovensku poraziť; Slováci sa nesmú dať ztročiť gender ideológiou, ktorá sa k nám plíživo dostáva z Bruselu. A podarí sa nám to na pochode, kde stretnem svojich spoluveriacich, ktorí sú, rovnako ako ja, hrdí na svoju vieru. Ukážeme tým zvrátencom, čo je správne a dobré.

Napísal som už aj blog, tak dúfam, že bude hojná účasť. Text to nie je veľmi príjemný, má však za cieľ vytiahnuť spoluveriacich z pohodlia domova. Otvára sa mi totiž vo vrecku nožík, keď má niekto len „jalovú“ vieru. Veď aj ja sa zriekam nedeľného pohodlia a namiesto pokojnej atmosféry Pánovho dňa idem pochodovať za život. Áno, za kultúru života, a nie smrti, na ktorú naša drahá vláda vydeľuje státisíce eur z našich daní. A aj preto tam idem, aby sme vláde ukázali, že nesúhlasíme s dokumentom (že vraj Stratégia ľudských práv, ale akých ľudí?), ktorý bude presadzovať záujmy rodovej homoloby, sodomistov a šíriteľov nenávisti. Až mi vrie krv, keď na nich pomyslím. Súhlasím s pánom Kuffom, mlynský kameň by si mali zavesiť, presne tak!

KRISTÍNA KARABOVÁ vyštudovala prekladateľstvo – tlmočníctvo v kombinácii anglický a ruský jazyk na UKF v Nitre. Venuje sa prekladom, učeníu jazykov, príležitostne publikuje, občasne komentuje situáciu vo východnej Európe (napríklad v denníku *Pravda*) a s nepokojom sleduje šírenie konzervativizmu a iracionalizmu po celom svete. Tu uverejnený pasťiš je výsledkom tohto znepokojenia a počúvania kresťanského dubstepu.

No ale aby som sa upokojil, napríklad dnes som počúval zaujímavú reláciu na Slovenskom vysielacom Ariadnina niť na tému Adamovo rebro – vznik pohlaví a zmysel lásky a celkom ma zaujal názor, že vznik pohlaví súvisí so stratou rebier v rámci evolúcie. Veru áno, veď aj Adamovi bolo odobraté rebro, aby dalo život Eve. Podarené, budem o tom viac rozmýšľať pred spaním, po tom, čo sa pozhováram s Pánom.

....

Zobudil som sa celý zadýchaný, neviem, čo to bolo, divne znetvorené mužatky sa mihali so sporo odetými mladíkmi, snažili sa ma zvieŕť na dúhový chodník, v dialke som však zreteľne počul hromový hlas: „Či si veriaci a či neveriaci, vedz jednu vec: Ak ideš na Gay pride, ak verejne podporuješ gender, verejne robíš z Krista luhára.“ Ďakujem ti, Pane, že ma ešte aj v snoch, Pane, vedieš správnym smerom, Pane Bože.

....

DEŇ D. 22. SEPTEMBER 2013

Tak sa to podarilo!!! Na ulice vyšlo a bojovalo za život skoro 100-tisíc ľudí. Žiadny z politických zločinov, ktorých sa za posledných dvadsať rokov nazbieralo neúrekom, tak nepohol Slováckmi ako vraždy nenarodených detí a rozmáhajúca sa genderloby. Otváracia omša bola v Infinity aréne – halou sa ozvala úvodná pieseň *Povstaň Božie vojsko, je čas začať boj*. Bubny v ľudoch umocňovali vážnosť situácie a bojový podtón. Z námestia sa ozývalo: „Každý má právo žiť!“ Hlavou mi prebleskla elektrizujúca myšlienka: „Dnešný pochod musí byť skutočne sväté dielo, keď sa v tomto meste takmer súčasne slúži sedemnásť omší!“

Nás nemusela chrániť helikoptéra, nás opatroval lietajúci páter Andrej Legutký. Veru tak! Posol boží namiesto policajnej ochrany. Ukázali sme, že rodiny sa nemajú čoho báť, na rozdiel od tých druhých... Vypustili sme tisíce balónov za nenarodené deti, ale mali by ich byť milióny (veď len za 55 rokov zabili na Slovensku 1 300 000 detí), *ba dokonca* miliardy, na znak najväčšej genocídy v histórii ľudstva. Vypočuli sme si pro-life svedectvá, boli sme na prednáškach, vychutnali sme si bohatý program Národného pochodu. Cítil som sa ako vtedy na duchovnej obnove v Podolínci, kde sa ma dotklo jasné svedectvo mojich rovesníkov o Božej láske.

Po celý čas vystúpení, akcií a rôznych prejavov bolo vidieť sochu mladého sochára Michala Hudáčka venovanú nenarodeným deťom, ktorá svojou krásou a dojemnosťou už dobýja nielen Slovensko, ale aj celý svet. Kapely hrali, my sme spievali, usmievali sa, pochodovali sme proti tejto neľudskosti a barbarstvu, slovom, ukázali sme, že rozmáhajúca sa gender ideológia má pred sebou silného nepriateľa.

....

Nedeľa večer. Prišli sme aj s rodinkou domov – rozhodli sme sa ísť špeciálnym vlakom, v ktorom vládla úžasná atmosféra. Všetkým nám bolo jasné, že tento vlak vieze generáciu, ktorej ide o Božie kráľovstvo, kráľovstvo dobra. Kráľovstvo zla sa však rozmáha a my musíme ostať bdeli a poukazovať naň. Ako sme naň poukázali, keď súkromný prepravca Wagon Service Travel ešte v júli oznámil, že odmieta prevážať kresťanov, pokiaľ sa držia katolíckych názorov na hodnotu života. Je to jasný dôkaz toho, že sa na nás kresťanov v postupne čoraz pohanskejšej Európe začal hon, a preto musíme ostať bdeli a pripravení bojovať všetkými možnými prostriedkami.

Teraz pred spaním dumám nad tým, aký veľký dopad bude náš pochod mať, a zdá sa mi, že toto je prvý krok k tomu, ako zvrátiť normalizáciu genderu. Veď ľudia prídu domov a budú debatovať so susedom, čo robili cez víkend. Tá myšlienka teda neskončí momentom odchodu, ale ostane žiť a bude živená aj zo strany cirkvi. A aby sa jasný odkaz pretavil do konkrétnych skutkov, naše hnutie vydá stanovisko, ktoré bude žiadať vyvodenie politických dôsledkov. Budeme žiadať, aby sa juvenilnej mafii nikdy nepodarilo uskutočniť diabolský plán krádeže detí ich milujúcim biologickým rodičom. Ešte to tak, aby si ich potom mohli adoptovať kdejakí sodomiti a pedofili. A realizovali na nich svoje zvrátené chůtky. Brrr...

Žiada sa mi už odpočinúť, mal som príliš veľa podnetov a emocionálneho vzrušenia. Víkend bol náročný; prežívať zázrak je náročné. Lebo život je zázrak, naše deti sú zázrak, ktoré vznikli ako plod krehkého faktu – manželstva. Všetci sme unavení, manželka ustatá, deti zmorené, ale dúfam, že mi to odpustia. Veď raz, keď sa nás budú pýtať, čo sme robili, keď sa diala veľká mravná revolúcia, sa nebudeme musieť červenať.

Preto ti ďakujem, všemohúci Ocko, že nám ukazuješ cestu a dávaš silu bojovať proti bezbožníkom. Amen.

NOČNÉ MORY EVY K.

30. november 2013

Dnes som napísala list. Veď tá Úniou nanútená stratégia môže spôsobiť občiansku vojnu medzi Slováckmi, a na to sa ja nemôžem pokojne pozerať. Tá stratégia nasvedčuje tomu, že Slovensko a Slováci sú iba kolóniou EÚ a že sme až po krk v globalizácii. Prečo SR zrádza Slováckov? To naozaj povolíme, aby nás prevladovala homo ideológia? Aby sme tolerovali incest ako v Nórsku, aby sme deti učili zvrhlosti a púšťali im pornografiu už od útleho veku a tolerovali zvrhlých homosexuálov, pedofilov a zoofíliu? Nemohla som mlčať a zanesla som list do kostola, nech sa veriaci dozvedia, že sa chystá veľký frontálny útok na tradičnú rodinu.

17. december 2013

Dozvedela som sa, že v rámci pripravovania zániku slovenského národa v beztvarej bezkultúrnej sivej mase euroobčianstva sa aj u nás plánuje výstavba

mešity, a to rovno na Kamennom námestí v Bratislave! Toto je tradičná slovanská krajina a nemali by sme dovoliť, aby tu islam zapustil svoje korene! Navrhujem zakopať prasacie chvostíky po celej Bratislave, ale nepovedať kde, aby si moslimovia nemohli mešitu postaviť nikde.

14. január 2014

Do prezidentských volieb zostávajú už len dva mesiace. Ja som si už svojho kandidáta vybrala – je ním pán profesor Milan Melník. Svoj program stavia na troch pilieroch, rodina – národ – štát, a zamýšľa chrániť slovenskú rodinu pred zničujúcimi tlakmi homoloby, ktorá sa snaží zlikvidovať národné štáty a nastoliť nový poriadok. Správne, prezident, ktorý vystupuje proti tomu, aby sme sa stali nádenníkmi na vlastnej svojeti, je aj mojím prezidentom.

22. január 2014

Na Ukrajine povstal ukrajinský ľud. Čítala som taký článok, z ktorého vyplýva, že Ukrajinci bojujú proti miliardárom a oligarchom, ktorí sú Židia alebo Tatári, alebo sú Židmi a Tatármi financovaní. Želám našim slovanským bratom, aby sa svojej nadvlády zbavili a zvolili si skutočných lídrov zo srdca ukrajinského národa.

7. február 2014

Začala sa olympiáda. Už sa teším na ceremoniál, Putin sa určite postaral o to, aby bol veľkolepý. Veru, z Ruska by sme si mali brať príklad. Najmä v tom, ako sa vyrovnali s homo ideológiou. Také zákony by sme potrebovali, ktoré rešpektujú tradície a ctenie väčšiny ľudí, a nie také, ktoré pod rúškom zákazu diskriminácie podľa sexuálnej orientácie otvárajú priestor pre násilné propagovanie homosexualizmu.

9. február 2014

Nasťa Kuzminová pre Slovensko vybojovala zlatú medailu! Prvá medaila pre Slovensko na olympiáde! Nalejem si pohár vína.

10. február 2014

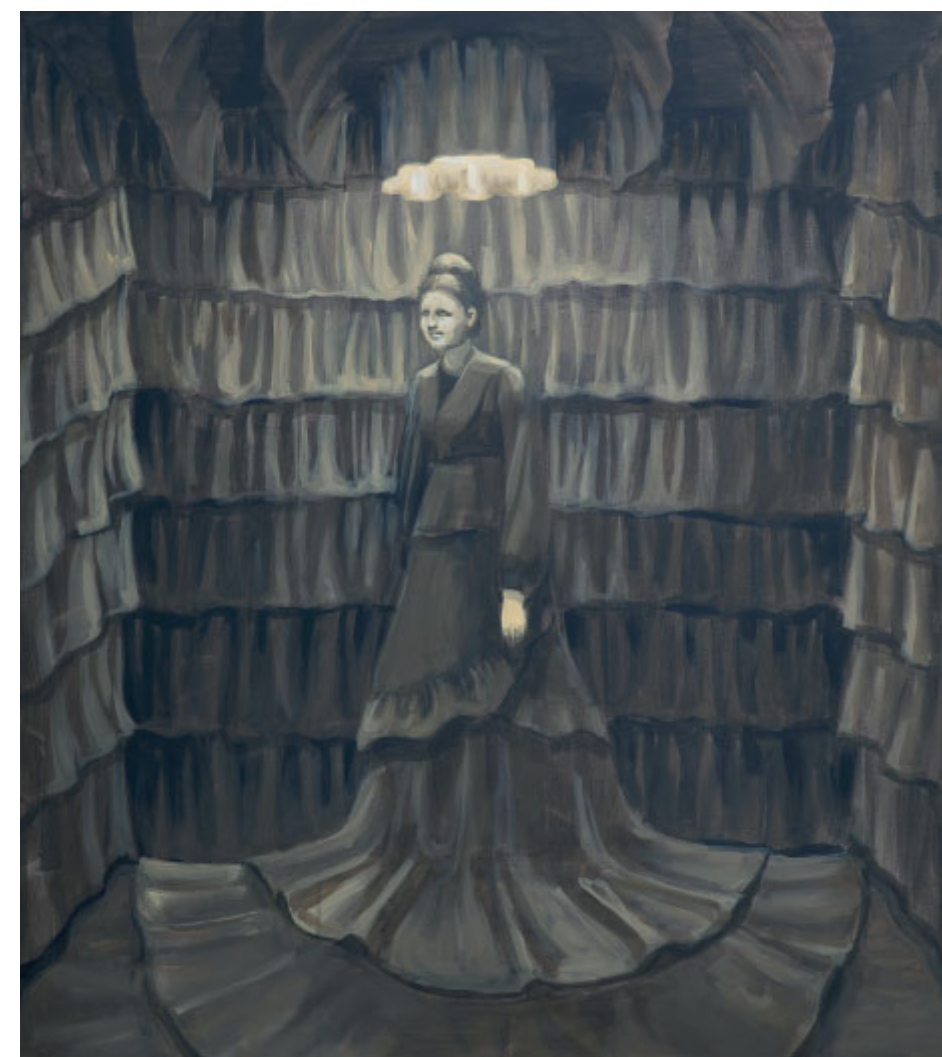
Tú medailu treba vrátiť – nie je to pravá slovenská medaila. A spolu aj s medailou nech tá Kuzminová odovzdá aj svoj „iba slovenský pas“ a ostane si vo svojich stepiach.

13. február 2014

Na Slovensko majú prísť profesori sexuálnej perverzity (napr. Radim Uzel a iní) a majú mať turné po slovenských školách. Toto turné nemá za cieľ nič iné ako morálne korpumpovanie slovenskej mládeže. Idem písať ministerstvu, školám a tým extrémistickým organizáciám, ktoré zorganizovali takúto nehanebnú akciu. Mám pocit, že neuplynie ani deň bez toho, aby slušný človek nemusel byť v strehu. Tuším pôjdem pozrieť na nejakú akciu v rámci Národného týždňa manželstva, nech sa upokojím.

14. február 2014

Zapísala som sa do modlitbovej reťaze Národného týždňa manželstva: https://docs.google.com/spreadsheet/ccc?key=0AIDLVoOvz0_CdE81RGdjQWsx2EwMnlGVE9idGJIMEE&usp=sharing#gid=0. Ja sa budem modliť modlitbu za náš národ. Sme všetci zodpovední tej najvyššej autorite, a ak cítime, že niečo nie je v poriadku, je našou povinnosťou konať. Ten pocit do nás vložil Boh a on žiada, aby sme konali, pretože nám túto krajinu zveril a my ju máme zveľaďovať. Je hriechom nečinne sledovať, ako sa krajina rúca. Nemôžeme sa nečinne prizerať tomu, ako sa šíri nechutná kampaň homoloby, ako sa ohrozujú základy tradičnej rodiny, ako sa nám snažia nainfikovať gender do našich životov. Modlím sa preto, aby sme boli dostatočne silní, aby sme vládali brániť kresťanské a slovenské hodnoty, tradičnú rodinu a život nás, slušných ľudí. K tomu nám, Pane Bože, Ježišu Kriste a Panna Mária, pomáhaj a silu a vytrvalosť daj. Amen.



Lucia Dovičáková: Housewife, 2013, akryl na plátne. Foto: Vlado Eliáš



MIROSLAVA MIŠIČKOVÁ

Platonická láska k feminizmu

Na mape feministického umenia bola východná Európa ešte donedávna nedotknutým a neprebádaným územím. Dve veľké feministické výstavy,¹ ktoré prebehli v roku 2007 v USA, predstavili diela len štyroch jej zástupkyň.² Dôkaz o prítomnosti rodovej perspektívy v tunajšom výtvarnom umení zostával medzitým skrytý v umeleckých artefaktoch „nespočetného množstva zväčša individuálnych a roztrieštených hlasov“ (Pachmanová 2009: 241 – 248). Takto označila opomínanú kapitolu dejín východoeurópskeho umenia Martina Pachmanová v sprievodnom katalógu k výstave *Gender Check*, ktorá prvýkrát predstavila feministické umenie ostrova od 60. rokov minulého storočia až po súčasnosť.³ Výstava možno nenaplnila všetky predstavy angažovaného publika o umeleckej rodovej subverzii, širšej verejnosti však prvýkrát sprostredkovala štyristo umeleckých diel z dvadsiatich štyroch východoeurópskych krajín, ktoré zásadne ovplyvnili súčasné feministické umenie.⁴

Odlíšna historická a politická skúsenosť sa na Slovensku podpísala pod neprítomnosť feministického aktivizmu, neviditeľnosť feministickej tvorby umelkýň a pod nedostatočnú analýzu úlohy žien v dejinách umenia, čo má dodnes vplyv na tunajšiu recepciu feminizmu, nielen v umeleckých kruhoch, ale aj v ďalších oblastiach spoločenského života. Feministické umenie neprávom stálo na okraji záujmu nielen v čase zlatej éry horúčkovitého aktivizmu na Západe. Odborná ani širšia verejnosť mu nevenovala patričnú pozornosť ani vtedy, keď feministické výstavy začali vznikať takpovediac za rohom. A hoci sa prvá výstava venovaná problematike žien v umení uskutočnila ešte pred nežnou revolúciou,⁵ situácia sa začala výraznejšie meniť až začiatkom 90. rokov minulého storočia. Samozrejme, v tom čase sa stal prvým a takmer výlučným sprostredkovateľom feministickej a rodovej problematiky časopis a neskôr webzín združenia ASPEKT. Vďaka jeho – ako hovoria samy autorky – „podvratnej a budovateľskej“ činnosti vznikli jednak preklady základných štúdií zo zahraničia, jednak viaceré významné teoretické analýzy z domova. S pomocou angažovaných umelkýň, pedagogičiek a vedkýň etabloval feminizmus na pôde výtvarného umenia u nás a podporil seriózny záujem oň aj u renomovaných inštitúcií.⁶ Niektoré z nich (Vysoká škola výtvarných umení, Slovenská národná galéria a Nitrianska galéria) v roku 2010 podporili nový projekt kurátorky Barbory Geržovej.

MIROSLAVA MIŠIČKOVÁ vyštudovala filozofiu a istý čas pôsobila v Centre rodových štúdií v Bratislave. V súčasnosti sa venuje predovšetkým sociálnej a politickej feministickej teórii, konkrétne, problémom ženskej práce, reprodukcie a rovného odmeňovania.

¹ Výstavy niesli názvy *WACK! Art and the Feminist Revolution* a *Global Feminisms*. Viac na: <http://sites.moca.org/wack/>.

² Išlo o práce Magdaleny Abakanowicz, Maríny Abramovič, Sanje Iveković a Ewy Partum.

³ Výstava prebehla v rokoch 2009 a 2010 vo Viedni a vo Varšave pod hlavičkou srbskej kurátorky Bojany Pejić. Viac na: <http://www.erstestiftung.org/gender-check/>.

⁴ Slovenské výtvarné umenie na *Gender Checku* zastupovali diela Jany Želibskej, Márie Bartusovej, Kláry Bočkayovej, Anetty Mony Chisy a Lucie Tkáčovej, Anny Daučíkovej, Evy Filovej, Denisy Lehockej a Ilony Németh.

⁵ Dva mesiace pred novembrom 1989 bola otvorená výstava Jany Geržovej a Kataríny Hubovej *Výberové príbuznosti*. Výstava predstavila české a slovenské výtvarníčky, konkrétne, Adrienu Šimotovou, Květu a Jitku Válovu, Janu Želibskú, Kláru Bočkayovú, Ivicu Krošlakovú a Agnešu Sigetovú.

⁶ Práve spolupráca ASPEKT-u s kurátorkou Petrou Hanákovou

<< Lucia Dovičáková: *Saxofón*, 2013, akvarel na papieri. Foto: Vlado Eliáš

ODVÁŽNY, NO ZÁROVEŇ OPATRNÝ PROJEKT

Rok po ukončení *Gender Checku* uverejnil internetový portál slovenského denníka *video*,⁷ ktoré informovalo o novej výstave s názvom *INTER-VIEW*. Aj tá tematizovala feminizmus na pôde výtvarného umenia, no v kontraste s transnacionálnym *Gender Checkom* sa jej iniciátorka Barbora Geržová zamerala na slovensko-český kontext. Výstava predstavila diela dvadsiatich slovenských a českých umelkýň. V decembri roku 2011 na ňu nadviazala *INTER-VIEW 2*,⁸ ktorá až do konca februára roku 2012 prezentovala totožnú tému z pohľadu umelcov a umeleckých dvojíc.

Aj vzhľadom na to, že feministický diskurz bol – ako konštatuje historička a umelecká kritička Jana Geržová – slovenskou spoločnosťou za ostatných vyše dvadsať rokov „skôr trpený ako akceptovaný“ (Geržová 2012: 5), nemožno *INTER-VIEW* označiť inak než ako odvážny projekt. Už pri prvom prezretí spomínaného videa ma však u výtvarníčok a kurátorky prekvapila váhavosť a opatrnosť, ktoré prezrádzali ich výpovede vždy, keď reportér (ktorý v kontexte témy uznal za vhodné vymeniť mikrofón za nežnú kyticu) konfrontoval respondentky so slovom feminizmus. To, či tento dojem vyvolal výber opýtaných (oslovené boli len umelkyne, ktoré sa s feminizmom neidentifikujú) alebo samotná koncepcia projektu, mohlo byť v tom čase len vecou dohadov.

Projekt *INTER-VIEW* je v súčasnosti uzavretý, odkazujú naň však dve publikácie s rovnomeným názvom. Sú koncipované ako dvojjazyčné (slovensko-anglické) katalógy k výstave, ktoré po krátkom úvode ponúkajú biografie umelkýň a umelcov, predstavujú ich vybrané diela a dávajú im priestor na vlastné výpovede v rozhovore s kurátorkou. Tretia publikácia s názvom *Rodové aspekty súčasného umeleckého diskurzu* je zborníkom z interdisciplinárneho sympózia. V rámci konania výstav totiž Nitrianska galéria ponúkla priestor odbornej diskusii a tým aj reflexii celého projektu. Autorkou koncepcie a moderátorkou sympózia bola už spomínaná Jana Geržová.

Cieľom tejto štúdie nie je analyzovať výtvarné kvality vystavených diel ani podrobne rozoberať pracovné stratégie ich autorov a autoriek. To azda väčšmi prináleží umeleckej kritike a umenovede, ktorá sa tejto úlohy chopila už v priebehu interdisciplinárneho sympózia v Nitre. Navyše, ak robí umelecké dielo feministickým „len“ konceptuálna stratégia, pohybuje sa každá analýza, obmedzená na formálny postup jeho autora alebo autorky, na tenkom ľade. Inak povedané, bez oboznámenosti s autorským zámerom sa možno klamlivo nazdávať, že feministickú optiku reprezentujú aj diela tých umelcov a umelkýň, ktorí sú s ňou v rozpore. Mojm cieľom je preto analyzovať koncept výstavy a katalógy, aj s ohľadom na závery sympózia. S akým zámerom vznikla na Slovensku výstava, ktorá sa zaoberá feminizmom v umení? Prečo jej kurátorka hľadá feministické aspekty aj (alebo práve) v dielach tých umelcov a umelkýň, ktoré sa s nimi navonok nestotožňujú? Naopak, ako pracuje s feministickým podtextom diel, v ktorých zaznieva úmyselne? A napokon, aké tendencie odhaľuje zviditeľňovanie feministických aspektov v súčasnom slovenskom výtvarnom umení?

vzbudila záujem o rodovo citlivé čítanie slovenských umeleckých diel. Mesiac pred otvorením *INTER-VIEW* prebiehala v Slovenskej národnej galérii výstava *Holé baby: Necenzurované akty moderných majstrov*, pod ktorú sa okrem spomínanej kurátorky podpísali Jana Cviková, Jana Juráňová a Eva Filová. Na slovenské pomery išlo o vsutku nevhodný a vzhľadom na reakciu niektorých médií kontroverzný projekt. Ako uvádza webzín ASPEKT-u, jeho cieľom bolo „kritickým „čítaním proti srsti“ – vo forme dialógu či komiksu nasvietiť aj onen sexistický rozmer staromajstrovstva“ (http://archiv.aspekt.sk/aspekt_in.php?content=clanok&rubrika=28&IDclanok=619).

⁷ Pozri: <http://tv.sme.sk/v/18484/aky-je-vas-nazor-na-feminizmus.html>.

⁸ Výstava prebiehala od konca novembra roku 2010 do konca februára roku 2011 v reprezentačných sálach Nitrianskej galérie (<http://nitrianskagaleria.sk/event/inter-view-ii/>).



Jana Farmanová: *Bábiky*, 2009, akryl na plátne. Vystavené na *Inter-view*.
Zo stránky: nitrianskagaleria.sk/event/inter-view

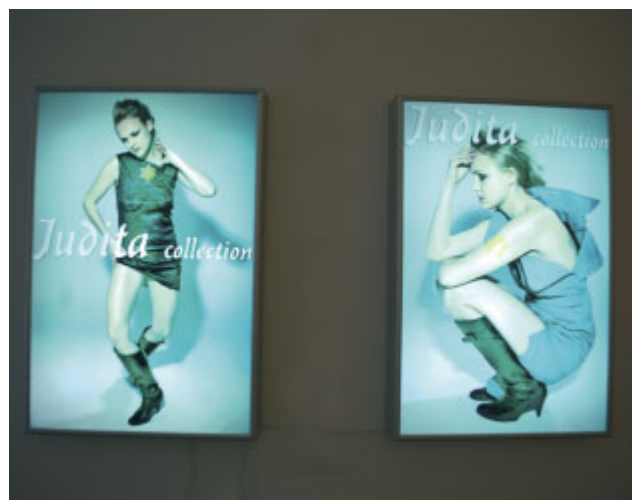


Ildikó Pálová: *Tehotná žena*, 2009, olej na plátne, 206 x 215 cm. Vystavené na *Inter-view*.
Zo stránky: nitrianskagaleria.sk/event/inter-view

JE VÝSTAVA O FEMINIZME AUTOMATICKY FEMINISTICKÁ?

Autorkou úvodných komentárov prvých dvoch publikácií je iniciátorka celého projektu, kurátorka Barbora Geržová. Podľa nej, *INTER-VIEW* ponúka iný pohľad na aktuálne témy ako telo, telesnosť, identita, vzťahy, rodina, tehotenstvo, deti či pamäť rodiny, ktoré sa podľa nej vzťahujú k feminizmu. Označiť výstavu za feministickú by však bolo neadekvátne, o čom svedčí niekoľko faktov. Geržová vybrané diela síce rámcuje feminizmom, svoj autorský zámer však vykresľuje – rovnako ako v spomínanom videu – oveľa opatrnejšie a sama sa označeniu výstavy prívlastkom „feministická“ vyhýba. Medzi feminizmom a vybranými dielami hľadá skôr nebadané prieniky, s cieľom otvoriť diskusiu o rodovej perspektíve vo výtvarnom umení, čo anticipuje aj názov výstavy. Aktérmi a aktérkami tejto diskusie sú potom samotné výtvarníčky a výtvarníci, ktorí interpretujú svoje diela s ohľadom na rodový aspekt.

O tom, že *INTER-VIEW* nie je feministickou výstavou v pravom slova zmysle, vypovedá i komentár kurátorky v prvých dvoch publikáciách. Namiesto angažovanosti možno hovoriť skôr o zvedavosti a počiatočnom vysporadúvaní sa s feminizmom vo výtvarnej tvorbe a jeho terminológii (postfeminizmus, gender a pod.). V úvodnom komentári chýba podrobnejšie vymedzenie základných feministických kategórií, ktoré sa v rozhovoroch objavujú. Za všetko hovorí zmätok v pojmovej dvojici „feministické umenie“ a „rodové (gender) umenie“, o ktorom ešte bude reč. Tento nedostatok čiastočne kompenzuje až príspevok Ingrid Hrubaničovej v tretej publikácii, ktorý sa zameriava na jazykovú analýzu pojmov gender/rod a queer/kvír.⁹ Váhavosť sa prejavuje aj v rozbere fáz feminizmu prostredníctvom krátkeho historického exkurzu. Ten by si rozhodne za-



Mira Gáberová: *Judita Collection*, 2007, lightbox, každý 80 x 120 cm. Vystavené na Inter-view. Zo stránky: nitrianskagaleria.sk/event/inter-view



Emöke Vargová: *Medúza*, 2000, Ø 1, 3 m, majetok SNG. Vystavené na Inter-view. Zo stránky: nitrianskagaleria.sk/event/inter-view

slúžil väčší priestor. Kurátorka v ňom krátko zhŕňa prvú a druhú vlnu feminizmu a následne sa, v porovnaní s ostatnými časťami prekvapivo podrobne, zaoberá opisom postfeminizmu, ktorý spochybňuje relevantnosť celého feministického interpretačného rámca. V celom texte pritom absentuje popis tretej vlny feminizmu (ktorá bola pre celú generáciu feministických umelkýň určujúca), viaceré odkazy na teoretické východiská umelcov a umelkýň (napr. na Judith Butler) tak zostávajú bez teoretického ukotvenia.

Jedným z možných vysvetlení je, že na rozdiel od chápania postfeminizmu a tretej vlny feminizmu ako dvoch názorovo odlišných prúdov, sa Geržová prikláňa k ich stotožňovaniu. Ako však hovorí Lenka Kukurová, „tento termín podľa môjho názoru skôr než tretiu fázu feminizmu evokuje jeho prekonanie (prípadne zavrnutie)“ (Kukurová 2013: 63). Vo všeobecnosti je postfeminizmus vnímaný ako presvedčenie, že feminizmus dosiahol svoje ciele a v súčasnosti nemá opodstatnenie. Napriek pokrývajúcej téze o konečnom vybojovaní feministických požiadaviek sa postfeminizmus na Západe ujal, a to predovšetkým ako výstižná mediálna nálepka pre emancipované „good girls“, ktoré stelesňujú seriálové a filmové postavy ako Ally McBeal, Carrie Bradshaw či Bridget Jones. Použitie pojmu postfeminizmus na opis situácie v postkomunistických krajinách (k čomu v rozhovoroch inklinuje viacero umelkýň), kde sa feminizmus ešte len hlási o slovo, je prinajmenšom diskutabilné. Na riziká prenikania postfeministického diskurzu do umenia upozornila aj 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.“¹⁰

Popri zahraničnom kontexte kurátorka analyzuje aj recepciu feminizmu v rámci československého diskurzu od 90. rokov 20. storočia. Naráža pritom na súčasné chápanie pojmu „ženské umenie“, ktoré je podľa nej stále späté s „tra-



Vlasta Žáková: *Unlimited 2*, 2009, textil, 220 x 140 cm. Vystavené na Inter-view. Zo stránky: nitrianskagaleria.sk/event/inter-view

dičnou ženskou ručnou prácou (práca s textilom, vyšívanie, šitie), a preto stojí v opozícii k feministickému umeniu“ (Geržová 2010: 7). S pojmom „ženské umenie“ sa však v tunajšom prostredí spája fenomén „ženských výstav“. Tie vytvárali protiváhu k vtedajšiemu dominantnému maskulínnemu diskurzu a pre umelkyne boli v minulosti ojedinelou príležitosťou vystúpiť na verejnosti. Práve výstavy prezentujúce samostatnú umeleckú činnosť umelkýň možno považovať za prvý krok k oslobodeniu ich tvorby. Prostredníctvom organizácií ako napríklad Kruh výtvarných umelkýň prispeli ženské výstavy „nielen k ženskej emancipácii v spoločnosti, kultúre a umení, ale tiež k nabúravaniam doznievajúceho provincializmu českej umeleckej scény“.¹¹ Cestu k súčasnému angažovanému feministickému umeniu na Slovensku zase razili napríklad spomínané *Výberové príbuznosti*.

Ambivalentný postoj k feminizmu, ktorý prezrádzajú už úvodné slová prvého katalógu („Zámerom výstavy nebolo opierať sa o feminizmus ako o jediné možné východisko, ale ani sa voči nemu negatívne vymedzovať“, Geržová 2010: 4), poznačil aj ďalší pracovný postup. Jednoznačné vymedzenie koncepčného rámca v katalógoch absentuje. Ich kritické čítanie je preto akýmsi objavovaním jednotiacej línie, konceptu či zámeru kurátorky. V nasledujúcej časti preto podrobnejšie rozoberiem kurátorkin výber umelcov a umelkýň, tematických blokov výstavy a otázok do rozhovorov, ktoré by mohli byť kľúčom k pochopeniu koncepcie projektu.

KOHO PREDSTAVUJE INTER-VIEW?

Do výstavy *INTER-VIEW* Geržová zaradila diela dvadsiatich umelkýň. V jej pokračovaní pod názvom *INTER-VIEW 2* dala priestor dvadsiatim dvom umelcom

⁹ Ide o príspevok s názvom *Niekoľko terminologických poznámok ku kľúčovým pojmom rodového umenia* (Geržová 2012: 134 – 139).

¹⁰ Pozri Martina Pachmanová: *The Muzzle: Gender and Sexual Politics in Contemporary Czech Art*. In *ARTMargins*. Dostupné na: <http://www.artmargins.com/index.php/2-articles/362-the-muzzle-gender-and-sexual-politics-in-contemporary-czech-art>.

¹¹ Pachmanová sa pritom opiera o *Výstavu ženského maličtví*, ktorá prvýkrát prezentovala výtvarnú tvorbu žien v zahraničí (<http://www.zenyvumeni.cz/index.php?id=97>).



Jiří David: *Bez soucitu*, 2002, farebná fotografia, 100 x 150 cm. Vystavené na Inter-view 2. Zo stránky: nitrianskagaleria.sk/event/inter-view-ii

a dvom zmiešaným žensko-mužským umeleckým dvojiciam. Svoj výber odôvodňuje tým, že participujúci „reflektujú aktuálne témy, ako sú telo, telesnosť, identita, vzťahy, rodina, tehotenstvo, deti, pamäť rodiny, teda témy, ktoré sa objavujú v kontexte feminizmu“ (Geržová 2010: 4). V prípade *INTER-VIEW 2* kurátorka k pôvodnému vymedzeniu pripája aj „koncept mužskosti alebo zobrazenie ženy cez rodovo citlivú optiku mužov“ (Geržová 2011: 4). Pri pohľade na množstvo oslovených je zrejmé úsilie kurátorky zasiahnuť čo najširšiu oblasť výtvarného – a to nielen feministického – umenia. Napokon, feministický svetonázor nie je povinnou výbavou umelkyne a umelca. Mimochodom, na problém so selekciou vhodných prác narazila aj Bojana Pejić, keď pripravovala *Gender Check*. Pejić si uvedomovala, že nie všetky umelkyne sa považujú za feministky, angažovala ich preto bez ohľadu na vlastné nálepky. Pozorne však dbala na to, aby diela neprekročili koncepčný rámec výstavy.

Ak nerobia dielo feministickým jeho formálne znaky, ale vedomý feministický kriticismus, *INTER-VIEW* ponúka len zopár jeho podôb. K stretu oboch perspektív, autorskej a feministickej, tak zväčša dochádza až prostredníctvom kurátorky, a to dvoma spôsobmi: zostavením výstavy a začlenením témy do rozhovorov. S prihliadnutím na cieľ Geržovej – hľadať prieniky medzi vybranými umeleckými dielami (a ich autorskými reflexiami) a feminizmom – sa táto stratégia v oboch smeroch ukazuje ako nie práve najúčinnnejšia. Preto spomeniem jeden koncepčný rozpor na úrovni vybraných diel a následne sa budem podrobnejšie venovať výstavbe otázok a tematizácii feminizmu v rozhovoroch.

Z radu vystavených diel v rámci projektu *INTER-VIEW* vyčnieva inštalácia *Party After Dinner* Lukáša Haruštiaka. Z hľadiska zvolenej témy je jej výber diskutabilný. Rozpaky prítomných vyvolala inštalácia aj počas diskusie v rámci nitrianskeho sympózia. V skratke: autor sa rozhodol reagovať na známu *Dinner Party* feministickej umelkyne Judy Chicago a oslovil študentky Strednej umelec-



Lukáš Haruštiak: *Party After Dinner*, 2005, vyšívané rámy, 26 ks, každý Ø 20 cm. Vystavené na Inter-view 2. Zo stránky: nitrianskagaleria.sk/event/inter-view-ii

kopriemyselnej školy. Tie bez bližšieho objasnenia jeho zámeru vyšli na vreckovky rôzne mužské mená a popri nich, na ďalšiu sadu vreckoviek, vlastné signatúry. Autor dané diela dotvoril onanovaním nad vreckovkami s podpismi dievčat, ku ktorým nainštaloval výšivky s menami mužov – v skutočnosti masových vrahov žien. Objasnenie prítomnosti tejto práce na výstave vyznieva dosť zvláštne. Ako sa píše vo vstupnom komentári druhého katalógu, cieľom *INTER-VIEW 2* bolo reflektovať vybrané témy cez rodovo citlivú optiku mužov. V intenciách rodovej citlivosti však dielo Haruštiaka možno sotva označiť inak než ako otvorený akt symbolického násillia voči ženám. A to bez ohľadu na vysvetlenie Martina Piačeka, že ide len o osobnú stratégiu provokatéra, ktorý chce vzbudiť rozruch (Geržová 2012: 112).

AKÉ OTÁZKY KLADIE INTER-VIEW?

Feminizmus Geržová rámcuje „tradične ženskými témami“ ako telo, rodina, tehotenstvo a podobne, a tomuto vnímaniu prispôsobuje aj výber otázok. Ich počet¹² a formulácia sa však v oboch katalógoch líšia. Anketa tak síce zachytáva náladu slovenskej výtvarnej scény vo vzťahu k feminizmu a otvára problém jeho interpretácie, no vzhľadom na fakt, že umelci a umelkyne reagovali na odlišné veci bez jasného pojmového vymedzenia, znemožňuje analýzu rodovej podmienenosti pohľadu opýtaných.

V prvom katalógu, ktorý sa zameriava na umelkyne, stojí za povšimnutie, že otázky sú väčšmi osobné a feminizmus v nich figuruje ako niečo, čo môže so „ženskostou“ priamo súvisieť. V *INTER-VIEW 2* kurátorka vyspovedala predovšetkým umelcov a otázky vypovedajú o istom odstupe od témy a snahe o neutralitu a objektivitu. Vzniká tak dojem, že feminizmus môžu umelci posúdiť, zatiaľ

¹² Umelkyniam kurátorka položila jednu až dve otázky v súvislosti s ich vlastnou tvorbou a tri všeobecné otázky o feminizme. Umelcom položila len dve všeobecné otázky. Niektorí z oslovených prítom na všetky otázky nereagovali.

čo umelkyne sa s ním *musia vysporiadať*. Jednou z otázok, ktoré dokladujú tento prístup v prípade umelkyní, je: „*Mali by sme všetky diela, vytvorené autorkami na dané témy, automaticky interpretovať z pohľadu feminizmu?*“ (Geržová 2010: 4; kurzíva M. M.) Umelcom zas kurátorka kladie napríklad otázku: „*Mohli by sme väčšiu citlivosť na tieto témy v tvorbe mužov umelcov dať do súvislosti s existujúcim feministickým diskurzom? Alebo by sme mohli skôr povedať, že tieto témy boli v tvorbe mužov vždy prirodzene prítomné a feministická teória ich nijakým zásadným spôsobom neovplyvnila?*“ (Geržová 2011: 41; kurzíva M. M.)

Otázky z prvého a druhého katalógu však majú aj spoločné črty. Opýtaných zväčša stavajú do pozície arbitrov, ktorí majú na výber z protichodných postojov. Formulácia otázok navyše vybraný problém zovšeobecňuje, splošňuje a stavia na nevyjasnených predpokladoch. Umelkyní sa napríklad kurátorka pýta, či „[e]xistujú diela, v ktorých autorky pracujú napríklad s telesnosťou, a pritom sa na ne nedá aplikovať teória feminizmu“ (Geržová 2010: 4). V katalógu zameranom na umelcov zase konštatuje: „V našom prostredí sa s pojmom rodové umenie väčšinou spája špecifická tvorba mužov odzrkadľujúca sexuálnu orientáciu (queer).“ (Geržová 2011: 34) V tomto prípade by sa žiadalo vysvetliť, na čom zakladá kurátorka takéto tvrdenie. Nájst špecifikum domácej výtvarnej scény v spojení rodového umenia a tvorby mužov, ktorí reflektujú sexuálnu orientáciu, je prinajmenšom prekvapivé. Za objasnenie by stálo aj stotožnenie sexuálnej orientácie s pojmom queer.

ROZHOVORY V INTER-VIEW

Väčšina rozhovorov s umelcami a umelkyňami potvrdzuje ťažkosti pri nachádzaní prienikov medzi feminizmom a ich tvorbou. Bežnou reakciou na zvolenú tému je nezáujem, ignorácia, indiferentnosť či nekonštruktívny konflikt. Viacerí oslovení sa voči téme prudko ohradujú: „Jednoducho som si feministické umenie naštudoval tak, ako si študujete nepriateľa preto, aby ste ho potom porazili jeho vlastnými zbraňami.“ (Geržová 2011: 40) Haruštiakovo konštatovanie možno v kontexte jeho diela neprekvapí. Pripájajú sa však k nemu aj tvrdenia ďalších umelcov a umelkyní. Tatiana Grófová napríklad tvrdí: „Nemám rada pojem feminizmus, vnímam ho ako túžbu žien po uznaní a zrovnoprávnení s mužmi. Na mňa to však stále pôsobí ako boj, zasa ďalší boj na tomto svete.“ (Geržová 2010: 28)

Vo výtvarnom umení na Slovensku aj za hranicami sa reflexia rodu objavuje čoraz častejšie. Ako hovorí Katarína Rusnáková, „rodové otázky vo vizuálnom umení sa stali v pozitívnom zmysle doslova módnou, trendovou záležitosťou a v posledných pätnástich rokoch patria k tomu zaujímavejšiemu, čo máme možnosť vidieť na veľkých prehliadkach súčasného svetového umenia“ (Rusnáková 2009: 20). Niektorí respondenti a respondentky z *INTER-VIEW* vnímajú tento trend menej nadšene. Michal Murin napríklad tvrdí: „Do veľkej miery tu zohráva svoju úlohu aj módnosť témy, záujem teoretikov byť na tejto vlne a usporiadať takéto výstavy a tým zviditeľňovať diela z ateliérov umelcov v intenciách týchto tém (...) Priznávam, že niektoré moje diela sú reakciou na pozitívnu diskrimináciu

– teda zvyhodňovanie témy feminizmus a gender na úkor iných tém.“ (Geržová 2011: 84) Prenikanie feministických myšlienok do oblasti výtvarného umenia je v porovnaní s minulosťou na vzostupe, rozhodne však nemožno hovoriť o masívnej propagande s množstvom umeleckých podujatí. Navyše, popri niekoľkých nemesných pozitívnych reakciách na feminizmus sa k nemu v *INTER-VIEW* otvorene prihlásila len jedna umelkyňa – Eva Filová. Možno preto konštatovať, že údajná veľká časť slovenskej výtvarnej obce, pre ktorú sú feministické výstavy a projekty lukratívnou reklamou a chlebobdarcom, na výstave zastúpená nebola.

Je prekvapivé, že na zlú povesť feminizmu za čias bývalého režimu upozorňuje v *INTER-VIEW* skôr mladšia generácia umelcov a umelkyní. Ako tvrdí Pavlína Fichta Čierna: „Primerané chápanie odďaľuje napr. skúsenosť s totalitnou spoločnosťou, kedy sa umelo a ideologicky presadzoval pocit genderovej rovnosti a pojem feminizmu mal (a dodnes má) u nás posmešný podtext.“ (Geržová 2010: 78) Viacerí opýtaní sa navyše zhodujú v tom, že v súčasnosti pre nich feministická perspektíva nemá opodstatnenie. Tento názor sa však nepreukazuje zakaždým ako konzistentný. Napríklad Vlasta Žáková hovorí: „Kedže som nikdy nemala pocit, že by som bola ako žena-autorka potlačovaná alebo negovaná, vždy som sa cítila ako autor, ktorý reaguje na svoje momentálne myšlienky, pozorovania, nálady a tvorí.“ (Geržová 2010: 94) Vzápätí však paradoxne priznávajú, že v oblasti umenia si lepšie miesto vydobyávajú umelci: „Všeobecne sa však musí uznať, že muži budú robiť v globále lepšie umenie ako ženy nielen pre svoje odhodlanie a silu (čo majú okrem iného aj ženy), ale skôr pre menšie záväzky vo vzťahu k deťom a rodinnému priestoru. Tým pádom ich vyjadrovanie a tvorba vyletí ďalej ako tvorba žien.“ (Geržová 2010: 95) Napokon sa objavuje aj tradičná averzia voči feminizmu. Napríklad Veronika Bromová konštatuje: „Mám radšej ženy, umelkyne, ktoré viac a kvalitne tvoria, než ozlomkrky tárajú o feminizme a sú paradoxne viac pohltené mužskou energiou a stratégiou, sú viac mužmi než ženami.“ (Geržová 2010: 21)

INTER-VIEW prezentuje aj názory, ktoré svedčia o „latentnom feminizme“. Gabika Binderová napríklad tvrdí: „Prirodzene, témou svojich prác som feministickou autorkou, aj keď vedome sa sama za ňu nepokladám.“ (Geržová 2010: 52) Emóke Vargová zase konštatuje: „Pravdupovediac, nechcem byť feministkou a neviem, prečo sa zo mňa časom stala feministická autorka (...) Feministka znie ako nadávka a dobrovoľne sa k nej nepriznám.“ (Geržová 2010: 32) Ozývajú sa však aj hlasy uznania a príklonu k feminizmu. Ako hovorí Mira Gáberová: „Môj postoj k feminizmu je pozitívny. Vďaka radikálnym feministickým činom mohla nastať situácia, keď si ženy dokážu nájsť priestor na vyjadrenie a realizáciu.“ (Geržová 2010: 117)

FEMINISTICKÉ UMENIE VERZUS RODOVÉ (GENDER) UMENIE

Zaujímavé sú aj reakcie opýtaných na otázku zameranú na terminológiu.¹³ Väčšina respondentov uvádza, že pred tradičným „feministickým“ uprednostňuje „rodové (gender) umenie“. Domnievam sa, že táto preferencia – na ktorú však mohla mať vplyv aj zľahka navádzajúca formulácia kurátorky – odkrýva jednu aktuálne sa formujúcu tendenciu vo výtvarnom umení na Slovensku.

¹³ Otázka znela takto: „V súčasnosti sa viac používa pojem rodové (gendrové) umenie, pod ktorý sa dá zahrnúť rovnako tvorba mužov aj žien, ktorí reflektujú rodové otázky. Myslíš si, že zavedením tohto pojmu sa stiera potenciálna nadradenosť jedného alebo druhého pohlavia, a preto je to pojem, ktorý je aj v kontexte umenia vhodnejší ako feminizmus?“ (Geržová 2010: 21; kurzíva M. M.)

Rezolútne zúčtovanie s pojmom „feministické“ a tvrdošijné trvanie na používaní „rodové (gender)“ by v prípade niektorých oslovených mohlo svedčiť o nepripravenosti na diskusiu o téme. Napokon, pochopenie významu oboch pojmov a ich spätosti sťažuje jednoznačné uprednostnenie jedného z nich. Za všetko hovoria argumenty ako: „Je vhodnejší [pojem gender]. Myslím si, že vytvorí rovnováhu medzi mužmi a ženami.“ (Pálová in Geržová 2010: 44) Alebo: „Nemám dôvod myslieť feministicky, keďže si myslím, že zlo a hnev v človeku nezávisí od pohlavia.“ (Grófová in Geržová 2010: 28) V niektorých prípadoch ide pravdepodobne o príklon k trendovej nálepke, ktorá našincovi netrhá uši: „Jednoznačne »genderové umenie« pre mňa znie viac odzbrojujúco.“ (Pascoe-Mikysková in Geržová 2010: 49)

Formulácia kurátorkinej otázky a odpovede, ktoré na ňu dostáva, však môžu odzrkadľovať aj istý typ politiky etablovania nového pojmu, ktorý odkazuje na starú kontroverznú oblasť. Veľmi pregnantne to načrtla jedna z oslovených, keď vyhlásila: „Keby pojem rodové umenie naozaj stieral nadradenosť jedného pohlavia nad druhým, bolo by to skvelé. Skôr si myslím, že tu ide o kamufláž.“ (Gáberová in Geržová 2010: 117) Jej kolegyňa má na celú vec iný názor. Čo ju však mohlo viesť k záveru, že „[p]ojem gendrové umenie je možno korektnejšia verzia pomenovania toho istého zámeru“ (Tallová in Geržová 2010: 101)?

Viac svetla do pochopenia protichodnosti týchto postojov môže vnieť historička Joan Wallach Scott. Tá pomenovala podobný terminologický problém v historiografii takto: „V mnohých knihách a článkoch na tému histórie žien, ktoré vyšli za posledné roky, bolo v názvoch slovo »ženy« nahradené slovom »rod«. V niektorých prípadoch takéto použitie, hoci matne poukazuje na isté analytické pojmy, hovorí vlastne o politickej akceptovateľnosti tejto disciplíny. Slovo »rod« má v takýchto prípadoch naznačovať vedeckú serióznosť diela, keďže slovo rod znie neutrálnejšie a objektívnejšie než slovo »ženy«. Slovo »rod« akoby zapadalo do vedeckej terminológie sociálnych vied, čím sa dištancuje od (údajne radikálnej) politiky feminizmu.“ (Scott 2006: 44) Napriek tomu, že autorka podrobuje pojem kritike, celkom ho nevyučuje a ďalej uvažuje nad jeho reštrukturalizáciou na základe presných kritérií. A hoci zvažuje pojmovú dvojicu „ženy“ a „rod“, jej analýza môže objasňovať aj spomínané trampoty s „feminizmom“ a „gendrom“.

Spojenie „rodové (gender) umenie“, o ktoré sa opiera aj kurátorka, sa preukazuje ako problematické aj z iných dôvodov. Predovšetkým vedie k formálnej nejednotnosti, keďže v niektorých prípadoch sa v texte katalógu najprv objaví pojem „rod (gender)“, kým v nasledujúcich častiach figuruje výhradne termín „gender“ (Geržová 2011: 4). No prináša i obsahové ťažkosti. Každé umenie je v konečnom dôsledku rodové (gender), keďže bez špecifikácie pojmu „rodové (gender)“ odkazuje spojenie len na rodové určenie svojho nositeľa či nositeľky. Napokon, „rodové (gender) umenie“ môže byť primeraným označením aj rodovo necitlivého umenia a pod.

Ak *INTER-VIEW* oživí odbornú diskusiu o rodovej perspektíve vo výtvarnom umení na Slovensku, najbližším krokom by malo byť práve kritické zamyslenie sa nad terminológiou, ktorá túto diskusiu sprostredkúva. Východiskom v tomto

prípade môže byť práve iniciatíva ASPEKT-u. Ten sa s problémami pri preklade základných pojmov vysporiadal tak, že ich súčasne vysvetľoval. Prekladateľky preto používali pojmy ako „rodovo špecifické“, „rodovo citlivé“, „rodovo podmienené“ a pod. Ako hovorí Jana Cviková, práve „tento diferencovaný prístup napomáha tomu, aby sa z toho nestala ‚hantírková‘ terminológia“ (Geržová 2012: 137). Je preto na ďalšom zvážení, či by skôr ako o „rodovom (gender) umení“ nebolo lepšie hovoriť napríklad o „rodovo citlivom umení“.

ČO SI ZASLŮŽI NÁLEPKU „FEMINISTICKÉ“?

Za zmienku stojí ešte jeden nevyriešený teoretický rozpor v pozadí katalógov. Dal by sa zhrnúť do otázky: Robia umenie feministickým angažovaný postoj a feministická perspektíva, alebo (ženské) pohlavie a kontinuálne spracovanie tém, ktoré s ním súvisia? Pohľad do minulosti naznačuje, že feministická revolta v zobrazovaní ženskosti a mužskosti bola primárne agendou umelkýň a nepochybne viedla k opakovaným reflexiám tém ako telo, identita, sexualita a pod. Okrem „vaginálnej ikonografie“¹⁴ reflektovali feministické umelkyne aj zdanlivo nefeministické oblasti života ako stravovanie, bývanie či systém vzdelávania. Eva Filová to v *INTER-VIEW* vyjadrila takto: „Feminizmus vnímam ako vedomý, kritický postoj, ostražitosť voči spoločenským mechanizmom. Prečo by sa ale cez feminizmus nemohli čítať akékoľvek diela a prístupy?“ A dodáva: „Dekonštruovať sa dá aj biblický text.“ (Geržová 2010: 88)

INTER-VIEW túto perspektívu nepreberá automaticky, skôr s ňou opatrne koketuje: „Môžeme o feministickom diele hovoriť iba vtedy, ak autorky pracujú s danými témami vedome alebo dokonca kriticky?“ (Geržová 2010: 4) Odpoveď na túto otázku dáva Lenka Krištofová v jednej zo svojich štúdií. Feministické umenie podľa nej podmieňuje „odmietnutie intuitívnosti v procese tvorby, naopak, zdôraznenie konceptuálnosti a osvojenie si feministického povedomia a teórie ako výrazových nástrojov umeleckej tvorby“ (Krištofová 2011: 404). Umenie tematizujúce rodové otázky je tak priestorom realizácie nielen žien, ale aj mužov, gejev, lesbiab atď. Výtvarné stvárnenie motivované feministickým kritikizmom si pritom niektoré slovenské umelkyne osvojili už v minulosti. Explicitne feministickými boli napríklad výstavy *Dos&don'ts*¹⁵ Evy Masarykovej a Luby Sajkalovej či *Ženské je politické, Bez rozdielu a Priveľa výnimiek* Evy Filovej. V porovnaní s nimi sú výstavy *INTER-VIEW* a *INTER-VIEW 2* odpolitizované a takmer bez známok kritického podtextu.¹⁶

Domnievam sa, že dôvodom spomenutých ťažkostí projektu *INTER-VIEW* v oblasti terminológie, formulácie otázok či pojmovej analýzy je opomínanie doterajšieho feministického diskurzu, ktorý viac než dvadsať rokov analyzuje feministické problémy a vytvára jazyk na ich pomenovanie.¹⁷ V komentároch k *INTER-VIEW* a *INTER-VIEW 2* totiž neabsentujú len míľniky feministických analýz zo zahraničia, ale aj z domáceho prostredia. Prínos projektov zameraných na feminizmus vo výtvarnom umení, v rámci ktorých hovoria umelci a umelkyne o rozpačitom pociťovaní dlhodobého a funkčne zavedených pojmov, je

¹⁴ Tento smer začali rozvíjať umelkyne ako Miriam Shapiro a Judy Chicago začiatkom 70. rokov minulého storočia v Kalifornii.

¹⁵ Cieľom výstavy, pod ktorú sa v roku 2001 kurátorsky podpísali Petra Hanáková a Alexandra Kusá, bolo kriticky reagovať na postavenie ženy v spoločnosti prostredníctvom ironizovania „typicky ženských“ činností ako upratovanie a skrášľovanie domácnosti. Subverzívny charakter výstavy dokladuje aj fakt, že kurátorky vymenili výstavnú sieň za priestor sídliskového kultúrneho strediska.

¹⁶ Neskrývaný feministicko-kritický podtón je zrejmy len v prácach Mareka Piačeka, Radovana Čerevku a Evy Filovej.

¹⁷ Nejde iba o iniciatívu ASPEKT-u, ale aj o odbornú prácu Centra rodových štúdií v Bratislave a pod.

LITERATÚRA:

- GERŽOVÁ, B. 2010. Katalóg k výstave *INTER-VIEW*. Nitra : NG.
- GERŽOVÁ, B. 2011. Katalóg k výstave *INTER-VIEW 2*. Nitra : NG.
- GERŽOVÁ, J. (ed). 2012. Zborník sympózia *Rodové aspekty súčasného umeleckého diskurzu*. Bratislava : Slovart – VŠVU.
- KRIŠTOFOVÁ, L. 2011. Trhliny dejín umenia. Výtvarné umenie a feminizmus. In KICZKOVÁ, Z. – SZAPUOVÁ, M. (ed.). 2011. *Rodové štúdiá. Súčasné diskusie, problémy a perspektívy*. Bratislava : Univerzita Komenského.
- KUKUROVÁ, L. 2013. Feminizmus v slovenskom umení (1989 – 2004). In *Glosolália*, č. 4.
- 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: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*. Kolín nad Rýnom : Walter König.
- RUSNÁKOVÁ, K. 2009. *Rodové aspekty v súčasnom vizuálnom umení na Slovensku*. Banská Bystrica : Akadémia umení. Dostupné na: http://monoskop.org/images/c/c9/Rusnakova_Katarina_Rodove_aspekty_v_sucasnom_vizuálnom_umeni_na_Slovensku.pdf.
- SCOTT, J. W. 2007. Rod: užitočná kategória historickej analýzy. In CVIKOVÁ, J. – JURÁŇOVÁ, J. – KOBOVÁ, L. (ed.). *História žien. Aspekty písania a čítania*. Bratislava : ASPEKT.

18 V Česku nedávno vyšla kniha rozhovorov s výtvarníčkami a výtvarnými teoretikami s titulom *Svědectví: ženským hlasem o témach jako rod, tělnost a současné sociálně-kritické dianie*.

19 Viac na: <http://www.artalk.cz/2013/03/14/jana-zelibska-sucasnost-retrospektivy>.

tak otázky. Diskurz o feminizme možno rozvíjať skôr s vedomím jeho minulých prešlapov (aby sme sa ich mohli vyvarovať) a prínosov (aby sme mali na čom stavať), a prostredníctvom jasne vymedzených a konzistentne používaných pojmov.

ROZHOVORY O MOŽNOM VZŤAHU K FEMINIZMU

Projekt *INTER-VIEW* uzavrelo interdisciplinárne sympóziu v Nitrianskej galérii, z ktorého pochádza tretia v rade publikácií. Konceptne sa na ňom podieľala Jana Geržová, úlohy garantky sa zhostila Zuzana Kiczková z Centra rodových štúdií v Bratislave. Predslov katalógu je stručný a cieľ sympózia vymedzuje takto: „... prehliť odbornú diskusiu o tom, akú úlohu zohrávajú v kontexte súčasnej spoločnosti, kultúry a umenia kritické metódy akcentujúce pri interpretácii dobových fenoménov rodový diskurz“ (Geržová 2012: 4). Jana Geržová pritom kládla dôraz na tri okruhy: analýzu pojmov rodového diskurzu v umení, rodovo podmienenú interpretáciu predstavených diel s ohľadom na zámer autora alebo autorky a na intenciu diela a napokon na skúmanie vzťahov medzi feministickým diskurzom a postojom umelcov a umelkýň.

V Nitre o feminizme vo výtvarnom umení diskutovali umelkyne a umelci (napr. Pavlína Fichta Čierna, Martin Piaček, Michal Murin), umelecké teoretičky (Eva Filová, Zora Rusinová, Katarína Rusnáková, Jana Geržová), kurátorka výstavy *INTER-VIEW* a *INTER-VIEW 2* Barbara Geržová, jazykovedkyňa a herečka Ingrid Hrubaničová, zakladateľka ASPEKT-u Jana Cviková a feministická filozofka a novinárka Lenka Krištofová. Ich odborné príspevky a vstupy v rámci diskusií potvrdili relevantnosť feministického prístupu v umení a zmapovali široké možnosti jeho rozvíjania v oblastiach od filmu po jazykovedu. Stretnutie sa uskutočnilo vo februári roku 2012 a zdá sa, že nové impulzy v rámci rodovej optiky vo výtvarnom umení prichádzajú aj naďalej a nielen od susedov.¹⁸

Počas minulého roka sa napríklad v priestoroch Slovenskej národnej galérie uskutočnila retrospektívna výstava Jany Želibskej *Zákaz dotyku*. Kurátorky Vladimíra Büngerová a Lucia Gregorová predstavili na dvoch poschodiach galérie práce významnej slovenskej umelkyne a zmapovali niekoľko desiatok rokov jej umeleckého pôsobenia. Výstavu obohatila svojím sprievodným komentárom filozofka Ľubica Kobová. Tá reflektovala aj polemiku o tom, či možno Želibskú označiť ako feministickú výtvarníčku: „Údajný feminizmus Želibskej tak nie je sebaidentifikačným znakom, ale prívlastkom pripísaným výtvarníčke okrem iného aj preto, aby istý paralelizmus (v oblasti ikonografie) so západným feminizmom mohol byť pochopený ako znak nezaostávania, znak súčasnosti Slovenska so západným výtvarným svetom.“¹⁹ Dôkazom úsilia nezaostávať a držať krok s okolitým svetom je čoraz väčšia rôznorodosť slovenskej výtvarnej scény, umeleckého jazyka jej aktérov a aktérok i kurátorskej praxe. Otvorenosť voči novým námetom nepochybne rastie, feministicky angažovaným formám sa však väčšinová tvorba vyhýba. Jedným z dôvodov je pritom absencia systematickej práce na poli výtvarného umenia, ktorá – ako hovorí Katarína Rusnáková – zahŕňa „permanentné

spresňovanie teoretického myslenia, vrátane prehodnocovania, predefinovania a nového prepisovania teórie umenia z hľadiska dopĺňania nových poznatkov a aktuálnych výskumov“ (Rusnáková 2009: 10).

V diskusiách o prínose feministického umenia nielen pre umeleckú komunitu, ale aj pre scitlivovanie spoločnosti naďalej zaznievajú hlasy, ktoré spochybňujú jeho (nielen formálnu) legitimitu a opodstatnenie. Aktérkami relevantných rozhovorov sú skôr aktivistky zvonka než etablovaná umelecká komunita, vnútri ktorej sa k feministickému pohľadu hlási zopár solitérnych postáv. Z tohto pohľadu je koncept Jany Geržovej výnimočný, keďže na sympóziu v Nitre vytvoril spoločnú pôdu pre stret oboch skupín. Projekt *INTER-VIEW* možno vďaka tomu vnímať ako jeden z dôležitých krokov k emancipácii témy feminizmu vo výtvarnom umení na Slovensku. Navyše, v budúcnosti je na čo nadviazať. Dokedy zostane vzťah výtvarnej obce k feminizmu platonický?



Lucia Dovičáková: *Bola som tvojím vesmírom, teraz si ty mojím*, 2013, akryl na plátne. Foto: Vlado Eliáš



Lucia Dovičáková: Keď plače matka, 2013, akryl na plátne. Foto: Vlado Eliáš

Mám pocit, že som sa narodila s knihou v ruke

Rozhovor s literárnou kritičkou a vedkyňou MARTOU SOUČKOVOU

Aké boli vaše začiatky s literatúrou, resp. kedy ste v sebe objavili vášeň pre knihy?

Mám pocit, že som sa narodila s knihou v ruke, no realita je asi predsa len trochu iná. Už ako dieťa som však bola veľká čitateľka, hociako naivná... Zatiaľ čo sa moji rovesníci hrali vybíjanú alebo „okolo jamky šup do jamky“, ja som prečítala všetky možné sentimentálne a neskôr detektívne romány. Nehanbím sa, že som hltala množstvo gýčov, podľa mňa sa nedá preskočiť etapa, v ktorej „ležíte“ v limonádových knihách. Ani svojich synov som nenútila čítať „kvalitnú“ literatúru, keď mali komiksové alebo hororové obdobie. Naopak, rada si spomínam na detstvo, na ten pocit, keď som sa nevedela dočkať, kedy prídem zo školy domov a otvorím si knihu. Často som potme čítala s baterkou pod perinou, aby som nerušila ostatných členov rodiny. Jedno leto som takmer stratila zrak: začala sa mi pred očami robiť biela hmla a lekár mi zakázal čítať. Boli to moje najhoršie prázdniny, musela som sa vrátiť do reality, tak veľmi sa mi do nej nechcelo! Inak som žila (a doteraz, žiaľ, často i žijem) v totálnej fikcii a pre fikciu, snívala, jedla aj pila som s literárnymi postavami. Doslovne, dodnes zvyknem čítať pri jedle alebo dobrej káve. Na druhej strane, s profesionálnou deformáciou sa čiastočne stratila radosť z čítania, knihy ma veľakrát nebavia, neviem však bez nich existovať.

Kedy ste zistili, že by ste o knihách chceli aj písať?

Na vysokej škole. Nestačilo mi učiť sa o knihách, takisto ma neuspokojovalo rozprávať sa o nich v kaviarni alebo písať kamarátkam referáty na hodiny (vtedy sa ešte nestahovali práce z internetu, ale nerobme si ilúzie, takisto sa „vyrábali“). Nebavilo ma ani opisovať archívne materiály, aj v diplomovej práci som interpretovala tvorbu vtedy mladého Jozefa Puškáša, o ktorej neexistovali takmer žiadne štúdie. Videlo a doteraz sa mi vidí zmysluplné reflektovať aktuálne texty, hodnotiť ich, komunikovať s nimi prostredníctvom vlastného metatextu. Boli obdobia, keď sa mi zdalo moje písanie zbytočné, ale pochopila som, že píšem predovšetkým pre seba a to mi stačí. Napokon, pochybnosti o vlastných výtvoroch mám stále a asi to nie je zlá cesta k tvorivosti. Len čo si totiž človek začne myslieť, že píše dobre, čosi nie je v poriadku a pravdepodobne sa druhým jeho texty čítajú zle.

MARTA SOUČKOVÁ vyštudovala slovenský a anglický jazyk a literatúru na FF 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 monografií *Personálna téma v prozaickom texte* (2001) a *Prózy 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).

Ovplyvnil vás niekto?

V písaní? Určite. Na vysokej škole Valér Mikula, s ktorým som mala semináre z literárnej kritiky, pretože si ako prvý z pedagógov dovolil autorov na vyučovacích hodinách ironizovať, ale svoj postoj vedel vynikajúco a vtipne vyargumentovať. Peter Zajac, ktorý na prednáškach z literárnej kritiky uvažoval v širokých súvislostiach iných humanitných vied. Pavol Števček, ktorý ma ako štipendistku pre mladú kritiku naučil, že kričať sa dá aj potichu. Pri písaní (nielen dizertačnej) práce ma môj školiteľ Stanislav Rakús viedol k trpezlivosti a pokore voči slovu a textu. Nevieam, do akej miery sa mu to podarilo, ale svoju prvú knihu *Personálna téma v prozaickom texte* som napísala pod jeho výrazným vplyvom. Svoj autorský rukopis som našla až v druhej monografii *P/r/ózy po roku 1989*, vždy mi totiž vyhovovala viac kritika ako literárna história alebo teória. Okrem učiteľov je pre mňa inšpiratívnych množstvo ďalších mien, napríklad Alexander Matuška, Milan Šútovec, Milan Hamada a Albín Bagin, a to som spomenula len osobnosti zo slovenského odborného kontextu.

Žiadne ženy?

Vidíte, to sú tie rodové stereotypy, ktoré si ani neuvedomujeme, akosi automaticky spomenieme ako svoje vzory mužov. Pritom som mala šťastie, že som absolvovala semináre zo súčasnej literatúry s vtedy začínajúcou vedkyňou Zorou Pruškovou, ktorej kritické myslenie a pregnantné vyjadrovanie ma iste inšpirovalo. A aj keď si vážim spomenutých bádateľov, písať by som chcela inak, najviac asi ako Daniela Hodrová. Jej štýl mi vyhovuje, v Hodrovej textoch sa cítim, metaforicky povedané, bezpečne, mätko, pohodlne, uvoľnene, jednoducho, ako doma. Tento pocit som však nemala pri jej najviac citovanej knihe ... *na okraji chaosu...*, v ktorej som sa, priznám sa, miestami strácala, azda preto, že klasifikácie (hoci postáv) som v literárnej vede nikdy nepreferovala. Naopak, jej ostatné eseje publikované v knihe *Chvála schoulení* sa mi prihovávajú veľmi blízkym jazykom, pomenúvajúcim cez veci okolo nás či pocity človeka podstatu literatúry, rovnako nenápadne, substitučne, ako to robí ona sama. Inak povedané, inklinujem k vede, ktorá je zároveň umením, ale to sa vraciam i k menám spomenutým v predošlej odpovedi.

Čo si myslíte o súčasných literárnych časopisoch? Ocením porovnanie s minulosťou, prípadne načrtnutie vašej ideálnej predstavy smerom do budúcnosti.

Pravdupovediac, neviem komplexne odpovedať, nedokážem totiž, aspoň nie v tejto chvíli, porovnať napríklad niekdajšiu a dnešnú *Tvorbu* či odlíšiť *Smrekov Elán* od niektorého súčasného časopisu. Na *Slovenské pohľady* a *Literárny týždenník* som od istého času (vlastne už dosť dávno) rezignovala, listujem si ich síce v knižnici, ale stále sa mi vidia málo „literárne“. *Romboid* bol vždy mojou publikačnou platformou, od neho nemám odstup, s novým šéfredaktorom sa



Marta Součková. Foto: archív Marty Součkovej

zodynamizoval a zinterdisciplinarizoval, ale pripadá mi trochu akademický. *Slovenská literatúra* by mala podľa mňa reflektovať aj najnovšie texty. *Vlna* má lepší dizajn, grafiku než samotný obsah. *Dotyky* už dávno nie sú pre mňa, *Kloaka* svojou expresivitou mi tiež veľmi nevyhovuje. V *Raku* uverejnia, aspoň mne sa tak vidí, takmer všetko, predovšetkým vlastná tvorba by mohla byť pozornejšie selektovaná. A vôbec, čo sú podľa vás literárne časopisy? Aj *Enter* alebo len *Vertigo*? Viete, rada by som čítala časopis od začiatku do konca, so zaujatím, ale také periodikum na Slovensku nie je, no asi prirodzene ani nemôže byť, človek predsa vždy selektuje, nemôže sa mu páčiť každý uverejnený článok. Chcela by som, aby bolo kultúrne, v tom najširšom slova zmysle, aby v ňom bolo len to, čo musí vyjsť, ako v dobrej literatúre.

Osobne je pre mňa takým periodikom (okrem niektorých zahraničných a nielen feministických platforiem) napr. česká *A2*. Sledujete aj zahraničné časopisy?

Nie systematicky. *A2*, prirodzene, poznám, áno, je to dobrý časopis. Ťažko zovšeobecňovať, ale v tomto prípade sa asi dá: český publikačný kontext je kva-

litnejší ako slovenský, i keď aj v renomovanej *Českej literatúre* či v *Literárných novinách* sa všeličo mení. Momentálne ako lektorka v Novom Sade pravidelnejšie čítam *Nový život*, tiež nie márný mesačník, možno s problémom uzatvorenia sa pomerne úzkej slovenskej komunity v Srbsku. Kedysi tak zanikla *Tichá voda*, vynikajúci almanach, ktorý bol asi dosť málo otvorený pre inú ako východnú časť Slovenska.

Ako je na tom naša literárna kritika a veda?

To asi nie je dobrá otázka pre mňa, lebo môžem odpovedať len zvnútra, ako jedna z kritičiek. Nemyslím si však, že prežívame krízu, a to platí pre literatúru aj vedu. Nikdy nevychádzalo na Slovensku toľko kníh, umeleckých alebo vedeckých. Kto chce, môže si nájsť koncepciu, aká mu vyhovuje, je tu veľká pluralita možností. Na druhej strane, niekedy míňame veľa energie na nájdenie teórie, ktorá nám vyhovuje. Recenzistika často trpí malomeštiackym a malým Slovenskom, kde každý každého pozná a nedajbože, aby kritik o kamarátovi písal nežičlivo, nehovoriac o priateľských službách typu Ja pochválím teba, ty mňa. Nemám rada voluntarizmus v písaní o textoch, poézia či próza mi predsa samy ukazujú cestu, ktorou sa mám uberať pri ich konkretizácii. Hodnotiť obálku knihy alebo výzor autora zo strednej školy dokáže každý. Problém je tiež v tom, že sa na vysokých školách neštuduje literárna veda ako samostatný odbor, a keby sa aj učila, v súčasnej situácii by sa na ňu nahlásili napríklad absolventi drevárskeho učilišťa a nevyriešilo by sa i tak nič. Inak povedané, veľa súčasných recenzentov nemá elementárne vzdelanie potrebné na interpretáciu textov, často nedisponujú ani základnou (jazykovou) gramotnosťou.

Rozvinutie vašej odpovede sa nakoniec s jej pozitívne ladeným úvodom akosi rozišlo. Ktoré konkrétne mená, myslím kritikov či kritičiek, resp. ich texty rešpektujete a prečo?

Nemyslím, že som si až tak protirečila. V súčasnosti píše oveľa viac ľudí ako, povedzme, pred štyridsiatimi rokmi, je preto logické, že medzi metatextami nájdeme viac „odpadu“. Na druhej strane, kvalitné výkony dnešných recenzentov sú hádam porovnateľné s niekdajšími kritikami: napríklad Ján Gavura nepíše o poézii horšie ako mladý Milan Hamada, uvažuje len inak, avšak rovnako legítimne. A stále zostáva veľa skutočných osobností mladej a strednej generácie: vážim si napríklad texty Vladimíra Barboríka, Petra Darovca, Zoltána Rédeya, Ivany Taranenkovej, Dany Hučkovej, Ľubice Somolayovej, Jany Pácalovej, no i recenzie Ballu, ktorý je vyštudovaný ekonóm, nehovoriac o nastupujúcej, najmladšej generácii, hoci aj z terajšej „prešovskej“ školy (Ivana Hostová, Lenka Šafranová, Milan Kendra a ďalší), nevynímajúc, napokon, ani vás, znovu z iného kontextu. Zoznam mien by narastal a opätovne by som nevyhnutne niekoho vynechala, preto sa o enumeráciu všetkých ani nepokúšam. A prečo ich rešpektujem? Už som to naznačila, z jednoduchého dôvodu: lebo vedia písať a neodbočujú od textu, majú svoj názor a dokážu ho vyargumentovať, z ich recenzií sa

aj niečo dozviem a viem získané informácie využiť napríklad vo vyučovaní literatúry, čo sa o ostatných kritikách nedá povedať.

Ako sa pozeráte na stav nášho vysokého školstva? Zaujímajú ma vaše osobné skúsenosti za tie roky, porovnanie súčasnosti s minulosťou, čo sa v kvalite a prístupe študentov a študentiek k pedagógom, ale aj naopak, ako aj k látke zlepšuje a čo zhoršuje?

Už som čiastočne naznačila, v čom vidím azda najväčší problém. Univerzitu by nemal študovať každý, v každodennej realite by predsa prirodzene mali existovať predavačky, kaderničky, murári, robotníci a iné zamestnania, v ktorých nie je potrebné vysokoškolské vzdelanie, ale vyžaduje sa istá zručnosť či dispozície iného ako intelektuálneho rázu. Vieme však, že prax je iná, a tak za pokladnicou v Tesco vídam svoje bývalé študentky, iné chodia upratovať do zahraničia a ďalšie umývajú autá na pumpách. Učí sa čoraz horšie, pretože, či chcete, alebo nie, musíte svoje vyjadrovanie prispôbovať tým, ktorí vás počúvajú. Nemôžem si dovoliť prednášať metajazykom pred dvadsiatich rokov, keď sa ma dnešní študenti slovenčiny opýtajú, ako sa píše André Breton alebo Pablo Picasso. Nie domyslený je tiež dvojstupňový kreditový systém, ak absolventi a absolventky bakalárskeho štúdia i tak nemôžu učiť. Predstavte si, že v apríli v treťom ročníku robíte päť skúšok, potom odovzdávate v máji bakalársku prácu a v júni máte štátnice, na ktorých máte odpovedať na otázky z trojročného učiva. Aj keby sme mali kvalitnejších študentov, akí sú v súčasnosti na vysokých školách, nie je možné, aby si za jeden deň prešli celý predmet; zhruba tak vychádza štúdium na štátnice. A dve práce? Boli sme hlúpejší, keď sme písali len diplomovku? A čo sa zlepšuje? Hm, nevelmi verím na vývin v tomto smere, ale veľkou devízou súčasných študentov a študentiek je ich komunikačná schopnosť, čím myslím napríklad aj znalosť cudzích jazykov, no tiež akúsi väčšiu otvorenosť v rozhovore, a to aj s autoritou.

Čo pre vás predstavuje spojenie „ženské písanie“?

Čítala som mnoho teoretických prác na túto tému, no v žiadnej z nich som sa nedozvedela, v čom je ženské písanie iné ako mužské. Veľa sa uvažovalo o jazyku lásky, témach materstva, písaní bielym atramentom, gynokritike, o rytmickej narácii a iných poetologických znakoch ženských textov, avšak stále sa mi vidí problematické definovať „ženské“. Muži, ak sú dobrí autori, dokážu rovnako skvele písať o feminínnom svete ako ženy o mužskom. Navyše, ak každý z nás hovorí iným jazykom, dajú sa generalizovať aspekty ženského a mužského písania? Je motív pôrodu alebo menštruácie „ženský“ iba preto, že sa týka ženského tela? Nie je stereotypné považovať emotívnosť za ženskú vlastnosť, keď mnohé súčasné autorky píšu oveľa racionálnejšie či cynickejšie ako ich mužskí kolegovia? Na druhej strane, sú texty, po ktorých prečítaní cítite, že ich písal muž alebo žena. Na základe čoho? Neviem, asi tak, ako existujú muži a ženy, existuje tiež ženské a mužské písanie, ale rovnako ich nedokážeme exaktne charakterizovať.

Stretli ste sa ako žena s akoukoľvek formou diskriminácie?

Ťažko povedať. Ak je diskrimináciou, že v takmer každej vedeckej komisii je v našom prefeminizovanom školstve stále viac mužov ako žien, tak áno, stretla. Osobne som však nikdy nemala problém ani s prácou, či už publikovaním v akomkoľvek časopise, alebo kvalifikačnými postupmi, ani s potenciálnym ocenením ako vedkyne alebo pedagogičky. Nemôžem sa sťažovať. Na druhej strane, patrím ku generácii, v ktorej deti vychovávali najmä ženy. Znamenalo to aktívne rodičovstvo pre matku, nie pre otca: po práci bežať po deti, písať s nimi úlohy, stihnúť všetky domáce povinnosti, a potom, keď všetko v dome spí, sadnúť k počítaču a pripravovať sa do školy, recenzovať, študovať. Bývala som veľmi unavená, vystresovaná, ale naučila som sa diferencovať to, čo je v istom období podstatné. Jednoducho, práca ma počkala, deti nie, tie medzičasom vyrástli a ja môžem písať, koľko chcem.

(Zhováral sa Derek Rebro.)



Lucía Dovičáková: Kuchyňa, 2013, akryl na plátno. Foto: Vlado Eliáš

IVONA PEKÁRKOVÁ

CYKLUS O CHOROBE

Choroba

choroba ako ready made
prídeš a máš
táto zmena
vnímania priestoru
je to sugestívne
nakaziť sa, nakaziť niekoho
choroba ako nová skúsenosť
dobré umenie má sprostredkovať
ozajstný zážitok, pocit
choroba v galérii

2

choroba je okolo
ulice ako bojové pole
taktiež katastrofický film
kiež by sme navždy
takto spolu čelili, odolávali
chrípka spája ľudí

3

poznáme viacero spôsobov
ako sa šíri choroba
vdýchneme čosi, čo niekto
ach, toto prepojenie je intímne, kým
slnko, vesmír, oblaky
je to magické a nebezpečné
chrípka spája ľudí

IVONA PEKÁRKOVÁ (1988) vyštudovala žurnalistiku, pracuje ako novinárka v Bratislave. Venovala sa aj výtvarným aktivitám, ilustrovala poviedkovú knihu a je autorkou fotodokumentárnej výstavy o dedičnosti a rodine. Vystavovala v Nitre a v Šali. Vyhrala súťaž Básne 2013 a reprezentovala Slovensko na Európskom turnaji poézie v Maribore.

chrípka
v časocho
cholery

koho poľutuješ v čakárni u lekára?
je tu stará babička, pomyslel si na
jej vnúčatá a všetky tie koláče
ktoré práve teraz
nie je schopná piecť
pre tie vnúčatá
aj toto je teror

poznáme viacero spôsobov
každý to prežíva inak
smutno je v obývačke, keď majiteľ bytu
bezmocne leží, potreby zredukované
návrat k začiatkom
keď všetci sme mali potreby zredukované
a boli sme jedno
chrípka spája ľudí

Zločin v TV novinách

z Vltavy sa vynorila
najsťôr noha
potom ostatné časti
a opäť nohy a opäť ostatné časti
okoloidúci sú bezradní, aj polícia
je bezradná, aj diváci
na tomto príklade vidíme, že
časti tela môžu vzbudiť
bezradnosť, ak ich ktosi umiestni
do rieky

Prírodná katastrofa v TV novinách

počas cyklónu zahynulo
20 ľudí
to nie je až tak veľa
ozaj nie. veď objektívne:
pred 15 rokmi pri podobnom
cyklóne zahynulo 10 000 ľudí
ktovie, koľko ľudí
to bude nabudúce

Zločin v TV novinách 2

2 týždne prešli od vraždy
ľudia sa obávajú
vyjsť von, prázdno je
aj v krčme
je to
tragédia

Vojna v TV novinách

po vypnutí TV novín
v obývačke nastalo ticho
utíchli vojny v Iraku, Iráne
blízkovýchodnom aj africkom
ale aj drogové nepokoje

v Južnej Amerike
utíchli
ticho je v obývačke

Vojna v TV novinách 2

zapnem TV – správy o nepokojoch
vypnem TV – pokoj
zapnem TV – správy o nepokojoch
vypnem TV – pokoj
pokračujem až k dosiahnutiu
úplnej ľahostajnosti
pokračujem a cítim sa ako boh
nepokračujem, lebo kašlem na celú
politickú situáciu
nepokračujem, lebo vypínať a zapínať
je neslušné k obetiam vojny
a škodí to televízii

Smutná nehoda v TV novinách

pomoc nestihla prísť
lekár nedorazil
nasledujúce zábery
nech sa páči

Zločin v TV novinách 3

Augustínovho otca šokovalo
konanie vlastného syna
hovorí: Šokovalo ma to
tá reportáž ma šokovala
predstavme si význam slova
totálny masaker
opakujme: totálny masaker
každý vo svojej obývačke

MONIKA BOSÁ

Feministické korene sociálnej práce

SOCIÁLNA PRÁCA AKO „ŽENSKÁ“ PROFESIA

Sociálna práca je jednou z profesií, ktoré sa vnímajú ako „ženské“. Je možné identifikovať viacero dôvodov, prečo to tak je. Sústredím sa však na dve hlavné roviny tohto problému: v prvom rade ide o stereotypné vnímanie ženskosti, ktoré je úzko prepojené s chápaním starostlivosti. V tejto oblasti existovali, a doposiaľ existujú, diskusie aj medzi samotnými feministkami. Ich stanovisko dodnes nie je jednotné. Druhou oblasťou je feminizácia odboru a dôsledky, ktoré so sebou táto skutočnosť prináša. Sociálna práca bola od svojho počiatku doménou žien, a tento jav pretrváva dodnes.

Predstava „typickej“ ženskej práce – takej, ktorá je založená na starostlivosti a pomoci druhým – sa nezriedka objavuje aj v súčasnosti. Odvíja sa najmä od konceptu materstva, ktoré sa chápe ako „prirodzené“ pre všetky ženy, bez ohľadu na to, či matkami reálne sú, alebo nie.¹ Sociálna práca ako pomáhajúca profesia otvára priestor i pre takéto úvahy. Aj medzi priekopníkmi sociálnej práce sa objavuje chápanie sociálnej práce ako domény žien. **Octavia Hill**² dokonca zdôrazňuje, že povinnosťou žien, ktoré nemajú rodinu, je pomáhať druhým, starať sa o nich a tak realizovať svoje „materstvo“. Takáto (stereotypná) argumentácia na jednej strane podporovala uznanie platenej práce žien v pomáhajúcich pozíciách a vytvárala pre ne možnosť získať zamestnanie, zároveň však bola pre uznanie sociálnej práce ako „plnohodnotného“ zamestnania, porovnateľného s inými profesiami, aj prekážkou. Chápanie materstva ako „poslania“ vytvára dojem, že prostredníctvom týchto činností dochádza vlastne k akémusi „naplneniu“ ženského osudu. Podsúva sa tak dojem, že matky (ale aj sociálne pracovníčky, zdravotné sestry, učiteľky) pri svojej práci akoby „uspokojovali špecifické potreby“ (starat' sa o druhých, pomáhať, ale aj obetovať sa), ktoré sa zároveň považujú za „prirodzené“. Okrem iného vzniká predstava, že nie je potrebné ďalšie, či už profesionálne, alebo finančné uznanie (Minarovičová 2009).

Feministické priekopníčky sociálnej práce mnohokrát vnímali (a aj presadzovali) sociálnu prácu ako profesiu vymedzenú pre ženy. Ich postoj k tejto veci však často pramenil z veľmi odlišných teoretických východísk. Kým zástankyne kultúrneho feminizmu³ (napr. **Alice Salomon**, **Jane Addams**) s touto argumentáciou súhlasili a dokonca ju využívali v prospech zvýšeného úsilia o uznanie sociálnej práce ako „výhradne“ ženskej profesie, feministky s marxistickými



MONIKA BOSÁ je feministická filozofka, pedagogička a sociálna pracovníčka. Vyštudovala históriu, filozofiu a pedagogiku na Univerzite Komenského a habilitovala sa prácou *Feminizmy v sociálnej práci* na Prešovskej univerzite. Je spoluzakladateľkou feministického občianskeho združenia EsFem, ktoré sa venuje feministickému výskumu a vzdelávaniu a prevádzkuje feministickú knižnicu v Prešove. Odborne sa venuje najmä dejinám ženského hnutia a rodovo citlivej pedagogike. Okrem práce v treťom sektore pôsobí na Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity v Prešove, kde prednáša disciplíny z oblasti rodových štúdií a dejín sociálnej práce.

¹ Všetky ženy, bez ohľadu na reálne schopnosti, osobnostné znaky či životnú situáciu, sú posudzované ako „materské“. Predpokladá sa, že bez ohľadu na to, či majú deti, alebo nie, „prirodzene“ inklinujú k sebaobetovaniu, starostlivosti, opatrovníctvu, emocionalite a pod. Dokonca môže fungovať presvedčenie, že existuje akási „prirodzená potreba starať sa“. Dôsledkov je potom viacero: posudzovanie žien ako automaticky „vhodných“ na zamestnanie, ktoré sa spája so starostlivosťou o druhých, následná rodová segregácia profesií, ale napríklad aj očakávania zamestnávateľov, že ženy nebudú podávať plný profesionálny výkon, lebo ich „prirodzenou“ potrebou bude uprednostniť vzťahy a rodinu. Naopak, u mužov sa bude očakávať, že vzťahy a rodina pre nich budú až „na druhom mieste“.

² Britská sociálna reformátorka (1838 – 1912). Zaslúžila sa o vý-

stavbu sociálnych a obecných bytov. Venovala sa problematike kvality životného prostredia v mestách, a to predovšetkým v robotníckych štvrtiach. Silné kresťanské čítanie prejavovala pri všetkých svojich aktivitách.

3 „Kultúrny feminizmus maximalizuje rodové rozdiely, zdôrazňuje pozitívnu hodnotu ženského ‚iného hlasu‘, vyzdvihuje dôležitosť a pozitívne hodnotenie ženskej kultúry a práce.“ (Kiczková – Kobová 2006) Neznamená to však, že rodové rozdiely vníma esencialisticky (ako dané, nemenné). Vychádza skôr z inej „životnej praxe“ žien a mužov.

4 „Marxistický feminizmus zažil veľký rozmach s návratom k marxizmu v šesťdesiatych rokoch dvadsiateho storočia. Predovšetkým Engelsov Pôvod rodiny, súkromného vlastníctva a štátu stimuloval feministické analýzy práce, zamestnanosti, domáчих prác, kde k podrobnému marxistickému rozpracovaniu otázok výroby pridal tematizovanie reprodukcie. Dnes sa rozvíja najmä ako materialistický feminizmus a zahŕňa komplexnú kritiku ideológie a symbolických reprezentácií.“ (Kiczková – Kobová 2006)

5 „Liberálny feminizmus sa zasaďuje za rovnaké práva žien, zdôrazňuje individuálne práva žien a ich autonómiu. Propaguje dosiahnutie rovnosti príležitostí.“ (Kiczková – Kobová 2006)

6 Aj tento názor bol predmetom sporov medzi Mary Richmond a Jane Addams.

7 K segregovaniu dochádza tak na horizontálnej (odlišné typy práce, úlohy či celé sektory zastúpené mužmi a ženami), ako aj na vertikálnej úrovni (rôzne pozície obsadené ženami a mužmi v hierarchii organizácie). Práve vertikálna segregácia má za následok nerovné odmeňovanie a nerovnú prestíž žien a mužov aj v rovnakých profesijných oblastiach. Prejavuje sa tu dôsledok rodovo stereotypných očakávaní, ktoré sa viažu na



Alice Salomon



Ilse Arlt



Alice Masaryková

východiskami⁴ (napr. **Florence Kelley**, **Mary McDowell**) alebo liberálky⁵ (**Ilse Arlt**, **Alice Masaryková**) takýto názor odmietali. Všetky si však veľmi dobre uvedomovali nevýhody, ktoré takéto vnímanie sociálnej práce prinášalo. Nízky status a nízke finančné ohodnotenie sociálnej práce pretrvávajú dodnes. Vďaka stereotypným konceptom ženskosti a asymetrickým rodovým vzťahom čelí sociálna práca rovnakým znevýhodneniam, spochybňovaniu, podceňovaniu a neadekvátnemu statusu ako v minulosti – a to bez ohľadu na to, či sú jej nositeľmi a realizátormi muži, alebo ženy. Je známym faktom, že pre feminizované povolania je príznačný znížený prísun finančných prostriedkov a pokles spoločenskej prestíže (Smetáčková 2005). Nielen na Slovensku, ale aj v zahraničí platí vzťah nepriamej úmery – čím väčšie je zastúpenie žien v profesii, tým menší je plat a prestíž (Cviková – Filadelfiová 2008, Kimmel 2008).

Problém nízkej prestíže sociálnej práce ako „ženskej“ profesie vnímala aj **Mary Richmond**. Možné riešenie videla v širšom zapojení mužov do kľúčových pozícií. Tak by, podľa nej, mohla sociálna práca dosiahnuť moc a prestíž.⁶ Richmond, ale aj ďalšie aktivistky túto skutočnosť často pripomínali – hlavne v diskusiách so zástankyňami kultúrneho feminizmu (Hering – Waaldijk 2003). Všetky tieto historické vplyvy viedli k tomu, že aj v súčasnosti pretrvávajú sociálnej práci vertikálna⁷ rodová segregácia.

Predmetom diskusií boli nielen otázky dostupnosti sociálnej práce pre mužov a ženy, výhody a nevýhody takéhoto rozhodnutia, ale aj samotná otázka, či je potrebné sociálnu prácu profesionalizovať.

Hoci si aktérky diskusie uvedomovali, že je potrebné sociálnu prácu ustanoviť ako špecifickú profesiu, a vedeli, aké výhody by z toho vyplývali, viaceré aspekty profesionalizácie neprijímali s rovnakým odhodlaním. Napríklad **Jane Addams**, ktorá sa nepovažovala za sociálnu pracovníčku, ale za sociologičku, upozorňovala na spôsob, akým sa oddelenie sociológie od sociálnej práce (podľa nej „aplikovanej sociológie“) využíva ako prostriedok na potlačenie a zneviditeľnenie práce žien⁸ (Addams 1912, Dahle 2012, Daniel 2001). Na príklade zdravotnej starostlivosti opisuje podobný jav Rannveig Dahle (2012). Upozorňuje, že presun zdravotnej starostlivosti z domáceho prostredia do nemocníc zničil predchádzajúcu nezávislosť zdravotných sestier a ošetrovateliek. Ich práca bola



Berta Pappenheim



Josephine Butler



Jane Adams

náhle situovaná do subordinovanej pozície asistentiek lekárskeho profesionálov. Domnievam sa, že **Jane Addams** sa na základe vlastných skúseností z univerzity obávala podobného osudu sociálnej práce, ak by sa stala subordinovanou („len“ aplikovanou) oblasťou sociológie. R. Dahle upozorňuje, že je potrebné analyzovať, ako boli ženy v minulosti (ale i v súčasnosti sú) v dôsledku profesionalizácie vyčleňované z privilegovaných pozícií. Aj Celia Davies (1995) zdôrazňuje dôležitosť rodovej analýzy.⁹ Iba tým, že porozumieme, ako boli (sú) definované maskulinita a femininita, dokážeme identifikovať prvky, ktoré pre ženy predstavovali (a dodnes predstavujú) bariéru pri presadzovaní sa v platenej, profesionálnej práci. Zároveň je však nutné identifikovať aj procesy exklúzie žien z „mužských“ profesií (Witz 1992).

Sociálna práca a feministický politický aktivizmus sa v minulosti (podobne ako dnes) „obojsmerne“ ovplyvňovali: mnohé aktivistky z oblasti sociálnej práce si uvedomili, že bez presadzovania politických ľudskoprávných požiadaviek rovnosti pre ženy bude ich snaha o profesionalizáciu sociálnej práce obmedzovaná. Na druhej strane, mnohé feministky prvej vlny pochopili, že bez sociálnej práce nie je možné v praxi realizovať politické požiadavky. Dokonca, ako uvádzajú Věra Novotná a Věra Schimmerlingová (1992: 30), „zakladateľky ženského hnutia považovali sociálnu prácu a rodiace sa nové zamestnanie za nástroj emancipácie žien“.

Feministický prístup v sociálnej práci nie je teda možné vnímať ako „no-vinku“: naopak, je jedným z jej koreňov. Boli to práve sociálne pracovníčky – feministky, ktoré si uvedomili potrebu hlbšieho výskumného zamerania na štruktúrne, predovšetkým sociálne a politické okolnosti vzniku sociálnej situácie, v ktorej sa človek nachádza, ale aj na možnosti sociálnej zmeny, ktorá by takýmto situáciám predchádzala (porovnaj Hering – Waaldijk 2003, Lorenz 1994, Payne 2005). Začiatok 20. storočia priniesol zrod profesionálnych škôl pre sociálne pracovníčky. Vznikli v prostredí jednotlivých štátnych celkov, no ich spolupráca prekračovala hranice. Vďaka feministickým aktivistkám sa rozvíjala medzinárodná spolupráca – organizovali sa konferencie a vznikali profesijné inštitúcie.

Priekopníčky ako **Jane Addams** (USA), ktorej Hull House slúžil ako miesto stretnutí, diskusií a profilovania ženského hnutia do konkrétnej podoby

predstavy o mužoch ako orientovaných na výkon, schopných narábať s mocou a o ženách ako poskytujúcich podporu, vykonávajúcich „drobné práce“, prípadne „pripravených obetovať sa pre druhých“ (v našom prípade pracovať aj takmer za darmo a bez uznania). Tento jav sa prejavuje aj v sociálnej práci, veľmi odľahčene povedané: čím vyššia pozícia, tým vyššia pravdepodobnosť stretnutia s mužmi aj vo výrazne feminizovanom sektore. V tejto súvislosti sa spomínajú aj javy nazývané ako „sklenený výťah“ či „sklenený strop“. Vo feminizovaných profesiách, akou sociálna práca jednoznačne je, identifikujeme predovšetkým efekt skleneného výťahu – vzhľadom na malé zastúpenie mužov sa znásobuje efekt nadštandardnej podpory ich práce, a to nielen na nevedomenej úrovni ako dôsledok internalizovaných rodových stereotypov, ale veľmi často aj celkom vedome – v snahe „udržať“ ich a motivovať ich pre prácu vo feminizovanom odbore. Znevýhodnené postavenie žien sa tak ešte prehĺbuje v dôsledku tzv. „patriarchálnej dividendy“, ktorú muži „čerpajú“ už len z faktu svojho biologického pohlavia. Z patriarchálnej dividendy môžu mať osôh rovnako študenti sociálnej práce, ako aj profesionáli, keď sa ich úspechy pripisujú talentu či nadaniu, a neúspechy sa zľahčujú. V prípade dievčat sa za úspechom vidí skôr pracovitost. Podobný jav je všeobecne známy zo všetkých edukačných prostredí – od základných škôl až po univerzity. Vo feminizovaných odboroch sa znásobuje.

8 Addams vychádzala z vlastnej akademickej skúsenosti. Vytvorila špecifické profesie sociálnej práce malo za následok symbolické, ale i reálne vylúčenie žien zo sociológie (no aj z iných príbuzných odborov). Hoci historické záznamy ani biografie nepribližujú presné dôvody od-

chodu Jane Addams zo sociológie na Chicagskej univerzite, z jej presvedčenia, že sociálna práca je súčasťou sociológie, a nie samostatnou vednou oblasťou, môžeme usudzovať, že sa obávala zníženia prestíže a hodnoty práce, ktorú ženy na poli sociálnej práce vykonali.

⁹ Rodová analýza využíva rod (gender) ako analytický nástroj. Rod vníma ako sociálny, kultúrny a historický konštrukt, ktorý sa prejavuje v celej štruktúre spoločnosti – tak na individuálnej, štruktúrnej, ako aj symbolickej rovine. Je tak využiteľný na analýzu sociálnej štruktúry, normatívnych sociálnych vzťahov, distribúcie moci a pod. (viac o rode ako analytickom nástroji: Kiczková 2000, 2001; Szapuová [s. a.]).

¹⁰ Americká sociálna aktivistka a feministka (1882 – 1960).

¹¹ Mnohé zo zakladateľiek sociálnej práce boli z dôvodu ženského aktivizmu, ale predovšetkým pre svoj židovský pôvod perzekvované. Niektoré zo zakladateľiek museli prejsť do ilegality, prípadne emigrovali a vo svojej práci pokračovali napríklad v USA (Alice Salomon, Ilse Arlt a ďalšie).

sociálnej práce; **Alice Salomon** (Nemecko), ktorá inšpirovala mnohé ďalšie nasledovníčky a v oblasti sociálnej práce a ženského hnutia presadzovala medzinárodnú spoluprácu; **Ilse Arlt** (Rakúsko), neúnavná profesionálka, ktorej záležalo na kvalite a odbornosti sociálnej práce; **Jessie Taft**¹⁰ (USA), ideologička ženského hnutia a aktivistka v oblasti sociálnej práce, ale aj mnohé ďalšie sa vo svojej práci podporovali a navzájom sa od seba učili. V rámci tejto siete vznikali aj prvé odborné kurikulá na vzdelávanie sociálnych pracovníčok, ktoré si jednotlivé autorky vymieňali, spoločne o nich diskutovali a pre potreby svojich národných škôl ich dopĺňali. Všetky tieto významné ženy spoločne položili základy pre medzinárodne uznávané štandardy profesie sociálnej pracovníčky a pracovníka. Zabezpečovali aj kvalitu ich odbornej prípravy. Medzinárodná sieť, ktorá vznikla vďaka ich úsiliu, nebola len formálnym združením. Bola živým prameňom inšpirácie, spolupráce a podpory. Vo svojej pôvodnej podobe pretrvala až do obdobia druhej svetovej vojny, ktorá spôsobila takmer jej úplný rozvrat¹¹ (porovnaj Hering – Waaldijk 2003, Lorenz 1994, Payne 2005, Staub-Bernasconi 1999).

FEMINIZMUS V (PROFESIONALIZOVANEJ) SOCIÁLNEJ PRÁCI

Podobu sociálnej práce ako profesie formovali feministické aktivistky do takej miery, že si dovoľm pre charakter, aký mala v prvej polovici 20. storočia, použiť názov „feministická sociálna práca“. Feministky formovali kritériá kvality sociálnej práce, obsahy kurikul na vzdelávanie v sociálnej práci, iniciovali jej unikovanú podobu prostredníctvom medzinárodnej spolupráce a organizovania konferencií, ale aj jej legislatívny rámec v jednotlivých krajinách.

VLASTNÁ PROFESIA

Ak hovoríme o sociálnej práci v čase jej zrodu, aktivistky sa usilovali najmä o uznanie sociálnej práce ako platenej práce, resp. ako samostatne vymedzeného zamestnania. Hlavne v Európe, kde boli sociálne služby a sociálna starostlivosť do veľkej miery manažované štátom, museli sociálne pracovníčky vyvinúť značné úsilie, aby ich profesia bola uznaná (Payne 2005). Súčasťou tohto procesu bolo presadzovanie potreby odborného vzdelávania v oblasti sociálnej práce, ktoré by pripravovalo na výkon špecializovaných činností závislých od špecifických poznatkov. S tým úzko súvisela potreba odlíšiť „profesionálnu“ sociálnu prácu od laických poskytovateľov sociálnych služieb a sociálnej starostlivosti alebo od dobrovoľníckych aktivít. Aby sa sociálne pracovníčky mohli prezentovať ako profesionálky, bolo nevyhnutné vytvoriť určité kritériá, na základe ktorých by bolo takéto odlíšenie možné. Na tomto mieste zohrávali významnú úlohu štandardy kvality, ktoré vznikali konsenzom „odborného grémia“. Predstavovali ho profesijné združenia, organizácie alebo konferencie či sympóziá. Vo všetkých týchto oblastiach hrali významnú rolu sociálne pracovníčky – aktivistky, a predovšetkým

feministky (porovnaj Matoušek – Šustová 2007, Payne 2005, Hering – Waaldijk 2003, Lorenz 1994).

V procese profesionalizácie sociálnej práce zohrala v Európe významnú úlohu **Ilse Arlt** (1876 – 1960). V roku 1910 na Medzinárodnom kongrese pre verejné a privátne sociálne zabezpečenie (International Congress for Public and Private Social Welfare) predniesla príspevok o aktivitách rakúskych žien v oblasti sociálnej starostlivosti, v ktorom požadovala profesionalizáciu sociálnej práce prostredníctvom regulovania (vytvorenia štandardov) vedeckých poznatkov a kompetencií nevyhnutných na výkon práce. Súčasťou jej návrhu bolo aj vytvorenie systému na hodnotenie týchto poznatkov tak, aby kvalita a úroveň sociálnej práce boli spoľahlivo garantované a aby sa vedecký pokrok v danej oblasti mohol efektívne aplikovať (Hering – Waaldijk 2003). V oblasti sociálnej práce neodmietať ani dobrovoľnícke aktivity, naopak, výrazne ich podporovala. Zdôrazňovala však, že v oblasti sociálnej práce je potrebné určiť minimálnu úroveň profesionality.

Vzťah profesionálnej sociálnej práce a dobrovoľníctva riešila aj **Alice Salomon** (1872 – 1848). Hoci dobrovoľníčky a dobrovoľníci obohacujú sociálnu prácu o kontakt s inými profesiami a prinášajú originálne pohľady na metódy sociálnej práce či na sociálnu prácu samotnú, podľa Salomon bolo potrebné odlišovať profesionálny výkon sociálnej práce od dobrovoľníckej činnosti. Za kľúčový rozlišovací znak považovala predovšetkým vzdelanie a dôraz kládla na etiku. V profesionálnej sociálnej práci podľa Salomon nie je priestor na morali-zovanie, ale na pomoc (Kuhlmann 2009).

Vznik sociálnej práce ako odbornej činnosti a špecializovaného zamestnania by nebol možný bez úsilia týchto žien. Práve tieto aktivistky sa výrazne zaslúžili o rozvoj všetkých oblastí profesie – odborné školstvo a príprava sociálnych pracovníčok (a neskôr aj pracovníkov), určenie štandardov kvality pre výkon povolania, podpora dobrovoľníckych aktivít a ich odlíšenie od profesionálneho výkonu sociálnej práce, vznik profesijných organizácií, ale aj samotný názov profesie.

PROFESIJNÉ ORGANIZÁCIE

Historické okolnosti vzniku profesijných organizácií a združení boli v Európe a v angloamerickom prostredí značne odlišné.

Professionalizácia sociálnej práce v USA prebiehala v prostredí liberálnej trhovej ekonomiky. Sociálna práca sa realizovala v rámci trhu služieb, kde bolo pre sociálne pracovníčky a pracovníkov nevyhnutné vymedziť sa voči ostatným poskytovateľom služieb. Otázka kvality služieb v takto definovanom prostredí bola zásadnou nielen pre klientelu, ale aj pre sociálne pracovníčky a pracovníkov samotných. Nájsť externé finančné zdroje bolo nevyhnutné zvlášť preto, že bolo nutné financovať služby, ktorých odberateľmi boli ľudia v ťažkej životnej situácii. Proces profesionalizácie bol preto v USA zameraný predovšetkým na podporu dôvery spoločnosti (prijímateľov služieb, donorov, ale aj širšieho prostredia) k sociálnej práci (Szmagalski 1999).

S profesionalizáciou sociálnej práce v rámci trhovej ekonomiky sa spája aj kritika, že sa sociálna práca stáva komerčnou službou (hlavne v období druhej polovice 20. storočia, no prítomnosť tohto javu je možné identifikovať aj skôr, predovšetkým pod vplyvom psychologizujúcich teórií sociálnej práce). Ako upozorňujú Specht a Courtney (1994), tým, že sociálna práca vstúpila na trh ako „súkromná prax“, ale aj pod vplyvom psychoterapie a rapidného rozvoja medicínskej starostlivosti, sa mnohí sociálni pracovníci a pracovníčky vzdialili pôvodnému poslaniu. Sociálne pracovníčky a pracovníci tak boli vnímaní skôr ako „agenti“ posudzujúci situáciu klienta a klientky než ako pomáhajúci. Tento trend je čiastočne prítomný dodnes, no nie iba v USA. V mnohých aspektoch sa objavuje aj v Európe, zvlášť v súvislosti s byrokratizáciou služieb sociálnej práce. Specht a Courtney (1994) preto vyzývajú, aby sa sociálna práca vrátila k pôvodnej praxi – pomoci chudobným, slabým, sociálne znevýhodneným a pod., aby (aj v duchu feministických tradícií) preferovala komunitnú prácu pred individuálnou. Autorky sú totiž presvedčené, že pre individuálnu prácu sú vhodnejšie postupy socioterapie než sociálnej práce.¹² Rovnako upozorňujú na potrebu prepojiť sociálnu prácu a vzdelávanie dospelých, s cieľom rozvíjať svojpomoc a podporu.

V Európe sa sociálna práca vyvíjala ako jeden z elementov sociálnej politiky. V rámci širšieho konceptu sociálneho štátu bola jedným z jeho nástrojov (resp. v Nemecku bola jeho predchodkyňou). Verejná administrácia v Európe bola vďaka nej schopná (a oprávnená) kontrolovať „úlohy“ zadávané štátom alebo vyplývajúce zo štátom definovaných sociálnych záujmov (Szmagalski 1999). Odlišný proces profesionalizácie mal za následok aj zásadne odlišnú podobu inštitucionalizácie sociálnej práce. Kým v Európe (s výnimkou Veľkej Británie) je sociálna práca viac-menej samostatnou profesiou, v USA zahŕňa aj mnohé ďalšie pomáhajúce profesie (rôzne terapie, sociálna pedagogika,¹³ špeciálna pedagogika, ošetrovatelstvo). Profesionálne organizácie, ktoré vznikali v USA, sa neorientujú výhradne na sociálnu prácu a „zastrešujú“ viacero pomáhajúcich profesií.¹⁴ Z niektorých hľadísk je odlišné aj zameranie činnosti profesionálnych organizácií v USA a Európe. Zatiaľ čo v USA plnili predovšetkým úlohu garantov kvality, v Európe slúžili najmä na vzájomnú podporu a sieťovanie sociálnych pracovníčok a pracovníkov.

MEDZINÁRODNÉ HNUTIE V SOCIÁLNEJ PRÁCI

Už v 20. rokoch 20. storočia mala sociálna práca v mnohých smeroch internacionálny charakter. Zakladateľky sociálnej práce využívali siete, ktoré vznikli v rámci prvej vlny feministického hnutia. Spočiatku formulovali potrebu medzinárodnej spolupráce, vzájomného učenia a koordinácie krokov v oblasti profesionalizácie a vedeckého bádania v sociálnej práci, najmä prostredníctvom medzinárodných konferencií. Jedným z prvých a zároveň najvýznamnejších podujatí bola prvá Medzinárodná konferencia sociálnej práce v Paríži (International Conference on Social Work, 8. – 13. 7. 1928). Na ňu nadväzovali ďalšie konferencie, pri organizovaní ktorých zohrali veľkú úlohu **Alice Salomon**, **Alice Masaryková**, **He-**

¹² V našich podmienkach sa socioterapia, resp. sociálna terapia, vníma ako súčasť sociálnej práce zameranej na zlepšenie vzťahov jednotlivca s jeho sociálnym prostredím.

¹³ Hoci aj v niektorých európskych krajinách (Nemecko a Poľsko) sa sociálna práca vyvíjala v úzkom kontakte so sociálnou pedagogikou a obe sú dodnes chápané ako úzko prepojené, príbuzné disciplíny, rozlišujú sa a vytvárajú si aj vlastné profesionálne organizácie.

¹⁴ Národná asociácia sociálnej práce (NASW) združuje rôzne profesie, nielen sociálnu prácu.

Iena Radlinská, ale aj ďalšie sociálne pracovníčky a ženské aktivistky. Už na prvej konferencii bola založená prvá a dodnes najvýznamnejšia medzinárodná organizácia – Medzinárodná federácia sociálnych pracovníčok a pracovníkov (International Federation of Social Workers, IFSW). Jednou z hlavných tém, ktorým sa táto organizácia venuje od svojho vzniku až doteraz, je etické rámcovanie sociálnej práce. Aj súčasný platný etický kódex sociálnej práce vznikol pod gesciou IFSW.

Ako uvádza J. Levická (1999: 68), k najdôležitejším odkazom Alice Salomon patria myšlienky o zmenšovaní sa sveta:

„Tým, že sa zväčšuje vzájomná prepojenosť medzi jednotlivými krajinami v oblasti ekonomickej, politickej, kultúrnej a pod., zväčšuje sa aj ich vzájomná závislosť (...) možnosti vzájomnej spolupráce medzi jednotlivcami či štátmi sa vyrovnávajú možnostiam boja jedného proti druhému. Závisí teda od voľby, pre ktorú z možností sa rozhodnú ako jednotlivci, tak krajiny.“

Alice Salomon tvrdí, že v boji proti chorobám, extrémnej biede, nerovnosti a ďalším problémom je nevyhnutné zjednotiť všetky sily. Štáty aj jednotlivci sú podľa nej povinní pokúsiť sa tieto javy odstrániť, eliminovať utrpenie obetí a nahradiť spôsobené škody. **Alice Salomon** bola od vzniku Medzinárodnej asociácie škôl sociálnej práce (International Association of Schools of Social Work) až do roku 1937 jej prvou prezidentkou. Svoje pôsobenie musela ukončiť z dôvodu vzrástajúceho antisemitizmu. V záujme zachovania asociácie na svoju pozíciu rezignovala.

SOCIÁLNA PRÁCA AKO (ŽENSKÁ) VEDA

Sociálna práca si ako oblasť práce s ľuďmi – jednotlivcami, komunitami, ale aj spoločnosťou ako celkom – nevyhnutne vyžaduje výskum, na základe ktorého by mohla svoje aktivity efektívne formovať a prispôbovať reálnym potrebám. Diskusie o sociálnej práci ako vedeckej oblasti pretrvávajú dodnes. Na Slovensku (ale aj v Česku) sociálna práca ako akademická a vedecká disciplína ešte stále „bojuje“ o svoje uznanie. Na rôznych odborných fórach sa – predovšetkým od akademikov a akademičiek z prostredia sociológie a psychológie – objavujú výhrady voči jej „vedeckosti“. Opierajú sa o nepodložené tvrdenie, že sociálna práca nerealizuje základný výskum a nevyužíva „vlastné“ výskumné metódy.

Čo je v pozadí popierania vedeckosti sociálnej práce? Kde sú korene takéhoto prístupu?

Argumentácia, že sociálna práca nie je „skutočnou“ vedou, vychádza z dvoch rovín: zo zamerania výskumu a z výskumných metód.

V prvom prípade sa objavuje „zmierlivé“ tvrdenie, že sociálna práca síce nerealizuje základný výskum, ale je dôležitá na poli aplikovaného výskumu. Vzhľadom na všeobecne prijímanú akademickú hierarchiu, v ktorej je z hľadiska rozvoja vedy tým „najhodnotnejším“ výskumom základný výskum, sociálna práca akoby „zaostávala“. Motiváciou pre výskum v sociálnej práci však nie je (len) samotné poznanie, ale hlavne jeho (možná) aplikácia v konkrétnej praxi (Thyer 2001).



Jane Addams s deťmi v Hull House

Argumentácia proti „vedeckosti“ sociálnej práce súvisí aj s dejinami vedy samotnej, a to najmä s pozitivistickým vnímaním sociálnych a humanitných vied ako nasledovníčok prírodných vied. V rámci sociálnej práce, ktorá sa vyvíjala v USA, je to zjavné. Ako bolo spomenuté v predchádzajúcej kapitole, kým v Európe profesionalizácia sociálnej práce prebiehala v kontexte sociálnej politiky, v USA bola sociálna práca „odkázaná“ na liberálny trh služieb. Potvrzovanie „vedeckosti“ sociálnej práce bolo teda súčasťou dosahovania spoločenskej prestíže a dôveryhodnosti. Príprava na výkon profesie sociálnej práce, založená na vedeckých poznatkoch a realizovaná na univerzitách, potvrdzovala jej vážnosť. Výskumná tradícia sociálnej práce, ktorá sa zrodila v USA, tak mala priame napojenie na pozitivistický prístup vo výskume. Ako uvádza Bruce A. Thyer (2001), v USA a Veľkej Británii sa sociálna práca na konci 19. storočia orientovala na „vedeckú filantropiu“. Prvá vedecká organizácia v oblasti sociálnej práce a sociológie vznikla tiež v tomto prostredí. Už v roku 1865 bola založená Americká asociácia sociálnych vied (American Social Sciences Association, ASSA). Vychádzala z pozitivismu Augusta Comta a vo výskume sa snažila využívať rovnaké nástroje ako prírodné vedy. V roku 1879 sa z ASSA vyčlenila Konferencia charít (Conference of Charities), ktorá sama seba označovala ako „ fórum na komunikáciu ideí a hodnôt vedeckej charity“ (Thyer 2001). Feministický prístup však nedodržiaval zásady pozitivistickej vedy dôsledne. Hoci v 19. a na začiatku 20. storočia ešte nebola dostatočne vypracovaná feministická teória vedy a feministická epistemológia,¹⁵ sociálne pracovníčky, ktoré sa zameriavali primárne na zlepšenie spoločenského poriadku, realizovali postupy, ktoré by

¹⁵ Feministická epistemológia kritizuje pozitivistický koncept objektivity, vyzýva na redefinovanie racionality a poznania samotného. Spochybňuje nezaujatost výskumu a interpretačné možnosti nereflktovanej zaujatosti pozitivistickej vedy.



Jane Addams viedla v Hull House aj hodiny výtvarnej výchovy, 1911

sme dnešným jazykom mohli označiť ako „akčný výskum“ (sociálnu realitu analyzovali v kontexte prebiehajúcej pomoci). Samozrejmosťou súčasťou výskumnej praxe bola sociálna „objednávka“ výskumu. Výskum slúžil predovšetkým ako argument v rámci politického lobingu alebo ako východisko pre prax. Označenie sociálnej práce ako „aplikovanej vedy“ sa tak môže zdať opodstatnené. **Jane Addams**, zakladateľka a iniciátorka výskumu v Hull House, sa s týmto tvrdením stotožňovala. Jej obavy, že sociálna práca bude ako samostatná disciplína „vylúčená“ z možnosti podpory vedeckého bádania, sa potvrdzovali. Ako naznačujú Tina Maschi a kol. (2012), v USA sa do 20. rokov 20. storočia sociálna práca od akademického výskumu odčleňovala. Sociálni pracovníci a pracovníčky sa paralelne s týmto procesom snažili sociálnu prácu etablovať ako vednú disciplínu. Niekoľko významných vedeckých úspechov sociálnej práce v USA, o ktoré sa v priebehu 19. a 20. storočia zaslúžili práve feministky, toto úsilie dokumentuje: v roku 1895 vydal Hull House publikáciu prezentujúcu výsledky rozsiahleho výskumu prisťahovalcov v Chicagu, *Hull House Maps and Papers*, **Jane Addams** v rokoch 1907 až 1916 publikovala šesť monografií a množstvo štúdií založených na výskume a opisujúcich výskumnú metodológiu, ktorú v Hull House používali. V roku 1912 vznikol na podnet výsledkov dlhodobého výskumu, ktorý realizovala **Julia Lathrop** z Hull House, Americký úrad pre deti (U. S. Children's Bureau). Úrad bol zodpovedný za zber a mapovanie situácie detí na lokálnej i národnej úrovni. Ďalšie členky Hull House, **Grace Abbott** a **Sophonisba Breckenridge**, začali vydávať vedecký časopis *Social Service Review Journal*.



Hull House Settlement, Chicago

Na potvrdení vedeckého statusu sociálnej práce však neparticipovali iba feministky: v roku 1884 bola založená Národná konferencia charít (National Conference of Charities and Correction, NCCC), ktorá bola v roku 1917 premenovaná na Národnú konferenciu sociálnych pracovníkov a pracovníčok (National Conference of Social Workers, NCSW). **Jane Addams** sa v roku 1909 ako prvá žena stala jej prezidentkou. V roku 1865 vznikla Americká asociácia sociálnych vied (American Association of Social Sciences), ktorú založil **Franklin Sanborn**, generálny sekretár výboru charít v Massachusetts. V roku 1894 vydal **Amos Griswold Warner** prácu *Americké charity: Štúdium filantropie a ekonomiky* (*American Charities: A Study of Philanthropy and Economics*), ktorá vychádzala z rôznych metód skúmania chudoby. V roku 1921 získala **Mary Richmond** od Smith College čestný titul za príspevok k ustanoveniu vedeckých základov sociálnej práce.

Druhou výhradou je, že sociálna práca nedisponuje „vlastnými“ špecifickými metódami a teóriou, ale „iba“ využíva výskumné metódy a teórie vyvinuté v iných vedách – sociológii, psychológii, prípadne pedagogike (Thyer 2001). V súvislosti so sociálnou prácou sa v našich podmienkach dodnes hovorí o troch typoch výskumu a vedy (Repková 2011b). *Výskum o sociálnej práci* skúma samotnú sociálnu prácu, jej vývoj, aktuálny stav, riziká a bariéry. Ako jedna z mála disciplín kladie sociálna práca „samu seba“ ako predmet výskumu. Tento prístup prispieva k reflexii svojej vlastnej oblasti. V súvislosti s potrebou ideového a hodnotového vymedzenia sociálnej práce, ktorá bola zdôraznená v prvej kapitole, je možné povedať, že takýto prístup je špecifikom sociálnej práce. Je to veda, ktorá vníma seba samu ako kultúrne, politicky a ideologicky podmienenú. Druhou kategóriou je *výskum pre sociálnu prácu*. Je to vlastne oblasť, ktorá, hoci realizovaná v rámci iných vied, môže byť pre sociálnu prácu prínosom tak v teórii, ako aj v praxi. V súlade s aktuálnymi trendmi môžeme konštatovať, že



Jasle v Hull House

sociálna práca už od svojho vzniku integrovala multidisciplinárny prístup. Mnohokrát preto síce čelila spochybňovaniu vlastnej autonómie, no z dnešného hľadiska „predbehla dobu“. Kvetoslava Repková (2011a) z toho dôvodu o sociálnej práci hovorí ako o reflexívnej disciplíne, v ktorej majú teória a prax osobitý vzťah. Poslednou kategóriou, o ktorej Repková hovorí, je samotný *výskum v sociálnej práci*. Ide o výskum, ktorý realizujú, iniciujú a riadia sociálni pracovníci a pracovníčky, pričom do úvahy berú špecifické postupy, ktoré sociálna práca využíva.

Druhú výhradu je možné odmietnuť aj na základe poznania dejín sociálnej práce, napríklad s odkazom na špecifické metódy výskumu, ktorý realizovali vedkyne z Hull House. Ich spôsob vykazovania a zbierania dát pri výskume chudoby prevzalo aj sociologické pracovisko Chicagskej sociologickej školy, ktoré sa v časech svojho rozkvetu venovalo výskumu chudoby aj na základe inšpirácie z výskumov Hull House a v spolupráci s jeho výskumníkmi. Úzka spolupráca sa realizovala najmä prostredníctvom jednej z vedúcich osobností Chicagskej školy, Georga Herberta Meada (Addams 1912, 2004).

Vo všeobecnosti je zrejmé, že predstava sociálnej práce ako pomáhajúcej profesie, ktorá je založená na súcite, podpore a starostlivosti, je v rozpore s pozitivistickým konceptom nezaujatej vedy. Stereotypné atribúty ženskosti (obetavosť, emocionalita, empatia, starostlivosť) boli prekážkou uznania profesionality, odbornosti a efektivity sociálnej práce. Akoby „ženskosť“ sociálnej práce (založená skôr na jej charakteristikách ako na počte žien, ktoré ju vykonávajú) bola prekážkou uznania vedeckosti.

Akým spôsobom však prispeli k rozvoju vedeckosti sociálnej práce feministické aktivistky?

V USA mal na rozvoj sociálnej práce ako vedy najvýraznejší vplyv, najmä v oblasti empirického výskumu, chicagsky Hull House. Výskumy z rokov 1893 – 1894, ktoré viedla **Florence Kelley**, porovnávali rozvoj detí, ktoré chodili do



Deti z okolia Hull House, 1908

školy a ktoré pracovali v továrni. Dokázali jednoznačne škodlivý vplyv detskej práce (Addams 1912). V roku 1895 Hull House zverejnil svoje výskumy v publikácii *Hull House Maps and Papers*. V knihe sa nachádzali aj teoretické a politické štúdie, ktoré editovala **Jane Addams**. Jej súčasťou však boli najmä mapy, ktoré ukázali rozdelenie imigrantov z osemnástich národnostných skupín, ktoré žili na území troch štvorcových míľ v okolí Hull House. Tento pozoruhodný výskum mal výrazný vplyv aj na rozvoj sociológie na Chicagskej univerzite. Mapovanie bolo využité ako štatistická metóda a odhalilo sociálnu skupinu, ktorá bola ešte dlho potom predmetom štúdia Chicagskej sociologickej školy (Addams 1912). Inovatívne prístupy a poznatky, ktorými výskumníčky Hull House prispeli predovšetkým k poznaniu chudoby v mestskom prostredí, by neboli možné bez ich záujmu o cieľovú skupinu a bez blízkeho kontaktu. Aj z tohto dôvodu je možné prácu týchto žien považovať za priekopnícku – nielen v oblasti sociálnych vied, ale aj vo sfére feministického výskumu.

Vo vedeckom bádani v oblasti sociálnej práce sa intenzívne angažovali aj mnohé európske teoretičky. **Ilse Arlt** sa venovala aj ekonomicko-politickým otázkam sociálnej starostlivosti a širším sociálnym, ekonomickým a politickým súvislostiam chudoby. Na základe výsledkov svojho bádania formulovala hierarchiu potrieb, ktorá jej napomáhala identifikovať príčiny problémov a zároveň bola nástrojom pomoci konkrétnemu klientovi či klientke. Na rozdiel od Maslowovej hierarchie, zohľadňovala hierarchia vytvorená Arlt aj špecifiká sociálneho prostredia, ktoré malo vplyv na definíciu potrieb (Hering – Waaldijk 2003).

Aj teoretické práce **Alice Salomon** predstavujú významný prínos k rozvoju sociálnej práce ako vedy. Išlo o jeden z prvých vedecky rozpracovaných feministických prístupov v teórii sociálnej práce. Ako jedna z prvých teoretičiek sa Salomon venovala aj otázkam etiky v sociálnej práci. Sústredila sa predovšetkým na vymedzenie a metódy sociálnej práce. Pozornosť zameriavala najmä na



Pracovníčky Hull House poskytovali pomoc imigrantom z okolia.

makroekonomické a spoločenské faktory chudoby a profesionálnu etiku sociálnej práce. Zdôrazňovala, že pracujúce ženy trpia dvojitým útlakom – nielen od svojho zamestnávateľa, ale aj od svojho manžela. Takisto problematizovala prístup žien k plánovaniu materstva (Kuhlmann 2008). Začiatkom 30. rokov 20. storočia začala riešiť výskumný projekt zameraný na ekonomické a sociálne ohodnotenie práce žien v domácnosti. V otázkach etiky sociálnej práce sa inšpirovala židovským konceptom Zedekah (forma praktickej spravodlivosti). Ovplyvnil nielen jej teoretické myslenie, ale aj praktickú sociálnu prácu.

Spochybnovanie vedeckosti sociálnej práce považujem za dôsledok nedostatočného poznania dejín sociálnej práce. Žiaľ, sociálna práca na Slovensku ešte vždy trpí komplexom „mladej vedy“.¹⁶ Základy vedeckého bádania v sociálnej práci (ktorá je nástrojom na pochopenie a riešenie sociálnych problémov doby) však boli položené už dávno. Vďačíme za to akademickému vzdelaniu mnohých „matiek sociálnej práce“, ich teoretickému zázemiu, inovatívnosti, ktorú feministická perspektíva do vedeckého bádania prináša, a napokon aj ich osobnému zanieteniu a aktivizmu.

VZDELÁVANIE V SOCIÁLNEJ PRÁCI

Podobne ako v prípade dejín profesionalizácie sociálnej práce, aj vo vzdelávaní adeptiek a adeptov sociálnej práce identifikujeme už od počiatku dva základné prvky – rozdiel medzi americkým a európskym prístupom k vzdelávaniu a medzinárodný charakter spolupráce.

Potreba vzdelávania sociálnych pracovníčok a pracovníkov súvisela s procesom profesionalizácie sociálnej práce. Už v 19. storočí existovalo v tejto oblasti odborné vzdelávanie. Najskôr malo formu krátkodobých kurzov, neskôr sa vy-

LITERATÚRA:

- ADDAMS, J. 1912. *Twenty Years at Hull-House with Autobiographical Notes*. New York : The Mac-Millan Company.
- ADDAMS, J. 2004. *My Friend, Julia Lathrop*. Illinois : University of Illinois Press. Pôvodne vyšlo v r. 1935.
- CVIKOVÁ, J. – FILADELFOVÁ, J. 2008. *Rodový pohľad na školstvo. Aspekty kľúčových rizík*. Bratislava : ASPEKT.
- DAHLE, R. 2012. Social Work: A History of Gender and Class in the Profession, In *Ephemera: Theory & Politics in Organisation*, č. 3.
- DANIEL, C. L. 2001. *Hull-House Incorporated: The Professionalization of Social Work*. Dostupné na: <http://roads.virginia.edu/~hyper/INCORP/Hull-House/hullrd.html>. Získané: 19. 5. 2010.
- DAVIES, C. 1995. *Gender and the Professional Predicament in Nursing*. Buckingham : Open University Press.
- DUDEKOVÁ, G. 2011. Teória v praxi: participácia žien v politike. In DUDEKOVÁ, G. a kol. *Na ceste k modernej žene*. Bratislava : Veda.
- HERING, S. – WAALDIJK, B. (ed.). 2003. *History of Social Work in Europe (1900 – 1960): Female Pioneers and Their Influence on the Development of International Social Organization*. Opladen : Leske & Budrich Verlag.

¹⁶ Podľa môjho názoru ide o dôsledok znižovania relevantnosti, potrebnosti a odbornosti sociálnej práce v období komunistickej diktatúry. Sociálna práca sa v tom čase odmietala ako okrajová, ba až nepotrebná, pretože sa predpokladalo, že v socialistickej a komunistickej spoločnosti sociálne problémy zaniknú. Hoci sa tak nestalo, dochádzalo k ich zneviditeľňovaniu (Šiklová 2007).

CHYTIL, O. 2006. Czech Republic: Is Social Work a Science or Is It Just a Profession? In *Social Work & Society: International Online Journal*, č. 2. Dostupné na: <http://www.socwork.net/sws/article/view/165/558>. Získané: 13. 5. 2010

KICZKOVÁ, Z. 2000. Rodová identita ako konštrukcia. In KICZKOVÁ, Z. (ed.). *Otázky rodovej identity vo výtvarnom umení, architektúre, filme a literatúre*. Bratislava : Univerzita Komenského.

KICZKOVÁ, Z. 2001. O štruktúre a fungovaní rodových stereotypov alebo prečo je dôležité rozlišovať medzi pojmami pohlavie a rod. In *Nerovné cesty k rovnosti: Pohľady na ľudské a občianske práva žien na Slovensku*. Bratislava : BICFS.

KICZKOVÁ, Z. – KOBOVÁ, Ľ. 2006. Feminizmus. In *Glosár rodovej terminológie*. Dostupné na: <http://glosar.aspekt.sk/default.aspx?ami=1&smi=1&vid=114>. Získané: 23. 3. 2011.

KIMMEL, M. S. 2008. *The Gendered Society*. 3rd ed. New York : Oxford University Press.

KODYMOVÁ, P. – ŠIKLOVÁ, J. 2007. Domáci tradície sociálnej práce. In MATOUŠEK, O. a kol. *Základy sociálnej práce*. Praha : Portál.

KUHLMANN, C. 2008. Alice Salomon (Germany), President 1928/29-1946. In *Social Work & Society: The International Online-Only Journal*. Dostupné na: <http://www.socwork.net/2008/1/supplement/kuhlmann>. Získané: 12. 8. 2009.

LEVICKÁ, J. 1999. *Náčrt dejín sociálnej práce*. Bratislava : Slovak Academic Press.

17 V 30. rokoch 20. storočia začali (v súvislosti s narastajúcim vplyvom psychiatrie na sociálnu prácu) univerzity v USA pripravovať sociálne pracovníčky a pracovníkov na prácu s psychiatrickými pacientmi.

formovalo do podoby vyššieho odborného vzdelávania. V Európe zaviedol v roku 1836 **Theodor Fliedner** vzdelávanie v materskom dome diakoniek. Jeho príklad nasledoval v roku 1850 **Johann Wichern**, ktorý pre diakoniu mužov otvoril vzdelávacie kurzy vychovávateľstva. V USA vznikali prvé kurzy v New Yorku, už od roku 1889. Od roku 1898 vzdelávala svoje členky a členov prostredníctvom kurzov aj Spoločnosť charitných organizácií (Charity Organization Society) (Matoušek – Šustová 2007, Novotná – Schimmerlingová 1992).

Prvé odborné školy sociálnej práce vznikali na prelome storočia hlavne v Európe: Amsterdam – 1896, Londýn – 1903, Liverpool – 1904, Berlín – 1908. Začiatkom 20. rokov 20. storočia bola založená škola sociálnej práce vo Viedni a Štokholme.

Otázka formy a typu škôl, ktoré by mali ponúkať vzdelanie v oblasti sociálnej práce, sa riešila inak v USA, inak v Európe (vo Veľkej Británii vývoj kopíroval skôr USA). V USA sa systém vzdelávania sociálnych pracovníčok a pracovníkov takmer od začiatku realizoval prostredníctvom vyššieho vzdelávania, s cieľom etablovať kurzy na univerzitách. Absolventky a absolventi mohli po ukončení vzdelania získať titul bakalár/ka sociálnej práce (BSW), alebo magister/ka sociálnej práce (MASW). Ako prvú školu sociálnej práce otvorili v roku 1898 Newyorskú filantropickú školu (dnešná Škola sociálnej práce na Kolumbijskej univerzite). Spočiatku ponúkala šesťmesačný kurz, no od roku 1910 mala aj dvojročný študijný program.¹⁷

Prvé prepojenie školy sociálnej práce s univerzitou sa v Európe uskutočnilo vo Veľkej Británii. Pre potreby Spoločnosti charitných organizácií iniciovali Charles Loch a Octavia Hill pridruženie Londýnskej školy sociálnej práce k London School of Economics (1912). Vzápätí sa k univerzite pripojila aj Liverpoolská škola. Spojenie však nebolo v tom čase príliš významné. Univerzity sa totiž do tvorby kurikul a vyučovacieho procesu príliš nezapájali. Sociálnu prácu vnímali skôr ako prípravu na povolanie než ako vedeckú oblasť.

Prvé školy, ktoré absolventov a absolventky pripravovali na výkon sociálnej práce, vznikali v Európe už na prelome storočia. Ako však už bolo spomenuté, nemali štatút akademických inštitúcií. Napokon, v Európe vzdelávanie sociálnych pracovníčok mimo akademického prostredia nebolo znakom menšej pozornosti, ktorú by tejto oblasti odborníčky či odborníci venovali. Často išlo o zámerné rozhodnutie. Napríklad **Alice Salomon** odmietala prípravu sociálnych pracovníčok na univerzitách preto, lebo sa obávala prílišného „teoretizovania“. Takisto odmietala byrokratizáciu vzdelávania a konkurenčné prostredie, ktoré vnímala ako prekážku spolupráce. Škola, ktorú založila v Berlíne, slúžila výlučne pre ženy, pretože Salomon ako zástankyňa kultúrneho feminizmu verila, že ženy majú „špeciálny talent“ na starostlivosť. Prítomnosť mužov vnímala ako ohrozenie kooperatívnosti, riziko byrokratizmu a straty dôrazu na starostlivosť (Payne 2005, Van Wormer 2002).

V roku 1912 založila Ilse Arlt vo Viedni prvú školu sociálnej práce v Rakúsko-Uhorsku. Kurikulum sa zameriavalo na schopnosť študentiek (aj na tejto škole, takisto ako v Nemecku, študovali iba ženy) rozpoznať mimoriadne situácie a analyzovať proces ponúkanej pomoci. Študentky sa sústredili na identifikáciu

faktorov, ktoré podporujú, alebo brzdia ľudský rast a rozvoj. Následne v teoretickej aj praktickej rovine skúmali rôzne možnosti pomoci. Princípom vzdelávania bolo poznanie a porozumenie reálnym životným podmienkam a potrebám klientov a klientov, nie iba automatická aplikácia naučených postupov. Študentky mali byť schopné uvažovať kriticky, s ohľadom na špecifiká konkrétnej situácie. Čoskoro sa škola stala pracoviskom, ktoré pripravovalo profesionálne sociálne pracovníčky. Zároveň však bola základňou pre realizáciu výskumu v oblasti sociálnej práce (Hering – Waaldijk 2003).

Sociálne pracovníčky – feministky využili na formovanie vzdelávania v sociálnej práci aj svoje medzinárodné siete. O medzinárodnej koordinácii procesu profesionalizácie svedčí aj skutočnosť, že už v čase svojho vzniku, v roku 1928, združovala Medzinárodná asociácia škôl sociálnej práce (International Association of Schools of Social Work, IASSW) šesťdesiatštyri škôl v štrnástich krajinách. Dôležitým priestorom na diskusiu o obsahu vzdelávania a zároveň významným faktorom unifikácie vzdelávania v sociálnej práci bola v roku 1928 Medzinárodná konferencia sociálnej práce v Paríži (International Conference on Social Work). Proces unifikácie vzdelávania vyvrcholil v roku 1952 v USA, keď bola založená Rada pre vzdelávanie v sociálnej práci (Council on Social Work Education), ktorej hlavnou úlohou bolo analyzovať a schvaľovať kurikulá a akreditovať vzdelávanie (Van Wormer 2002).

Prvé školy sociálnej práce kombinovali teoretické štúdium a praktické skúsenosti. Túto kombináciu vo svojich kurikulách dodnes presadzuje väčšina škôl sociálnej práce. Vedecký základ sociálnej práce vychádzal z interdisciplinarít – kombinoval sociológiu, sociálnu politiku, psychológiu, pedagogiku, právo a v niektorých prípadoch aj zdravotníctvo, sociálne lekárstvo či sociálnu psychiatriu. Na viacerých univerzitách sa interdisciplinárny prístup vyvinul do špecifickej vedy pre sociálnu prácu (Van Wormer 2002, Payne 2005, Staub-Bernasconi 1999, Specht – Courtney 1994).

FEMINIZMUS A SOCIÁLNA PRÁCA NA VÝCHODE EURÓPY

Európske dejiny sociálnej práce sa v mnohých prípadoch obmedzujú výlučne na západnú Európu (najmä na Veľkú Britániu a Nemecko). Krajiny strednej, východnej a južnej Európy bývajú v „prehľadových“ či „všeobecných“ dejinách sociálnej práce často vynechané.

Existujú minimálne tri dôvody, ktoré tento stav zapríčinili, resp. zapríčiniujú. Prvým dôvodom je zaostávanie týchto krajín za západnou Európou v oblasti rozvoja industrializácie, liberálneho trhu a služieb, no aj pomalší historický nástup demokratických vlád a sociálneho štátu (najmä v Rusku, ale aj v Rakúsko-Uhorsku a Taliansku). Druhým dôvodom sú politicko-geografické špecifiká týchto krajín. O vývoji sociálnej práce v mnohých európskych krajinách, predovšetkým v tých, ktoré v čase rodiacej sa sociálnej práce neexistovali samostatne, máme iba málo informácií. Množstvo archívnych dokumentov nie je na území týchto krajín dodnes k dispozícii. Ako príklad možno uviesť Poľsko, ktoré bolo do roku

LORENZ, W. 1994. *Social Work in a Changing Europe*. London : Routledge.

MASCHI, T. – YODIN, R. – SUTFIN, S. L. – SIMPSON, C. 2012. Social Work Research and Evaluation: Foundations in Human Rights and Social Justice. In *Social Worker as Researcher: Integrating Research with Advocacy*. Boston : Pearson Education.

MATOUŠEK, O. – ŠUSTOVÁ, J. 2007. Vývoj sociálnej práce ako oboru v západnom svete. In MATOUŠEK, O. a kol. *Základy sociálnej práce*. Praha : Portál.

MINAROVÍČOVÁ, K. 2009. Rodové aspekty trhu práce a školstva. In BOŠÁ, M. – FILADELFOVÁ, J. (ed.). *Učiteľky a riaditeľky: Rodová nerovnosť a rodová segregácia na stredných odborných školách*. Prešov : EsFem.

NASW Social Work Pioneers. *Mary Richmond* [s. a.], National Association of Social Workers. Dostupné na: <http://www.naswfoundation.org/pioneers/tr/richmond.html>. Získané: 11. 9. 2009.

National Association of Social Workers (NASW). 2004. *Jessie Taft (1882 – 1960)*. Dostupné na: <http://www.naswfoundation.org/pioneers/t/taft.html>. Získané: 13. 10. 2010.

NOVOTNÁ, V. – SCHIMMERLINGOVÁ, V. 1992. *Sociálna práca, její vývoj a metodické postupy*. Praha : Univerzita Karlova.

PAYNE, M. 2005. *The Origins of Social Work: Continuity and Change*. London : Palgrave Macmillan.

REPKOVÁ, K. 2011a. Integrovaná tvorba poznatkov v sociálnej práci a pre sociálnu prácu. In *Sociálna práca/Sociálna práca*, č. 1. In *Sociálna práca/Sociálna práca*, č. 1.

SMETÁČKOVÁ, I. 2005. Gender ve školství. In SMETÁČKOVÁ, I. – VLKOVÁ, K. (ed.). *Gender ve škole*. Praha : Otevřená společnost.

SPECHT, H. – COURTNEY, M. 1994. *Unfaithful Angels: How Social Work Has Abandoned Its Mission*. New York : Free Press.

STAUB-BERNASCONI, S. 1999. The History of The Object Base of Social Work Theory: Comparisons between German, Anglosaxon and International Theoretical Approaches. In MARYNOWICZ-HETKA, E. – WAGNER, A. – PIEKARSKI, J. (ed.). *European Dimensions in Training and Practice of The Social Professions*. Katowice : Śląsk.

STAUB-BERNASCONI, S. 2009. Social Work as a Discipline and Profession. In LESKOŠEK, V. (ed.). *Theories and Methods of Social Work: Exploring Different Perspectives*. Ljubljana : Faculty of Social Work.

SZAPUOVÁ, M. [s. a.]. *Kategória rodu vo feministickom diskurze*. Dostupné na: http://158.195.116.177/0data/pub/Kategoria_rodu_vo_feministickom_diskurze.htm. Získané: 13. 2. 2010.

SZMAGALSKI, J. 1999. The Professionalization of Social Work: The Challenge for Europe. In MARYNOWICZ-HETKA a kol. *European Dimensions in Training and Practice of The Social Professions*. Katowice : Śląsk.

ŠIKLOVÁ, J. 2007. Sociální práce v našem státě od druhé světové války do současnosti. In MATOUŠEK, O. a kol. *Základy sociální práce*. Praha : Portál.

18 V rokoch 1879 – 1908 vzniklo Bulharské kniežatstvo, následne premenované na Bulharské cisárstvo (do roku 1946).

19 V Poľsku sa však sociálna práca od svojho počiatku rozvíjala v úzkom prepojení s pedagogikou, predovšetkým so sociálnou pedagogikou – pod vedením Heleny Radlinskej.

1918 rozdelené medzi Rusko, Prusko a Rakúsko; Litvu, Lotyšsko, Estónsko, ktoré boli až do roku 1918 súčasťou Ruska a neskôr sa stali súčasťou Sovietskeho zväzu; Bulharsko, ktoré bolo do roku 1879 súčasťou Osmanskej ríše;¹⁸ či Srbsko, Chorvátsko a Slovinsko, ktoré – rovnako ako Česko a Slovensko – boli do roku 1918 súčasťou Rakúsko-Uhorska.

Tretím dôvodom je, že mnohé krajiny strednej a východnej Európy po druhej svetovej vojne podliehali vplyvu Sovietskeho zväzu a jeho komunistickej diktatúre. V krajinách, kde sa očakávalo, že socializmus a komunizmus vyriešia všetky sociálne nerovnosti a sociálne problémy, bol rozvoj sociálnej práce prakticky nemožný. Samotná jej existencia by totiž pripúšťala výskyt sociálnych problémov, a teda aj zlyhanie komunistického modelu. Všetku zodpovednosť za sociálne zabezpečenie obyvateľov a obyvateľiek prevzal centralizovaný štát. Sociálna politika bola výlučne dielom komunistických strán.

Sociálna práca sa ohraničovala na administratívne úkony a prípadná sociálna starostlivosť sa zdôvodňovala ako dočasné riešenie pozostatkov kapitalizmu.

V niektorých krajinách sa sociálna práca rozvíjala, hoci len v súvislosti s inými vednými disciplínami či pod zmeneným názvom – napríklad v Poľsku fungovala ako „sociálna pedagogika“,¹⁹ v našich podmienkach bola súčasťou sociálnej politiky a pod. (porovnaj Hering – Waaldijk 2003, Chytil 2006, Kodymová – Šiklová 2007, Levická 1999, Lorenz 1994, Matoušek – Šustová 2007, Novotná – Schimmerlingová 1992).

Po páde komunistických režimov, od 90. rokov 20. storočia, začína sociálna práca v krajinách východnej a strednej Európy znovu ožívať. Súčasťou tohto procesu je aj rozvoj dejín sociálnej práce, opätovné objavovanie vlastných koreňov.

V oblasti výskumu ženského hnutia vyšla v roku 2003 pod edičným vedením Sabine Hering a Bertheke Waaldijk významná práca kolektívu autoriek s názvom *Dejiny sociálnej práce v Európe (1900 – 1960): Ženy priekopníčky a ich vplyv na rozvoj medzinárodných sociálnych organizácií (History of Social Work in Europe (1900 – 1960): Female Pioneers and Their Influence on the Development of International Social Organization)*. Publikácia dokumentuje etablovanie sociálnej práce v jednotlivých štátoch Európy, vrátane niektorých východoeurópskych krajín. Slovensko súčasťou tejto publikácie nie je, hoci aj v našom prostredí je možné feministické hnutie identifikovať ako jeden z dôležitých zdrojov sociálnej práce.

Skôr, ako sa začne pátranie po feministických koreňoch v dejinách sociálnej práce na našom území (t. j. Slovenska ako súčasť Uhorska, neskôr Československa), je potrebné sa opäť vrátiť k definícii feminizmu a ženského hnutia.

Prvým významným ženským združením na našom území bol spolok Živena. Išlo o feministické združenie? Rozhodne nie. V tejto organizácii sa však viaceré slovenské feministky skutočne stretávali. Historicko-politický kontext, v ktorom Živena svoju činnosť realizovala, vychádzal z prostredia národno-obrodeneckého hnutia. Ambro Pietor, iniciátor a spoluzakladateľ Živeny, argumentoval v prospech existencie ženského spolku na Slovensku predovšetkým osvietenskými a národnými záujmami. Výraznou inšpiráciou preňho boli ženské

spolky v Česku, v ktorých sa presadzovala potreba vzdelávania žien ako prostriedku na emancipáciu národa.

Vzdelané, kultúrne a národne cítiace matky a manželky mali vychovávať deti v národnom duchu a podporovať národovectvo manžela, ale aj ďalších ľudí v okolí. Ženy, ktoré Živenu spoluzakladali a ktoré sa aktívne zapájali do jej činnosti, však mali radikálnejšie požiadavky. Chceli vytvoriť priestor pre verejnú činnosť žien a možnosť zamestnať sa. Diskutovali o volebnom práve a politickej činnosti žien. Na stránkach časopisu *Živena* prinášal spolok informácie aj o emancipačných snahách žien v zahraničí, diskutovalo sa o volebnom práve žien a o feministických aktivistkách.

Primárnym cieľom však bolo národné pozdvihnutie a vzdelávanie dievčat. Ani takéto „umiernené“ požiadavky však nenašli jednoznačnú podporu medzi všetkými mužmi, ktorí boli aktívni v národno-emancipačnom hnutí.²⁰ Pozícia ženského emancipačného hnutia v našom prostredí nebola teda jednoduchá. Dôvody výstižne opisuje Elena Maróthy-Šoltéssová (1913, cit. podľa Dudeková 2011: 283):

„[N]ám na Slovensku, hoci sme v prostred Európy, prichodí pozeráť sa na ňu [ženskú otázku] s akéhosi oddialeného stanoviska, preto, že u nás vlastnej, korennej ženskej otázky nebolo, lež jej vlny len od vonku nás zasiahly. (...) Korennej ženskej otázky sme tu nemali z viacerých príčin, hlavne však preto, že u nás pre ňu nebolo pôdy. (...) Dostavila sa k nám od vonku. A síce opačným poriadkom: najprv ako hotový fakt so svojimi novými, už do života vovádzanými vymoženosťami pre ženské, ku ktorým podľa cudzích vzorov hneď počalo sa prispôbovať i ďalej sa prispôbuje uhorské školstvo – a až za tým pokulhávajúc, pomaly dochádza k nám bližšia známosť o nej, o jej vnútornej podstate. Že ani potom veľkého ruchu nenarobila, medzi naše ženy hlbšie nevnikla, to vysvetlí sa práve horeuvedenými okolnosťami, ktoré, ako už rečeno, od počiatku nedodaly jej primeranej pôdy. I bezpochyby tiež tými okolnosťami dá sa aspoň zpolovice vysvetliť, že u nás so strany mužských bola ešte nepriateľskejšie odmietaná, ako inde – nakoľko sa predsa zjavila.“

Slovenské ženy však aj napriek nepriaznivým okolnostiam udržiavali intenzívne vzťahy s feministkami v iných častiach Rakúsko-Uhorska; najmä s Češkami a Maďarkami. Aj Hana Gregorová, jedna z najradikálnejších členiek Živeny, musela zdôvodňovať svoje kontakty s Maďarkami. Boli vnímané ako ohrozenie národných záujmov.

Najradikálnejším spolkom v Uhorsku bolo Feministické združenie (Feministák Egyesülete), založené v roku 1904 z iniciatívy Rózsy Schwimmer a Vilmy Glücklich. Podobne ako feministky v iných krajinách, aj ony hľadali oporu u kolegyň v medzinárodnom hnutí. Feministické združenie bolo od začiatku členskou organizáciou Medzinárodného združenia za volebné právo žien (International Woman Suffrage Alliance). Členky organizovali v spolupráci so Živenou prednášky aj na Slovensku a publikovali aj na stránkach *Dennice*.

Aj keď hlavným cieľom Živeny bolo vzdelávanie žien, spolok výrazne prispel aj k rozvoju základov sociálnej práce. Prvá predsedníčka, **Anna Pivková** (od r. 1869), zdôrazňovala potrebu emancipácie žien. Druhá, **Elena Maróthy-Šol-**

The National Women's History. [s. a.]. *Museum Reforming Their World: Women in the Progressive Era*. Dostupné na: <http://www.nwhm.org/ProgressiveEra/hull-house.html>. Získané: 14. 1. 2010.

THYER, B. A. 2001. Introductory Principles of Social Work Research. In *The Handbook of Social Work Research Methods*. Thousand Oaks : Sage Publications.

TOKÁROVÁ, A. 2007. *Vzdelávanie žien na Slovensku*. Prešov : AKCENT PRINT.

TOKÁROVÁ, A. 2011. *Mýty a stereotypy o ženách a mužoch*. Prešov : Filozofická fakulta PU.

VAN WORMER, K. 2002. Our Social Work Imagination: How Social Work Has Not Abandoned Its Mission. In *Journal of Teaching in Social Work*, č. 3 – 4.

WAALDIJK, B. 2011. Social Work Between Oppression and Emancipation: Histories of Discomfort and Inspiration in Europe. In *Social Work & Society*, č. 2.

WITZ, A. 1992. *Professions and Patriarchy*. London : Routledge.

ZDROJE FOTOGRAFIÍ:

Návrh obálky: Denisa Rakoský (www.saatchiart.com/denisarakosky)

Jane Addams. Dostupné na: <http://38ccda.medialib.glogster.com/media/6cb47919a3b04c45b665128dc48472bf8e6c84379e6ba0c9fdec0c50160c46f5/jane-addams.jpg>. Získané: 20. 4. 2013.

Ilse Arlt. Dostupné na: <http://www.pantucek.com/texte/>

20 Už zľudovený príbeh o tom, ako si „batko“ Vajanský odpísal pred spisovateľkou Hanou Gregorovou a s odporom ju obišiel, vyjadruje postoj mnohých národovcov k verejnej angažovanosti žien.



Anna Pivková



Elena Maróthy-Šoltéssová

téssová (od r. 1894), sa sústredila predovšetkým na školstvo. Tretia, **Anna Halašová** (od r. 1927), sa počas prvej svetovej vojny zaslúžila o vojnovú pomoc žien (napr. v lazaretoch).²¹

Vznik Československej republiky priniesol slovenským ženám nové podmienky na ich prácu. „Boj“ žien sa zamerával na otázky pracovných podmienok či starostlivosti o deti. Dôraz sa začal klásť aj na sociálnu prácu a na jej profesionalizáciu. Veľké úsilie smerovalo k založeniu jasí pre pracujúce ženy (1922 v Martine).

Slovenský vojnový štát znamenal pre Živenu viaceré obmedzenia. Zredukovala svoj program, stratila šesťnásť pobočiek a jej členská základňa prišla o české a židovské ženy. Nanovo ožili aj predsudky voči emancipácii žien. O to aktívnejšie boli členky počas Slovenského národného povstania: organizovali zbierky šatstva a potravín, pracovali v lazaretoch a nemocniciach, mnohé dokonca bojovali v horách. Po skončení vojny Živena predsedali **Mária Pietrová, Zora Jesenská, Kata Trokanová, Oľga Ruppeldtová, Nina Wollmanová** a ďalšie. Samostatná existencia Živeny však nevyhovovala komunistickej garnitúre. Spolok sa napokon spojil so Zväzom slovenských žien, čím sa skončilo jeho samostatné pôsobenie. V roku 1990 Živena oživila svoju činnosť. V súčasnosti však pôsobí iba na lokálnej úrovni.

Vznik Československej republiky znamenal začiatok profesionalizácie sociálnej práce aj na Slovensku. O profesionalizáciu sociálnej práce na našom území sa významnou mierou zaslúžili absolventky Vyšších škôl sociálnej práce, ktorú založili v roku 1918 **Alice Masaryková** a **Anna Berkovcová**. Prvé absolventky tejto školy totiž nemali možnosť sa pracovne realizovať. Sociálna práca sa za-

mieňala s ošetrovatelstvom a vychovávateľstvom. V rámci profesijného združenia Organizace absolventek VŠSP vytvorili definíciu sociálnej práce, určili jej obsah a rozhodli, že výkon tejto profesie vyžaduje vysokoškolské vzdelanie. Sociálne pracovníčky sformulovali tri podmienky pre kvalitný a odborný výkon sociálnej práce: profilovanie sociálnej starostlivosti ako samostatného pracovného odboru (evidovaného aj v systéme profesií); vybudovanie systému samostatného sociálneho školstva založeného na sociálnych vedách a zodpovedajúceho skutočným potrebám sociálnej práce, ktoré by malo byť súčasťou systému vysokých škôl; hodnotenie sociálnej práce ako odborného výkonu (potreba kritérií kvality) (Kodymová – Šiklová 2007).

Aj absolventky Vyšších škôl sociálnej práce sa zapojili do prípravy prvej Medzinárodnej konferencie sociálnej práce v Paríži. Pod záštitou **Alice Masarykovej** zorganizovali prípravný Československý sjezd sociálnej a zdravotníckej práce, ktorý slúžil ako príprava na toto podujatie.

Ďalším dôležitým profesijným spolkom bola Organizácia sociálnych pracovníčok (OSP), ktorá sa zameriavala na viacero oblastí nevyhnutných na podporu a profesionalizáciu sociálnej práce, ale i na zlepšenie sociálnej situácie členiek. Podporovali ďalšie vzdelávanie, inovatívne vzdelávanie, vzájomnú informovanosť (prevádzkovali odbornú knižnicu, organizovali prednášky, semináre, exkurzie, prekladali texty a i.), zostavovali a aktualizovali evidenciu voľných pracovných miest a podporovali medzinárodnú spoluprácu, predovšetkým prostredníctvom organizácie stáží. Organizácia sociálnych pracovníčok vydávala aj vlastný odborný časopis s názvom *Sociálna pracovníčka*, ktorý vychádzal v rokoch 1932 – 1948.

(Ukážka je z publikácie *Feministické korene sociálnej práce*, ktorú v roku 2013 vydala Filozofická univerzita v Prešove. Objednávky knihy: esfem@esfem.sk.)

200807arlt_sozialearbeit/arlt.html. Získané: 20. 4. 2013.

Josephine Butler. In *Wikimedia*. Dostupné na: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a4/Josephine_Butler_-_portrait.jpg. Získané: 20. 4. 2013.

Elena Maróthy-Šoltéssová. Dostupné na: http://sk.wikipedia.org/wiki/Súbor:Portrait_marothy-soltosova-elena.jpg. Získané: 20. 4. 2013.

Alice Masaryková. Dostupné na: http://nd01.jxs.cz/769/855/3b04b5e406_30031097_o2.jpg. Získané: 20. 4. 2013.

Berta Pappenheim. Dostupné na: http://www.oedipus-online.de/Breuer_Bertha.htm. Získané: 20. 4. 2013.

Anna Pivková. Dostupné na: <http://www.svet.czsk.net/clanky/publicistika/zivena.html>. Získané: 20. 4. 2013.

Alice Salomon. In *Jüdische Zeitung*. Dostupné na: http://www.j-zeit.de/jz/i/img_2085_1779.jpg. Získané: 20. 4. 2013.

Hull House Settlement, Chicago. Dostupné na: http://articles.chicagotribune.com/2012-01-19/news/chi-jane-addams-hull-house-to-close-20120119_1_sociál-service-agencies-chicago-agencies-current-caseworker. Získané: 14. 2. 2013.

Hull House – jasle. Dostupné na: <http://www.swarthmore.edu/library/peace/Exhibits/janeaddams/photoshullhouse/Nursery1.jpg>. Získané: 14. 2. 2013.

Deti z okolia Hull House. Dostupné na: <http://www.wbez.org/blogs/john-r-schmidt/2012-09/birth-hull-house-102429>. Získané: 14. 2. 2013.

Hull House – pomoc imigrantom. Dostupné na: <http://www.cooperhewitt.org/conversations/2012/01/26/constructive-maps#>

²¹ Červený kríž ju za to ocenil striebornou medailou.

sthash.mu4QdRYL.dpuf. Získané: 14. 2. 2013.

Jane Addams s deťmi v Hull House. Dostupné na: <http://www.chicagotribune.com/media/photo/2012-01/67662537.jpg>. Získané: 14. 2. 2013.

Jane Addams – hodina výtvarnej výchovy. Dostupné na: <http://www.chicagotribune.com/ct-ct-per-flash-hull11.jpg-20120128,0,4850627.photo>. Získané: 14. 2. 2013.



Lucia Dovičáková: Materská, 2013, akryl na plátne. Foto: Vlado Eliáš

Dialóg

LENKA ROSKOŠOVÁ

Sedím v kuchyni a rátam kocky bieleho cukru v miske na stolíku. Rádio mám vypnuté. Počúvam kroky susedov, zvonenia cudzích budíkov, splachovanie záchodov a škrabanie psích pazúrikov na drevené parkety. Uvarila som dve kávy, jednu osladila a druhú vypila. Škoricové hrianky s dusenými jablkami začali ostro voňať, a kým sa ohrialo mlieko, nachystala som manželovi raňajky. Vedľa som položila televízny program a diaľkové. Pafo hlasno odkráčal zo spálne do kúpeľne, ja potichu z kuchyne do spálne. Otvorila som okno, ustlala posteľ a ztvorila ho, aby nerozľútkalo dôležité papiere pri počítači. Letné slnko prenikavo svietilo cez odostreté záclony, a keď som sa dostala priamo pred jeho lúče, príjemne hrialo. Silný vlahý vietor prefukoval cez špáry nad parapetom a slabulinko vrážal do drevenej zvonkohry visiacej zo stropu. Vyzliekla som si flanelové pyžamo, prečesala dlhé medené vlasy, ktorých chumáčiky padali na podlahu, natiahla si voľnú sukňu po kolená a pozapínala všetky gombíky na šrafovej košeli. Manžel zabuchol dvere na toailete, takže sa už šiel najesť. Prekráčala som do kúpeľne, natrela si ruky i tvár a hodila špinavú bielizeň, čo ostala na zemi, do práčky. Večer ju zapnem. Pozdravili sme sa na diaľku, zdvihnutím pohľadov, ja som si obúvala lodičky, Pavol pil teplé mlieko.

Ponáhľala som sa na zastávku, o štyri minúty ide autobus. Posadila som sa za vodiča. Moja tvár sa odrážala v skle, kde bol prilepený na krajoch pokrčený papier s trasami nočných liniek, miestami som ju nespoznávala, tak som sa s ňou začala rozprávať. Usmiala sa, nenápadne kývla rukou a popriala mi pekný deň. Vystúpila som pri trhovisku a s davom kráčala cez vyblednutú zeburu bez semaforu rovno do kancelárie. Dopoludnie uplynulo pomerne rýchlo, prechádzala som internetom a rozposielala nezmyselné e-maily desiatim osobám, vyčkávala na zázrak do hodiny. Neprišiel. Kolega cez celú miestnosť, od sklenených dverí riaditeľa, naznačil, či si neprosím presso, triviálnym gestom som odmietla. O tretej som sa odhlásila na vrátnici a vyšla na rušnú ulicu. Zastavila som sa u zmrzlinára na rohu, dala si do kornútika vanilkovú a punčovú s hrozičkami. V uličke som si sadla na obrubník a všimala si ľudí navôkol, celkom ma to bavilo. Naproti postával muž v saku a rifliach, pozeral striedavo na hodinky a na mňa. Privrela som oči, jednak, aby mi nesvietilo do očí, jednak, aby som naňho lepšie videla. Neisto sa uškrnul a nastúpil do taxíka. Oblizla som si po dlani stekajúcu zmrzlinu a zahryzla do kornútiku, ktorý sa zospodu roztvoril, a ja som si zababrala košelu. Rozopla som dva vrchné gombíky a škrvnu si nechtiac ešte väčšmi

LENKA ROSKOŠOVÁ píše prózu a drámu. V minulosti sa niekoľkokrát umiestnila v súťažiach Medziriadky, Dramaticky mladí a Literárny Kežmarok.

rozmazala. Chvilku som ešte ležala na tvrdom betónovom múriku, kolenami si pridržovala volánikový spodok sukne, aby mi ju vietor nerozfukoval. Teplomer na vedľajšej budove ukazoval tridsaťdva, cícerky potu mi stekali po chrbte a neposlušný vánok vial iba tam, kam nemal. Zdvihla som sa, oprášila odrobinky a pobehla na trolejbus domov. Pôjdem inak, zozadu sídliska, nebudem sa tlačiť medzi pohodlnými úradníkmi, mojimi známymi. Ostala som v strede, v harmónike, a nechala sa nadhadzovať na hrboľatej ceste. Domov som prišla trošku neskôr ako obvykle, tichučko som odomkla, zapla si späť všetky gombíky a vyzula si podpätky. Manžel pozeral šport a ťapol sa po bruchu, je čas na večeru. Umyla som riad a prichystala servis pre jedného. Do vriacej vody som vhodila špagety a dodatočne osolila vodu, keďže som prv zabudla. Rozbila som tri vajčká a bielo mi stekalo po ruke podobne ako pred pár minútami sladká vanilková zmrzlina. Otvorila som balíček pražených arašidov a rozsykala zopár na zem, som nemožná, viem, Paľo. Na pranie už čas nie je. Po jedle a vlažnej sprche sme si ľahli vedľa seba a ja som na jeho žiariaci neznesiteľný pohľad odpovedala pretočením sa na bok, chrbtom k nemu. Nepochopil.

Sedím v kuchyni, rátam kocky bieleho cukru v miske na stolíku a čakám, kedy sa skončí môj dialóg.



Lucia Dovičková: Diana, 2010, akvarel na papieri. Foto: Vlado Eliáš

LENKA KRIŠTOFOVÁ

Jill Dolan a „iné“ dejiny divadla

Edíciu útlých kníh *Theatre &...*, ktoré ponúkajú interdisciplinárny pohľad na divadelníctvo, začalo vydavateľstvo Palgrave Macmillan publikovať v roku 2009. Aj keď ide o knihy vreckového rozmeru, ktoré rozsahom neprekračujú sto strán, vďaka erudovanosti autorov a autoriek prinášajú na malom priestore kvalitné prehľadové texty.¹ Súčasťou tejto série je aj publikácia *Theatre & Sexuality*, ktorej autorkou je uznávaná odborníčka Jill Dolan. Americká teoretička svojimi prednáškami, knihami a pravidelným blogovaním² už roky prispieva k prepájaniu diskurzov divadelnej vedy a rodových štúdií. V súlade so svojím odborným zameraním aj v tejto knihe čitateľov a čitateľky oboznamuje s typom uvažovania, ktoré na oblasť divadelnej tvorby a percepcie uplatňuje optiku rodu a sexuality. Pri skúmaní priesečníkov sa však pozornosť autorky odkláňa od dominantnej heterosexuálnej túžby, aby sa, naopak, sústredila na „minoritné“, marginalizované, queerské³ sexuality. Na priereze od 20. rokov 20. storočia až po súčasnosť Dolan skúma dejiny queerskeho divadelníctva, načrtáva politické okolnosti vzniku queerských divadiel, analyzuje pôvodnú divadelnú tvorbu lesbičiek, gejev a trans umelcov a umelkyň (dramatičiek a dramatikov), a venuje sa aj otázke, na akých princípoch fungujú queerske divadelné kolektívy. Rozsiahlu časť publikácie Dolan venuje analýze inscenácie *Električka zvanú túžba* od Belle Reprieve. Táto queerska skupina otvoreným obsadzovaním, ignoranciou pomyselnej štvrtej steny medzi publikom a javiskom, prepísaním scenára, jazykovými hrami či nerešpektovaním lineárnosti narušila pevne štruktúrovaný rodový poriadok, ktorý sa s Williamsovou klasikou obvykle spája. Dôležitú, aj keď nie systematicky rozpracovanú časť publikácie tvoria úvahy o nahote ako o nástroji politického aktivizmu a zamyslenie sa nad výhodami a nevýhodami, ktoré so sebou performance prinášajú. Ďalšou závažnou otázkou, ktorú Dolan otvára, je, či je pre queerských umelcov a umelkyne strategickejšie zostávať mimo hlavného prúdu, alebo je výhodnejšie snažiť sa doňho dostať. Akú cenu prináša inkorporácia do mainstreamu? A sú v rámci queerskej komunity zdroje a inštitúcie pre rôzne rody, rasy a etniká dostupné rovnako?

Dolan v tejto publikácii ponúka kvalitný (a tiež kritický a nezjednodušujúci) exkurz do širokej palety problémov a otázok queerskej divadelnej vedy. Pravdepodobne aj vzhľadom na povolený rozsah sa sústreďuje iba na kontext Spojených štátov amerických a v menšej miere na Veľkú Britániu. No keďže sa odvoláva na dobre známe diela kánonu a nové informácie podáva zrozumiteľne, geografické a časové obmedzenie knihe vôbec neuškodilo.

LENKA KRIŠTOFOVÁ (1982) je novinárka, filozofka a od r. 2012 zodpovedná redaktorka časopisu *Glosolália*. Vyštudovala filozofiu na FiF UK v Bratislave. Na Brémskej univerzite absolvovala stáž na Ka-

¹ Pod editorským dohľadom Dana Rabellata (profesora súčasného divadla, Royal Holloway, University of London) a Jen Harvie (profesorky súčasného divadla a performance, Queen Mary, University of London) vyšli v edícii napr. *Theatre & Feeling*, *Theatre & Nation*, *Theatre & Prison*, *Theatre & The Body*. Rozsahom a charakterom spracovania témy knihy čiastočne pripomínajú u nás známu edíciu postmodernistických stretnutí od vydavateľstva Triton (napr. *Lacan a postfeminizmus*, *Donna Haraway a geneticky upravené potraviny*).

² O kinematografii, divadle a literatúre píše z queerskej perspektívy na blogu www.thefeministspectator.com. Za web, ktorý Dolan nazvala podľa svojej prelomovej knihy *The Feminist Spectator as Critic*, získala v roku 2011 cenu George Jean Nathan Award. Ocenenie Cornellovej univerzity sa považuje za najprestížnejšiu divadelno-kritickú cenu v Amerike. Dolan sa stala prvou osobou, ktorá cenu dostala za blogovú publikačnú činnosť a spomedzi 57 doposiaľ ocenených je v poradí len siedmou ženou.

³ Jill Dolan v publikácii *Theatre & Sexuality* používa označenia queer, LGBTQ, gejovia, lesbičky a trans mnohokrát ako ekvivalenty.

tedre politických vied a v Zentrums für Gender Studies. Spoluautorsky sa podieľala na vzniku prvej vysokoškolskej učebnice rodových štúdií *Rodové štúdiá: Súčasné diskusie, problémy a perspektívy*, ktorú v r. 2011 vydalo Centrum rodových štúdií UK v Bratislave (ed. Zuzana Kiczková a Mariana Szapuová). V rámci rodových štúdií sa zaujíma najmä o otázky sexualita a reflexie umenia. Niekoľko rokov sa venuje divadelnej kritike, napr. v rámci projektu Monitoring divadiel, ktorý realizuje slovenské centrum AICT v spolupráci s Divadelným ústavom (pozri: www.theatre.sk/is autori/72/333/Kristofova/?cntnt01 origid=333). Divadelná tvorba a teória ju zaujímajú predovšetkým v intersekcii s rodovými štúdiami.

Nasledujúci text vznikol voľným výberom z knihy *Theatre & Sexuality*.

O DIVADLE A SEXUALITE

Prečo je dôležité písať o divadle a sexualite? Rovnako ako šušťanie obalov od sladkostí či otravné zvonenie mobilov, sa týka divadla aj sexualita. Dokonca aj jazyk, ktorým opisujeme divadlo a aký sa v divadelníctve používa, s ňou má veľa spoločného. Herec alebo herečka po predstavení povedia: Žrali ma! Dostali sme ich! Nechceli ma pustiť z javiska! Či už ide o queersku, alebo o akúkoľvek inú túžbu, nie je možné si ju od divadla úplne odmyslieť. Predstavenia sú zmáčané telesnými tekutinami, sú plné slín a kýchania a medzi publikom a hercami osciluje sexuálne napätie. Je prítomné dokonca aj medzi samotnými hercami a medzi radmi A a B v hľadisku. Na tento fakt upozorňuje v predslove *Eros is in the house!* aj legendárny queersky umelec Tim Miller. Nezávisle od toho, o akú sexuálnu orientáciu ide, divadlo je priestorom fantázie a túžba v množstve hier doslova mieša karty – ničí a spája vzťahy, podnecuje neveru či žiarlivosť. No aj keď je sexualita rovnako dôležitá ako iné aspekty individuality (rod, rasa, etnicita, trieda či vek), na javisku nie je nevyhnutne čitateľná.

„Vieme pri pohľade na herca či herečku zistiť, aká je jeho či jej sexualita, alebo aká je sexualita postavy, ktorú hrá? Máme sa spoliehať na priamu reč – na to, že postava povie, že je gej, lesba či hetero? Alebo môžu diváci uzrieť sexualitu v hercových či herečkiných gestách, držaní tela či v spôsobe, akým nosí kostým? (...) Často predpokladáme, že to, čo vidíme, je heterosexuality,“ upozorňuje Dolan na heterosexuálny matrix v percepcii divadla (Dolan 2010: 1).

VEREJNÉ TAJOMSTVO A REALIZMUS

V minulosti bolo divadlo často miestom, kde nachádzali akceptáciu ľudia, ktorí sa odchyľovali od heterosexuálnych noriem. Takisto však z veľkej časti slúžilo (a doteraz slúži) na potvrdzovanie dominantnej kultúry a na elimináciu sexuálnych minorít. Prenasledovanie gejev, lesbiab a ďalších jednotlivcov, ktorí sa vymykali heterosexuálnej norme (napríklad „rodovo nesprávnym“ oblečením), sa odohrávalo nielen v baroch, ktoré sa začali utvárať ako enklávy LGBTQ komunity. Do veľkej miery prebiehalo aj v divadlách.

Comstockove zákony, ktoré vstúpili do platnosti v roku 1873, dlho umožňovali zatýkať a stíhať osoby, ktoré šíрили informácie o antikoncepcii, interrupcii, ale aj akýkoľvek iný materiál, ktorý sa dal označiť ako obscénny či pornografický. Práve s týmito zákonmi sa spája výrazné zhoršenie sexuálneho vzdelávania a represia v gejských a lesbických divadlách. Pre údajné oplzlosti či necudnosti sa dramatici a herci dostávali do konfliktu so zákonom. Na základe Comstockových zákonov mravnostná polícia v roku 1926 zakázala napríklad hru Edouarda Bourdeta *The Captive*, ktorú odborníci považujú za vôbec prvú drámu s lesbickou tematikou inscenovanú v USA. O rok neskôr uvádzala na Broadwayi svoju hru

Sex obľúbená herečka a dramatička Mae West, čoho výsledkom bolo zatknutie jej aj ostatných spolupracovníkov. Neskôr chcela West na Broadwayi predstaviť hru *The Drag*, ktorá pojednávala o skupine cross-dresserov zúčastňujúcich sa na maškarnom bále, no aj pri tejto hre Newyorská spoločnosť na ochranu morálky pohrozila, že ak sa ju herečka pokúsi uviesť priamo v meste, bude mať problémy. Toto všetko sa dialo v časoch, keď bolo „verejným tajomstvom“, že veľa divadelníkov či divadelníčiek sú gejami a lesbami. Odmietavý prístup verejnosti v tomto období ešte stále spôsoboval, že gejovia a lesby nemohli svoju sexualitu deklarovať otvorene. Ako príklad verejne známych, no utajených gejev sa dajú uviesť autori ako Oscar Wilde, Tennessee Williams či Edward Albee.

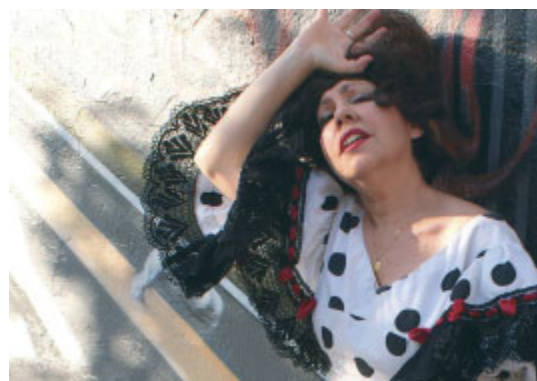
„Hoci gejovia a lesby mali v zákulisí zázemie, divadlo na verejnosti často uchovávalo konzervatívne, normalizované hodnoty, a tak nútilo queerských umelcov a umelkyne svoju sexualitu tajiť. Dokonca aj hry od gejských autorov a lesbických autoriek prinášali príbehy, ktoré zatracovali alebo ponížovali postavy so sexualitou, ktorá bola čo i len trochu v ‚neporiadku‘.“ (Dolan 2010: 7) Ukázkovým príkladom internalizovanej homofóbie sú hrôzostrašné scény, ktoré do svojej hry *Suddenly, Last Summer* (1958, York Playhouse, New York) zakomponoval dramatik Tennessee Williams. V jeho dráme vystupuje mladý gej, ktorý v plážovom rezorte zvädza mladých chlapcov, pričom ho obklopuje nahnevaný dav mužov. Záver hry, v ktorom táto postava zomiera, pretože sa stane obeťou kanibalizmu, je podľa Jill Dolan možné chápať ako akt spoločenskej a internalizovanej homofóbie. Gejovia a lesby „museli“ byť v súlade s prevládajúcimi spoločenskými normami za svoju sexualitu potrestaní aj v tituloch renomovaných gejských a lesbických autorov a autoriek. V dráme *The Children's Hour* od Lillian Hellman (1934, Maxine Elliott's Theatre, New York) sú z „nezdravého“ vzťahu obvinené dve učiteľky. Jedna zo žien priznáva city, ktoré pestuje voči druhej žene, no v dôsledku svojho vyznania v závere hry tiež zomiera (spácha samovraždu). Práve takéto príklady divadelných hier vedú Dolan k presvedčeniu, že v týchto rokoch ešte neexistoval priestor pre zdravé, sebatovrdzujúce, vyrovnané gejské a lesbické divadelné postavy.

Realita sa čiastočne zmenila k lepšiemu až po tom, ako sa v 50. rokoch 20. storočia objavilo homofilné hnutie. Lesbické a gejské subkultúry začali formovať komunity a v 60. rokoch sa politizovali cez identifikáciu s bojom za práva iných „menšín“ (najmä žien a farebných ľudí). Hoci aktivistické skupiny, ktoré bojovali za práva minorít (Mattachine Society, Daughter of Bilitis a pod.), existovali v USA už v 50. rokoch, historici a historičky datujú zmenu k lepšiemu až v neskoršom období. Po Stonewallských nepokojoch v newyorskom Greenwich Village (1969) formulovali gejovia a lesby požiadavku rovnosti oveľa priamočiarejšie. Ako britskú paralelu k stonewallskému povstaniu je možné uviesť tzv. Sexual Offences Act z roku 1967. Toto nariadenie dekriminalizovalo gejské a lesbické zväzky, hoci len čiastočne: s výnimkou ľudí mladších ako 21 rokov alebo zamestnancov ozbrojených síl či námorníctva. V 80. a 90. rokoch sa sociálny aktivizmus v USA a Veľkej Británii zradikalizoval aj vďaka skupinám ako ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power), Queer Nation a Outrage! Outrage vznikli vo Veľkej Británii v roku 1990 ako priama reakcia na časť nariadenia z roku 1988 (Section 28, Local Government Act), ktoré tvrdilo, že homosexualita (sic) je ne-



Jill Dolan

JILL DOLAN je divadelná a feministická teoretička. Venuje sa performančným štúdiám, rodovým štúdiám, LGBTQ a americkým štúdiám. Od roku 2008 vyučuje na Katedre anglického jazyka na Princetonskej univerzite a na Katedre divadla Lewisovho Centra pre umenie. Na Princetonskej univerzite vedie odbor rodové a sexuálne štúdiá. Je nositeľkou viacerých ocenení: Distinguished Scholar Award (American Society for Theatre Research), Outstanding Teaching Award (Association for Theatre in Higher Education), Lifetime Achievement Award (Women and Theatre Program, ATHE), College of Fine Arts Teaching Award (University of Texas), William Kiehofer Award for Excellence in Teaching (University of Wisconsin-Madison) a autorkou niekoľkých divadelnovedných publikácií: *Theatre & Sexuality* (2010), *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theatre* (2005), *Geographies of Learning: Theory and Practice, Activism and Performance* (2001), *Presence and Desire: Essays on Gender, Sexuality, Performance* (1993), *The Feminist Spectator as Critic* (1988, 2. vyd. 2012). Editor-sky sa podieľala na publikácii *A Menopausal Gentleman: The*



Alina Troyano (*Carmelita Tropicana*)



Boys in the Band (pôvodné obsadenie) >

Solo Performances of Peggy Shaw, ktorá v roku 2012 získala ocenenie za najlepšiu LGBT drámu Lambda Literary Award. V roku 2013 jej vyšla kniha *The Feminist Spectator in Action: Feminist Criticism for the Stage and Screen*. Publikácia obsahuje desať nových esejí a dvadsať príspevkov, ktoré boli v minulosti uverejnené na blogu *The Feminist Spectator*.

zdravá formu vzťahu a je potrebné ju vykoreniť. Skupina realizovala verejné akcie proti neprávostiam páchaným na gejoch a lesbách. Na protest proti zatýkaniu osôb rovnakého pohlavia, ktoré prejavili svoju fyzickú náklonnosť na verejnosti, zorganizovali napríklad známy Kiss-in na Piccadilly Circus. Podobné protestné akcie organizovali v USA na podporu queer komunity Queer Nation a ACT UP. Na rozdiel od dovtedajších združení sa Queer Nation a ACT UP nesústredili na legislatívny boj, ale skôr na pouličné vis-a-vis akcie, ktorými upozorňovali na širokú paletu problémov LGBTQ komunity a búrili sa proti nezáujmu vlády o problematiku HIV. ACT UP performancie zahŕňali tzv. Die-in a verejné pohreby. Zámerom teatrálnych performancií bolo upozorniť na zbytočne zmanené životy ľudí. Taktikou Queer Nation bolo, naopak, šíriť pozitívne vymedzený obraz LGBTQ sexuality, niekedy aj v priestore mainstreamových médií. Tým, že si Queer Nation zvolilo za cieľ zviditeľnenie queerskej sexuality vo verejnom priestore prostredníctvom kladného zvyznamňovania, vytváralo kontrast k pocitu strachu, ktorý sa v tom čase s pandemiou HIV spájal.

Od začiatku 21. storočia žijú ľudia s AIDS dlhšie a vďaka novej generácii liekov, ktoré dokážu vírus dostať do štádia remisie, je ich život i produktívnejší. Prirodzeným dôsledkom tejto zmeny je aj posun aktivistického zamerania od problematiky HIV/AIDS k iným témam – ide napr. o rozvoj asimilačných stratégií, presadzovanie práva na sobáš pre všetkých či otvorené deklarovanie gejskej a lesbickej sexuality v armáde. V priebehu ostatných rokov sa na verejnosti objavili aj viaceré identifikačné vzory LGBTQ komunity a miera jej viditeľnosti sa v rôznych oblastiach spoločenského života zlepšila. V Amerike sa za mílnik v mediálnej reprezentácii gejev a lesbiiek považuje coming out herečky Ellen DeGeneres. Keď táto zabávačka „vyšla von“ so svojou sexualitou, nedalo sa odhadnúť, aký to bude mať dopad na jej osobný a profesijný život. Napriek očakávaniam niektorých ľudí však o zamestnanie neprišla a jej popularita v šoubiznise pretrvala. Dá sa dokonca povedať, že dnes je ešte obľúbenejšia a stala sa vzorom gejskej a lesbickej mládeže. Jej coming out neskôr inšpiroval k podobnému kroku viaceré mediálne známe osobnosti.



Caffè Cino



Split Britches (Peggy Shaw, Lois Weaver, Deb Margolin)

Myšlienku, že sexualita a rod sú vzťahovými kategóriami, si divadelné a performančné štúdiá osvojili len pomerne nedávno. Koncept, podľa ktorého sexualita nie je vrozená a formuje sa na pomedzí sociálneho diktátu a osobného odporu, nie je filozoficky nový (prišli s ním už M. Foucault a J. Butler), no v oblasti divadelníctva je jeho význam zásadný hlavne v ostatnom období. Pretože v súčasnosti sa divadelný aparát chápe ako formotvorný prvok, ktorý posilňuje či redefinuje rodové a sexuálne normy, je dôležité sexualitu skúmať aj v divadle.

„[T]eoretici a teoretičky ako Sue-Ellen Case, Lynda Hart, Peggy Phelan, David Roman, David Savran a Jill Dolan (sic) nechápu divadlo ako jednoduchý zrkadlový odraz gejských, lesbických či heterosexuálnych ‚subjektov‘. Uvažujú skôr o spôsobe, akým divadlo pracuje s obsahom a ako vytvára reprezentácie LGBTQ ľudí. Tie posilňujú predstavy dominantnej spoločnosti o tom, kto títo ľudia sú, ale hlavne kým by mali byť. Títo odborníci a odborníčky sú presvedčení, že divadlo neodráža realitu, ale aj o tom, že pozitívne obrazy lesbických a gejských mužov samy osebe nezabezpečia zmenu v spoločnosti. Naopak, tvrdia, že divadlo vytvára to, čo chápeme ako realitu, a to tak, že udržiava konvenčné poňatie toho, čo je normálne...“ (Dolan 2010: 14). Práve preto je pre súčasných teoretikov a teoretičky čoraz dôležitejšie skúmať divadelný realizmus, ktorý má tendenciu zobrazovať hermeticky uzavretý, samostatný svet a vytvárať ilúziu skutočnosti. Realizmus divákov navádza na to, aby sa stotožnili s konzervatívne vymedzeným svetom, ktorý má tendenciu marginalizovať, ponížovať alebo doslova zabíjať gejskú či lesbickú postavu. Dokonca aj v hrách gejských a lesbických autorov a autoriek funguje v súlade s týmto nepísaným pravidlom istá „seba-determinácia“. Marginalizácia gejev a lesbiiek sa okrem príbehov Tennesseeho Williamsa a Lillian Hellman objavuje aj u niektorých neskorších gejských dramatikov a lesbických dramaticiek.

Typickou predstonewallskou drámou, ktorá zachytáva život gejev zo stereotypnej (hoci viac-menej sympatickej) perspektívy je *Boys in the Band* od Marta Crowleyho (1968, Theater Four, New York). Táto dráma zobrazuje skupinu priateľov, ktorí sa stretávajú, aby oslávili narodeniny Harolda, ktorý je „podozrivý“

z toho, že je „tak trochu „čudný““. Podľa Jill Dolan, postava Harolda v tejto hre plne zodpovedá kultúrnym predpokladom danej doby – Harold má výzor a správanie, ktoré korešpondujú s klasickými predstavami o femininých gejoch. Homofóbiu zo strany spoločnosti internalizuje a obracia proti sebe, čím reprodukuje predstavu o gejoch ako o patologických, chorých, samovražedných či perverznych jedincoch. Preto hoci obecnosť vidí gejského muža, vníma ho cez heterosexuálnu optiku ľúlosti či zatratenia. Možno vďaka (alebo napriek) tomu sa hra dočkala tisíceho predstavenia, bola sfilmovaná a stala sa akýmsi referenčným bodom pre generáciu, ktorá verila tomu, že o gejoch vypovedá niečo pravdivé.

Medzi jedny z prvých lesbických amerických dramatických patrí Jane Chambers, ktorá v roku 1980 uviedla vo Westbeth Theatre v Greenwich Village dnes už kultovú lesbickú hru *Last Summer at Bluefish Cove*. No i táto hra spadá pod realistický žáner, minimálne preto, že aj tu je menej konvenčná lesbická postava potrestaná. Chambers svoje hrdinky situuje do dovolenkového rezortu, kde okrem spoločného prázdninovania oslavujú aj dlhoročné priateľstvo. Väčšina žien je s ostatnými prepletená nejakou formou bývalého vzťahu, no v súčasnosti sú už asimilované do heterosexuálnej normy – okrem „donchuanky“ Lil všetky žijú v páre. Lil, ktorá mala v minulosti pomer s mnohými z priateľiek, sa zotavuje z nešpecifikovanej formy rakoviny. Typickou zápletkou, na ktorej Chambers stavia komické scény, je narušenie komunity príchodom heterosexuálky Evy, ktorá sa nasťahuje do susediacej chatky bez toho, aby vedela, že pricestovala do lesbického rezortu. Lil je Evou očarená, no „jej láska prichádza príliš neskoro“ (Dolan 2010: 24). Trajektória príbehu smeruje k tomu, že Eva priznáva svoju lesbickú túžbu a Lil je za svoj dovtedajší život potrestaná. Zomiera na rakovinu, ale jej úmrtie je zároveň aj symbolickým trestom za ohrozovanie dominantného heterosexuálneho systému, aj morálky vlastnej lesbickej komunity. Napriek tomu, že Chambers zobrazuje lesby a ich vzťahy pomerne predvídateľne a v súlade s realizmom, Dolan túto hru považuje za jeden z prvých pozitívnych (a relatívne komplexných) obrazov lesbickej komunity, ktorý bol na divadelných doskách predstavený.

Trochu iným príkladom ako spomínaná Crowleyho hra sú drámy Harveyho Fiersteina z 80. rokov. V hre *International Stud* si Fierstein zahral postavu geja Arnolda Beskoffa. Beskoff je – podobne ako Fierstein – newyorským Židom, ktorý sa živí ako profesionálna drag queen.⁴ V komediálnym situáciách sa, na rozdiel od iných hier, diváci smejú spolu s Beskoffom a nie na ňom. Hra, ktorá bola súčasťou trilógie *Torch Song Trilogy* (1982, Little Theatre, New York), sa dočkala 1 222 repríz a vyhrala cenu Tony Award za najlepšiu hru. Podľa Jill Dolan majú bieli gejovia relatívne dobrú možnosť uvádzať svoje hry aj v mainstreamových priestoroch. Horšie sú na tom lesbické autorky alebo queerski jedinci iného etnika či rasy. Ani Chambers, ktorá okrem *Summer at Bluefish Cove* napísala ešte množstvo ďalších významných hier, sa nedožila úspechu.⁵

QUEERING ALEBO PRETEPLOVANIE

Voči dominantnému divadelníctvu a divadelnému realizmu sa queerski umelci vymedzujú rôznymi spôsobmi. Jedným z nich je aj preteplovanie divadla

(„queering the theatre“⁶). Najznámejším príkladom queerskeho parodovania klasickej divadelnej hry je inscenácia *Električky zvanej túžba* od skupiny Belle Reprieve. Pôvodná Williamsova hra mala na Broadwayi premiéru v roku 1947. Tento majstrovský kus amerického divadelníctva vyhral Pulitzerovu cenu za drámu a v roku 1951 sa dočkal aj filmového spracovania, v ktorom si zahral Marlon Brando. Film aj hra sú ukázkovým príkladom realizmu so štvrtou stenou, ktorý vyžaduje, aby herci a herečky pristupovali k svojim postavám cez hlboké zvnútornenie. Práve kanonický charakter Williamsovej hry a jej pevne štruktúrované rodové vzťahy urobili z hry fantastický objekt queerskej dekonštrukcie. V roku 1991 sa na nej v kolektíve Belle Reprieve podieľali Lois Weaver, Peggy Shaw, Bette Bourne a Paul Shaw. V ich inscenácii sa klasické divadelné dielo premenilo na postmodernú hru, kde takmer všetko koluduje s očakávaniami, ktoré sa spájajú s predlohou. *Električka zvaná túžba* v tomto podaní odporuje napríklad konvencii, podľa ktorej by žena mala byť vždy lojálna voči manželovi, alebo presvedčeniu, že hypermaskulínne typy mužov sú pre ženy neodolateľne príťažlivé. Hoci inscenácia sleduje klasickú zápletku a pracuje s materiálom Tennesseeho Williama, skôr ho cituje, ako verne kopíruje. Úprava scény sa nepokúša vytvárať ilúziu, že sa dej odohráva v neworleanskom apartmáne v roku 1940, namiesto toho na prostredie odkazuje brechtovským spôsobom – scéna je dvojdimenzionálna, namaľovaná na kartónové bloky, zmenu nálady alebo prostredia indikujú napríklad pomaľované závesy. Postavy v súlade s narúšaním realizmu ignorujú pomyselnú štvrtú stenu, obracajú sa na publikum, často hovoria jedna cez druhú, sledujú dve či tri rozprávačské línie a miešajú svoje dialógy s piesňami. Príznačné je to, že na divadelný realizmus reagujú priamo, prostredníctvom replík: „Panebože, čo to robíme? Už to nevydržím. Chcela by som byť v skutočnej hre! (...) So skutočnými kulisami! S bielymi telefónmi, francúzskymi oknami, začiatkom, stredom a koncom! Toto je to najchaotickejšie predstavenie, v akom som kedy hrala. Čo je zlé na červenom plyši? Čo je zlé na zrozumiteľnom motíve a dejí?“ (Dolan 2010: 77) Dekonštrukcia rodového poriadku je evidentná už pri prvom pohľade na obsadenie.

Mitcha hrá Paul Shaw. Blanchin nevinný nápadník je v bulletine opísaný ako „víla prezlečená za muža“. Táto charakterizácia naráža na bežný stereotyp, podľa ktorého gejovia nie sú skutočnými mužmi.

Stellu hrá Lois Weaver. Jej charakteristika „ženy prezlečenej za ženu“ naznačuje, že aj herečka, ktorej rod sa zhoduje s pohlavím postavy, je v prestrojení. Znamená to, že si osvojuje rolu, ktorá jej nie je daná prirodzene ani jej nie je vrodená.

Stanleyho hrá Peggy Shaw. Opis priradený tejto postave (Stanley „je butchovskou lesbou“) divákov a diváčky upozorňuje na to, že maskulinita nie je vlastná/vrodená len mužom. Shaw neskrýva, že je ženou, a keď hrá Stanleyho, privlastňuje si ikonickú maskulinitu, ktorú rozohráva na vlastnom tele. Identita Peggy/Stanleyho má poukázať na to, že maskulinitu si môže osvojiť ktokoľvek.

Blanche hrá Bette Bourne, známa drag queen z Bloopips Company. Jej opis hovorí, že „je to muž v šatách“. Podobne, ako sa pri postave Stanleyho skúma maskulinita, tu sa spochybňuje femininita. Pozorovateľ, ktorý sa díva na Blanche, vidí postavu muža, ktorý je oblečený v ženských šatách. Diváci a diváčky

⁶ Výraz „queering the theatre“ má pomenovávať zaujatie queerskej perspektívy voči dominantnému systému divadla či voči jeho kánonu. V inscenácii či hre sa prejavujú ako subverzia heteronormativity a využíva rôzne stratégie (otvorené obsadzovanie, prepisovanie dialógov, parodovanie originálu, pohrávanie sa so sexualitou a identitou postáv a i.). V slovenčine pre výraz „queering“ zatiaľ neexistuje ustálený jazykový ekvivalent. „Queering“ by bolo možné preložiť napr. ako skvírovanie, kvírenie, k-vírenie, za-k-vírenie (návrh Ľ. Kobovej v e-mailovej korešpondencii). V publikácii *Lesby-by-by* sa v preklade nemeckého článku Sabine Harč používa pre „queering the law“ výraz „preteplenie práva“ (pozri Cviková – Juráňová 2004: 337 – 352). Výraz „preteplenie“ ďalej vo svojej štúdii *Queer a podryvanie identity* používa aj Ľuba Kobová (pozri Kiczková – Szapuová 2011: 312 – 330). Podobne je možné výrazy „preteplenie“, „preteplovanie“ používať aj vo vzťahu k divadlu. Je však zároveň potrebné zdôrazniť, že obsah výrazu „queer“, tak ako sa opisuje v queer teórii, nie je úplne totožný s tým, ako sa v komunite chápe význam výrazu „teplý“ (t. j. gej, lesba, bi...). Queer je množina, ktorá zahŕňa širšiu, rozmanitejšiu a zároveň ťažšie uchopiteľnú a opísateľnú skupinu individuí a konaní. V tomto texte som namiesto angl. „queering“ zvolila (v závislosti od kontextu) použitie výrazov „preteplenie“, „queerske podryvanie“, resp. „queerske parodovanie“ či „queerska dekonštrukcia“. Spôsob prekladania výrazu „queering“ bude zrejme závisieť aj od toho, či sa rozhodneme do slovenčiny prekladať substantívum queer (napríklad ako kvír) a adjektívum queersky (napríklad ako kvírsky).

⁴ S touto hrou sa na broadwayskej scéne pravdepodobne prvýkrát objavilo imitovanie análneho sexu.

⁵ Podobne ako hlavná postava Lil, aj Chambers v roku 1983 zomiera na rakovinu.



Kate Bornstein



Holly Hughes (Dog and Pony Show, 2010)

sledujú pohrávanie sa s femininitou na tele, ktoré sa s ňou zdá byť nezlučiteľné, a majú si odniesť prinajmenšom tušenie, že femininitu môže performovať ktokoľvek.

Queerska dekonštrukcia Williamsovej hry je zrejmá aj z prvej repliky. Blanche v nej namiesto vety „Vždy som závisela od láskavosti cudzích“ vyslovuje vetu „Vždy som závisela od podivnosti cudzích“ (Dolan 2010: 68). Slovo podivnosť („strangeness“) sa v scenári evidentne používa ako ekvivalent slova queer. Keď sa Blanche sťažuje: „Nemôžem vystáť, že som kdesi medzi. Nevieť to už zniesť“ (Dolan 2010: 69), naráža jednak na zacyklenosť, ktorú Williams prisudzuje jej postave, jednak na svoju vlastnú identitu. Bette/Blanche je „kdesi medzi“, lebo je drag queen. Sexualita a identita hercov a ich postáv sa v inscenácii dostávajú do popredia viackrát. V druhom dejstve sú Blanche a Stella spolu na scéne, hovoria postupne, no ich repliky na seba nenadväzujú. Namiesto toho akoby zdieľali monológ, ktorý sa simultánne odvíja v dvoch rovinách. Kým Stella vedie triviálny monológ o dobre vychladenej fľaške koly, Blanche sa zaoberá Stanleyho sexualitou. Neskôr vysloví vety: „Na Stanleyem je niečo, čo neviem celkom presne pomenovať. (...) Neverím tomu, že je muž. Jeho sexualita je podivná. (...) Zvuky, ktoré vydáva, to, ako si vykračuje ako Mae West, a spôsob, akým nosí šaty. (...) Myslím si, že je teploš (...) Iba niekto, kto vie tak ako ja, čo znamená byť ženou, si môže všimnúť tieto subtílné náznaky.“ (Dolan 2010: 72) Na konci inscenácie sa Stella publika spýta: „Tak ako? Zistili ste to už? Viete, kto je kto, kto dostane čo a do ktorej zástrčky zapojiť toaster? Dostali ste už to, čo ste chceli?“ (Dolan 2010: 79)

Belle Reprieve reprezentuje jeden druh queerskeho prístupu k divadlu, v ktorom sa pretepluje, resp. queersky parodizuje divadelná klasika. Pri spo-



Pomo Afro Homos (Djola Branner, Eric Gupton, Brian Freeman). Foto: Brian Freeman



Marga Gomez

chybňovaní rigidného chápania rodových rolí a sexuality sa pritom spolieha na popularitu Williamsovho originálu a na divácke povedomie o ňom.

NA BRODWAYI A MIMO NEHO

Niektoré lesby a gejovia sa snažili svoje hry a inscenácie presadiť v uznávaných inštitúciách. Iní sa koncentrovali v lesbických a gejských divadlách, ktoré začali vznikať v samostatných priestoroch mimo Broadway. Dôležitú úlohu v odpore voči dominantnému divadelnému systému zohráva nielen celkové umiestnenie divadla, ale aj odhalenie celého divadelného aparátu vrátane architektúry divadla, systému osvetlenia, kostýmov, scenára a pod. To, čo inokedy – napríklad v klasickom realistickom divadle – zostáva pred divákmi a diváčkami skryté, sa v gejských a lesbických divadlách obecnstvu ostentatívne odokrýva. Väčšinou sa nepredstiera ani to, že obecnstvo nie je v sále prítomné. Svojím štýlom smerujú LGBTQ divadlá k avantgarde a experimentu, čím sa odkláňajú od komerčných inštitúcií. Mnohé z nich sa riadia neautoritatívnymi kolektivistickými princípmi a často sa vzdávajú aj myšlienky centrálnej režisárskej postavy, ktorá obvykle dominuje divadelnej inscenácii.

Klasickým subkultúrnym divadlom, ktoré vzniklo v 60. rokoch, je Caffè Cino na Cornelia Street v New Yorku. Off-off-Broadway divadlo v Greenwich Village bolo bohémym miestom, kde začínalo množstvo gejských dramatikov a kde sa pravidelne hrali hry „gejov o gejoch“. Majiteľom divadla bol Joe Cino, pre ktorého bolo javisko takmer posvätné. Cino dokonca trval na tom, že aj keď sa večer nenazbiera žiadne publikum, herci musia vystúpiť, pretože priestor má

svoje vlastné potreby a energiu. Prvým Cinovým úspechom bola hra Lanforda Wilsona *The Madness Of Lady Bright* (1964), ktorá opisovala údel tragickej, osamelej drag queen. Hry v Cinovom divadle obvykle priťahovali malú skupinku divákov a dokonca aj plagáty, ktoré Cino nechal pre predstavenia vytvárať, boli účelovo navrhnuté tak, aby si ich všimli iba ľudia, ktorí toto divadlo vyhľadávali. Tieto opatrenia však neboli znakom žiadneho gejského separatizmu, vyžadovala si ich konzervatívna politika 60. rokov. Britskou obdobou Caffé Cino bolo o niečo neskôr londýnske divadlo The Drill Hall, ktoré si v 80. rokoch získalo reputáciu medzi gejským a lesbickým obecnstvom. Divadlo doteraz funguje a stále sa orientuje na LGBTQ komunitu.

WOW CAFÉ: SPLIT BRITCHES A LESBICKÍ BRATIA

V roku 1980 vzniklo v newyorskom East Village divadlo WOW Café (Women's One World Café). Stalo sa základňou pre generáciu lesbických performeriek, ktoré odmietali komerciu a realistické princípy divadelníctva. Kolektív, ktorý sa združoval vo WOW, sa už na začiatku dohodol, že sa na svoje fungovanie nebudú snažiť získať žiadnu grantovú podporu. Herečky a performerky nechceli patriť nikomu okrem publika a odmietali sa niekomu prispôbovať. Pracovali v chudobných podmienkach a aby pritiahli obecnstvo, ceny lístkov zámerne tlačili dole. WOW aj tridsať rokov od svojho založenia dodržiava tie isté pravidlá.

Jednou z najväčších hviezd WOW Café bola svojho času performerka a scenáristka Holly Hughes. „Bola znechutená politickou korektnosťou, na ktorú narážala vo feministickej umeleckej komunite, takže v divadle WOW si užívala anarchiu a to, že nemusela nasledovať žiadnu líniu.“ (Dolan 2010: 27) Jej divadelná hra *The Well of Horniness* (názov paroduje slávny lesbický román Radclyffe Hall *The Well of Loneliness*, 1928) spôsobila v roku 1983 senzáciu. Pôvodne ju napísala pre rozhlas a vo WOW v nej hrali aj Alina Troyano, Peggy Shaw a Sharon Jane Smith. Keďže väčšina obecnstva herečky poznala, bavila sa aj na tom, že hrali v súlade či proti svojmu typu osobnosti. Pre Hughes bolo typické nabúravanje steny medzi sebou a publikom, ktoré sa nechávalo strhnúť jej chytľavým smiechom. Neskôr Hughes napísala a vystupovala ešte v mnohých iných úspešných hrách – *Dress Suits to Hire* (1984 s Peggy Shaw a Lois Weaver), *Clit Notes* (1994, PS 122, New York), *Preaching to the Perverted* (1999, New Conservatory Theatre, San Francisco). „No odkedy začala sólovú kariéru, jej monológy sú uhladenejšie a křčovitejšie.“ (Dolan 2010: 29)

Obrovským lákadlom sa v divadle WOW stala skupina The Split Britches Company. Tvorili ju herečky Peggy Shaw, Lois Weaver a Deb Margolin. Vo WOW sa uviedli rovnomennou hrou v roku 1982. Shaw a Weaver mali v divadla dokonca vedúcu úlohu. Weaver učila členky divadla herectvo a réžiu, Shaw vytvárala umelecké zázemie a fyzicky podporovala kolektív. „Dvadsaťpäť rokov po vzniku divadla WOW si Shaw spomínala, ako denne chodievali do divadla, kde umývali dlážku a všetky obetovali litre svojho potu na to, aby toto miesto fungovalo. Spomínala, aká bola pyšná, že majú vlastné divadlo, ktoré môžu upratovať. V tom čase bolo pre lesby (a pre ženy celkovo) také vzácne mať svoj vlastný

priestor,“ píše Dolan o solidarite vo WOW (Dolan 2010: 30). Split Britches spolu inscenovali hry *Beauty and the Beast* (1982, Avenue of The Streets, New York), *Upwardly Mobile Home* (1984, WOW Café), *Little Women: The tragedy* (1988, WOW Café) či *Lesbians Who Kill* (1992, The Club at La MaMa, New York). Všetky z nich svojou formou a obsahom zmenili dejiny lesbického divadla. Tieto performancie obsahovali množstvo odkazov na židovské reálie, popkultúru a spracovávali rôzne príbehy a fantázie blízke jednotlivým členkám súboru. Heterosexuálnou, židovskou členkou skupiny bola Deb Margolin. Talentovaná komička napísala množstvo textov, ktoré odmietali formulu klasického realizmu a „ak sa aj nedajú označiť ako lesbické, určite sa dajú nazvať queerskymi“ (Dolan 2010: 31). WOW Café za tridsať rokov svojho fungovania vychovalo množstvo umelkýň, ktoré sa neskôr posunuli k sólovej kariére, a niektoré sa stali dokonca komerčne úspešnými. Aj Shaw, Weaver a Margolin sa v 90. rokoch začali venovať samostatnej kariére. Prvým individuálnym vystúpením Shaw bolo v roku 1993 *You're Just Like My Father* na Hampshire College. V tejto performancii Shaw dokumentuje zážitky, ako ju jej matka varovala pred „narastajúcou sexuálnou perverzitou“ a zároveň odobrovala jej maskulinitu tým, že ju obliekala do otcových šiat a zdôrazňovala, ako sa na seba s otcom podobajú. Monológ *Menopausal Gentleman* (1997, Ohio Theater, New York) vypovedá o tom, aké je byť 53-ročnou starou mamou, ktorá sa oblieka a vyzerá ako 35-ročný muž. Shaw neskôr vystúpila aj s hrami *To My Chagrin* (2001, Jump Start, San Antonio), *Must: The Inside Story* (2008, Wellcome Collection, UK). Jej neskoršie vystúpenia sú introvertnejšie a pozornosť v nich sa obracia hlavne na telo a starnutie. Zatiaľ čo Shaw sa vo svojich performanciách prikláňala viac k butchovskej lesbickosti, Weaver mala bližšie k teatrálnemu femmovskému lesbizmu. Svoju femmovskú postavu *Tammy Why Not* predviedla obecnstvu prvýkrát v roku 1983 (Club Chandelier, New York). Tammy sa okamžite stala hitom a herečka túto postavu počas svojej sólovej kariéry neustále zdokonaľovala. V roku 1995 rozbehla samostatnú kariéru aj Deb Margolin. Estetika jej performancií do značnej miery inkorporovala štýl Split Britches a dodnes sympatizuje s LGBTQ identitami. „[J]ej performancie majú silnú výpovednú hodnotu a sú bohaté na spirituálnu a politickú židovskú skúsenosť, ktorá sa len málokedy vidí aj v relatívne avantgardnom divadelnom svete...“ (Dolan 2010: 35).

V roku 1989 začala svoju kariéru vo WOW aj lesbická skupina The Five Lesbian Brothers (Lisa Kron, Peg Healey, Moe Angelos, Babs Davy, Dominique Dibbell). Kontradikcia v názve skupiny mala vyvolať zámernú konfrontáciu so stereotypmi týkajúcimi sa rodu, pohlavia a sexuality. Sexualitu preskúmavala aj ich úvodná parodická hra – *Voyage to Lesbos*. Herečky čoskoro svoju základňu presunuli z WOW do off-Broadway divadla New York Theatre Workshop, čím sa snažili vytvoriť si lepšie predpoklady na zviditeľnenie a na získanie finančných zdrojov. Zoskupenie malo úspech s predstaveniami *Brave Smiles* (1992, NYTW), *The Secretaries* (1994, NYTW), *Brides of the Moon* (1997, NYTW). Tieto šou parodizovali stereotypné zobrazenia lesbickosti či klasické nukleárne rodiny. Väčšina kolektívu sa neskôr začala venovať samostatnej kariére a niektoré herečky začali rozvíjať aj filmovú či televíznu kariéru. Lisa Kron podnikla so svojimi autobiografickými monológmi *101 Humilating Stories* a *2.5 Minute Ride* turné po



Kiki and Herb



Ludlam and Ridiculous Theatrical Company



Peggy Shaw, Lois Weaver

Amerike. Jej prelomová hra *Well* bola pôvodne uvedená v roku 2004 a o dva roky neskôr sa presťahovala na Broadway. Ako jedna z mála lesbických hier inscenovaných na Broadwayi získala dve nominácie na Tony Awards.

GEJSKÉ DIVADLO

Hoci gejovia formovali v divadelnom prostredí kolektívy podobné Split Britches menej často, niekoľko ich vzniklo. V roku 1991 sa v San Franciscu sformovalo trio afroamerických gejev s názvom *Pomo Afro Homos*. Djola Bernard Branner, Brian Freeman, Eric Gupton sa v 90. rokoch preslávili vystúpeniami, v ktorých skúmali gejskú, mužskú a afroamerickú identitu. V roku 1991 plánovali so svojím predstavením *Fierce Love: Stories from Black Gay Life* (1991, Josie's Juice Joint, San Francisco) vystúpiť v malom gejskom divadle Out North na Aljaške. Lokálne divadlo chcelo na autobuse umiestniť upútavku na predstavenie, no nakoniec dostalo zákaz a takmer prišlo o grantovú podporu. Ďalšia hra kolektívy – *Dark Fruit* (1991, Public Theatre, New York) – ilustruje sociálne stigmy spôsobené homofóbiou a rasizmom. Člen skupiny Brian Freeman vystupoval



Last Summer at the Bluefish Cove (2012, Oakland Center for the Arts)



Tim Miller (performancia Glory Box)

v roku 1997 samostatne s predstavením *Civil Sex* (Public Theatre, New York), v ktorom hral Bayarda Rustina, prvého Afroameričana, ktorý ako otvorený gej participoval na boji za ľudské práva. V roku 1999 Freeman prepracoval hru na trojaktovku.

Gejovia v 80. a 90. rokoch síce nezaložili priestor podobný WOW Café, no queersky performer Tim Miller otvoril v newyorskom East Village (dnes už legendárny) priestor PS 122. PS v názve budovy pôvodne znamenalo „public school“, no po tom, ako sa budova stala sídlom umelcov, značil akronym „performance space“. PS 122 bolo základňou viacerých umelcov a umelkýň, ktorí experimentovali s divadelnou formou. Vystupovali tu Holly Hughes, Peggy Shaw, Lois Weaver, Deb Margolin, Alina Troyano, no aj Tim Miller a iní gejskí umelci. Millerove šou sa vždy venovali problematike gejských a lesbických práv. Performer ako jeden z prvých na javisku aktivisticky otváral otázku sexuálnych slobôd. V predstavení *My Queer Body* (1994, Highways, Santa Monica) si Miller v čase rozpuku pandémie HIV/AIDS vyzliekol šaty a nadväzoval s divákmi kontakt. Sadal si im do lona, otvorene hovoril o tom, čo znamená byť nahým gejom v tejto situácii, a diváci, ktorí sa najskôr cítili nepohodlne, sa postupne uvoľnili, až mu nakoniec búrlivo tleskali. Väčšina Millerových šou otvorene oslavovala sexualitu v čase, keď na AIDS zomieralo veľké množstvo ľudí, a aj toto vystúpenie sa unikátnym spôsobom vyrovnávalo s verejným ponižením ľudí s HIV/AIDS. V roku 1986 vo vystúpení *Buddy Systems* (PS 122, New York) Miller vyjadril nádej, že

gejovia a lesby budú môcť spolu vychovávať deti. Od roku 1999 sa performer aktívne venuje problematike sobášenia a imigračných práv LGBTQ párov. Neskoršie performancie *Glory Box* (1999, Legion Arts, Iowa), *Us* (2003, 7 Stages Theatre, Atlanta), *1001 Beds* (2006, New Conservatory Theatre, San Francisco) sa dotýkajú otázky, ako sa žije queerským párom, ktoré sa z dôvodu iného občianstva jedného z dvojice nemôžu usadiť v USA.

Aj umelec William Hoffman sa venuje problematike AIDS. Na túto tému dokonca napísal jednu z prvých hier. *As is* z roku 1985 (Lyceum Theatre, New York) je čierna komédia o gejovi, ktorý sa učí akceptovať svojho HIV pozitívneho milenca tak, „ako je“ („as is“). Takisto hra ďalšieho dramatika, Larryho Kramera, *The Normal Heart* (1985, Public Theatre, New York) je o HIV. Táto realistická dráma sa usiluje divákov a diváčky identifikovať s Nedom Weeksom, ktorý je chorý na AIDS. Dráma nás nabáda, aby sme vyjadrili svoj hnev z toho, že neexistuje dostatok dotácií na výskum AIDS. Keď sa v roku 2004 začala hra znovu inscenovať (hoci v tom čase už existovali lieky, ktoré boli schopné stav pacientov stabilizovať), Weeks sa si v nej zahral otvorene bisexuálny herec Raúl Esparza.

NENÁROČNÉ PERFORMANCIE

Individuálne performancie sú u queerských umelcov a umelkyň obľúbené z viacerých dôvodov. Jednak umožňujú výstižným spôsobom analyzovať a pomenovať zložitú realitu, performer a performerka sa v nich môžu neobmedzene vracať k osobnej skúsenosti a pozvať divákov, aby ju s nimi zdieľali, no samostatné vystúpenia vyžadujú aj menej nákladov na svetlá, kostýmy a divadelné priestory. Nielen queerski, ale aj farební umelci a umelkyne uprednostňujú sólové šou tiež preto, že im umožňujú lepšie kontrolovať svoje obecenstvo či odkaz inscenácie.

Alina Troyano bola pôvodnou členkou WOW Café. Jej performancie začínali obvykle na dolnom Manhattane a potom putovali po celej krajine. Alter egom umelkyne je Carmelita Tropicana, nositeľka mnohých gejských, lesbických a queerských ocenení. V šou *Milk of Amnesia* (1994, PS 122, New York) Troyano spomína na rané detstvo strávené na Kube a na emigráciu do USA. Umelkyňa používa cross-dressing nielen na to, aby upozornila na maskulínne a feminínne časti svojej identity, ale aj na to, aby zdôraznila odlišné kultúrne a národnostné aspekty svojho ja.

Portorická lesbická herečka Marga Gomez skúma v *A Line around the Block* (1996, Public Theater, New York) – podobne ako Alina Troyano – svoje rozličné kultúrne identifikácie. Medzi jej populárne vystúpenia patria *Long Island Iced Latina*, *Los Big Names*, *Memory Tricks*, *Marga Gomez Is Pretty, Witty and Gay* a iné. No Gomez spolupracovala v hre *Single Wet Female* (2002, New York Queer Arts Festival) aj s Troyano. Ich hra sa inšpirovala filmom *Single White Female* z roku 1992, v ktorom účinkovala beloška Jennifer Jason Leigh. Leigh hrala postavu, ktorá odpovie na inzerát hľadajúci spolubývajúcu. Spolubývajúcej však ukradne identitu, zvedie jej priateľa, zavraždí ho a potom sa pokúsi zabiť aj ju. Troyano a Gomez vo svojej satirickej postmodernej inscenácii tento motív poňali homoeroticky a parodicky.

Ďalším umelcom, ktorý vo svojich vystúpeniach nehrá nikoho iného, len seba samého, je chicano queer Luis Alfaro. Vo svojich šou zvyčajne tematizuje dospievanie v Los Angeles. Jeho vystúpenia vypovedajú o skúsenostiach geja vyrastajúceho v zmiešanom mexicko-americkom prostredí. V monológu *A Mumu Approaches* (1996, X-Teresa, Mexico City) si Alfaro vkladá do úst typické americké miniatúrne koláčiky s čokoládovou polevou, zatiaľ čo nahraný monológ opisuje kompromisy, ktoré sú nutné na to, aby sa človek asimiloval do amerického prostredia.

Medzi samostatnými umelcami a umelkyňami sú aj takí, ktorí vytvárajú tzv. gender queer vystúpenia. Umelkyňa Kate Bornstein v *Hidden: A Gender* (1989, Theatre Rhinoceros, San Francisco) dokumentuje svoju skúsenosť Male-to-Female transsexuálky. Bornstein vyšla von so svojou identitou v neskorých 80. rokoch, keď sa na transsexuálnych ľuďoch dívala s podozrením nielen široká verejnosť, ale aj gejsko-lesbická komunita. Podľa názoru Jill Dolan, množstvo transgender osôb hľadá v performanciách u divákov potvrdenie svojej identity, hoci mnohí drag kings a drag queens vystupujú v baroch, kluboch a iných „ad hoc“ priestoroch, ktoré sú výhodné politicky aj finančne.

Hoci práca individuálnych umelcov a umelkyň je imponujúca, nevýhodou performancii je, že sú viazané na konkrétne osoby, a len veľmi málo z nich môže reprodukovať niekto iný. Niektoré hry, ako *The Well of Horniness* a tituly od Five Lesbian Brothers, v ktorých sa objavujú aj konvenčnejšie postavy, bolo možné inscenovať aj s iným obsadením a v iných divadlách. „No veľa autobiografických sólových performancii je viazaných na umelcov a umelkyne, ktorí ich vytvorili. Ich zmysluplnosť je závislá od fyzickej prítomnosti autora či autorky. No aj tak táto práca vytvára unikátnu zbierku LGBTQ skúseností a postrehov. Predstavuje úžasný archív formálnej a naratívnej inovácie.“ (Dolan 2010: 48)

CAMP A DRAG PERFORMANCIE

Queerske camp a drag performancie majú v USA a v Británii dlhodobú tradíciu. Medzi najznámejšie umelecké šou v tejto oblasti sa zaraďujú vystúpenia Ethyl Eichelberger zo 70. a 80. rokov, sanfranciskej drag queen skupiny Cockettes či putovného zoskupenia Hot Peaches.

Scenárista a performer Charles Busch je takisto populárnym off-off-Broadway drag umelcom. Busch, ktorý si sám píše skeče, uviedol ako jednu zo svojich prvých hier *Vampire Lesbians of Sodom* (1984, Limbo Lounge v newyorskom East Village). Šou pokračovala ďalších päť rokov v Greenwich Village, no neskôr Busch žal pracovné úspechy hlavne vďaka tomu, že písal komediálne hry pre heterosexuálnych umelcov a mainstreamové publikum. Na rozdiel od tohto autora sa niektorí drag umelci rozhodli zostať mimo hlavného prúdu. Charles Ludlam so svojou *Ridiculous Theatrical Company* parodoval vysoké umenie dve desaťročia. Spolu s partnerom Everettom Quintonom preteplovali a queersky parodovali viaceré melodrámy (napr. *Camille*, 1973, Ridiculous Theatrical Company, New York), no uvádzali aj gotické paródie (napr. *The Mystery of Irma Vep*, 1984, Ridiculous Theatrical Company, New York). „Ludlam vystupoval ako drag

queen, ale jeho kostýmy nikdy úplne nezakrývali jeho rod. Camille hral s kučeravými chlpmi, ktoré mu na hrudi efektne vytrčali spod živôtika.“ (Dolan 2010: 58) Ludlam napísal 29 hier a všetky z nich inscenovalo jeho divadlo. Väčšinu z nich sám režíroval a aj v nich hral. Jeho hry priťahovali hlavne stabilnú skupinu divákov a diváčok, no vtipné performancie mu získali rešpekt a obdiv aj mimo „okruhu avantgardy“.

V neskorých 80. rokoch uvádzala v San Franciscu svoje drag performancie dvojica Kiki a Herb (spevák Justin Bond a hudobník Kenny Mellman). Neskôr sa so svojimi šou presťahovali do malej kaviarne Cowgirl Hall of Fame v Greenwich Village a nakoniec sa v 90. rokoch usídlili v klube Fez na dolnom Manhattane. S hrou *Kiki and Herb: Coup de Théâtre* (2003) sa dvojica premiestnila z Broadway do Cherry Lane Theater. Napriek tomu, že performer ani ako tridsaťročný nepoužívali žiadny mejkap, tvrdili, že ich postavy majú viac ako sedemdesiat rokov. V roku 2007 bola ich hra *Alive on Broadway* (premiéra v roku 2006) nominovaná na Tony Award v kategórii Najlepšia špeciálna divadelná udalosť.

QUEER A KOMERČNÉ DIVADLÁ

Zatiaľ čo niektorí umelci a umelkyne pôsobili radšej v malých nezávislých divadlách alebo boli na voľnej nohe, iní prispôbovali svoje hry túžbe dostať sa do konvenčnejších divadiel. Aj keď sú mnohí komerčne úspešní umelci a umelkyne nejakým spôsobom spätí s označením „gejská a lesbická dráma“, pre časť z nich sexuálna identita nezohrávala v ich tvorbe žiadnu úlohu.

Jedným z prvých bielych gejských dramatikov akceptovaných mainstreamom je Terrence McNally. Jeho hry sú aj o gejoch, no píše tiež hry a libretá, ktoré so sexuálnou identitou nemajú nič spoločné. McNally je autorom muzikálovej predlohy broadwayskej adaptácie *The Full Monty* (2000, Old Globe Theatre, San Diego). Hrdinami pôvodného britského filmu je skupinka nezamestnaných mužov, ktorí sa rozhodli, že si zarobia peniaze striptízom. McNally exceloval v žánri realistickej drámy – gejské postavy vystavil klasickým situáciám, v ktorých prechádzajú traumatizujúcim coming outom, chorobou alebo sa potýkajú so smrťou. Ďalšia McNallyho dráma *Love! Valour! Compassion!* (1994, Manhattan Theatre Club, New York) sa do veľkej miery podobá dráme *Last Summer at Bluefish Cove*. Aj tu sa skupinka priateľov stretáva na prázdninách v dome u talentovaného tanečníka Gregoryho a komunita je opísaná prostredníctvom vzájomných vzťahov – hra zobrazuje páry, ktoré po sérii osobných, umeleckých a zdravotných problémov (vrátane diagnostikovania HIV, starnutia, straty mobility a nevery) žijú pokojným domáckym spôsobom. Gejovia sú tu iní, ako boli v časoch hry *Boys in the Band*, no rasové a triedne implikácie hry sú aj tak znepokojujúce. Muži v *L!V!C!* sú – snáď s výnimkou latino tanečníka Ramona – bieli a bohatí. No aj jeho zobrazenie je problematiké. „... jeho nahé – stereotypne dokonalé – telo je v hre objektifikované a jeho rasa je trivializovaná“ (Dolan 2010: 50). Aj nahota hercov sa skôr než na aktivizmus používa ako dekorácia. „Spôsob, akým sa tu esteticky využíva nahota, kontrastuje s politickým používaním nahého tela ako nástroja v performanciách Tima Millera.“ (Dolan 2010:

49) *L!V!C!* sa neskôr presunulo na Broadway a na základe drámy bol natočený film, ktorý sa úspešne premietal v regionálnych amerických divadlách.

Lesbická dráma je podľa Jill Dolan menej úspešná v prebíjaní si cesty do komerčných divadiel. Hoci sa hry Pauly Vogel neinscenovali na Broadwayi, autorka bola mimoriadne úspešná v regionálnych divadlách a mimo Broadway. V jej dráme *Baltimore Waltz* (1992, Circle Repertory Theater, New York) účinkovala otvorene lesbická herečka Cherry Jones a režírovala ju lesbická režisérka Anne Bogart. Hra sa alegorickým spôsobom zaoberá smrťou autorkinho brata chorého na AIDS. Ďalšia dráma Vogelovej – *How I Learned to Drive* (1997, Vineyard Theatre, New York) – rozpráva o sexuálnom prebúdzaní hrdinky L'il Bit, resp. o tom, ako ju sexuálne obťažoval strýko. Autorka v dráme komentuje udalosti sarkasticky – z rodinného stola sa namiesto posvätného miesta stáva dejisko najväčšej anarchie a mizogynie. Za hru, ktorej sa podarilo vyhnúť klasickým realistickým klišé, získala Vogel v roku 1998 ako prvá otvorene lesbická žena Pulitzerovu cenu. Dnes učí a vedie Katedru scenáristiky na Yale School of Drama, no „ako žena je aj tak stále mimo vplyvných kruhov“ (Dolan 2010: 51). Na druhej strane, broadwayskú inscenáciu gejského dramatika Tonyho Kushnera *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes* (1990, Mark Taper Forum, Los Angeles) odborníci oceňujú ako vizionársku. Tento viditeľný rozdiel je podľa Dolan spôsobený aj tým, že odlišné rody a etniká majú rozdielny prístup k inscenovaniu a k sociálnej akceptácii. „Rodová a rasová politika naďalej zohrávajú svoju úlohu v prijímaní jednotlivých LGBTQ hier. Možnosti bieleho (hoci gejského) muža – Kushnera – nie sú ničím limitované. No ak za vrchol úspechu v konvenčnom divadelníctve považujeme inscenáciu na Broadwayi a na West Ende, potom je Vogel ako biela lesba so svojim umením prinajmenšom o jednu priečku nižšie ako Kushner. Gejskí dramatici a lesbické dramatičky inej farby sa často nachádzajú ešte nižšie.“ (Dolan 2010: 53)

Ázijsko-americký dramatik Chay Yew, ktorý sa narodil v Singapure, inscenoval svoje hry v regionálnych divadlách naprieč USA. *A Language of Their Own* (1995, Public Theater, New York) napísal Yaw v čase rozpuku HIV. Dráma rozpráva príbeh vzťahu dvoch ázijsko-amerických gejov, z ktorých jeden je HIV pozitívny, a zobrazuje intímne ťažkosti, s ktorými sa partneri musia vysporiadať. No napriek tomu, že motívy jeho hier majú mnoho spoločného s politickými, sexuálnymi, rasovými a etnickými témami Kushnerových a Hwangových drám (David Henry Hwang je Yawov heterosexuálny ázijsko-americký protipól), jeho umenie sa nikdy nedostalo na Broadway. Chay Yew sa v ostatnom čase venuje skôr režírovaniu hier od iných autorov a v roku 2007 získal za réžiu cenu Obie Award.

Hoci rasové a etické odlišnosti prispievajú k rozdielnej miere viditeľnosti väčšiny LGBTQ drám a performancií, Dolan uznáva, že by bolo zavádzajúce trvať na prísnej korelácii medzi sexualitou, rasou a prístupom k zdrojom či vplyvným inštitúciám. Príkladom toho, že existujú výnimky, je otvorene gejský, afroamerický režisér George Wolfe. Jeho práca patrí v New Yorku medzi jedny z najviac uznávaných. Wolfe sa často venuje rasovým, etnickým a sexuálnym témam a okrem iného v Public Theater režíroval hry Chay Yewa a sólové performancie Margy Gomez či Lisy Kron. Práve pod jeho vedením sa mnohé hry z Public Theater dostali na Broadway. Napr. hra (bieleho geja) Richarda Greenberga *Take me Out*

LITERATÚRA:

DOLAN, J. 2010. *Theatre & Sexuality*. Hampshire, New York : Palgrave Macmillan.
 CVIKOVÁ, J. – JURÁŇOVÁ, J. (ed.). 2004. *Lesby-by-by: Aspekty politiky identít*. Bratislava : ASPEKT.
 KICZKOVÁ, Z. – SZAPUOVÁ, M. (ed.). 2011. *Rodové štúdiá. Súčasné diskusie, problémy a perspektívy*. Bratislava : Univerzita Komenského.

ZDROJE FOTOGRAFIÍ:

Alina Troyano/ Carmelita Tropicana. Dostupné na: http://stamps.umich.edu/stamps/detail/carmelita_tropicana. Získané: 4. 1. 2014.
 Boys in the Band. Dostupné na: <http://www.sanfranciscosentinel.com>. Získané: 4. 1. 2014.
 Caffè Cino. Dostupné na: <http://michaeltownsendsmith.com/caffe-cino>. Získané: 4. 1. 2014.
 Holly Hughes. Dostupné na: <http://www.thefeministspectator.com/2010/08/08/holly-hughes-the-dog-and-pony-show-bring-your-own-pony>. Získané: 4. 1. 2014.
 Jill Dolan. Dostupné na: <http://paw.princeton.edu/issues/2012/07/11/pages/4598/index.xml?page=2&>. Získané: 4. 1. 2014.
 Kate Bornstein. Dostupné na: <http://serendip.brynmawr.edu/exchange/node/7126>. Získané: 4. 1. 2014.
 Kiki and Herb. Dostupné na: <http://www.kqed.org/arts/performance/article.jsp?essid=17944>. Získané: 4. 1. 2014.
 Last Summer at the Bluefish Cove. Dostupné na: <http://www.mvtheaterbuzz.com/2012/06/03/oakland-center-for-the-arts-presents-last-summer-at-bluefish-cove/>. Získané: 4. 1. 2014.
 Ludlam and Ridiculous Theatrical Company. Dostupné na: <http://www.flair-magazin.de/fashion/artikel/acne-paper-14-manhattan-portraits.html>. Získané: 4. 1. 2014.

Marga Gomez. Dostupné na: <http://www.queerculturalcenter.org/Pages/QFest10/Marga.html>. Získané: 4. 1. 2014.

Peggy Shaw, Lois Weaver. Dostupné na: <http://www.monmouth.edu/newsdisplay.aspx?id=24075>. Získané: 4. 1. 2014.

Pomo Afro Homos. Dostupné na: <http://www.sfgate.com/performance/article/Pomo-Afro-Homos-Fierce-force-returns-3948178.php#photo-3583896>. Získané: 4. 1. 2014.

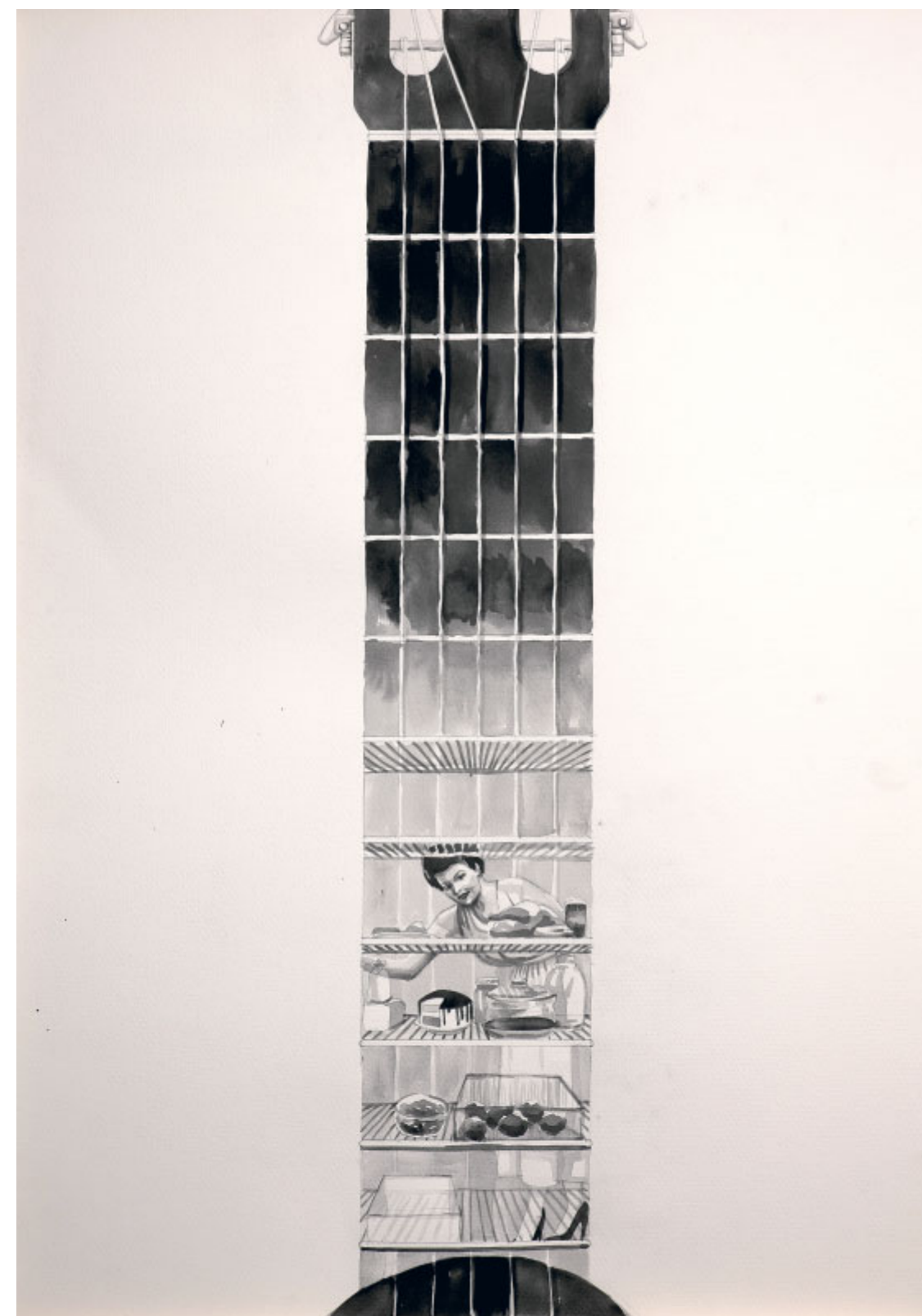
Split Britches. Dostupné na: <http://splitbritches.wordpress.com/multimedia/pictures> (© Eva Weiss and Lori E. Seid). Získané: 4. 1. 2014.

Tim Miller. Dostupné na: <http://theatredance.colorado.edu/theatre/glory-box>. Získané: 4. 1. 2014.

z roku 2002 sa presunula z Public Theater na Broadway a v roku 2003 dostala Tony Award za najlepšiu hru. Dráma je príbehom úspešného a arogantného afroamerického hráča baseballu, ktorý sa „vyoutuje“ pred tímom a fanúšikmi, čím utrpí osobnú aj profesionálnu ujmu. V tom istom roku si cenu Tony Awards za najlepšiu hudbu k muzikálovej adaptácii filmu *Hairspray* (2002, Neil Simon Theatre, New York) odniesli Marc Shaiman a Scott Wittman. Dvojica počas ďakovnej reči žartovala o prevahe gejev a Židov v broadwayskom muzikáli a divadle a svoju reč ukončila vášnivým bozkom, ktorému publikum búrlivo zatlieskalo. Shaiman a Wittman, samozrejme, neboli prvými ocenenými za prácu v muzikáloch. Hoci gejská identita skladateľa Stephena Sondheima je súčasťou jeho verejného profilu, jeho muzikály sa len zriedkavo vzťahujú ku gejským témam (výnimkou je *Company*, 1970, Alvin Theatre, New York). Sondheim je však príkladom toho, že úspešní gejovia zanechávajú svoju pečať vo všetkých druhoch divadelných inscenácií. „Mnohí bieli gejovia sú uznávanými filmovými a divadelnými producentmi a gejským a lesbickým témam dávajú komerčnejšiu podobu.“ (Dolan 2010: 57) Na druhej strane viditeľnosť a moc negarantujú, že umelec bude solidarizovať s inými gejskými autormi či lesbickými autorkami. Neznamená to automaticky ani to, že jeho projekty budú politicky progresívne.

ZÁVER

Teoretikovia a teoretičky už dlho zaujímajú odpoveď na otázku, akým spôsobom sexualita ovplyvňuje percepciu. Musí sa divák či diváčka identifikovať ako LGBTQ, aby porozumel/a queerskemu (lesbickému, gejskému, trans...) divadlu? Alebo môže akýkoľvek divák či diváčka čítať divadlo queersky? Mnohí teoretici a teoretičky presadzujú názor, že väčšina divákov môže čítať dielo queersky bez ohľadu na to, ako sa identifikuje. Za ostatné roky sa do veľkej miery uvoľnilo aj prísne kritérium autenticity, ktoré vyžadovalo, aby queersku skúsenosť reprezentoval iba niekto, kto ju sám zažíva či zažil. Jedným z množstva príkladov proliferácie LGBTQ divadelníctva je aj off-broadwayská inscenácia *The Temperamentals* (2009, The Barrow Group Studio Theatre, New York). V hre Jona Moransa o založení Mattachine Society vystupujú gejovia, lesby aj heterosexuálni herci a herečky. Sexuálne preferencie hercov a herečiek nemajú žiadny vplyv na silu alebo uveriteľnosť vystúpení. V súčasnosti sú naďalej aktívne aj niektoré pôvodné (explicitne gejsky, lesbicky, queersky identifikované) divadlá – Theatre Rhinoceros v San Franciscu, Theatre Offensive v Bostone, WOW Café, Highways či Drill Hall. A ani obecenstvo týchto divadiel „nepozostáva už výlučne z LGBTQ divákov“ (Dolan 2010: 81). Napriek tomu, že otázka, kto píše, režiruje či hrá v LGBTQ divadle, je o niečo menej dôležitá ako pred dvadsiatimi rokmi, myšlienka viditeľnosti a zviditeľňovania LGBTQ umenia a umelcov zostáva naďalej rovnako zásadná.



Lucia Dovičáková: *Gítara*, 2013, akvarel na papieri. Foto: Vlado Eliáš



EVA FILOVÁ je výtvarníčka, filmová teoretička a kritička. V rokoch 1990 – 1996 študovala na VŠVU v Bratislave v ateliéri Vladimíra Popoviča. V r. 2006 ukončila štúdium filmovej vedy na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU v Bratislave. V odbore filmová veda získala i doktorský titul. Od r. 2009 pôsobí ako odborná asistentka na Katedre umeleckej kritiky a audiovizuálnych štúdií VŠMU a externe prednáša na Katedre intermédií a multimédií VŠVU. Vo výtvarnom umení a filmovej vede sa venuje problematike rodu a politiky tela, zameriava sa najmä na česko-slovenskú kinematografiu. Doterajšie výstavy: *Ženské je politické* (Nitra, Bratislava, 2003), *Formáty transformácie* (Dům umění města Brna, 2009), *Gender Check* (MUMOK Viedeň, 2009), *Inter-view* (Nitrianska galéria, 2010), *Nulté roky/Zero Years* (Žilina, Bratislava, Debrecín, Berlín 2011 – 2014) a i.

Erotické očakávania majú veľké oči!

Rozhovor s filmovou teoretičkou EVOU FILOVOU

„Filovej kniha určite nie je dokonalá (napr. priveľa subjektívnych súdov, občas ‚husté‘ reči, istá rozviklanosť záverečnej časti, ‚vymäknutosť‘ pri hodnotení práce mladších autoriek a autorov). Je však konečne príkladom uvoľnenia filmového vedca zo služobnej práce.“

(Petra Hanáková, Kinečko)

V krajine, kde ešte stále pod erotikou chápeme aj letmý dotyk, vyšla kniha o erotike v umení. Volá sa Eros, sexus, gender v slovenskom filme¹ a napísala ju moja bývalá spolužiačka, filmová teoretička a pedagogička na Katedre Audiovizuálnych štúdií Filmovej fakulty VŠMU Eva Filová. Okrem iného v nej čitateľom a čitateľkám uštedruje lekciiu o tom, že naše erotické očakávania majú veľké oči a až keď ich zúžime a zaostríme na detaily a drobné diskurzívne súvislosti, môžeme sa dozvedieť zaujímavé veci. Napríklad aj o tom, ako eros v našom umení, ale aj v širšom chápaní ovládali rôzne formy moci (politické, národné, spoločenské – či už pohanské, alebo kresťanské – obyčaje). Filovej kniha sa nesnaží šokovať, kritizovať, nie je vizionárska ani nerúca pravidlá hry, teda tradičných metodologických prístupov, ku ktorým dnes západná Európa už počíta aj rodové štúdiá. Je však poctivá, hlbavá, miestami podvratná (nezameriava sa len na tituly oficiálneho „Zlatého fondu“) a často aj hrová, špecifickým spôsobom, akým sa Eva vykrúcala aj mojim záľudným otázkam rodového neznaoha v tomto rozhovore.

Začnime práve knihou, ktorá ti vyšla koncom roka. K mapovaniu premien v zobrazovaní erosu v dejinách slovenskej kinematografie si pristúpila heterogénne – materiálu slovenskej kinematografie si sa zmocňovala rôznymi metódami, od psychoanalýzy cez etnografiu až po postštrukturalizmus. Čo ťa vlastne k tejto práci motivovalo? Čo bolo na začiatku a kam si sa snažila dopracovať?

Na začiatku bola výzva – pustiť sa do neprebádaného územia. Neexistovala žiadna ucelená štúdiá na túto tému, len parciálne postrehy. Najst' spôsob jej uchopenia bolo dobrodružné aj zábavné. Najmä, ak som sa chcela pustiť aj do kvalitatívne pochybných filmov. Výskum som začala ideologicky perverznými 70. rokmi, ktoré sa mi aj späťne vidia ako najtvrdší oriešok, vytvorila som si typológie mužských a ženských postáv, dramatických konfliktov a stereotypov ro-



Eva Filová. Foto: Miro Nôta. © Slovenský filmový ústav – Fotoarchív

dového správania. Erotizmom je prestúpená folkloristická línia, ktorá doznieva práve na konci 70. rokov, najmä vo filmoch Martina Ťapáka, zaujímavé je sledovať aj snaživú, ale nefunkčnú emancipáciu ženských postáv v detektívnych príbehoch či vývin ženských postáv od sebaobetovania po rezistenciu v diele Štefana Uhra. Čím dlhšie som sa ponárala do tejto témy a čím viac som priberala ďalšie dekády až do súčasnosti, tým viac mi z toho vychádzala triáda na seba vzájomne pôsobiacich faktorov, ktoré sa napokon dostali aj do názvu. To bol asi najväčší posun vo výskume: dostať sa od zažraných archetypov a stereotypov ku kritickému rodovému prehodnocovaniu.

V novembri prebehla v Nitrianskej galérii výstava s názvom *Film. Directed by artists 2*. V rámci nej si vystavila zvukovú inštaláciu mužských a ženských replík zo slovenských filmov, ktoré vzájomným hromadením vytvorili akési profily filmového hrdinu a filmovej hrdinky. Inštalácia na mňa pôsobila ako doplnok, ilustrácia knihy. Ako si postupovala pri jej príprave? Predpokladám, že jednotlivé repliky nie sú za sebou radené náhodne.

Zvuková inštalácia *Lepšie raz počuť ako stokrát vidieť* bola bočným produktom dlhoročného filmologického výskumu. Keď nahromadiš toľko materiálu,

¹ Vydal Slovenský filmový ústav v r. 2013 v Bratislave. Recenziu knihy nájdete na s. 89.



Nakrúcanie *Zmluvy s diablom*, r. J. Zachar, 1967. Foto: Vladimír Vavrek. © Slovenský filmový ústav - Fotoarchív

škoda ho nevyužiť. Zostrihala som dve nahrávky, jednu z mužských sexizmov, ktorými je slovenský film priam preplnený, a jednu zo ženských komentárov o mužoch a láske – občas roznežnených, občas ironizujúcich. Je to prierez slovenským filmom od 50. rokov až takmer po súčasnosť, katalóg mužských a ženských postáv, a najmä hercov, ktorí formovali slovenské divadlo, film, televíziu a dabing. Pri ich zoraďovaní som hľadala vhodné väzby, analógie či kontrapunky, ale aj vhodnú stopáž, aby toho nebolo priveľa. Jasné, že by bolo možné nájsť i množstvo ďalších replík a ich kombinácií.

Potvrdili sa tvoje východiská, alebo si o slovenskom erose zistila niečo nepoznané, potlačené, čoho odhalenie nás ako „erotickú kultúru“ posunie ďalej?

(smiech) Slovač má k erotickej kultúre ďaleko. Vlastne ťažko označiť nejakú kultúru za erotickú. Nie že by sme isté veci nemali radi, ale rozdiel medzi myslením a konaním, medzi dobrým úmyslom a výsledným efektom, je priepastný. Erotizmus ako záležitosť poetiky je v konflikte s dogmatizmom, ktorý nám vo forme socialistického realizmu vládol 40 rokov. Keď jeho sila v 60. rokoch slabla, vznikli výnimočné diela. Keďže som eros skúmala cez rôzne motívy, ako tanec či snívanie, zistila som napríklad, že množstvo postáv sníva a že snívanie, a nielen

to erotické, je výsadou najmä mužov. Takisto sa ukázalo, že priveľké očakávania zvyčajne končia sklamaním. Platilo to už pri prvom *Jánošíkovi* z r. 1921, v scéne božteka cez šatku, a funguje to aj v ďalších filmoch.

Pred nejakým časom som spolupracovala na scenári k televízному dokumentárnemu cyklu *Slovenské kino*, konkrétne, na časti s témou sexu a erotiky v slovenských filmoch. Výsledok, podľa mňa, zlyhal predovšetkým pre prudernosť rádoby kritických postojov súčasných filmárov k zobrazovaniu erosu v slovenskom filme. Z tvojej knihy jasne vystupuje línia foucaultovskej súvislosti medzi otvorenosťou v zobrazovaní erotických aspektov života a politickou situáciou/rétorikou. Aká je podľa teba tá dnešná?

Erotické očakávania majú veľké oči! Narazila si na zlyhávania, ktoré existujú nielen na úrovni príbehu. *Do naha* potvrdilo prevládajúcu predstavu o erotike spojenú s nahotou a sexom, ktorá je vecou heterosexuálnych tvorcov pre heterosexuálne publikum: krásna sprievodkyňa slovenským kinom sníva o najkrajšom slovenskom hercovi a prebúdza sa vedľa neho. Foucaultovská koncepcia vzťahu subjektu a moci bola aplikovateľná na obdobie do roku 1989. Autorská, tvorivá sloboda však ani dnes nie je zárukou slobodnej a otvorenej mysle. Stále nám chýba odvaha, a možno aj záujem reflektovať problematiku zákutia našej histórie a jej dejateľov. Alebo chýba téma sexuality a starnutia – v tomto smere je prvolezecká *Babička* od Zuzy Piussi.

V úvode knihy píšeš o samotnej erotickej podstate filmu ako média, ktoré priťahuje pohľady. Napadlo ti z tohto uhla pohľadu uvažovať o erotických aspektoch nenaratívnej kinematografie, prípadne o jej postavení v slovenskom kontexte?

V poslednej kapitole knihy *Rodové aspekty po roku 1989* a tiež v závere *Slovenské erotické kino?* sa venujem niekoľkým dokumentárnym filmom: *Vedľajšie zamestnanie: matka, Mesiac v nás, Erotic Nation, Do naha* z cyklu *Slovenské kino*, ale aj *Babičke*, ktorá stojí na pomedzí dokumentu a fikcie. Vybrala som ich ako kľúčové z hľadiska utvárania rodového diskurzu v slovenskej spoločnosti a kinematografii. Ak ti však ide o fascináciu filmom ako médium a zaujatím, či až fanatizmom pre filmové archívy, ako v prípade Gustava Deutscha alebo Marka Cousinsa, tak to je materiál pre inú knihu, nazvime ju hoci Eros na druhú.

Na Festivale inakosti som sa zúčastnila premietania filmu *Život Adéle*. Prekvapili ma reakcie tzv. „iného“ (rozumieť neheterosexuálneho, pozn. red.) publika na citlivé scény filmu, či už išlo o sexuálne scény, alebo o tie romanticky dojímavé. Publikum sa hlasno pohoršovalo, chichotalo, komentovalo. Videla si ten film? Ako ho vnímaš ty? Žeby ocenenie veľkým heterosexuálnym festivalom v Cannes nevypovedalo nič o autenticite výpovede o sexuálnom dozrievaní mladej bisexuálky?

Na Festivale inakosti a na *Adéle* som bola a zažila som tieto nečakané reakcie. Musím povedať, že smiech väčšinového lesbického publika nad lesbickými scénami a záverečným rozchodom bol pre mňa oslobodzujúci. To, že zafungoval (sebareflexívny) odstup, je podľa mňa viac, než keby to ostalo len v rovine bezvýhradnej identifikácie s postavami a príbehom. Ak by sme Emmu zamenili za krásneho mladého muža a príbeh zmenili na lásku hetero páru, heterosexuálne orientované diváčky by z kina vychádzali s mokrými očami a tečúcim soplom – veď až dodnes dojíma romantická dráma všetkých čias *Love story* (1970). No aj napriek „nemiestnemu“ smiechu je *Adéle* mimoriadnym filmom.

Myslíš si, že ženská filmová veda je iná ako mužská? Vedela by si možno vystopovať, ku ktorým filmologickým metódam viac tendujú ženy a ku ktorým muži?

Rozdeľovať vedu alebo umenie na mužské a ženské je ako utvrdzovať sa v bipolarite ružového a modrého sveta. Pred desiatimi rokmi som si doslova zgustla na partizánskej téme v dvoch adaptáciách knihy *Smrť sa volá Engelchen*. Bavilo ma to. To, že ženy viac inklinujú ku skúmaniu vzťahov či rodinného zázemia, vychádza z toho, že ich aj v reálnom živote intenzívne prežívajú. Ale je to pravidlo? Nemôžeme tvrdiť, že semiotika filmu je záležitosťou mužov a rodové štúdiá náležia ženám. Dnes sa výskum odvíja najmä interdisciplinárne – čo je prípad aj mojej knihy.

Nepripravujeme sa apriórny zotretím rozdielov o mužské a ženské špecifiká? Rozdiely predsa vedia byť oveľa subtilnejšie, ako je delenie na semiotický či rodový prístup. A mužská a ženská citlivosť majú veľa rôznych odtieňov, ktoré sa dajú skúmať, nemyslíš?

Samozrejme, rozdiely sú, a mnohé nie je dôvod meniť alebo zatĺkať. Dôležité je, ako k nim pristupujeme, nakoľko v nás funguje zmysel pre rodovú citlivosť, pre špecifiká a nuansy, ktoré máš na mysli. Ženskosť a mužskosť by sme nemali automaticky dostávať do vienka, ale učiť sa im – tak ako ostatným nenormatívnym, transrodovým identitám.

(Zhovárala sa Eva Križková.)

EVA KRIŽKOVÁ v r. 2006 absolvovala odbor filmová veda na VŠMU v Bratislave. V súčasnosti pôsobí ako doktorandka v Ústave divadelnej a filmovej vedy SAV. Je zakladateľkou a šéfredaktorkou filmového dvojmesačníka *Kinečko* (viac na www.kinecko.com). V r. 2012 spoluzaložila distribučnú spoločnosť Filmtopia, v ktorej sa ďalej venuje rozvíjaniu alternatívnych ciest pre distribúciu nekomerčnej kinematografie. Ako autorka a režisérka sa venuje tiež rozhlasovej tvorbe (*Macunaíma* – autorka, režisérka; *Jozeфинum* – autorka, režisérka; *Zelený klobúčik* – autorka; *O dievčati, ktoré stratilo srdce v bare Katy* – autorka atď.).

Recenzie

LENKA ŠAFRANOVÁ
„Kým sa moje päty dotkli zeme, prešlo niekoľko životov“
 KOVALYK, Uršuľa. 2013. *Krasojazdkyňa*. Bratislava : Divadlo bez domova.

Na Kovalyk mám najradšej to, že ma nenecháva (na rozdiel od mnohých autorov a autoriek) rezistentnou. Dokáže vo mne vyvolať emócie, nech sú akékoľvek. Tak to bolo i v prípade jej najnovšej knihy *Krasojazdkyňa*.

Dejová línia textu zachytáva nevšedný životný príbeh protagonistky Karolíny, ktorá je v texte zároveň rozprávačkou. Karolína má neobyčajný dar – vidí v ľuďoch skryté bytosti, akési alter egá (vo svojej drahej babči starú indiánku s tyrkysovým amuletom, v mame indickú princeznú so zlatou náušnicou v nose...), aby napokon vďaka akrobatickej jazde na koni spoznala i samú seba – sebavedomú, milovanú a uznávanú krasojazdkyňu. V porovnaní s každodennou realitou je pre protagonistku pohľad z konského chrbta útekou do harmonickejšieho sveta, o to bolestivejší je pre ňu „pád“ – návrat do reality.

Karolína žije zo začiatku spolu s mamou a babkou v jednom byte, bez mužov. Na prvý pohľad (nielen) ideovo schematicky zobrazený svet silných, sebastačných postáv, ktoré nepotrebujú po svojom boku partnerov – tyranov, alkoholikov, záletníkov. Ak sa však začítame pozorne, neunikne nám, že striktná diferenciácia pohlaví nie je dodržiavaná bez výnimky, autorka nekreuje postavy čierno-bielo so zámerom upriamiť našu pozornosť prednostne na konflikt, odcudzenie či nemožnosť koexistencie ženského a mužského sveta. Kovalyk sa namiesto radikalizovaného pokázania na polaritu oboch svetov a na rodové stereotypy (prípadným vytváraním ďalších konštruktov) sústredila primárne na modelovanie postáv ako jednotlivcov a jednotlivkyne, ktorých a ktoré charakterizuje vzájomná odlišnosť nature-

lov. Kľúč ku kreovaniu diverzity pováh a ich vývoju či premenám nepredstavuje príslušnosť k pohlaviu, ale omnoho viac faktorov – napríklad rodinné zázemie, minulosť, sociálna situácia, neosvojenie si materskej roly, strata blízkeho človeka, zmena politickej situácie, sklamanie očakávaní, nenaplnené ambície a i. Hoci sa môže zdať, že do „nepreniknuteľného“ ženského sveta pozitívne mužské postavy nevstupujú, nie je to celkom tak. „Mužský hlas“ (napriek fyzickej neprítomnosti postáv) zaznieva v súkromí žien s istou pravidelnosťou. Teta Juci, žijúca v byte so svojimi sestrami, ktoré sa rovnako ako ona nikdy nevydali a nemajú partnerov, si napríklad počas dažďových dní púšťa na gramofóne básne recitované Latinovitsom (*„Jeho nádherný hlas poletoval po obrovskom byte ako neviditeľná vážka“*, s. 17). Babča má zase rada komika Hofiho Géjzu, *„ktorý si robil randu zo všetkých súdruhov sveta. Občas ho zabáslí a v telke sa potom dlho neukázal. Babču to vždy rozzúrilo. Trieskala taniermi v kuchyni a nadržovala na ‚kurva lumpenproletariát‘, ktorý zadržáva talentovaných umelcov“* (s. 23).

A hoci je v texte väčšina mužských postáv zobrazená negatívne, ani ženské postavy neoplyvajú výlučne kladnými vlastnosťami. Karolínina mama postupne prepadá alkoholu a neskôr svoju frustráciu, emočnú nerovnováhu, stres a nenaplnené ambície kompenzuje tabletkami. Zlyháva v každej ťažšej životnej situácii, vodí si domov milencov, nedokáže sa postarať o dcéru, ba ani sama o seba, s Karolínou sú si viac cudzie ako blízke. Napriek zobrazeniu maminých „nedostatkov“, nezaznieva v texte moralizátorský tón. Postavy sa navzájom akceptujú, o čom svedčí najmä Karolínino správanie sa voči mame. Kovalyk modeluje postavu mamy citlivo – prostredníctvom nej poukazuje na otázku materinského citu ako vrodeneho inštinktu. Nestotožnenie sa postavy s rolou matky tak nevyznieva kriticky, ale problematizujúco. Kovalyk implicitne upozorňuje na

dôsledky, ktoré determinujú život oboch postáv. Karolína sa o svoje zážitky s matkou nedelí, nemá niekoho, kto by jej vytváral zázemie a určoval pravidlá. Mama sa zase nestará, kam Karolína chodí po škole, s kým sa stretáva, čo robí alebo čo ju zaujíma. Karolínin prospech v škole sa z dôvodu času stráveného pri koňoch a potulovaním zhoršuje. Mama však vníma už len samotný výsledok, nezaujímajú ju príčiny. Keď zistí, že Karolína fajčí, ponúkne ju, napriek dcérinmu ostychu, cigaretou a napokon si spolu zapália. Mamino gesto možno považovať skôr za kamarátske ako rodičovské, no určite mamu nemožno vnímať ako Karolíninu kamarátku. Ich vzťah determinuje práve matkina nestabilita. Ukazuje sa, že sama nevie, ako by mala k dcére pristupovať, a svoje roly strieda v závislosti od intenzity vlastného pocitu zúfalstva.

Karolína tak v mame nenachádza ani „ozajstnú“ mamu, ani blízku kamarátku, čo sa prejavuje aj ich neschopnosťou rozprávať sa o intimite. Karolína napríklad netuší, čo je to menštruácia, až kým ju nedostane. Napriek tomu, že sa Kovalyk usilovala zobrazíť matkinu reakciu na Karolínino zdesenie uveriteľne (vzhľadom na matkin naturel a neschopnosť zaujať rodičovský postoj), nemožno povedať, že by sa jej to podarilo. Textová situácia pôsobí rozpačito a krčovito, a matkina reakcia viac ako rodičovsky či kamarátsky skôr infantilne: „*Mama vybehla z kúpeľne, mrkla na paplón a povedala: ‚Jéj!‘ (...), Dostala si krámy. Osprchuj sa, potom si daj vložku, ‚ povedala sucho a šla do špajzy pre balík menštruačných vložiek.‘*“ (s. 78 – 79).

Detabuizáciu menštruácie ako bolestivého „zla“, ktoré napokon pokazí Karolínine prvé preteky a ostáva v nej ako nepríjemné memento na to, čo znamená byť ženou, podáva Kovalyk už uveriteľnejšie. Opis Karolíninho strachu, ktorá sa pred pretekmi bojí, aby jej hrubá neforemná vložka nevyklzla či nevytŕčala z úboru, ako aj pocitu, že všetci v jej okolí tušia, čo práve prežíva, vyznieva funkčne a účinne. Plocha venovaná tomuto opisu je však priveľká, a tak sa z invenčného introspektívneho priblíženia pocitov protagonistky stáva v texte účelová záležitosť. Za neproduktívne možno považovať i hyperbolizované spracovanie motívu posúvajúcej sa vložky končiacей protagonistke až kdesi pri krku. Rovnako pôsobí aj detabuizácia spoznávania vlastného tela a Karolínino vzrušenie, ktoré pociťuje pri jazde na koni. Taktiež sa dá očakávať detabuizácia „rodičovského“ sexu – ide o pristihnutie matky pri súloží s milencom, avšak toto zobrazenie je plynulým vy-

ústením situácie vyplývajúcej zo životných zmien, matkinho naturelu, ako aj jej správania sa po babkinej smrti. Zároveň má dopad na Karolínin vzťah s matkou, nakoľko sa prostredníctvom neho vysvetľuje jej pohľad na matkiných partnerov. Pomenovanie „*fialová klobása*“ (s. 37) naznačuje, že Karolína vníma mužov svojej matky výlučne ako jej milencov, nie ako potenciálnych otcov. (Potvrďuje to aj konanie samotných mužských postáv, ktorým protagonistkina prítomnosť v byte lezie na nervy, prípadne ju úplne ignorujú.) Uvedené spojenie možno označiť ako synekdochu pars pro toto, čo v danom kontexte vyznieva zámerne degradujúco (postava muža je reprezentovaná pohlavným údom). Zároveň to však korešponduje s detským myslením protagonistky, preto ho nechápeme len ako „zosmiešňujúce“.

Ako už bolo viackrát naznačené, matka sa vo svojej pozícii cíti neslobodná, neustále sa utieka k uvoľnenému životnému štýlu (milencom, žúrom), no nedokáže byť šťastná, čo si naplno uvedomuje po smrti svojej mamy, ktorá Karolíne „nahrádzala“ oboch rodičov: „*Mama sa nemala s kým hádať a hrať do noci poker. Nemohla chodiť s frajerami do kina, lebo musela prať, starať sa o mňa a variť. Dávali sme sa na seba, mysleli na babču a potom sme obidve dlho plakali. ‚To prejde, ‚ hovorila mama a šla si naliať víno.‘*“ (s. 30).

Autorka v texte viackrát naznačuje i výmenu rolí – Karolína sa vo vzťahu s matkou správa neraz rozumnejšie, zodpovednejšie, stará sa o ňu (zarážajúci je v tomto zmysle Karolínin vek), utešuje ju, varí jej, zatiaľ čo mama na výchovu rezignuje. Neovláda svoje emócie, nedokáže byť empatická voči problémom dcéry (dokonca o nich ani netuší) a pre Karolínu nepredstavuje ani morálny vzor. Usiluje sa preto rodinu zabezpečiť aspoň po finančnej stránke, no ani v tejto oblasti nemá väčší úspech. Len čo sa stavia do pozície rodiča, ktorý dieťa napomína (za roztrhanú vetrovku, lenivosť, plytvanie peniazmi, potulovanie sa) a usiluje sa vydobýť si rešpekt, vyznieva vzhľadom na svoje (oveľa väčšie) nedostatky nemohúco, zúfalo, groteskne. Až v Karolíninom tínedžerskom veku začína byť mama hrdá na úspechy svojej dcéry, no ich vzťah sa výrazne nezmení.

Kovalyk prostredníctvom oboch postáv poukazuje na to, ako sa môže vyvíjať (ne)fungujúci vzťah matky a dcéry, ktorého prvotnou príčinou je rozdielnosť ženských naturelov a neosvojenie si materinského citu.

V tejto súvislosti možno považovať za invenčné i upozornenie na stereotypnú predstavu

spoločnosti o náplni, alebo skôr o charaktere materskej roly. Výstižne vyznieva textová situácia zachycujúca správanie sa čašníka po tom, ako obslúži mamu a Karolínu. Po babkinom pohrebe sa mama nedokáže vzbudiť, zájdu preto s Karolínou do reštaurácie: „*Mama bola hotová. Kvíli. Z nosa jej tiekli sople. Trochu som ju chlácholila. Rozprávala som jej o spievajúcej indiánke a o tom, ako odletela do neba. Keď bolo po všetkom, šli sme si vypiť do reštičky. Mama si objednala čerešňovicu a mne dovolila čapovanú kofolu! Škôlkarky síce kofolu nemôžu, ale pohreb je predsa náročný. Mama už neplakala. Pila jednu čerešňovicu za druhou, až zaspala na stole. Čašník zavola taxík. Naložil nás do auta. Bol vysoký, mamu jemne podopieral: ‚Keď dorazíte domov, zobudť sestru, aby zaplatila.‘*“ (s. 30).

Čitateľ či čitateľka predpokladá, že čašník nazval mamu sestrou vzhľadom na fakt, že sa svojím správaním vymykala zaužívanej predstave o matke ako o starostlivej osobe, ktorá ide dieťaťu príkladom, dbá na jeho zdravie, nevystavuje ho nebezpečenstvu, nevodí ho po reštauráciách, neopíja sa a nestavia ho vedome, vlastným pričinením do nepríjemnej situácie.

Kovalyk kreuje vzťah dcéry a matky diametrálne odlišne ako vzťah vnučky s babkou. Zatiaľ čo matka vníma na Karolíne len to, čo sa s ňou deje navonok (je vychudnutá, nežuživá), a rovnako pristupuje aj Karolína k mame (postrehne jej prvé šediny, krčové žily, zničenú tvár), babku charakterizuje na základe jej povahových vlastností, čo vyjadruje ich vzájomnú blízkosť. Hoci Karolína v útlom detstve miluje obe, mama je pre ňu „iba“ krásna, voňavá a nedostupná. Karolína dokonca pociťuje absenciu jej dotyku. Babka vnučke vynahrádza maminu neprítomnosť. Je zosobnením sily, rozvahy, ale aj citlivosti. Zasnávuje Karolínu do rodinných tajomstiev, na rozdiel od mamy. Daruje jej nôž s perleťovou rúčkou, ktorý darovala všetkým ženám v rodine, aby sa vedeli ubrániť. Motív iniciácie je v texte dôležitý najmä z hľadiska poukázania na „pretrhnutie“ generačných rodinných väzieb. Nôž v tomto prípade nie je „posvätným“ predmetom, ktorý ženy v rodine spája, pretože Karolínina mama ani netuší, kde ten svoj odložila. Autorka využíva repetičný motív noža aj na opätovné zobrazenie nefungujúceho vzťahu matky a dcéry. Matka nemá vzťah k rodinným tradíciám, považuje ich za babkin výmysel. Nezasnávuje Karolínu do narábania s nožom (z pozície matky neodovzdá dieťaťu svoje skúsenosti), urobí to až Karolínina priateľka Romana.

Iniciácia je jedným z tých motívov, ktoré pri-

spievajú k polysémantickosti *Krasojazdkyne* a čitateľa a čitateľku nabádajú k čítaniu textu z rodového aspektu. V *Krasojazdkyni* však nachádzame i ďalšie citlivo spracované rodové témy (sociálne konštrukty nevynímajúc). Zatiaľ čo niektoré textové situácie zvláda autorka na kvalitatívne vysokej úrovni, iné pôsobia nepresvedčivo (napr. Karolínine predstavy o homoerotickom vzťahu tetušiek z Miskolca, smrť tiet, rozsypanie dedkovho a babkinho popola, pokus o znásilnenie a i.). Rovnako je to aj s prítomnosťou klíšé, neuvedomením si redundancie či s mierou explicitnosti v texte. Pre ne sa nezriedka čitateľský zážitok oslabuje. Napriek všetkému si však dovoľím tvrdiť, že *Krasojazdkyňa* prináša omnoho viac, ako berie.

Neviem, nakoľko je zhodnotenie niekoľkých detailov dostatočným odporúčaním na to, aby ste si knihu prečítali, no ja na Kovalyk, napriek všetkému, nedám dopustiť.

LENKA ŠAFRANOVÁ vyštudovala slovenský jazyk a literatúru na PU v Prešove, kde momentálne pôsobí ako doktorandka. Venuje sa literárnej vede, je redaktorkou časopisu pre poéziu *Vertigo*, vo Verejnej knižnici Jána Bocatia v Košiciach spoluorganizuje stretnutia, ktoré interaktívnou formou približujú rôzne druhy umenia širšej verejnosti. Svoje recenzie a štúdie publikuje v literárnych periodikách, domácich a zahraničných zborníkoch. Je spoluautorkou monografie *K funkcii subjektu v slovenskej poézii ženských autoriek* (tzv. *textovej generácie*). Píše prózu, občas i poéziu, je laureátkou viacerých literárnych súťaží, v niektorých súťažiach i porotcovala. Okrem literatúry sa venuje tvorbe umeleckého šperku, má vzťah k tradičným remeslám a fascinuje ju história módy.

VIERA BENKOVÁ Majsterka poviedky a novely

FARKAŠOVÁ, Etela. 2013. *Kafa sa Bahom, čaj sa Šopenom*. Výber z knihy *Káva s Bachom, čaj so Chopinom* v srbsčine. Petrovec : Slovenské vydavateľské centrum. Preklad: Samuel Boldocký, výber poviedok: Viera Benková, umelecké ilustrácie: Kvetoslava Fulierová.

S prozaickou tvorbou spisovateľky a filozofky Etely Farkašovej sa čitateľky a čitatelia v Srbsku ešte nezoznámili. Vlni však vyšiel výber z jej poézie pod názvom *Iz zatišja sna* (Novi Sad : Prometej) – v spoločnej knihe s Vierou Benkovou. V ostatnom období sa vďaka slovenským prekladateľom a prekladateľkám zo Srbska (Michalovi Harpáňovi, Samuelovi Boldockému, Zdenke Va-

lentovej-Beličovej, Anne Dudášovej, Martinovi Prebudilovi a iným) postupne darí predstaviť slovenskú literatúru na knižných stánkoch srbských vydavateľstiev, a tak sa srbskému publiku dostávajú do rúk významné diela tejto literatúry (napr. texty Pavla Vilikovského, Antona Baláža, Juraja Šebestu, Daniely Kapitáňovej a iných). Slovenské vydavateľské centrum v Báčskom Petrovci svojimi edíciami „Bratislava“ a „Iní o nás“ taktiež prispieva k predstavovaniu súčasnej slovenskej literatúry srbským čitateľom a čitateľkám, o čom svedčí práve aj nedávne vydanie výberu poviedok Etely Farkašovej, ktorý vyšiel v edícii „Bratislava“ pod názvom *Kafa sa Bahom, čaj sa Šopenom*. (Pred časom tu vyšiel aj výber z poézie súčasného slovenského autora Miroslava Bielika, drámy Milana Richtera a kniha literárnokritických esejí o vojvodinskej literatúre z pera Dalimíra Hajku.)

Do výberu z tvorby E. Farkašovej som zaradila väčšinu poviedok z knihy *Káva s Bachom, čaj so Chopinom*, ale takisto aj niektoré ďalšie texty, s presvedčením, že aktuálnymi témami a reflexívno-filozofickými úvahami zaujmú najmä náročnejšie čitateľské publikum v Srbsku.

E. Farkašová sa vo svojej tvorbe zameriava najmä na ženskú skúsenosť, ktorá sa viaže na rôzne životné situácie, ale nevyhýba sa ani všeobecnejším témam, k akým patria otázky identity, času, pamäti, zmyslu ľudského bytia; tu nezaprie svoje filozofické myslenie. V poviedkach často dáva nazrieť i do takých tém, akými sú odchod blízkeho človeka, choroba, bolesť... (reflektované najmä v knihe *Stalo sa*), ktoré boli v súčasnej slovenskej literatúre skôr premlčované alebo sa o nich písalo iba okrajovo. K zložitým medziľudským vzťahom, ktoré sú niečím poznačené, alebo k postavám postihnutých detí či dospelých (napr. poviedka *Výlet so sestričkou*, ktorá je i v tomto výbere), sa spisovateľka vo svojej tvorbe (v próze, poézii aj esejí) vracia často. Charakteristické pre jej texty je balansovanie medzi literatúrou a filozofiou. Po vydaní knihy *Stalo sa* povedala autorka v dialógu s novinármi o svojej tvorbe medziiným i toto: „Priznám sa, že nielen v literatúre sa rada ocitám na hrane filozofie, ale že aj opačne, vo svojich filozofických textoch sa rada približujem k hrane literatúry. V dôsledku toho mám čoraz radšej ako autorka aj ako čitateľka esej, a tak sa esejistické prvky vynárajú v mojich filozofických, a aj literárnych textoch. Takáto žánrová nečistota, ktorá je vlastná aj textu knihy, mi neprekáža, naopak, vidí sa mi zaujímavá, dúfam len, že môže zaujať. S témou času veľmi úzko súvisí téma pa-

mäti. Žijeme totiž vždy na priesečníku minulosti a prítomnosti: seba, iných ľudí, udalosti okolo nás vnímame cez sieť spomienok a asociácií.“

V nedávno vydannej rozsiahlej próze *Pláne približne zapamätaného* sa autorka vydala na „púť“ prostredníctvom svojho typicky „hľadačského“ reflexívneho postupu. Takouto formou sa pokúsila zrekonštruovať svoju cestu k sebe, svoj osobnostný vývin – na základe spomienok, návratov do vlastného detstva a mladosti sa pokúsila zachytiť aj stopy blízkych ľudí, ktorí vplývali na jej život a ľudské formovanie. Medziiným sa v knihe vyznáva i zo svojho vzťahu k slovenčine: uvažuje o jej možnostiach i úskaliach.

Etela Farkašová sa neraz utieka k prírode, kde tiež hľadá a nachádza odpovede na mnohé svoje dilemy a otázky (*Pamäť tejto záhrady*), no poviedkový svet, ktorý sa týmto výberom ponúka srbskému čitateľovi a čitateľke, je predovšetkým svetom urbánneho človeka, ponajviac ženy. Autorka sa v poviedkach zameriava na vnútorný svet našej súčasníčky – spravidla intelektuálky či umelkyne –, na problémy sprevádzajúce jej každodennosť. Dalo by sa hovoriť ešte o viacerých prvkoch, ktoré vytvárajú špecifický svet autorkiných postáv, po ponore do tohto sveta však zistíme hlavne to, že Etela Farkašová je originálnou autorkou, ktorá vie majstrovsky narábať s jazykom a najmä s drobnokresbou.

O knihe *Pláne približne zapamätaného* poetka a redaktorka bratislavského rozhlasu Ivica Ruttkayová medziiným povedala: „Etela Farkašová píše o mikrosвете a makrosвете, o zrážkach, ktoré sa prelínajú, o ranách, ktoré bolia. A v tom je nepochybne jej rozprávanie univerzálne. (...) Ďalším uhlom pohľadu, akým autorka skúma svet v sebe a okolo seba, je rodový aspekt. Nielen na umenie, filozofiu či literatúru, ale aj na genealógiu rodín, zaujíma sa o ženské línie rodinných štruktúr. Svojím spôsobom môžeme toto písanie chápať aj ako hlas, ktorým hovorí spisovateľka za generácie žien, ktoré nikdy nedostali možnosť artikulovať svoju vlastnú výpoveď, nedostali možnosť umeleckej sebareflexie.“ (*Dotyky*, č. 1/2013) A literárny kritik Derek Rebro sa zase v súvislosti s knihou *Prstoklady* vyjadril, že „E. Farkašová v najnovšej knižke precizuje svoj typický rukopis a vyrovnáva sa s témami, ktoré jej hrdinku zasahujú čoraz nástojčivejšie. Podobne je to v tvorbe M. Haugovej, s ktorou ju spája vytváranie rodovej genealógie, do ktorej sa hrdinka pokúša svojsky začleniť, téma vzťahu k matke (doplnená o otca), viacozmerný motív záhrady, prestupovanie písania a života, reflexia tvorby, hudby, vedomie ne-

mohúcnosti slov, pokiaľ ide o autentické vystihnutie „texto-sveta“, zároveň hľadanie opory aj v nich, čoraz prenikavejšie vnáranie sa do seba a spriesvitňovanie identity i rukopisu, v prípade Farkašovej napojené na priamejšie spodobenie fyzického starnutia atď. Každá z autoriek spracúva uvedené korešpondencie po svojom, u oboch však tvoria relatívne ustálený repertoár ich poetík“ (*Knižná revue*, č. 23/2011).

Viac ako desaťročie sa autorka venuje aj písaniu poézie, a aj tu ostáva verná „svojím“ témam, medzi ktoré patrí čas, pamäť, príroda, hudba... V jej poézii sú takisto zastúpené momenty reflexie, úvahy o celkom obyčajných veciach, ktoré zasadzujú do obrazov svojho oblúbeného prírodného priestoru – záhrady.

Výber poviedok sme koncipovali so zreteľom na spomínaný autorkin tvorivý „priesečník minulosti a prítomnosti“, na hĺbkové ponáranie sa do života súčasnej ženy ako na jedno zo špecifik Farkašovej tvorby, ktorá v prózach potvrdzuje, že je majsterkou poviedky a novely. Veríme, že tento výber osloví aj srbskú čitateľskú obec.

VIERA BENKOVÁ (1939) je „dolnozemska“ poetka, prozaička, prekladateľka a publicistka, členka viacerých spisovateľských organizácií. Absolvovala Filologickú fakultu na Belehradskej univerzite (slovenský a český jazyk a literatúra), v rokoch 1962 – 1965 pracovala vo vydavateľstve Kultúra, resp. Obzor, v Hlase ľudu, neskôr externe v Novom Živote a rozhlase. Mnoho rokov spolupracuje so slovenskými časopismi. Za svoju tvorbu, ktorá je preložená do viacerých jazykov, získala rôzne ocenenia.

MÁRIA FERENČUHOVÁ Genderové dejiny slovenského filmu podľa Evy Filovej

FILOVÁ, Eva. 2013. *Eros, sexus, gender v slovenskom filme*. Bratislava : Slovenský filmový ústav.

Taliansky filmový teoretik Francesco Casetti rozdelil filmové teórie do troch základných kategórií – na ontologické teórie, ktoré sa snažia zafinovať podstatu filmu ako média i nového umenia, na metodologické, ktoré ho analyzujú len z určitej perspektívy a pomocou nástrojov a metód vypožičaných z iných spoločenskoved-

ných disciplín (psychológia, sociológia, lingvistiká, psychoanalýza atď.), a na tzv. teórie poľa, ktoré sa v súvislosti s filmom zameriavajú na špecifické typy problémov či fenoménov meniacich sa v čase, pričom k filmu ako predmetu svojho bádania pristupujú často esejisticky a interdisciplinárne.

Knihu Evy Filovej *Eros, sexus, gender v slovenskom filme* by sme mohli zaradiť práve do poslednej filmologickej paradigmy. Ide o prierezovú monografiu, ktorá na prakticky celú slovenskú kinematografiu nahliada cez prizmu rodových štúdií a skúma, ako je v nej zobrazená erotika, sexualita, vzťah pohlaví, ale aj to, ako slovenský (najmä hraný) film definuje a redefinuje kategórie „muž“ a „žena“.

Takýto pohľad na pole, vymedzené skúmaným problémom, je zvyčajne najproduktívnejší vtedy, keď vzniká ako nadstavba tradičnej filmovej historiografie. A presne k tomu v prípade knihy Evy Filovej dochádza. Jej *Eros, sexus, gender v slovenskom filme* funguje paralelne s pozitivistickými *Dejinami slovenskej kinematografie* Václava Maceka a Jeleny Paštékovej, a zároveň predstavuje slovenský film v celkom novom svetle. Zatiaľ čo Macek s Paštékovou spracúvajú inštitucionálny, organizačný, finančný, spoločenský i všeobecne estetický rozmer kinematografie, Filová sa sústreďí v prvom rade na prierezové skúmanie jednotlivých motívov v slovenskom filme, kým inštitucionálne a organizačné, ale i esteticko-dramaturgické smerovanie kinematografie odsúva do druhého plánu.

Napriek sugestívnemu, čitateľsky atraktívnemu názvu sa však v jej genderovo uchopených dejinách slovenského filmu eros a sexus neobjavujú prostredníctvom svojich najprvoplánovnejších symptómov, akými sú nahota, telesná komunikácia, erotický kontakt partnerov, bozky a neha chápané ako predohra alebo dohra koitu či koitus sám. O „postelných scénach“ a ich frekvencii vo filme sa totiž Filová domnieva – podľa môjho názoru nie celkom správne, každopádne bez konkrétnych dôkazov –, že nie sú pre slovenský film relevantné.¹ Tým pádom prenecháva ich glosovanie napríklad dokumentaristke Diane Fabiánovej, ktorá sa však vo svojej časti dokumentárneho cyklu Slovenského kina *Do naha* (2010) musela vtesnať do formátom vymedzeného času a siahla

¹ Preberá vlastne názor režiséra Jána Kadára z rokov 1965 – 1966, že kult lásky a sexu nie je tým najvlastnejším rysom našej národnej povahy, s čím sa isto dá súhlasiť, no zabúda pri tom, že o to zaujímavejšie môže byť skúmanie toho, ako (a aj v akom rozsahu, čiže aj z kvantitatívneho hľadiska) sa takto disponovaná filmová kultúra s fenoménom explicitného sexu vysporadúvala počas totality, prechodu k demokracii, a ako sa s ním pasuje v dnešnej bizarne liberálno-konzervatívnej ére.

po praveľmi zjednodušujúcich riešeniach: zvolila si pohľad, ktorý v podstate iba kopíruje zobrazenie sexu a erotiky v našej kinematografii, čo jej vytýka aj Filová (s. 231).

Celkový pohľad Evy Filovej na eros a sexus vo filme je iný. Nie je extenziou dominantného mužského pohľadu osedlaného ideológiou predošlých dôb a nie je to ani nadhľad, ktorý by rádikalne menil to, ako sa nám objekt záujmu vo všeobecnosti a v bežnom svetle javí. Eva Filová sa díva z boku. Pozícia brisknej feministickej a rodovo scitlivej filmovej vedkyne jej stále umožňuje vnímať slovenské filmy a ich protagonistov v takmer nezmenenej perspektíve (v tvaroch a rozmeroch, na ktorých sa všetci zhodneme a podľa ktorých slovenskú kinematografiu rozpoznávame), ale akoby v protisvetle, zošikma, takže svetelné lúče dopadajú na predmety vo veľmi ostrom uhle a ukazujú, že to, čo sa inak javí ako rovné, hladké alebo dokonca prázdne, má na povrchu hrboľčeky, zárezy, nedokonalosti alebo zaujímavé vzory, a čo inak vyzerá ako čistý vzduch, je plné víriacich čiastočiek prachu. Filová navyše pristupuje k slovenskému filmu ako konceptuálna vizuálna umelkyňa, historička a kurátorka v jednom. Rešpektuje chronológiu vývoja slovenskej kinematografie, no zároveň si z nej s ohľadom na tému svojej práce vyberá a zdôrazňuje len niektoré typické vizuálne či dramatické vzorce. Upozorňuje nás na ich vzájomné súvislosti, na kontrasty i analógie. Z prvej erotickej scény, „božteku cez šatku“ v Jánošíkovi z roku 1921, si napríklad nevyberie „božtek“, nesleduje ďalej jeho dejiny (hoci aj to by bolo zaujímavé), ale práve šatku, ktorá tvár (či telo) zahaľuje a zároveň je jedným z vizuálnych motívov štylizovaného etnografického dokumentu Karla Plicku *Zem spieva* (1933) i niekoľkých ďalších filmov. Vďaka tomu sa Filová dostáva nielen k zahaľovaniu (a zastieraniu) ako jednému z typických fenoménov an-erotickeho slovenského filmu, ale aj k téme folklóru a tanca, ktorý potom rozvíja v nasledujúcej kapitole, venovanej najmä filmom 50. – 70. rokov, kde sú motívy tanca, či už folklórneho a rurálneho, alebo moderného, mestského, bohato zastúpené. A keďže je tanec jednou z foriem na verejnosti prípustného „obcovania“ tiel, Filová sa odkľukou opäť vracia k svojej hlavnej téme erosu a sexu.

Podobne postupuje aj v kapitole venovanej

obdobiu normalizácie, kde si všima atribúty maskulinity, ktoré sú zároveň totožné s vizuálnymi atribútmi normalizácie – napríklad tatrovky, nablýskané nákladiaky, ktoré mali jednak odrážať silných a priamych chlapov, čo na nich jazdili, ako aj propagovať produkty socialistického hospodárstva (v 80. rokoch ich pozvoľna nahrádzajú sanitky).² V kapitolách venovaných normalizácii sa Filová dôslednejšie venuje aj skúmaniu rodových stereotypov v slovenskom filme. Azda viac než samotnou vizualitou sa zaoberá príbehovými motívmi, typológiou a konaním postáv. Svoje pozorovania konfrontuje s dobovými prameňmi (napr. štúdie v časopise *Sociológia* z r. 1969 alebo 1982, venované zmenám rodiny či postaveniu a úlohe ženy v spoločnosti) a následne filmy interpretuje aj z hľadiska novej, feministicky orientovanej sociológie.

Časti venované vizuálnym motívom v podobe viac-menej nepriamych, aluzívnych zobrazení sexu a erotizmu, ako aj rodové analýzy postáv a príbehov považujem za najsilnejšie miesta knihy. Filová v nich demonštruje, že má dar vidieť slovenské filmy v nových, občas nečakaných formáciách, vytvorených na základe čisto vizuálnych analógií, alebo na základe akejsi transgeneračnej príbuznosti, vďaka ktorej napr. postavy zo 70. alebo 80. rokov odpovedajú postavám z 50. rokov (Johana z Uhrovo filmu *Pásla kone na betóne* a Katka z rovnomeného filmu Jána Kadára, s. 158), a zároveň dokáže s ľahkosťou, často vtipne a presne pomenovať základné špecifiká skúmaných filmov.

Popri týchto silných miestach sa však v knihe nájdu aj také, ktoré sú poznačené metodologickou váhavosťou alebo štýlovou rozkolísanosťou. Napríklad v kapitole venovanej 60. rokom, teda obdobiu, keď uvoľnenie v oblasti kultúrneho a spoločenského života prinieslo do slovenského filmu nový „élan vital“ aj s jeho erotickým potenciálom a keď sa objavujú filmy využívajúce motívy sna alebo šialenstva, Eva Filová rezignuje na sledovanie migrujúcich vizuálnych a tematických motívov a dáva sa zlákať psychoanalytickým prístupom. Občas sú jeho výsledkom celkom zaujímavé postrehy (napríklad vizuálno-lexikálna analýza prechodov postáv rôznymi rovinami filmového priestoru v *Panne zázračnici*, s. 53; výborná je aj analýza šialenstva a motívov smrti vo *Vtáčkoch, sirotách a bláznoch*, s. 79 – 82, ktorá

však nie je psychoanalytická), ale oveľa častejšie sú ním viac-menej triviálne interpretácie metafor a symbolov, na ktoré sú pomerne křčovito „našroubované“ odkazy na koncepty S. Freuda, J. Lacana, G. Bachelarda, J. Kristevy a iných. Táto ťažkopádna práca s textovými zdrojmi, v ktorých autorka nie je celkom doma, ostatne poznamenala aj úvod. Filovej vstup do (erotickeho) diskurzu strážia i povoľujú autori ako Barthes či Foucault, no aplikácia ich konceptov na slovenský film nie je veľmi presvedčivá. Našťastie sa po uvedení témy ich tvrdeniami rýchlo ocitáme vo výsostne slovenskom filmovom kontexte. Tu sa totiž Filová pohybuje oveľa suverénnejšie ako vo francúzskej postštrukturalistickej filozofii.

Štýlom a prístupom sa od celkového nastavenia knihy líši aj posledná kapitola knihy, *Rodové aspekty po roku 1989*. V nej sa inak pomerne svižné tempo Filovej písania začne spomaľovať. Autorka sa prestane rozhliadať po viacerých dekádach naraz a ponúkne nám v niektorých prípadoch až prekvapivo dlhé a detailné analýzy filmov (*Babičke* Zuzany Piussi venuje plné 4 knižné strany textu). Dôvodov na takýto obrat v spôsobe písania je viacero. Podmieňuje ho napríklad fakt, že *Dejiny slovenskej kinematografie* sa v prvom (a stále aj poslednom) vydaní končia rokom 1996, takže Filová má pri opisovaní radikálnych premien a posunov v reprezentácii mužských i ženských postáv v riedko zastúpenej, no turbulentnej poprevratovej kinematografii zrazu viac práce s objasňovaním kontextu. V neposlednom rade perspektívu písania mierne narúšajú aj analýzy dokumentárneho filmu (spomenutá *Babička*, ale aj Fabiánovej *Mesiak v nás*), ktorý si na uchopenie vyžaduje iné nástroje. V poslednej časti knihy sa Filovej zároveň naskytla príležitosť sústrediť sa na tému, ktorá sa dosiaľ v súvislosti so slovenským filmom veľmi nepertraktovala: podrobne si všima zobrazenie erosu a sexu vzhľadom na reprezentantov a reprezentantky sexuálnych menšín. Zaoberá sa jednak zobrazením neheterosexuálnej orientácie, gejev a lesbiem v prednovembrovej kinematografii (odkiaľ sú LGBT prakticky úplne vytesnení) a ich zastúpením v súčasnom filme, jednak filmami nakrútenými režisérmi otvorene sa hlásiacimi k týmto minoritám (Adásek, Šveda). Filmom *Hana a jej bratia* a *Anjeli* sa Filová venuje naozaj dôsledne. V prvom si všima nielen vzťahy postáv, ale aj *campy* estetiky, ktorej jediným reprezentantom v slovenskom filme je práve Vlado Adásek; vo Švedovom filme zasa odhaľuje intertextuálne odkazy na antickú filozofiu, ale aj kresťanskú ikonografiu, ktoré fil-

mová kritika v čase distribučnej premiéry filmu absolútne prehliadla. Keďže knihu uzatvára práve podkapitola venovaná týmto menšinám, resp. autorsky alebo mainstreamovo, či anekdoticky spracovaná téma rodovej transgresie (*Tigre v meste*), prosper by jej oveľa rozsiahlejší, syntetizujúci záver. Na niektorých miestach trochu chýba i porovnanie s českým prostredím a pri skúmaní ponovembrového vývinu filmu celkom absentuje komparácia s televíznym prostredím, ktoré eros a sexus (najmä v tej vulgárnejšej podobe) zasiahol podstatne viac. Takisto mohla Filová venovať aspoň zmienku žánru bohato zastúpenému v 80. rokoch a určenému rodinnému publiku – celovečerným rozprávkam pre kiná.

Napriek istej kolísavosti v prístupe k téme a úrovni spracovania jednotlivých podtém je *Eros, sexus, gender v slovenskom filme* príkladom sviežeho, bystrého a kreatívneho akademického písania. Eva Filová si totiž volí nielen špecifické nasvetenie slovenskej kinematografie, ale aj priznane zaujatý tón, prejavujúci sa často ironickým, britkým glosovaním filmového údela postáv, prípadne celého súboru konvencií zobrazovania. Podrezaný jazyk a feministický postoj ju spájajú s inou slovenskou autorkou, kunsthistoričkou a filmologičkou Petrou Hanákovou, autorkou kníh *Ženy inštitúcie* a *Palo Bielik a slovenská filmová kultúra*. Skúmanie slovenského filmu cez prizmu iných disciplín (v tomto prípade najmä rodových štúdií) a transverzálny pohľad typický pre teórie poľa ju zase radia k oveľa akademickejšej Jane Dudkovej, ktorá v knihe *Slovenský film v ére transkulturality* nahliada na domácu kinematografiu ostatných takmer 25 rokov cez filter kultúrnych a postkoloniálnych štúdií. Počas čakania na druhé, doplnené vydanie *Dejín slovenskej kinematografie* (na ktorom ostatne spolupracuje aj Eva Filová) sa tak stávame svedkami dozrievania ďalšej generácie filmových historičiek a teoretičiek, ktoré nerecyklujú už povedané, ale uvažujú o slovenskom filme v celkom nových kontextoch a súvislostiach.

MÁRIA FERENČUHOVÁ je filmová teoretička, poetka a prekladateľka. Prednáša na Filmovej fakulte VŠMU v Bratislave a venuje sa predovšetkým rétorike a poetike dokumentárnych filmov.

² V 70. rokoch sa tatrovky objavujú nielen v hraných filmoch, ale i v množstve krátkych non-fiction filmov, propagujúcich kvalitné domáce výrobky i socialistický životný štýl, v rámci ktorého pracovníci za dobre odvedenú prácu (výrobu tatroviek) požívajú výhody letovísk a rekreujú sa napríklad vo Vysokých Tatrách. Pozri napr. filmy *Nové Slovensko* (r. A. Kristín, 1970), *Slovo o strojach* (r. J. Pogran, 1970), alebo *Ludia a dielo* (r. P. Čalovka, 1972).

ETELA FARKAŠOVÁ

Metodologické inšpirácie pre literárnovedný výskum

REBRO, Derek. 2013. *Jej mesto v jeho svete? Rodový pohľad na previazanosť urbánneho a rustikálneho v poézii Lýdie Vadkerti-Gavorníkovej a Jozefa Mihalkoviča*. Bratislava : ASPEKT.

Pri čítaní novej literárnovednej monografie Dereka Rebra som si výrazne uvedomovala metodologický význam nielen kategórie rodu, ale aj teórie stanoviska (ako jednej z najrozpracovanejších koncepcií v rámci feministických epistemológií) pre pochopenie jednak istej otvorenosti a variability interpretačných procesov literárneho diela, jednak spoluurčenosti týchto procesov východiskovou pozíciou ich aktérov a aktérok.

Teória stanoviska (standpoint theory) zdôrazňuje súvislosť, ba závislosť toho, čo vidíme z reality, čo sa nám z nej odkrýva, čo z nej môžeme spoznať, od „stanoviska“, v ktorom sa percipujúci subjekt nachádza (je zrejme, že nejde len o topografiu). Táto teória navyše priznáva niektorým vybraným stanoviskám istú mieru epistemickej privilegovanosti, inak povedané: jestvujú stanoviská, z ktorých je možné za istých podmienok „uvidieť“ a spoznať viac a hlbšie ako z iných stanovisk (na formovaní „stanoviska“ sa podieľa jednak sociálna pozícia poznávajúcich, ale prinajmenšom tak aj ich teoretická, ideovo-ideologická či politická pozícia, nevynímajúc ani politickú prax). Súčasťami poznávanej reality (jej výseku), pochopiteľne, môžu byť objekty materiálne aj ideálne, živé aj neživé – v prípade literárnej vedy je ním literárny text, resp. dielo. Nahliadať naň možno z viacerých perspektív (naviazaných na vybrané stanovisko), ktoré naznačia základné smery čítania aj kritériá interpretácie a ktoré sa tak podieľajú na uchopení určujúcich sémantických obrysov daného diela. S teóriou stanoviska súvisí ešte ďalší metodologický aspekt: od bádateľa/bádateľky sa očakáva, že prv, než pristúpi k samotnému bádateľskému procesu, zreteľne ozrejmi svoju vlastnú východiskovú pozíciu a nebude ašpirovať na „čistú objektivitu“, „nezainteresovanosť“, „nekontaminovanosť“ pohľadu prvkami subjektivity, ani si nebude robiť nárok na jeho neutralitu (hodnotovú, rodovú...), ale, naopak, svoje „čítanie“ bude reflektovať ako vedome usúvzťažnené so svojou bádateľskou i ľudskou pozíciou (vrátane s ňou súvisiacich skúseností).

Derek Rebro vo svojej monografickej práci dôsledne aplikuje uvedené princípy a nemenej dôsledne využíva pri svojich skúmaníach kategóriu rodu ako analytickú kategóriu, ktorá má vo feministickej teórii kľúčovú rolu a ktorá umožňuje rodovo poučeným a citlivým pohľadom objavovať v literárnych textoch nové, dosiaľ prehliadané dimenzie, resp. umožňuje nanovo interpretovať aj tie predtým videné. Pre Rebra, dobre oboznámeného s feministickou teóriou, nie je takýto postup ničím nevyskúšaným, osvedčil sa mu aj v prvej monografickej práci (z rodového hľadiska opäť s príznačným názvom) *Ženy píšu Poéziu, muži tiež*, v ktorej sa venoval básnickej tvorbe šiestich súčasných slovenských poetiek, a to Lýdie Vadkerti-Gavorníkovej, Taťjany Lehenovej, Stanislavy Chrobákovej-Repar, Nóry Ružičkovej, Kataríny Kucbelovej a Márie Ferenčuhovej. Práve aplikácia kategórie rodu mu umožnila inovatívne čítanie textov autoriek, pričom hlavnú pozornosť sústreďoval na spôsoby, akými tieto poetky vstupujú s menšou či väčšou mierou subverzie do tradičného androcentrického jazyka, a to, k akým výsledkom dospievajú vo vlastnej poetickej reči.

V novej knižnej publikácii autor významne rozvinul svoje reflexie tvorby Lýdie Vadkerti-Gavorníkovej, a to na pozadí komparácie s tvorbou Jozefa Mihalkoviča (čo platí aj naopak, vzájomná komparácia textov oboch spomínaných osobností je v Rebrovom čítaní permanentne prítomná, tvorí akúsi zrkadliacu plochu, ktorá dáva vyniknúť podobnostiam i odlišnostiam v ich dielach). Ak na jednej strane teda v novej práci Rebro zúžil pohľad len na Vadkerti-Gavorníkovú a Mihalkoviča, na druhej strane rozšíril pôvodné skúmanie „ženského hlasu“ (presnejšie: „ženských hlasov“ v našej poézii) aj o hlas „mužský“, zdanlivo sa pridŕžajúc dichotomickej schémy (mužskosť verzus ženskosť poetickeho hlasu). V skutočnosti, ako na to ešte poukážem, naopak, dokázal neplatnosť rigidnej dichotómie a na tvorbe vybranej autorskej dvojice ilustroval skôr uvoľnenosť, mäkkosť hraníc medzi „ženským“ a „mužským“ písaním, spochybnil ich chápanie ako vzájomne sa vylučujúcich druhov písania. Rebro sa usiluje ostrejším rodovým nasvietením textov spochybniť nielen tuhosť spomínaných hraníc, ale tuhosť a nepriestupnosť akýchkoľvek androcentrických schém, ukázať na ich neproduktívnosť, a potenciálne aj manipulatívnosť.

V porovnaní s predchádzajúcou monografiou sa tu teda autor na väčšej ploche vydáva pozorne a dôkladne sledovať „prvú stopu“ v tvorbe

Lýdie Vadkerti-Gavorníkovej, ktorá ostala nepovšimnutá, resp. málo povšimnutá dobovou literárnou kritikou a ktorá jeho samého inšpirovala k bádateľskému návratu k tejto autorke, k objavovaniu ďalších a ďalších stôp dokumentujúcich v jej tvorbe príznaky subverzie voči androcentризму v literatúre, ako aj tendencie rozpletať tradíciu utvárané siete rodovo stereotypných obrazov o žene, jej rolách, v širšom rámci o žene literátke, a ako som už uviedla, aj o „ženskom“ písaní. Rebro vysoko oceňuje Vadkerti-Gavorníkovej presahu za dobovú poetiku, dokonca v jej tvorbe identifikuje prvky „écriture féminine“, čo je o to pozoruhodnejšie, že poetka nepoznala (nemohla ešte poznať) feministické teórie, svojím písaním sa im však vo viacerých ohľadoch priblížila (čo by bola téma na osobitnú úvahu o rôznorodosti prameňov a ciest k feministickému mysleniu, alebo aspoň k prebudeniu rodovej citlivosti).

K rozšírenému, prehĺbenému pohľadu na poéziu Vadkerti-Gavorníkovej a Mihalkoviča sa však Rebro dostáva najmä tým, že čitateľskú (interpretačnú) mriežku vytvoril previazanosťou rodového pohľadu so vzťahom urbánneho a rustikálneho, ako sa tento prezentuje v ich dielach. A práve i takýmto prepojením (zdvojením) perspektív získava autorský pohľad na novosti, prehĺbenosti a nepochybne predstavuje v našej literárnovednej a literárnokritickej reflexii metodologickú inováciu, ktorá do istej miery nielen rozširuje, ale v istom zmysle aj koriguje čítanie vybraných diel (ako metodologický princíp sa to vzťahuje na celú literatúru).

Zmyslom týchto úvah nie je vyčerpávajúco reprodukovat štruktúru monografie (autor v nej v súlade so základnými pravidlami najprv vymedzuje základné pojmy, s ktorými pracuje, a načrtáva širší kontext skúmanej problematiky, až potom pristupuje k analýzám diela Vadkerti-Gavorníkovej a Mihalkoviča), a nemá zmysel reprodukovat ani autorove precízne, až pedantské analýzy jednotlivých textov, aj keď ich výsledky sú objavné. Skôr sa tu sústreďujem na vybrané metodologické aspekty Rebrovej bádateľskej práce. Okrem vyššie uvedených by som rada vyzdvihla rozmer critickej sebareflexie, s akou si autor uvedomuje a aj artikuluje, že jeho spôsoby analýzy nepredstavujú jedinú správnu metódu, ako nazerať na dané dielo, že sú však jednou z legitímnych možností. Ich použitie autor zdôvodňuje v dostatočnej miere, no zároveň pripúšťa alternatívne bádateľské postupy a aj alternatívne interpretačné mriežky (napríklad v prípade Vadkerti-Gavorníkovej sám uvádza možnosť naze-

rať na jej texty cez paralelu tkania a procesu písania atď.). Otvorenosť voči alternatívne mu videniu nepochybne súvisí s programovým úsilím autora o kontextuálnosť uvažovania, na viacerých miestach upozorňuje na prepojenie metód a perspektív nazerania s konkrétnym teoretickým, ale aj sociálnym a kultúrnym kontextom; je si vedomý, že v odlišných kontextoch by mohlo čítanie a interpretovanie vybraných diel nadobúdať iné podoby.

Rebro nepostupuje v interpretáciách lineárne, skôr by som prirovnala smerovanie jeho myšlienkových pohybov k cyklu, ktoré sa neuzatvárajú definitívne, ale prechádzajú jeden do druhého. Autor sa neraz navracia k už skôr sformulovanému záveru a podrobuje ho prehodnocovaniu, ba aj preformulovaniu – tento polemický potenciál práce je prítomný nielen pri uvažovaní o názoroch iných literárnych vedcov a vedkýň, ale vzťahuje sa aj na názory a závery samotného autora. Ako ústretové vnímam, že nás priebežne informuje o svojich metodologických postupoch, hrá s nami čistou hru tým, že nás necháva nahliadnuť do svojej myšlienkového dielne, spätným nasvecovaním textov dajme tomu aj cez rozširovanie o ďalšiu perspektívu či cez určité digresie nám umožňuje do istej miery sledovať aj logiku svojho bádateľského procesu, no zároveň nás prizýva k aktívnemu čitateľskému vstupu do tohto procesu.

Na margo spomínanej kontextuálnosti Rebrovho uvažovania je potrebné podotknúť, že ju neuplatňuje len v súvislosti s jednotlivými metódami či s faktormi objektivnej a subjektívnej povahy, ale aj v súvislosti s literárnou vedou, ktorá – na čo sa občas zabúda – nikdy nefunguje v sociálnom a kultúrnom vákuu, a takisto nie izolovane od ostatných (najmä spoločenských) vied, je preto odôvodnené jej iniciatívy a výsledky usúvzťažňovať s iniciatívami a výsledkami iných vied a pri bádani zohľadňovať aj interdisciplinárny kontext. Rebro túto podmienku komplexnosti naplňa, podloží jej literárnovedných úvah sú aj impulzy prichádzajúce z iných vedných oblastí: (najčastejšie) z feministickej filozofie, ale aj z množstva ďalších súčasných filozofických prúdov, z estetiky, psychológie, psychoanalýzy, z etnológie, folklorizmu, histórie... Takéto odbočovania na územia mimo literárnej vedy, ak nemajú byť iba samoúčelnou a formálnou dekoráciou textu, predpokladajú dobré oboznámenie autora s množstvom odbornej literatúry (domácej i zahraničnej proveniencie) a jasne vymedzený cieľ, s ktorým ju začleňuje do svojho výskumného pro-

cesu. Obmedzím sa v tejto súvislosti len na konštatovanie, že Rebro pracuje s početnými zdrojmi fundovane a dômyselne, hľadajúc interdisciplinárne „uzemnenie“ svojich argumentácií: v monografii produktívne zužitkováva výsledky rôznych vedných disciplín, aby mohol skúmanú tému ohmatať z viacerých strán, priblížiť sa k nej z viacerých uhlov. Vo vzťahu k používaným prameňom je však selektívny, otvorene sa prihlasuje ku koncepciám, ktoré sú mu najbližšie a na ktoré svojim výskumom nadväzuje (jednou z mnohých je napr. koncepcia Julie Kristevy).

Nesporne zaujímavé sú síce i časti práce venujúce sa mapovaniu stôp urbánneho v slovenskej literatúre a takisto mapovaniu rustikálnych a urbánnych prvkov v poetikách 60. rokov 20. storočia, najviac ma však monografia oslovila objavnosťou nového čítania textov Vadkerti-Gavorníkovej a Mihalkoviča, ktorú autor prináša v ťažiskových a najrozsiahljších kapitolách monografie. Tu vystupuje ako dôsledný kritik androcentrického čítania básní, ktoré si vybral, aby ich podrobne analyzoval cez prizmu vzťahov rustikálne – urbánne, ženské – mužské (ako pracovných dichotomických schém), a aby minucióznu prácou s každým veršom, ba s každým slovom postupne objavoval štrbinky v predpokladaných schémach, a trpezlivým ohmatávaním a zvažovaním napokon dospel k prekresleniu ich obrysov. Čítajúc Vadkerti-Gavorníkovú cez zdvojenú mriežku, Rebro identifikuje v básňach ambivalencie a pnutia tak v rovine osobného života lyrickej hrdinky (vzťah k rustikálnemu životu, no aj potreba uniknúť do voľnejšieho mestského prostredia, uniknúť z priestoru rodových stereotypov, vzbúriť sa proti rigidnému, tradičnému určeniu ženskej roly), ako aj v rovine literárnej tvorby (písať „inak“, vybočiac z tradície typickej ženskosti, či už po stránke motívickej, tematickej, jazykovej, po stránke stereotypného obrazu ženy...). Za dôležité pokladám Rebrovo poukázanie na fakt, že pozitívne hodnotenie poetky dobovou literárnou kritikou bolo rodovo slepé – a ak aj zachytilo rodovú identitu poetky, to pozitívne, nestereotypné v jej básňach bolo klasifikované ako „neženské“, resp. ako „chlapsky ženské“. Jednoducho, nestereotypná ženskosť predstavovala niečo, čo sa vymykalo zaužívaným predstavám literárnej kritiky (vedy) a čomu sa buď nevenovala pozornosť, alebo čo bolo klasifikované ako „neženskosť“, teda bolo vlastne vylúčené zo ženskosti.

Ak pri reflexii básní Vadkerti-Gavorníkovej Rebro sleduje okrem iného rozohrávanie viace-

rých podôb rodových rol ženy a prekračovanie jedného zaväzujúceho stereotypného obrazu ženskosti, pri „novom čítaní“ Mihalkoviča nachádza podobné rozohrávanie mužských rol a obrazov mužskosti. Aj tu novému čítaniu predchádza rekonštrukcia dobovej recepcie básnikovej tvorby, pričom autor si všíma ich sociálne, gnozeologické a axiologické aspekty, a aj z ich reflexie vychádza pri utváraní svojej vlastnej interpretácie. Časté sú pritom paralely (vo všetkých rovinách) s tvorbou Vadkerti-Gavorníkovej. Tieto paralely (ale aj odlišnosti) autor nachádza tak v súvislosti so vzťahmi rustikálneho – urbánneho (často premietaného do vzťahov prírody a kultúry/civilizácie), ako aj v súvislosti s konštrukciou rodovo stereotypných postáv, resp. s ich narúšaním. Ako som už uviedla, pri Vadkerti-Gavorníkovej sa úsilie narúšať stereotypné obrazy týkalo najmä ženských postáv (hlavne na pozadí vzťahu matky a dcéry, ktorá sa usiluje oslobodiť sa od pút rodových stereotypov stelesnených v postave matky), u Mihalkoviča sa s ním stretávame (v menšej miere), ako to autor precízne dokumentuje, najmä u mužských postáv (napríklad na pozadí partnerských vzťahov). Ak sa nemýlim, i tento moment je v našej literárnej kritike/vede naozaj nový a objavný – po prečítaní Rebrovej knihy už nemôžeme čítať nielen Vadkerti-Gavorníkovej, ale ani Mihalkovičove básne tak, ako ich spravidla čítala literárna kritika doteraz. V dôsledku Rebrových „náleзов“ sme schopní vnímať ich (vo všetkých rovinách) inak, s väčšou rodovou citlivosťou. Dodám, že aj so schopnosťou oceňovať u autorky tendencie k „écriture féminine“ a k subverzii voči stereotypnej ženskosti a u Mihalkoviča tendencie k rodovo ambivalentnému zobrazovaniu mužskosti a náznaky jeho konštrukcie „nežného“, mäksieho muža – v porovnaní s tradičným obrazom tvrdého, silného, dominujúceho a víťaziaceho subjektu (opäť napríklad v partnerských vzťahoch). Inak povedané, Rebrovo čítanie usmerňuje našu pozornosť na predtým nevidené potenciály v diele oboch básnických osobností (hoci u každého z nich v rôznej miere) prispievať k utváraniu „nových“ identít – v zmysle, v akom rozpracúva túto téma napr. Élisabeth Badinter.

Naznačená citlivosť pre kontext je azda najcharakteristickejšim znakom Rebrovho analytického pohľadu, ktorý ho chráni pred tým, aby na texty nasadzoval apriórne schémy. Ak tak aj urobí, postupne sám rozborom textu túto schému (ako pracovnú hypotézu) rozloží, aby ďalej pokračoval vo svojom pátraní. Inšpirovaný tak

viacerými súčasnými teóriami, no zároveň s niektorými polemizujúc, spája viacpohľadovosť s kritickým situovaným pohľadom, vďaka čomu závery jeho bádania nepôsobia ako niečo definitívne, ale skôr podnecujú k ďalšiemu domýšľaniu.

V monografii nemožno prehliadnúť podrobnú, voči detailom pozornú prácu s tvarom básne a jazykom. Ilustráciou jemnej sémantickej diferenciaciu môže byť napríklad analýza slova „ešte“ v autorkinej básni *Veľké sťahovanie*. Iný príklad na precíznu prácu autora so slovom nájdeme napríklad v rozboroch citoslovca „ach“, pri ktorom sledujeme jeho rôzne sémantické naplnenia vo vybraných básňach Vadkerti-Gavorníkovej a Mihalkoviča, aj tu autor preukazuje pochopenie pre kontext rozoberaných básní – jednak so zreteľom na tvorbu a osobnú životnú situáciu autorských subjektov, resp. autora a autorky, jednak na širší spoločensko-kultúrny kontext (podobných príkladov na ohodnocovanie sémantickej váhy jednotlivých metafor či slov by sme našli v práci veľa).

V súvislosti s monografiou by bolo možné hovoriť ešte o viacerých témach a aj o viacerých inováciách, za zvláštnu pozornosť by stála napr. reflexia fenoménu mlčania, fragmentárnosti či vnesenie ekofeministickej perspektívy ako ďalšej z prízemí určujúcich recepciu skúmaných textov. Čítanie autorkinej zbierky *Kolovrátok* cez ekofeministickú prizmu navodzuje nové interpretácie textu, ktorý možno prvoplánovo vnímať ako rozhovor konkrétneho muža a konkrétnej ženy, pretkávaný prírodnými metaforami. Možno ho však dešifrovať aj ako stret personifikovaného androcentrizmu, logocentrizmu, inštrumentalizmu s personifikáciou alternatívnych princípov usporiadania sveta ako nehierarchického, vylučujúceho dominanciu a inštrumentalizáciu (prírody, ženy...).

Čítanie monografie by mohlo viesť k úvahám, do akej miery je metodologicky produktívne preväzovať, z množovať perspektívy, cez ktoré nahliadame na dielo, a mohlo by dokonca viesť k pochybnostiam, či priveľké kumulovanie perspektív nemôže zneprehľadniť interpretačný proces diela. Myslím si však, že Rebrov experiment previazať kategóriu rodu s aspektmi urbánneho a rustikálneho takéto pochybnosti ani najmenej nepotvrduje. Naopak, možno ho vnímať ako prínos do literárnej vedy/kritiky. Okrem iného preto, lebo narúša doteraz viac-menej jednoznačnú interpretáciu básní dvoch významných osobností slovenskej literatúry, upozorňuje na náznaky prekračovania rodových

stereotypov v ich diele a tým aj na možnosť ich nového, komplexnejšieho čítania. Za jeden z najdôležitejších výsledkov Rebrových analýz tak možno pokladať vystopovanie takých momentov v tvorbe Vadkerti-Gavorníkovej a Mihalkoviča, ktoré by sme mohli poňať ako poetickými prostriedkami dosahovanú relativizáciu viacerých dichotómií, či sa už týkajú vzťahu rustikálneho – urbánneho, prírodného – kultúrneho, sakrálneho – profánneho, a pochopiteľne, aby sme neopomenuli kľúčovú dichotómiu: ženského (ženskosti) – mužského (mužskosti), a aj „ženského“ – „mužského“ písania.

Citlivým rozkrývaním a teoretickým uchopením spomínaných momentov presahuje Rebrova kniha prístupy tradičnej literárnej kritiky a vedy, a v tom vidím jej hlavný inovatívny a metodologicky inšpirujúci podnet pre ďalšie literárnovedné bádania.

ETELA FARKAŠOVÁ (1943) je filozofka a spisovateľka, autorka množstva prozaických, poetických, esejistických a odborných publikácií. Naposledy jej vyšla zbierka poézie *Medzi záhradou a básňou* (2013) a próza *Na rube plátna* (2013). Spoluzakladateľka Centra rodových štúdií, dlhodobo pôsobila na Katedre filozofie FIF UK, kde dnes prednáša externe.

IVANA HOSTOVÁ
Takto prichádza svet o poetky?
VESELKOVÁ, Marcela. 2013. *Identity*.
Bratislava : ASPEKT.

Uvedenie druhej básnickej zbierky Marcely Veselkovej *Identity* do literatúry a na knižný trh výrazne stavia na úspešnosti jej debutu. Ako text na záložke (a zároveň oficiálny vydavateľský text od Jany Cvikovej), tak i recenzia v českom feministickom magazíne femag.cz (autor Marek Timko) začína citovaním požehnaní, ktoré jej prvej zbierke *Najzvláštnejšie je neľúbiť ťa* (2005) udelil Jaroslav Šrank a ktoré v zasvätených kruhoch (a priznajme si: koľko nezasvätených si dnes kúpi zbierku básní?) automaticky funguje ako certifikát kvality. Stručná informácia o autorky v druhej zbierke a po nej i Timko ako znak kvality opakujú aj fakt, že za debut Veselková získala prémie Ceny Ivana Kraska, čo však dnes už, žiaľ, nie je až taká relevantná správa. Ďalšiu garanciu kvality a zázemie autorkinej tvorbe poskytuje feministicky orientovaná časť literárneho života – *Identity* vydal ASPEKT a autorkinu tvorbu kladne hodnotí aj najvýraznejší feministický kritik Derek Rebro.

Očakávaná, resp. recepcné nastavenia, ktoré tento súhrn kladných hodnotení vo vzťahu k ďalšej tvorbe poetky projektuje, sú teda nemalé. Musím však hneď na začiatok skonštatovať, že druhá Veselkovej zbierka ich nie tak celkom napĺňa. *Identity* síce obsahujú mnohé kvalitné básne, tie sú však prerušované slabšími textami, miestami až aforistického ladenia (*Básnik, Pripovidka o pepri*). Pár textov je tiež príliš priehľadne založených na jednoduchom pozorovaní, vytvorení síce elegantnej, ale nie veľmi originálnej paralely či kontrastu a výraznej – viac či menej predvídateľnej – pointe (*Strach lietať, Škrupinkári, Na zastávke*). Prítomnosť slabších miest zbierke takého malého rozsahu (28 nie rozsiahlych básní) rozhodne neprospeje, jej telo sa drobí a naruša možnosť sémantizácie textov na úrovni zbierky. Názov v kombinácii so spomínaným feministickým zázemím a charakterom Veselkovej debutu, v ktorom síce emancipáciu ženského lyrického subjektu nájdeme len pri troche predstavivosti, no do centra ktorého (a to nie je málo) predsa len bol postavený výrazný ženský lyrický subjekt, vyvoláva zdanie, že pôjde o identitu ženskú. To je však ďaleko od pravdy, práve naopak – ženský lyrický subjekt sa v porovnaní s debutom dostáva do úzadia, v popredí sú viac širšie spoločenské vzťahy, najmä problematizácia národnej identity a historických udalostí 20. a 21. storočia. Ak prvá zbierka postojom lyrického subjektu k svetu a jeho hodnotám pripomínala bitníkov či urbanovsko-koleničovsko-lehenovskú líniu slovenskej poézie, druhá zbierka takéto asociácie vyvoláva v omnoho menšej miere. Introvertné gesto vzbury, resp. neschopnosť prispôbiť sa väčšinovým hodnotám už nie je také naliehavé, intenzívna problémovosť lyrického subjektu a jeho vybičovaná citlivosť sa stratili spolu s motívom patologického vzťahu s narkomanom so samovražednými sklonmi a dvoma partnerkami. Pri pozornejšom čítaní (zbierka je v porovnaní s debutom na mnohých miestach interpretácie omnoho náročnejšia, niekde až jednoznačnejšie neinterpretovateľná – báseň *Nezmysel*) však aj tu nájdeme hlboké narušenie vzťahu lyrického subjektu k svetu.

Kontinuitu Veselkovej tvorby do značnej miery zabezpečuje jeden z typov obraznosti a motívov, ktorý u nej nájdeme. Ako píše J. Šrank v štúdiu o poetkinom debute,¹ „[a]utorka sama (vraj) svoju poéziu nazýva gotickou“. Zdroj tohto tvrde-

nia som nenašla, no ako v debute, tak aj v druhej zbierke prvky tejto proveniencie nájdeme. Ide o „gotickosť“ v zmysle súčasnej gotickej subkultúry, ktorá sa objavila niekedy v sedemdesiatych – osemdesiatych rokoch a prvky ktorej dnes masívne prenikajú i do väčšinovej (no iba miestami do elitárskej, „vysokej“) kultúry. V debute je táto obraznosť zastúpená na relatívne veľkej ploche a často sa v ňom stretne i s prototypovo gotickými pasážami a scenériami – vysoko štylizovanými, s dôrazom na povrch, scénu, divadelnosť, telesné deformity či krv (bližšie o tom píše napr. Catherine Spoonerová v monografii *Contemporary Gothic*): „čierna podprsienka / čierna minisukňa / čierne lodičky na vysokých podpätkoch (...) šev na zadnej strane pančúch / ďalšia jazva po vkladaní / človeka do mäsa“ (debut, s. 76 – 77). V *Identitách* sú tieto prvky menej nápadné, ich komplex je však stále dobre interpretovateľný cez prizmu „gotického“. Okrem jednoznačných signálov ako: „kosti sa mi zmenili na sviečky / mäknú v teplom mäse“ (s. 48) je svet Veselkovej poézie naďalej svetom, kde je veľmi rýchlo naporúdzi náhrobok ako vehikulum (s. 13); jeho rekvizity a toposy sú „vzácnny hmyz“ (s. 39), začarované lesy (s. 40), neogotické katedrály (s. 11) či cintoríny s mramorovými krížmi (s. 20). Rast plodu v maternici je tu ekvivalentný nádorovému bujneniu buniek (s. 34 – 35), „minulosť využíva každú šancu zanechať stopu na prítomnosti“ (s. 22), „ktosi hrá / na mojich dutých vtáčích kostiach / requiem“ (s. 50) a „pluh vycerí zuby / postroje sa zvinú do kľbka hadov / zem vyvrhne semená“ (s. 29). Zjaví sa tu aj ožívajúca napodobenina človeka, ktorá „obhrýza steny“ (s. 27), v básni *Pripovidka o pepri* zjedia spopolneného človeka (s. 30; tu vedome abstrahujem od anekdotického ladenia tohto konkrétneho textu) a ústa žien sú „rozdažené ako kremačná pec“ (s. 31). Témou jednej z básní sa stáva záznam liminálneho stavu medzi životom a smrťou (spomeňme si napr. na poviedku jedného z kľúčových autorov gotickej literatúry, E. A. Poea, *Skutočnosti v prípade M. Valdemara*, ale aj na *List mŕtvemu*, kde čítame trochu iného Ivana Kraska).

Veselkovej svet je na prvý pohľad síce civilný, poznateľný a takmer každodenný. Aj téma s najväčšou kompozičnou silou – dejiny a národná identita, resp. sled historických udalostí, ktoré sa osobne či sprostredkovane (najčastejšie cez ro-

dinnú históriu) dotkli lyrického subjektu (vystahovalectvo v paralele s novodobým nomádstvom, demonštrácie v Budapešti, prvá slovenská republika, príhovor M. Válka pri odhaľovaní sochy Jánošíka v Terchovej, svetová vojna, kolektivizácia, vojna v perzskom zálive) – je často až publicisticky ošúchaná a na mnohých miestach prvoplánovo uchopená, no pri pozornejšom čítaní a pri snahe o (re)konštruovanie sveta zbierky ako jednoty v podloží textov nachádzame situáciu neustáleho ohrozenia, rastu pretlaku, ktorý nadobúda hororové, gotické atribúty. Tie sú najpôsobivejšie v miestach, kde poetka pracuje so zvieracou alebo rastlinnou obraznosťou: „ponorky do zálivu vypustili svoje ikry / trenie začalo“ (s. 31), guľka v stene „jedného dňa vyklíči“ (s. 28), „kolieska posteľe zapadli do piesku / ryby sa vyľahli z nádorov / bzučiaky mlčali zaliate v jantári“ (s. 18). Táto vrstva tróпов a motívov Veselkovej tvorby – na esteticky nosných, nie prvoplánovo gotických miestach – asociuje napr. poéziu T. Hughesa či S. Plathovej, zo súčasnej domácej poézie ostatné dve zbierky E. Luky či – okrajovejšie a najmä vďaka kombinácii so spoločenskými témami – *Ohrozený druh* (2012) M. Ferenčuhovej.

Veselkovej druhú básnickú zbierku možno vidieť ako stret dvoch disparátnych fenoménov – gotického, voči väčšinovým hodnotám inherentne subverzívneho, a historického, spoločensky takmer angažovaného. V najlepších básňach sa ich poetke podarilo prepojiť úspešne (*Svetlo, Baba, Fosílie, Pod povrchom*), v iných text zostáva rozpačitý (*Nezmysel, Ženy ktoré vedia*) či z hľadiska vývinu súčasnej poézie celkom nezaujímavý (hlavne *Básnik a Pripovidka o pepri*). Aby som zhrnula – *Identity* prinášajú zopár veľmi dobrých básní a na esteticky vysokej úrovni prispievajú k udomácnovaniu obraznosti, ktorá pre našu poéziu môže byť inovatívnym prínosom, no ako druhá zbierka poetky, od ktorej kritika po debute veľa čakala, sú do veľkej miery sklamaním. Môžeme len dúfať, že Veselková znova nájde silné zaujatie poéziou a jej ďalšia zbierka bude sústredenejšia. Lebo – bola by jej škoda.

IVANA HOSTOVÁ (1983) je literárna kritička a translatoľgička. Pôsobí ako odborná asistentka na Inštitúte prekladateľstva a tlmočníctva na Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity, kde obhájila aj doktorát. Autorkina monografia s názvom *Haugovej Plathovej, Plathovej Haugová. O prekladoch poézie Sylvie Plathovej* (2013) je dostupná na: <http://www.pulib.sk/web/kniznica/el-pub/dokument/Hostova1>. Štúdie a recenzie publikuje v domácich i zahraničných literárnych časopisoch a zborníkoch. Je autorkou bilančných hodnotení ročnej produkcie slovenskej poézie pre

Knížnú revue a rozhlasových relácií o súčasnej slovenskej poézii. Je členkou redakčného kruhu časopisu *Rak* a translatoľgickej spoločnosti *European Society for Translation Studies*.

LENKA SZENTESIOVÁ „Objím ma, nech sa prestanem chvieť“

MODROVICH, Mária. 2013. *Tichý režim*. Bratislava : Vlna – Drevo a srd.

Keď pred časom vydala Mária Modrovich debutovú zbierku „minipoviedok“ *Lu & Mira*, jej texty sa stali vyjadrením hľadania publikačného „medzipriestoru“, ktorý dovtedy nebol u mladých autorov a autoriek jasne zadefinovaný. Na lesklé, intelektuálne sa tváriace „ženské“ periodiká bolo jej vnímanie reality predsa len priveľmi hlbavé a introvertné. V súbornom knižnom vydaní poviedok však vyšli na svetlo sveta niektoré debutantské neduhy (napríklad neustálenosť výrazu, alebo skôr, ak chceme byť presní, jeho rozkolísanosť), ktoré by sa možno v širšom tematickom rozptyle (časopisu) stratili. Dilemu, čo s textami, ktoré osamote aj pospolu vyznievali trochu nesešlo, vyriešila autorka druhou knihou, ktorá je pokusom o scelenie tvaru aj myšlienky. *Tichý režim* by sme žánrovo mohli označiť ako rozsiahlejšiu novelu (hoci autorka samotná ju charakterizovala ako „románik“). Scelovanie myšlienky v tomto prípade znamená vytvorenie prinajmenšom dvoch príbehových línií, ktoré sa v istom okamihu majú pretnúť a završenie príbehu ponechávajú na našej predvídavosti. Čítanie knihy však sprevádza zvláštny efekt metatextovosti: pri sledovaní príbehov hlavných protagonistov si viac než samotný dej uvedomujeme techniku písania a spôsob, akým autorka pracuje s jednotlivými motívami a navzájom ich preskupuje, aby tak dosiahla želaný efekt. Už fakt, že sa tento proces tvorby dostáva do podvedomej pozornosti čitateľa a čitateľky, nahrádzajúc tak význam deja, naznačuje, že naratívnych línií je v ňom viac, ako text unesie, a že spolu nie vždy dostatočne kooperujú. Ak by sme však chceli nájsť motív, ktorý možno považovať za konštantný, je ním previazanosť medzi tromi fázami mužsko-ženských vzťahov, ktoré sa v životoch postáv navzájom zrkadlia a derivujú. Existenčný priestor postáv je poznačený vzájomnou závislosťou, prechádzajúcou do osamelosti, a napokon aj posadnutosti životmi iných. Od túžby ovládať, manipulovať a dostať

¹ Šrank, J. 2006. Existenciálna kríza ako produktívna básnická situácia. (Poznámky k debutu Marcely Veselkovej Najzvláštnejšie je neľúbiť ťa). In Somolayová, L. (ed.). 2007. *Literárnokritická reflexia slovenskej literatúry 2006*. Bratislava : Ars Poetica – Ústav slovenskej literatúry SAV, s. 155 – 179.

pod kontrolu všetko, čo z dosahu mimovoľne uniká, sa odvíja konanie, ale najmä myslenie hrdinov a hrdiniek, ich neurotických a zraňovaných eg.

Helena, postava, s ktorou sa oboznamujeme najskôr, sa v teritóriu osamelých ocitá ako prvá. Citovo závislá od svojho priateľa Mikyho trpí ich vzťahom na diaľku, na trase medzi skutočným a virtuálnym partnerským životom (rozmiestnené v súradniciach New York – Bratislava, resp. Facebook – Skype) sa cíti čoraz neistejšie. Jej odovzdanosť citom sa od potreby fyzického splnutia (naplnenia vzájomnej prítomnosti) stále viac presúva do sterilnej sféry „sietí“. Tie predstavujú v prvej etape „zaplnenie prázdneho miesta“, vytvárajú efemérnu ilúziu prítomnosti „druhého“, fungujú ako emocionálne placebo, náhrada bez účinku, ktorá sa postupne stáva obsesiou. Skôr, ako sa vzťah Mikyho a Heleny prepracuje k prvej fáze opustenosti, stávame sa svedkami jeho fyzického zvnútorňovania. Tu treba vyzdvihnúť fakt, že prelínanie fyzickej a duševnej slasti v ňom vyznieva prirodzene, namiesto romantizujúceho sentimentu v ňom rezonuje primerane drsné ponímanie intimitu, ktoré je však v tejto fáze ešte stále anatómiou citu. Dojem z týchto sekvencií nepokazí ani zvláštna dvojjazyčnosť textu. Jej použitie možno vysvetliť jazykovým kódom postavy, teda tým, že Miky je Američan: „*Zapálila si a okamžite si spomenula na jeho ústa (...) sliny jeho úst sa miešali s cigaretovým dymom, chutil ako fajčiace bábätko (...) zdalo sa jej zbytočné vysvetľovať, čo myslí tým smoking baby, a teraz, keď bol preč, ostal len jej dym.*“ (s. 10 – 11).

O presvedčivosti výpovede môžeme hovoriť aj v okamihoch odlúčenia, keď dochádza k bolestivému „trhaniu“ vzájomných väzieb, pri ktorom obe postavy pociťujú potrebu ponechať si z prítomnosti toho druhého aspoň nepatrný (fyzický) fragment. Fyzické sa pritom s duševným v obrazoch vzťahu prelína takmer neustále, aj po odchode je sugescia citu naďalej živá a intenzívne precitovaná telom, ktorého fyziognómia sa mení, reflektujú vnútorný stav človeka (aj závislosť od lásky sa napokon javí ako súlad tiel): „*Pevne ju držal, príliš pevne, nemohla dýchať, vtlačená medzi jeho krk a plece, ale rada, že pri ňom takto môže byť. (...) Napriek slzám, ktoré sa jej leskli v očiach, jej masíroval zadok, presnejšie pravú časť zadku, ako keby ju chcel oddeliť a vziať ju so sebou do lietadla. Predstavovala si tú pravú polovicu zadku na sedadle vedľa Mikyho.*“ (s. 17). V prvej fáze príbehu pristupuje autorka k motívu tela ako priestoru demonštrácie vášne nanajvyš citlivo, takmer

terapeuticky, akoby skúmajúc, kam môže jeho morfológia vo vzťahu k (ženskej) emocionalite v rôznych fázach skúmania samej seba dospieť. Že je to vzťah nanajvyš krehký a telo v skutočnosti nie je nepriepustnou membránou, ale nestabilným, naštrbiteľným obalom, dokumentuje práve „fáza opustenosti“, okamihy, v ktorých je hrdinka vydaná napospas samote, zisťujúc, že jej vnútro odrazu nemá kto vyplniť. V takýchto sekvenciách telesno funguje ako neprebádané územie, ktoré je potrebné opätovne preskúmať a dopátrať sa k jeho – eufemisticky povedané – epicentru. Túto stratégiu sebapoznania dokumentuje jedna z najsilnejších scén knihy, ktorá postavu Heleny znázorňuje v sprche. Autorka sa k vyobrazeniu sexu a sexuality vracia opakovane, no je škoda, že jej vyjadrovanie je miestami, vzhľadom na tematický rámec knihy, priveľmi žoviálne, až roztopašné. Pejoratívnosť pomenovaní, ktorá má zrejme pôsobiť ako krycí manéver autenticity, miestami sklzáva k infantilnému verbalizmu: „*Miky v posteli rád rozprával. Páčil sa mu zvuk slov spojených s telami a so sexom. Pussy, fucking, cock. Cock – fucking – pussy. Helene bolo jedno, či Miky lascívne švitori alebo je ticho, ale vzrušovalo ju vedomie, že má rád jej šušku, fucking s ňou.*“ (s. 68).

Polčas rozpadu vzťahu, za ktorým sa skrýva banálne zlyhanie s fatálnymi dôsledkami, presunie hrdinku do pozície obete, a rovnako ako z jej tela, aj z jej duše sa postupne stáva objekt zvrhlých fantázií pozorovateľov striehnuvich v zákryte. Premena zo šťastne zamilovanej na nešťastne odvrhnutú je v celkovom koncepte príbehu logická, no keďže jej predchádza prvotný pocit hnevu, ktorý je prezentovaný nielen v rovine sebaľústi, ale aj agresívnymi slovnými výpadmi, je menej funkčná. Nie je celkom jasné, prečo autorka pretavila pocity sklamaní zo zrady do monológov, ktoré odhaľujú rozrušenie ženskej postavy prostredníctvom skratových verbálnych impulzov. Možným vysvetlením tohto prístupu je snaha o odpatetizovanie prežívanej bolesti prostredníctvom agresie, ktorá funguje ako emocionálny ventil. Hoci jazyk týchto častí textu neustále naráža na impulzivnosť prvotných reakcií, k ich podstate nepreniká: „*Trápne, trápne otázky, trápna Helena. Nákupy s ,kolegynkou' do p... (...) Potrebuje mať nad situáciou aspoň nejakú kontrolu. (...) Aspoň nejakú kontrolu. Blééé.*“ (s. 52 – 53).

V príbehu postupne dochádza k „rozdvojeniu funkcie postavy“. Psychologicky aj emocionálne prepadá do rozblikaných pixelov, „*trávi obrovské porcie dňa sledovaním Mikyho Facebooku*“

(s. 30), a zároveň sa vo svojej zronenej utiahnutosti stáva príľahkou koristou pre človeka, ktorý jej správanie trpezlivo pozoruje a vyhodnocuje, čakajúc na príležitosť. V momente, keď sa príbeh preklenie do „fázy posadnutosti“, stáva sa o poznanie schematickejšim. Naivná dôverčivosť hrdinky k virtuálnemu (ne)známemu Fritzovi, ktorý ju na Facebooku osloví po tom, ako si ju vyhliadol na letisku pri rozlúčke s Mikym, občas až zarazí. Správanie Heleny možno, samozrejme, interpretovať ako dôsledok sklamaní a následnej zraniteľnosti, ktorá oslabuje virtuálnu aj emocionálnu ostražitosť človeka. Práve zraniteľnosť ju zbavuje ostražitosť voči nástrahám prostredia, ústretovosť voči neznámemu však v skutočnosti nie je ničím iným ako volaním po pozornosti, po možnosti „zdieľania svojho životného príbehu“, ktorý odchodom jedného z protagonistov stratil zmysel. Virtualita je tak len ďalším slepým únikom z osamelosti, ktorý človeka vrhá do špirály závislosti, odvíjajúcej sa tentoraz nie od potreby nadviazania skutočných, ale fiktívnych (alebo vlastne akýchkoľvek) vzťahov. Zraniteľnosť je zároveň prejavom neschopnosti človeka vystaveného náporu predstieranej dôvery existovať sám (so sebou), bez nutkavej potreby identifikovať „druhého“, ktorý by v živote plnil úlohu svedka. To, že tento „svedok“ existuje iba v predstavách, vlastne až tak neprekáža, a toto poznanie sa nesie celou knihou ako zlovestná, hoci podvedomá výstraha.

Autorke treba uznať, že sa asi ako jedna z prvých komplexnejšie pozrela na fenomén psychologického pôsobenia sociálnych médií, na spôsob, ako sa v nich stiera hranica medzi skutočnosťou a jej (deformovaným) odrazom, a aj na to, ako ľahko možno v tejto pasci podľahnúť vybájeným predstavám o životoch iných, ktoré v skutočnosti vyjadrujú iba naše želania: „*Ramená sa jej jemne chveli. Žeby kvôli Fritzovi...? (...) Ako písala, jej prsty kľúže po klávesnici boli ako nabité elektrinou. Je možné, že si doteraz nevšimla, ako sa jej ten tajomný muž v šiltovke páči? Určite bol úspešný. A vzdelaný. A asi aj dobre zarábal, keď služobne cestoval do Európy. (...) Možno bol slávny. Už sa chvela celá.*“ (s. 116). Paradoxne, motív stojaci v pozadí tejto zápletky (pre pokoj čitateľskej duše ho neprezradíme), pôsobí, ako keby bol do textu „importovaný“ z internetových krimi serverov. Zrejme aj kvôli jeho dramtizácii má vzťah medzi hlavnými postavami druhej časti príbehu, Helenou a Fritzom, príliš rýchly spád, až by sa chcelo povedať, že si hrdinka neobozretnosťou o svoj osud koleduje. Ak sa však od ústrednej

zápletky odosobníme a modro-biely priestor „verejnej sociálnej anonymity“ transformujeme na našu súčasnú spoločnosť, dostaneme znepokojujúco presný obraz paralelných svetov, v ktorých žijeme a komunikujeme prostredníctvom klamlivých „masiek“. Modrovich veľmi plasticky vystihla predovšetkým hybridný newspeak sociálnych sietí: emotikony, heslovitú úsečnosť jazyka, ale aj dokonale zinscenovanú informačnú vágnosť dialógov, ktoré napriek evokácii rozhovoru neprezradia o vzťahu účastníkov takmer nič. Sociálne médiá ako nástroj ohrozenia možno celkom nespĺňajú v novele funkciu zápletky, no ako prostriedok vedomej manipulácie (minimálne komunikačnej) tvoria dôležitú súčasť dejovej mustry. Ak niečo v tejto knihe stojí za pozornosť, je to práve zradnosť stratégie „masky a tváre“, k využitiu ktorej nás virtuálna realita opakovane nabáda.

Tajomný Fritz z letiska v príbehu vystupuje v pozícii sliediča a neskôr lovca, a ako inak, zaslúži si aj vlastný príbeh, v ktorom rozhodujúcu úlohu zohráva patologické rodinné zázemie. Podobnosť jeho imaginárneho života s osudom Jozefa Fritzla môže, ale nemusí byť náhodná, isté však je, že si pri ňom autorka odskúšala ďalší epický motív, ktorý má výrazný rozprávačský potenciál – genézu patologickej osobnosti. V dejovom pláne rozmiestňuje rekvizity zaplňajúce Fritzov život: ponurý dom na rakúsko-slovenskom pohraničí, neznášanlivá matka, ktorá sa v jeho zornom poli vyskytuje viac-menej z donútenia, traumatizujúce detstvo a v ňom udalosť, ktorá ho (nielen fyzicky) poznamenala na zvyšok života. Model postavy, ktorá svoje deviantné sklony a živé frustrácie ventiluje len v hypotetickej rovine (aspoň do chvíle, kým sa nezozná s Helenou), sa autorke vydaril najmä vďaka tomu, že ho prezieravo situovala mimo rámec zjednodušujúcej „vyšinutosti“. Ambivalentnosť nedosahuje vykreslením jeho charakterových atribútov, ale dôrazom na okolnosti, ktoré jeho život poznamenali a ktoré ho premenili na monštrum. Modrovich pracuje s efektom osobnostného determinizmu a čitateľov a čitateľky stavia pred odvekú psychoanalytickú dilemu: Do akej miery doplácajú deti na chyby rodičov? V rovine traumatizujúceho rodinného príbehu je jej rozprávanie zaujímavé aj tým, že sa pokúša o konfrontáciu dvoch protikladných mentalít. Pojednáva o osude človeka, ktorý bol od malička vychovávaný v protikladoch, ale tiež o utrpení tých, ktorí boli nútení „ostré hrany“ a pichľavé kompromisy akceptovať. Fritz tak svoju deštruktívnu silu predátora čerpá práve z rodinného prostredia predchnutého

letargickou nenávisťou. Bez tejto „barličky“ nie je nič viac, iba zakomplexovaný slaboch stvorený zo stereotypných pornografických výjavov. Už pri úvodnej expozícii, ktorá naznačuje jeho motiváciu stretnutia sa s Helenou, je preto (napriek otvorenému koncu) jasné, ako ich stretnutie dopadne.

V porovnaní so svojim debutom napísala Mária Modrovich oveľa ambicióznejšiu knihu. Hoci je jej možné vyčítať istú nevyváženosť a niekoľko štylistických lapsusov, predstavuje originálne svedectvo o sterilite doby, v ktorej sa vedľa seba pohybujeme často takmer bez dotyku alebo (aspoň) bez pohľadu. Nielen ako vydarený dôkaz „druhej“ – pre úspešnosť autora či autorky údajne kľúčovej – knihy stojí *Tichý režim* určite za pozornosť.

LENKA SZENTESIOVÁ (1985) v súčasnosti končí doktorandské štúdium na Katedre slovenskej literatúry a literárnej vedy FIF UK. Venuje sa výskumu memoárových textov prvej polovice 20. storočia a literárnej recenzistike. Odborné štúdie publikovala v časopisoch *Česká literatura* a *Slovenská literatúra*. Literárne recenzie v širokom spektre periodík (*Sme*, *Pravda*, *Romboid*, *Glosolália*, *Vlna*, *Knižná revue*, *Tvar*).

MATÚŠ MIKŠÍK Pozor, nezamotať sa!

GIBOVÁ, Ivana. 2013. *Usadenina*. Bratislava : Marenčin PT.

Mojou oporou pre akýkoľvek pokus o interpretáciu *Usadeniny* je spôsob, akým Gibovej protagonistky využívajú princípy intertextuality – tú vnímam v najširšom zmysle, čiže nie iba ako odkaz v texte na iný text, ale aj ako odkaz v texte na mimotextovú realitu a taktiež implicitné autorreferenčné odkazovanie v rovine ilokúcie. Zjednodušene, základom pre interpretáciu intertextuality je pre mňa tvrdenie: „*citácie z Wittgensteina sa vyberajú pichnutím prsta do ktorejkoľvek vety na ktorejkoľvek strane*“ (s. 162). To jasne poukazuje na fakt, že v primárnom kóde treba čítať odkazy ironicky, ako snahu o rozloženie jedného zo základných princíпов postmoderny na báze marginalizácie významu odkazovania poukazovaním na možnosť jeho nezmyselnosti. V podstate sa dá – analogicky s heslom klin sa klinom vybíja – povedať, že Gibová (vzhľadom na spochybnenie intertextových princíпов, ktoré sú v postmoderne integrálnou súčasťou textového procesu) pochováva postmodernu postmodernou.

Už spomínaná autoreferencia v rovine ilokúcie je naznačená tenziou medzi spomínaným

primárnym, ironickým kódom a kódom sekundárnym, ktorý preda len neupiera tomu, na čo autorka odkazuje, inherentnú erudovanosť. Zbierka poviedok sa teda snaží zosmiešniť princípy, na ktorých je postavená, súčasne by sa však dalo povedať, že v implicitnej rovine tak či onak vzdáva spomínaným kapacitám hold, hoci len na základe toho, že na nich odkazuje protagonistka, ktorá dosahuje pomerne vysokú úroveň intelektu aj vzdelania. Toto neustále prekódovanie ironického a vážneho, vysokého a nízkeho, vedie k tomu, že: „*Z druhého vysvetlenia vyplynie predovšetkým to, že s predošlým sa nezhoduje ani v jedinom bode.*“ (s. 13). Je to jeden z tých bludných kruhov, v ktorých sa pohybuje samotná zbierka, čitateľ a čitateľka, ale aj ja ako recenzent.

Musím však poznamenať, že poviedky, ktoré sú pomerne naivné, napr. titulná *Usadenina* alebo *Le petit roque*, pôsobia autonómne a v tom je ich sila. Akonáhle sa začne v *Znakoch* spomínať Eco, neskôr Barthes, Wittgenstein a ďalší, sme atakovaní intertextovými odkazmi z vedeckého prostredia a z prostredia kvalitnej literatúry – odtiaľ Vilikovský, Balla, ale aj Boris Vian. Katalóg sa potom rozširuje aj o mená z iných oblastí, osoby, z ktorých sú niektoré viac, iné menej erudované. V poviedke *Perforácia*, v ktorej je evidentne badaateľná snaha o čo najširší rozptyl v inventári osôb, sa napr. spomínajú speváci Robo Grigorov a Nick Cave. V texte *Telo v príbehu*, ktorý je z hľadiska toho, kto všetko v ňom hostuje, účelovo preexponovaný, zas nájdeme skladateľa Hectora Berliozu.

Elitárstvo vedeckého a literárneho prostredia, vnímané z pozície jednoduchého človeka z davu, spôsobuje, že sa spoločenstvo polarizuje na inteligentných a: mulov (*Mulkultúrna poviedočka*), chujov (*Absencia*), chmulov (*Petzl Sarken*) a iných hlupákov. Gibová však tieto protipóly často zamieňa, čím podtrhuje to, že sú arbitrárne a že vnímanie inteligencie druhého človeka vždy prebieha cez prizmu nášho inteligenčno-kritického aparátu. Takto napríklad hrdinka poviedky *Marcel* hodnotí antagonistu len na základe jej dojmu, ktorý môže byť arbitrárny aj vzhľadom na osobu samotnú, teda vôbec s ňou nemusí súvisieť – Marcelom by mohol byť ktokoľvek, kto by sa ocitol v danej chvíli na danom mieste, veď protagonistka v neskoršie umiestnenom texte hovorí: „*Pre mňa ste všetci Marcelovia*“ (s. 123).

Á propos, Gibovej hrdinky sú pre mňa vlastne jednou mnohotvárnou hrdinkou. V takomto zmysle vnímam aj protagonistu poviedky *Potenciál*: ako mužský variant tej istej hrdinky – je muž-

ský bezpríznakovo, v podstate len formálne, na báze toho, že rozpráva v mužskom rode. Je to ďalšia z rady autorkiných mystifikácií, prípadne to môže byť gesto – avšak nerád by som tento prvok príliš sémantizoval – toho, že pre zobrazenie takého-to typu postavy nie je pohlavie určujúcim faktorom.

Medzi základné črty prototypickej protagonistky patrí inteligencia, ktorou však trpí, táto inteligencia je inertná a vo svojej inertnosti samoúčelná – nepoužiteľná pre život. Tu by sa možno dala načrtnúť analógia – konkrétne s niektorými Ballovými postavami, všeobecne s pocitom zbytočnosti človeka postmoderny. Gibová svoju hrdinku ďalej programovo štylizuje ako antikonvenčnú persónu, jej myslenie a správanie je často v rozpore s tým, čo hľadá, je nelogické: „*Zámerné dávam prednosť Novému času pred denníkom Sme a uvedomujúc si túto bizarnosť, pokúšam sa ju parodovať a zľahčovať.*“ (s. 35). Takže hľadá naozaj to, o čom hovorí? Pokiaľ protagonistka nevie, čo chce, resp. sa tvári, že vie, ale nespráva sa podľa toho, ako ju vie čitateľ či čitateľka uchopiť? Pravdepodobne sa to nedá, takáto premenlivosť skôr pôsobí ako ďalší bludný kruh.

Dôležitú úlohu v charakterovej kresbe hrá aj paranoja, napr.: „*Bojím sa, že ku mne niekto odzadu pristúpi a sotí ma, hoci voda je plytká a som tu sama. Som tu síce sama, ale sedím nebezpečne!*“ (s. 7), alebo: „*Nevykláňajte sa z okien. Ani sa nejdem vykloniť, ani náhodou, už len tá predstava – vykloním sa a akurát vtedy oproti pôjde iný vlak a odsekne mi hlavu.*“ (s. 124). Nemenej dôležitý je aj obraz a pocit nefunkčnosti – opäť spomeniem Ballu a jeho protagonistov.

Od Ballových protagonistov sa Gibovej protagonistka líši tým, že stále pertraktuje tému partnerského vzťahu, Ballových hrdinov oproti tomu často nachádzame už v situácii, keď na partnerské puto rezignovali, prípadne si uvedomujú jeho neuskutočniteľnosť alebo nefunkčnosť. Gibovej hrdinka teda vlastne akoby chcela skončiť – v posteli – s Ballovými hrdinami, čo je jednoznačne absurdné pomyslenie. Práve na základe tohto predpokladu sa však dá v reverznom kóde pristúpiť napríklad k textu *Rozhovor*, ktorý je pre vysvetlenie situácie modelový, autorka sa opäť štylizuje do protagonistky (úprimne sa čudujem, že autorka práve v tomto texte neuviedla svoje meno explicitne, možno mu to trocha uškodilo), prozaik Balla (s. 70) je priamo súčasťou textu. Ak sa teda v tejto situácii zmažú rozdiely medzi úrovňou faktu a úrovňou fikcie, medzi reálnym a vymysleným priestorom, vnímam tento text ako rekur-

zívnu zámenu postáv skutočných za neskutočné – to vlastne platí aj globálne, celá zbierka sa potom dá čítať tak, že varianty jej fiktívnej protagonistky a mužské objekty jej túžby sú zamieňané za skutočné osoby a opäť naopak a znova a dookola – ďalší bludný kruh.

V podstate to vyzerá tak, že čím väčší sa snažím ísť do hĺbky, tým väčší odpor text kladie. Vo svojej vnútornej štruktúre tak funguje ako sústava pascí, ktoré sú viac-menej nesystematicky porozkladané po celej zbierke. Za normálnych okolností by pri zvýšenej opatrnosti nebol až taký problém tieto pasce obísť, lenže v textoch sú okrem pascí reálnych v pomerne veľkom množstve prítomné aj kvázipasce – tie sa ako pasce síce tvária, ale ich spúšťač nevyvoláva žiadnu priamu reakciu, bez ohľadu na to však prevláda tendencia sa im vyhnúť. Vzhľadom na to, že text je jednak nehmotný a jednak fiktívny priestor, nemám šancu rozlíšiť – pri skutočnej pasci je pomerne spoľahlivým indikátorom bolesť –, ktoré časti textu sú pasce a ktoré len kvázipasce. Čím viac sa teda snažím interpretačne preniknúť do textu, tým väčšiu úroveň ohrozenia ním pociťujem.

Nakoniec musím skonštatovať, že ma – nie nepodobne, ako je to pri hre tieňov, ktoré často vyvolávajú strach napriek neprítomnosti reálnej hrozby – celkom spoľahlivo klame vlastná myseľ. Takto vzniká patová situácia – čím viac je text interpretovaný, tým viac sa od neho recipient vzdaluje, ako protisila však pôsobí pocit, že ak interpretácia nie je hĺbková, dôkladná, stráca zmysel (ďakujem autorke za tento interpretačný repelent, funguje skvelo, odporúča jeden z jedného Mikšika).

Možno by sa k textu nakoniec malo pristúpiť povrchno, naivne – jednoduchý čitateľ tak zrejme bude mať viac pôžitku z čítania ako ten, ktorý sa bude snažiť zbierku pochopiť tým, že sa v nej bude vrtať. Toto je, samozrejme, veľkým paradoxom vzhľadom na vysoký počet explicitných intertextuálnych odkazov – recipient, ktorý rozumie tým jednoduchým, sa bude snažiť dostať hlbšie a odhaliť ďalšie a vďaka tomu sa v útrobach textu stratí ako v bludnom labyrinte. Problémom je to, že niektoré z týchto aspektov intertextovosti sú tak do očí bijúce, že sa nedajú nevnímať – samozrejme, sú integrálnou súčasťou textu, takže by nemali byť obchádzané. Toto je teda jedna z najdômyselnejších a najzlomyselnejších pascí, ktoré som v *Usadenine* našiel a výrazne sťažuje pozíciu recenzenta, ktorý sa zbierku snaží nejakým spôsobom uchopiť.

Na druhej strane, asi úplne najuzavretejším – v zmysle nemožnosti komunikácie s čitateľom

a čitateľkou – intertextuálnym fragmentom je použitie slova čipôčka (s. 44), veď komu by už len napadlo toto považovať za odkaz na iný text. Kto iný by toto slovo, ktoré by autorka určite zaradila medzi debilné slová, ako napríklad mäččeň (s. 39) alebo – v prenesenom význame výrazu debilné ako nejakým spôsobom zvláštne, vyšinuté, okrajové – dáždovka (s. 159), či pančušky (s. 8), vôbec v texte použil? Aha... Vajanský (musím však priznať, že keby ma na toto neupozornila sama autorka, neodhalil by som tento kúsok skladačky).

Rád by som k zbierke Ivany Gibovej pristúpil ako úplný hlupák, mohlo by to byť zaujímavé, ale ako by potom vyzerala recenzia? Možno by okrem absencie erudície nepôsobila tak samoúčelne, možno by nevyzerala ako sústava bludných kruhov. Samozrejme, „hlupák“ by mal problém rozkódovať text, pretože na lexikálnej úrovni nachádzame spojenia typu: „*formulujme naďalej opytovacím modom*“ (s. 28) a takisto je niekoľko poviedok situovaných priamo do akademického prostredia, napr. *Znaky* alebo *Dúha* a, samozrejme, „*v určitých prípadoch už len použitie slova lingvistika môže spôsobiť ťažkosti*“ (s. 72).

Najproblematickejšia na celej zbierke je azda makrokompozícia, je evidentné, že texty sú radené chronologicky – toto sa dá vyčítať z názvu jednotlivých častí knihy (*Pred Malagou, V Malage, Po Malage*), avšak samotný pobyt v Malage nie je katalyzátorom zmeny optiky, rozdelenie na časti je tak do veľkej miery neodôvodnené a nič nám nehovorí o textoch. Jediným aspektom, ktorý sa z tohto hľadiska javí ako relevantný, je fluktuácia kvality textov.

Tak, ako som charakterizoval poviedku *A Way of Life* pri recenzovaní zborníka *Poviedka 2012*, že „v každom ďalšom opakovaní z cyklu čosi ubudne, ako farba pri neustálom praní čierneho svetra“ (celá recenzia vo *Vlne*, č. 53), tak aj v *Usadenine* autorky v prvej časti postupne dochádza farba a mĺňajú sa spôsoby, akými drží čitateľa a čitateľku pri texte. V závere prvej časti ešte celkom efektívne zúžitkuje priestor na citát, ktorý v iných knižkách uvádza text, konkrétne, v textoch *Čaj* a *Property of Nowhere*, avšak kvalita poviedok, ktoré zjavne majú svoj vek, má klesajúcu tendenciu.

Potom sa, našťastie, presúvame do Malagy. Tu dostáva priestor poviedka *A Way of Life*, ktorú som pár riadkov dozadu komentoval a v zbierke jednoznačne patrí medzi tie najvýraznejšie a najlepšie texty. Celkovo si v Malage môžeme vydýchnuť, po *A Way of Life* nasleduje taktiež dobre zvládnutý text *Košela* – vďaka čomu možno auto-

rka znížila počet ľudí, ktorí knihu frustrujú odložia ešte pred dočítaním.

Na záver dostávame adekvátnu porciu pointy, pretože posledný text zbierky je vlastne pointou celej knihy – nie interpretačným kľúčom, pointou. Prípadný recenzent však dostáva poriadnu facu v podobe prvého textu časti *Po Malage* a Gibová jeho snahu doráža posledným textom tejto časti – tým, ktorý zbierku ukončuje. Autorka síce nevie zaručiť, že použitím ironického kódu v náhľade na vlastnú tvorbu spôsobí, že aj na prípadné recenzie toho istého textu sa bude nazeráť rovnako, ale pomerne jednoznačne sa o to pokúša. V závere tak rezonuje infantilnosť a zlomyseľnosť toho, že bez ohľadu na celkovú umeleckú hodnotu zbierky – a tu by sa určite dalo polemizovať o tom, či a aká je – bude každý, kto ešte po Gibovej napíše o Gibovej, vrátane mňa, zaručene hlupák. Pri pohľade na *Usadeninu* z veľmi širokého uhla vidím jej zmysel práve v tom, že „*zmysel naskutku absentuje*“ (s. 46), resp. to, že autorkina poetika plynulo prechádza zo stavu, v ktorom zmysel má, do stavu, v ktorom ho nemá, a takto sa točí v... bludnom kruhu.

MATÚŠ MIKŠÍK (1988) študuje slovenský jazyk a literatúru na FIF UK v Bratislave. Venuje sa recenzovaniu súčasnej domácej literatúry, pôsobí aj ako redaktor vydavateľstva KK Bagala. Od začiatku r. 2014 bol redaktorom dvojstrany Literárneho klubu denníka *Pravda*, ktorá medzičasom zanikla. Organizuje stretnutia skupiny Podme si čítať (facebook.com/PodmeSiCitat) a na akademickej pôde rozbieha sériu autorských besied s názvom Literárne kontakty, z času na čas sa vyskytuje ako moderátor literárnych akcií, najmä v rámci o. z. literarnyklub.sk.

LUCIA BIZNÁROVÁ Stratégie úniku

ŠMATLÁKOVÁ, Zuzana. 2013. *Exit*. Bratislava : KK Bagala.

Debutantka Zuzana Šmatláková predstavila knižný výber svojich časopisecky publikovaných textov pod názvom *Exit*. Útla knižka s jedenástimi príbehmi by podľa informácie na obálke knihy mala na čitateľa a čitateľku dýchať magickou atmosférou a predstavovať príbehy opradené mytologickými a baladickými motívmi. Súčasťou reklamného textu na obale knihy je aj interpretačný návod, ktorý odhaľuje mierne prvoplánový názov zbierky. Dozvedáme sa totiž, že v knihe pôjde o postavy hľadajúce východ, *Exit* teda predstavuje únik z každodennej reality, čím evokuje predpoklad

banálnych, azda až gýčových poviedkových námetov.

Jednotlivé príbehy sú modelované cez základný motív – pocit existenciálneho nepokoja, vyvierajúci z odcudzenia a odmietania akceptovať svet, ktorý postavy obklopuje. Tie sa v snahe oslobodiť sa od skľučujúcej reality úzkostlivo usilujú o únik z prostredia determinovaného spoločenskými konvenciami. Spojivom väčšiny poviedok sa preto stáva úsilie o hľadanie alternatívnej reality, miesta potrebného na plnohodnotnú realizáciu subjektu. Táto snaha však vždy zostáva v rovine nedosiahnuteľného cieľa, pretože postavy sú schopné nenútené sa pohybovať iba v priestoroch vlastných imaginárnych svetov. Ich životná realizácia spočíva v budovaní náhradnej, zástupnej reality, ktorej hybnou silou je snová predstava – ako napríklad v poviedkach *Tvár* a *Ikaros* –, hľadanie útočiska v exotickom prostredí neznámej krajiny Catatumbo, alebo osamelosť ako výsledok spoločenskej rezignácie (napríklad v poviedke *Bocian*).

Z tematického hľadiska ide o rôznorodé príbehy, ktoré sa rozvíjajú zväčša v prírodnom prostredí, prípadne sa príroda, najmä jej tajomnosť, stáva určujúcou základňou, ktorá vplýva na identitu postáv a prebúda v nich magické sily. Tie u protagonistov spôsobujú neschopnosť stotožniť sa s vonkajším svetom. Motívy krajného vytesnenia, odmietania prijať realitu, ktorá obklopuje postavy, Šmatláková rozvíja na pozadí reflexie partnerského a rodinného vzťahu, ktorý, prirodzene, modeluje ako nevyhovujúci a pre subjekt obmedzujúci. Autorka vytvára postavy na princípe tajomnosti, vonkajšej aj vnútornej „inakosti“, disponujú schopnosťami a vlastnosťami, ktoré ich odlišujú od ostatných ľudí. Postava v poviedke *Hadonos* má liečiteľské schopnosti, v poviedke *Tvár* je hlavný protagonist stíhaný predstavovou ženou, ktorú vída v sne, v poviedke *Tiger* ženská protagonistka prepája svoj osud s osudom tigra v klietke: „*Presne viem, čo prežívaš, viem, ako sa cítiš, aj ja som mala takú tvár, také oči, viem, ako páli oheň na koži a ako dlho trvá, kým červené mapy ustúpia, poznám chuť prachu zo zeme, presne ako ty.*“ (s. 6). Identita postáv je v poviedkach vytváraná vždy na pozadí deficitného príznaku ich životného osudu. Práve z dôvodu „inakosti“ sú neschopné zaradiť sa do bežného života a vytvárať stabilný medziľudský a partnerský vzťah. Ten sa stáva zároveň leitmotívom zbierky: „*Ondrej je už tretí muž v poradí, ktorého nechávam v opustenom byte, no jediný, ktorého som predtým varovala. Už keď som sa k nemu nastá-*

hovala, povedala som mu, že sa ľahko môže stať, že sa jedného dňa zbalím a odidem od neho. Presne tak, ako som kvôli nemu odišla od toho predtým. Neviem, čo to je, sama sa nespoznávam, ale vždy po istom čase vezmem svoje veci a odchádzam. Zo spoločných priestorov, z práce, na nové miesto a vždy pre niekoho iného.“ (s. 14). Autorka sa usiluje vytvárať komplikovanú identitu postáv, ale situácie, do ktorých sa dostávajú, a ich riešenia sú natoľko univerzálne, že sú schopné osloviť širší okruh čitateľov a čitateľiek.

Istým nedostatkom Šmatlákovej knihy je zbytočná redundancia a neustále odkazovanie na motívy, ktoré sú z textu jednoducho odčítateľné. Postavy v zbierke si uvedomujú vlastnú zvláštnosť, priamo a explicitne na ňu odkazujú, výsledkom ich správania je exponovaný záujem o prezentáciu vlastnej exkluzívnosti, čo však vedie často k stereotypnému modelovaniu postáv: „*You have a storm inside of you, opakovala som si v myslí a čudovala sa, ako mohol vidieť niečo, čo pred ním len dvaja muži v mojom živote a tretí to práve začínal spoznávať. Chudák Ondrej, bolo mi ho naozaj ľúto, ako som ho tam nechala, takmer nepripraveného, ale myslím, že presne v tom mal Carlos pravdu – viem sa zmeniť náhle, ako keď v lete nečakane príde búrka. Ostatným to nikdy nedáva zmysel, ale keď som si to napríklad teraz všetko zrákala na prstoch, vyšlo mi, že v tom meste už viac nemôžem ostať, je plné ľudí, ktorí sa na mňa podivne pozerajú.*“ (s. 17). Akoby nám autorka neustále dávala inštrukcie a chcela nás presvedčiť, že v knihe ide skutočne o magické, mýtické a výnimočné postavy.

Debutové texty Zuzany Šmatlákovej sa vyznačujú väčšou či menšou mierou prepracovanosti, pričom v knihe sa nachádzajú nielen kvalitné, ale aj menej vydarené prózy. Napríklad úvodná poviedka *Tiger* rozvíja príbeh o súžití muža a ženy v spoločnej domácnosti. Jednoduchý námet, v ktorom vystupujú diktátorský muž a žena v submisívnej pozícii trpiteľky, sa nevyhol stereotypom. Príliš výrazný a schematický kontrast medzi svetom žien a mužov vyznieva neinvenčne, rovnako ako pointa príbehu, v ktorej sa žena zachráni útekem z pazúrov diktátora.

Ďalším nedostatkom Šmatlákovej knihy je jazyk, ktorý sa doslova hemží lyrickými opismi prírody. Prílišné využívanie neinvenčných lyrických pasáží spolu s nadužívaním hyperbolických výrazov kazí celkový dojem z knihy. Nech autorka siahla po opise čohokoľvek, vždy to nadobúda príznak hyperbolickosti: „*mala oblečenú žltú košeľu, najjasnejšiu žltú košeľu, akú som kedy videla*“

(s. 62), prípadne: „najkrajší a najvzpriamenejší bocian na svete“ (s. 62), či „najväčšia kaluž, akú som kedy videla“ (s. 76), alebo: „bola som to najtichšie a najposlušnejšie dievčatko“ (s. 76).

Na záver treba povedať, že sa autorka pohráva s motívmi, z ktorých by pri pozornejšom rozvíjaní mohla vytvoriť zaujímavé rozprávanie, avšak mnohé príbehy škrípu práve tam, kde je to z kompozičného a tematického hľadiska najdôležitejšie. Šmatláková vo svojej rozprávačskej stratégii akosi zabúda na to, že náhla a prekvapivá pointa nie vždy robí z príbehu kvalitnú prózu. Akoby pre ňu nebolo podstatné rozvíjanie príbehu, ale najmä jeho preexponovaná pointa. Ak sa v poviedke *Tabu* celkom mimovoľne zmieňuje o potulnom medveďovi, ktorý ohrozuje ľudí v okolí, môžeme si byť istí, že v poslednej vete príbehu sa pred protagonistkou zjaví v celej svojej nádhere. Aj keď mnohé texty pôsobia nedotiahnuto, debutová knižka Zuzany Šmatlákovej je snáď predzvesťou, že nám autorka svojimi textami má čo ponúknuť.

LUCIA BIZNÁROVÁ vyštudovala slovenský jazyk a španielsky jazyk a literatúru na Pedagogickej fakulte UK v Bratislave. Momentálne pôsobí ako doktorandka v Ústave literárnej a umeleckej komunikácie v Nitre. Témou jej záverečnej práce je výskum slovenskej poézie druhej polovice 20. storočia. Svoje odborné články publikovala vo viacerých periodikách. Venuje sa aj umeleckému prekladu zo španielčiny.

KATARÍNA ŠURINOVÁ Sci-fi svet 2012

Macsovszky, Peter. 2012. *Želáte si novú kúpeľňu?* Bratislava – Banská Bystrica : Vlna – Drewo a srd.

V knihe *Želáte si novú kúpeľňu* stvoril Macsovszky podivný svet budúcnosti, ktorý sa nás zdanlivo netýka. Avšak sci-fi žáner je len špeciálnym filtrom pre lepšie vykontúrovanie nášho agresívneho galopujúceho sveta, ktorý človeka oberá o posledné istoty. Je správou o stave súčasnej civilizácie, konzumného spôsobu života, konformizmu, konjunkturalizmu, idiotizácie spôsobenej opustením princípu rozumnosti. Princíp rozumnosti, pomocou ktorého sme boli schopní komplexne posudzovať dôsledky nášho konania, bol zredukovaný na číry pragmatizmus, následkom čoho došlo k strate objektívnosti, k relativizácii hodnôt, presadzovaniu subjektívnych záujmov na úkor konštruktívnych riešení a verejného blaha.

Autorov románový svet je literárnym opi-

som následkov tohto stavu – zdegenerovaných inštitúcií, skorumpovaných technológií, dezorientovaných más ohlupovaných obchodníkmi, politikmi, šíalenými kazateľmi a ezoterickými šarlatánmi, je pokusom stanoviť diagnózu: hypertrofovaný egoizmus, lživá ideológia neobmedzeného rastu, „kult nepokoja“ a obsesívnej inovácie, za ktorými nie je nič iné, len vidina rýchleho zisku a permanentný hedonizmus.

Rozprávač nás v maske žongléra so slovom vedie karnevalovým svetom, ktorý je aj nie je náš, v ktorom sa zračí naše človečenstvo, resp. to, čo z neho ostalo – chaotické častice bez sebareflexie a veľkých cieľov. Na ilustráciu pocitu odcudzenia bytostných ľudských kvalít, straty slobody, zneužitia talentu a tvorivosti využíva silný groteskný arzenál – princíp ad absurdum, paradoxy, kontrasty, iróniu, snovosť, ktoré románu dávajú dynamiku a ťah. Cez grotesknú optiku sa nám zjavuje naruby obrátená realita, v ktorej strácame pôdu pod nohami, kde sa namiesto dôverne známeho (domova, pokoja, ticha, istoty, intimitity) objavuje neznáme a desivé (Večný Gublibion, Mračno, Rozumný prach), ožíva neživé (vrtošivá a koketná prehrávací mašina), kde sa časť ocitne mimo celku, nadobudne samostatný život a vyvoláva hrôzu (doma na gauči medzi manželmi sedáva cudzia noha – chodidlo) a kde blízke zrazu neexistuje (znevíditeľnenie Meandry). Odcudzenosť nie je len priestorová či objektová, pokračuje smerom dovnútra, až k autisticky nezaujatej vyprázdnenosti (mucha, ktorá sa stáva predmetom oživovacieho experimentu).

Dominantnou emóciou diela je akýsi ambivalentný smiech, či skôr úškľabok oscilujúci medzi smiechom a hrôzou, ktorá má svoj základ priamo v našej skúsenosti, v nerovnom stretnutí s priepastnými iracionálnymi silami (napr. totalitnými praktikami), ktoré ovládajú náš život. V tomto zmysle je kniha nielen citlivou reflexiou našej doby, zobrazením jej šíalenstva a bezmocnosti, ale aj unikátnym humánnym posolstvom nie nepodobným tomu z Munchovho *Kriku*. A vďaka oslobodzujúcemu smiechu (napr. pri opise života ezoterických komunit), ktorý nám rozprávač dopraje na odľahčenie ťažoby, aj pokusom odklíňať démonické stránky nášho sveta.

Intelektuálnou výbavou, vycibreným rozprávačským talentom, radosťou z písania a rafinovanou „hypermetaautoreflexiou“ svojho rozprávača Peter Macsovszky vysoko prekračuje národný/národnostný limit a radí sa k unikátnym zjavom stredoeurópskeho literárneho priestoru.

KATARÍNA ŠURINOVÁ je pseudonym.