

# Glosolália

2 | 2014

Rodovo orientovaný časopis

## Obsah

KATARÍNA SLANINOVÁ: **Žensky znepokojivá (o tvorbe Lucie Tallovej)** | 1

STANISLAVA REPAR: **Améryho úvahy o transformovanom „ja“** | 5

JANA VARCHOLOVÁ: **Básne** | 11

VĚRA ČÁSLAVSKÁ: **Protestovať sa dá rôznymi spôsobmi (rozhovor)** | 17

JANA CVIKOVÁ: **Na jednej strane Encyklopédie spisovateľov sveta** | 25

RADKA DENEMARKOVÁ: **Spací vady (Dvacet pět mrknutí Oka)** | 35

MONIKA PÚDELKOVÁ: **Obraznosť a symbolika vody v poézii**

**Viery Prokešovej** | 59

SOŇA TOMAŠOVÝCH: **Od piatku som vdova, alebo adresát Smrť, odosielateľ**

**Láska** | 67

NINA POWER: **Jednorozmerná žena (1. časť)** | 71

## Recenzie

MARTA SOUČKOVÁ: **Sivá verzus broskyňová (KEPPLOVÁ, Zuska. 57 km od Taškentu)** | 80

LUDMILA PÁNISOVÁ: **Medzi autorským a prekladateľským subjektom v poetike Haugovej a Plath (HOSTOVÁ, Ivana. Haugovej Plathová, Plathovej Haugová)** | 83

MATÚŠ MIKŠÍK: **Dá sa život zarámovať? (ŽUCHOVÁ, Svetlana. Obrazy zo života M.)** | 84

MÁRIA KLAPÁKOVÁ: **Neexistencia jednej pravdy, alebo pozrime si opäť Matrix (TOKARCZUKOVÁ, Olga. Okamžik medvėda)** | 87

MARTINA KORBOVÁ: **Každý sa mihne ako vidina (JURÁŇOVÁ, Jana. Nevybavená záležitosť)** | 89

MARTINA GRMANOVÁ: **Nazrieť za okraj (BODNÁROVÁ, Jana. Z periférií)** | 91



Glosolália 2 / 2014 | Ročník 3 | Cena 4 € |

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



## KATARÍNA SLANINOVÁ

### Žensky znepokojivá (o tvorbe Lucie Tallovej)



Foto: Peter Spurný

LUCIA TALLOVÁ (1985) v r. 2011 absolvovala štúdium v ateliéri prof. Ivana Csudaia na VŠVU v Bratislave. Má za sebou viacero domácich i zahraničných výstav, získala ocenenie Strabag Award International – Award of Recognition a je víťazkou 1. ceny Malba 2013 Nadácie VÚB. V r. 2011 pôsobila na rezidenčnom pobyte vo Viedni (Strabag Kunstforum) a v júli 2014 v San Franciscu (Projekt Regular Line). Je spoluzakladateľkou SODA gallery – galérie zameranej na prezentáciu mladého súčasného umenia na Slovensku, kde v rokoch 2009 – 2011 aktívne pôsobila ako galeristka a koordinátorka výstavných projektov. Viac na: [www.luciatallova.sk](http://www.luciatallova.sk).

Lucia Tallová: zo série *Schwarzer Regen*, 25 x 35 cm, UV tlač na plexiskle, lightbox, 2012

Na obálke  
Lucia Tallová: *Zimný prístav II.*, detail, 190 x 220 cm, akryl na plátne, 2014

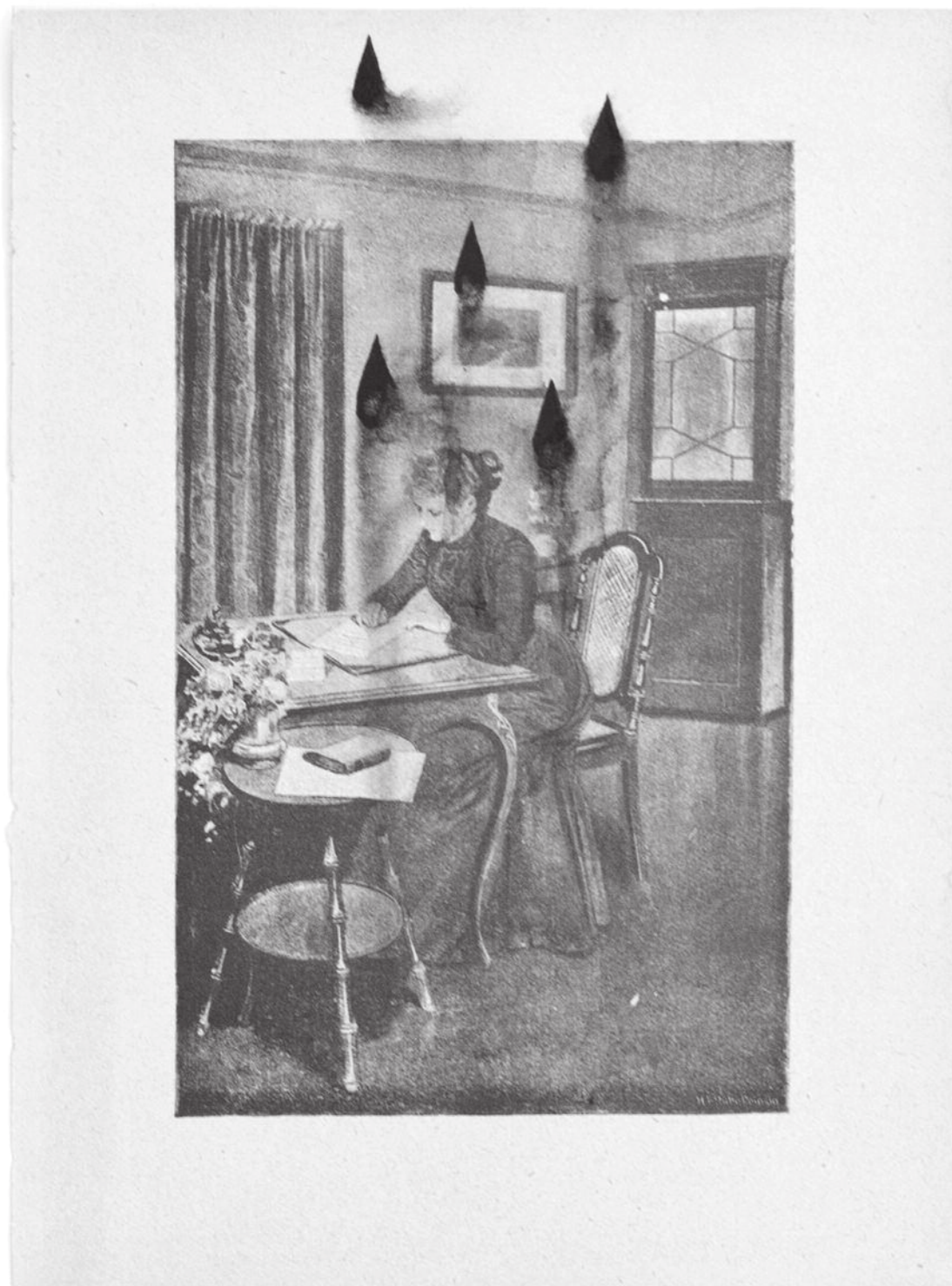


Tvorba Lucie Tallovej je charakteristická vysoko špecifickým rukopisom a prienikom dvoch na prvý pohľad antagonistických svetov: krehkého „ženského“ univerza reflektovaného predovšetkým v materiálovej rovine, v použití ornamentálnych štruktúr a vzorcov vytváraných technikou presprejovávania čipky na plátno, ako i sprítomňovaním zvláštnej nostalgicko-melancholickej, tajomným oparom zahalenej atmosféry a chladných, industriálnych fragmentov anonymných či bližšie neidentifikovateľných architektur vynárajúcich sa z jemného ružovkastého oparu neznámych mestských aglomerácií, alebo prírodných scenérií.

Vyzdvihnutie tzv. ženského princípu v tvorbe súčasných slovenských autoriek nie je vždy prijímané s nadšením. Mnohé z nich sa snažia zo zaradenia do sveta „ženských“ umelkýň vymaniť, považujú ho za istý hendikep, až znevažovanie vážnosti a hĺbky ich tvorby. Musím sa priznať, že i ja osobne som veľa krát skeptická a opatrná, keď príde na to, zaoberať sa ženským umením. Treba si však uvedomiť, že táto kategória je natoľko široká, pestrá, s rôznymi polohami, a treba pripustiť, že i výstupmi rôznej kvality, že odsudzovať ju a priori, bez hlbšieho preskúmania a pochopenia, je unáhlené.

Lucia Tallová dokázala vo svojej tvorbe vybalansovať „sladkastosť“ s prekvapivým obsahom bez toho, aby zanevrela na reflexiu okolitej reality cez prizmu „ženského“ videnia. Celá jej tvorba od začiatkov štúdia na bratislavskej Vysokej škole výtvarných umení v 4. ateliéri prof. Ivana Csudaia sa nesie vo vytváraní viac-menej uzavretých, avšak navzájom na seba nadväzujúcich maliarskych, akvarelových, v ostatnom čase i lightboxových cyklov, kde ciele vytýčené v tom predchádzajúcom sú ďalej rozvíjané a dopĺňané v tom nasledujúcom. Môžeme konštatovať, že v priebehu svojho umeleckého vývoja sa i Tallová vyrovnávala s tým, do akej miery vo svojich dielach zvýrazniť či potlačiť feminínne prvky. Rané práce, vytvorené ešte počas štúdia, sa nesú vo výraznejšej farebnosti s akcentovaním ružových tónov a akéhosi „dievčensky“ snového videnia sveta nenaštrbeného cynizmom a chladom súčasnej, často odcudzenej spoločnosti, hoci treba podotknúť, že smerovanie k istému odosobneniu autorskej výpovede a k všeobecnému konštatovaniu a komentovaniu status quo bezprostredného okolia je prítomné už v jej raných prácach. Posun k strohejšiemu a minimalistickejšiemu spodobeniu reality je badateľný i vo farebnej škále používaných odtieňov, keď sa Tallovej farebná paleta postupne redukuje až k nedávnym monochromatickým prácam založeným na využívaní rôznych odtieňov a variantov

KATARÍNA SLANINOVÁ je teoretička umenia a kurátorka. V rokoch 2012 a 2013 prednášala teóriu a dejiny vizuálneho umenia na Fakulte masmédií na Paneurópskej vysokej škole v Bratislave. V rokoch 2007 až 2012 pracovala ako kurátorka a koordinátorka projektov v galérii SPACE v Bratislave. Je pravidelnou prispievateľkou do časopisov *Flash Art Czech and Slovak Edition*, *PROFIL súčasného výtvarného umenia*, od októbra 2013 píše aj pre online portál o súčasnom umení *hentak.sk*. V rokoch 2009 až 2011 viedla slovenský tvorivý tím internetovej televízie o súčasnom umení *Artyčok.TV*, kde sa zároveň podieľala na vytváraní koncepcie reportáží reflektujúcich dianie na slovenskej umeleckej scéne.



čiernej a šedej. Postupná redukcia maliarskeho výrazu môže súvisieť s autorkiným dozrievaním, ale i so snahou zacieliť našu pozornosť na príbeh a nerozptyľovať nás farebnosťou maliarskej plochy.

Výrazný obrat k tmenej, tmavej palete nastáva v roku 2011, teda v čase, keď Tallová absolvovala rezidenčný pobyt vo Viedni. Ako tvrdí sama autorka, séria, ktorá začala vznikáť v tomto období pod názvom *Schwarzer Regen*, bola odrazom jej vlastného duševného rozpoloženia – smútku a istého osamoteného človeka v cudzom prostredí v čase usmokleného neskororojesenného obdobia plného dažďov a hmieľ. Dážď dopadajúci na sklenené steny jej ateliéru na nich vytváral ornamentálne vzorce, štruktúry evokujúce stekajúce slzy. Od tohto momentu začala Tallová s týmto vizuálnym motívom experimentovať, čoho výsledkom je (doteraz vznikajúce) množstvo diel – od akvarelov cez lightboxy až po objekty, ktoré okrem spomínaného prvku využívajú práve tmavú čiernu farebnosť a rozptie či zatečenie motívov strácajúcich sa v tmavých hmlovinách obrazovej plochy. A opäť je ich možné interpretovať i cez ženskú optiku – ako plač s roztečenou čiernou maskarou stekajúcou po tvári.

Ďalší posun v Tallovej tvorbe súvisí s využívaním nájdených materiálov, konkrétne, dobových svadobných fotografií, ktoré autorka dopĺňa buď domalovými rôznymi motívami, alebo vkladáním stužiek, presprejováváním podkladových fotografií so snahou reinterpretovať a v istom zmysle podať jej osobné vnímanie príbehov neznámych ľudí, vychádzajúce z vizuálneho charakteru využívaného materiálu. Výsledkom týchto aproprácií je séria *Paper Stories* vznikajúca od roku 2013.

Postupy a princípy prítomné v tejto sérii Tallová využíva i v cykle prác s názvom *Majorátní pán*. Predlohou pre tento projekt, ktorý bol vytvorený špeciálne pre *Glosolániu*, bola útlá knižka – ľubostný dievčenský román z roku 1925 rovnakého názvu od autorky Nataly von Eschstruth. Tallovú zaujali jeho nostalgicko-romantické, starosvetské ilustrácie, ktoré apropriovala a formou vlastných autorských zásahov sa snažila ďalej dopovedať či interpretovať. Dôležitým prvkom pri výbere konkrétnych motívov a ich následnom dopracovávaní bola autorkina citlivosť voči otázkam súvisiacim s pozíciou ženy v spoločnosti, s jej vzťahom k mužskému „protipólu“, ako aj ich vzájomná interakcia v spoločnom živote. Keďže ide o ľubostný román, autorkin záujem sa logicky sústredil na komplexný svet ľudských emócií, vzťah medzi mužom a ženou, avšak s dôrazom na ženskú optiku.

Ústrednou postavou takmer všetkých prác je žena, v rámci obrazovej kompozície umiestnená centrálna, veľakrát obrátená k divákovi a diváčkam chrbtom alebo z poloprofilu, zahĺbená vo vlastných myšlienkach. Jej natočenie akoby evokovalo snahu ukryť sa so svojimi radosťami či strasťami pred potenciálnym divákom a diváčkou. Práve „utiahnutosť“ hlavných hrdiniek a na druhej snahe Tallovej surove odhaľovanie ich smútku a intimity vytvárajú zvláštne napätie. Ilustrácie, ale i časti textu Tallová dopĺňa jemnými maliarskymi vstupmi – či už vo forme spomenutých slz a stekajúceho dažďa, alebo predstavuje ešte znepokojujúcejší element akejsi ťaživej hmloviny plaziacej sa okolo a postupne pohlcujúcej kontemplujúce ženské figúry.

< Lucia Tallová: *Majorátní pán*, zo série *Paper Stories*. Ilustrácia z knihy *Majorátní pán*, akvarel na papieri, 30 x 40 cm, 2014. Foto: Peter Sít

Spôsob, akým Tallová do ilustrácií vstupuje, ale i výber konkrétnych vizuálnych motívov ešte viac zvyrazňujú pocity stiesnenosti, osamelosti a uzavretosti hlavných aktérok pred vonkajším svetom. Možno je tu prítomná i istá bezmocnosť zvrátiť trnité cesty ľudských citov. Treba podotknúť, že Tallová pracuje intuitívne, jej autorské manipulácie ilustrácií sú založené na postupnom prežívaní a vciťovaní sa do spodobovaných námetov, ktoré sa počas tvorivého procesu automaticky prepájajú s jej vlastnými životnými skúsenosťami. Umelkyňa do veľkej miery využíva fragmentárnosť, vizuálnu skratku, abstrahovanie, a len isté naznačenie možného významového čítania či dopovedania príbehu. Kompozície pôsobia na prvý pohľad ako nedopovedané, sú artikulované len prostredníctvom obrazových fragmentov; akoby nám dovoľovali vstúpiť do príbehu, avšak len po istú hranicu.

Lucia Tallová sa v prípade *Majorátniho pána* dokázala oprostíť od nánosov subjektívnej a krátkozrakej optiky, ktorá je často prítomná v prácach autoriek tematizujúcich svet ženy, aby popri intuícii uplatnila aj analytický a objektívny pohľad na skúmanú tematiku. Výsledkom sú vysoko sofistikované výstupy, ktoré napriek súbežnej exaktnosti nestrácajú svoj emočný náboj, existenciálne napätie, sugestívnosť a potenciál širokého interpretačného poľa.



Lucia Tallová: zo série *Schwarzer Regen*, UV tlač na plexiskle, light-box, 2012

## STANISLAVA REPAR

### Améryho úvahy o transformovanom „ja“

Ad: Améry, Jean. 2008. *O stárnutí. Revolta a rezignace*. Praha : Nakladatelství Prostor.

České vydavateľstvo Prostor sa postaralo o preklad a vydanie (v jednotnej grafickej úprave) štyroch zásadných diel rakúskeho filozofa a esejistu Jeana Améryho (1912 – 1978), jedného z najznámejších mysliteľov, ktorí sa vo svojom diele okrem iného zaoberali aj holokaustom. Diela vychádzali od roku 2007 do roku 2011, ako druhá v poradí vyšla rozprava *O stárnutí* v preklade Daniely Petříčkovej, ktorá tematizuje ešte vždy tabuizovaný problém individuálneho starnutia. Hoci vznikla už koncom 60. rokov, stále má čo povedať, ba jej význam akoby narastal priamo úmerne s upevňovaním kultu mladosti, ktorý si súčasná západná civilizácia pribrala za svoj poznávací emblém. Diel s touto tematikou, ktoré by v sebe niesli aj stopu filozofického myslenia, je stále veľmi málo. Améryho spôsob uvažovania je poctivý a radikálny; realitu starnúceho človeka neprikrášľuje, naopak, podáva ju až v neľútostných odtieňoch, takých neľútostných, že je s ním nielen možné, ale aj nutné polemizovať. Améry totiž vychádza z premisy, ktorú nikde neproblematizuje. Mladosť je podľa neho nevyhnutne, akoby už svojou prirodzenosťou, hodnotovo a spoločensky vyššie než zrelý vek a staroba, navyše, „staroba“, ako ju podáva, sa uňho začína už po päťdesiatom roku života. A hoci zdôrazňuje aj individuálny faktor starnutia, v jeho záveroch sa táto skutočnosť odráža iba nevelmi – aj to len ako blahá ilúzia, ktorá sa čoskoro rozplynie pod ťarchou procesov, ktoré so starnutím súvisia a človeka oberajú o jeho osobnostnú integritu.

Autor v druhom predhovore (z r. 1977) uvádza, že jediné miesto rozpravy *O stárnutí*, ktoré (by) s odstupom rokov prehodnotil, je miesto venované problému samovraždy – to ho aj neskôr primälo k napísaniu práce *Vztiahnuť na seba ruku. Rozprava o dobrovoľnej smrti*, ktorá vyšla, preložená do češtiny, takisto v Prostore v r. 2010. (Dodajme, že sám Améry, počas druhej svetovej vojny väznený vo viacerých koncentračných táboroch, odišiel v r. 1978 z tohto sveta dobrovoľne.) Vo všetkom ostatnom však na svojich záveroch trvá – jeho postup uvažovania odráža už štruktúra knihy, kapitoly nazvané *Existence a plynutí času*, *Sebeodcizování*, *Pohled druhých*, *Už nerozumět světu a Žít s umíráním*.

Tak ako v iných prácach, aj v tejto Améry komunikuje predovšetkým s francúzsskou filozofickou a literárnou tradíciou, no nie výlučne. Mnohé príklady/postavy, ktoré uvádza a na ktorých ilustruje svoje myšlienky, pochádzajú od spisovateľov a spisovateľiek svetového mena (Joyce, Proust, Mann, Curtis, Hesse, Kafka, Rilke...), sú však medzi nimi aj známi filozofi, neraz Améryho súčasníci,

STANISLAVA REPAR (1960 v Bratislave) je slovenská a slovinská spisovateľka, prekladateľka, editorka a literárna vedkyňa, ktorá od r. 2001 žije v Lublane, kde pracuje najmä pre vydavateľstvo KUD Apokalipsa. Je docentka literatúry na Univerzite v Novej Gorici, (spolu)zakladateľka a koordinátorka medzinárodného projektu „Časopis v časopise“, organizátorka festivalov a filozofických sympózií, autorka obsiahlych expertíz s rodovou (QUING) a kultúrno-politickou (MK RS) tematikou uverejnených na internete, prekladateľka a spoluprekladateľka 13 kníh. Doposiaľ publikovala 11 kníh poézie, prózy, esejí a vedeckých štúdií, naposledy autofikciu *Slovenka na kvadrát* (slovensky 2009, slovensky 2011), básnické zbierky *Dotakni se prázdné sredine* (2010) a *Tichožitia; la poésie pure, la poésie brute* (2011) a knihu *Úzkost dokorán. Nové čítanie poézie Viery Prokešovej*. Jej tvorba je preložená do 16 jazykov.

ako Sartre, de Beauvoir, Foucault, McLuhan, Jankélévitch a ďalší. Jeho filozofickú erudíciu by sme mohli odvodzovať od existencializmu, fenomenológie, ale aj francúzskeho (post)štrukturalizmu a nového historizmu. Je očividné, že jeho záber je široký a necíti potrebu zaväzovať sa jedinej škole či tradícii – siaha po inšpirácii u rôznorodých spolubesedníkov, ktorí korešpondujú s jeho vlastnými myšlienkovými postupmi. Vnútorň priestor jeho úvah sa tak napriek istej „surovosti“ a dôslednosti, ba miestami až cynickým konštatovaniám postupne predsa len profiluje ako priestor kultúrnych významov a symbolických právd, ktoré nemajú pevnú kotvu ani dno. A práve tu sa otvára priestor aj pre kritiku niektorých autorových záverov a tvrdení.

Starnutie autor eseje rozčleňuje na niekoľko vzájomne prepletených procesov: starnutie fyzické, sociálne a kultúrne. Všíma si subjektívny čas (ako „formu vnútorného zmyslu, nazerania nás samých“ či „pole intencionalít“), ktorý sa postupne stále viac koncentruje, „naberá“ v našom tele a stelesňuje v našich spomienkach. Až vedomie „straty“, presnejšie, nenávratnosti, robí pre človeka z času nalievajúcou otázkou. Kým čas sa v nás čoraz viditeľnejšie stelesňuje, priestor je nám v procese starnutia čoraz väčší odriekajú. Vo vonkajšom svete sa človek zvonkajšuje stále menej, akoby „vystupoval“ zo sveta (do seba), a až smrť nakoniec zruší jedno aj druhé: človeka definitívne odníme svetu a zničí čas, ktorý sa v ňom postupom rokov a desaťročí navrstvoval ako čas ním „prekonaný“ („prošlý čas“).

Ako uvádza Améry, ten, kto objavuje svoj čas, zároveň začína žiť v úplnosti *ahistoricky*. Kým vnímanie priestoru je podmienené intersubjektívne, osobný žitý čas môžeme vnímať iba intrasubjektívne, ako tzv. *čistý čas*... Ostávame s ním teda sami a zakúšame ho oveľa dramatickejšie, než je to v prípade bežného priestorového vnímania. Ľudské „ja“ je chytené do týchto a podobných rozporov svojej existencie, problematická je dokonca *skutočnosť* človekovho „ja“, jeho „reálne“ umiestnenie. Človek de facto nemyslí svoje „ja“, ale svoj čas, resp. „beh času“. Ak sa s týmto „železným pravidlom“ sebanahliadania (ako priestorového/objektívneho úbytku a časového/subjektívneho bujnenia) neuspokojí, ak ho neprijme a pochybuje o ňom, nenájde svoj pokoj, pretože sa pokúša myslieť nemysliteľné, fixovať seba samého – a to je nemožné. V istom zmysle je teda až „oslobodenie sa od myslenia“ jedinou zárukou rovnováhy (medzi minulosťou, prítomnosťou a budúcnosťou, časovou a priestorovou dimenziou našich životov), ktorá nevyúsťuje nutne do *šialenstva* alebo *samovraždy*.

Ďalším rozporom je nesúlad medzi sebaodcudzením a dôvernou znalosťou seba samého, medzi „ja“ a „ne-ja“, ktoré sa na mňa díva z toho istého zrkadla, poznačené procesom fyzického starnutia. V podtexte sebalásky je omrzenosť a v podtexte omrzenosti sebou samým zase precitlivená sebaláska. Človek, ktorý svoje telo predtým necítil, sa v procese starnutia stáva čoraz viac vlastným telom; telo získava navrch a človekovo „vonkajšie“ ja, „ja“ vo svete, mu čoraz viac podlieha. Vonkajší svet sa človeku nielenže vzdáva, uvádza Améry, ale sa dokonca stáva jeho protivníkom, telo obdarované nespočetnými bolesťami a podivnými stavmi sa stáva nielen naším väzením, ale aj posledným útočiskom pred vonkajším svetom. Materializácia a substancializácia nového

„ja“ (v tele a subjektívnom čase) je tak protiváhou procesu sebaodcudzenia a výsledkom disociácie pôvodného „ja“, kde duchovné (netelesné) „ja“ ťahá za kratší koniec.

No ani tým sa paradox starnutia podľa autora nekončí. Píše: „[V] průběhu stárnutí se stávám svým já *prostřednictvím* svého těla a *proti* němu: když jsem byl mlád, byl sem svým já *bez* svého těla a *spolu* s ním“ (s. 63). Alebo inými slovami: kvantita môjho tela, ktoré zápasí so (seba)zničením, sa mení v novú kvalitu transformovaného „ja“. No spoločenská interpretácia tohto procesu je iná: „divadlo rozkladu“ je v priestore sveta nežiaduce, úpadok tela je biedou a hanbou starnúceho jednotlivca, a hoci je normalita podľa Améryho „sociálne operačným pojmom“, sebaodcudzenie predchádza sebanachádzanie, resp. (seba)oboznámenosť starnúceho človeka so sebou samým, lebo je dané skôr inými, t. j. trvaním iných ľudí na našom, v čase navrstvenom sociálnom „ja“, než naším telom. Prirodzená ambiguita nášho žitého „ja“, keďže skutočná identita neexistuje, sa mení v antinómiu – čo je najvlastnejší (seba)poznatok starnutia, jeho trýzeň aj nenahraditeľná schopnosť. Približovaním sa k smrti stávame sa „ja“ aj „ne-ja“, smrť je stelesneným protikladom a priestorom dvojznačnosti, v ktorom evidencie, resp. objektívne pravdy prestávajú byť vierohodné. „Stmívání ruší den i noc“ – ukončuje túto kapitolu Jean Améry.

Problém sociálneho starnutia autor naplno rozvinie v nasledujúcej kapitole: Pripisuje nám ho pohľad druhých, ktorí nás buď nevidia, alebo nás vnímajú ako „tvora bez potenciality“. Človek vysotený zo sveta súčasníkov prehráva, aj keď (vo svojom čase) možno vyhral. Súd spoločnosti sa stáva verdiktom; iba málo je „bláznov“, ktorí sa voči nemu vzopru. Podľa Améryho je rozhodujúce *vlastníctvo* – nielen v zmysle materiálneho majetku, ale skôr akýchsi osobnostných *aktív*, ktoré človeka istým spôsobom „zapišu v čase“, a tak ho oberú o jeho disponibilitu, možnosť začať odznova, od nuly, po novom. Je teda do takej miery vyplnený svojím v čase navrstveným „ustrojením“, že jeho údelom dnes sa stáva „spoločenské vzduchoprázdno“, „jalová forma“, práca, ku ktorej ho oprávňuje jedine jeho vlastná minulosť (vychýlená z dnešného času); zostáva tým, čím bol. Čím viac sa človek cestou prispôboval požiadavkám spoločnosti, tým ťažšie dosiahne pohľad tej istej spoločnosti na svoje vlastné bytie ako *stávanie* sa a nie ako určujúce a zároveň predurčené vlastníctvo. „Zajatci minulosti“ sa tak môžu priblížiť až k momentu existenčnej/sociálnej smrti, ktorá je rovnako neprijateľná ako smrť fyzická a komplikuje im ich poslednú fázu života: strpčuje starnutie. *Ničovanie* zo strany spoločnosti, resp. popieranie a ignorancia starnúceho jednotlivca, sa mení na rozsudok „podľa zákona mladosti“ (aj vďaka jej hrôze z rozkladu), voči ktorému niet odvolania. Ohlasuje sa však iba tam, kde je úpadok už zaznamenateľný v podobe fyzického starnutia. Úcta prejavovaná voči starobe je podľa autora rozsudkom najkrajnejším; predznamenáva vyhasínanie: „Budoucnost už skončila!“ Pritom spoločnosť človeka núti starnúť bez vzbury, naoko dôstojne a vyrovnané. Ani ten, kto sa búri voči verdiktu mladosti, ani ten, kto sa mu pokúša „podliezať“ svojím oportúnnym správaním (tzv. večne mladí starci) nežije v pravde. Pravda je jedine v dvojznačnosti, v áno aj nie, ktoré je uznaním bytia (už len) ako ničoty.

Než Améry prejde k samotnému fenoménu smrti, venuje sa ešte problematike kultúrneho starnutia, ktoré prichádza pomaly, nedramaticky, a súvisí s mŕňaním sa starnúceho človeka so znakovými systémami súčasnosti, keďže je akoby „ponorený“ vo svojom pôvodnom čase. Autor ho vykresľuje ako neistého bludára, cudzinca, panikára, ktorý má na výber dve krajnosti: buď sa stane podivínom a outsiderom, tým, že nové znakové systémy neakceptuje, alebo ich prijme za svoje, no v tom prípade mu zase hrozí rozpad jeho vlastnej individuálnej štruktúry. Nové znaky sú totiž podľa Améryho dostupné iba tomu, kto sa podieľal na ich vynaliezani. Sprostredkovateľné sú len tvorbou, a kto sa k nim dostal „zvonku“, je v zásadnej nevýhode. Znakový jazyk modernej kultúry voči nemu vystupuje ako popretie jeho vlastného „ja“. Kvantita nazhromaždených poznatkov sa v človeku odrazu preformátuje na kvalitu nehybnosti.

Kultúrne starnutie sa teda prejavuje ako „ústup zo sveta“ v dôsledku neporozumenia tomuto svetu (vďaka jeho pohyblivosti). Na rad opäť prichádza dvojznačnosť našej pozície, naše áno aj nie svetu, ktorý nepostojí, ba naopak, valí sa čoraz rýchlejšie a definovanie nadradeného znakového systému ako určujúcej kvality tohto sveta sa tak stáva celkovo čoraz problematickejšim. No napriek tomu, že jediným autentickým fenoménom sa dnes stáva *akcelerácia* (sveta), jadro svojho individuálneho systému si človek predsa len vytvára v mladosti, v čase enormnej vitality a senzibility – cezeň je lokalizovateľný vo svete. Aby v starobe, vo vzájomnom trení protitendencií, protipohybov a rozporov celkom nezlyhal, ostáva mu jediná možnosť: vystúpiť z priestoru žitej skutočnosti do „antiuniverza“ – t. j. sveta bez určujúcich znakových systémov, kde všetko je len fázou, štádiom, jedným z prejavov generálneho pohybu. Takýto vzťah však možno vnímať ako vzťah práve tak k večnosti, ako i k ničote – je „predjímaním“ smrti. Akoby teda jedine smrť nakoniec ľudskej existencii udeľovala zmysel a jedine kombinácia revolty a rezignácie nás k nej dokázali priviesť dôstojne, v existenciálnej plnosti celého procesu.

Améry svoju esej uzatvára paradoxným preskúmaním smrti ako nepreskúmateľného fenoménu, ako „hraničnej negativity“, ktorá nám je nedostupná, a preto sa spravidla vo svojich úvahách zaoberáme skôr umieraním než smrťou. Definuje ju ako „prapůvodní kontradik[ci], která v sobě zahrnuje absolutní ‚nic‘ všech ostatních myslitelných negací“ (s. 146). Popretie v nej získava totalizujúci zmysel. Sprítomňuje hranicu nášho jazyka – a núti nás k logickej nekonzistentnosti vo vyjadrovaní. Do toho zapadá aj konštatovanie, že topos smrti je atopický – nedá sa k nemu priblížiť odnikiaľ. Súčasťou tejto atopickej „štruktúry“ je tiež hra nášho podvedomia, na základe ktorej sme presvedčení, že ľudia okolo nás síce umierajú, ale my sami sme nesmrteľní. Keďže smrť je nemysliteľná, vypomáhame si pri jej „uchopovaní“ metaforikou, krúžime okolo nej, no nikdy sa jej (ako „ničoho“, toho, čo nie je) nedotkneme. Smrť ako „teror“ (zásahom zvonku) a smrť ako „horor“ a „angor“ (prirodzené stúpanie „hladiny“ smrti v človeku zvnútra) predstavujú rozlične modality nášho odchodu. Druhý modus súvisí s rednutím „ontickej hustoty [mojej] existencie“; na uvoľnenom mieste sa postupne usídľuje „smrteľná úzkosť“. Smrť je klamlivá (lebo je nemysliteľná) a súčasne jediná pravdivá (lebo je istá). Ostáva nám iba uzavretie kompromisu s jej

dvojtýrnou povahou. Starnutie nás k tomuto kompromisu privedie, pretože absurdita smrti poznamenáva nielen naše umieranie (ktoré ako také legitimizuje až smrť), ale aj procesy fyzického, sociálneho a kultúrneho starnutia. Nemá zmysel falošne sa utešovať a unikať rozporuplnosti vlastnej existencie; jej najplnším vyjadrením sme totiž my sami.

Améryho kniha je inteligentným a vzrušujúcim čítaním, ako som však naznačila, obsahuje aj viaceré myšlienkové postupy, s ktorými možno polemizovať a ktoré prezrádzajú autorovu ťaživú osobnú skúsenosť s holokaustom. Hoci rozlišuje chronologický a osobný (žitý) čas jednotlivca, jeho výkladová matrica starnutia je príliš poplatná autoritatívnej linearite „vonkajšieho času“ a prevažujúcim (iba fyzickým) energiám mladého veku. Ťažko prijať jeho tvrdenia, že z človeka po smrti ostáva holé „nič“; až také holé, že nemožno hovoriť ani len o „mŕtvom“, lebo už aj to je – podľa Améryho – sebaklam, nerešpektujúci totalitu prielomu, ktorý smrť v našich životoch predstavuje. Nielenže by sme tu mohli zdôrazniť koncepciu tzv. semiotických právd, žijúcich jedna vedľa druhej a zapísaných do sveta znakov okolo nás a v nás, ktoré naše prítomné bytie sociálne legitímym spôsobom predlžujú (najmä v iných alebo ich prostredníctvom), ale ten istý princíp paradoxu a dvojznačnosti, ktorý Améry po celý čas tak usilovne zdôrazňuje, by sme museli uplatniť aj na samotný fenomén mladosti či staroby. Nepoučená mladosť a poučený zrelý vek, resp. vek spojený s fyzickými zmenami, ktoré nemusia byť nutne ihneď interpretované ako prejavy nežiaduceho starnutia, sa vzájomne dostávajú do mnohých rozporuplných vzťahov. Semiotická (symbolická) hustota jedného či druhého životného obdobia nemusí nevyhnutne zodpovedať ontickým kvalitám bytia, presnejšie, individuálnej existencii v tej či onej fáze našich životov. Ponorenie do „osobného času“ môže zároveň predstavovať schopnosť hlbšieho ponoru do „kultúrnej rozľahlosti“ človekovho sveta a jeho symbolických významov, takže dojem, ktorý neraz sprevádza odchod našich blízkych, môže byť vyplnený najmä páľčivým pocitom nenahraditeľnosti ich osobných kompetencií (navrstveného času), s ktorými sa zmocňovali symbolických hĺbok tohto sveta. Navyše, to, čo odchádza – aj historicky – do zabudnutia, nemusí vždy predstavovať definitívne odumretie, naopak, môže sa nám v (cyklickom) čase opäť raz v budúcnosti pripomenúť v celej svojej pozabudnutej drahocennosti. V tomto bode bol prevažne pesimistický Améry hádam až príliš poplatný lineárnemu „pokrokárskemu“ optimizmu. A ako som naznačila už v úvode, na základnú otázku, ktorá sa v súvislosti s jeho uvažovaním natíska, neodpovedal vôbec: Kto dal alebo čo dalo mladosti právo súdiť starších od seba? Prečo by mala spoločnosť posudzovať svojich členov podľa zákona mladosti – a nie každého jednotlivého veku zvlášť? Keby sme sa pokúsili na túto otázku poctivo odpovedať, zrejme by sme sa zaplietli do diskusií, ktoré by nemali ďaleko od sporu s prevládajúcou západnou paradigmou a jej čoraz vyprázdnennejšími obsahmi.



JANA VARCHOLOVÁ

## Básne

### ŠKORCE

za mojím oknom sú škorce  
je ich presne dvadsaťsedem  
nohami objímajú konáre  
stromu oproti

zlietavajú, spúšťajú sa dolu  
stovky čiernych drobných sĺz denne

nedojedená oliva v pohári  
hľadám v nepamäti – kto  
vankúše skrčené na zemi  
obrysy tvárí bez tváre – kto

museli vidieť – kto  
keď ma chcú našťvať  
zlietavajú, spúšťajú sa dolu

stovky škorcoradostí denne

...

pre teba nebolo miesto v mojom hluku

skúsila som svet nabrať do rúk  
a miesiť na kruhu

skúsila som ho vytisnúť

mlčať v horách  
nemalo význam

JANA VARCHOLOVÁ vyštudovala angličtinu a slovenčinu v Prešove, momentálne je doktorandkou na UPJŠ v Košiciach. Aby mal jej život aj praktické vyústenie, učí angličtinu v Bratislave.

< Lucía Tallová: Majorátní pán, zo série Paper Stories. Ilustrácia z knihy Majorátní pán, akvarel na papieri, 30 x 40 cm, 2014. Foto: Peter Sit

pre teba nebolo miesto v mojom tichu

cez plachtu noci  
mokrú a ľadovú si vošla  
cez popraskané sny

teraz sa rozpínaš vo mne  
meniac môj tvar na nepoznanie

mráz im steká po chrbte  
z niečoho, čo miluje

jazyk sa láme na príbehu  
a rozsýpa ako múka

možno už na svitaní

budeme dvojjediné

### I.

chodila som spávať s myšlienkou na nich  
útlejšie a menšie ako ja  
s ich neživotom sošiek a životom, ktorý  
tiež nebol naozaj

a ráno so zatajeným dychom  
pozorovať ich opäť zamrznuté tváre  
či sa nepohnú a nepreznadia

### II.

potom už sa na to neverí  
akože  
akože  
oblúbené slovo detí  
oblúbený skutok dospelých

### III.

až keď ti napadne dotknúť sa  
jej  
rukou  
utierať tvár od kúziel  
vtedy, keď ti dôjde  
že stále bola živá  
vtedy  
sa neposer

### VTELENIE

rukami si ťa  
pridŕžam a odlievam do pamäti

počúvam  
každé zovretie a napnutie

rozlej farby do mňa  
tie ranné  
čo sa červenajú, keď sme spolu  
aj ten bielosivý strach  
ktorý sa zosúva k tebe z kopcov  
zamiešaný v hmle

nekonečná meniaca sa fotka  
ktorú si vezmem, keď nebudeš so mnou

budem s ňou chodiť medzi ľudí  
pýtať sa, či nás niekde nevideli

### KARDAMON

som zrnko, čo sa rozlúskne  
na ohni a švíky puknú pozdĺž tela  
schránka sa otvorí  
kadidlo lezie po kuchyni

večera chutí  
prísne  
jedz – v koži dobermana



rukami zober ma na  
milosť

kardamon  
vonia po modlitbe

### BIU-TI-FUL

večer sa mračí a ráno kučeravie  
a potom sa rozbije o skaly

biu-ti-ful  
povedal Javier Bardem v úplne inom kontexte  
biu-ti-ful  
je umývať brehy tiel po meste

biu-ti-ful  
perina leží na zemi zahanbená nahotou  
biu-ti-ful  
keď sa dotyk vylieva  
biu-ti-ful  
potichu červeno náhodou

zaplaví nás a skučeravie  
a rozbije o skaly

biu-ti-ful

### ZIA POE

má farebné šaty plné krvi poskladané v skrinke.

prehodenú plachtu s vyrezaným otvorom.

igelitovú čiapku a respirátor.

používa (slovo) respirátor.

čo teraz s ňou na operačnom stole.

vrtajú do nej, aby chrčala.  
aby chrlila.  
aby nehovorila.

poznávame sa.  
chrbtý ponorené do hodvábu.  
slová sa podobajú jedno na druhé.  
spodobujeme sa a splývame.  
do sivých vrkočov.

nezáleží  
kto pletie a kto je popletený.

naše tichá sú viac ako ona.  
stôl a skurvené steny.

to doktori necítia dotyk gumených rukavíc.

...

hľadám tvoj počiatok vo mne

kde si začala

nie z ničoho nič, ale

zo spúšte, čo ostáva po divokých koňoch

z večernej jazernej vlny

z čiernej bodky, ktorú si musela  
urobiť za všetkým

z tmavej zmoknutej diery

len pás slnka  
na rozhorúčených vlasoch  
cestou na šibenicu

lenže čo vznikne zo spúšte, z dokrkváných životov, zo smrti, z po-  
váľaných stromov, z kalnej dažďovej vody

je silnejšie ako vôľa

sme si tým najsebeckejším aktom  
sme si vzduchom, čo dusíme v sebe



## Protestovať sa dá rôznymi spôsobmi

### Rozhovor s VĚROU ČÁSLAVSKOU

**Režim pred rokom 1989 vkladal do gymnastiek obrovské nádeje. Bremeno, ktoré tieto športovkyne niesli na svojich pleciach, nespočívalo iba v tom, že išlo o medaily či prvenstvá. Reprezentovali vlast, ale najmä jej politické a kultúrne záujmy. Zároveň sa od nich čakalo, že budú čoraz výkonnejšie a ľudí prekvapia novými odvážnymi prvkami. Keď v niektorej z týchto požiadaviek neuspeli, veľmi rýchlo sa stali pre publikum nezaujímavými a pre štát nepohodlnými. Príkladom toho sú i osudy bývalej československej reprezentantky Věry Čáslavskej.**

Gymnastika je tvrdý šport, s ktorým sa spája dril a do veľkej miery aj rutina.<sup>1</sup> No zaujalo ma aj to, čo ste spomenuli v biografii *Život na Olympu*,<sup>2</sup> a síce, že ste spoznali ešte aj ďalšiu tvár tohto športu. Na majstrovstvách sveta v Dortmunde v r. 1966 sa ako „supernova“ objavila soviетка Natalija Kučinská, ktorá očarila porotu a stala sa novým miláčikom publika. Obsadila teda miesto, ktoré predtým patrilo vám. Vtedy ste pocítili odvrátenú stranu športovej slávy a začali ste sa zaoberať tým, ako priniesť nový štýl, nielen v cvičení, ale aj vizuálne, prostredníctvom vášho imidžu. Spájal sa s gymnastikou už v tomto období imperatív krásy, sviežosti, neopozieranosti?

V Dortmunde som síce vyhrala, ale videla som, že Kučinská zaujala porotu a do veľkej miery aj publikum. Samozrejme, nováčikovia sú vždy podporovaní už len na základe určitých sympatií. A ja som vnútorne mala pocit, že som sa dostala do stereotypu a že by som s tým mala niečo urobiť. Na druhej strane som cítila, že už nemôžem ísť ďalej a vyššie. Uvažovala som nad tým, že je teda asi čas sa s gymnastikou so čtou rozlúčiť. V tom čase bola u nás gymnastika veľmi populárna. Ľudia sledovali rôzne medzinárodné súťaže a majstrovstvá, väčšinou to boli programy, ktoré si naša televízia zaplatila, lebo tam mala svoje železka v ohni. Takže aj naši diváci boli vtedy svedkom toho, že som bola v Dortmunde smutná. Nebola som spokojná so svojím výkonom. No keď som prišla domov, dostala som neveriteľné množstvo povzbudzujúcich listov od ľudí z celého Československa. Písali mi, aby som to nevzdávala, a boli to také kvantá listov, aké som nedostala ani vtedy, keď som vyhrala olympiádu v Tokiu. Hovorila som si, že im to nemôžem urobiť a že to ešte skúsím.

VĚRA ČÁSLAVSKÁ (1942 v Prahe) sa v ranom detstve venovala baletu, v siedmych rokoch začala s krasokorčuľovaním, ako 14-ročná sa dostala ku gymnastike. Je držiteľkou 140 medailí, 11 olympijských (7 zlatých a 4 strieborné) a 22 zlatých medailí z ME a MS. Počas Pražskej jari v r. 1968 sa aktívne zapojila do verejného života, podpísala manifest Dvetisíc

<sup>1</sup> Svedčí o tom aj množstvo filmových dokumentov, ktoré svet gymnastiky zobrazujú mimo-riadne kriticky. Závaž a nebezpečnosť zranenia, ktorým boli (a sú) gymnastky vystavované v mene „posúvania športovej latky“, mali často neblahé následky. Príkladom je osud špičkovej sovietskej reprezentantky Eleny Mukhiny, ktorá pri tréningu (dnes už zakázaného) Thomasovho salta utrpela úraz a zostala paraplegická. V tejto súvislosti pozri napr. dokument *More than a game* (<https://www.youtube.com/watch?v=j3QzwArulMU>).

<sup>2</sup> O Věre Čáslavskej sú dostupné dve biografie: *Cesta na Olymp* (nap. Věra Čáslavská, Mladá fronta, 1972) a *Věra Čáslavská – Život na Olympu* (nap. Pavel Kosatík, Mladá fronta, 2012).

< Lucía Tallová: *Majorátní pán*, zo série *Paper Stories*. Ilustrácia z knihy *Majorátní pán*, akvarel na papieri, 30 x 40 cm, 2014. Foto: Peter Sít

slov. Svoje rozhodnutie odmietla odvolať, čo jej takmer znemožnilo odletieť na OH v Mexiku. Napokon na nich získala 4 zlaté medaily a porazila sovietske reprezentantky. Na víťaznom stupni vyjadrila protest proti okupácii ČSR vojskami Varšavskej zmluvy. Jej gesto, ktoré médiá nazvali „tichým protestom“, sa zapísalo do histórie olympijských hier. Po návrate z Mexika športovú kariéru ukončila. S nástupom normalizácie ju v 70. rokoch postihli represie. Na dlhý čas bola vylúčená z pracovného aj spoločenského života.

V rokoch 1979 – 1981 pôsobila ako trénerka v Mexiku. Po r. 1989 sa stala poradkyňou Václava Havla, od roku 1991 pracovala ako jeho asistentka.

V rokoch 1990 – 1992 pôsobila ako predsedníčka Československého olympijského výboru, po rozpade federácie stála až do r. 1996 na čele Českého olympijského výboru. V rokoch 1995 – 2001 bola českou zástupkyňou v Medzinárodnom olympijskom výbore. Po smrti manžela a medializovanom súdnom procese so synom sa na 16 rokov stiahla z verejného života. Od r. 2010 sa opäť aktívne zapája do verejného a politického života.

Ocenenia: Sieň slávy ženských športov, Sieň slávy medzinárodnej gymnastiky, Medzinárodná cena Pierra de Coubertina (1989, Medzinárodný výbor pre fair play pri UNESCO), Olympijský rád (1991, Medzinárodný olympijský výbor), Rád vychádzajúceho slnka (2011, najvyššie japonské vyznamenanie) a i.



Věra Čáslavská pred odovzdávaním zlatej medaily a „tichým protestom“, OH Mexiko 1968. Zdroj: youtube.com

Rozhodla som sa, že musím byť úplne iná Čáslavská ako dovtedy – od oblečenia, zostáv a techniky až po účes. Samozrejme, v gymnastike vtedy existoval istý špecifický štýl, výzor športovkýň. Dnes už to nie je až tak veľmi výrazné, ale vtedy väčšina gymnastiek nosila vyčesaný drdol. Cieľom bolo vzbudiť dojem dlhej šije, takýto účes dolaďoval líniu tela. Iba málo športovkýň malo mikádo alebo nakrátko ostrihané vlasy.

Vy ste si vlasy ostrihali... nebáli ste sa, že to je niečo, čo vám uškodí? Radili ste sa o tom s niekým?

Nie, neradila som sa s nikým. K názoru, že to musí byť práve takto, som prišla sama. A tak som sa odvážne dala ostrihať. Rozhodla som sa úplne pretvoriť, vylepšovala som zostavy... Myslím, že v tomto období sa asi najviac ukázala moja bojovnosť. A dalo by sa povedať, že som uspela. Hneď po Dortmunde sa konali predolympijské hry v Mexiku, na ktoré som išla s obrovskými obavami. Mala som málo času na prípravu, snáď 2 – 3 mesiace, a Sovietsky zväz na nás bol úplne nadržaný. Vôľa asi dosť ovplyvňuje výsledok, no mala som už aj skúsenosti, ovládala som stratégiu a psychológiu, a tak som v tom Mexiku vyhrala všetkých 5 zlatých medailí. To bol pre Kučinskú debakel. Dovtedy bola, ako to už v mladosti často býva, príliš suverénna. Zrazu si uvedomila, že ešte vôbec nie som odpísaná.

Vráťme sa ešte k tomu, ako vo svete gymnastiky fungovali predstavy o kráse. Po tom, čo niekto kritizoval vaše lýtka, ste chceli mať nohy ako „šavle“. Podstúpili ste vtedy dosť bolestivú procedúru. Gymnastky so sebou také veci robili bežne?



Protest proti okupácii ČSSR, OH Mexiko 1968. Zľava Věra Čáslavská, Larisa Petrik. Zdroj: youtube.com



Věra Čáslavská po prevzatí zlatej medaily a „tichom proteste“, OH Mexiko 1968. Zdroj: commons.wikimedia

Mala som rovné nohy, ktoré som chcela mať pekne prehnuté. Pretlačené kolená totiž vytvárali gymnasticky krásne nohy. Tak som si sadla na stoličku, nohy som si vyložila na druhú stoličku a prehovorila som moju 80-kilovú mamu, aby mi na kolenách sedela. Pretože to bola veľmi pracovitá žena, vždy bola z toho veľmi nervózna a hovorila mi „Věruška, to už stačí“. No áno, bolo to celkom bolestivé, a myslím, že iné gymnastky to nerobili.

Aké boli vlastne vzťahy medzi československými gymnastkami? Boli ste partia, ktorá držala spolu?

U nás bolo všetko fajn, tvorili sme skvelú partiu. Všetky sme mali v podstate rovnaký osud, všetky sme dokázali rovnako drieť. Vzjomne sme sa podporovali, a keď sme mali sústredenie a nebola tam trénerka, niekedy sme si spolu vyrazili aj von. Ale inak sme mali dosť prísnu disciplínu a trénerka nás nepustila ani za chlapcami.

Najväčším konkurentkami našich gymnastiek boli v tom čase Sovietsky zväz. Ako fungovali vzťahy s nimi?

Je to zaujímavé, ale so staršími súperkami som vôbec nemala problém. Mám teraz na mysli generáciu, v ktorej bola Latyninová, Muratová, Maninová, Astachovová, Ljuchinová. Ja som bola „benjamínek“ a oni boli na opačnej strane, presne v situácii, v ktorej som sa neskôr ocitla ja v Dortmunde. Šliapala som im na päty a hoci vzťahy boli dobré, dávali si na mňa veľký pozor. V roku 1962 sa v Prahe konali majstrovstvá sveta a Latyninová vyhrala. Bola neporaziteľná, mala vynikajúcu techniku. Ja som vyhrala preskok a povedala som si, že sa o dva roky v Tokiu pokúsím tou jej suverénnou pozíciou trochu otriesť. A podarilo sa. Porazila som ju a navyše som vo finále získala dve zlaté medaily – za kladinu a preskok. Čo sa vzťahov týka, musím povedať, že hoci sme boli so Sovietkami veľké súperky, boli sme k sebe priateľské a vždy sme boli šťastné, že sme sa na súťažiacich videli. S Latyninovou sme sa kamarátili, nosila som jej modernú hudbu a ona mne zase



Věra Čáslavská v Mexiku, 1968. Zdroj: commons.wikimedia

klasiku. S Kučinskou už podobný kamarátsky vzťah nenastal. Pravdaže, mohla za to aj vtedajšia politika.

V roku 1968 prišla okupácia, krátko po týchto udalostiach sa mala konať olympiáda v Mexiku. Vaša účasť na nej bola spočiatku ohrozená, no napokon ste predsa len mohli vycestovať. Ako sa k vám v Mexiku správali Sovietky a ako na československé reprezentantky reagovali ostatné zahraničné gymnastky? Vyjadrili vám aspoň morálnu podporu?

Keď sme po okupácii prišli do Mexika, Sovietky mali zákaz sa s nami rozprávať. Ja som ešte navyše podpísala Dvetisíc slov, takže mňa vnímali ešte o to horšie. Dostali „nalieváreň“, že sme z krajiny, kde sú samí kontrarevolucionári a hlavne sa nemajú rozprávať s Čáslavskou. Ony tie gymnastky si snáď mysleli, že chcem urobiť nejaký svetový prevrat alebo niečo podobné. Nerozprávali sa s nikým z nášho družstva a vždy, keď išli okolo, ostentatívne otočili hlavu opačným smerom. A my sme ich zase ignorovali preto, že boli reprezentantkami okupantov. Medzi československým a sovietskym družstvom teda nevznikol žiadny kontakt. O tom, čo sa prihodilo, sme sa mohli v sprchách rozprávať, aj to len potichu, s Polkami, východnými Nemkami a Bulharkami.

Aký mali na to názor?



Věra Čáslavská, 2013. Foto: Gabriel Kuchta. © Archív Glosolália

Ono ich to, úprimne povedané, až tak veľmi nezaujímalo. Všetko to bolo akési príliš hektické.

Ale niektorá zo sovietskych gymnastiek neskôr povedala, že vaše gesto, ktoré ste na stupni víťazov ukázali na protest voči okupácii, a vašu bolesť, vtedy dobre chápala.

To bola Larisa Petrik.

Teda gymnastka, ktorú po tom, ako ste tam vyhrali zlatú medailu za zostavu, a po tom, čo bolo prepočítané skóre, spoločne s vami postavili na jeden stupeň víťazstva. Ale povedala to až v 90. rokoch. Po proteste ste sa ešte niekedy rozprávali?

Potom už práveže nie. Už sme sa, bohužiaľ, nevideli. Ale viem o nej, že urobila celkom dobrú kariéru v rozhlase, ešte v celosovietskom. Komentovala tam nielen gymnastiku, ale aj iné športy.

Spomínate si ešte na moment, kedy vám napadla konkrétna forma, ktorú svojmu protestu dáte? Muselo to byť asi vcelku rýchle rozhodnutie, ktoré sa odohralo krátko pred odovzdávaním cien.

Napadlo mi to až priamo v tej chvíli. Už predtým som chcela na stupni víťazov urobiť nejaké gesto. Chcela som ukázať aspoň „véčko“, aby som domov poslala kus radosti tomu nášmu porobenému národu. Lenže predtým diskvalifikovali čiernych šprintérov Tommieho Smitha a Johna Carlosa, ktorí zo zlatého a bronzového stupienka ukázali gesto Black Power. A tak som si hovorila „Věra, nebudeš robiť nič, pretože naša zem potrebuje medailu. Tá je dôležitejšia ako nejaký protest“. A tak vyhlásili jednu zlatú víťazku, druhú zlatú víťazku... Od Mexičanov bolo veľmi pekné, že najskôr pustili našu hymnu. To totiž vôbec nebolo bežné a, navyše, Sovietsky zväz bol vtedy veľmoc, ktorá mala všade rešpekt. Keď zahrli našu hymnu, bola som šťastná, absolútne prevládali emócie. A potom pustili sovietsku hymnu, ktorú nám roky vtíkali do hlavy tak, že sme už pomaly nevedeli, ktorá hymna je koho. Mali sme plné zuby ich aj ich politiky. Keď som začula prvé tóny sovietskej hymny, všetko sa vo mne vnútorne búrilo a akosi automaticky som hlavu odvrátila smerom preč od vlajky. Išlo to zo mňa, zvnútra, a nebolo to nič do dôsledku premyslené.

Možno to nebolo také priame, úderné gesto ako zdvihnutá päšť v čiernej rukavici či „véčko“, ale malo obrovskú silu.

No práve, bolo to na hrane. Ale celý západný svet to pochopil. A pochopili to aj ľudia doma. A to bolo dôležité.

Máte nejaké osobné vysvetlenie, prečo bol váš protest, na rozdiel od Smithovho a Carlosovho, prijateľný?

Ťažko povedať. Možno keby som vtedy mala hlavu trochu vyššie, by mi to nebolo prešlo. Každopádne, keď o mne Oľga točila film,<sup>3</sup> veľmi tam tento záber chcela mať. On sa síce na youtube nachádza,<sup>4</sup> no sú to veľmi nekvalitné zábery a navyše sú tam isté autorské práva. Nakoniec sa nám podarilo zábery získať od BBC.<sup>5</sup> Aby sme ich mohli použiť, museli sme si pýtať povolenie od Medzinárodného olympijského výboru. Oľge som vtedy hovorila: „Možno, že si to olympijský výbor doteraz ani nevšimol a možno to do toho filmu nebudú chcieť ani dať, pretože si spätne uvedomia, že to bol protest ako hrom.“ No ale nestalo sa a nakoniec nám súhlas dali.

Roky nasledujúce po Mexiku pre vás znamenali represie. Pre režim ste sa stali nepohodlnou, nemohli ste robiť prakticky nič, ani sa venovať trénerskej činnosti. Zo svojej pozície ste však nikdy neustúpili. Odkiaľ sa vo vás brala taká politická uvedomelosť a angažovanosť? Viedli vás k nej rodičia, alebo to bolo niečo, čo ste si v sebe vypestovali sama?

Neviem o tom, že by som bola politicky uvedomelá, a ani u nás doma sa o politike nehovorilo. Je však zaujímavé, že bez toho, aby nám rodičia doma niečo vysvetľovali, bol veľkým vlastencom aj brat Vašek [tragicky zahynul ako 33-ročný] a aj moje sestry, Hana a Eva. Vašek sa vždy stretával s priateľmi na

chate, hrali tam na gitare a spievali protištátne pesničky. Vo mne sa vlastenectvo umocňovalo tým viac, čím dlhšie som súťažila.

Mnoho športovcov a športovkyň tvrdí, že sa ich politika netýka a jediné, čo chcú, je podať dobrý výkon. Možno je to symptóm doby, v ktorej väčšina známych vrcholových športovcov a športovkyň pochádza z rozvinutých demokracií, preto akoby strácali potrebu sa politicky angažovať. Čo si o tom myslíte? Nedávno sa napríklad hojne diskutovalo o Soči. Výhrady voči týmto olympijským hrám sa najviac objavovali zo strany gejských športovcov a lesbických športovkyň. Niektorí športovci a niektoré športovkyne vyzývali na bojkot, no väčšina, práve naopak, zdôrazňovala, že by malo ísť najmä o šport a že nemá zmysel hry bojkotovať.<sup>6</sup>

Myslím, že sa v súvislosti so Soči celkom zdvihla vlna nevôle. Dnešní športovci teda možno nie sú až takí pasívni. Je však dôležité si uvedomiť, že tu existuje aj isté formálne hľadisko. Športovec alebo športovkyňa môžu proti mnohým veciam protestovať, ale iba pred olympiádou alebo po nej. Priamo v dejisku hier sa nesmú proklamovať žiadne politické, spoločenské, rasové či iné názory. Zakazuje to priamo Olympijská charta. Takže ani protest voči diskriminácii na základe sexuálnej orientácie by nebol možný. Počas olympiády je „pokoj zbraní“. Nesmie sa „bojovať“.

Vy by ste teda s bojkotom nesúhlasili? Je vôbec v poriadku, aby sa mlčalo na olympiáde organizovanej krajinou, kde sa dejú represie a kde sú – v ostatnom čase, nanešťastie, už pomerne bežne – organizované „pogromy“ na LGBT?

V nedodržiavaní práv nie je Rusko, bohužiaľ, žiadnou výnimkou. V Číne to bolo veľmi podobné, hoci tam sú ľudské práva pošliapované zase iným spôsobom. A čo by som na to všetko povedala? Keby sa ma novinári v dejisku hier opýtali, aký je môj názor, určite by som povedala, že som proti a absolútne by sa to nemalo diať. Ale nesúhlasím s tým, aby sa tieto dve veci dávali do súvislosti. Bojkotovať olympijské hry je úplný nezmysel. Existuje množstvo iných možností, ako dať najavo protest. Navyše, som presvedčená, že bojkotom sa nič nevyrieši a odnesú si to opäť iba športovci a športovkyne. Tú správnu formu má športovec a športovkyňa iba počas veľmi krátkeho času, napr. počas štyroch rokov. Ak by olympijské hry bojkotovali, sami pod sebou by si pílili konár.

Keď sa v r. 1989 rúcal režim, opäť ste mohli vystúpiť na verejnosti. Na Melantrichovom balkóne ste vtedy stáli spolu s Václavom Havlom, Martou Kubišovou, Krylom a ďalšími dôležitými osobnosťami týchto udalostí. Po revolúcii ste potom pracovali u Václava Havla na hrade. Robili ste doslova mravenčiu prácu, keďže ste odpisovali na množstvách listov, ktoré do kancelárie chodili. Nemali ste niekedy chuť ovplyvňovať politický vývoj krajiny viac? Je to totiž zvláštne, ale aj z porevolučnej politiky sa opäť stal „pánsky klub“.

Do kancelárie nám chodili naozaj neuveriteľné množstvá listov. Ľudia mi dokonca písali prosby, ktoré chceli, aby som tlmočila Havlovi. Mali pocit, že ma

3 Film *Věra 68* (pozri <http://vera68.ceskatelevize.cz/>).

4 Pozri: [https://www.youtube.com/watch?v=lksl808\\_u7M](https://www.youtube.com/watch?v=lksl808_u7M).

5 Pozri aj dokument, ktorý BBC natočila o gymnastike, jeho časť je venovaná Věre Čáslavskej: <https://www.youtube.com/watch?v=FpKB25BLZM>.

6 Zaujímavosťou je, že John Carlos v tejto súvislosti vyjadril jednoznačnú podporu právam LGBTQ a protestu v Soči. Viac pozri v rozhovore: <http://www.thenation.com/article/178052/john-carlos-1968-olympian-speaks-out-lgbt-rights>.

poznajú, a dôverovali mi. Možno si mysleli, že keďže som svoj súboj vždy dotiahla do víťazného konca, dokážem vyriešiť aj ich problém. Bol to neuveriteľný chaos, zahraničná aj vnútorná politika sa robili za pochodu. Neskutočne ma štvalo, čo som videla – ako bývalí „súduhovia“ ten neuveriteľný zmätok zneužívajú a ako si ulievajú peniaze. Robili to napríklad tak, že si vytvárali rôzne nadácie, ktorým dali ušľachtilé meno, a získané peniaze prelievali do Švajčiarska. Za mnou chodievali študenti a všetko sme to spolu odkrývali. Na poradách s prezidentom som vždy hovorila, že je potrebné skonfiškovať majetok, ktorý bol nakradnutý. Už som mala dve deti a ako matka som nechcela, aby sa komunistické detičky znovu ujali moci, hoci v inom politickom režime. Dopredu ma ťahalo vedomie, že ak sa to nezmení, táto súčasná generácia bude na tom zle. Deti zbohatlíkov a deti poctivých ľudí nebudú mať rovnakú štartovaciu čiaru. Kým za nakradnuté peniaze budú môcť deti bolševikov navštevovať najprestížnejšie univerzity, budú mať podmienky, vzdelanie a budú sa z nich stávať experti, tie druhé deti tu zostanú a skôr či neskôr sa dostanú do situácie, kedy budú tým druhým musieť bozkávať topánky.

Odvtedy prešlo dvadsať rokov. Ako hodnotíte situáciu dnes?

Vtedy sa nič nestalo a na ukradnutý majetok sa žiadne moratórium nevalilo. Deti zbohatlíkov a bývalých súduhov dnes, samozrejme, vládnu. A zo všetkých nakradnutých peňazí majú neuveriteľný biznis.

(Zhovárala sa Lenka Krištofová.)

LENKA KRIŠTOFOVÁ vyštudovala filozofiu na FiF UK v Bratislave. Pracuje ako novinárka a od r. 2012 ako zodpovedná redaktorka *Glosolálie*.

## JANA CVIKOVÁ

### Na jednej strane Encyklopédie spisovateľov sveta

**Prinášame vám časť kapitoly *Rodové sondy: trampoty s Encyklopédiou spisovateľov sveta z knihy Jany Cvikovej o konceptualizácii rodu v myslení o literatúre, ktorá vyjde v novembri 2014 v spolupráci Ústavu svetovej literatúry SAV a ASPEKT-u.***

Uvedenie spisovateľiek v tejto encyklopédii (Juríček/ed./ a kol. 1987) je zaujímavé nielen z kvantitatívneho, ale predovšetkým z kvalitatívneho hľadiska. Na stranu 591, ktorá prináša heslá o troch spisovateľoch a troch spisovateľkách s priezviskami začínajúcimi na *W*, som narazila, keď som chcela zistiť, čo som sa mohla v 80. rokoch minulého storočia v tejto encyklopédii dozvedieť o tvorbe Virginie Woolf; väčšinu jej diela pre mňa totiž objavila feministická literárna veda, s ktorou som sa zoznamovala až v 90. rokoch. Vďaka štúdiu príslušného hesla sa ukázalo, že na jedinej strane encyklopédie možno odkryť nevedomky, medzi riadkami zanechané stopy rodovo zaťaženého symbolického poriadku vo všetkých troch uverejnených heslách o spisovateľkách, ktoré môžu následkom zvnútornenia rodových hierarchií oslabovať ich pozíciu, hoci v danej dobe a geopolitickom literárnom priestore všetky tri nepopierateľne patrili do svetovej literatúry:<sup>1</sup> nielen v hesle o anglickej spisovateľke Virginii Woolf, ale aj v heslách o jej krajanke a predchodkyni Mary Wollstonecraft a o nemeckej spisovateľke z Nemeckej demokratickej republiky Christe Wolf.<sup>2</sup> Na jednu knižnú stranu ich zviadlo abecedné usporiadanie hesiel, no skutočnosť, že sa dielo všetkých troch tešilo čitateľskému i odbornému záujmu modifikovanému a vystupňovanému v dôsledku feministického – sociálneho a myšlienkového – hnutia, svedčí o hlbšej vnútornej príbuznosti siahajúcej ponad jednoduché priradenie k „druhému pohlaviu“.<sup>3</sup>

1 Mená všetkých troch nájdeme aj v dvojväzkovom diele *Slovník světových literárních děl* (Macura a kol. 1988), v prípade Mary Wollstonecraft v podobe odkazu v rámci hesla, v prípade Christy Wolf a Virginie Woolf v podobe odkazov aj hesiel o vybraných dielach.

2 V citovanej encyklopédii sa priezviská autoriek uvádzajú v prechýlenej podobe ako Christa Wolfová, Mary Godwin Wollstonecraftová (v prípade matky nedôsledne: 591) a Mary Godwinová Wollstonecraftová (v prípade dcéry dôsledne: 494, v hesle o P. B. Shelley), Virginia Woolfová a ďalšie (pokiaľ priamo necitujem, uvádzam priezviská autoriek v neprechýlenej podobe).

3 Mary Wollstonecraft a Virginia Woolf, ktorých myšlienky a tvorba sa nezmazateľne zapísali do začiatkovej a záverečnej fázy prvej vlny feministického hnutia, sa dočkali znovuoživenia a intenzívnej recepcie vďaka druhej vlne feministického hnutia. Feministická teória rodiaca sa v lone tohto hnutia (ak smiem použiť takúto telesnú metaforu), teda aj feministická literárna veda, venovala veľkú (často rozporuplnú) pozornosť tvorkyniam z minulosti, ale aj dielu súčasníčky Christy Wolf.

JANA CVIKOVÁ je spoluzakladateľka feministického kultúrneho časopisu *Aspekt* i rovnomennej vzdelávacej a publikačnej organizácie, kde pôsobí od začiatku 90. rokov dodnes. V súčasnosti je vedeckou pracovníčkou v Ústave svetovej literatúry SAV. Prekladá z nemčiny. Je editorkou a spoluautorkou viacerých publikácií: napr. (spolu s J. Juráňovou) *Hana Gregorová – Slovenka pri knihe* (2008), *Feminizmy pre začiatko žien*. *Aspekty zrodu rodového diskurzu na Slovensku* (2009), *Terézia Vansová – Slovenka doma i na cestách* (2011).

Pri skúmaní troch hesiel o spisovateľkách na strane 591 sa zameriavam na tri základné otázky: 1) čo o spisovateľkách a ich diele heslo vypovedá, 2) ako je výpoveď formulovaná, resp. na čo upriamuje pozornosť, a v neposlednom rade, 3) čo ostalo zamľčané (čo „vypadlo“ z tu konštruovaného literárneho kánonu i kultúrnej pamäti). Nejde mi pritom o úplnosť opisu hesla, ale o poukázanie na vybrané príznakové momenty (ne/ocenené aspekty) diela i osobnosti, ktoré podľa môjho názoru majú preukázateľné rodové konotácie.

## HESLO: CHRISTA WOLF

Krátke heslo (pravdepodobne na rovine najnižšej významnosti, zrejme vzhľadom na skutočnosť, že šlo o súčasnú spisovateľku, ktorej vývin bol z hľadiska tvorby, ale aj z hľadiska ideologického hodnotenia ešte otvorený) na jednej strane predstavuje autorku (nar. 1929)<sup>4</sup> ako predmetom svojej tvorby pevne zakotvenú v Nemeckej demokratickej republike, na druhej strane ponúka voľba slova „problémy“ a explicitná zmienka o najväčšom dobovom nemeckom probléme v podobe existencie dvoch štátov isté spochybnenie pôvodne evokovanej jednoznačnosti – čo skutočne zodpovedá vtedajšej tvorbe Christy Wolf: „Ústrednou témou jej spisovateľskej tvorby je život v NDR, problémy podmienené existenciou dvoch nem. štátov.“ (Juríček /ed./ a kol. 1987: 591)

Pri próze, ktorou obzvlášť prispela k obohateniu literárneho výrazu a vykročila poza zabehaný rámec socialistického realizmu, sa veľmi všeobecne kladie dôraz na obsah:<sup>5</sup> „V reflexívne ladenom románe *Nachdenken über Christa T.* (Zamyslenie nad Christou T., 1969) opisuje osudy nem. ženy.“ Christa Wolf sa takto z uznávanej spisovateľky stáva jednoducho ženou píšucou o žene, o „nem. žene“. Na jednej strane je tu namieste podozrenie, že takáto paušalizujúca formulácia môže vyvolať rovnako paušalizujúcu predstavu o ženských postavách ako (preferovaných ideologicky homogénnych) socialistickorealistických typoch, vzhľadom na použitie singuláru dokonca ako unifikovaného, jed(not)ného typu.<sup>6</sup> Na druhej strane zrejme nemožno nikoho, kto sa podieľal na tvorbe týchto encyklopedických hesiel, podozrievať z vedomého využitia zmienenej účinku citovanej formulácie, a to tak vzhľadom na dobovú dikciu, pre ktorú bol podobný spôsob vyjadrovania o literárnom diele bežný, ako aj vzhľadom na jeden zo zá-

4 Christa Wolf zomrela v decembri 2011.

5 V *Slovníku světových literárních děl* (Macura a kol. 1988) nachádzame odkaz na meno Christa Wolf napr. v súvislosti s príklonom k romantizmu v hesle o diele Ingeborg Bachmann (Macura a kol. 1988, zv. I: 88) a heslo o diele Christy Wolf *Vzory dětství*, ktoré uvádza formulácia o jeho diferencujúcom prínose k možnostiam literárneho stvárnenia fašivkej minulosti: „Román přední prozaičky NDR, reprezentativní z hlediska nového způsobu zpracování tématu fašismu a války v literatuře NDR 70. let.“ (Macura a kol. 1988, zv. II: 382 – 383)

6 „Román, který v NDR rozpůtal vášnivou časopiseckou diskusi, vyšel v roku 1968 vo vydavateľstve Mitteldeutscher Verlag v Halle v opatrne obmedzenom náklade. V dôsledku nových kultúrnych smerníc Ericha Honeckera sa kniha *Nachdenken über Christa T.* stala prístupnou väčšiemu čitateľskému okruhu až po roku 1971.“ (Secci 1988: 371; pozri aj Herminghouse 1985: 348) K zmene kultúrno-politickej situácie v NDR na prelome 60. a 70. rokov pozri kapitolu dejín *Nemeckej literatúry písanej ženami* (Brinker-Gabler /ed./, 1988, 2. zv.) pod názvom *Von der realen zur romantischen Utopie. Zeitgenössische Entwicklungen in der Erzählprosa der DDR* (Secci 1988: 417 – 432) a časť kapitoly o dejinách ženskej literatúry (Gnüg – Möhrmann 1985) pod názvom *Schreibende Frauen in der Deutschen demokratischen Republik* zameranej na prózu (Herminghouse 1985: 338 – 353).

kladných poznatkov feministických teórií, že ženy sú v prvom rade vnímané ako ženy, teda cez príslušnosť k svojmu pohlaviu/rodu a až potom ako individuá, zatiaľ čo muži sú v prvom rade individuami a až potom príslušníkmi svojho pohlavia/rodu.<sup>7</sup> Takéto uprednostnenie nediferencovanej rodovej identity pred individualitou spisovateľky, resp. pred individualitou jej postáv môže devalvovať (individuálny) estetický prínos jej diel.

No prejavuje sa tu aj socialistickorealistické privlastnenie pojmu a predstavy avantgardnej, modernej „novej ženy“, ako ju literatúra a iné umenia presadzovali najmä na začiatku 20. storočia,<sup>8</sup> a na druhej strane univerzalizácia a v istom zmysle i spoločenskopolitická redukcia (kríza) univerzalizovanej kategórie „žena“. Citovanú výpoveď z encyklopedického hesla napokon stačí podrobiť travestii, preoblieť ju do mužského rodu, aby sa demaskovala neadekvátnosť takéhoto zovšeobecnenia („Autor Ch. W. opisuje vo svojom románe osudy nem. muža.“) a aby sa takáto formulácia dožadovala presnejšieho identifikovania onoho „nem. muža“.

Pritom túto knihu Christy Wolf postihla vlna ideologicky motivovanej kritiky najmä pre zobrazenie „negatívnej“ hrdinky, teda takej hrdinky, ktorá neslúži ako pozitívny budúci, virtuálny ideál či súčasný, aktuálny vzor socialistickej ženy, ako sa to od socialistickorealistického literárneho obrazu emancipujúcej sa či už emancipovanej ženy vyžadovalo v predchádzajúcom období existencie NDR. Táto kniha otvára podľa Patricie Herminghouse obdobie kritickej ženskej literatúry, s ňou nastupuje spisovateľská generácia, „ktorá kladie vlastné nároky na socializmus, tie sa už týkajú kvalitatívnych a nielen kvantitatívnych aspektov emancipácie, t. j. situácia žien sa už nezobrazuje výlučne z hľadiska spoločnosti, ale spoločnosť sa posudzuje aj z hľadiska žien...“ (Herminghouse 1985: 350).<sup>9</sup> Prenesenie

7 Pozri napr. štúdiu *Ženská estetika alebo „utópia zvláštného“? ...* už prinajmenej od osvietenstva [je] zaužívaná typizácia rodov, v dôsledku ktorej u muža konštituuje jeho rodovosť len jednu oblasť života popri iných, čo vidno v súvislosti s oddelením privátnej a verejnej sféry, kým žena je určená len svojím rodom: „Muž je len v istých okamihoch mužom, žena je počas celého svojho života ženou,“ tvrdí Rousseau.“ Herta Nagl-Docekal ďalej upozorňuje, že podľa takejto logiky sa môže žena stať tvorkyňou umenia, teda tvoriť ako individuum len vtedy, keď sa dištancuje „od rodovej identity, ktorá sa prisudzuje všetkým ženám bez rozdielu“ (Nagl-Docekalova 1994: 25 – 26).

8 Pozri napr. informáciu o zborníku *Žena novej doby. Kniha pre výchovu demokratickej ženy* z roku 1938 v publikácii *História žien. Aspekty čítania a písania* (Cviková – Juráňová – Kobová /eds./ 2006). Zostavovateľka Alžbeta Göllnerová zborník uviedla slovami: „Ženy majú volebné právo, nastupujú miesta vo verejnom živote vedľa mužov. A tak niet divu, že ocitajú sa pred novými možnosťami, novými problémami a mnohé z nich poctivo sa usilujú prispôbiť sa týmto zmeneným pomerom. Ich postavenie komplikuje skutočnosť, že mužovia neurobili tak veľkého pokroku vpred ako ženy: húževnate sa pridávajú starých tradícií, starého typu žien, ale — hoci i nevedomele — žiadajú pritom na nich, aby sa prispôbili novým pomerom.“ (Cviková – Juráňová – Kobová /eds./ 2006: 301; zvýraznila J. C.) Vo vzťahu k ženskej sexualite pozri aj štúdiu Esther Newton *Mýtický maskulínny lesbizmus: Radclyffe Hall a Nová žena* v publikácii *Lesby-by-by. Aspekty politiky identít* (Cviková – Daučíková – Juráňová – Kobová a d. /eds./ 2005): „Ako mohla Nová žena naplno vyjadriť svoju sexualitu? Buržoázne ženy nemali k dispozícii ženský sexuálny diskurz, existovali len mužské diskurzy: pornografický, literárny, lekársky. Aby sa mohla stať otvorene sexuálnou, musela Nová žena vstúpiť do sveta mužov podľa mužských pravidiel, či už ako heterosexuálka (*flapper*), alebo ako lesba v mužskom odeve (*butch*). (...) Tým, že biologickú ženu obdarila maskulínnym Ja, Hall spochybnila nevyhnutnosť patriarchálnych rodových kategórií. Ak je rod prirodzený, potom by maskulínna lesba nemala existovať. Ale Hall z nej spravila dýchajúcu, trpiacu hrdinku (nie zloduha alebo klauna) svojho románu [Studňa].“ (Newton 2005: 110)

9 Inge Stephan a Sigrid Weigel uvádzajú v správe z prvej konferencie venovanej literárnej vede v nemeckom kontexte, že v pracovnej skupine o literatúre NDR vznikol osobitný problém — do centra pozornosti sa dostal „historický rozdiel“, a to s takou intenzitou, aká nebola prítomná v iných pracovných skupinách (napr. o literatúre 18. storočia): „No vedomie o ‚celkom inom‘ skúsenostnom horizonte autoriek z NDR a obavy z bezprostrednej konfrontácie s ich textami sú mimoriadne veľké. Toto môže byť jeden z dôvodov, prečo sa feministická germanistika v USA doposiaľ omnoho intenzívnejšie zaoberala literatúrou autoriek z NDR, než to robili ženy zo SRN.“ (Stephan – Weigel 1984: 10 – 11)

zobrazovaných konfliktov do súkromnej sféry umožnilo návrat k subjektivite,<sup>10</sup> ako aj istú mieru nonkonformizmu a kritiky (Secci 1988: 418). Rozprávačka, ktorá komunikuje s „nájdennými“ denníkmi, listami, skicami mŕtvej Christy T.,<sup>11</sup> sympatizuje so stroskotanými existenciami, dokonca (podľa všetkého zhodne s autorou) stavia v zložitých prelomových časoch zlyhanie (prejav krízy) nad „zdravé“ prispôsobenie sa. „Odteraz sa stroskotanie v mnohých podobách stane hlavnou témou Wolf.“ (Zehl Romero 1991: 219) Christiane Zehl Romero ďalej identifikovala ako zdroj podnetu pre voľbu tejto témy silný a vyvíjajúci sa vzťah Christy Wolf k Anne Seghers, hoci v procese vytvárania variácií témy Wolf podľa nej túto pôvodnú inšpiráciu ďaleko prekročila (Zehl Romero 1991: 219).<sup>12</sup> To umožnilo ďalšiu vnútornú diferenciáciu predstáv o literárnom stvárnení súdobých žien a ženskosti aj rozlišovanie v univerzalizovanom vzorci „žien písucich o ženách“.

Ak sa zamlčané v dejinách literatúry často zhoduje s (diferencujúco a diferencovane) ženským,<sup>13</sup> prináša posledná veta hesla venovaného Christe Wolf priam školský príklad takejto situácie zamlčania, aj keď nejde o historickú, lež fiktívnu skutočnosť:<sup>14</sup> „O fiktívnom stretnutí s H. Kleistom rozpráva v poviedke *Kein Ort. Nirgends* (Žiadne miesto. Nikde, 1979).“ Či už ide o nedopatrenie, redakčné krátenie, alebo iný dôvod, toto zamlčanie má rodovo príznakový charakter – nedozvieme sa, s kým sa to Heinrich Kleist<sup>15</sup> vlastne stretol. Rovnako ako v panujúcom kánone nemeckej literatúry, ktorý literárnohistoricky umiestnil Kleista, vzpierajúceho sa jednoznačnému priradeniu, niekde „medzi klasicizmus a romantizmus“,<sup>16</sup> aj tu chýba<sup>17</sup> meno romantickej poetky Karoline Günderrode.<sup>18</sup>

10 Christa Wolf formulovala v eseji *Lesen und Schreiben* (Wolf [1968] 1985: 5 – 39) svoje sociálnoformatívne chápanie úlohy prózy aj týmito slovami: Próza „odbúrava smrteľné zjednodušenia“, „slúži ako zásobárň skúseností“ (Wolf 1985: 38), „[p]odporuje stávanie sa človeka subjektom“ (Wolf 1985: 39).

11 O písaní tejto prózy, najmä o procese kreovania vzťahov medzi „Christou T. a rozprávačom v prvej osobe“ (Wolf 1985: 41) vedie autorka reflektujúce aj apologetické interview sama so sebou – *Selbstinterview* (Wolf [1966] 1985: 41 – 44).

12 Vzťahu Christy Wolf k Anne Seghers ako spôsobu vytvárania ženskej tradície kontrastujúceho s mužským spôsobom „literárneho boja“ sa Zehl Romero venovala v štúdiu „*Erinnerung an eine Zukunft*“. *Anna Seghers, Christa Wolf und die Suche nach einer weiblichen Tradition des Schreibens in der DDR*: „Wolf teda vo svojich úvahách o Seghers načrtáva vzťah, v ktorom nejde ani o závislosť, ani o konkurenciu. Takýto vzťah stojí v protiklade k tomu, čo angloamerický kritik Harold Bloom vo svojej knihe ‚The Anxiety of Influence‘ hovorí o literárnych vzťahoch – preňho, samozrejme, medzi mužmi. Podľa Blooma vládne v literatúre ‚a tradition of strong, father-son combat‘.“ Zehl Romero sa pri pátraní po ženskej tradícii písania v NDR odvoláva na Sandru Gilbert a Susanne Gubar, ktoré (v dnes už klasickom diele angloamerickej feministickéj literárnej kritiky *The Madwoman in the Attic* zo 70. rokov 20. storočia) tvrdia, že po tejto pre mužov takej vyčerpávajúcej nevyhnutnosti neustáleho revizionizmu „nastupujú písuce autorky s novou energiou, pretože boli z literatúry vylúčené, a jednak museli, jednak mohli vytvárať nové vzorce“ (Zehl Romero 1991: 221).

13 Pozri napr. Weigel 1989: 11.

14 Legenda si želá, aby sa Kleist a Günderrode stretli sedem rokov pred Kleistovou smrťou – v júni 1804 (Wolf 1984: 6). O tomto období napísal autor úvodu k čítanke Kleistovho diela: „Začiatkom roku 1804 dorazil Kleist do Mainzu, kde ho prijal lekár Georg Wedekind, bývalý jakobín a blízky spolupracovník Georga Forstera. O nasledujúcich mesiacoch v Kleistovom živote máme len veľmi nepresné informácie.“ (Goldammer 1986: XXXIII – XXXIV) Kleist vraj ochorel a zmizol svojim priateľom z očí, nie je to však jediná nejasná a nepresná skutočnosť z jeho biografie, zmätok sa začína už dvomi dátumami narodenia.

15 Kleist aj v súčasnosti patrí k najhranejším nemeckým dramatikom, je pevnou súčasťou školských osnov a rok dvadsiateho výročia jeho úmrtia, 2011, sa oslavovalo mnohými kultúrnymi aktivitami ako „Kleistov rok“ (pozri aj Cviková 2011).

16 „Kleist ako singulárny fenomén nepatrí k žiadnej literárnej ‚škole‘ a akúkoľvek ‚školu‘ v umení výslovne odmietal, no pritom sa sám – spravidla (no nielen) polemicky – vzťahoval k literárnym autoritám svojej doby, najmä ku Goethemu. A tak sa tomuto ani klasikovi, ani romantikovi ušiel medzi priestor ‚Zwischen Klassik und Romantik‘. Nejednoznačné a ambivalentné medzi priestory a zlomy charakterizovali nielen jeho tvorbu, ale i jeho život

## CHRISTA WOLF O KAROLINE GÜNDERRODE

„Literárne dejiny Nemcov v rukách študijných radcov a profesorov, orientujúce sa podľa vyretušovaných kolosálnych malieb ich klasikov, sa s ľahkým srdcom zbavili postáv označovaných ako nedokonalé...“ (Wolf 1985: 308), píše v úvode eseje venovanej Günderrode a jej dobe Christa Wolf a poukazuje na odmietanie „nedokonalého“ romantizmu, ktoré pretrvávalo až do nedávneho obdobia.<sup>19</sup> Pravda, v 70. rokoch už boli romantickí autori v NDR rehabilitovaní ako právoplatná súčasť kultúrneho dedičstva, podobne ako Kleist, napriek tomu je však výber týchto dvoch „neklasických“ a „nerealistických“ postáv dejín literatúry – Kleist a Günderrode – pre oživujúce literárne stvárnenie sám osebe výpoveďou o tom, ako autorka vnímala a kriticky interpretovala svoju dobu. Aj pri tejto voľbe sa Christa Wolf vzťahuje k Anne Seghers: „Raz som šla do mesta Winkel na Rýne a na cintoríne som hľadala a našla hrob Günderrode: S jej menom som sa opakovanne stretávala v esejach a listoch Anny Seghers. Uvádza ho spolu s menami ďalších autorov tej istej generácie, ktorá si do krvi odierala čelá o spoločenský múr a ktorým sa nepodarilo dospieť ku klasickej dokonalosti.“ (Wolf 1985: 305)

Christa Wolf aktualizovala romantický odkaz osobnosti a tvorby Karoline Günderrode (1780 – 1806) pre druhú polovicu 20. storočia nielen v podobe produktívnej (autorskej) recepcie v tejto novele. K intenzívnemu znovuobjavovaniu Günderrode navyše prispela zborníkom *Der Schatten eines Traumes* (Tieň jedného sna, Günderrode; Wolf /ed./ 1979 – 1981), do ktorého zahrnila prozaické a básnické texty,<sup>20</sup> ako aj korešpondenciu Günderrode (vynechala dramatické pokusy) spolu so svedectvami súčasníkov o poetke a vybrané texty sprevádzala už spomínanou kongeniálnou esejou.

Christa Wolf uvádza svoju esej citátom z 20. augusta 1801, v ktorom Karoline Günderrode, inšpirovaná hrdinskou lektúrou, túži po hrdinskej smrti, po

– v Kleistovom prípade sa súčasťou dejín literatúry stal aj vyšetovací spis o jeho smrti.“ (Cviková 2011: 82) *Zwischen Klassik und Romantik* odkazuje na rovnomenný zväzok z literárnohistorického študijného radu *Erläuterungen zur deutschen Literatur* vydávaného vo vydavateľstve Volk und Wissen v Berlíne (NDR).

17 Meno Karoline von Günderrode sa v literárnohistorických kompendiách spravidla zmieňuje len letmo, napr. v zväzku *Romantik* (1973: 246), ktorý vyšiel v rade *Erläuterungen zur deutschen Literatur* v prvom vydaní v roku 1966, v rámci vymenovávaní osobností, s ktorými sa stýkali manželja Brentanovi v Heidelbergu, alebo vôbec, pozri napr. *Slovník spisovatelů německého jazyka a spisovatelů lužickosrbských* (Bok – Macháčková-Riegerová – Veselý a kol. 1987). Autorky dejín ženskej literatúry Hiltrud Gnüg a Renate Möhrmann v úvode svojej publikácie zdôvodňujú jej potrebu aj úplnou absenciou mien ako Günderrode alebo Caroline Schlegel v jednozväzkových dejinách literatúry východonemeckého vydavateľstva Aufbau (Gnüg – Möhrmann 1985: XI). Toto konštatovanie ďalej nerozvádžajú, no považujú za pravdepodobné, že v súlade s veľkou časťou nemeckého feministického hnutia a ženského výskumu sa za týmto argumentom skrývalo nevyhovené očakávanie, že socialistický štát bude hlásanú (a sčasti najmä vo vzdelávaní a pracovnej oblasti uplatňovanú) rovnosť žien a mužov presadzovať aj v dejinách literatúry.

18 Priezvisko sa píše aj ako Günderrode; používam spôsob písania podľa diela, na ktoré odkazujem – v novele *Kein Ort Nirgends* (podľa 6. vydania z roku 1984) používa Christa Wolf spôsob písania s dvomi r.

19 „Obviňovaní z dekadencie, prinajmenšom zo slabosti a z neschopnosti prežiť, zomierajú po druhý raz v dôsledku neschopnosti nemeckej verejnosti vytvoriť historické vedomie.“ (Wolf 1985: 308) Wolf tu zdôrazňuje podiel negatívneho stanoviska marxistického filozofa a literárneho vedca Georga Lukácsa na kritickom vzťahu ku Kleistovi a romantikom, ktorý poznačil aj kultúrnu politiku NDR v minulom období (Wolf 1985: 308). Pozri aj poznámky zostavovateľa nového vydania čítanky z Kleistovho diela, ktorá vyšla pôvodne v 1. vydaní v roku 1953 a svoje nové vydanie pod vplyvom zmenených recepčných podmienok v NDR zažila až v polovici 80. rokov 20. storočia (Goldammer 1986: text na záložke a 421).

20 „Keď po prvý raz uverejňuje svoje básne, volí mužský pseudonym Tian.“ (Wolf 1985: 317)



JANA CVIKOVÁ
<div> </div>
<b>Literatúra:</b>
BADINTER, E. 1999. <i>XY. Identita muža</i> . Bratislava <span> </span> : ASPEKT.
BARŠA, P. 2002. <i>Panství člověka a touha ženy: Feminismus mezi psychoanalýzou a poststrukturalismem</i> . Praha <span> </span> : Sociologické nakladatelství.
BEAUVOIROVÁ, de, S. 1967. <i>Druhé pohlavie</i> . 1. zv. Bratislava <span> </span> : Obzor.
BEAUVOIROVÁ, de, S. 1968. <i>Druhé pohlavie</i> . 2. zv. Bratislava <span> </span> : Obzor.
BEAUVOIR, de, S. 2000. Druhé pohlavie. Detstvo. In <i>Aspekt</i> , č. 1.
BOURDIEU, P. 2000. <i>Nadvláda mužů</i> . Praha <span> </span> : Karolinum.
BÖTTCHER a kol. 1973. <i>Erläuterungen zur deutschen Literatur. Romantik</i> . Berlin <span> </span> : Volk und Wissen, 1. vyd. 1966.
BRONFEN, E. 1994. <i>Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik</i> . München <span> </span> : Verlag Antje Kunstmann.
BRONFEN, E. 1995. Nad jej mýtvyim telom. In <i>Aspekt</i> , č. 1.
CVIKOVÁ, J. 2002. Olympe de Gouges: Deklarácia práv ženy a občianky. In CVIKOVÁ, J. – JURÁĽNOVÁ, J. (ed.). <i>Hlasy žien. Aspekty ženskej politiky</i> . Bratislava <span> </span> : ASPEKT.
CVIKOVÁ, J. 2010. Trampoty s... encyklopédiou. In <i>Romboid</i> , č. 10.
CVIKOVÁ, J. 2011. Trampoty s... Kleistom. In <i>Romboid</i> , č. 6.
CVIKOVÁ, J. – DAUČIKOVÁ, A. – JURÁĽNOVÁ, J. – KOBOVÁ, Ľ. a ě. (ed.). 2004. <i>Lesby – by – by. Aspekty politiky identít</i> . Bratislava <span> </span> : ASPEKT.
CVIKOVÁ, J. – JURÁĽNOVÁ, J. – KOBOVÁ, Ľ. (ed.). 2006. <i>Histórie žien. Aspekty písania a čítania</i> . Bratislava <span> </span> : ASPEKT.
FARKAŠOVÁ, E. 2006. <i>Na ceste k „vlastnej izbe“</i> . <i>Postavy/podoby/problémy feministickej filozofie</i> . Bratislava <span> </span> : Iris.
GNÜG, H. – MÖHRMANN, R. V. 1985. In GNÜG, H. – MÖHRMANN, R. (ed.). <i>Frauen-Literatur-Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart</i> . Stuttgart <span> </span> : Metzler.
GNÜG, H. – MÖHRMANN, R. (ed.).

### 30

veľkom čine, hoci vie, že zdrojom jej trápenia a rozorvanosti je práve táto zakázaná túžba ženy, ktorú rodový poriadok doby predurčil pre súkromnú aktivitu a verejnú pasivitu, túži po aktívnom verejnom čine, aký sa v rodových súradniciach stereotypne prisudzuje mužom: „Už často som mala to neženské želanie, vrhnúť sa do divej máteže bitky, zomrieť – prečo len nie som mužom! Nemám zmysel pre ženské cnosti, pre blaženosť ženských. Páči sa mi len to, čo je divé, veľké, lesklé. Je to neblahý, ale nepolepšiteľný nesúlad v mojej duši; a tak to zostane a musí zostať, pretože som ženská a mám túžby ako muž, bez mužskej sily.“ (Wolf 1985: 307) V tejto sťažnosti, resp. reflektovanej inakosti dominuje v súlade s dobovými názormi poňatie mužského rodu a mužských činov odhrávajúcich sa vo verejnom priestore ako hodnotnejších – aby sa žena mohla stať verejne aktívnou, činnou ľudskou bytosťou, agensom, musí sa (túžiť) stať podobnou (hrdinskému) mužovi. Toto chápanie súvisí s požiadavkou rovnosti práv pre ženy a mužov založenej na ich „rovnakosti“ ako (hrdinských) ľudských bytostí, ktoré vychádza z ideí Francúzskej revolúcie, ale aj z ich kritiky.<sup>21</sup> *Per negationem* implicitne vyjadrená túžba po rovnakosti v záujme rovnosti a slobody ústi u tejto „filozofickej“<sup>22</sup> (Wolf 1985: 312) autorky do sebazáchovej – no v konečnom dôsledku sebadeštruktívnej – poetickej túžby po dokonalej, t. j. jednoznačne heteronormatívne kódovanej láske ženy a muža.

Vo svojich úvahách o Günderrode vychádza Christa Wolf zo širšieho kontextu rodových vzťahov na prelome 18. a 19. storočia. Vzťah medzi ženami a mužmi označuje v tomto historickom okamihu vytvárania nových životných vzorcov<sup>23</sup> za fatálny, pretože ten istý okamih, ktorý „ženy robí schopnými stať sa osobami – čo znamená vytvárať svoje ‚skutočné ja‘, hoci len prostredníctvom básne – (...) mužov tlačí k sebaobetovaniu, k rozkúskovaniu seba samých, poškodzuje ich schopnosť milovať, núti ich odmietať nároky nezávislých žien schopných lásky ako ‚nerealistické‘“ (Wolf 1985: 339).<sup>24</sup>

- 1 2 Olympe de Gouges, autorka *Deklarácie práv ženy a občianky* (1791), „priekopnícky nasvecuje myšlienky osvietenstva z feministickej perspektívy. Jednoznačne odmieta lživosť tzv. rodovo neutrálnej formulácie ľudských práv (...) Dostáva sa k pochopeniu jedného z dodnes najdôležitejších zistení feminizmu, že s naoko rodovo neutrálnymi pojmami sa spája hierarchia rodových pomerov.Deklarácia konštatuje, že, žena sa rodí slobodná a ostáva rovnocenná mužovi vo všetkých právach“ (Cviková 2002: 139). Feministická argumentácia za práva žien sa pohybuje medzi dôrazmi na rovnosť a odlišnosť žien a mužov. V prvej fáze politického feminizmu prevažovala argumentácia zameraná na rovnosť chápanú ako rovnakosť, podobnosť ľudských bytostí v záujme rovnocennosti (Farkašová 2006: 59). Išlo predovšetkým o reakciu na zistenie, že ideály rovnosti sa nevztahujú na všetkých ľudí bez rozdielu pohlavia (pozri aj Farkašová 2006: 31 – 34). Niektoré feministické kritičky tvrdia, že „feministické osvietenstvo‘ sa nestotožňuje s ‚osvietenstvom‘ a nerealizuje sa v identickom časovom intervale, ale začína sa v r. 1791“ (Farkašová 2006: 34). Barša chápe feminizmus ako súčasť prúdu osvietenskej sebakritiky v poslednej štvrtine 20. storočia (Barša 2002: 14 – 15).
- ↑ Christa Wolf (v eseji aj v próze) opakovane nadväzovala na filozofujúci rozmer písania Günderrode, či už v poézii, alebo v korešpondencii. Etela Farkašová upozorňuje pri uvažovaní o protofeministickom filozofickom myslení, že filozofické myslenie autoriek nezodpovedalo predstavám akademickej „mužskej“ filozofie: „[Líšilo] sa v mnohých prípadoch napríklad tematickým zameraním na ženskú skúsenosť, na postavenie žien v spoločnosti, čo neboli témy akademickej filozofie. (...) mnohé zo žien, ktorým sa podarilo získať isté vzdelanie, z viacerých dôvodov ‚zastierali‘ svoje filozofovanie literárnymi ambíciami alebo ho uplatňovali – čo nebolo zriedkavé – v živej korešpondencii.“ (Farkašová 2006: 18)
- ↑ „Generácia, ku ktorej patrí Günderrode, musí – ako vždy generácie v medziobdobiach – vyprodukovať nové životné vzorce: vzorce, ktoré budú neskoršie generácie používať ako model, menetekel, šablónu, napokon aj v literatúre.“ (Wolf 1985: 309)
- ↑ Na druhú časť tohto citátu sa odvoláva aj Kubes-Hofmann (1993: 165).

la Kubes-Hofmann k záveru, že absencia histórie žien súvisí ako „nevedomé dedičstvo“ s porušovaním práv žien v súčasnosti.<sup>25</sup> Z historického hľadiska považuje za nevyhnutné skúmať raný romantizmus v poli vytváranom napätím medzi osvietenskými tendenciami, Francúzskou revolúciou a chápaním meštianskej/občianskej emancipácie (Kubes-Hofmann 1993: 84), pričom vo vzťahu k ženám, ktoré sa na formovaní nemeckého romantizmu podieľali, konštatuje, že „poetizovanie života, exponovanie tém ako šťastie, láska, súkromné utópie v listoch romantičiek sa stalo len literárnym manifestom, programom na papieri“ (Kubes-Hofmann 1993: 84).<sup>26</sup> Karoline Günderrode „figuruje ako ‚tragická hrdinka‘ raného romantizmu nielen pre svoju nešťastnú lásku k Friedrichovi Creuzerovi a s tým spojenú samovraždu, ale aj ako príklad stroskotania ženskej existencie; mnohými obdivovaný ‚mužský duch‘ jej v žiadnom prípade neposkytol primeraný ekonomický a spoločenský status, ale upadol ako v brakovom románe, až k osudnému koncu. Hoci nepatrila k jenskému kruhu, vstrebávala jeho myšlienky, nedokázala sa v nich však nájsť, a tým len zdvojnásobila túžby ‚romantického ja‘“ (Kubes-Hofmann 1993: 165). Myšlienky, ktoré chcela zdieľať, no ktoré ju ako ženu vylučovali, znásobili jej utrpenie a vnútorné rozpory.<sup>27</sup>

Myšlienkovo-emocionálna spriaznenosť Günderrode a Kleista, ktorú do ich stretnutia – aj prostredníctvom početných intertextových vsuviiek a odkazov či artikulovaných a neartikulovaných diferencií – vpísala Christa Wolf, je veľmi hutná, existenciálna a veľmi intímna, pramení aj vo vnímaní samovraždy ako voľby slobodnej smrti (nem. *Freitod*). Christa Wolf ich literárnym spojením na mieste/nemieste v dialógu/nedialógu spochybnila možnosť harmonického vzťahu individua a spoločnosti i racionálne lineárny prístup ku skutočnosti s jeho očakávaním jednoznačnosti zmyslu. Do reflexií o prechodnom období nemeckého romantizmu halila uvažovanie o prechodnom období reálneho socializmu, v ktorom žila, pretože práve prechodný, zlomový charakter obdobia nemeckého romantizmu „nám dáva príležitosť pochopiť našu vlastnú situáciu“ (Wolf 1985: 313).

Zároveň sa týmto prístupom približuje k chápaniu romantizmu ako živého a otvoreného systému označovania, ktorý podľa Marie Janion prekračuje medze časových i sociálnopolitických formácií a v poľskej kultúre pôsobí aj v súčasnosti.<sup>28</sup> Hoci sa Janion zamerala na špecifiká poľskej kultúry, domnievam sa, že možnosť vpisovania nemeckého romantizmu ako systému označovania do prítomnosti v istom zmysle subverzívne využila aj Christa Wolf v 70. rokoch 20. storočia v NDR. Karoline Günderrode a Heinrich Kleist si – povedané s Mariou Janion – prisvojili smrť cez jej estetizáciu,<sup>29</sup> vo svojej tvorbe, no aj svoju vlastnú

<sup>[1]</sup> V knihe pod názvom Das unbewußte Erbe. Weibliche Geschichtslosigkeit zwischen Aufklärung und Frühromantik (Nevedomé dedičstvo. Absencia ženských dejín medzi osvietenstvom a raným romantizmom; Kubes-Hofmann 1993) sleduje ako vylučované skupiny ženy a Židov.

<sup>[2]</sup> Silný a osobne aj literárne produktívny vzťah prichádzal do úvahy skôr medzi ženami, pozri napr. Wolf 1985: 331 a ě. (o priateľstvách Karoline Günderrode – aj o priateľstve s Bettine Arnim, rod. Clemens, ktorá z korešpondencie s priateľkou vydala listový román Die Günderrode).

<sup>[3]</sup> „Po prvý raz sa súčasne z absencie histórie vynára celý rad žien; doba zasiahla svojimi heslami ‚Sloboda!‘, ‚Osobnosť!‘ aj ženy, no konvencia im znemožňovala takmer každý samostatný krok.“ (Wolf 1987: 315)

<sup>[4]</sup> Vo viacerých dielach, napr. aj Janion 2008.

<sup>[5]</sup> K estetizácii smrti (v literatúre) pozri aj Bronfen [1992] 1994.

JANA CVIKOVÁ
<div> </div>
1985. <i>Frauen-Literatur-Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart</i> . Stuttgart <span> </span> : Metzler.
GNÜG, H. – MÖHRMANN, R. (ed.). 1999. <i>Frauen-Literatur-Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart</i> . Stuttgart <span> </span> : Metzler. 2., v celom rozsahu nanovo prepracované a rozšírené vydanie.
GOLDAMMER, P. 1986. Nachbarmerkung. In <i>Kleist. Ein Lesebuch für unsere Zeit</i> . Berlin – Weimar <span> </span> : Aufbau Verlag.
GÜNDERRODE, K. (WOLF, Ch. /ed./). 1981. <i>Der Schatten eines Traumes. Gedichte, Prosa, Briefe, Zeugnisse von Zeitgenossen</i> . Hamburg – Zürich <span> </span> : Luchterhand Literaturverlag.
HERMINGHOUSE, P. 1985. Schreibende Frauen in der Deutschen demokratischen Republik. In GNÜG, H. – MÖHRMANN, R. (ed.). <i>Frauen-Literatur-Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart</i> . Stuttgart <span> </span> : Metzler.
JANION, M. 1974. <i>Humanistyka: poznanie i terapia</i> . Warszawa <span> </span> : Państwowy Instytut Wydawniczy.
JANION, M. 2008. <i>Wampir. Biografia symboliczna</i> . Gdańsk <span> </span> : słowo/obraz terytoria. 2. vydanie.
JURÍČEK, J. (ed.) a kol. 1987. <i>Encyklopédia spisovateľov sveta</i> . Bratislava <span> </span> : Obzor. 3. vydanie.
KALNICKÁ, Z. 2005. <i>Třetí oko: Filozofie, umění, feminizmus</i> . Olomouc <span> </span> : Votobia.
KUBES-HOFMANN, U. 1993. <i>Das unbewußte Erbe. Weibliche Geschichtslosigkeit zwischen Aufklärung und Frühromantik</i> . Wien <span> </span> : Wiener Frauenverlag.
MACURA, V. a kol. 1988. <i>Slovník světových literárních děl</i> . Praha <span> </span> : Odeon.
MOSER, S. 2003. <i>Geschlecht als Konstruktion. Eine Annäherung aus der Sicht des Radikalen Konstruktivismus und der soziologischen Systemtheorie</i> . Dostupné na: http://differenzenz.univie.ac.at/u/1066146515-a728f62fdac0ab74aa706d1b097be608/Einf%FCChrung%2BMoser.pdf. Získané: jún 2013.

### 31

JANA CVIKOVÁ

NAGL-DOCEKALOVÁ, H. 1994. Ženská estetika alebo „utópia zvláštneho“? In FARKAŠOVÁ, E. – KALNICKÁ, Z. – KICZKOVÁ, Z. (ed.). *Štyri pohľady do feministickej filozofie*. Bratislava : Archa.
NEWTON, E. Mýtický maskulínny lesbizmus: Radclyffe Hall a Nová žena. 2004. In CVIKOVÁ, J. – DAUČIKOVÁ, A. – JURÁNOVÁ, J. – KOBOVÁ, Ľ. a d. (ed.). *Lesby – by – by. Aspekty politiky identít*. Bratislava : ASPEKT.

SECCI, L. 1988. Zeitgenössische Entwicklungen in der Erzählprosa der DDR. In BRINKER-GABLER, G. (ed.). *Deutsche Literatur von Frauen*. Band 2: 19. und 20. Jahrhundert. München : Verlag C. H. Beck.

STEPHAN, I. – WEIGEL, S. (ed.). 1984. *Feministische Literaturwissenschaft*. Berlin : Argument Verlag.

THEWELEIT, K. 1993. *Männerphantasien II.: Männerkörper – zur Psychoanalyse des weißen Terrors*. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt TV.

WACQUANT, L. 2013. Bourdieu 1993: Případová studie vědeckého svěcení. In *Sociologický časopis*, č. 1. Dostupné na: http://sreview.soc.cas.cz/uploads/91cbed30be55feacae97ebc037856be598188a0d\_13-1-16Bourdier-Wacquand.indd.pdf. Získané: jún 2013.

WEIGEL, S. 1989. *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1. vyd. 1987.

WILHELMS, K. (ed.). 1991. *„Wen kümmert’s, wer spricht“*. *Zur Literatur und Kulturgeschichte von Frauen aus Ost und West*. Köln – Wien : Böhlau Verlag.

WOLF, Ch. (ed.). 1981. *Der Schatten eines Traumes. Gedichte, Prosa, Briefe, Zeugnisse von Zeitgenossen*. Hamburg – Zürich : Luchterhand Literaturverlag.

WOLF, Ch. 1985. *Fortgesetzter Versuch. Aufsätze, Gespräche, Essays*. Berlin : Verlag Philipp Reclam.

WOLF, Ch. 1984. *Kein Ort Nir-*

smrť. Navyše ju nielen „estetizovali“, ale využívali aj ako istý kritický nástroj a nástroj kritiky. Rozhodli o tom, kedy a ako sa odohrá, ako aj o tom, že sa odohrá v dôsledku ušľachtilých citov; aspoň o Kleistovi môžeme s istotou povedať, že svoju smrť a jej miesto vedome, priam divadelne inscenoval.<sup>30</sup> Kleist zomiera ako bývalý pruský dôstojník strelnou zbraňou, potom, čo zastrelí vážne chorú priateľku. Günderrode zomiera následkom bodnutia, z nešťastnej lásky si takpovediac prebodne srdce. Kleist pri jazere, Günderrode pri rieke.<sup>31</sup> Zdá sa, že voda, resp. tekutosť vody je prísľubom estetického preklenutia duality (ba možno aj polarity a hierarchie) smrti a života, ženskosti a mužskosti, prírody a kultúry v plynutí, plynulosti, že umožňuje prepojenie, a pritom transcendovanie striktných rodových očakávaní, ktoré na oboch kládla doba vyžadujúca „normalitu“ – v podaní Christy Wolf obaja reagovali v limitoch, ale aj prekračovaním pripisovaných a predpisovaných rodových noriem, rozhodne však rodové limity spochybovali: „On, Kleist, potrestaný tým svojím priostrým sluchom, uteká pod zámienkami, ktoré nesmie prehliadnuť. Bezcieľne, zdá sa, kreslí potrhanú mapu Európy svojou bizarnou stopou. Tam, kde nie som, je šťastie. Žena, Günderrode, spútaná úzkym kruhom, premýšľavá, jasnozrivá, nespochybniteľná po minuteľnosťou, rozhodnutá žiť nesmrteľnosť, viditeľné obetovať neviditeľnému.“ (Wolf 1984: 6) V tejto textovej ukážke, ktorá na začiatku v skratke divadelne predstavuje hlavné postavy prózy, Wolf situuje postavu Kleista a postavu Günderrode prostredníctvom protikladne štruktúrovaného spaciálneho obrazu, kde sa tradičné rodové priradenie „priestor veľký, otvorený (mužský)/priestor malý, uzavretý (ženský)“ problematizuje rodovo nepatričnou túžbou. Táto túžba je na rozdiel od samotného priestoru dynamická. Vyjadruje („nemužsky“ bezcieľne) smerovanie, „v kročenie“ do priestoru „šťastia“, emcionality, ktorá sa konotuje so súkromnou sférou náležiacou ženskosti a potláčajúcou mužskosť, u Kleista, a smerovanie, „vykročenie“ do priestoru „nesmrteľnosti“, ktorá sa konotuje s verejnou sférou, racionalitou náležiacou mužskosti, u Günderrode.

Žijú v spoločnosti, kde k pravej ženskosti nepatrí túžba tvoriť (umenie) či myslieť a kde k pravej mužskosti patrí armáda, vojna.<sup>32</sup> Keď sa rozhodnú pre smrť, spoločnosť hľadá patologickú príčinu ich rozhodnutia. Z konvenčného hľadiska patologická nie je mizogýnia, polarizácia ženskosti a mužskosti, ale chorá je žena, ktorej mala láska k mužovi nahradiť celý život. Patologická nie je

<sup>[1]</sup> „Gesto dobrovoľnej smrti považovali už niektorí romantici za dôslednú realizáciu individuálnej slobody. A táto dôslednosť priniesla svojmu protagonistovi eufóriu, ktorá sa okrem esteticky dokonalej scény smrti prejavila aj v listoch na rozlúčku: Vzdáva Bohu vďaku za to, že mu daroval túto ‚najzmyselnejšiu spomedzi všetkých smrtí‘. Ak u iných autorov bežne hovoríme o živote a diele, je v Kleistovom prípade legitímne hovoriť aj o smrti a diele.“ (Cviková 2011: 83)

<sup>[2]</sup> Núka sa úvaha o význame spojenia vody, ženy a smrti, ako v knihe Tretí oko. Filozofie, umění, feminizmus v závere sumarizuje Zdeňka Kalnická: „Voda je nejen jedním ze základních archetypálních symbolů, ale je významná i specificky filozoficky: jako jednota povrchu i hlubiny může být analogií jednoty vědomí a nevědomí, viditelného a skrytého, poznaného a nepoznaného, života a smrti.“ (Kalnická 2005: 147)

<sup>[3]</sup> Žijú v spoločnosti, kde sa práve na sklonku 18. storočia postupne čoraz väčšími stabilizoval rodový rozdiel ako metafyzický rozdiel (Moser 2003: 53). Historická analýza „metafyziky pohlaví“ patrí k pozoruhodným zisteniam rodového výskumu: „Osvietenskú sémantiku rovnosti sprevádza stupňovanie a nová tematizácia rodovej diferencie: ‚Prírodný rozdiel‘ medzi ženami a mužmi prísudzuje ženám ‚pohlavie‘ a mužom ‚charakter‘, a sotva nájdeme osvetového modernizátora, ktorý by si neposlúžil polarizáciou rodových charakterov.“ ([Pasero 1994: 273] Moser 2003: 53)

vojna, vojenský dril a príkaz zabíjať, ktorý mrzačí mužov a núti ich, aby nenávideli ženskosť v sebe, takže sa stávajú nepriateľmi seba samých,<sup>33</sup> chorý je muž, ktorého život podľa dobových noriem malo naplniť vonkajšie uznanie. Spoločnosť podrobí obe mŕtve telá pitve, chce nájsť hmatateľnú príčinu definitívneho skutku, zrakom overiteľnú chorobu, racionálny dôvod ich iracionálneho konania.

JANA CVIKOVÁ

gends. Berlin u. Weimar : Aufbau Verlag, 1 vyd. 1979.
WOOLF, V. 2000. *Vlastná izba*. Bratislava : Kalligram.
ZEHL ROMERO, Ch. 1991. „Erinnerung an eine Zukunft.“ Anna Seghers, Christa Wolf und die Suche nach einer weiblichen Tradition des Schreibens in der DDR. In STEPHAN, I. – WEIGEL, S. – WILHELMS, K. (ed.). *„Wen kümmert’s, wer spricht.“ Zur Literatur und Kulturgeschichte von Frauen aus Ost und West*. Köln : Böhlau.

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit

Klaus Theweleit



## SPACÍ VADY (Dvacet pět mrknutí Oka)

### Ukážka z divadelnej hry

#### RADKA DENEMARKOVÁ

Hlavními postavami, s nimiž si po smrti nikdo a nic neví rady, a proto uvízly v mezipatře, jsou Sylvia Plathová, Virginia Woolfová a Ivana Trumfová. Nebo taky ne. Užítí velkých jmen jako čitelných typů je pohodlné. Možná ale stírá význam tohoto smyšleného příběhu. Píší. Mohly by být zástupkyněmi jakékoli jiné profese. Záleží na nich, zda se rozbují peklo nebo ráj nebo cokoliv horšího. Chtějí nezávislost. Neustále závislé na svých mužích, závislé na, závislé na, závislé na...

Celý příběh je jako pohled do nebe, kde vítr rozhání mraky a jejich tvary se poznenáhlu mění. Zdánlivě stále totéž, přitom tak zásadně jiné. Drápnout nehtem o nebe, rozpárat modrou plachtu a průzorem zahlédnout tři páry očí těchto žen; na sítnici svou přidělenou, neodbytnou dobu.

Po každém z výstupů znehybnění; všechny obkrouží studený dech, možná uondaná andělská bytost, která se postavám pokouší dát umanutě další šanci. Rozesadí je, naaranžuje první gesto, přidělí slovo, které má být na počátku... Chvilí po něm lapají, než si uvědomí, co s ním. A než je zapomenou, ačkoliv se v slovech rády koupou. Závan je výstup od výstupu ledovější.

O potřebě snášenlivosti, o (ne)schopnosti žít v těsné blízkosti jiného živého těla. A kdo jiný by nás vedle sebe snesl? Druhého vnímáme plně teprve tehdy, když navždy odejde. Například. Příliš málo hříchů a příliš málo dobra. Tápat po místě selhání.

Pro závěrečný Hlas (Hlasy) lze zvolit jakoukoliv osobu napříč všemi časy. Přimlouvám se za osobu mužského pohlaví. Přimlouvám se za inscenování bez pauzy. Anebo taky ne. Vždyť je to jedno.

3 herečky, 7 postav

SYLVIE, (LÉKAŘ, HOSPODYNĚ)

VIRGINIE, (MANŽEL BÁSNÍK, MANŽEL STAŘEC)

IVANA, zvaná MADAM T.

Mrknutí první: **BUJNÝ JÍDELNÍ LÍSTEK**

(Sylvie druhou ženu češe, stříhá ji nehty, myje nohy, přitom kuchtí atd.)

VIRGINIE Den – Takový krásný... napěněný den. Naparuje se jako krocán.

RADKA DENEMARKOVÁ (1968, Kutná Hora) je česká spisovatelka, dramaturgička, překladatelka a literární historička. Vyštudovala germanistiku a bohemistiku na FiF UK v Praze. Doktorský titul obhájila v r. 1997 dizertačnou prací *Sémiotická problematika dramaturgičtiny. Intersémiotický překlad na příkladech českých dramaturgičtin 20. století. Problém intertextuality*. Působila jako vědecká pracovníčka Ústavu pro českou literaturu Akademie věd České republiky a jako dramaturgička v Divadle Na zábradlí. Od roku 2004 je v slobodnom povolání. Publikovala monografiu o režisérovi Evaldovi Schormovi *Sám sobě nepřítel* (1998). Román *A já pořád kdo to tluče* (2005) vyšiel v r. 2012 v druhom vydaní. Za román *Peníze od Hitlera* (2006), románová monografiu o režisérovi Petrovi Léblvi *Smrt, nebudeš se báti* (2008) a preklad románu Herty Müllerovej *Rozhoupaný dech* získala najvýznamnejšiu českú literárnu cenu Magnesia Litera. Ostatný román *Kobold / Přebytky něhy, Přebytky lidí* (2011) bol nominovaný na cenu Česká kniha 2012. Jej texty boli preložené do 15 jazykov. Poľské vydanie knihy *Peníze od Hitlera* bolo nominované na cenu Angelus (2009), za nemecké získala Usedomskú

< Lucia Tallová: *Majorátní pán, zo série Paper Stories. Ilustrácia z knihy Majorátní pán, akvarel na papieri, 30 x 40 cm, 2014. Foto: Peter Sít*



Spací vady (inscenácia, h. Magdaléna Sidonová, Marie Spurná, Jana Hubinská). Foto: Bohdan Holomíček © Archiv Divadla na zábradlí

literárnu cenu (2011) a Cenu Georga Dehia (2012). Za *Smrt, nebudeš se báti* získala v r. 2012 cenu Georga Dehia. Hru *Spací vady* uviedlo pražské Divadlo Na zábradlí v roku 2010.

- SYLVIE Upeču rebarborový koláč s drobenkou. Naučila mě ho sousedka. Nebo ne. Ne ne ne. Rodinný recept použiju. Krutí maso na rozmarýnu s křupavou kůrkou. Do té s takovou chutí v neděli zahryzával své zdravé zuby tatínek. Šťáva mu... kapala... ne, ne ne, nekapala... pomalu... pomalounku... stékala! Ano, stékala z koutku úst po bradě a přeskakujícím ohryzku až za výstřih košile.
- VIRGINIE Takové jiskřivé... jiskřivé... ne ne ne, to není přesné. Perleťové světlo. To je výstižnější. Jen přes sebe přehodit tenký plášť, vyběhnout do postranních uliček. Světlem změkklých.
- SYLVIE Ke křehkému, šťavnatému masu, co odpadá od kostí – stačí, když člověk dupne –, si opečeme růžové brambůrky.
- VIRGINIE Růžové brambůrky... Ano ano, takové růžové, rozdrobené světlo. Máte krásná ňadra. Připomínají mi naši mladičkou služku. S bujným poprsím. Poprsí rozlehlé jako letiště. Na ňadra si postavila snídaňový táč, oběma rukama střídavě nakládala tousty, čaj, máslo, med. Vybalancovala náklad. A pak popadla za ruku mě i bratra a s vyrovnávanými zády, prkenně a drobnými krůčky, přeťapala na terasu. Cestu jí nečekane zahradila matka. S čajovou lžičkou v ruce. Zvedla lžičku jako mečík, ponořila do vařícího čaje mezi kopci a míchala a míchala.

- Mlčela a míchala. Míchala... Upřeně se služce dívala do očí a míchala. Zatímco otec úporně četl noviny, které měl dávno přečtené.
- SYLVIE Krutí maso přelijeme holandskou omáčkou.
- VIRGINIE Slyšíte to?
- SYLVIE Co?
- VIRGINIE Ten výkřik!
- SYLVIE Nic neslyším.
- VIRGINIE Někdo vyslovil moje jméno! Někdo mě určitě volal. Měla mě moc ráda. Je to nezřetelné, volá s plnou pusou, ve které drtí rybu s hranolkami, takové iiiie uoá...
- SYLVIE Ne. Nikdo nevolal. Nebo... Ne. Ne. Něco se vám zdálo. (*chvíli poslouchají ticho*)
- VIRGINIE Takový barevný, pocukrovaný, projasněný den.
- SYLVIE Hotovo. Ještě učešat.
- VIRGINIE To přece není možné, někdo mě už zavolat musí, někomu přece musím chybět. Musí existovat řešení. Musí –
- SYLVIE (*hřebelcuje hřivu s větší vervou, Virginii to bolí*) Existuje. Zavolá někdo, kdo vás opravdu miloval a komu opravdu chybíte. A vy se rozplynete a dostanete šanci v novém těle.
- VIRGINIE Au.
- SYLVIE: Anebo můžete udat moje hříchy, to je také cesta. Ale nesmíte přitom lhát, ani špetička lži. A musíte přitom myslet jen a jen na moje dobro. A já zmizím. Jakmile ale zalžete, stáhnou vás z kůže. Taková šílená hra.
- VIRGINIE Au. Straší tu přízraky z bílého mramoru, jimž věčně zpívají varhany.
- SYLVIE Tu větu znám.
- VIRGINIE Tu nemůžete znát.
- SYLVIE Proč bych nemohla?
- VIRGINIE Prolétla mi hlavou právě teď.
- SYLVIE Četla jsem ji.
- VIRGINIE Četla? Taková krásná věta a není moje?
- SYLVIE Napsala jste to vy.
- VIRGINIE Já?
- SYLVIE A že jste v přestupní stanici, víte?

#### Mrknutí druhé: PŘESTÁRLÁ LIŠKA

- VIRGINIE Proč – Proč mi to strkáte?
- SYLVIE Oškrábejte to.
- VIRGINIE Já neumím oškrábat mrkev.
- SYLVIE Ale sníst, sníst ji umíte.
- VIRGINIE Stačí mi chleba s máslem.
- SYLVIE Stačí mi chleba s máslem, stačí mi chleba s máslem. Stačí vám chleba s máslem, protože vařit neumíte. Protože jste líná lemra.
- VIRGINIE Unavená, to je rozdíl, *děvenko*.

- SYLVIE Unavená jsem já! Po těch letech, co tu pro vás vařím, uklízím, vyměňuju vzduch, stříhám vám nehty, myju nohy, češu vás.
- VIRGINIE Dobře. Oškrábu mrkev.
- SYLVIE Takhle.
- VIRGINIE Naše kuchařky mívaly takové speciální... škrabadlo.
- SYLVIE Škrabku.
- VIRGINIE Ano, škrabku.
- SYLVIE (*oškrábe mrkev*) Pracuju s tím, co je.
- VIRGINIE A je to oškrábané. Hotovo.
- SYLVIE Jste mazaná. Jako přestárlá liška.
- VIRGINIE Snažíte se mě ponížit.
- SYLVIE Proč bych to dělala?
- VIRGINIE Protože mi závidíte. Mě proslavila práce. Vás proslavila smrt.
- SYLVIE Do salátu potřebujeme mnohem víc mrkve. Ne. Ještě víc. Víc. A čerstvé listy.
- VIRGINIE Jste na řadě, jednu vyberte.
- SYLVIE Z mých už nezůstalo téměř nic. Nezbyvá nám než se spokojit s vašimi. Kterou roztrháme dneska?
- VIRGINIE Mně je to jedno.
- SYLVIE (*listuje ve zvolené knize*) Je vám to jedno. Výborně. Zdá se –
- VIRGINIE Co je?
- SYLVIE Zdá se mi, že nějak ubylo...
- VIRGINIE (*vytrhne jí knihu z ruky, odhodí*) To se vám opravdu jen zdá.
- SYLVIE (*přehrabuje knihy vidlemi, jednu napíchne*) Tak čímpak si dneska přichutíme? Co tohle? *K majáku*. Pěkně uleželé, zvadlé. Nastříhat? Natrhat? Nakrájet nebo nakrouhat?
- VIRGINIE Mně je to jedno.
- SYLVIE Nádobí si dneska po sobě umyjete a utřete sama.
- VIRGINIE Čím?
- SYLVIE (*její záchvat vzteku nabírá obrátky*) Čím, čím, čím, čím asi, to je pořád dokola, čím se to otevírá, čím se to zavírá, čím se spouští kyslík, čím se reguluje kyslík, čím, čím, čím, čím, čímčarara čím. Nejste malé dítě. Čím utřete svůj talíř? Papírem, co vaše ruka popsala. Podělaným papírem. Všechno, co jste za života vyprodukovala, čím jste zasvinila sebe i druhé, se tady musí zužitkovat, všechno, i vzpomínky i myšlenky se musí semlít, dřepíte tady tak dlouho a nepochopila jste vůbec nic. Je mi jasné, proč mě strčili zrovna k vám. Sama byste tu shnila. Všechno se opakuje. Jste jako můj muž.
- VIRGINIE On psal s poctivou vážností. Vstoupila jste mu do cesty s tou svou nesnesitelnou, umanutou... Zatarasila jste mu nerušený výhled.
- SYLVIE On psal jako vy. Intelektuální nudno. Bez chuti, bez zápachu. Namyšlené, vydestilované nic. Chlap.
- VIRGINIE To moje intelektuální nudno, jak říkáte, zvedalo ze židli a bralo dech, když vaše jméno ještě nikdo neslyšel. Nebýt toho mého nudna, nebyly by ani ostré hrany vašich vět.

- SYLVIE Ze židli to vaše ušlechtilé nudno zvedalo jenom zadky v univerzitních seminářích.
- VIRGINIE Zato všechny zadky.
- SYLVIE Ano. Všechny tři zadky.
- VIRGINIE Ale jaké to byly zadky!
- SYLVIE Mě četly davy.
- VIRGINIE Nečetli vaše knihy, větrili skandál, čmuchali po krvavých stopách. Vaše slova otiskli po smrti. To je podstatná informace. Po vaší smrti. Matkám nad ranním vydáním novin kanuly slzy do kávy. Taková laciná, ubohá reklama.
- SYLVIE O mně píšou divadelní hry, natáčejí filmy.
- VIRGINIE Prosím?
- SYLVIE Filmy že o mně natáčejí.
- VIRGINIE No a? O mně snad ne? Váš byl propadák. Můj omračující hit.
- SYLVIE Mě hrála něžná Gwyneth Paltrowová.
- VIRGINIE Mě... taková... taková...
- SYLVIE Kidmanová. Nicole.
- VIRGINIE Nicole... Kidmanová.
- SYLVIE Gwyneth Paltrowovou maskovat nemuseli. Nicole Kidmanovou museli přímo zohyzdit, rozčuchat. Přivolali maskéry, co slepujou příšery do hororů.
- VIRGINIE Ten film, *děvenko*, nezachycoval mě, zachycoval život mojí knihy. Ovlivnila celé generace. Tak sklapiňte zobáček.
- SYLVIE: Vy nikomu, jak se zdá, nechybíte. Ani mrtvým, ani živým.
- VIRGINIE Manžel jistě zavolá.
- SYLVIE Dává si načas.
- VIRGINIE Vy máte děti. Proč do dnešního dne nevyslovily vaše jméno?
- SYLVIE (*s výhrůžným klidem*) Už pro vás vařit nebudu. Mažte si ten svůj chleba s máslem.

#### Mrknutí třetí: **SPRÁVNÉ VĚTY**

- VIRGINIE Správné věty – Slečna učitelka seděla v houpacím křesle, znovu a znovu pročítala *moji* slohovou práci. Byla zrudlá, nenašla jedinou gramatickou chybu, kterou tak zoufale dolovala, chudinka, tím příběhem byla naprosto zmatená, *to se k vám, mladá dámo, přece nehodí, to se vůbec nehodí k malým, desetiletým dámám, nastavte ruce...* A víte, co mi do sešitu nakonec napsala? – *Laskavě, děvenko, používejte jiné, správné věty!!!*
- SYLVIE Používejte jiné věty.
- VIRGINIE Používejte jiné věty. Správné věty.
- SYLVIE (*obě skáčou panáka*)... jiná slova...
- VIRGINIE ... jiný psací stroj...
- SYLVIE ... jinou tužku...

VIRGINIE ... jiný inkoust...

SYLVIE ... jiný papír... (*udýchaně*) Manžel mi tvrdil –

VIRGINIE Ano?

SYLVIE Když jsem ještě učila... Tvrdil, hodnotíš už jednou napsané, sem emoce v žádném případě nepatří.

VIRGINIE Emoce nepatří do výroby oceli. Do umění emoce patří. Do života emoce patří.

SYLVIE Takže se mnou souhlasíte.

VIRGINIE Výjimečně ano.

SYLVIE Souhlasíte se mnou? Připustím trochu kyslíku.

VIRGINIE Čím ovládáte ten kyslík?

SYLVIE Někdy vám to ukážu. Vám vadí literární kritika?

VIRGINIE Ne, to jsem neřekla.

SYLVIE Ale ano. Nejhorší je, když o vás mlčí. Podívejte, co všechno sepsali o mně.

VIRGINIE Vy máte ve spodním prádle zašité výstřižky?

SYLVIE A co jste myslela. Že mě vycpala matka příroda?

VIRGINIE Tak ukažte.

SYLVIE Já sama. (*uvolňuje vycpávky ze zářadří, podává je Virginii*)

VIRGINIE Jednou jsme přišli na večírek později, usedli potichu do rohu, věhlasný kritik tam zrovna mluvil o mé knize. Nevěděl, že já a autorka jsme totožné bytosti, nevědí, že jsme živé bytosti. Zasvěceně mi o ní vykládal i u večere. Jak je to celé groteskní, o proudu vědomí a ty joyceovské rysy... Řekla jsem, *nezdá se vám, že jsou to spíše rysy, řekněme, steinovské?* To jsem jen tak plácla. Smál se, *proboha, Gertruda Steinová, ta popletená dáma, co bydlí s jinou podivnou dámou.* A nařízal artyčok. – To je vzduch! Pojdte si zatančit.

SYLVIE Cože?

VIRGINIE Tančit.

SYLVIE Mám oteklá lýtka, *děvenko*. Stojím jen u plotny.

VIRGINIE Ano. Nehybné uvést do pohybu, na nohy navléct brusle, ruce protáhnout v křídla, vzlétnout...

#### Mrknutí čtvrté: **ODLOUPLÁ KŮŽE**

SYLVIE Sloupnout – Upeču, ne ne ne, *upečeme* křehký jablečný koláč. S těstovou mřížkou a drobenkou. S vůní skořice. Vy oloupete jablka.

VIRGINIE Já neumím loupat jablka.

SYLVIE Tak se to naučíte. Strhnout kůži z jablek.

VIRGINIE (*poraní se*) Au.

SYLVIE Jste schopná se zmrzačit i po smrti.

VIRGINIE Mám druhý krvavý puchýř.

SYLVIE Ukažte. Máte prsty popíchané jako vysloužilá švadlena.

VIRGINIE Leonard mě před světem chránil. Milovala jsem na něm tu víru ve mě.

SYLVIE Ted mě světu předhazoval jako neohlodanou kost. Svět dotíral, já zápasila.

VIRGINIE Leonard mě utěšoval, podporoval. Nemusela jsem se o nic starat.

SYLVIE Ted se nestaral o nic. Namáčela jsem hadr do horkého kýble, smývala stopy jeho podrážek z podlahy. Do dřezu jsem nořila mastné talíře a příbory, které olizoval. Pekla nedělní bábovky, které rozdrobil po stole. Byla jsem milá na jeho přátele.

VIRGINIE Ano, obklopit se přáteli, tak lze tomu všemu vzdorovat. Já jsem o ně přišla.

SYLVIE Chtěla jsem ho milovat. A chtěla jsem psát. Nevěřil mi. Nevěřila jsem si.

VIRGINIE Odvezl mě z Londýna. Ztratila jsem půdu pod nohama.

SYLVIE Odvezl mě do Londýna. Ztratila jsem půdu pod nohama.

VIRGINIE Na venkově zbyly už jenom ty služky. Množily se. Po všech cestičkách cupitaly k našemu domu jako mravenci k louži medu. Se škrabkou v ruce.

SYLVIE Jak ráda bych si dopřála nějakou výpomoc do domácnosti. Neměli jsme na to. Ale já to zvládla. Zvládala jsem všechno úplně sama. Psát jsem nepřestala. Na všechno sama.

VIRGINIE (*nečekaně mrští po Sylvii, která je ponořená do sebe, jablko*) Hlasy!

SYLVIE Au.

VIRGINIE Nevolá mě někdo? (*chvilí poslouchají ticho*)

SYLVIE Jablka už mi stačí. Promísím je s některou z vašich povídek. Anebo ne! Vy už jste v salátu. Ne, ne. Je to *můj* koláč. Z předposlední stránky uválím hrozinky sylvánky. A zůstane mi už jen tahle jediná, natržená. – Já bych se nikdy neodvážila neupéct nedělní koláč.

VIRGINIE Leonard ode mne nikdy nevyžadoval pečeni. Naše láska byla hluboce lidská, bezvýhradná.

SYLVIE Bezpohlavní.

VIRGINIE Bezvýhradná.

SYLVIE My jsme se brali z lásky. Ne z vypočítavosti a úzkosti.

VIRGINIE A rozcházel jste se proč? Vzal si vaši mladou, svěží, okouzující podobu. Příklad. A když jste vystrčila dráčky, prchal.

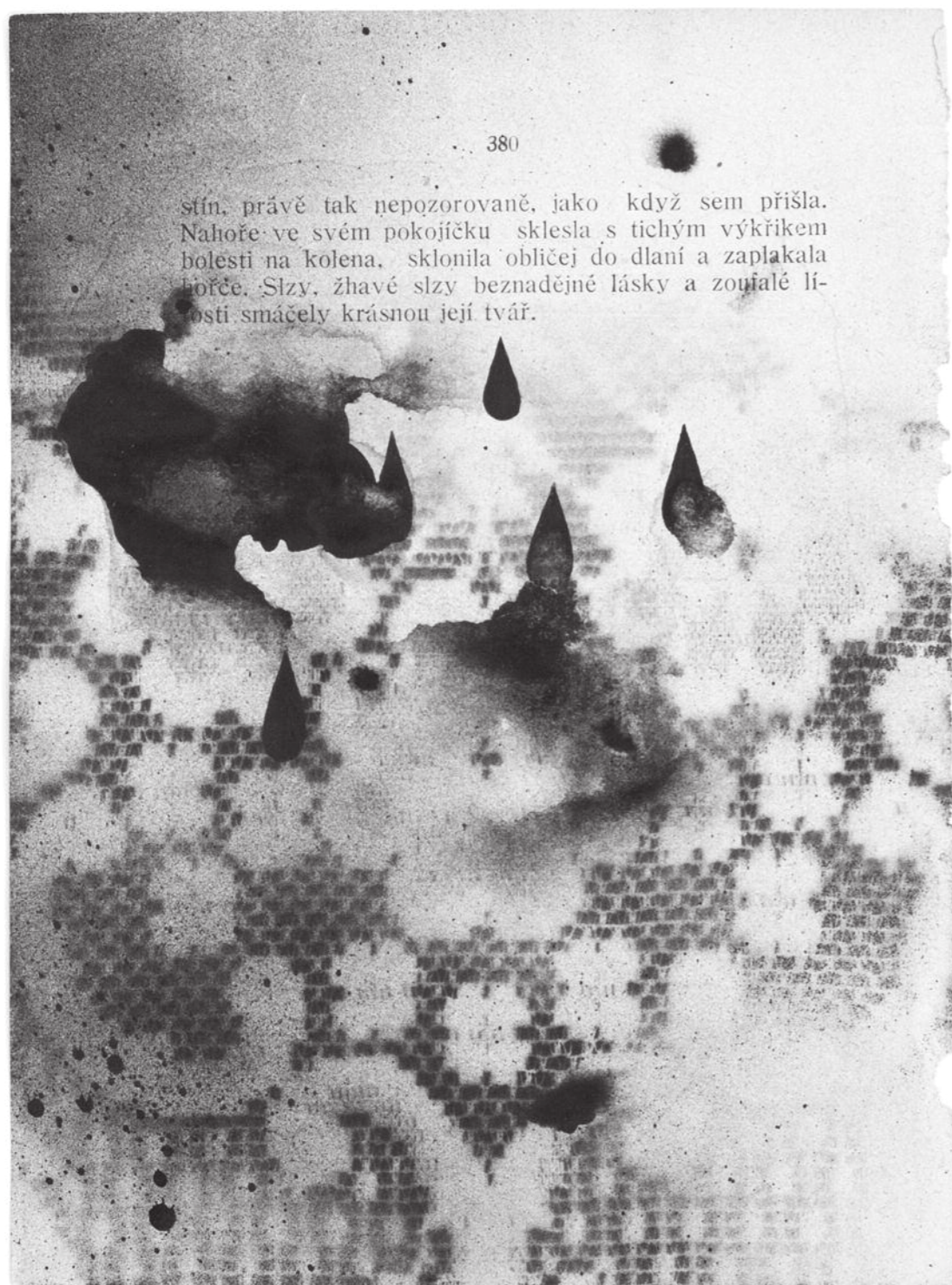
SYLVIE Leonard se na vás přísál. Věděl, že vaše práce je mimořádná. A taky věděl, že vy mimořádná nejste. Jen otravný, nemocný blázen.

VIRGINIE Mrkev jsem vám oškrábala. Jablka oloupala.

SYLVIE A to stačí? Myslíte, že stačí umět napsat písmeno? I v kuchyni musíte mít talent.

VIRGINIE Zítřka vařím já.

(...)



380  
stín, právě tak nepozorovaně, jako když sem přišla. Nahore ve svém pokojíčku sklesla s tichým výkřikem bolesti na kolena, sklonila obličej do dlaní a zaplakala hořce. Slzy, žhavé slzy beznadějně lásky a zoufalé lítosti smáčely krásnou její tvář.

## II.

RADKA DENEMARKOVÁ

Mrknutí jedenácté: **OCHUTNÁVKA**

MADAM T. A – A? A co jako teda?

VIRGINIE *Co jako teda?*

MADAM T. To si mám jít jako někam stěžovat?

VIRGINIE *To si mám jít jako někam stěžovat?*

SYLVIE Promiňte, jen... Jste si naprosto jistá...

MADAM T. Jedna ložnice!?

SYLVIE Jste si naprosto jistá, že vás přidělili k nám?

MADAM T. *(dosedne zdrceně)* Jedna jediná židle?

VIRGINIE To není míněno nijak proti vám osobně, jen nás poněkud zaskočilo... *(uvolní nově přichozí bytosti sponu ve vlasech)* Máte pozoruhodně... vášnivě vlasy, hebký vodopád v zlatistém oparu, ne, ne, ne, lépe... roztekly med, stéká a klikatí se a líbá se...

MADAM T. Jedna jediná lžice?

SYLVIE Všechno bychom měly sdílet společně.

MADAM T. Jedna kuchyň. Jedna vana. Žádná pracovna? Žádná jídelna? Nulová šance na soukromí.

SYLVIE Sledují nás. Musíme nepřetržitě mluvit mluvit mluvit, v ošatkách přebírat prožití. Prospat můžeme úsek, který odpovídá pěti hodinám, je na vás, jestli vcelku nebo si to rozkouskujete.

MADAM T. Chci odsud, nezůstanu tady, na to se mám příliš ráda.

SYLVIE Odejít můžete. Pokud někdo s rezolutní láskou zavolá vaše jméno.

VIRGINIE Nebo pokud vy udáte hříchy jedné z nás. Dotyčnou stáhnou z kůže a vás odmění.

MADAM T. Moc placu tu teda není.

SYLVIE Nemáte hlad? Jablečný koláč s drobenkou. Sladké je vynikající na nervy.

VIRGINIE Já jsem vařila také, když dovolíte.

MADAM T. Co to má být?

VIRGINIE Moje sladkokyselá specialita. Vraceli jsme se z divadel a koncertů. Cestou jsme nabírali každého, kdo –

MADAM T. Držím dietu.

SYLVIE Já tu mám i salát. Dietní.

MADAM T. Je tu ještě někdo kromě vás dvou?

SYLVIE Není.

MADAM T. Žádný muž?

SYLVIE Ne.

MADAM T. Určitě?

SYLVIE Ne.

MADAM T. S tou dietou to už nemusím přehánět. Dobnu si koláče.

SYLVIE *(horlivě)* Ano, jistě, prosím. Vyzobte si rozinky. Sylvie Plathová.

MADAM T. Těší mě.

VIRGINIE Virginie –

< Lucía Tallová: Majorátní pán, zo série Paper Stories. Ilustrácia z knihy Majorátní pán, akvarel na papieri, 30 x 40 cm, 2014. Foto: Peter Sít

MADAM T. (*vstrčí Virginii do otevřených úst jablečný koláč*) Zakousněte si taky, na oslavu seznámení.

VIRGINIE Nee... Ne! (*zaskočí jí, kucká*)

MADAM T. (*k Sylvii*) Bouchněte ji do zad, ať se nám ta paní neudusí. Já jsem Ivana Té. (*k Virginii*) Jen aby nedošlo k mýlce. Opravdu, nepřeslechly jste se. Dorazila k vám Madam Té.

SYLVIE Madam té?

MADAM T. Čím jste se živily, než jste... usnuly? Já jsem podnikatelka. Příležitostně modelka, zpěvačka, herečka, sportovkyně, spisovatelka.

SYLVIE To je náhoda, já taky!

MADAM T. Podnikáte?

VIRGINIE Herečka.

SYLVIE (*ohradí se*) Jsem spisovatelka!

MADAM T. Už jsem se bála, že tu budu s nějakou kuchtou. A vy?

VIRGINIE Já vlastně nevím.

MADAM T. Nevíte co?

SYLVIE Je taky... taky psala. Momentálně šije.

MADAM T. (*osahává s odporem oblečení Virginie, štípe ji do masa*) Že jste tak zhastrošený. Posmrtná image je nejdůležitější. Ta rozhoduje o nesmrtelnosti. – Ještě si zobnu salátu.

SYLVIE (*dychtivě*) Prosím, madam T.

MADAM T. Koření z vašich listů je...

VIRGINIE Ano?

MADAM T. ... dost mdlý... (*znovu košťuje, mlaská, Virginie a Sylvie jsou napjaté*) Mdlý.

SYLVIE Mdlý?

MADAM T. Jo.

SYLVIE (*k Virginii s vítěznou uštěpačností*) Tak mdlý.

VIRGINIE Ale do krku ta sousta sklouznou. Vaše slova rozemletá v nádivkách zraňovala, zabodávala se jako bodliny do dásní, mezi zuby, i nalámaná v salátech obsahovala kosti!

SYLVIE Mdlý!

MADAM T. Já mám pikantnější odraz. Na titulní stránce mého posledního románu je fotka křupavého salátka. Špek na čtenářky.

VIRGINIE (*čte titulní stránku*) Hrozny zjevu...

SYLVIE Těch knih...

VIRGINIE (*čte zadní stránku*) The Herald Tribune:  *vynikající*... The New York Times:  *naprosto novátorské a strhující čtení*... Guardian:  *nevídané a fascinující*...

MADAM T. A televizní pořady. V některých jsem zpívala. V některých hrála. Filmy natočené podle mých knih. Filmy natočené o filmech natočených podle mých knih. Hrané filmy na náměty z mého života. A série mých televizních talk show.

VIRGINIE Promiňte, vaše co?

SYLVIE (*k madam T.*) Za ní ještě televize nebyla.

MADAM T. Chudinko.

VIRGINIE Já jsem žena prvních nádechů dvacátého století. Tam trčím. Tam jsem se zasekla.

SYLVIE A tohle, co pořád bobtná?

MADAM T. Nekrology.

SYLVIE Sluší vám to.

MADAM T. Ještě že jsem na tu motorku nasedla nalíčená, to mě zas jednou pánbůh miloval.

SYLVIE Zabíla jste se na motorce.

MADAM T. Líp jsem to zřežirovat nemohla. Tragickéj konec velký lásky. Lepší než chci pnout někde v zapomnění s Alzheimerem po boku. Já mám milionový náklady knih. Co vy?

SYLVIE Já taky!

MADAM T. A vy?

SYLVIE Ta je spíš... tříprocentní menšina.

MADAM T. Ptám se jí. Neumí mluvit? – Jdu do koupelny.

VIRGINIE Co tam chcete?

MADAM T. No co asi?

VIRGINIE Pokud pocítíte potřebu vykoupat se ve vaně, tak se spolu musíme vždy předem domluvit.

MADAM T. Helejte, práva jsou snad pro všechny stejné.

VIRGINIE Ano, jistě, jen bychom se měly domluvit – Vana je moje.

MADAM T. S dovolením, děkuju, uhněte.

#### Mrknutí dvanácté: PÍSMENA DO POLÉVKY

SYLVIE Podat ruku –

VIRGINIE Co s ní uděláme?

SYLVIE Necháme ji vymluvit, vypovídá se, vydrolí. (*vidlemi přerovnává přírůstek knih*)

VIRGINIE Bude nám předčítat tisíce let, všechny ty pohyblivé obrazy protečou našimi mozky a odplaví zbytek šedých mozkových buněk. Než si zopakuje všechny děkovné řeči, zešílíme.

SYLVIE Je neškodná. Mně se líbí. Umí míchat saláty. Chutnal jí můj jablečný koláč. Můj jablečný koláč.

VIRGINIE No a?

SYLVIE Měla jsem talent a nikdo to nechtěl vidět.

VIRGINIE Měla jsem talent a viděli to všichni. Co je horší.

SYLVIE Podívejte se na ni. Nejdůležitější je, jak pracujete na své image, jaké vyvoláte skandály, navážete kontakty. Ona kdyby si uplívla, zarámujou to. Příběh knih nikoho nezajímá, jen příběh autora. A vy jste s tím začala.

VIRGINIE Oddělujete, co je neoddelitelné. (*vrátí se převlečená madam T.*)

MADAM T. Proč máte ve vaně peřinu a polštář?



VIRGINIE Proto.  
MADAM T. A tohle je jako na co?  
VIRGINIE Dejte to sem. To je moje... noční košile.  
MADAM T. Noční košile? To mi teda řekněte –  
SYLVIE *(milosrdně odvádí pozornost od křidel)* Co se vám to stalo?  
MADAM T. Kde?  
SYLVIE S obličejem.  
MADAM T. Make up maskérů filmových hvězd. Oscara mi předávali za filmový přepis méj autobiografie. Stála jsem na tom podiu, přesně takhle nalíčená a řekla jim po mírné pauze – pauzy jsou rozhodující, děvenky – *Jako malá jsem nikdy nevěřila, že bych mohla být oceněna za své dílo, které jsem chovala ve svém srdci jako velký sen a za tím snem jsem se vydala.* – Křičeli bravo.  
SYLVIE Prosím?  
MADAM T. Že křičeli bravo.  
SYLVIE *(křičí)* Bravo.  
MADAM T. Povídám, že křičeli bravo.  
VIRGINIE *(mechanicky)* Bravo. Bravo. Bravo.  
MADAM T. A co vy tady tak po celý čas děláte? Když nemůžete koukat na svý filmy?  
VIRGINIE Vaříme. Čteme. Mluvíme.  
SYLVIE Šijeme.  
VIRGINIE A vzájemně se nerušíme.  
MADAM T. Co čtete?  
SYLVIE Svoje knihy.  
MADAM T. Já teda od vás nečetla nic. Ale vím, o koho jde, to zase jo. – Dovolíte? Ty písma tak divně plavou... Skutečně nejvyšší čas natáhnout bačkory, dioptrický brýle na nose bych nesnesla.  
SYLVIE: Číst můžete jen věty, které jste napsala, pro ostatní jsou rozmlžené.  
MADAM T. A tak mi teda kus přečtete.  
SYLVIE Mám jen „slova vyprahlá a bez jezdců, neúnavný klapot kopyt, zatímco ze dna tůně životu vládnou utkvělé hvězdy“.

#### Mrknutí třinácté: **HLASY**

MADAM T. Nastartovat – *(čte a dojíma se)* Vyšvihl se na sedadlo motorky, zatúroval. Nečekaně vyskočila za ním, ucítil obrys jejích ňader na svých nahých zádech.  
VIRGINIE Motorka je, zdá se, vašim oblíbeným motivem.  
SYLVIE Leitmotivem vašeho života.  
MADAM T. Ano!  
VIRGINIE Milionové náklady...  
MADAM T. A co vy, závidím vám. Nejlepší marketingový tah všech dob.  
VIRGINIE Prosím?

MADAM T. Smrt vlastní rukou.  
VIRGINIE Zabily jsme se. To je pravda. Nebyla to ale smrt za účelem zvýšení prodeje knih.  
MADAM T. Ne? Tak pročpak?  
VIRGINIE Spíš... kvůli životu.  
MADAM T. Ale, ale jděte. Předpokladem nesmrtelnosti je, že umřete. Začít psát není těžký. Spustíte počítač, něco vymyslíte. Prorazit je těžký.  
VIRGINIE To něco ve vás chvíli zraje.  
SYLVIE V hlavě se vám rozbzučí hlasy.  
VIRGINIE Nasloucháte jim, domlouváte.  
SYLVIE Dáte jim prostor nebo je umlčíte.  
MADAM T. Taky jsem prodělala krizi. To byla dost nechutná šestiměsíční pauza.  
VIRGINIE Krizi jste zdárně překonala.  
MADAM T. Poradila mi třetí žena mého prvního muže. Říkala: Piš vo tom, co znáš, a přijde to samo. A potom vyškrtej to, co se ti nelíbí. Sepiš si tři hromádky vět, jako když balíš kufry na dovolenou. Nepotřebuju, můžu oželet, nezbytně nutné.  
VIRGINIE A?  
MADAM T. A? A měla pravdu, funguje to. Už taky datluje. Vzpomínkovou knihu na mě, zámora jedna. *Rozhovory s přítelkyní.*  
SYLVIE Máte děti?  
MADAM T. Mám.  
SYLVIE Kolik?  
MADAM T. Tři.  
SYLVIE Skoro jako já. Máme hodně společného.  
MADAM T. Dvě adoptovaný.  
SYLVIE *(zklamaně)* Aha.  
MADAM T. Nikdy bych už znovu nerodila, kvůli figuře.  
SYLVIE Já taky ne. Já... vyoperovali mi jeden vaječník.  
VIRGINIE Co se týče vaječníků, myslím, že jsem plnohodnotná.  
SYLVIE Vy jste nerodila.  
VIRGINIE Rodila.  
SYLVIE Nerodila.  
MADAM T. Nakonec se tu snad budem bavit o porodech.  
VIRGINIE Já –  
SYLVIE Vy jste nerodila!  
VIRGINIE Jsem spisovatelka, já si v hlavě můžu stvořit cokoliv, zažít cokoliv. Já se dokážu vcítit.  
MADAM T. Heleďte, já vím, že ve vaší době se tohle moc nahlas neříkalo, ale já chtěla jediný. Stihnout stát se slavnou spisovatelkou, když mě v ostatním zvalcovali mladší.  
VIRGINIE Půjdu si napustit vanu.  
SYLVIE Nezapomeňte po sobě vytřít.  
MADAM T. *(šeptá)* Proč se pořád koupe?  
SYLVIE Je přesvědčená, že se jí podaří uniknout. Že špunt v odtokové rouře

je východiskem, únikovou cestou. Za chvíli vás požádá o jistou malou laskavost.

MADAM T. Mě? Proč ne vás?

SYLVIE Protože na mě už to zkoušela mnohokrát.

VIRGINIE (*mluví k madam T.*) Trpíme nedostatkem místa, s tím se mnou jistě souhlasíte.

MADAM T. To jo.

VIRGINIE (*s pohledem na Sylvii*) Potřebujete prostor, vy dvě. S tím se mnou jistě souhlasíte.

MADAM T. To potřebujem. A co jako teda?

VIRGINIE Já mám řešení. Já vám poskytnu svůj prostor. Ale něco za něco.

MADAM T. O co tu jde?

VIRGINIE (*zasyčí*) Pojdte se mnou.

MADAM T. Moment moment, tak to ne, hele, já vím, o co vám jde, na tohle já nikdy moc nebyla, i když dneska se to zas tak nebere, ale já se k nikomu tulit nebudu...

SYLVIE Klidně běžte. Je to zvláštní druh radovánek.

VIRGINIE Vyprošuju si takový tón. Nezasloužím si ho.

SYLVIE A já si zasloužím sporák?

(*je vidět, jak se VIRGINIE a MADAM T. perou v koupelně*)

#### Mrknutí čtrnácté: **CUDNÁ ZÁVIST**

VIRGINE Odpojit se –

SYLVIE Obdivuje nás. Ona obdivuje nás.

VIRGINIE Obdivuje. Za co nás zrovna ona může obdivovat?

SYLVIE Že jsme se zavraždily samy. Vlastní rukou. Nadýchat se čerstvého plynu. Nechat přes sebe přelít masu vody.

VIRGINIE Veškerou psychickou energii musím soustředit na to, abych se nerozbrečela. Nechci, aby mě tak viděla.

SYLVIE Můžeme tančit.

VIRGINIE Vždyť my vlastně život jen závidíme. Rodinné domy, zvelebování zahrad, nákupy, přátelské dýchánky, vaření, výchova dětí. Ticho, klid, přehlednost, známé tváře, láska. Nebyla jsem ničeho takového schopna.

SYLVIE A vrhla jste se na psaní.

VIRGINIE Vrhla jsem se na psaní? Já se na psaní nevrhla, psaní se vrhlo na mě.

SYLVIE Nezbylo nám než psát.

VIRGINIE Žít neumíme.

SYLVIE Umíme tančit.

VIRGINIE Ano, ano, ano. Můžeme tančit, létat, bruslit. Připustili nám kyslík!

MADAM T. (*zařve*) Tak co je s váma? Nebudu čekat věčně. Běží druhý díl.

VIRGINIE Ať na mě nevolá, ať mi nic neříká, nezajímá mě to.

#### Mrknutí patnácté: **NOHY V BETONU**

MADAM T. Prostor – Potřebuje to tu vymalovat.

VIRGINIE Čím?

MADAM T. Tak vytapetovat.

VIRGINIE Čím?

MADAM T. Mýma knihama.

VIRGINIE A proč ne *mými* knihami?

MADAM T. Protože je to můj nápad, *děvenko*. Nebudu přece všechny svoje knížky házet na pekáč, když držím dietu.

SYLVIE Já na pekáč všechny naházela!

VIRGINIE Mně listy s inkoustovými ornamenty zbyly.

MADAM T. Byl to můj nápad. Vítěz bere všechno.

SYLVIE Řekli jasně: spotřebovat, co jsme za života vyprodukovaly.

MADAM T. Řekli spotřebovat. Ne rozkousat, smísit se slinama a polknout. Ta vaše ochromující poslušnost. Máte svou hlavu, tak ji používejte.

SYLVIE Byla jsem tak vychovaná.

MADAM T. Tady jste sama za sebe. Svobodná. Zbytek světa už vás nehodnotí.

SYLVIE Narodila jsem se, chytli mě pod krkem, nohy zalili do betonu a ještě k spánku přiložili revolver. A řekli: a teď běž, jsi svobodná.

MADAM T. Pořád čekáte na někoho, kdo vám řekne, co máte dělat, a pak vás za to pochválí. Neumíte vzít odpovědnost za to, co děláte, do svých rukou?

SYLVIE Umím. Umím.

MADAM T. No tak.

SYLVIE Žádné tapetování nebude.

MADAM T. A pročpak?

SYLVIE Protože... Protože nemáte lepidlo.

MADAM T. A co tahle lepkavá břechka?

VIRGINIE Co jsem si navařila, to sním. Je to dobře uleželý, vydatný pokrm.

MADAM T. (*k Sylvii*) Vy to budete jíst? Výborně. Já taky ne. Budu vám podávat stránky, vy na ně kydněte... lepidlo a vy to přidržíte rovně.

VIRGINIE Bolí mě ruce. – Měly bychom se podělit. Část plochy patří mně, část plochy jí. (*ukáže na Sylvii*)

SYLVIE Já ale už nic nemám. Jen utrženou stránku Arielu.

MADAM T. Psala jste o pracím prášku?

VIRGINIE Kníže elfů.

SYLVIE (*dotčeně*) Jméno mého koně!

MADAM T. (*unaveně*) Nechte toho ňafání, vy dvě, je to jenom papír. Kdybych mohla navrhnout nebo koupit tapetu, týhle špíny se ani nedotknu.

VIRGINIE Každá kniha je prodejná, nechá se koupit. Nechá se ohmatávat cizíma rukama, tak ať si tapetuje i mojí knihou.

SYLVIE Problém je v tom, že –

MADAM T. Problém je v tom, že byste se měly taky trochu rozhlížet kolem sebe. Přestat sentimentálně kňučet.



Nataly z Eschstruthů: „Majorátní pán.“

10

SYLVIE *(propadne rozhovoru s Virginii)* Každá kniha je prodejná... Ano. Ano. Jenže... Většina čtenářů jen masturbuje. Dovnitř nevstoupí.

VIRGINIE Popsané se mělo zničit za života. Než se stránky začnou kurvit. Zpod ruky tahat sotva zaschlý papír, zmuchlat a házet do ohně.

MADAM T. Uhladte to.

SYLVIE Ani kdybyste to uvedla v závěti, neposlechnou vás. To je vyzkoušené.

MADAM T. Víc doleva.

VIRGINIE Tak v den úmrtí. Všechno spálit na hranici. I s tělem.

SYLVIE Stejně to skončí tady.

MADAM T. Jděte od toho. Je to nakřivo. Dodělám si to sama. A pak dám do kupy vás dvě.

(...)

Mrknutí sedmnácté: **KNIHA**

SYLVIE Otec – byl nemocný.

MADAM T. Staří lidé bývají nemocní.

SYLVIE *(pro sebe)* Nebyl starý, nebyl. Číst mu oblíbenou knihu, šeptat do zavřených víček. Celou noc. O tom jsem snila. A ráno přijde lékař: *To není možné, to je zázrak.* A obrátí se tázavě na mě. *Pošeptala jsem mu, že tu knihu dočtu, jen když se uzdraví.* Kde sehnat tak mocnou knihu, kde ji sehnat... Kde?!

Mrknutí osmnácté: **ROZTRÍŠTĚNÉ ZRCADLO**

MADAM T. Zrcadlo – Než začnem, mám tu něco na povzbuzení. Schválně otevřete tu nejtlustší knihu.

SYLVIE Jde to ztuha.

MADAM T. Škubněte.

SYLVIE Pašujete v knihách drogy?

MADAM T. Z hromádky *nezbytně nutné*.

VIRGINIE Ne, děkuju. I morfium jsem brala z donucení.

SYLVIE Já se před ničím neuzavírám.

MADAM T. *(k Virginii)* Neumíte se odvázat. A to, co máte na hlavě, vám taky nepřidává.

SYLVIE Hnízdo.

VIRGINIE Tam se slétávají pochybnosti.

SYLVIE A jak jsem na tom já?

MADAM T. Až na tu ofinu to ujde. Rozpustíme vlasy, trochu to nagelujem, tak...Skvělý. A teď vy.

VIRGINIE Co já?

MADAM T. Sedněte si sem. Nějak se tu pobavit musíme. Co si potykat?

< Lucía Tallová: Majorátní pán, zo série Paper Stories. Ilustrácia z knihy Majorátní pán, akvarel na papieri, 30 x 40 cm, 2014. Foto: Peter Sít

VIRGINIE Známe se příliš krátce a povrchně.  
 SYLVIE (*dychtivě*) Sylvie.  
 MADAM T. Ivana. Podej mi nůžky.  
 VIRGINIE Stříhat v žádném případě. Rozkolísáte moji jednotu.  
 MADAM T. Něco nám zatím přečtěte.  
 VIRGINIE Co?  
 MADAM T. To je jedno. Podej jí něco.  
 SYLVIE Tak já sáhnu poslepu. *Orlando* –  
 MADAM T. Orlando Bloom!? (*vrhne se na knihu, zklamaně ji vrátí*) S vámi to je těžký, když jste úplně mimo můj čas. Tak čtěte.  
 VIRGINIE (*čte tak, že mrazí. MADAM T. ji po celou dobu češe a upravuje*) Trum-pety mezitím stále vytrubují: „Pravdu a nic než Pravdu!“ Nato se Sestry snaží svými závojičky ucpat hubičky trubek, aby je umlčely, ale marně...  
 MADAM T. Přečeseme vlasy, zelektrizujeme hádky hřebenem, aby trčely do vzdu-chu jako svatozář.  
 SYLVIE Svatozář?  
 MADAM T. Mrkněte se do zrcadla.  
 SYLVIE Nikdo by vás nepoznal.  
 VIRGINIE (*mrští zrcadlem*) Nepotřebuju, aby mě někdo poznával!  
 MADAM T. Rozbila jste jediné zrcadlo...  
 SYLVIE Klasika se nám odvažuje.  
 VIRGINIE Raději připustíme kyslík.  
 MADAM T. Plnou parou.  
 VIRGINIE Já... nevím, čím se připouští.  
 SYLVIE Tak to budete muset poprosit.  
 VIRGINIE Nebudu přece prosit –  
 SYLVIE (*k madam T.*) Vidíš ji, pořád si hraje na...  
 MADAM T. Hogo fogo.  
 VIRGINIE Prosím.  
 SYLVIE Tady není slyšet, nic neslyším, nic, ani hlásku.  
 VIRGINIE (*zvýší hlas*) Prosím.  
 SYLVIE Neslyším, ne, ne, ne. Poproste... na kolenou!  
 MADAM T. (*k Sylvii*) Nech ji, to stačí.  
 SYLVIE Poprosit snad může. Na kolena!  
 VIRGINIE Prosím.  
 SYLVIE Blíž, na kolenou. Za mnou. Nahlas.  
 VIRGINIE Prosím. Prosím. Prosím!  
 SYLVIE Hodná holka musí umět poprosit. A poděkovat.  
 VIRGINIE (*na kolenou pronásleduje Sylvii, která naznačuje létání, jako kolovrá-tek drmolí i přes následující repliky*) Děkuju. Prosím. Děkuju. Prosím.

Mrknutí devatenácté: **TLUSTÁ LÝTKA**

VIRGINIE Odhalit – Vaše knihy... Jako by každou psal někdo jiný. Jsou... své-rázné... ne, ne, lépe, jsou roztěkané, nesoustředěné... ztracené... osamělé... samy se rozhlížejí, nevědí, kam patří.  
 MADAM T. Musíte mít za ušima. Pošeptám vám tajemství. Ale nesmíte to nikomu prozradit. Nikomu.  
 SYLVIE To ti můžeme snadno slíbit.  
 MADAM T. Přisahejte.  
 SYLVIE Přisahám.  
 MADAM T. Vy taky.  
 VIRGINIE Přisahám.  
 MADAM T. Obchodní trik.  
 SYLVIE Trik?  
 MADAM T. Něco za něco. Žít se musí.  
 SYLVIE Tys to nenapsala?  
 VIRGINIE Jenom podepsala.  
 MADAM T. Jenom! Jenom? To je nejdůležitější slovo. Značka!  
 SYLVIE Kdo to teda sepisoval, když ne ty?  
 MADAM T. Každý má svého kostlivce ve skříni. (*k Virginii*) Vy doma máte taky docela slušnou almaru, ne?  
 VIRGINIE Soustředte se na svůj šatník.  
 MADAM T. Já pomohla jí. Vona pomohla mně. Bojovala o vízum. Neměla nic. Řekla jsem, *budete mi pro začátek dávat nepodepsané povídky, za každou... 500 dolarů.*  
 SYLVIE Ona celý život...  
 MADAM T. Jinak by šupačila zpátky. Emigrantka ve středních letech, s nespráv-nou vírou, vypadala jako chlap. Takhle tlustý lejtka má. A chlupatý. Nejhorší myslitelná kombinace.  
 SYLVIE Může odhalit tvůj podvod, když jsi po smrti a...  
 MADAM T. Na všechno se myslí. Mám svý agenty. Literární.  
 VIRGINIE Zlámali jí ruce. Zakroutili jí krkem.  
 MADAM T. To je myšlený jako krajní varianta. Zatím jí slušně platím.  
 SYLVIE Aby psala dál pod tvým jménem?  
 MADAM T. Aby nepsala vůbec.

Mrknutí dvacáté: **SPACÍ VADA**

SYLVIE Soucit – Prostě spí ráda ve vaně.  
 MADAM T. Jak se do té vany naskládá?  
 SYLVIE Chvilí to trvá, než najde vhodnou pozici. To poznáš podle šplouchání.  
 MADAM T. To není špatná úchylka do životopisu.  
 SYLVIE (*útočně*) Ty máš taky výraznou spací vadu.  
 MADAM T. Já?

SYLVIE Skřípeš zubama a chrápeš.  
 MADAM T. To si ke mně ještě nikdo nikdy nedovolil. Jak mě můžeš slyšet, když spíš s hlavou v troubě?  
 SYLVIE Slyším.  
 MADAM T. Hele, kde se připouští ten kyslík?  
 SYLVIE Jsem unavená. Někdy jindy.  
 MADAM T. (*jukne do koupelny*) Vona fakt spí pod vodou.  
 SYLVIE Jistě. Má naději, že se ráno hladina nerozevře.  
 MADAM T. Kdybych se voběsila, tak bych se ve spaní houpala?  
 SYLVIE Jako v řetízkové houpačce, kolébka vestoje.  
 MADAM T. Kdybych si přežala žíly –  
 SYLVIE Budeš hrát na housle břitvou. Klid. Ty jen ve spaní túruješ motorku. – Ten rozhodující krok...  
 MADAM T. Co?  
 SYLVIE V momentě, kdy jsi vstoupila, osvobodila jsem se od ní. Ona je něžná manipulantka.  
 MADAM T. Není tu k hnutí. Jak tady s tebou může manipulovat?  
 SYLVIE Nestarala se o nic. Dávala mi najevo, jak jsem nicotná. Otročila jsem jí.  
 MADAM T. Když to pojmenuješ a vyřveš a bude to dostatečněj a oprávněnej hřích, a tohle je dostatečněj a oprávněnej hřích, propadne se a máš víc místa. *My* dvě máme víc místa. Jsi krásná. Jsi nádherná. Jsi okouzlující.  
 SYLVIE Zbláznila ses? Víš, kdo ona je?  
 MADAM T. Víím.  
 SYLVIE Dostat ji odsud...  
 MADAM T. Stačí, když řekneš, že je horší než ty.

### III.

Mrknutí jednadvacáté: **CHŮZE PO STŘEPECH**

MADAM T. Obejmout – Tak vy si myslíte, *děvenko*, že vaše společnost je nějak zvlášť inspirující... Není. Mozek pouštím na volnoběh, vůbec nemusím šlapat na plyn, nemusím túrovat, nic nemusím.  
 VIRGINIE Mozek? Váš mozek? Kde? Kde?  
 SYLVIE (*k madam T.*) Nevšímej si jí. Něco mi přečti. Dneska nám upeču kachnu na medu. Dozlatova.  
 VIRGINIE Nejím maso.  
 SYLVIE Vy si namažete chleba s máslem. – Čti, prosím.  
 MADAM T. (*čte*) Elektrické kytary mezitím kvílíjí: „Pravdu a nic než Pravdu!“ Nato se fanyanky snaží svými podprsenkami ucpat saxofony, aby je umlčely, ale marně.  
 VIRGINIE Co to má znamenat? Vy jste mi ukradla věty!  
 MADAM T. Dokažte to.

VIRGINIE (*k Sylvii*) Slyšela jste ji?!  
 SYLVIE Já –  
 VIRGINIE Vy jste to přece slyšela, tak... Řekněte k tomu něco!  
 SYLVIE Struktura textu... kompozice... téma... zní trochu... velmi... povědomě... Já nevím, nevím, mě do toho netahejte.  
 MADAM T. Takhle to zní líp.  
 VIRGINIE Přepsala jste moje věty. Znásilnila jste je, dala na převychování. Pořídila jste jim nový nátěr. Proč? Aby lépe zněly? Komu?  
 MADAM T. V antikvariátu to vyhrabaly moje sekretářky, potřebovaly jsme obalamutit kritiky. Byla jste s nima jedna ruka, ne? Můj agent se přitočil na výročním předávání literárních cen k jednomu z nejvlivnějších, přitukli si sklenkou šampaňského. Řekl, *nezdá se vám, že jsou to spíše rysy, řekněme, woolfovské, v tomto jejím fantaskním románu? Smál se, proboha ano, ta popletená dáma, co toužila bydlet s jinou dámou. A nařízal artyčok. To nám ta vaše výkonná pisatelka opravdu pěkně intelektuálně a umělecky vyzrála.*  
 VIRGINIE Trest smrti.

Mrknutí dvaadvacáté: **BRATŘI**

VIRGINIE Sestry – Veškerou psychickou energii musím soustředit na to, abych se nerozbrečela. Nechci, aby mě tak viděla.  
 SYLVIE Můžete tančit.  
 VIRGINIE Můžeme si povídat jako za starých časů.  
 SYLVIE Které časy máte na mysli?  
 VIRGINIE Mým bratrem je smutek. Jiní bratři se mi už nenarodí.  
 SYLVIE A co sestry...  
 VIRGINIE Nic člověk nemůže vrátit, nic nemůže odčinit. Ani když to všechno zopakuje. Ano, můžu tančit. Kde jsou moje křídla...

Mrknutí třiadvacáté: **PŘED CÍLEM**

VIRGINIE Ty – Sylvie.  
 SYLVIE Oslovila jste mě jménem.  
 VIRGINIE Ano. Je mi líto malé Sylvie. Zalezla do ulity vyžehlených šatů a natupírovaných drdolů a vyvařených hovězích klišek. Rovnala si úhledný lem a pekla koláče.  
 SYLVIE Sentimentální žvanění.  
 VIRGINIE Opouštěla sebe samu nejen o krok, ale o celé kilometry, když před ní stál muž.  
 SYLVIE Mezi ženami to nebylo jiné, ani tam jsem se volně necítila.  
 VIRGINIE Nikdy jsi neměla blízkou přítelkyni...  
 SYLVIE Tak to ne.

VIRGINIE Patříme k sobě, já...  
 SYLVIE Nepřibližujte se.  
 VIRGINIE Já jsem tvoje přítelkyně.  
 SYLVIE My dvě si vykáme. *Ona* je moje přítelkyně. Volají vaše jméno. Volají vás!  
 VIRGINIE Ne, to určitě ne. Kdo by volal?  
 SYLVIE Vaše postavy.  
 VIRGINIE Zůstanete tu sama s tou –  
 SYLVIE Ano.  
 VIRGINIE Ne. Já zůstanu.  
 SYLVIE Zbláznila jste se? Jak dlouho na tuhle chvíli čekáte?!  
 VIRGINIE Zůstanu. Zase bych byla sama. Teď už nejsem.  
 SYLVIE Nechci vás tady.  
 VIRGINIE Tady je moje... nebe. U vás.  
 SYLVIE Vypadni nebo –  
 VIRGINIE Vykáme si.  
 SYLVIE Ale budete po sobě uklízet, vařit...  
 VIRGINIE Budu péct jablečný a rebarborový koláč. Budu si obalovat prsty těstem, do lepkavé hmoty bude ukapávat krev a hnís z mých puchýřů. Budu loupat jablka a mísit těsto. Do konce svých dnů.

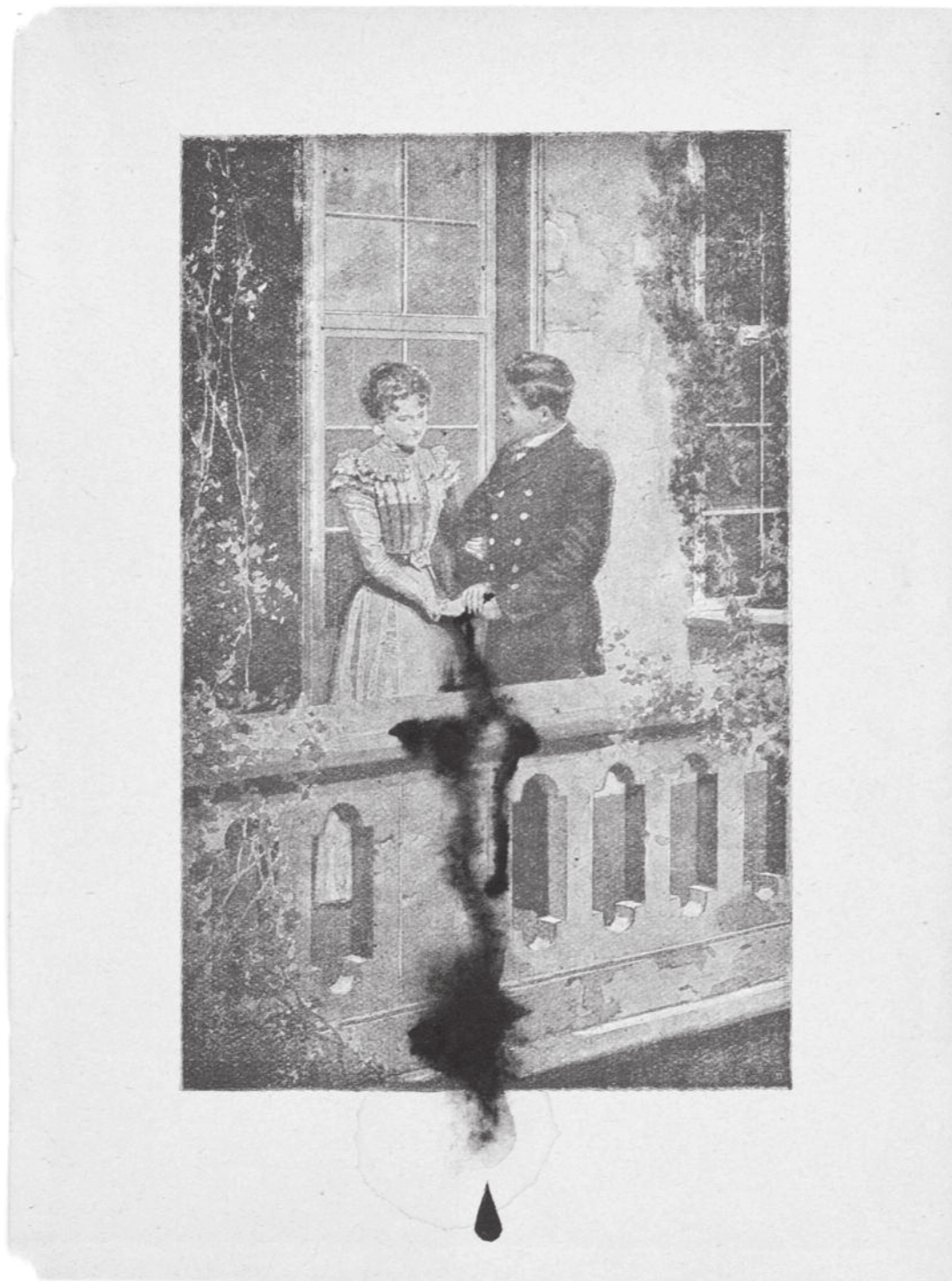
Mrknutí čtyřicetácté: **MÁLO MÍST**

MADAM T. Odpuštění – Slyšely jste to? Co se to tu děje? To jsou hlasy pro mě. To jsou určitě hlasy pro mě! Jdu se namalovat a balit.  
 SYLVIE Nechce odejít.  
 MADAM T. Já?  
 SYLVIE Ona.  
 VIRGINIE Prosim –  
 SYLVIE Odejděte.  
 VIRGINIE Rozválím těsto s růžovým nádechem. Miluju vás.  
 MADAM T. (*k Sylvii*) Tak rychle, dělej.  
 SYLVIE Ne... nemůžu.  
 VIRGINIE Sylvie!  
 MADAM T. Dělej, křič.  
 SYLVIE Ne. Toto je –  
 MADAM T. Musíš nahlas.  
 SYLVIE Ona je... Je zatížena strašlivými hříchy, které vyšly najevo za doby našeho spolupobývání. Týrala mě celý život. Ztýrala mě poprvé, když jsem rozevřela její první knihu. Znásilnila mě. Rozmetala moje sebevědomí, to kvůli ní jsem tak dlouho otálela s vlastním životem! Předstírala, že ženám k sebevědomí napomáhá, ale ne, ne... Stahovala je pod hladinu. Přitom je to jen povrch. Kolik má za sebou mrtvol... Mě zabila. Slyšíte, zabila!

Mrknutí pětadvacáté: **PERLETOVÉ SVĚTLO**

MADAM T. Empatie – Mrazivej závan, ticho.  
 VIRGINIE Hm.  
 MADAM T. A máme víc placu.  
 VIRGINIE Takové jiskřivé, ano, jiskřivé... ne, ne, to není přesné. Perletové světlo. To je výstižnější. Jen přes sebe přehodit tenký plášť, vyběhnout do postranních uliček Světlem změkklých.  
 MADAM T. Nedošlo jí, že když zalže, pomaže vona.  
 VIRGINIE Nelhala.  
 MADAM T. Jak to?  
 VIRGINIE Nelhala. Ani tady se nedovoláme spravedlnosti.  
 MADAM T. A co teda jako? Kdo teď jako bude vařit?  
 VIRGINIE Upeču rebarborový koláč s drobenkou. Nebo ne. Ne, ne. Rodinný recept použiju. Krutí maso na rozmarýnu s křupavou kůrkou. Do té s takovou chutí zahryzávala své zdravé zuby. Šťáva jí... kapala... ne, ne, nekapala... pomalu... pomalounku... Jestli mi odešla, nemám nikoho. Tolik otázek, které mohla zodpovědět jenom ona. Černé díry, které černými dírami zůstanou už navždycky.  
 MADAM T. Nevíme, čím se zapíná kyslík.  
 VIRGINIE Odměnili mě. Já už to vím.  
 MADAM T. Čím? Prozradíte mi...  
 VIRGINIE Někdy jindy.  
 MADAM T. Co se dá dělat. *Přátelé, já vás z celého srdce všechny miluju, vás, všechny ty inspirativní odvážné ženy a inspirativní odvážné muže, tato chvíle našeho života je nezapomenutelná a už se nikdy nebude opakovat, nikdy.* – Posloucháte mě vůbec? Kam jdete? Teď si vanu nenapouštějte, zabarikádovat se nemůžete. To ještě není konec, ani nemůže být.  
 (*Kvílení, smích, kohosi natahují na skřípec. Zvuky setnuty, výmluvné ticho. Obrysy postavy proti navracejícímu se světlu. Tempo nepřerušeno, proud se valí dál.*)  
 HLAS/Y To si mám jít někam stěžovat? Jenom jedna ložnice? Žádná pracovna? Jedna koupelna? Jedna kuchyně? Jedna lžice? Žádná jídelna? Jenom jeden život?

KONEC



MONIKA PÚDELKOVÁ

## Obraznosť a symbolika vody v poézii Viery Prokešovej

„Šťastný človek sa nikdy neoddáva fantáziám, robí tak iba človek nespokojný. Neuspokojené prania sú hybnou silou fantázií. Každá jednotlivá fantázia obsahuje uspokojenie nejakého prania a vylepšuje neuspokojivú realitu.“ (Freud 2000: 5)

Viera Prokešová je označovaná ako poetka vykresľujúca úzky súkromný priestor, zameriavajúca sa prevažne na drobné detaily životnej reality. Práve touto charakteristikou je jej tvorba spravidla prirovnávaná k poézii Štefana Strážaya. Autorkin lyrický subjekt sa v tomto osobnom priestore nepochybne pohybuje, citlivým a vnímavým okom zaznamenáva svoje impresie, no robí tak po väčšine náznakom pohybujúcej sa hmoty, pomocou ktorej vytvára bohaté obrazy, ukrývajúce pocity lyrickej hrdinky.

V štúdiu chcem preto poukázať i na to, že v autorkiných textoch sa nachádza „obrazová predstavivosť“, ktorá je nositeľkou hlbokých imaginácií a svojím usporiadaním tak odkazuje na duševné rozpoloženie lyrického subjektu, prichádzajúce prevažne v momentoch „denného snívania“. Primárnou literatúrou, z ktorej vychádzam, sú autorkine zbierky *Cudzia* (1984), *Slničnica* (1988), *Retiazka* (1992), *Pleť* (1997), *Vanilka* (2007) a pomerne útlý cyklus *Eva* (2010).

Inšpirovala som sa fenomenológom Gastonom Bachelardom, ktorý už v súvislosti s Prokešovej tvorbou bol spomenutý, a to v kontexte poetiky priestoru ako literárneho fenoménu. Vo svojom výklade sa však zameriavam na obraznosť hmoty, ktorá tvorí podstatu koncepcie Bachelardovej štúdie *Voda a sny* (1997)<sup>1</sup> a vychádza z materiálnej a obrazovej predstavivosti. Hmota je prežívaná našimi zmyslami, a to predovšetkým prostredníctvom vnemov, či už prostredníctvom zraku, hmatu, čuchu... Cítenie je náš najelementárnejší pôžitok. Totožnosť uvedenej koncepcie s Prokešovej princípom je v tom, že podľa Bachelarda sa obrazy vynárajú vo chvíľach voľného snenia, čo je príznačné i pre autorkinu poéziu, a navyše obaja navodzujú imaginatívne prežívanie vodného živlu. Akoby tak otvárali myšlienkam prístup k sneniu. Bachelard tvrdí, že na to, aby bolo literárne dielo dobré a nebolo len prchavou chvíľou, musí nájsť svoju hmotu, svoju špecifickú poetiku. Vychádza z archetypu vody, pričom spomína i ďalšie prvky ako vzduch, oheň a zem, ktoré sú taktiež súčasťou poetickej tvorby Prokešovej. Poetka, tak ako Bachelard, vytvára svoj svet, v ktorom snenie nesie funkciu harmonizovania prostredia.

MONIKA PÚDELKOVÁ (1986) vyštudovala slovenský jazyk a literatúru na FIF UK v Bratislave. Momentálne pôsobí ako stredoškolská pedagogička na umeleckopriemyselnej škole v Bratislave.

<sup>1</sup> Vychádzala som z českého prekladu od J. Hamzovej. Bachelardova *Esej o obraznosti hmoty* bola napísaná už v roku 1942.

< Lucia Tallová: *Majorátní pán*, zo série *Paper Stories*. Ilustrácia z knihy *Majorátní pán*, akvarel na papieri, 30 x 40 cm, 2014. Foto: Peter Sít

Autorkina predstavivosť sa nezameriava len na pocity snenia, do svojich obrazov premieta aj konečnosť ľudskej existencie. Preto sa sústredím na imaginácie, ktoré znázorňujú nielen život, ale i pocit približujúcej sa smrti. Prokešovej obrazy vstupujú do nových väzieb, ktoré prinášajú nové motívy a ktoré nie sú náhodné. Ich obsah<sup>2</sup> nepôsobí vždy harmonicky, čo vyplýva i z podstaty lyrického subjektu. Na miestach, kde sa básnická hrdinka cíti dobre, sú prostredie a motív vody vykreslené iným spôsobom než v situáciách, v ktorých je cítiť značnú dezilúziu a nepokoj.

Ďalším zaujímavým aspektom je hodnota pripisovaná čistote a harmonickému tichu. Francúzska poetka Jeanine Baude sa o Prokešovej textoch vyjadrila ako o tvorbe, pri preklade ktorej treba nájsť také slovo, ktoré evokuje pocit ticha, pretože v jej básňach sa pracuje predovšetkým s tichom (pozri Baude 2004). U Prokešovej nájdeme abstraktnú podobu „harmonickú melódiu“, ktorá je ukrytá v šumení mora a padajúcich listov, no akékoľvek zvuky ľudí sú značne eliminované. U autorky je pocit čistoty premietnutý predovšetkým do symboliky vody. Čistota je najdominantnejšou hodnotou. Hrdinka akoby na miestach zanechávala svoje stopy, ktoré sú premietnuté do obrazov medziľudských vzťahov či priestoru, v ktorom sa nachádza a ku ktorým má výrazne pozitívny vzťah. Medzi motívy, ktoré symbolizujú čistotu, patria napr. sneh alebo krv: „*vnímaš tú krajinu už / ako víno: nenáhlivú, / dôvernú, / utíšenú vlastným jasom / a čistú, / keď ti prechádza / do krvi*“ (Prokešová 1984: 50). Prokešová tak odkazuje na „zakódovanosť“ básnického subjektu do svojho prostredia, ktorú spôsobujú práve spomienky vynárajúce sa vďaka vnemom: „*Vinohrad je ešte v zime / priestranný, / ale pomaly v ňom bude čoraz teplejšie – / keď to vypukne s listami, / kvetmi, škoricami a tak. / Až po víno*“ (Prokešová 1984: 50). V básni *Zrkadlo* poetka znázorňuje čistotu lyrického subjektu i to, že je preň táto hodnota najdôležitejšia. Čistota tu je dokonca trojnásobne „podčiarknutá“, „uložená“ v ľudskej podstate: „*V marcovom prítmí vlasy / máš čoraz lesklejšie, studené. // Ako si sa ho dotýkala. V prstoch / bolo všetko? Ako v zrkadle? // Užasneš v nočnom mosadznom / snehu: presná, tak prirodzene // doteraz si sa mohla dotýkať / len detí*“ (Prokešová 1988: 38).

V znázornenej básni motív snehu symbolizuje niečo čisté, ľahké, prichádzajúce do kontaktu s lyrickým subjektom, keď sa jeho myšlienka spojí s čistotou detí a partnera. U Prokešovej sa (pozitívne a negatívne) vyznenie motívov strieda – záleží od psychického rozpoloženia básnického subjektu. Možno to prirovnať k pohybu mora, ktoré je pokojné, no inokedy je vydané chaosu subjektivity (vlnobitiu).

Ďalší zaujímavý aspekt ponúkajú nepriznané sny, sny jednotlivca, ktorý „uteká“ z ľudskej spoločnosti a za svojho jediného spoločníka považuje svet (Bachelard 1997). Bachelard tým myslí svet materiálnej imaginácie či básnictva. V poetickej tvorbe Prokešovej sú podoby sna pomerne frekventovaným javom, pričom snívanie má najväčšiu váhu v básnickej zbierke *Pleť*, v ktorej autorka vytvára ťažko rozoznateľné obrazy. Až v neskorších zbierkach akoby sa sny postupne eliminovali, čo súvisí so zmenou lyrického subjektu a jeho spôsobu nazerania na svet. Voda je tiež významným prvkom Prokešovej sveta – prirovnáva k nej pocity lyrického subjektu, a tak, ako nadobúda vlastnosti čistoty a pokoja, tak sa môže zmeniť na „mútny vodopád“.

<sup>2</sup> Po významovej stránke (čo sa „príbehovosti“ týka), nie po stránke umeleckej.

## POJEM OBRAZNOSTI

„*Básnický obraz a obraznosť vôbec, táto textová a textotvorná zložka patrí už od začiatkov uvažovania o literatúre ku kľúčovým otázkam, na ktoré narážali bádatelia skúmajúci špecifikum umeleckého textu (...) Najmä moderná poézia, ktorá sa zriekla tradičných atribútov „poetickej“, dala vyniknúť obrazu ako centrálnemu fenoménu básne.*“ (Mikula 1987: 6)

Verena Kastová sa vo svojej štúdiu *Imaginace jako prostor setkání s nevědomím* o obraznosti vyjadrila ako o našej predstavivosti, resp. schopnosti domýšľať si – môžeme hovoriť o tzv. dennom snívaní (Kastová 1999). Naše predstavy môžu byť rôzne. U Prokešovej sú premietnuté v podobe farby alebo formy. Častá je opozícia svetla a tmy, čiže dňa a noci, keď svetlo prináša spravidla pozitívne myšlienky, na rozdiel od tmy, ktorá zvýrazňuje skôr negatíva. Ako tvrdí Derek Rebro, „interpretáciu potvrdzuje aj veľmi frekventovaná opozícia svetla ako perspektívy a tmy ako bariéry“ (Rebro 2000: 71). U poetky bývajú predstavy navodené taktiež čuchovou spomienkou, alebo „fantáziami o dotykoch“: „*sklo, ach, áno, / sklo: na dotyk nežné, / sústredené, splývavé*“ (Prokešová 2007: 46). Deje prebiehajú v dôvernom prostredí – doma a v blízkom okolí. Práve tento priestor a veci v ňom inšpirujú subjekt k vytváraniu zmyslových obrazov. Pre Prokešovej lyrický subjekt je priestor únikom (niekedy možno väzením), kde si môže „zložiť svoje myšlienky“ a premýšľať o minulosti, budúcnosti, o ne/možnosti, pričom do svojho „myšlienkového priestoru“ premieta pomerne časté motívy vody, ktorá je akoby jej súčasťou, čo ju dostáva do stavu sna, impresie.

Poézia je pre autorku ventilom, cez ktorý môže „svoje“ obavy, túžby a priania premietnuť do zašifrovanej podoby<sup>3</sup> obrazov každodenných vecí. No tieto predstavy nie sú naplnené radosťou, len občas sa v nich mihne lúč svetla a priatelia, ktorých „*má čoraz menej a čoraz lepších*“ (Prokešová 1984: 37). Podľa Kastovej, imaginácia predstavuje základný princíp ľudského spracovania informácií a emócií. Naše viac či menej vedomé vnímanie stále sprevádza predstavivosť ako nepretržitý prúd fantázie, ktorý skoro vôbec nevnímame. Je predpokladom tvorivej práce, alebo mystického prežívania. Prokešovej lyrická hrdinka sa v básňach oddáva svojim predstavám. Predmety, ktoré ju obklopujú, opisuje tak, ako ich vidí, no najmä tak, ako by ich najradšej mala. Vtedy vyžívajú jej vnútorný svet a robia ho krajším.

## BÁSNIČKÁ OBRAZNOSŤ

Básnická tvorba Prokešovej je vystavaná tak, že je náročné určiť, čo je realita a čo predstava, tobôž, ak je v nej premietnutých niekoľko symbolov, ktoré vytvárajú sféru konotácií. Treba však povedať, že Prokešová tak robí celkom prirodzene a hladko. Vyplýva to z „jej“ vnútorného pocitu, básne neznásilňuje. Presne vie, čo chce povedať, pričom si celé tajomstvo často nechá pre seba. Podľa Valéra Mikulu<sup>4</sup> môžeme vychádzať z tézy, že „obraznosť nie je náhodným a chaotickým skladom predstáv, asociácií a nápadov (inšpirácií), ale že

<sup>3</sup> I keď niekedy tak urobí celkom priamo, čím akoby odkazovala na stále prítomnú každodennosť a všednosť.

<sup>4</sup> Vo všeobecnosti, čo sa týka obraznosti ako takej.



predstavuje viac alebo menej otvorený, viac alebo menej uvedený systém znakov (obrazov, symbolov), ktorými autor zachytáva a označuje skutočnosti tvoriace základné body jeho koncepcie sveta“ (Mikula 1987: 7). Môže sa nám natákať otázka, prečo tak autorka robí a prečo svoje myšlienky a pocity vyjadruje cez symboly. No práve toto jej text ozvláštňuje a posúva ho do iného rozmeru, kde v rôznych interpretačných rovinách nachádzame novšie a novšie súvislosti. Kastová za básnické obrazy považuje také imaginácie, ktoré v duši čitateľa a čitateľky prebúdajú ďalšie obrazy. Keď sa tak nestane, máme pocit, že nás text skutočne neoslovil. Môže nás povzbudiť k zamysleniu, no emócie v nás nevyvolá. Existujú však texty, ktoré odrážajú prúd básnikovej fantázie, a tie potom stimulujú prúd predstáv u čitateľa (Kastová 1999). Silná obraznosť je citeľná v každej Prokešovej básnickej zbierke, no nie vždy rovnakým spôsobom. V ranej básnickej tvorbe<sup>5</sup> ju autorka zobrazuje skôr cez epitetá, ktoré sú nositeľmi bohatej senzuálnosti, keď snenie i vône vytvárajú vlastný svet. V tomto svete neplatí logika reality, zákony času a priestoru. Telo lyrického subjektu akoby bolo ponorené do tohto stavu, napojené mnohými senzormi – tykadlami.<sup>6</sup> Preto i veci v tomto priestore na seba neraz berú ľudské povahové rysy, „kedy farby samy dávajú veci do pohybu, na svoje miesta“ (Prokešová 1992: 40). I v koncepcii Bachelarda (1997) obraznosť pracuje s tým, čo nám spôsobí určitý pôžitok. Sú to predovšetkým tvary a farby, rozmanitosť a premenlivosť. Iste to nemusí platiť vždy, no v prípade Prokešovej poézie ide o dôležitý princíp, v ktorom autorku inšpiruje jej dôverne známe prostredie: „Otvára dvere, / konečne. Voda mu steká / po bledej pokožke, / po vlasoch, čoraz novšia, / dlhá ako tieň, hladučká. / Pomyslíš si: leto. / Ležíš vo svietivom vánku, / tešíš sa, aká istota – / je tu slnko, nad tebou / a veľké, južne dôsledné, / pevné. / Celú ťa presvieti, / pomýli sa, zájde“ (Prokešová 1988: 31).

Pre autorkinu poéziu je dôležitý dotyk. Túžba po kontakte v podobe hraničného stavu sa vyskytuje v zbierke *Cudzia*, kde dievča (pravdepodobne dcéra Katarínka) „padá aj na zem, aj na oblohu“ (Prokešová 1986: 12). Motív hraničného stavu je charakteristický i pre tvorbu Mily Haugovej, ktorá tvrdí, že hraničné stavy miluje, pretože „poskytujú nepredstaviteľný pocit možnosti bytia v dvoch prostrediach. Tak, ako je pokožka rozhraním medzi mnou a svetom, zároveň mi umožňuje byť simultánne: v medzisine, v medzise, prijímať z vonku, chrániť si vnútorné“ (Haugová 2000: 167). Už iné zobrazenie priestoru Prokešová znázorňuje v zbierke *Pleť*, či v cykle *Eva*, kde ním naznačuje obraznú priepasť, ktorá sa len ťažko zaplní niečím pekným: „tma tuhne / ako priepasť (...) uzrieť sa v nej ako vo vode, / pokým vietor popripína slepé masky“ (Prokešová 1997: 45). Obraznosť je tu premietnutá v podobe ukrytých symbolov.<sup>7</sup> Prokešovej symboly<sup>8</sup> predstavujú priestor a čas, najmä jeho plynutie alebo státie, no zobrazuje cez ne aj duševné rozpoloženie a náznaky transcencie: „Obloha si líha, tá / tvoja, zas si ju tak / na chvíľu / otvoriť“ (Prokešová 2010: 11). Pri interpretácii básní treba vsadiť na intuitivnosť. Maša Pavligová (2008) sa o poetkinej poézii vyjadrila ako o tvorbe, ktorej netreba rozumieť, ale treba ju precíťovať. Preto, ak urobíme „prierez“ týmto textom, môžeme nájsť viac, ako by sme čakali, „každé nové čítanie môže odhaliť nové vrstvy textu“ (Mikula 1987: 8).

5 Ide predovšetkým o zbierky *Cudzia*, *Slničnica*, *Retiazka*, kde sú dominantné záznamy vnemov.

6 Obrazný pojem „tykadlá“ spomína vo svojej štúdií Zdeňka Kalnická. Vníma ich ako senzory, pomocou ktorých senzitivne reagujeme na svoje prostredie (pozri Kalnická 2007).

7 Ide o zbierky *Pleť*, *Vanilka* a cyklus *Eva*, v ktorých symboly vytvárajú rôzne roviny predstáv, a teda rozličné interpretácie (samozrejme, že epitetá sú opäť na „svojom mieste“, no už neevokujú predstavu šťastnosti, pripomínajúcej Štrpkovu poéziu).

8 Podľa Paula Ricoeura (1996), symboly poukazujú za seba na niečo celkom iné, čo sa v nich manifestuje. U Prokešovej sa denotačná zložka textu stáva rozptýlenou.

Zaujímavý je u Prokešovej uhol pohľadu, ktorý sa približuje analytickému.<sup>9</sup> Autorka postupne prehlbuje jednotlivé detaily, „viacerými naskladanými a prekrytými obrysmi“ (Matejov 2008: 6) vzbudzuje predstavu vertikálneho obrazu. Vtedy momenty, ktoré poetku „nezaujímajú“, v tomto priestore zanikajú a do popredia vystúpia tvary, ktoré nesú pocitový význam, alebo sú niečím dominantné, prípadne svojou špecifickou abstraktnosťou otvárajú rozmer pre imaginárny priestor: „nepozrieš hore, / a malátne svetlo sa otvára / hlbokému horokastému kvetu / v zovretej vode“ (Prokešová 1992: 20). Inokedy tvary a farby uchopuje horizontálnym spôsobom, jednoducho premieta „svoj“ obraz, resp. vníma tak, ako sa veci javia a sú videné: „vlak: je to útecha, / pravidelné rytmické pohyby / v horizontálnej tme“ (Prokešová 1992: 9). Prokešová pozorne vníma okolie, avšak sústreďuje sa predovšetkým na jeden predmet.

U autorky sú veci v pohybe<sup>10</sup> a možno v nich vnímať časový vývoj alebo sa dostať do ich rytmu, a tak rozlúštiť autorkinu signatúru. Poetka vytvára obraz, do ktorého nás „núti vstúpiť“ a odhaliť tak jeho podstatu.

## MOTÍV VODY AKO PRÚD OBRAZOV

„Dokážeme-li však čtenáře přesvědčit, že za povrchovými obrazy vody je řada dalších, postupně stále hlubších a stále neodbytnějších obrazů, brzy ho toto prohlubování zaujme při jeho vlastním přemítání: vycítí, že za obrazností tvaru se otevírá obraznost substancí.“ (Bachelard 1997: 12)

Kalnická (2007) považuje vodu za jeden z najestetickjších živlov, a to v zmysle antického významu slova aesthesis ako senzuálneho vnímania. Dá sa precítiť rôznymi zmyslami – vidíme ju, počujeme, cítime jej vôňu, chuť, či sa jej dotýkame. U Prokešovej je stvárnená v rôznych podobách, môžeme tvrdiť, že sa často stáva poetkinou súčasťou a živlom.<sup>11</sup> Znázorňuje vnútro duše lyrického subjektu, kde hĺbka vody akoby symbolizovala hĺbku duše. Autorka tak vytvára obrazy vody, ktoré vyjadrujú jej aktuálne emocionálne, telesné a duševné rozpoloženie. Ukazuje, ako duša lyrického subjektu osciluje v prúde života, v neustálych pocitových premenách, ktoré sú pre vodu charakteristické.

Prokešová motív vody umiestňuje do svojho dôverného prostredia. Toto prostredie a jeho pozorovanie, ktoré je premietnuté do rôznych obrazcov, vyvoláva v lyrickom subjekte asociácie a spomienky, čo v nás navodzuje predstavu tzv. „fantazijného“ okolia. Parafrazujúc Kastovú môžeme povedať, že imaginácia sa uberá rôznymi smermi. Môžeme vidieť obrazy a zostať pozorovateľom, no taktiež pozorovať obraz a zároveň v obraze vidieť seba, alebo sa môžeme identifikovať s nejakou postavou v deji. Napríklad sa vidieť ako spomalená, brzdená voda, a tak sa aj cítiť (Kastová 1999). Prokešovej lyrická hrdinka vníma svet a situáciu naokolo raz ako „spomalenú“ vodu, inokedy je celkom harmonická, „pokojná“, „jasná“ a „splývavá“. No sú chvíle, keď nesie podobu „napnutosti“, „mútnosti“. Voda v básňach zrkadlí okolité prostredie či hrdinkino duševné rozpoloženie.

9 Analytické vnímanie sveta nájdeme u maliarov, ktorí merajú veľkosť objektu ceruzkou a prižmúrením oka, a tak na plátne zrekonštruujú obraz krajiny, ktorý nezodpovedá žiadnemu z prirodzených pohľadov. Udiváka to môže vzbudiť dojem „chybnej perspektívy“, no kto sa pozrie pozorne, rozpozná, na ktorý predmet či detail sa maliar zameral (Merleau-Ponty 2008).

10 I keď lyrický subjekt je zobrazený skôr ako statický pozorovateľ, akoby sa menil len vnútorne. Teda to, čo sa jemne mihá, sú veci naokolo.

11 Voda je všeobecne považovaná za symbol ženskosti. Už v starovekých náboženstvách sa odkazuje na túto skutočnosť, preto ju možno považovať za archetyp ženskosti (Kalnická 2007).

Podľa Kastovej môžeme mať predstavu, že sme prameň života, ktorý je taký vzácny, že s ním možno nakladať len v obmedzenej miere. V prípade mora sme možno súčasťou tajomného prapôvodu života, ktorý nás vtáhuje do nekonečnosti bytia. Vtáhuje nás do jeho rytmov, ktoré sú našou súčasťou (Kastová 1999). U Prokešovej vidíme vodu v najrôznejších podobách: napríklad ako riekou, studňu, jazero či more, pričom je povzbudzovaná prírodnými motívmi – vetrom, dažďom... Prípadne je zaznamenaná v zmenenom skupenstve, napríklad v podobe ľadu a snehu.

## VODA AKO SYMBOL ŽIVOTA A SMRTI

*„I duše je nesmírně vzácná hmota! Neodvažujeme se na ni pohlédnout!“*  
(Bachelard 1997: 67)

Ako som naznačila, Prokešová vo svojej tvorbe využíva prírodné motívy čirej a sviežej vody; vody, ktorá „umýva“. Tá pritom nezostáva v rovnakej konzistencii. Raz prichádza v podobe nadýchaného snehu, inokedy do nej autorka primiešava jemné esencie. Sú to predovšetkým orosené kvety, diamanty, lyrické mušle, či „čisté včely na hlbokých rastlinách“ (Prokešová 1988: 34). No subjekt neodolá ani hre so svetlami. Môžeme hovoriť o farebnom vnímaní sveta a tieňov. „Tento svet necharakterizuje veľké dianie. Veci v ňom iba ľahko plynú, nepatrne sa menia v dopade svetla, vo vetre a zároveň tak odrážajú jemné premeny lyrického subjektu.“ (Žilková 1999: 60) Motív vody spravidla korešponduje s autorkinou výpoveďou. Na mieste, kde sa „otvára malátne svetlo horkastému kvetu“ (Prokešová 1992: 20), nesie voda predstavu akejsi zovretosti. Vtedy môžeme hovoriť o melancholických pocitoch lyrického subjektu či samotnej autorky (i keď, samozrejme, nemožno s určitosťou stotožňovať lyrický subjekt s jeho autorom, keď teda hovorím o autorke, treba to vnímať relatívne). Naopak, pri predstave večera nesúceho sa v tónoch „vlhkoružového svetla“, akoby všetko „pokojne a hodvábne plávalo“ (Prokešová 1988: 33). Niekedy sa poetkina voda javí ako živý a krehký organizmus, ktorý je len „náhodnou“ súčasťou jej literárneho sveta. Voda je premietnutá buď do imaginárneho sveta, alebo je reálnou súčasťou autorkinho obrazu.

Podľa Kalnickej nás voda upozorňuje na krehkosť a krátke trvanie krásnych okamihov. Pokiaľ ich neprežijeme v správnej chvíli, stratia sa navždy (Kalnická 2007). Prokešová ich zachytáva celkom prirodzene. Jej živel prichádza najmä v podobe dažďa, ktorý plní rôzne funkcie. V básnickej zbierke *Cudzia* slúži najmä ako životodarná sila, ktorá oživuje telo, zvláčňuje pokožku či prináša nežnú vôňu mladosti. Inokedy akoby voda zmývala všetko zlé (čo lyrický subjekt ťaží) a nechala svietiť len to pekné a zdravé. Je to živý prameň. Dokonca je akýmsi spojovníkom medzi ňou a svetom, medzi ňou a mužom: „Obideš ma naklonený / ako dážd / a celý bez jasú. / Nenamokriš ma, / nezaleješ, / neskĺzneš mi / nahým dychom / po tele, / ale kožu mám takú / svietivú a hladkú, / akoby som ustavične / vychádzala z vody“ (Prokešová 1984: 11).

Partner mení vodu na prevlhnutý prameň.<sup>12</sup> Básne v nás evokujú pocit vlhkosti. Muž ako element ohňa, ktorý sa lyrickej protagonistke ponúka ako neistý partner, tento prameň „premiešava“: „hovril o duši, / taký sústredený a pozorný, / že keby som sa mu ľahostajne / dotkla tela, / dotkla by som sa hlbokého, / na smrť rozžiareného plameňa“ (Prokešová 1984: 40). Muž je teda pre lyrický subjekt stimulačným impulzom, no nie dostatočne zaangažovaným, preto sa náklonnosť lyrickej hrdinky k nemu v neskoršej tvorbe vytratí.

Cyklus *Eva* sa dostáva do kontrastu so zbierkou *Cudzia*. „Farbičky života“ sú „odložené a vyblednuté“ (Prokešová 2010: 18). Vo veršoch sa už sprítomňuje atmosféra sveta mŕtvych, kde „ju ovíja poetkin geometrický, najmä kruhový pohľad, ale aj divanie sa ‚tvárou do seba‘“ (Kekeliaková 2010: 44). Autorka vidí lyrický subjekt ako obraz stáčajúci sa v mútnej vode. Odkazujúc tak na svoje duševné rozpoloženie, ho ešte umocňuje: „novou vzduchom / tvarovanou sochou, novým / obrazom, ktorý sa ukazuje / tvárou do seba“ (Prokešová 2010: 15). Kým motív sochy v predchádzajúcich zbierkach prinášal akési vyplnenie priestoru (a možno jeho spríjemnenie), pričom bola badateľná dištancia od tohto predmetu, „usmievajúceho sa v parku“ (Prokešová 1998: 46), tu už lyrický subjekt nie je pozorovateľ, je mu prisúdený obraz sochy. Syrištová vo svojej štúdii *Imaginárni svet* spomína obraz sochy, ktorý „nemôže jednat, pohybovať se (...) pretože ji spoutaly vlastní myšlenky a nedosněné sny. Proč se tak do sebe uzavírá? Snad v této kamenné nehybnosti a uzavřenosti skrývá svou přílišnou citlivost, snad se chrání před poraněním zvenčí. Anebo snad proto, že je příliš zaměstnána řešením své spletité situace, na kterou nestačí a ze které nevidí jediného východiska“ (Syrištová 1977: 78). Takáto imaginácia jasne vyplýva z autenticky zažívaného problému smrti. Otázky lyrického subjektu vypovedajú o neistote, v ktorej sa nachádza: „Zem může být sladká / ako koláč, teraz na to / prichádzam, ako sa / v jej pomalých vlnách / prechádzam a zhláďavam / farbičky, odložené / a vyblednuté, ale vieme / ak navždy, takisto / dokedy?“ (Prokešová 2010: 18).

Uvedený citát vyjadruje nostalgický pohyb medzi minulosťou, prítomnosťou a nejasnou budúcnosťou.<sup>13</sup> V básni *Svet* sa spomína motív nite, ktorá sa „strapká“. Práve niť je symbolom spájania a kontaktu s blízkymi ľuďmi, no z dôvodu približujúcej sa smrti sa trhá. Niť sa strapká bez „dovolenia“ lyrického subjektu, „pomimo ňu“. Poetkin priestor je celkovo skrútený do nepríjemnej a nežiaducej polohy: „Svet sa mi skrútil / ako pramienok vo vlhkom / okvetí.“ Preto sa básnický subjekt vracia do spomienok („dotknem sa všetkých zrkadlených<sup>14</sup> plôch“) a pravdepodobne sa v myslí snaží nájsť miesto, kde mal jeho svet inú, prijateľnejšiu podobu.

## ZÁVER

Básnická tvorba Viery Prokešovej je vďaka obraznosti zložitejšia, čo pri interpretácii umožňuje širšiu varietu možných významov. U poetky akoby sme objavovali nekonečno, ale hĺbku. Kdesi za ďalšími prekrytými obrazmi sú ukryté

### Literatúra:

- BACHELARD, G. 1997. *Voda a sny*. Praha : Mladá fronta.  
BAUDE, J. 2004. Píšem telom, kráčam duchom. In *Knižná revue*, č. 6.  
FREUD, S. 2000. *Umenie a psychoanalýza*. Bratislava : Slovenský spisovateľ.  
HAUGOVÁ, M. 2000. Rozhovor s poetkou a prekladateľkou Milou Haugovou. Je tu toho toľko, čo čaká nenapísané. In KICZKOVÁ a kol. *Otázky rodovej identity vo výtvarnom umení, architektúre, filme a literatúre*. Bratislava : UK.  
KALNICKÁ, Z. 2007. *Archetyp vody a ženy*. Brno : EMITOS.

<sup>12</sup> Vychádzajúc z Bachelarda je mužovi prisudzovaný živel oheň, ktorý môže byť spojený s prvkom vody. Toto spojenie nie je krátkodobé, ale je stavom nepretržitého tvorenia. Obraznosť trvalého spojenia vody s ohňom dáva mimoriadnu silu zmiešanému básnickému obrazu – obrazu teplej vlhkosti (Bachelard 1997).

<sup>13</sup> V štúdii Z. Kalnickej sa upozorňuje na to, že melancholickú náladu charakterizuje práve pohyb medzi minulosťou a budúcnosťou, medzi bolesťou a potešením. Je to pohyb, ktorý je svojou pravidelnosťou podobný vlnám. Melancholická nálada je zvláštna tým, že napriek tomu, že vyvoláva konkrétne spomienky, myseľ melancholického človeka je prelievaná cez konkrétny objekt k širším meditáciám, ktoré sa pohybujú medzi všetkým a ničím, medzi skutočnou stratou a jej znova vytvorenou imagináciou. Práve pohyby vln vyvolávajú analogický pohyb v myslí človeka (Kalnická 2007).

<sup>14</sup> Zrkadlo pre Prokešovú symbolizuje reflexiu bytia, preto pri ich vizuálnom dotýkaní akoby prechádzala svojím životom a nechcela vynechať ani jeden moment.

- KASTOVÁ, V. 1999. *Imaginace jako prostor setkání s nevědomím*. Praha : Portál.
- KEKELIAKOVÁ, M. 2010. „Nežnosť sa zo mňa derie ako prvá snežienka“. In *Tvorba*, č. 4.
- MATEJOV, R. 2008. Istoty a neistoty. Slovenská poézia 2007. In *Knižná revue*, č. 14 – 15, príloha.
- MERLEAU-PONTY, M. 2008. *Svět vnímání*. Praha : Oikoymenh.
- MIKULA, V. 1987. *Hľadanie systému obraznosti*. Bratislava : Smena.
- PAVLIGOVÁ, M. 2008. Nie rozumieť, ale precíťovať. In *Slovo*, č. 12 – 13.
- PROKEŠOVÁ, V. 1984. *Cudzia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ.
- PROKEŠOVÁ, V. 1988. *Slničnica*. Bratislava : Smena.
- PROKEŠOVÁ, V. 1992. *Retiazka*. Bratislava : Slovenský spisovateľ.
- PROKEŠOVÁ, V. 1998. *Pleť*. Bratislava : Slovenský spisovateľ.
- PROKEŠOVÁ, V. 2007. *Vanilka*. Bratislava : Petrus.
- PROKEŠOVÁ, V. 2010. *Tisíckrát dopíchaná ihličím mätko kreslí úbočňa*. Básne z pozostalosti. Bratislava : Ústav svetovej literatúry SAV – MilaniuM.
- REBRO, D. 2000. Umocniť variováním. In *Romboid*, č. 4.
- RICOEUR, P. 1996. *Teória interpretácie: diskurz a prebytok významu*. Viedeň : Inštitút humanitných vied.
- SYRIŠŤOVÁ, E. 1977. *Imaginární svět*. Praha : Mladá Fronta.
- ŽILKOVÁ, A. 1999. O evokovaní, úsilí o harmóniu a nejednoznačných pocitoch z čítania. In *RAK*, č. 1.

hlbšie vrstvy významu. Svojimi predstavami odkazuje na isté skutočnosti. Imaginácie autorka vytvára prostredníctvom zmyslov a symbolov, citlivým pozorovaním priestoru naokolo. Všíma si každodenné veci, ktoré sa menia súčasne s dopadajúcimi slnečnými lúčmi či odrazom mesačného svitu.

Dôležitou súčasťou básní je „zmietanie sa“ lyrickej aktérky. Ide v nich o zobrazenie psychickej oscilácie; sám lyrický subjekt sa však javí ako postava statická. Ak je vyjadrený výrazný pohyb, tak nie na subjekte, ale v hmotách, ktoré tvoria jeho okolie. Najčastejšie je to voda v najrôznejších podobách (vln, mora, jazera či dažďa), no i veci, ktoré nadobúdajú tieto vlastnosti, napríklad most. Snenie ako ďalší významný prvok Prokešovej básní pôsobí na lyrický subjekt retardačne, bráni mu prijať skutočnosť takú, aká je. No práve to mu pomáha žiť ľahšie. V neskoršej tvorbe sa sny eliminujú a súčasnosť i budúcnosť naberajú iné tvary. Sú to pasáže plné otázok a obáv, nemožnosti úniku, subjekt intuitívne pomenúva svoje premeny.

V cykle *Eva* poetka v myslí výrazne zasahuje do svojej budúcnosti. Vidí seba, zobrazujúc sa elegickým nádychom, v priestoroch už iného sveta. Pre Prokešovú je zreteľné vyvážené kombinovanie jednotlivých aspektov. Jej básne sú špecifické ľahkosťou a krehkosťou. Základný pilier tvorí neha. Poetka svoje pocity zobrazuje nenásilne a hlavne prirodzene, bez pátosu.

V štúdiu som ukázala možné spôsoby zobrazenia hmoty, ktoré lyrickú hrdinku obklopujú. Išlo mi najmä o imaginácie, v ktorých prevláda archetyp vody ako „ženský“ živel, umiestnený v duši básnického subjektu. Celá Prokešovej tvorba vytvára životný príbeh, ktorý odkazuje na množstvo neuralgických miest a vnútorných nenaplneností, no ukazuje i radostné chvíle, ktoré sa letmo mihajú „jej“ myslou. Tvoria ich predovšetkým vzťahy s blízkymi ľuďmi a predstavy okolitého prostredia, ktoré sú vykreslené v pekných tvaroch a farbách a podané citovo zainteresovaným spôsobom.

## Od piatku som vdova, alebo adresát Smrť, odosielateľ Lásky

### SOŇA TOMAŠOVÝCH

Začalo to tým, že mi dorazil mail. Aj ma dorazil. **Adresát:** všetci moji blízki. **Predmet:** od piatku som vdova. **Textová správa:** Moji milí, stalo sa... náhle a prudko, ale tak, ako by si on prial, na kurte pri tenisovej hre... pohreb v piatok, 12. októbra o 14.30 v krematóriu. Viem, že so mnou cítite... a sľubujem, nabudúce niečo veselšie. Vaša Gréta. Tolko mail.

Bum! Nabudúce niečo veselšie? A výbuch v mojej myslí. Ako prosím? Čo-žeee? Trasiem neveriacky hlavou. Aké veselšie, čo za veselšie? ... To snáď nie!!! Kontrolujem pre istotu, či mám na nose okuliare – dobre vidím? Áno. Áno, videla som dobre. A poznám aj živel zvaný Gréta, ale aj tak, takéto dať do predmetu, že ... od piatku som vdova a že nabudúce niečo veselšie... Panebože, nepreplo tej náhodou?

A tak som vzala mobil. Grétin hlas, len o niečo vyšší a zvonivejší ako inokedy, ma vrelo ubezpečoval, že jeho majiteľka je v poriadku. A všetko UŽ JE, ako má byť. Nie, nemusím prísť, všetci jej pomáhajú. Firma je zabezpečená, každý vie, čo treba robiť... a ona – pokračovala stále rozhodnejším tónom – ona už píše reč na rozlúčku, taký ten prejav tamto na tú udalosť... čo sa chystá byť pozajtra kdesi v krematóriu.

Chcela som veriť tým triezvym slovám... ale zároveň som sa medzi jednotlivými vetami aj desila tej triezvosti, dosť dobre totiž poznám jej priamosť a živelnosť... a, navyše, tá ženská nemá vôbec žiadne škrupule! Napadlo mi, že tá jej pripravovaná, otvorená a nekonvenčná reč (a zvlášť nekonvenčná, to určite bude!) nemusí byť práve najvhodnejším prejavom konfrontácie života a smrti... tobôž nie vo chvíľach, keď sa vo vetre trepecú stuhy s nápisom „Posledné zbohom“.

Avšak... zároveň som akosi intuitívne pocítila, že tak, ako to zvládla za tých vyše tridsať rokov spoločného života v manželstve, zvládne to aj vo chvíľach poslednej rozlúčky – a jediné, čo môžem, je mlčať. Prípadne, potichu jej fandiť, takže som si odpustila akúkoľvek poznámku či nebudaj usmerňovanie.

A tak sme sa s Fritzim rozlúčili... Vypravdili sme ho v jedno neskoré popoludnie končiaceho babieho leta... dosť ďaleko... až tamhľa na druhý svet. Tam, kam nikto z nás nedovídi a už len v samotnej predstave toho nepredstaviteľného sa dostávame iba potiaľ, pokiaľ nás pustí naša vlastná fantázia, alebo pokiaľ nám dovolí vlastný strach.

Niektorí pri tom cítia nekonečnú bázeň. Niektorí v slzách premáhajú zdesenie z vlastného konca. A niektorí sa boja vôbec si vlastný koniec pripustiť.

SOŇA TOMAŠOVÝCH (1952) je bývalá psychoterapeutka, autorka knihy *Obrázky z minulého života* (2004) a spoluautorka a editorka titulu *Ako ďaleko je do Šanghaja* (1997, 2001). V súčasnosti spolupracuje so Slovenským inštitútom psychodynamickej psychoterapie.

A Gréta... napokon bola skvelá. Sama sebou, ako vždy. Kráčala svojím životčím tempom, v štýle výpravcu nebožtíka manžela na jeho poslednej ceste v jesenné popoludnie, tam, kde jeho telo splynie s ohňom a jeho duša s časom. A Fritzi celý, kompletne a nenávratne, zmizne vo večnosti.

Ach, Gréta bola fakt skvelá. S citom vybrala obľúbených Fritziho Zeppelínov, hudbu, ktorú rád počúval, ale aj krčmovku „V pondelóók domááááá nebuúúdem“, akú si rád pri vínku vyspevoval, a ďalej z vysoka kašľala na všetky obligátne pohrebné zvyky. A tak sa naľavo od kecpultu na pozostalých šťastne a veselo vyškieral sám Fritzi, s obrovskými pretekárskymi okuliarmi na čele ako Mucha Puk v nadživotnej veľkosti, kým napravo, na stojane, namiesto smútočných vencov visela jeho takmer kompletná športová výstroj, všetky tie helmy, lyžiarske palice, tretry, korčule, tenisová raketa – tu viacerým blyso hlavou, či je to tá istá, ktorú krčovitito zvieral v ruke, keď ho zubatá skosila –, až sa pozostalých unisono zmocnil pocit, že tam viseli tak odhodlane a prirodzene, lebo taký bol aj Fritzi, ktorý si celý svoj život užíval prirodzene, až neodbytné hravo a radostne...

Ale bolo tam ešte čosi... Všade navôkol bola prítomná Láska. Sedela dolu medzi pozostalými a visela hore medzi tými teniskami a raketami tak hmatateľne, až ju všetci pocítili na vlastnej živej koži. Len Fritzi na koženej lopte, na korčuliach a rakete. V šikmých lúčoch zapadajúceho slnka sa mihotala Grétina láska. Aj Ursulina. Kto nevie, Ursula je Grétina a Fritziho dcéra. Už dospelá...

Láska dýchala. Lebo pozostalých sa zmocnil všeobecný pocit tichej, do dychu zhmotnenej spolupatričnosti. Nádyh, výdyh... nádyh, výdyh... nádyh, výdyh... a všetci sa na chvíľu stali Fritzim a na krátky, ale nekonečný okamih s ním znovu prežili celý život... a kým ich rozochvieval starý, srdcervúci Cohenov *Dance me to the end of love*, Gréta sa presunula k rečníckemu pultu a nejakú chvíľu – a na krátke zdesenie tých, čo ju až tak nepoznali – sa s krivým úsmevom kývala v rytme doznievajúcej melódie.

Trpezlivo sa knísala a najprv sa rozlúčila s vlastným úsmevom, až potom pevným, nežným hlasom prečítala svoju grandióznu rozlúčkovú reč, ktorej som sa ja úplne zbytočne obávala. Lebo – nikdy sa netreba báť originality. Naopak! Tešme sa z každej výnimočnosti, nech je to hoci aj pohrebný prejav.

Pripomenula v ňom Fritzim všetko dôležité, čo mu bolo treba pripomenúť. Slová z nej padali ľahko, akoby kráčala popoludňajšou lúkou a viazala pritom kyticu pestrých, letom voňajúcich kvetov. Viazala ich s láskou, ale bez pátosu a glórie, ktoré pri posledných rozlúčkach tak často spôsobujú, že trúchliaci pozostali klopia oči a hryzú si pery... Gréta bola taká pravdivá, až mrazila a hriala zároveň. Lebo sa lúčila s tým, kto odchádzal... nie s tými, čo ostávali. Lúčila sa s ním úplne rovnocenne, ako so živým. S rovnakým humorom, aj s rovnakou drzosťou, presne v tom duchu, v akom spolu nažívali, kým tu bol. O to pravdivejšie tak pred nami naposledy zažiaril jeho obraz v posledných zábleskoch odchádzajúceho dňa...

Krásna a silná reč. Krásna a silná. Taká je aj Gréta. Gréta nikdy nesklame! Zdôrazňoval často Fritzi... Mal si pravdu, milý nebožtík... Nesklamala ťa... nikdy.

Ani keď všetkým poďakovala za chvíle, ktoré ti venovali počas tvojho života... ani keď v repete opäť zaznelo „... a v pondelóók domaá nebuúdem... a vo štvrtóók s chlapcaámi doó šenku...“, ani keď s úsmevom vyzvala smútočné zhromaždenie... k spevu!

Nech sa pridá, kto chce...

Poniektoí toho neboli schopní, ale našli sa aj takí, čo sa o to pokúsili...

Milý Fritzi... bolo to také... veľmi slobodné a... dojemné zároveň. A potom, v tom rozospievanom štádiu lúčenia Gréte graciózne vzala z ruky mikrofón sťa by štafetu tvoja krásna a slnečná Ursi, dievča, ktoré sa dnes neusmeje, iba poďakuje všetkým za priateľstvo a lásku, čo ti venovali.

Ale úplne najviac a najláskavejšie sa tvoja dcéra poďakovala Tebe... tebe samotnému. Že si jej bol dobrým otcom. Najlepším!

A pak ještě, abychom nezabomeli na vlastní memento mori, zaznělo morituri te salutant od tebe, Fritzi... a hlasem Jarky Nohavicu si nám vzkázal něco o tom, že jaké to bude pěkné, fajně, pěkné, až to s námi jednou definitivně sekne...

Ach, Grétka moja... Ursi, ako ste sa len po celý čas skvele držali...

Ale ja som vám potichu rozumela, lebo viem, ako sa to dá, lebo niežeby to nebolo obdivuhodné, ale ja viem, aká silná bublina sa urobí okolo hrude, keď nám smrť vyrve niekoho tak náhle a nečakane. Dôverne poznám ten šok, z ktorého nám najprv prepne, ale ktorý nás zároveň milostivo chráni. Časom tá ochranná bublina splasne... vcucne sa do našich srdc aj s tým večným, vytrvalým, hoc už aj len tichým smútkom za niekým, kto navždy odišiel. Ale aj tak ešte občas človek, najmä v samote srdca, do toho hlbokého smútku znovu a znovu prepadne... ale to už vlastne hovorím o úplne inom príbehu. O tých, čo ostali. Možno o svojom.

Znie to divne, ja viem, ale ten pohreb bol krásny. A okrem smútku a nostalgie vo mne zanechal hlboký umelecký zážitok.



NINA POWER

## Jednorozmerná žena

(1. časť)

**„Feminizmus musí niečo znamenať. Inak riskuje, že bude znamenať všetko.“ K tomuto trpkému konštatovaniu vedie Ninu Power skúmanie premien práce, sexuality a kultúry v práci Jednorozmerná žena. Skúmanie, ktoré ukazuje, ako sa na Západe z kontroverznej a nepohodlnej nálepky feminizmu stala sexi značka, ktorá navyše dobre predáva. Ako hovorí Power, feministické je dnes takmer všetko – od nakupovania až po jedenie čokolády. Jednorozmerná žena otvára množstvo doposiaľ nerefektovaných tém a nebojí sa formulovať znepokojujúce otázky. Ak sa dnes za emancipáciu žien považuje individualistické uspokojovanie vlastných potrieb, ak sa ako feministka označuje aj Sarah Palin a ak je feministická rétorika rukojemníkom pravice (ktorá ju zneužíva na podporu vojenských konfliktov a protizenských opatrení), zostal ešte nejaký priestor pre kritické a systematické politické uvažovanie? Preklad publikácie Jednorozmerná žena bude v Glosolálii vychádzať po častiach.**

### ÚVOD

Kam sa podeli všetky zaujímavé ženy? Ak by sme sa pozreli na súčasný obraz ženskosti, vrcholom úspechu žien sú drahé kabelky, vibrátor, práca, byt a muž – pravdepodobne práve v tomto poradí. Samozrejme, nikto nemusí veriť televíznym šou, časopisom a reklamám, a mnohí ani neveria. Ako je však možné, že to dospelo až sem? Naplňa túžbu po ženskom oslobodení 20. storočia „neposlušné“ rozmaznávanie sa v nákupnom raji, príviesky zajačikov z Playboya a depilácia v okolí bikín? Fakt, že stupeň údajnej ženskej emancipácie je v dokonalom súlade s konzumom, je nelichotivým znakom politicky bezútešnej doby. Napriek tomu sa zdá, že tento stav veľkú časť súčasného feminizmu, najmä v jeho americkej podobe, príliš neznepokojuje. Táto rozsahom nevelká kniha je sčasti útokom na to, čo sa javí ako rezignácia dnešných pozitívnych nabudených feministiek na akékoľvek systematické politické uvažovanie. Navrhuje alternatívne spôsoby uvažovania o premenách práce, sexuality a kultúry, ktoré – aj keď



Nina Power. Zo stránky: [sodrateam.com/sv/Press/pressmaterial-gamma/Efter-upploppen-Bortom-kritiken-av-konsumismen](https://sodrateam.com/sv/Press/pressmaterial-gamma/Efter-upploppen-Bortom-kritiken-av-konsumismen). Foto: Tankeverket.

NINA POWER je britská filozofka, spisovateľka, publicistka a aktivistka. Prednáša filozofiu na University of Roehampton v Londýne. Svoje články, v ktorých sa venuje feminizmu, sociálnej a politickej filozofii, médiám, aktivizmu a umeniu, pravidelne uverejňuje v *The Guardian*, *New Statesman* a *The New Humanist*. Spolupracuje tiež s *The Philosopher's Magazine*. Jej prvotina *Jednorozmerná žena*, ktorá vyšla v roku 2009 vo vydavateľstve Zero Books, bola preložená do viacerých jazykov. Je editorkou viacerých prác (napr. *Political Writings* a *On Beckett Alaina Badiou*). V súčasnosti sa venuje príprave dvoch knižných publikácií o práci a histórii kolektívneho politického subjektu.

< Lucia Tallová: *Majorátní pán*, zo série *Paper Stories*. Ilustrácia z knihy *Majorátní pán*, akvarel na papieri, 30 x 40 cm, 2014. Foto: Peter Sit



sú v súčasnej ideologickej klíme nepredstaviteľné – môžu ponúknuť serióznejší základ pre feminizmus v budúcnosti.

Názov knihy odkazuje na prácu Jednorozmerný človek Herberta Marcuseho z roku 1964. Marcuse sa v nej pokúsil preskúmať povahu a rozsah súčasnej ideológie – konkrétne, tie aspekty, z hľadiska ktorých subjekt modernej doby nie je slobodným a šťastným individuum kapitalistickej spoločnosti, ale človekom, ktorý sa pachtí po iluzórnej slobode vytvorenej technologickou nadvládou. „Jednorozmerný človek“ z názvu Marcuseho diela je celkom ponorený do zaslúbeného sveta liberálnej demokracie a konzumu, no napriek tomu „žádnou autonomii nevytváří ani spontánni reprodukce vnucených potrieb individuem; ta je pouze svědectvím účinnosti kontroly“.<sup>1</sup> Domnievam sa, že podstatná časť konzumnej rétoriky a súčasného feminizmu stojí v ceste takému uvažovaniu o práci, pohlaví a politike, ktoré by sa rozišlo s „efektivitou kontroly“, ktorú si všimol Marcuse. To, čo vyzerá ako emancipácia, nie je ničím iným ako skrácovaním reťaze.

Jednorozmerná žena sa začína predpokladom, že ak prehladneme špecifické zmeny v práci a to, že termín feminizmus začali používať tie a tí, ktorí by boli tradične považovaní za nepriateľov a nepriateľky feminizmu (pozri časť „Jastrabi a plačky“), vôbec nepochopíme, aký je súčasný feminizmus. Hlavná časť knihy sa zaoberá premenami práce a tzv. feminizáciou práce, ako aj sústavným tlakom na seba-propagovanie a imperatívom byť vždy pripravený pracovať. Samozrejme, týka sa to rovnako mužov, ako aj žien, hoci mierne odlišným spôsobom.

Napriek tomu, že táto kniha nie je v žiadnom prípade veselá, jej základom je presvedčenie, že ženy a muži majú inherentnú schopnosť byť viac než jednorozmerní. V alternatívnych dejinách sa snaží nájsť náznaky utópie, najmä vo vzťahu k pornografii a rôznym formám kolektívneho a spoločenského života. Snaží sa vyhnúť priamemu obviňovaniu – či už kapitalizmu, žien samotných, alebo foriem feminizmu, ktoré sa málo zaoberajú dôležitými otázkami. Nie je to totiž také jednoduché, že by stačilo iba odkryť „lepší“ spôsob existencie, ktorý sa skrýva za ilúziou. Takéto odhalenia totiž predpokladajú, že autor či autorka v istom zmysle stoja na privilegovanej pozícii – tvárou v tvár hlúpym, neosvieteným masám. Ľudia však nie sú hlúpi a vedia, keď s nimi niekto zaobchádza ako s hlupákmi. Nanešťastie je však zrejme aj to, že ideológia preniká hlbšie, ako sme sa mohli nádejať. Nestačí teda zmeniť svoju pozíciu alebo jazyk. Ako hovorí Paolo Virno: „Iste by sme sa mohli utešovať tým, že súčasné ilúzie sú výsledkom mediálnej propagandy a že práve preto ich môže vyvrátiť projekt trpezlivého pedagogického objasňovania. Nanešťastie to tak nie je. Ideológia má materiálny základ, objektívnu základňu, ktorá klam posilňuje a reprodukuje.“<sup>2</sup>

Táto „objektívna základňa“ je skutočná a skľučujúca. Celkom však nevyčerpáva pole možností – stále sú tu boje, ktoré treba dobojovať a vyhrať. Viaceré feministické stratégie (prepísovanie kultúrnych dejín, znovunadobudanie tela, okupovanie „mužských“ pozícií) boli doposiaľ veľmi účinné, ale nedokázali uchopiť podstatu problému, o ktorý tu ide. Súčasná „materiálna základňa“ ideológie dokázala vytvoriť (dočasné) zdanie, že klasické formy organizovania sa (odborníci,

protestné skupiny) sú nepotrebné, zastarané a nemožné (prinajmenšom v bohatších častiach sveta). Táto kniha je pokusom identifikovať niektoré z týchto materiálnych prekážok rovnosti, hoci – a práve preto, že – by sme si mali myslieť, že je všetko úplne v poriadku.

## ROVNOSŤ?

Kapitalizmus komplexne ovplyvňuje naše chápanie „rovnosti“. Na prvý pohľad nie je na pude k akumulácii nič diskriminujúce – nezáleží predsa na tom, kto tú prácu urobí, kým vzniká zisk a ziskava sa hodnota. Aký by teda malo zmysel diskriminovať ženy ako ženy? Alebo čiernych ako čiernych? Alebo homosexuálov ako homosexuálov? Na druhej strane, ako viac-menej všetci vieme, ženy za rovnakú prácu zarábajú stále menej ako muži a sú nadmerne zastúpené v zle platených zamestnaniach či v čiastočných úväzkoch. Je zrejme aj to, že etnické menšiny a homosexuáli sú na istých pozíciách zastúpení nedostatočne.

Možno by sme sa však mali viac ako na zastúpenie zamerať na zásadné štrukturálne a ideologické faktory. Napokon, argument o začlenení žien, etnických menšín a homosexuálov do „vrcholových pozícií“ dostal v súčasnosti zelenú práve vďaka pravici. Nedávne zvolenie Baracka Obamu je azda progresívnym náznakom budúcnosti, no ešte sa uvidí, do akej miery budú jeho „zmeny“ redistributívne. Condoleezza Rice, Ayaan Hirsi Ali a Pim Fortuyn sú (alebo boli) – vzhľadom na ich reprezentatívne pozície – dosť atypickými kandidátmi. To im však nebránilo, aby vystupovali ako vojnová štváčka, neokonzervatívna mysliteľka a politik proti prístahovalectvu, ktorý podporoval „studenu vojnu“ s islamom. Všetci tí, ktorí (prinajmenšom v prvých voľbách) z „feministických dôvodov“ zvolili Margaret Thatcher za prvú britskú premiérku, boli za svoju túžbu po pokroku potrestaní vlnou reforiem trochu inak „progresívneho“, neoliberalného druhu. Nestačí mať ženy na mocenských pozíciách. Záleží na tom, aké sú to ženy a čo urobia, keď sa tam dostanú. Ako hovorí Lindsey German: „Toto je doba *token*<sup>3</sup> ženy (...) K triumfu rétoriky feminizmu došlo paradoxne v čase, keď sa životné podmienky žien zhoršujú a táto rétorika slúži na ospravedlňovanie krokov, ktoré ženám uškodia.“<sup>4</sup>

Už dávno je zrejme, že koncept *tokenizmu* treba rozšíriť tak, aby zohľadnil fakt, že tieto „výnimočné“ ženy a menšiny sú nielen súčasťou mocenských pozícií, ale predstavujú ich najhoršie aspekty. Zillah Eisenstein používa na opísanie spôsobu, akým „imperialistická demokracia“ prekrýva svoje štrukturálne hriechy nánosom zastupiteľskej slušnosti, pojem *vábnička*: „Manipulovanie rasou a rodom ako *vábničkami*, ktoré nahrádzajú demokraciu, ukazuje, ako ľahko podlieha politika identít skaze.“<sup>5</sup> Začleňovanie žien a menšín do mocenských pozícií vo všeobecnosti nevyhnutne nevedie k zlepšeniu životov žien a etnických menšín a určite ich dosiaľ nezlepšilo. Condoleezza Rice síce bola ministerkou zahraničia, no boli to práve čierne ženy (a čierni muži a deti), kto najviac doplatil na hurikán Katrina.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> „Tokenizmus“ je fenomén, keď sa člen nejakej skupiny stane, na základe svojej vzácnej črty a špecifickosti, jej symbolom („tokenom“). Vzbudzuje tak pozornosť, no okolie ho nevníma prostredníctvom konkrétnych vlastností, ale na základe stereotypov, ktoré pripisuje jeho/jej skupine. Príkladom token žien sú napr. ženy v najvyšších pozíciách, ktorým okolie prisudzuje stereotypne femininálne znaky aj napriek tomu, že sa tak samy neprezentujú. Token tak má tendenciu prispôbiť sa pravidlám väčšiny, čo má za následok reprodukciu zaužívaných predstáv (pozn. prekladateľky).

<sup>4</sup> German, Lindsey. 2007. *Material Girls: Women, Men and Work*. London: Bookmarks, s. 148.

<sup>5</sup> Eisenstein, Zillah. 2007. *Sexual Decoys: Gender, Race and war In Imperial Democracy*. London: Zed Books, s. 18.

<sup>6</sup> Pozri tvrdenie Eisenstein (tamže: 80), že „chudobné čierne ženy tvoria najpočetnejšiu skupinu ľudí, ktorí žijú v záplavovej oblasti a bez áut“ v dotknutom regióne.

<sup>1</sup> Marcuse, Herbert. 1991. *Jednorozměrný člověk*. Praha: Naše vojsko, s. 36.

<sup>2</sup> Virno, Paolo. 2007. Post-Fordist Semblance. In *SubStance*, č. 1, s. 42.

To vedie k novým problémom, ktoré sa spájajú s feminizmom, alebo prinajmenšom s neproblematickým používaním tohto pojmu. V nasledujúcej časti skúmam, aký komplikovaný môže byť tento termín, a to na príklade viceprezidentskej kampane Sarah Palin z roku 2008, v ktorej „feminizmus“ nadobudol veľké množstvo významov.

### SARAH PALIN ALEBO AKO NEBYŤ FEMINISTKOU

V období pred americkými voľbami v roku 2008, ako aj počas nich, publikoval Jacques Alain Miller, veľkňaz lacanovstva a moralista na čiastočný úvazok, dielo s názvom *Sarah Palin: Operácia Kastrácia*.<sup>7</sup> Tvrdil v ňom, že kandidátka na viceprezidentskú pozíciu Palin reprezentuje istý typ postfeministky, teda ženy, ktorá vie, že „falus je len ilúzia“ (o tom viac o chvíľu). Jessica Valenti v denníku *Guardian* načrtla možno intuitívnejšiu líniu, podľa ktorej je Palin skrz naskrz antifeministka. Okrem iného by totiž rada obmedzila právo žien na možnosť voľby a zrušila by sexuálnu výchovu.<sup>8</sup> Samotnej Palin sa už dlhšie darilo pojem feminizmu zahmlievať, aj vďaka členstvu v organizácii Feministky za život. Tá sa zdanlivo feministicky hlási k „nenásiliu“ v tom zmysle, že akékoľvek násilie namierené voči plodu (dokonca aj v prípade, že je tehotenstvo výsledkom znásilnenia) je v rozpore s údajne prirodzenou mierumilovnosťou ženského pohlavia.

Máme tu teda tri rozdielne použitia rovnakého pojmu, pričom a) pre Millera by predpalinovskou feministkou bola žena (napríklad Ségolène Royal), ktorá „napodobňovala muža, rešpektovala falus a správala sa tak, akoby ho mala“, takže by ju bolo možné odbiť ako menejcenného alebo podpriemerného muža, b) pre Valenti je feministkou tá, čo podporuje možnosť voľby žien a bojuje za rovnoprávnosť v každej oblasti života a c) pre Palin, ktorá je zlostne materská a politicky agresívna, je feministkou „narúžovaný pitbul“. Plytké chápanie feminizmu, a zároveň bežná reakcia v situácii, keď sa nejaká žena dostane na významnejší mocenský post, hovorí: „Pozrite sa, žena premiérka! Generálna riaditeľka! Nemáte už, čo ste chceli?“ Ako hovorí Valenti, tento predpoklad je založený na mylnom presvedčení, že všetko, čo ženy chcú, je „ďalšia žena“. Bez ohľadu na to, čo vlastne Palin hovorí alebo robí, je zobrazovaná ako príklad úspešnosti žien – jednoducho preto, lebo je sama ženou.

Republikánske zneužívanie pojmu feminizmus v ostatnom desaťročí je šokujúcou lekciovou politicky oportunistického používania jazyka. Kým kedysi pravica hádzala teplých, ľavičiarov, feministky, pacifistov a rôznych čudákov do jedného vreca ako vnútorných nepriateľov štátu, teraz, keď bolo treba zdôvodniť inváziu do Afganistanu, vylovila jazyk feminizmu zo smetiska dejín ako špecificky „západnú“ hodnotu. „Úcta k ženám (...) môže zvíťaziť na Blízkom východe aj inde!“ volal Bush vo svojom prejave v OSN. Asi pritom zabudol, že počas prvého dňa v úrade zrušil financovanie všetkých medzinárodných organizácií pre plánované rodičovstvo, ktoré ponúkali službu prerušenia tehotenstva alebo k nemu poskytovali poradenstvo.<sup>9</sup>

Je teda jasné, že nejde len o „pravcový“ alebo „ľavicový“ feminizmus, ale o zásadnú krízu významu tohto slova. Ak môže „feminizmus“ znamenať čokoľvek – od chlapeckého správania sa (Miller) cez „pro-choice“ postoj (Valenti), „pro-life“ postoj (Palin) až po obhajovanie vojenských konfliktov (republikánska vláda) –, potom je možno načase tento pojem zanechať, alebo jeho používanie prinajmenšom obmedziť len na situácie, keď jeho význam ozrejmime. Valenti si vybrala žalostný (hoci príťažlivý) humanizmus, myšlienku, že napokon vyhrajú buď „dobrí“, alebo „zlí“, a že toto delenie nezávisí od rodu: „Posledná vec, ktorú Amerika potrebuje, je ďalší skorumpovaný politik, ktorý klame – či už je to muž, alebo žena.“<sup>10</sup>

Ohlas, ktorý vyvolala Sarah Palin, však nesúvisí len s jej údajným „feminizmom“. Podarilo sa jej vyhnúť viacerým starým ženským dichotómiám (matka – politička, atraktívna – úspešná, pasívna – podnikavá) tým, že súčasne stelesňovala obe strany každej z nich. V tomto zmysle predstavuje naplnenie imperatív z 80. rokov, podľa ktorého ženy môžu (a mali by) „mať všetko“ – deti, prácu, úspech aj sex. Čo by nedokázala pištoľníčka, ktorá bojuje za práva nenarodených detí a mužov poráža na ich vlastnej pôde? Veď dokáže v ich vlastnej hre poraziť mnoho starších pravičiarok, ktoré rečia pred davmi o tom, že miesto žien je v domácnosti, a tak predvádzajú svoje divadielko performatívnej kontradike.

Ako starosvetsky hovorí Miller: „Taká Sarah Palin nemá žiadnej chyby.“ Celý jej arzenál (doslovný, rétorický, vizuálny) je na očiach. Všetky jej potenciálne slabosti – dynamika jej rodinného života, nedostatok skúseností, záľuby a postoje (jej láska k strelným zbraňam, atribúty hokejovej mamičky) – z nej robia ešte silnejšieho (nad)človeka, ešte agresívnejšiu populistku a ešte energickejšiu ženu. Ženy chcú byť ako ona,<sup>11</sup> mnoho mužov (a možno aj pár žien) sa s ňou chce vyspať (pozri facebookové skupiny ako Sarah Palin by som si dal, Sarah Palin je SEXI! či Pretiahol by som Sarah Palin). Tie zaujímavejšie z podobných pro-Palinovských skupín explicitne spájajú jej príťažlivosť so súčasným politickým divadlom: „Sarah Palin robí problémy – a ja som NADŠENÝ“ (alebo, ako trochu literárnejšie hovorí Miller: „Do politiky prináša nový Eros.“). Facebooková skupina Sarah Palin je dvakrát taký chlap ako Barack Obama čiastočne chápe váhu jej moci, no zostáva uväznená v starej myšlienke, že žena v politike musí byť viac ako muž.

Miller netvrdí iba to, že Palin je „lepším mužom“ ako Obama, ale aj to, že i ona sama si uvedomuje, že „falus je len ilúziou“, teda že efektívnejšie, než predstierať, že niekto má moc, keď ju skutočne nemá, je pochopiť náhodnú povahu moci (alebo jej významu) a toto poznanie využívať na každom kroku. Palin nepredstiera, že je mužom – predstiera, že je stelesnením všetkých žien, no pritom zostáva celkom pri zemi. Facebooková skupina Sarah Palin ma desí možno zachytáva časť obáv Millera: „Žena, ktorá vyťahuje kastracnú kartu, je – aspoň zatiaľ – neporaziteľná.“ Pre Millera je Palinovej kastracná schopnosť vyvolať strach z kastrácie tým, že sa naruší samo symbolické pole, v ktorom sa dá zahnať úzkosť z kastrácie, doslova elektrizujúca: „Jej politickí oponenti a nepriatelia v médiách vôbec nevedia, ako zaútočiť na ženu, ktorá používa

<sup>7</sup> <http://www.lacan.com/ajmpalin.html>.

<sup>8</sup> <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2008/sep/12/sarahpalin.feminism>.

<sup>9</sup> Pozri Viner, Katherien. *Feminism as imperialism*. Dostupné na: <http://www.guardian.co.uk/world/2002/sep/21/gender.usa>.

<sup>10</sup> <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2008/sep/12/sarahpalin.feminism>.

<sup>11</sup> Ošial okolo Sarah Palin prispel k nárastu predaja topánok, okuliarov a dokonca aj parochní, ktoré umožňujú sa na ňu podobať. Pozri: <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/sarah-palin/2826084/Sarah-Palin-fever-boosts-wig-sales-as-women-go-for-her-look.html>.

svoju ženskosť na to, aby ich zosmiešnila.“ Úzkosť, akú vyvoláva osoba ako Sarah Palin, nie je klasickou úzkosťou, ktorá spočíva v hrozivom zistení nedostatku („Prečo dievčatá nemajú to čo ja?“). Ide o väčší strach – strach z ohromnej ženskej plnosti. Amerika našla svojho nového hrdinu, vlastne hrdinku. A je ňou žena, ktorá urážky, čo na ňu chrlia úspešné ženy („suka“, „potvora“, „koketa“), dokáže pretvoriť na muníciu, ktorou pozabíja protivníkov. Materskosť premenila na zbraň, neskúsenosť na populistickú cnosť a feminizmus na niečo, čo môže schvaľovať aj kresťanská pravica.

Hoci sa Palin nepodarilo stať viceprezidentkou, to, čo reprezentuje – akúsi hokejovú mamičku terminátorku, ktorá sama seba nazýva feministkou –, je čosi celkom nové a súvisí so širšou zmenou, ktorú priniesol nedávny osud tohto pojmu. Vzostup feministiek podporujúcich vojnu, ako aj používanie rétoriky ženskej emancipácie na ospravedlnenie útočnej zahraničnej politiky, sa oplatí preskúmať bližšie.

## JASTRABI A PLAČKY<sup>12</sup>

Jedným z nedávnych vážnych a znepokojujúcich posunov v geopolitickom diskurze je kooptácia jazyka feminizmu tými, ktorí a ktoré by ešte pred 15 rokmi najhlasnejšie vystupovali proti všetkému, čo feminizmus obhajuje. Invázia do Afganistanu a Iraku sa ospravedlňovala emancipáciou žien, a pritom sa odvolávala najmä na feministický diskurz. Manželka prezidenta Georga W. Busha, Laura, na to pripravovala pôdu v rozhlasovom vysielaní, v ktorom vyhlásila, že „len teroristi a Taliban bránia ženám používať lak na nechty pod hrozbou, že im nechty vytrhnú“.<sup>13</sup> Zápas o verejnú podporu vojenskej intervencie sa rozpútal prostredníctvom kombinácie liberálneho „feministického“ diskurzu o právach a jastrabej premisy, podľa ktorej môže byť riešením tohto problému len kobercové bombardovanie utláčateľského nepriateľa. Tak, ako sa Bushova administratíva zabudla opýtať skúsených diplomatov na iné možnosti vedenia geopolitických diskusií, zanedbala aj spoluprácu s domácimi feministkami v Afganistane a Iraku. Ako hovorí Katha Pollitt: „Moslimským feministkám americké invázie skomplikovali prácu. Posledné, čo totiž potrebujú, je, aby boli ženské práva označené ako nástroj votrelcov, okupantov a kultúrnych imperialistov.“<sup>14</sup>

Bombardovanie v mene ženských práv predpokladá, že ženy – a moslimky obzvlášť – sú obeť a že ich musia tvrdým a bezohľadným spôsobom vytrhnúť z kaše múdrejšie sily. Pri pohľade na domácu situáciu je jasné, že rétorika jastrabieho feminizmu je presne takáto – Bushova administratíva nalieva stále viac peňazí do zbytočných programov abstinencie a vykonávanie interrupcií podlieha čoraz prísnejším podmienkam. Feminizmus je len čosi, čo má nerozhodných, morálne založených voličov a voličky presvedčiť o tom, že vojna je jediným možným riešením. „Feminizmus“ ako politický pojem je dnes taký všeobsiahly, že môže ospravedlniť čokoľvek, dokonca aj inváziu do iných krajín. Ako tvrdí Katherine Viner: „Dnes sa feminizmus používa snáď na všetko okrem boja za skutočnú rovnosť – na predaj tenisiek, na ospravedlnovanie zohavovania tela, na

to, aby ženy točili porno, na pomáhanie mužom zbavovať sa obvinení zo znásilnenia, uisťovanie žien o tom, že disponujú sebaúctou vďaka tomu, že používajú značku šampónu, ktorá im prináša pocit sebadôvery. Netreba sa preto čudovať, že sa využíva aj na zdôvodňovanie toho, že sú bombardované ženy a deti.“<sup>15</sup>

Ako sa to však stalo? Viner upozorňuje, že vojenská podpora v mene rétoriky feminizmu nie je až takou novinkou, ako by sa mohlo zdať: „Takáto krádež feministkej rétoriky nie je nová, najmä, ak si zoberieme jej využívanie na účely národnej expanzie. V skutočnosti má znepokojujúce paralely s inou generáciou mužov, ktorým na oslobodení žien záležalo takisto pramálo. Viktoriánsky mužský establišment, ktorý v 19. storočí podnikal obrovské imperialistické dobrodružstvá, kruto bojoval proti čoraz hlasnejším feministickým požiadavkám žien a ich príležitostným úspechom (hrstka žien študovala na univerzite; nové zákony umožňovali, aby vydaté ženy vlastnili majetok). V rovnakom čase sa však na celom svete na získavanie koristi z kolónií využíval jazyk feminizmu.“<sup>16</sup>

Samozrejme, ak sa má z „boja za skutočnú rovnosť“ niečo zachrániť, musí byť význam feminizmu jasný. Musí tiež reagovať na spôsob, akým si tento pojem privlastňujú vojnoví štváci, ale tiež konzum a súčasné ideológie práce. Nie je celkom nepredstaviteľné, že raz budú ženy hovoriť „Nie som feministka“ nie preto, aby od seba neodplašili mužov, ale preto, že nebudú chcieť byť spájané s militaristickým používaním tohto termínu. V tomto zmysle by sme namiesto uchovávaní myšlienky feminizmu ako čohosi, čo siaha od svojej radikálnej podoby až po liberálnu formu, mali rozšíriť pole jej referencie na celé politické spektrum. Imperialistický feminizmus síce používa jazyk liberálneho feminizmu (rozširovanie ľudských práv, volebného práva), ale zároveň využíva vojenské metódy. Je absolútne kontraproduktívny a vo svojej súčasnej fáze primárne anti-moslimský. Veriaca moslimská žena tak predstavuje akúsi antitézou ukričanej praviceovej feministky. Alain Badiou si všimol, že protikladné imperatívy, ktoré sa skrývajú za zákonmi proti noseniu šatiek vo Francúzsku, ilustrujú túto logiku: „Veľké kauzy potrebujú nové argumenty. Napríklad: hidžáb musí byť zakázaný; je znakom mužskej moci (otca alebo najstaršieho brata) nad dievčaťom alebo ženou. Preto sa zbavíme žien, ktoré ho tvrdošijne nosia. Jednoducho povedané: tieto dievčatá a ženy sú utláčané. Preto budú potrestané. Je to tak trochu, akoby sme povedali: ‚Táto žena bola znásilnená, patrí do väzenia.‘ (...) Alebo naopak: ‚Veď to ony chcú nosiť tie prekliate šatky, tie rebelky, tie faganky! Mali by byť potrestané.‘ Počkať: Vy si nemyslíte, že hidžáb je v konečnom dôsledku symbolom mužskej nadvlády? Že s tým otec a najstarší brat nemajú nič spoločné? Kde sa teda vzal zákaz nosenia šatiek? Problém hidžábu spočíva v tom, že je nápadne náboženský. Tí hajzli dávajú najavo svoju vieru. Hej ty! Choď sa postaviť do kúta!“<sup>17</sup>

Podľa logiky sekulárneho spôsobu uvažovania je každá žena, ktorá nosí hidžáb, utláčaná. No na druhej strane, ak na to, aby ospravedlnila jeho nosenie, príliš používa rétoriku voľby, potom presne nechápe, na čo táto rétorika slúži. Trhová logiku voľby, práva vybrať si medzi konkurujúcimi si produktmi, nemožno použiť na ospravedlnenie rozhodnutia nosiť to, čo sa niekomu páči, v tom prí-

<sup>12</sup> Autorka v origináli používa nepreložiteľnú zvukomalebnú dvojicu „hawkish“ a „mawkish“. Ako jastrabie („hawkish“) sa v americkom kontexte charakterizujú nekompromisné a militaristické postoje v zahraničnej politike. Naproti tomu prívlastok „mawkish“ označuje prehnánú, falošnú sentimentálnosť a rozčítenosť (pozn. prekladateľky).

<sup>13</sup> Laura Bush otvorene odsudzuje „brutalitu“ Talibanu. *BBC*, 17. 11. 2001.

<sup>14</sup> Pollitt, Katha. After Iraq and Afghanistan, Muslim Feminists Are Leery of Seeming Close to the West. In *The Nation*, 23. 6. 2007.

<sup>15</sup> Viner, Katherine. Feminism as imperialism. In *The Gouradian*, 12. 9. 2002.

<sup>16</sup> Tamže.

<sup>17</sup> Badiou, Alain. Behind the Scarfed Law, There is Fear. Dostupné na: <http://www.lacan.com/islbad.htm>.



MIROSLAVA MIŠIČKOVÁ vyštudovala filozofiu. Venuje sa sociálnej a politickej feministickej teórii, najmä problémom ženskej práce, reprodukcie a rovného odmeňovania.

pade, že si dotyčný vyberie niečo, čo naznačuje túžbu nehrať túto hru. Ale akú hru? Dvojakú logiku nenávisti voči šatkám dokladá nasledujúca mučivá sťažnosť Davida Aaronovitcha z roku 2003: „Moje najskľučujúcejšie pocity sa spájajú s tými nábožnými ľuďmi, ktorí sú očividne a na prvý pohľad pobožní. Vtedy totiž vôbec neviem, čo sa odo mňa očakáva. Nosiť hidžáb – šatku, ktorú nosilo množstvo moslimských žien – bolo pred dvadsiatimi rokmi vzácnosť. Dnes ju však vo veľkých mestách vidno na každom kroku. Hovorí ‚Nepozeraj sa na mňa‘ alebo ‚Pozri sa na mňa?‘“<sup>18</sup>

Myšlienka, že sa od neho niečo vyžaduje, je bizarná, no možno ju pochopiť prostredníctvom logiky hlbších kruhov túžby. Z rovnakej práce od Badioua: „Hnev feministiek voči tým niekoľkým dievčatám, ktoré nosia hidžáb, je zvláštny. Naliehali na úbohého prezidenta Chiraca (...) aby s nimi zatočil v mene zákona. A zatiaľ všade navôkol ženy predávajú svoje telá, bez obmedzení sa obchoduje s tou najponížujúcejšou pornografiou a časopisy pre tínedžerov každý deň chrlia rady, ako sexuálne odhaľovať svoje telo. Existuje jedno vysvetlenie: dievča musí ukázať to, čo má, aby sa predalo. Musí vystaviť svoj tovar. Musí ukázať, že odteraz sa obeh žien riadi všeobecným modelom, nie regulovanou výmenou. Bradatí otcovia a starší bratia, máte smolu! Nech žije celoplanetárny trh! Najmódnejším modelom je ten všeobecný. V minulosti sa považovalo za samozrejmosť, že je nepísaným právom ženy vyzliecť sa iba pred človekom, ktorého si sama vyberie. To už však neplatí. Odhaľovanie sa žiada pri každej príležitosti. Tá, ktorá skrýva to, s čím prichádza na trh, nie je čestnou obchodníčkou. Tvrdíme teda čosi celkom čudné: zákon o hidžábe je čisto kapitalistický zákon. Nariaďuje ženskosti, aby sa odhalila. Inak povedané, ženské telá musia cirkulovať podľa trhovej paradigmy. Tínedžerom, ktorí tvoria hemžiaci sa stredobod celého subjektívneho vesmíru, tento zákon zakazuje akúkoľvek zdržanlivosť.“<sup>19</sup>

Imperatív, ktorý dievčatám prikazuje ukázať to, čo majú predať, odhaľovať sa a nechať ženské telo fungovať ako súčasť konzumerizmu a stratégie, ako získať zamestnanie, mení hidžáb na objekt zlostného, zákonom posadnutého zmätku. Aaronovitchovu neistotu, či ide o „Nepozeraj sa na mňa“ alebo „Pozri sa na mňa“, možno interpretovať iba pomocou všeobecného imperatívu, podľa ktorého musí byť ženskosť preložiteľná do logiky trhu. Ak je telo užitočnou súčasťou „balíka“, tým lepšie. Obeťou tohto imperatívu, ktorý prikazuje predávať sa všetkými možnými spôsobmi, sa čoraz viac stávajú aj muži. Súčasná pracovná ideológia je však najviditeľnejšia v silne spolitizovanom kontinuu – od (zlých) nositeliek hidžábu k proto-pornoherečkám. A odohráva sa primárne v obehu ženských tiel.

(Preložila Miroslava Mišičková.)

<sup>18</sup> Aaronovitch, David. Please Don't Rub My Face in Your Faith!!! In *The Guardian*, 17. 6. 2003.

<sup>19</sup> Badiou, Alain. *Behind the Scarfed Law, There is Fear*. Dostupné na: <http://www.lacan.com/islbad.htm>.



## Recenzie

### MARTA SOUČKOVÁ

#### Sivá verzus broskyňová

KEPPLOVÁ, Zuska. 2013. *57 km od Taškentu*. Levice : Koloman Kertész Bagala.

Kritika v súvislosti s debutom Zusky Kepplovej *Buchty švabachom* (2011) uvažovala najmä o generačnom písaní a novodobom nomádstve, ktoré však nie presne vystihovalo migráciu autorčiných postáv z jedného (veľko)mesta do druhého. Kepplovej protagonistovi a protagonistke sa nepresúvajú zo Slovenska do cudziny preto, že by im bol vlastný kočovný spôsob života, i keď z putovania môžu mať radosť. Dôvody, prečo sa Petra, Anka, Mika, Natália či Juliana ocitajú v Paríži, Londýne, Helsinkách alebo v Budapešti, sú rôzne, od hľadania práce cez štúdium až po potešenie z cesty samotnej. Kepplovej debut nevytvára len o sociálnych problémoch novodobého (e)migrantstva, hoci tieto autorka zachycuje prostredníctvom viacerých motívov (nevychovujúcich priestorov, izby s flakom na stene, lacných jedál či nápojov, nezamestnanosti, no i nedostatku intimitity v preplnených izbách, outsiderstva atď.). *Buchty švabachom* netematizujú cudzinu ako exotické prostredie, m(i)estu v debute však nemožno uprieť istú atraktivitu. Veľkomesto bolo v slovenskej literatúre totiž pomerne zriedkavo modelované: v tomto zmysle objavujeme spolu s postavami „nanovo“ uličky, sídliská, metrá i galérie jednotlivých metropol.

Druhá kniha Zusky Kepplovej *57 km od Taškentu* vypovedá o expatoch a zdá sa, že tento pojem vystihuje pobývanie cudzincov v istom priestore presnejšie než spomínané označenie nomádi: „*Expatri sú ľudia, čo žijú mimo svojej domoviny.*“ (s. 81). Nejde len o Slovákov, ocitajúcich sa

v zahraničí, ale tiež o cudzincov prichádzajúcich na Slovensko, opäť z rôznych príčin. Manželia, Američanka Vera a Nemeck Henryk, prichádzajú do Bratislavy, kde dostal Henryk prácu, no obaja vnímajú túto príležitosť najmä ako dobrodružstvo spoznávať východný blok po novembrovej revolúcii. Henryk sa neidentifikuje so zmýšľaním otca, ktorý patetizuje ich poslanie takto: „*Otec predniesol, že odchádzame budovať demokraciu, pone sieme pochodeň slobody.*“ (s. 15), predsa však očakáva od ponovembrovej Bratislavy viac, ako v nej reálne nachádza. Počiatková očarenosť socialistickým dizajnom, údiv z priestorovej i personálnej inakosti sa u Henryka a Very postupne menia na rozčarovanie a sklamanie z uniformity exteriéru (sivé bytovky, podobné sídliská, rovnaké obloženia chát či rozbité cesty) aj interiéru (podobné zariadenie izieb, identické farby a iné), ba dokonca im splýva správanie ľudí: „*Všetci si tu vulgárne potriasali rukami a mračili sa na verejnosti. Čakalo nás s Henrykom obdobie bez jediného záhybu vášne. Sedeli sme v niekoľkých domácnostiach na rovnakých gaučoch a miešali cukor v rovnakom čajovom porceláne. Čaj, čo farbil aj na druhé, tretie a štvrté použitie, ako ste to skomentovali vy. Prišli sme do krajiny, do celej geografickej zóny, kde chýbal sektor rozkoše, prefíkanej túžby. (...) Bolo treba priniesť tomuto prísnemu sivému svetu farby, vône, city a vášne. Viac hravosti a nestálosti. (...) Začala som tým, že som celý byt vymaľovala. (...) Levanduľová, broskyňová, telová.*“ (s. 22 – 23). Napriek subjektívite priamej narácie, teda aj „nároku“ rozprávačky na zjednodušený názor či hyperbolu, pôsobí daná generalizácia nepresvedčivo a svedčí o zjednodušenom, až stereotypnom konkretizovaní ľudí i krajiny v období bezprostredne po revolúcii. Vera ne-

vníma rozdiely medzi jednotlivými obyvateľmi, všetci sú podľa nej zamračení, nedokáže rozlíšiť odtiene sivej farby na múroch a obrazne ani vo vzťahoch. Vere chýba v Bratislave *vášeň*, hoci Henryk v jednej z úvodných scén spomína (na) slovenskú svadbu, z ktorej Vera odchádza s odtlačkom nevestinho rúžu na líci. Henryk očakával, že na Slovensku sa bude piť vodka a ľudia budú mať pokazené zuby. Maliar, ktorý so svojou ženou emigroval do Nemecka, sa zamestná na univerzite, kde sa od neho priam vyžaduje „temné“ umenie, a na inom mieste tvrdí: „*Západniari mali hlboký rešpekt pred slovenskou dušou, nerozumeli jej a báli sa.*“ (s. 40). Motív vyšetrovania na polícii je modelovaný opäť redundantne zovšeobecňujúco: majster neuvažuje o konkrétnom policajnom psychológovi, ktorý akceptuje sny jeho manželky, ale západniari ako takí podľa neho rešpektujú slovenskú dušu ako takú... Bejby, srbská študentka antropológie, si zase „*spomínala na balkánsky vidiek, kde sa každý rozhovor po čase stočil na vojnu*“ (s. 82). Kepplová však nasvecuje problém i z druhej strany, keď zobrazuje predsudky Slovákov voči cudzincom. Maliarovu ženu v Nemecku prekvapia „*všade dvere bez menovky, v celej bytovke, kam ste sa nastahovali, keď ste prišli do Nemecka. Ako nás nájdú? – pýtala sa, kým pochopila, že nik vás hľadať nebude.*“ (s. 62). Mick, učiteľ angličtiny, donesie na hodinu článok, v ktorom Slovenka, pracujúca ako aupairka v Štátoch, píše o ľahostajnosti a pasivite Američanov; pritom Mick chodí behávať podobne ako Vera a Henryk, čím narušuje dané predsudky. Zostáva však otázne, či Kepplová kritizuje predsudky a stereotypy, alebo ich sama svojou prózou čiastočne potvrdzuje. Autorka totiž akosi pričasto používa vymedzovacie zámená, prostredníctvom ktorých nie vždy primerane zovšeobecňuje, individuálny pocit potom prenáša na všetky postavy: „*Všetkým čosi strašne chýbalo. A o tom chcela, aby hovorili. Možno, keď každý pridá svoju chýbajúcu časť, zložia celok.*“ (s. 79).

Téma cudzinecstva sa v Kepplovej druhej knihe produktívne rozširuje: konfrontáciou migrantov v Bratislave a v Budapešti, resp. prelínaním domáceho a cudzieho, vzniká zložitý obraz (nielen priestorových) vzťahov. Kepplová už nepopisuje iba ľudí, ktorí odchádzajú do zahraničia, ale tiež migrantov vracajúcich sa z neho domov (maliar z Nemecka do Bratislavy v prvej, Béla

z New Yorku a Zoli zo Švajčiarska do Budapešti v druhej novele). Protagonisti tak môžu porovnávať, čo (ak vôbec) sa v ich krajine zmenilo, konfrontovať svoje predstavy so skutočnosťou. Závery nie sú lichotivé: majster dúfa, že v nových podmienkach bude môcť tvoriť, čo chce, namiesto toho maľuje sivé paneláky a holuby, „*ako očakávanie zmeny, beztiažový stav*“ (s. 54). Béla alebo Bill sa už nedokáže adaptovať na „domov“, Budapešť mu berie energiu, milovaný New York si vytvára napríklad vozením sa v taxíku, z ktorého „*mohlo byť každé mesto New Yorkom*“ (s. 99). Opozícia domáce – cudzie nie je v knihe *57 km od Taškentu* hodnotovo, sémanticky stratifikovaná, azda i preto, že domov nie je miestom, na ktoré sú Kepplovej postavy citovo naviazané. Domov sa tu teda, našťastie, neidealizuje, rovnako sa neglorifikuje ani zahraničie.

Ďalší typ komplikovanej siete sa Kepplovej darí utkať prostredníctvom motívov z iných oblastí (najmä výtvarného umenia, filmu a architektúry). Deje sa tak modelovaním postáv, predovšetkým maliara, ktorý dobre pozná (nielen) ruskú avantgardu; naráciou zacielenou i na opis budov a ich priečelí. Ešte zjavnejšie sú v knihe odkazy na film, Bill a Zoli pripomínajú „bejby“ hrdinov Truffautovho filmu *Jules a Jim*, zamilovaných do jednej ženy. Táto podobnosť je viac vonkajšková ako hlboká, Kepplová síce kreuje sujetový trojuholník zložený z dvoch priateľov, ktorí nadväzujú vzťah s Bejby, a situuje ho do viacerých exteriérov, snímaných akoby na veľkom plátne, avšak porovnanie novely s filmom nie je až také produktívne, aby sme v naznačenom smere mohli uvažovať o intermedialite. Bejby by chcela mať z Billa a Zoliho Julesa a Jima, od čias nakrúcania filmu sa však človek (aj v Kepplovej stvárnení) anestetizoval: „*Zoli povedal, že po nej túži viac, keď vie, že nie je jediný. Tým pádom sa viac sústreďí na rozdelenie času, efektívitu stretnutí, samotný výkon. Musím sa tak viac snažiť. Drží ma to v strehu. Tak funguje konkurencia, smial sa.*“ (s. 102). Na inom mieste novely si Zoli pustí film *Casablanca* s obdobnou tematikou, v ktorom obaja muži napokon dokážu byť napriek rivalite v láske priateľmi. Niektoré fragmenty, najmä z druhej novely *57 km od Taškentu*, pripomínajú filmové zábery, resp. tzv. oko kamery snímajúce budovy, ľudí, miestnosti, ulice, súsošie, ale i prípravu jedla: „*O úpravu steakov sa staral Zoli. Treba rozžeraviť*

panvicu s olejom. Skúsiť vareškou, či sa už tvoria retiazky. Potom hodiť navrch nakorenené mäso. Horúčosť stiahne póry a štava tak zostane vnútri. Musí zostať navrchu mäkké ako dlaň. Stlačil vareškou a napokon posolil.“ (s. 97).

Dalo by sa uvažovať, či na niektorých miestach Kepplovej prózy nadmieru nefunguje náhoda: za dverami, na ktoré Vera zaklope, sa skrýva migrant, maliar osamotený a túžiaci po slobode podobne ako ona; Zoliho zrazí auto, keď ide na letisko; Béla sa po príchode z New Yorku zamestná v hoteli s tým istým názvom: „Nebol to zámer. Naopak, zdalo sa mu, že New York ho presleduje a zároveň mu pred nosom uniká.“ (s. 76). Prostredníctvom takejto náhody autorka na druhej strane vytvára v novelách tenziu, zvyšuje dynamickosť a pútavosť textu. Úsilie zaujať čitateľa a čitateľku badať nielen pri výbere postáv (národnostná pluralita je do istej miery motivovaná prostredím, v ktorom Kepplovej postavy žijú), ale tiež pri ich modelovaní. Napríklad Vera sa so svojim budúcim mužom spoznala pri behu, aj svadbu majú počas Bostonského maratónu: „Požiadali sme, aby šaty ušili tak, že sa v nich bude dať utekať. V polovici trate Bostonského maratónu sme si vymenili prstene, pobožkali sme sa a utekali ďalej. Henrykova rodina priletela z Nemecka a po behu si s nami vypili happy hour drinky v írskej krčme, kde sme sa rok predtým zoznámili. Boli sme spotení, ulepení, Henryk mal na sebe vršok fraku, v klope kvet a na nohách legíny. Mne trčali tenisky spod svadobných šiat. Naše rodiny sme ďalej šokovali správou, že odchádzame do východnej Európy.“ (s. 14 – 15). V inej epizóde si Vera oblieka staré plavky, ktoré ponechali v dači predošli majiteľa, čo pôsobí dosť bizarne (neoblieka si po komsí sveter, ale intímne bikiny „z akejsi umeliny s veľkými kvetmi“, s. 12); učiteľ angličtiny vyskakuje na stôl a nosí tenisky či mokasíny naboso; Zoli odchádza z nemocnice v župane, ktorý si natiahol na šaty, atď.

Rozprávanie v prvej novele *Slo\_oda* tvoria rozličné hlasy, ktoré nie sú vždy dostatočne diferencované (napríklad Verina a Majkina narácia takmer splyvajú). V druhej, rovnomennej novele, objavujeme objektívnu naráciu o troch postavách, pričom Zoli a Bill predstavujú rozdielnych mužov tej istej národnosti, bejby vzťahovo osciluje medzi nimi. Oceniť možno najmä Kepplovej schopnosť naznačiť vývin udalostí a ponechať text otvorený

viacerým interpretáciám. Zblíženie Very s majstrom tak anticipujú už vety z úvodného fragmentu: „Jej syn si práve zobral jednu z tých bláznivých Američaniek, ktoré ho uštvú svojimi excesmi a potom opustia kvôli nejakému východoeurópskemu maliarovi.“ (s. 16); nedozvieme sa však, a nie je to ani (pre porozumenie diela) dôležité, ako sa vzťah maliara a Very skončí. Mick je lektor čiernej pleti, avšak bližšie sa o ňom dozvieme len to, čo nám prezradí Majka, ktorá ho obdivuje. Každý hlas vypovedá o sebe, no súčasne ku komusi, o komsí, o krajine, o svete. Osobná, intímna narácia sa tak opäť vcelku presvedčivo rozširuje o sociálne, národnostné či spoločenské motívy, podobné problémy sleduje tiež objektívny narátor v druhej novele.

Kepplová v knihe *57 km od Taškentu* na jednej strane tematicky nadväzuje na svoj debut *Buchty švabachom* (nielen prostredníctvom toposu cudziny, ale i modelovaním komplikovaných sujetových trojuholníkov), na strane druhej sa pokúša o iné, fragmentárnejšie a experimentálnejšie rozprávanie. Nie vždy sa jej darí vytvoriť presvedčivý obraz o expatoch, sympatické však zostáva jej úsilie inovovať priestor a s ním súvisiace postavy v súčasnej slovenskej próze.

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 *P(r)ózy po roku 1989* (2009), editorkou výberov *Jozef Čiger 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. Ana-soft litera).

## ĽUDMILA PÁNISOVÁ Medzi autorským a prekladateľským subjektom v poetike Haugovej a Plath

HOSTOVÁ, Ivana. 2013. *Haugovej Plathová, Plathovej Haugová*. Prešov : Prešovská univerzita.<sup>1</sup>

Cieľom monografie Ivany Hostovej je reflektovanie prekladov poézie známej americkej autorky Sylvie Plath, pochádzajúcich z pera poprednej slovenskej spisovateľky a prekladateľky Mily Haugovej. Je všeobecne známe, že zaoberať sa otázkami kvality umeleckého prekladu, najmä pri preklade poézie, nie je jednoduché. Do popredia sa dostávajú mnohé otázky, na ktoré neexistuje jednoznačná odpoveď. Jednou z tých najrelevantnejších je, ako zhodnotiť kvalitu prekladu poézie a ako ju oddeliť od kvality preloženej básne. Ak sa to aj kritikovi či kritičke podarí (čo sa miestami môže zdať priam nemožné), stále vyvstáva otázka postavenia, úlohy a nezávislosti prekladateľa či prekladateľky ako svojbytnej tvorivej osobnosti, ktorá chtiac-nehctiac vtláča pečať svojej autorskej, resp. prekladateľskej poetiky do tvorivého procesu prekladu. Nám už potom zostáva len polemizovať, či a do akej miery na to prekladateľ/ka má alebo nemá právo a do akej miery sa táto tvorivosť a svojbytnosť prekladateľa či prekladateľky odzrkadlila v konečnom výsledku jeho/jej práce. Táto úloha nie je o nič ľahšia ani vtedy, ak je preklad z hľadiska svojej kvality hodnotený nanajvýš pozitívne, nehovoriac o prípadoch, keď je dokonca lepší ako originál, čo sa v dejinách translačných činností občas stáva. Dôležitú úlohu má, samozrejme, vždy aj obdobie vzniku prekladu, a teda spoločenské, kultúrne a v našom geopolitickom priestore nevyhnutne aj politické okolnosti, ktoré hlavne v druhej polovici minulého storočia zohrávali pri preklade nemalú úlohu. Neraz sa totiž stáva, že hoci z pohľadu modernej teórie o preklade môžu byť niektoré prekladové riešenia relatívne polemické, ako správne konštatuje i autorka monografie, pri hodnotení kvality prekladu – obzvlášť staršieho dáta – treba brať ohľad na prekladové normy a úzus platné v období vzniku prekladového textu. Nezodpovedanou stále zostáva otázka hľadania objektívnych

kritérií na určovanie kvality prekladu poézie, čo sa v porovnaní s prekladom neliterárnych textov javí niekedy priam ako sisyfovské úsilie. Príčina tkvie v samotnej podstate tohto typu umeleckého zachytenia a vyjadrenia autorského subjektu stojaceho na pomedzí snovosti a reality, v ktorom, na rozdiel od neliterárnych textov, hrá prím figuratívnosť, metaforickosť a asociatívnosť. Niektoré z načrtnutých podnetov Hostová reflektuje hneď v úvodnej časti monografie, kde sa zaoberá práve problematikou prekladového invariantu a ekvivalencie z diachrónej i synchronnej perspektívy nielen v kontexte domácej, ale i zahraničnej translatológie. Prostredníctvom presvedčivej argumentácie opierajúcej sa o domáce, ako aj zahraničné teoretické zdroje odhaľuje slabé miesta Popovičovej koncepcie invariantu, ktorá sa v súčasnej translatológii javí, podľa jej názoru, ako neudržateľná. Už úvod monografie dáva tušiť, že bude v mnohých smeroch novátorská a pre tradičnejšie ladených čitateľov a čitateľky miestami aj polemická. Na pozadí dobového kontextu vrátane kultúrnych, spoločenských a politických podmienok a okolností autorka monografie veľmi vhodne predstavuje chronologický súpis Haugovej prekladov tvorby Plathovej, ako aj opis jej vlastného umeleckého a tvorivého rastu a vývinu, čo predstavuje vhodnú bázu pre nasledujúce kapitoly. Jadrom práce je potom hľadanie a analyzovanie vzájomných, na prvý pohľad možno zdanlivých, ale v mnohých prípadoch aj reálne podložených motivických, tematických a tvorivých zhôd či podobností medzi oboma autorkami. Výnimočnosť Hostovej prístupu k zvolenej problematike tkvie v aplikácii metód korpusovej analýzy, ktorá sa síce už niekoľko rokov bežne využíva v lingvistickom výskume, ako aj v modernej translatológii, no zväčša na analýzu neliterárnych textov založených prevažne na denotatívnosti. Vzhľadom na to môže ísť na prvý pohľad o trochu „drsné“ metódy na analýzu krehkého poetického textu, ktoré len veľmi ťažko dokážu zachytiť a postihnúť nehmatateľné, jemné významové nuansy slov, ktoré sú pre „správne“ pochopenie a interpretáciu tohto typu textov kľúčové. Autorka si však aj s týmto problémom poradila veľmi zručne prostredníctvom analýzy podobností a odlišností motívov v tvorbe oboch autoriek, založenej na

<sup>1</sup> Monografia je dostupná na: <http://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Hostova1>.

odhaľovaní frekvencie výskytu kľúčových slov. Prezentácia exaktných výsledkov korpusovej analýzy tvorí bázu pre následnú interpretáciu motívických prienikov v poetike oboch autoriek.

Hostovej monografia je nepochybne zaujímavým čítaním. Ponúka nielen nové poznatky o vzťahu a tvorivej interferencii Mily Haugovej a Sylvie Plathovej, ale zároveň otvára aj ďalšie rozmary a možnosti prekladovej analýzy a interpretácie poetických diel v kontexte aktuálnych trendov (nielen) v modernej vede o preklade, zosobnených v aplikácii metód korpusovej analýzy. Môže tak, okrem iného, slúžiť aj ako metodická báza či inšpiračný zdroj pre možný výskum v tejto oblasti.

LUDMILA PÁNISOVÁ vyštudovala prekladateľstvo – tlmočníctvo na Filozofickej fakulte UKF v Nitre, kde obájila aj doktorát v rovnakom odbore a kde v súčasnosti pôsobí na Katedre anglistiky a amerikanistiky. V rámci svojej pedagogickej činnosti sa venuje výučbe lingvistických disciplín, ako sú štylistika a syntax, ale aj vedeniu seminárov z prekladu či tlmočenia, pričom v ostatných dvoch rokoch sa intenzívne začala venovať aj oblasti historického vývinu anglického jazyka. V rámci vedeckej činnosti pokračuje vo výskume problematiky prekladu slovenskej literatúry do cudzích jazykov s primárnym zameraním na angličtinu. Na túto tému publikovala desiatky článkov v domácich i zahraničných zborníkoch a časopisoch. V súčasnosti pracuje na svojej prvej monografii.

## MATÚŠ MIKŠÍK

### Dá sa život zarámovat?

ŽUCHOVÁ, Svetlana. 2013. *Obrazy zo života M.* Bratislava : Marenčin PT.

Svetlana Žuchová sa u mňa zapísala svojou novelou *Yesim* ako autorka s veľmi špecifickou – a pre mňa osobne špecificky úchvatnou – obraznosťou a štýlom rozprávania. Útla knižka o tom, ako turecká prísťahovalkyňa hľadá miesto, kam by mohla patriť, pôsobí ako obraz v ráme, ktorý je vykladaný pestrofarebnými kamienkami a ozdobený rôznymi vzormi – celkovo však tento rám vôbec nepôsobí nesúrodno, práve naopak, bavilo ma strácať sa v špirálach lyricky ladených viet, saturovaných bytostne presnými a údernými prirovnaniami, ktoré som v takejto podobe ešte v žiadnej inej knihe nezažil. Tolko hommage à *Yesim*.

Ozveny tejto techniky som spozoroval aj v nasledujúcej knižke s názvom *Zlodeji a svedko-*

*via*, avšak charakter rámov – množné číslo preto, lebo knižka má viac rozprávačov a teda viac obrazov – sa menil, postupne sa delyrizoval a uvoľňoval, akosi scivilnieval, akoby sa tie farebné kamienky a ornamenti menili na malé obrázky, možno slová, ktoré smerom k veľkému obrazu odkazovali. Trochu nešťastné bolo to, že všetky obrazy – každý rozprávač vytváral svoj vlastný – boli zarámované v rovnakých rámoch, teda štýl rozprávania bol u diametrálne odlišných osobností takmer identický. Tolko kritický exkurz k *Zlodejom a svedkom*.

Kam sa autorka posunula v *Obrazoch zo života M.*? Kumulácia prirovnaní a ich reťazenie do zložitejších, vnútorne prepojených štruktúr v takej lyrickej podobe, ako to bolo v novele *Yesim*, sa tu už nenachádza, resp. iba v rudimentoch: „*Šoférovanie mi išlo prekvapivo dobre. Šoférovanie je ako lyžovanie, tiež sa nezabúda. Jazyky sa zabúdajú. Keď sa teraz usilujem hovoriť po nemecky, chvíľu trvá, kým sa s rečou znova zoznámim. Zo začiatku mi nemčina kladie odpor. Niekedy musím hľadať slovo, hoci po chvíli do nej vkĺznem ako v bazéne do vody, ktorá zo začiatku oziaba, ale potom si zvyknem a prestane mi byť zima. Pohyby sa však nezabúdajú. Šoférovanie je ako šport, je uložené v inom oddieli mozgu.*“ (s. 99). Vnútoraná stavba textu sa teda v priebehu tvorby autorky – čo potvrdzuje aj „medzičlánok“ *Zlodeji a svedkovia* – čoraz viac posúva k momentkám, obrazom zo života, epickým impresiám.

Vnútoraný nepokoj protagonistky však ostáva, takisto sa tematizuje hľadanie domova, z ktorého tento nepokoj vyplýva, samozrejme, silné postavenie má aj motív prináležania k druhým, reprezentovaný rodinnými putami v užšom a medziľudskými vzťahmi v širšom zmysle. Dá sa teda povedať, že kým lexikálno-štylistická práca s výsledným výrazom knižiek je autorkiným rámom na príbehy jej protagonistov, vo vnútornej štruktúre *Obrazov zo života M.* sú práve domov a rodina tými najdôležitejšími obrazmi z Marisiinho života, na ktoré hľadá rám. Rám, ktorý obrazu poskytuje istú rigiditu. Obraz zarámovaný a zavesený na stene totiž vytvára dojem, že veci sú v poriadku práve preto, lebo sa nemenia. Stabilita prameniaca zo statickosti.

Marisia sa upína na javy a činnosti, ktoré čo najmenej podliehajú zmenám, preto hovorí o rozličných obradoch, zvykoch, poverách a rutinách

a v rovine významu ich do istej miery stotožňuje. Životná cesta protagonistky je teda determinovaná silnou túžbou po stabilite – koniec koncov, „*naše cesty sú vychodené a predvídateľné*“ (s. 130) –, ktorá vyplýva z toho, že sa veci nemenia, že dôležité obrazy života ostávajú na stenách vo svojich rámoch. Vytvára si sústavu činností, medzi ktoré patria najmä plávanie, behanie a šoférovanie – pohyby, ktoré sú paradoxne pre ukotvenie sa kľúčové, pretože „*pohyby sa (...) nezabúdajú*“ (s. 99).

Okrem týchto je zaujímavá aj spánková rutina, ktorú rozprávačka objasňuje v úvode knihy. Je to ďalší z mechanizmov, ktoré Marisii pomáhajú vyrovnať sa s udalosťami, destabilizujúcimi jej život. Ďalším z jeho efektov je to, že funguje ako substrát pre zásobu tlmiaceho roztoku, ktorý protagonistka pridáva do zmenami a emóciami nabitkej životnej zmesi, aby sa vedela vyrovnať s každodennými väčšími alebo menšími turbulenciami. K motívu spánkovej rutiny a spánku sa potom viaže niekoľko pasáží, ktoré sa uvádzajú takouto alebo podobnou magickou formulkou: „*Predstavujem si, že by sa to dalo.*“ (s. 108). Ide o fantazírovanie za stavu bdlosti, „*daydreaming*“, ktorý autorka opakovane využíva ako rozprávačský postup a v pláne knihy sa celkom organicky hodí k motívu spánku.

Kľúčovou a najviac exponovanou je súvzťažnosť obrazu umierania Marisiinej matky, obrazu jej smrti a obrazu spomienky na ňu. Tieto tri obrazy vytvárajú zvláštny triptych, protagonistka musí na každý z nich nájsť osobitný rám – teda spôsob, ako ich ukotviť vo svojej životnej skutočnosti – a, navyše, toto rámovanie podlieha prísnej kauzalite, keďže obrazy triptychu majú svoju nemennú postupnosť, na stene musí za každých okolností z nich visieť práve jeden, pričom je jasné, že až posledný obraz spomienky na matku bude visieť na stene Marisiinho života s definitívnou platnosťou. Nuž, „*taký je život, musíme brať, čo prináša*“ (s. 68), konštatuje nakoniec aj hrdinka.

Prvý rám je hotový vtedy, keď Marisia tvrdí: „*Vytvorili sme si stereotyp, reťaz úkonov súvisiacich s umieraním, ktoré sa začlenili do všetkých ostatných rutinných každodenností*“ (s. 34). Neskôr dokonca: „*Kým som ja sedela vo vlaku do Viedne a tešila sa na leto, mama umierala ďalej.*“ (s. 117). Postupom vytvorenia rámu je teda rutini-

zácia, ukotvenie prebiehajúceho obrazu v mysli, jeho fixácia v aktuálnej podobe a na základe nej jeho akceptovanie a vyrovnanie sa s ním aj vďaka priradeniu k už zavedeným rutinám: „*Vyvetrala som si pri behu hlavu a už som nemusela myslieť na mamu.*“ (s. 20).

Život Marisie je teda vlastne sústavou zarámovaných a nezarámovaných obrazov. O vytváraní rámu na obraz umierania hovorí Marisia aj toto: „*Nevylučujem, že všetky tie rutinné úkony zoskupené okolo maminho umierania boli pre mňa cestou, ako nesmútiť za Janutom.*“ (s. 68). V tomto momente sa už dá tušiť, že akokoľvek je rám dôležitý pre aktuálny obraz, ktorý Marisia vo svojom živote práve zavesila, jeho hlavný význam spočíva v aplikovaní na obraz minulosti, pretože len tie už majú definitívnu podobu – ostatné nutne podliehajú zmenám. Marisiin vnútorný nepokoj vyplýva práve z toho, že obrazy na stenách galérie svojho života musí z času na čas vymeniť, aktualizovať – práve to je sila pôsobiaca proti jej snahe o nájdenie vnútornej stability v živote.

Lenže „*umieranie je jedna vec, ale smrť je ešte niečo iné*“ (s. 65), a keď Marisia odloží stoličku, na ktorej stála, keď na stenu vešala konečne zarámovaný obraz umierania matky, keď teda odloží stoličku, odstúpi a v geste chvíľkovej úľavy si vydýchne a založí ruky vbok, práve vtedy, v tom momente obraz padá. Nedá sa opäť zavesiť, je nutné vybrať ďalší – obraz smrti a nahradiť ním ten predošlý. Marisia to pochopí vďaka tomu, že si dokáže znovu vytvoriť rutinu, ktorá jej pomôže sa stabilizovať.

Tento moment vyrovnania sa so smrťou sa vzhľadom na štylisticky bezpríznačkové, citovo nezafarbené a odpatetizované rozprávanie protagonistky manifestuje len na základe svojej vnútornej sily – explicitne nie je vidieť, že tento moment je dôležitý, vieme to však implicitne – ani výrazné, emóciami nabité momenty totiž nerušia tón textu. Našťastie, pokiaľ ide o autorkin zámer, vety dôležité pre pochopenie myšlienky celého textu sa nedajú prehliadnuť: „*A vtedy v T-mobile bola Naďa prvá, komu som povedala, že mama zomrela a jej telefónne číslo môžeme teda zrušiť*“ (s. 94), alebo: „*Spätne sa mi zdalo, že pri šoférovaní po maminej smrti som dospela*“ (s. 101).

Potom padá aj druhý obraz, statusom quo už nie je smrť, aj tá už patrí minulosti, a posledný obraz, ktorý visí na stene, je obraz spomienkový.

Jeden z Marisiiných prvých krokov, smerujúcich k úplnému odpútaniu sa od matkinho osudu, vyzerá takto: „Predstavovať si teraz rozhovory s mamou je krajšie, ako sa s ňou kedysi rozprávať.“ (s. 129). Prekonávanie smrti sa vzápätí explikuje a posúva, obraz smrti Marisiinej matky sa poľnohá mení na obraz spomienky na ňu: „Keď mama zomrela, pomyslela som si, že mŕtvym by sa malo dať raz za rok zatelefonovať. Stačilo by raz za rok, myslela som si vtedy. Raz za päť rokov, myslím si teraz.“ (s. 129).

Konečné prekonanie smrti matky je signalizované v úplnom závere knihy nástupom novej rutiny, nového stabilizátora, nového pevného rámu: „Rozhodla som sa, že si budem písať denník.“ (s. 133). Toto rozhodnutie zanecháva v konečnom dôsledku silnejší dojem ako fakt, že sa Marisia vydáva a opäť bude formálne súčasťou nejakej rodiny. Rámcový motív predposlednej kapitoly sa vracia v jej závere vo vygradovanej podobe: „Od zajtra si začnem písať denník, ktorý bude plný pekných spomienok“ (s. 140), aby definitívne potvrdil doživotné umiestnenie obrazu spomienky na matku na stene galérie Marisiinho života.

Samozrejme, tento kvázitriptych je len súčasťou väčšej sústavy obrazov, ktoré spolu tvoria komplex obrazu rodiny, resp. v najširšom chápaní sieť obrazov medziludských vzťahov. To, že Marisia sa na začiatku rozprávania už de facto necíti byť členom nijakej rodiny, iniciuje presah do rozprávania o rodine partnera. Impresie zo života Otovej rodiny tak symbolizujú Marisiinu integráciu do nej, práve cez zdieľanie bezvýznamných maličkostí z minulosti sa v texte navodzuje intimita prostredia a rodinná pohostinnosť. Akoby tak ostatné postavy dávali vo fragmentoch protagonistke nahliadnuť do ich vlastných galérií, avšak proti takémuto nasvieteniu pôsobí Marisiin vnútorný pocit neprináležania – zatiaľ sa nevie vyrovnáť s tým, že by mohla niekam patriť. Napriek evokácii rodinného prostredia, stále prevláda pocit cudzosti: „Hoci na to nemám dôvod, medzi Otom a Emou sa cítim trochu ako votrelec. Hoci Ema bola ku mne vždy priateľská, a myslím si, že jej správanie je úprimné.“ (s. 90).

Neskôr tento pocit aj zdôvodňuje a vysvetľuje, keď hovorí, že obrazy zo života Otovej rodiny sú „scény z filmu, ktorý som nevidela“ (s. 125). Toto je vlastne kľúčové pre všetky medziludské vzťahy a je to vzorec aplikovateľný nielen na Mari-

siin, ale aj na naše životy – na svoju stenu si môžeme zavesiť iba obrazy blízkych ľudí, budú to iba obrazy, ktoré bude po čase nutné vymeniť. Nemôžeme vziať, zarámovať a zavesiť na stenu ani rodinu, ani priateľov a ani Marisia teda nemôže takýmto spôsobom natrvalo fixovať vo svojom živote ani svoju matku, ani Ota, ani malú Katku, ani kohokoľvek iného.

Ludia, ktorí sú si veľmi blízki, sa síce môžu dohodnúť, že namiesto obrazu do steny vyrežú otvor a zarámujú ho, aby ním videli do galérie toho druhého – koniec koncov, téma zdieľania s partnerom, resp. s úzkym kruhom rodiny a priateľov je dôležitým pilierom sociálneho aspektu ľudského života, to však neznamená, že si môžeme na niekoho robiť permanentný nárok. Nakoniec, keď sa na to pozrieme z druhej strany: „Nedovíďme na dni, keď z bábätiiek ostanú len fotografie a budú to dospelí ľudia, ktorí sa odšahujú“ (s. 136), a ani Marisiina matka nemala v ráme samotnú Marisiu, ale iba jej obraz, o ktorom sa nakoniec protagonistka aj čitatelia a čitateľky niečo dozvedia iba sprostredkovane z úst susedky a až po matkinej smrti (s. 137 – 138).

A mimo absolútne najbližších ľudí sme jeden pre druhého ani nie obrazy, ale skôr iba fotografie na chladničkách, pričom Marisia vie, že „moja fotografia tam už o rok byť nemusí. A že pred rokom tam možno bola fotografia niekoho iného. Z Otovej rodiny môžem zmiznúť rovnako, ako z nej iste v minulosti už zmizli mnohí ľudia“ (s. 59). Po uvedomení si tohto je jasné, že sa Marisia aj v rodine partnera cíti „trochu ako votrelec“ (s. 90).

Mimo kruhu najbližších a blízkych sú *Obrazy zo života M.* obrazmi toho, ako sa míňajú životy jednotlivcov, ako v autobuse, v ktorom sa človek vezie s druhými pár zastávok, ale nikdy nie celú cestu, skôr či neskôr bude nutné buď prestúpiť na inú linku, alebo zo životnej trasy vystúpiť. Preto sa sestrička čuduje, keď jej Marisia donesie kyticu až po smrti jej matky, v momente, v ktorom nie je súčasťou života nemocničného personálu, a nakoniec aj protagonistka si túto skutočnosť uvedomuje a hovorí: „Ja žijem vo svojom svete a nikdy nebudem žiť v inom.“ (s. 83). Aj list nevlastného brata, ktorý Marisia preberá v úplnom závere knihy, tak treba vnímať ako ďalší obraz života, ďalší život, ktorý sa nedá zarámovať vo svojej úplnosti, a v neposlednom rade ho treba vní-

mať ako pripomienku toho, že život existuje a že „život sa nedá odložiť“ (s. 139).

Cez motív nevlastného brata sa späťne vrátim k snahe o fixáciu protagonistky na domov ako komplex určitého priestoru a relácií, ktoré vytvárajú ľudia vyskytujúci sa v tomto priestore – v prenesenom význame ideu domova z veľkej časti vytvárajú ľudia, ktorí sa vyskytujú v abstraktnom priestore našej galérie buď na obrazoch, alebo vo svojich iných podobách ako jej návštevníci (návštevu galérie niekoho iného si predstavujem práve ako zdieľanie príbehov, momentiek, epických impresí, ktoré sú komentármi k obrazom jednotlivých ľudí a udalostí). Marisia vraví: „Práve som sa dozvedela správu, ktorá by ma mala, pochopiteľne, zaskočiť. Ja však premýšľam väčšmi o Otovi ako o svojom nevlastnom bratovi.“ (s. 144).

Na svojho partnera myslí preto, lebo symbolizuje nájdenie domova, ktorý Marisia hľadala v *Zlodejoch a svedkoch* a ktorý tiež hľadala protagonistka novely *Yesim* (a na základe diskusie s autorkou pri prezentácii *Obrazov zo života M.* mám pocit, že ho hľadá/hľadala aj Svetlana Žuchová, ktorá sa v uplynulých rokoch niekoľkokrát presťahovala). Je to pre ňu oveľa dôležitejšie ako nevlastný brat, ktorého vlastne nepotrebuje (s. 146), je to pre Marisiu dokonca to najdôležitejšie, keďže sa ešte nedávno cítila taká maličká, že jej bolo ľúto menších rastliniek a uprednostnila ich pri sadení svojej balkónovej záhradky pred uplatnením bezohľadného darwinizmu (s. 63).

Nuž a v závere knihy protagonistke teda už „celkom postačí ísť domov“ (s. 147). To je katarzia, výdych úľavy, Marisia vie, že konečne našla miesto, na ktorom sa môže usadiť a rástť v pohodlí (novo)nájdeného domova. Konečne má pocit, že niekam patrí, že našla miesto, ktoré je pre ňu aspoň nateraz stabilným rámom pre jej vlastný životný obraz. Nám takýto koniec napovie, že vnútorný pocit nepokoja konečne pominul, že tam, kde sa kniha končí, konečne začína ozajstný príbeh a v neposlednom rade aj to, že pre Marisiu to všetko bolo nutné, že to musela prekonať, pretože „len tak sa mohla rozrásť“ (s. 64).

MATÚŠ MIKŠÍK (1988) študuje slovenský jazyk a literatúru na FiF UK v Bratislave. Venuje sa recenzovaniu súčasnej domácej literatúry, pôsobí aj ako redaktor pre vydavateľstvo 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 akade-

mickej 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.

**MÁRIA KLAPÁKOVÁ**  
**Neexistencia jednej pravdy,**  
**alebo pozrime si opäť Matrix**  
TOKARCZUKOVÁ, Olga. 2014. *Okamžik medvêda*. Brno : Host.

Publicistika, umelecká literatúra, (feministická) filozofia, angažovaný text. Recenzovaný súbor článkov, fejtónov, úvah, glos a miniatúr môžeme čítať ako ktorúkoľvek z týchto alternatív, v ideálnom prípade ako ich kombináciu. Môžeme sa s ňou stotožniť, súhlasíť či nesúhlasíť, vyhraničiť sa, konfrontovať, v krajnom prípade odmietnuť, nemôžeme však voči nej zostať ľahostajní. Samotná autorka, niekedy azda trochu vzletne považovaná za Virginíu Woolf 21. storočia (Klára Kubíčková), totiž svojimi textami i osobou vzbudzuje záujem, vyvoláva kontroverziu, provokuje. Ako v predslove k *Okamžiku medvêda* napísala poľská spisovateľka a sociologička Kinga Dunin, Tokarczuk sa nebojí „používať ošklivá slova, jako je feminismus nebo politika. Je signatárkou rôznych petíc týkajúcich se mnoha společensky podstatných záležitostí – od evropské integrace po diskriminaci menšin“ (s. 14). Viac než svet však autorka podobnými témami poburuje čitateľov a čitateľky v rodnom Poľsku, ktoré je stále považované za jednu z najkonzervatívnejších európskych krajín. Sama som sa stretla s tým, že zatiaľ čo v našom kontexte sú Tokarczukovej knihy prijímané väčšinou pozitívne, v poľskom, najmä akademickom, prostredí ju považujú skôr za „celebritu“. Písanie o náboženstve, sexualite či politike vnímajú ako povrchné, a ak poviete, že čítate Tokarczuk, len chápavo pokývajú hlavou a myslia si: Samozrejme, veď je okrem Sienkiewicza a Herberta jediná, koho pozná. Pre Poliakov je Tokarczuk navyše často feministkou v tom najnegatívnejšom a najobmedzenejšom význame slova, preto jej texty čítajú s odstupom a vnímajú ich skôr ako populárnu literatúru.

V porovnaní s Tokarczukovej umeleckými textami je *Okamžik medvêda* knihou, ktorá pre svoju tematickú aj formálnu rôznorodosť nemá

modelového čitateľa a čitateľku. Preto ma prekvapilo, aké podobné boli recenzie, ktoré doteraz na knihu vyšli. V takmer všetkých sa opakovali tie isté konštatovania, recenzenti a kritičky sa orientovali predovšetkým na politický, resp. spoločenský a filozofický plán textu. (Pod)vedome odsunuli umeleckú rovinu knihy, no myslím si, že je rovnako relevantné hodnotiť text aj z tejto stránky. Keď som porovnávala *Okamžik medvéda* s knihami, ktoré som doteraz od tejto autorky čítala, potvrdilo sa mi, že najsilnejšia je v rozprávaní, konkrétne, v rozprávaní príbehov. Preto má kniha vo viacerých častiach charakter zdieľania vlastnej čitateľskej, diváckej či ľudskej skúsenosti. V prvej časti knihy nazvanej *Heterotopie* autorka napríklad cez svoje sledovanie filmu *Matrix* uvažuje o strachu a o tom, prečo nás viac než známe a často sa opakujúce, teda už vyprázdnené scény z hororov a katastrofických filmov desí „program reality“: „*Takže z čeho máme najväčší strach? Není to strašlivá epidemie z vesmíru, jaderná válka, gigantické rastliny, duchové, oživé mrtvolky. Máme strach z toho, že nás Bůh opustil, že nerozumíme světu, že nikdy nepoznáme jeho komplikovaný plán, že nám ho věda nevysvětlí, že jsme uvěznění ve svých představách jako mouchy v jantaru. Tak vypadá dnešní horor.*“ (s. 77). Takéto prirovnanie pôsobí na prvý pohľad bizarne, možno až komicky aj vzhľadom na to, ako je *Matrix* prezentovaný u nás. Časté paródie niektorých scén, ideálne Neovho spomaleného záklonu pred letiacimi guľkami, ale aj množstvo pokračovaní vyvoláva skôr dojem oddychového večera pri akčnom sci-fi filme než podnetu na filozofickú úvahu. Tokarczukovej rozprávanie však film vracia do pôvodnej cyberpunkovej roviny, ktorá v období svojho vzniku skutočne reagovala na nebezpečenstvo a vytvára z neho i dnes platný a sugestívny jav.

*Heterotopie* môžeme vnímať ako filozofujúcu literatúru. Matrixovská úvaha s názvom *Svět je past* uzatvára autorkino uvažovanie o jej vlastnej utópii, heterotopii, teda foucaultovskom priestore inakosti. V úvodnej časti *Jak vymyslet heterotopii. Společenská hra* Tokarczuk vytváraním alternatív vyvracia klasické, často (rodovo) stereotypné tvrdenia typu: „*Lidská populace je rozdělena víceméně rovnoměrně na dvě pohlaví.*“ (s. 30), „*Žena patří spíše do přírody a muž do civilizace.*“ (s. 31), ale aj: „*Ropa a jiné suroviny jsou základním, v podstatě jediným zdrojem energie a ob-*

*choduje se s nimi. Alternativní zdroje jsou příliš drahé, neefektivní a podezřelé.*“ (s. 27) či: „*Náboženství je společné dobro, patří mezi společenské a zákonodárné činnosti.*“ (s. 34). Vytvára svety tzv. Heterotopiánov, ktorí vo svojej Heterotopii žijú v rozpore so zaužívanými pravidlami, pričom takéto svety fungujú. Túto kapitolu vnímam, podobne ako *Matrix*, pozitívne, Tokarczuk tu však často sklzáva k rozplývavým konštatovaniam, ktorými uzatvára jednotlivé fragmenty. Vzhľadom na „vysoký“ motív budovania utópie je to azda z hľadiska autorky pochopiteľné, pre čitateľa a čitateľku však redundantné: „*Je třeba se chovat tak, jako kdyby to mělo význam, jako kdyby existovala pravidla a normy, jako kdyby existovalo nějaké osvobozující a zachraňující dobro, které dá našim činům smysl.*“ (s. 51).

Podobný problém nastáva aj v druhej časti knihy *Cestovní soubory*. V nej autorka opäť rozpráva príbehy, tentoraz vo forme fragmentov a miniatúr. Ide o najväčšmi umeleckú časť, keďže jednotlivými „príbehmi“ vytvára konkrétne obrazy, „lyrické pozorovania“, ktoré viac než jednotlivito dávajú zmysel spoločne, resp. ako súčasť celej knihy. Táto časť zároveň predstavuje Tokarczuk ako cestovateľku, ktorá spoznáva množstvo ľudí, dostáva sa do rôznych situácií, často však iba v pozícii pozorovateľky a zapisovateľky. Pohybuje sa najmä v Amsterdame a v Ázii, v priestore mesta. Keďže ide o väčšie množstvo miniatúr, dochádza tu k problému, ktorý je charakteristický najmä pre básnické zbierky alebo zbierky poviedok, a teda hodnotová, kvalitatívna nevyrovnanosť jednotlivých textov. Slabšie sú najmä tie, v ktorých sa autorka snaží zovšeobecniť a miesto konkrétnej, hmatateľnej skúsenosti popisuje vyfublovaný obraz zo života anonymných postáv. Asi najvýraznejším príkladom je text *eRodina*, v ktorom sa navyše tematizuje už neinvenčná téma vzťahov na dialku a komunikácie cez internet: „*Domlouvají se na večer, i když je to v tomto případě pojem velmi relativní, jelikož se nachází na různých místech světa. Sednou si před monitor s hrnkem čaje, někteří si dokonce otevřou láhev vína. Tato eRodina bydlí na třech kontinentech. Na Skypu spouštějí telekonferenci a začínají svůj rodinný život. Matku zajímá, jak to jde ve škole, otec, který je na opačném konci světa, má spíš obavy, jestli se správně stravují (dobře zná jejich posedlost neustálým hubnutím).*“ *Povídají si*

*dlouho, občas si pošlou smajlíka.*“ (s. 102). Opačným prípadom je napr. text *Dvě kuchyně*: „*Jedna dvojjazyční známa mi během oběda vyprávěla, že má odlišné stravovací návyky, a to podle jazyka, kterým zrovna mluví. V jednom jazyce má vždy chuť k jídlu, ráda experimentuje, jí s potěšením. Lákají ji krevety, ryby a ušřice, má ráda také neobvyklé kombinace chutí – například uzené maso s medem nebo sýr s čokoládou. Když mluví tímto jazykem, přibírá na váze. Přejichod na druhý jazyk v ní okamžitě spouští jiný režim. Jí málo a jen jednoduché věci. Nejprve se obejde bez pečiva a mléka. Po nějakém čase úplně přestane jíst, je to něco jako logoanorexie. Nakonec musí utéct, evakuovat se do druhého jazyka, jinak jí hrozí jistá smrt.*“ (s. 119). Skúsenosť je konkrétna a originálna, pôsobí autenticky, autorku opäť vracia do pozície zapisovateľky každodenných príbehov. Aj napriek prípadom ako *eRodina* je však druhá časť knihy ucelená a potvrdzuje klišé, že na pozadí slabších textov vyniknú tie silnejšie.

Najvyváženejšia sa mi z tohto hľadiska javí záverečná, tretia časť knihy *Pstruh na mandlích*. V nej Tokarczuk tematizuje prevažne literárne témy ako čítanie, budovanie a získavanie čitateľskej skúsenosti, jazyk. Vysvetľuje sa tu tiež metafora z názvu knihy, teda okamžik medvéda. Ide o medveďa, ktorého Tokarczuk, ako malé dievčatko, videla stáť v rade pri stánku s novinami. Bola však jediná, kto ho videl, rodičia tvrdili, že klame. Táto príhoda ju postupne prinútila uvažovať o tom, čo je pravdivé, reálne a čo nereálne, neexistujúce: „*Subjektivní chápání pravdy je spojeno vždy s aktem hodnocení. Je to vědomý akt vůle – uznávám, že něco je pravdivé, a navíc přijímám důsledek tohoto hodnocení. Je nutné, pokud máme žít ve společném estetickém světě založeném na poznání. A proto se má žít tak, jako by to, co jsme uznali za pravdivé, bylo bezpodmínečně pravdivé, a musíme se bez mrknutí oka přispůsobit všem důsledkům z toho vyplývajícím. Uvědomujeme si závažnou relativnost respektování pravdy, kterou jsme přijali jako závaznou.* (...) *Beze smutku se vzdávám toho fascinujícího, pohádkového obrazu svého medvěda. Pro všechny takové a podobné zkušenosti je taky literatura – zvláštní a obrovské místo mezi mnoha individuálními pravdami.*“ (s. 188 – 198). Ako odporkyňa premúdrejších a vyprázdnených rečí, ktoré sa často prezentujú ako filozofické dišputy, opäť

oceňujem u Tokarczuk životnosť jej filozofujúcich úvah. To, že som schopná sledovať proces jej uvažovania, pochopiť jej vysvetlenie a odôvodnenie, a zároveň si ho okamžite aplikovať na konkrétnu udalosť, konkrétny príbeh.

Aj napriek filozofickému a sociálnemu charakteru knihy Tokarczuk neagituje. „Nevnucuje“ svoju pravdu ako jedinú, čo sa môže diať pri klasickjších filozofických textoch. Namiesto toho popisuje, dokáže vytvárať príbehy aj v odbornejších, resp. tzv. objektívnejších textoch. Vytvára vlastné utopistické svety, ponúka možnosti, no zároveň sa príliš nevzdáľuje od reality. Sama som sa preto rada stala súčasťou jej „matrixu“.

MÁRIA KLAPÁKOVÁ (1989) je doktorandkou na PU v Prešove, študuje teóriu a dejiny slovenskej literatúry. Odborne sa venuje najmä súčasnej slovenskej literatúre a kritike kritiky. Je redaktorkou časopisu o poézii *Vertigo*.

**MARTINA KORBOVÁ**  
**Každý sa mihne ako vidina**  
JURÁŇOVÁ, Jana. 2013. *Nevybavená záležitosť*. Bratislava : ASPEKT.

Prozaička, dramatička, autorka kníh pre deti, publicistka a prekladateľka Jana Juráňová sa vo svojej najnovšej próze inšpirovala predchádzajúcou spomienkovou knihou (rozhovorom s Agnešou Kalinovou) *Mojich 7 životov*. Ako uvádza Jana Cviková, autorka si z rozhovoru odniesla viacero „nevybavených“, načatých príbehov. Jeden z nich, príbeh mladej ženy na starom portréte, sa stal námetom pre recenzované dielo, pričom už samotný názov evokuje, že sa niečo neuzavrelo, že niečo zostalo nedopovedané. Nevybavená záležitosť je po dielach *Orodovnice* (2006), *Žila som s Hviezdoslavom* (2008) a *Lásky nebeské* (2010) štvrtou autorkinou knihou, ktorá sa dostala do finále Ceny Anasoft litera.

Jednotiacou líniou prózy je fenomén pomínutelnosti, resp. dôležitosť pamäti a celistvosti spomienok. Pamäti ako jadra ľudskej identity, ktorá zahŕňa všetky zážitky, a spomienok ako neodmysliteľnej súčasti ľudskej existencie. Sledujúc potrhane nitky ľudských spomienok, podaných verbálne, prostredníctvom fotografií alebo písomných záznamov (listy, poznámky, denníkové zápisky) a popretkávaných novými spomienkami,

ba dokonca spomienkami na spomienky, nachádzame osobitú a neopakovateľnú výpoveď o svete ženy, no najmä o vzťahoch, ktoré ho určujú. Napokon, aj autorka priznáva, že v tom, o čom píše, „vždy ide o nejaké vzťahy. Aj keď vzťah neexistuje, je tam nulový variant vzťahu, čiže vzťah chýbajúci, ale je tam“ (rozhovor s J. J. v denníku *SME*, 4. 5. 2011).

Text charakterizuje „jednoduchá“ lexika a nesentimentálny spôsob písania. Rozprávanie plynie pokojne, bez zbytočného pátosu, dramatičovania alebo zveličovania. V texte je zároveň viditeľný rodový základ – hlavná postava svet prirodzene chápe z vlastnej ženskej perspektívy, na základe čoho vyjadruje individuálnu ženskú skúsenosť, ktorú autorka vtesnáva do širšieho spoločensko-kultúrneho rámca. Zita, hlavná protagonistka a rozprávačka príbehu, vedie solitérny, introvertný súkromný život, poznačený náhlou smrťou manžela. Jej deti dospeli, osamostatnili sa, a hoci sa s matkou nestretávajú často, navzájom udržiavajú telefonický a e-mailový kontakt. Zita po smrti svojho muža urobí závažné rozhodnutie, ktoré pre ňu predstavuje veľkú zmenu – prenechá panelákový byt dcére a presťahuje sa na dedinu, kde si ešte nedávno s manželom kúpili menší rodinný dom a plánovali tam stráviť dôchodok. Postupne si zvyká na nový domov a vytvára každodenný stereotyp, ktorý jej poskytuje bezpečný prístav, ba dokonca vnútornú úľavu: „*Izba, v ktorej sa ráno prebudím, je zaliata slnkom. Uvedomím si, že som si po čase celkom zvykla na toto rozšafné ranné svetlo. Môj nový dom. Som tu.*“ (s. 124).

Na jednej strane prežíva pocity osamelosti, pretože manželova smrť je stále čerstvá, na druhej strane sa dobrovoľne izoluje od okolia. Nezaujíma ju, čo sa deje v dedine, na nákupy i na omšu chodí do neďalekého okresného mesta, dokonca aj k susedom sa správa chladne a zdržanlivo, pretože ešte „*nenášla ten správny spôsob – ako si nenechať liezť do dvora a zároveň byť priateľská*“ (s. 121). V jej správaní sa odzrkadľuje neistá pozícia človeka v dnešnom rýchlom a neprehľadnom svete, vo svete chaosu a neistôt, anonymity a od cudzenia, v ktorom vládne vzájomné vyrušovanie a zavádzanie si: „*Svet je slepý a nevšímavý, povedal mi raz ktosi. Ved' ani ja si nevšímam trápenie iných, nie natoľko, ako by to možno potrebovali. Smutní ľudia sú egoistickí, to som si všimla*

*už dávno a viem, uvedomujem si to, že teraz som taká aj ja. Nevládzem byť iná. Možno to prejde a možno nie. Ľudia ma tu vnímajú takú, aká som teraz. A je mi to jedno. Aspoň zatiaľ.*“ (s. 12).

Spočiatku sa cíti neistá, lebo bola zvyknutá všade chodiť vo dvojici: „*Prečo som do toho parku nezašla už dávno aj sama? Potrebujem k tomu niekoho?*“ (s. 130). Po čase však zisťuje, že znovunadobudnutú slobodu si užíva a v pozícii samostatnej jednotky sa cíti maximálne komfortne. Nikto a nič ju neobmedzuje, nikomu sa nemusí prispôsobovať, môže si robiť, čo chce a kedy chce: „*Plánujem si dni, aby som potom plány operatívne menila, ako sa mi zachce. Poobede dám do poriadku kuchynský kút a uvedomím si, že sa mi nechce ísť ani do obchodu, ani na poštu. Všetko môžem odložiť na zajtra. Vonku je krásne, no ja som slobodná, nemusím trieliť von, len čo sa ukazuje pekný deň, pretože to môžem urobiť kedykoľvek, aj keď fúka zničujúci vietor, aj keď prší.*“ (s. 13).

Samotu hlavnej protagonistky naruší náhodné stretnutie s dávnou priateľkou Soňou. Práve táto profesorka (v súčasnosti tiež na dôchodku) docielila, že Zita v mladosti napriek úbohému hudobnému sluchu spievala v dievčenskom študentskom zbore. Soni v dedine zostal starý dom po rodičoch, o ktorý sa jej pomáha starať dcéra. So Zitou sa poznajú dlhé roky, no napriek tomu sú si navzájom cudzie: „*MLčíme. Je to stále tá istá Soňa. Neodbytná, akčná, ale aj zázračne chápaná. Sedíme, pijeme kávu, dívame sa von oknom. Nevie si predstaviť, s kým ešte by som mohla takto mlčať. Môj muž tiež mlčal, ale díval sa pritom do novín. (...) MLčíme o rokoch, ktoré sme prežili bez toho, aby sme si jedna na druhú čo i len pomysleli. MLčíme o mojich deťoch, lebo hovoriť o nich by bolo zrazu také banálne. MLčíme o dievčatách, s ktorými som študovala a ktoré boli lepšie speváčky ako ja. Nepýtam sa jej, či s nimi má nejaké kontakty, lebo ja nemám. Už ani neviem, ako sa volajú.*“ (s. 84). Nie je ťažké domysliť si, že Soňa si prácou v spevokole kompenzuje neľahký život (chladné manželstvo so svojráznym profesorom či problematický vzťah s nevestou). Na rozdiel od hlavnej protagonistky neprestajne vyhľadáva spoločnosť ľudí, nadväzuje nové kontakty a napriek vysokému veku je stále aktívna. Pomáha jej to (pre)žiť.

Vo chvíli, keď hlavná hrdinka objaví na po-

vale portrét mladej ženy a kufor plný starých listov, novinových výstrižkov a denníkových zápisok, sa príbeh zdvojuje. Autorka premyslene spojila dva ženské príbehy, minulosť a prítomnosť. Prostredníctvom spomienok zaznamenaných v starej korešpondencii a zápisok odkrýva príbeh tajomnej ženy z obrazu. Toto zdvojovanie, spájanie a rozpletanie zároveň dokumentuje snahu o vyjadrenie autenticky ženskej životnej skúsenosti na pozadí historických udalostí, v ktorej sa prelína individuálne spomínanie s kolektívnou pamäťou (podobne sa v autorkinej predchádzajúcej knihe *Mojich 7 životov* prepleťá historická línia rozprávania s Kalinovej intímnu pamäťou): „*Aj tak si každá z nás musí svoj údel prežiť a prehrýzť sama a potichu.*“ (s. 102).

Hrdinka Jany Juráňovej je narátorkou, ktorá v dennom existenčnom kolobehu definuje vlastný životný pocit. Z úvah ju vzápätí vytrhávajú myšlienky na identitu ženy z obrazu, ktoré ju zároveň odpútavajú od ťaživých spomienok: „*Povala, obraz, listy – každý deň sa mi do myšlienok vplieta osud Edity. Niekedy sa mi zazdá, akoby som tu nebývala sama. Odkedy viem o kufri na povale a o jeho obsahu, zdá sa mi, akoby tu Edita bola akýmsi zvláštnym spôsobom so mnou. Myslela som si, že tento dom vyplním svojím mlčaním a že sem za mnou príde aj mlčanie mojich mŕtvych. No prítomnosť Edity je zrazu silnejšia. Viem, že je to všetko ilúzia, že to len moja hlava je naplnená cudzím neznámym osudom.*“ (s. 70).

Rozprávanie plynie hladko a často ústi do vnútornej reflexie, sebaaprežívania a sebaprojektovaní. Odkrýva zložitý svet ženskej emocionality prostredníctvom prúdu myšlienok, spomienok, asociácií a osobných pocitov odrážajúcich realitu, s ktorou sa hrdinka takýmto spôsobom vyrovnáva. Tematické spektrum myšlienok hlavnej protagonistky je široké – zamýšľa sa nad klukatnosťou životných príbehov, v ktorých sa náhodné prelína s nevyhnutným, nad emocionalitou i racionalitou. Zaznamenáva osobné skúsenosti s medziľudskými vzťahmi, smútok, rozčarovanie, omyly, prehry, ale aj vízie do ďalších rokov. Jej životný postoj charakterizuje imperatív: Nelamentovať! Konfrontuje sa so všetkým, čo život prináša (odchody rodičov, manžela, osamostatnenie detí), lebo plakať nemá zmysel: „*Ešte sa začnem ľutovať a to bude koniec.*“ (s. 130). Zaujímavá je ambivalentnosť niektorých myšlienok – na jednej strane sú spomienky

na mŕtveho manžela bolestivé, na druhej strane sa Zita bráni tomu, aby vybledli (pretože spolu s nimi by sa vytratil kus jej života). Ide o akýsi odťahový náliehavo lipnutia na prchavých emóciách a pamäťových útržkoch: „*Až nastane ten čas a ja sa budem vedieť dívať na fotky svojho muža, budem vedieť, že som z najhoršieho vonku a že to vôbec nie je dobré. Nebudem si pamätať, čo všetko som pozabúdala a stratila? Budem si ho pripomínať cez fotky ako cez filter, ktorý chráni, oddaluje. Vytratí sa, aký bol živý.*“ (s. 28).

Pri čítaní denníkových zápisok a korešpondencie tajomnej ženy z obrazu si protagonistka položí otázku, akým spôsobom a pod akým vplyvom sa stala takou, akou je dnes, a aký význam pripisuje rôznym ľuďom a udalostiam, ktoré jej vstúpili do života. Premýšľa o žene, ktorou teraz je, o živote, aký teraz žije, a o tom, či chcela byť práve takýmto človekom a žiť práve takýto život. Myslí na všetko, čo podstúpila predtým, ako sa sem dostala: „*Nikdy som si nepísala denník. Ak by som si ho v minulosti písala, dnes by som sa v ňom už možno nespoznala. Nemám presný záznam o svojom voľakedajšom ja, neviem sa vrátiť k sebe takej, aká som bola pred rokmi. Dojívalo by ma to? Zahanbovalo? Bola by som sama sebe úplne cudzia alebo nepodstatne banálna? Ktovie, možno by mi to oživilo v pamäti obrazy, ktoré si aj tak nikto iný nevie vybaviť.*“ (s. 34). A možno by napokon zistila, že to bola stále „ona“, že neexistuje nijaké staršie ani mladšie ja, ale iba jedno – také, ktoré v sebe od začiatku obsahovalo príslub a možnosti budúceho „ja“. Hoci, ktovie...

MARTINA KORBOVÁ vyštudovala filozofiu a slovenčinu na FiF UK v Bratislave. Profesionálne sa venuje literatúre. Spolupracuje s viacerými vydavateľstvami a zaujíma sa o problematiku rodovej rovnosti.

## MARTINA GRMANOVÁ

### Nazrieť za okraj

BODNÁROVÁ, Jana. 2013. *Z periférií*.

Bratislava : Drewo a srd.

Spisovateľka, kunsthistorička a performerka Jana Bodnárová nedávno rozšírila svoju rozsiahlu literárnu tvorbu o novú zbierku poézie s názvom *Z periférií*. Jana Bodnárová do svojej prózy vkladá mnoho lyrických prvkov a jej nezameniteľný štýl je

možné postrehnúť aj v poézii, ktorá, naopak, v sebe nesie prvky prózy.

Autorka tvaruje básne do podoby „mikro-príbehov“, ktoré neraz pripomínajú momentky, fotografické či dennikové záznamy, krátke filmové sekvencie zachytávajúce spomienky, konkrétne pocity a impresie. Básne sa vyznačujú náznakovosťou, výrazovou strohosťou, redukciami slovesných tvarov ústiacou často do enumerácie: „*gaš-tany. aleje. zelené svetlo. zajaté mestečko. / rozpálené. zaprášené. zasnežené.*“ (s. 64). Použitím autorskej skratky, zhutnením textov sa básnická výpoveď stáva intenzívnejšou. Prvky narácie, vkladané do básní, ich nielen ozvlášťujú, ale aj približujú realite, ktorú texty zrkadlia: „*dobrý deň! výhražne hovorí starec pri zástavke / autobusu na Letnej.*“ (s. 74).

Básne sa vyznačujú pomerne ostrými kontrastmi, pričom neraz prechádzajú aj do paradoxov a je pre ne typický oxymoron: „*závoje mŕtvych neviest*“ (s. 73). Časté opozície vytvárajú najmä dvojice: realita – sen, život – smrť, deň – noc, dnu – von, minulosť – prítomnosť, ticho – hluk, statickosť – dynamickosť. Napriek kontrastnosti sú uvedené entity komplementárne, vzájomne previazané a prepojené do jedného celku, v ktorom jedna bez druhej nedokážu existovať. Na tento fakt autorka poukazuje najmä na opozitách ticho – hudba, ktorým venuje osobitnú pozornosť. Teóriu o neexistencii ticha pertraktoval skladateľ a hudobník John Cage. Ticho neexistuje, hudbu života tak vytvárajú každodenné zvuky, ktoré neraz ostávajú nepovšimnuté: „*klavirista si sadol / za klavír, aby nehral on. do všetkých mikrofónov / má hrať priesračná tekutosť Ticha. zvuk dychu, / zadržovaný kašeľ, smiech, šepkané poznámky ľudí / v hladisku, vrzgot sedadiel. ako to chcel Cage.*“ (s. 36).

Poetka v zbierke využíva rôzne postupy, ktoré básne ozvlášťujú. Aplikovaním citácií vytvára metatexty, uplatňuje symboliku farieb, no dôraz kladie najmä na senzualnosť a zmysly, texty vyvolávajú silné asociácie: „*nepavúčie, silné prsty mi voňajú / po posekanom kôpri z jesennej záhrady.*“ (s. 50).

Alúzie na známe osobnosti, prevažne na umelcov a umelkyne, odrážajú autorkin rozhľad v umeleckej sfére. Ocítajú sa tu známe (Lars Von Trier, Chlebnikov, Tranströmer, Dean Martin) i menej známe mená (Niki de Saint Phalle, Vida Mok-

rin, Lacan). Na zdôraznenie myšlienky a jej intenzifikáciu využíva autorka nielen grafickú, ale aj zvukovú stránku. Rytmicnosť dodáva niektorým básňam nádych riekanky, podobný efekt dosahuje autorka aj interpunkciou. Ďalší rozmer nadobúdajú básne uplatnením jazykovej hry – výraz *Morfeus* (s. 11) v sebe spája antického hrdinu Orfea a zároveň omamnú látku tlmiacu bolesť, morfium. Zvukovú podobnosť slov Bodnárová využíva v básni *Host – Ghost* (s. 32). Texty oživuje aj využitie citátov v cudzom jazyku či nápadité neologizmy (*bezúľava*, s. 14; *neoči*, s. 24; *nedosmútenosť*, s. 65).

Knihy je rozčlenená do troch celkov, pričom posledná báseň každého z nich nadväzuje na tematiku toho nasledujúceho. Poetka postupne prechádza od generalizovanej výpovede k intímnej sfére podvedomia.

V prvom celku *Fraktály*, ktorý je zároveň aj najrozsiahljším, Bodnárová použitím synekdochického „pars pro toto“ postupu zobrazuje časť sveta, jeho výsek odzrkadľujúci súčasný život. S tým korešponduje aj názov tejto časti (fraktál ako celok zložený z menších častí, pričom každá časť je zmenšenou kópiou). Autorka poukazuje najmä na „periférnu“ – odvrátenú stránku života, do centra pozornosti sa dostávajú ľudia žijúci na okraji spoločnosti: „*z kontajnera frnkli mestské holuby. Za nimi vyletelo / cigánske dieťa. Usmiate, najedené zo stola priepasti.*“ (s. 45). Spoločnosť, ktorá ustrnula v stereotype a ľahostajnosti, neschopnosť reagovať, vyvolať zmenu, potláčanie prirodzeného cyklu a vyprázdnenosť, to všetko je v zbierke prezentované ako atribúty dneška: „*v puknutom zvone neustrnie povetrie. nezastavia sa ľudia. v prázdne. v záhade. v nedokončenej túžbe.*“ (s. 28). Poetka zdôrazňuje krehkosť, pomínelnosť ľudskej bytosti a túžbu po „modernom sne“, ktorý nie je skutočným snom, čím básne nadobúdajú určitý filozofický rozmer.

V nasledujúcom celku *Memories are made of this* väčšmi rezonuje samota ako priestor vhodný na návrat do spomienok, krásnych aj trpkých, ktoré predstavujú „kľúč“ k vnútru, k poznaniu samého seba. Bodnárová ich pripodobňuje k „špirále času“, ktorá asociuje ľudskú DNA: „*treba sa krútiť dozadu. v piruetách / krasojazdkyne na ľade. až sa otvorí priestor / minulosti. s najcennejším kľúčom ku skutočnosti samej seba*“ (s. 49). Žena v tejto časti nadobúda rela-

tívne dominantné postavenie. Práve ona je pôvodcom zrodu, je priadkou osudu, „*tkáčkou životov*“ (s. 55). Jedným z najvýraznejších motívov druhej časti je vzťah matky a dcéry, silné puto spájajúce obe ženy, ale tiež matkino ochorenie postihujúce pamäť, ktoré tento vzťah narúša: „*pamäť máš zamknutú na sedem zámkov (...) si stále moja mama. vsotená do polonoci / polodní. / zasklená ľadom času.*“ (s. 61). Ženský lyrický subjekt si uvedomuje plynutie času a následne sa pokúša vyrovnáť s procesom starnutia, smrťou ako prirodzenou súčasťou životného cyklu: „*čas sa ukláňa: starecký waltz, prosím.*“ (s. 66). Tým zároveň nastoluje aj zložitú existenciálne otázky, týkajúce sa tajomstva života, ktoré ukrývajú pootvorené dvere trinástej komnaty. V básňach vzťahujúcich sa na spomienky sú obsiahnuté viaceré odkazy na magický, mýtický či rozprávkový svet, ktorý dotvára prítomnosť nadprirodzených bytostí (víla, čiernokňažník, vlčia žena, medúza). Atmosféru tajomna vyvoláva aj časová clona, čiastočne skresľujúca minulosť.

Posledný cyklus *S/ZEN [39 snov]* spája v názve nielen snívanie, ale i odkaz na tzv. zenový stav mysle, stav iného vnímania, resp. poukazuje na to, že všetko je zdanlivé a iluzórne, podobne ako pri snívaní, počas ktorého sa neraz stretávame so svojim podvedomím, s ukrytým „ja“ prenikajúcim na povrch: „*predo mnou rovnakým / spôsobom bežala moja dvojníčka. dlho sme sa tak / krútili a nikdy sme sa k sebe nepriblížili.*“ (s. 92).

Tridsaťdeväť krátkych textov – snov sa začína prevažne slovami „*v tom sne som bola*“, čím autorka naznačuje zmenu perspektívy. Dôraz kladie najmä na senzibilitu a emócie, čo jej umožňuje vnímať snové ilúzie, predtuchy a vízie. Snvy poskytujú neobmedzené možnosti premiestňovania sa v čase a v priestore, prepájajú minulosť so súčasnosťou, vytvárajú neskutočný svet, odraz spracovaný podvedomím, avšak plný skutočných pocitov prenikajúcich na povrch. Neraz sa v nich objavujú úzkosť, vzdor, hrôza, ale aj túžba po matkinej prítomnosti a opore: „*hlboko som dýchala, / s tvárou vtlačenu medzi mamine holé prsia. aby / som sa prestala báť a cítiť úzkosť.*“ (s. 88). V záverečnom sne však ženský lyrický subjekt uviazne a ostáva zacyklený v polohe akejsi bezmocnosti: „*a zasa ma ktosi vrátil. pohyb / po slučke... stále.*“ (s. 93).

Všetky tri celky poukazujú na život, na jeho tienisté stránky, ktoré neraz nevnímame, alebo nechceme vnímať. Na utvorenie vlastnej mienky je však potrebné vidieť aj odvrátenú stranu, nazrieť za okraj, do periférie, a uvidieť svet v jeho plnosti.

MARTINA GRMANOVÁ (1984) vyštudovala slovenský jazyk a literatúru na FIF UK v Bratislave. Venuje sa literárnej recenzistike, jej odborné články a recenzie boli uverejnené v periodikách *Let*, *Romboid*, *Glosolália*, *Knížná revue* a inde. Poéziu publikovala v časopisoch *Romboid*, *RAK*, *Dotyky*, *Let*, *Krjela* a v zahraničnom magazíne *Korene*. Zúčastnila a umiestnila sa vo viacerých literárnych súťažiach, v r. 2011 sa stala laureátkou Wolkrovej Polianky.

Nasledujúca strana  
Lucia Tallová: zo série *Paper Stories*, akvarel na fotografii a papieri, 30 x 40 cm, 2013.  
Foto: Adam Šakový



