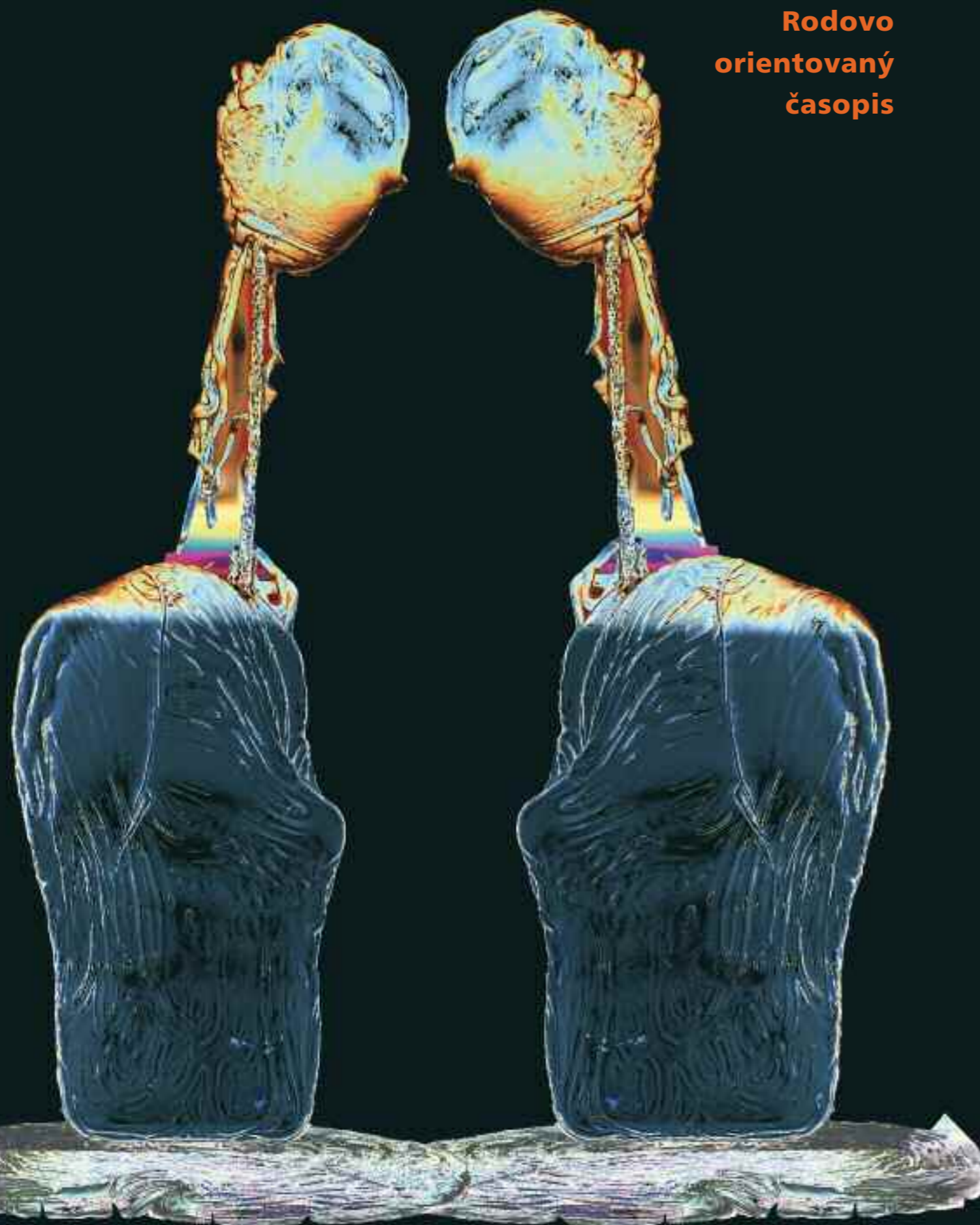


1 | 2015

Glosolália

Rodovo
orientovaný
časopis




Obsah

- LENKA KRIŠTOFOVÁ: **Intímna verejná katarzia (v tvorbe Emílie Rigovej)** | 1
KATEŘINA BOLECHOVÁ: **Larsi Burtone a iné básne** | 9
JAROSLAVA BLAŽKOVÁ: **Medzi pokladmi uchovávam kus ostnatého drôtu** (rozhovor) | 17
SVETLANA MAKAROVÍČ: **Výber z tvorby** | 25
ANDREJ PLETERSKI: **Nad ľuďmi visí tragický osud (o tvorbe S. Makarovič)** | 33
Dve na jednu (knihu: REPAR, Stanislava. Echoechoecho) | 47
KATARÍNA ŠURINOVÁ: **Triádami k dobrej poézii**
JAKUB SOUČEK: **Kričiacie ozveny**
DIANE DI PRIMA: **Úzka cesta na samotu a iné básne** | 52
LENKA KRIŠTOFOVÁ: **Grey Gold – umelkyne 65+** | 61
LENKA ŠAFRANOVÁ: **Radka** (próza) | 73
ADRIANA JESENKOVÁ: **Žijúce telo a sociálne štruktúry I. M. Young** | 75
LIESL UJVARY: **Život a písanie bez feministického postoja sú prakticky nepredstaviteľné** (rozhovor) | 89
ELSA AIDS: **Dívej se, kudy prosvítá nenávisť** | 93
JANA BODNÁROVÁ: **Snežný vrchol** (dráma) | 97
LUKÁŠ MAKOVICKÝ: **Imaginárna inštitúcia politiky – 30 rokov po** | 111
LENKA SEGIŇOVÁ: **V tomto bare a iné básne** | 117
Téma: LGBTI
Práva lesbi a gejov nie sú otázkou do diskusie | 125
Manželstvo je právo, hovorme aj o tom, čo v súčasnosti znamená (rozhovor s JANKOU DEBRECÉNIOVOU) | 131
Braňo a Rasťo – svadba v „exile“ | 135

Recenzie

- MARTA SOUČKOVÁ: **O tele, ktoré reč neoklame** (DENEMARKOVÁ, Radka. *Příspěvek k dějinám radosti*) | 143
LUCIA BIZNÁROVÁ: **Komory, do ktorých sa oplatí nazrieť** (POSCHMANN, Marion. *Zamknuté komory*) | 145
MATÚŠ MIKŠÍK: **Len debut** (VARGOVÁ, Katarína. *Šura*) | 147
LENKA ŠAFRANOVÁ: **Vizuálna poézia, ktorá má čo povedať** (HUSÁROVÁ, Zuzana. *lucent*) | 149
SILVIA MASALOVÁ: **Antológia pre biele police kníhkupectiev** (KOVALOVÁ, Karla. *Černošská feministická literární kritika*) | 152
JAKUB SOUČEK: **Žena, ktorá sa predvádza** (KILIÁNOVÁ, Anna. *Žena z cigaretového papiera*) | 154
BEATA BEREGRAD GRÜNMANNOVÁ: **Vytrvať je rovnako nezmyselné, ako odísť** (OFFILL, Jenny. *Dept. Of Speculation*) | 156
MÁRIA KLAPÁKOVÁ: **Odstúp nazri zotrvať** (REBRO, Derek. *Ako tieň na plúcach*) | 157



Glosolália 1 / 2015 | Ročník 4 | Cena 4 € | 
ISSN 1338-7146 (tlačná verzia) | ISSN 1339-245X (online verzia)



Emília Rigová

EMÍLIA RIGOVÁ (1980, Trnava) vyštudovala sochárstvo a aplikované médiá na Akadémii umení v Banskej Bystrici, kde získala i doktorát za prácu *Socha ako metalepsa v dobe digitálnych obrazov*. Po ukončení štúdia pôsobila ako pedagogička animovanej tvorby na SUŠ, momentálne učí na Katedre výtvarnej tvorby a edukácie UMB v Banskej Bystrici.

Venuje sa performanciám a soche ako médiu, ktoré ďalej spracúva v grafike a videu. Doteraz boli a sú hlavnými témami jej

diel: tieň, sen, alter ego, katarzia, rómska identita a kultúrne či sociálne stereotypy. Okrem Slovenska a Českej republiky vystavovala v Czarnej Gore, Krakowe, Linzi, Drážďanoch a inde. V súčasnosti žije a pôsobí striedavo v Trnave, Banskej Bystrici a Zvolene. Viac na: www.emiliarigova.com.

△ Emília Rigová: *Vizuálny archetyp* (2014). Videoinštalácia, Hala Merina, Trenčín. Foto: archív autorky

Na obálke: Emília Rigová: *Face to Face* (2005). Autorská počítačová grafika. Foto: archív autorky

LENKA KRIŠTOFOVÁ

Intímna verejná katarzia (v tvorbe Emílie Rigovej)

Konceptuálna umelkyňa Emília Rigová uvádza svoje objekty do pohybu, manipuluje ich a prostredníctvom metalepsy v nich kóduje (často intímne) odkazy. V ostatných dielach jej tvorbu charakterizuje záujem o rómsku identitu a vytváranie a intenzívnejšie preskúmavanie svojich alter eg.

V tvorbe E. Rigovej sa v jednotlivých časových obdobiach neobjavujú solitérne témy, ktoré by boli prísne izolované od ďalších tematických oblastí. Naopak, autorka v každom okamihu rieši viacero problematických línií, ktoré sa z hľadiska hlbšieho významu v istých momentoch pretínajú. Všetky jej práce majú spoločnú konceptuálnu ukotvenosť.

PRVÉ PRÁCE

Počas štúdia sochy na Akadémii umení v Banskej Bystrici (1999 – 2005) začínala Rigová pracovať s tieňom, zrkadlami či fraktálom. Psychoanalytické inšpirácie (najmä teóriami C. G. Junga; napríklad sen, protiklady) jej pomáhali hľadať odpoveď na základnú otázku „Kto som?“, a tiež formulovať prvú kritiku spoločenských problémov dneška.

Odrazovým mostíkom k hľadaniu samej seba a aj smerom k sociálnej analýze bola ateliérová inštalácia *Súboj tieňov* (2003). V nej autorka najskôr na papier obkreslila obrisy dvoch žien – extrémne štíhle a naopak obéznej –, aby potom na základe tieňov vybudovala objekty. Pôsobivé primordiálne útvary (jeden čiernej, druhý bielej farby), pripomínajúce akési praveké výjavy, „pa-tvary“ či figúrky, evokovali súboj „dobrého“ a „zlého“, ktorý je možné interpretovať napríklad v súvislosti s tým druhom sociálneho diktátu, ktorý formuje a disciplinuje naše telá.

Podobnú tému rozpracovala aj v objekte *Zrkadlo* (2004), v ktorom vytvárala plastickú ilúziu plochy. Objekt zachytával štyri oproti sebe stojace extrémne štíhle, vysoké ženy, ktoré od seba navzájom odvracali tvár.

Špecifickou prácou tohto obdobia, v duchu sochárkinho stále pretrvávajúceho presvedčenia, že umenie je terapiou (seba i druhých), bol *Meditatívny objekt pre schizofrenikov* (2004). Pre bývalý kaštieľ vo Veľkých Levároch, kde

LENKA KRIŠTOFOVÁ (1982) vyštudovala filozofiu na FIF UK v Bratislave. Na Brémskej univerzite absolvovala stáž na Katedre politických vied a tiež v Zentrums für Gender Studies. Dlhodobo sa zaujíma o rodové štúdiá, najmä o reflexie umenia a otázky sexualit. Spoluautorsky sa podieľala na vzniku prvej vysokoškolskej učebnice rodových štúdií *Rodové štúdiá: Súčasné diskusie, problémy a perspektívy* (2011), ktorú vydalo Centrum rodových štúdií UK v Bratislave. Okrem tvorby *Glosolálie* pracuje aj ako novinárka.



boli hospitalizovaní pacienti so schizofréniou, vytvorila umelkyňa objekt – terč hnevu a agresivity. Tvorili ho postavy, ktoré boli namodelované tak, že pripomínali slnečné lúče. Tie sa pretínali a vytvárali dojem žiary. Tendencia pracovať s psychologickými a psychiatrickými otázkami (a tiež na základe teoretických poznatkov, pretože i tu autorka vychádzala z konkrétnej psychiatrickej štúdie) sa teda objavovala už v úplne prvých prácach.

V tomto období autorka už síce „hľadala seba“ a (nepriznane) pracovala so svojim fyzickým, no ako explicitný objekt svojho vlastného umeleckého skúmania sa ešte neprijímala.

AUTOREFERENCIE A PRINCÍP METALEPSY

Explicitnejšie, t. j. vlastným telom, začala byť autorka v dielach prítomná až počas doktorandského štúdia. V dizertačnom projekte *Memory object/Venuše* (2010 – 2011)* došlo k formálnemu posunu, pretože so sochou už nepracovala staticky. V objektoch kombinovala svoje autorské vzory a textúry, využívala multimediálne manipulácie a posunula sa k multiplikáciám objektu. Prvý raz bola v diele zaznamenaná jej identifikovateľná fyzická stopa – Venuše, ktoré boli súčasťou projektu, mali jej tvár. Od tohto projektu zároveň výraznejšie pracovala s konceptom metalepsy G. Genetta, ktorý aplikovala na objekt.

Venuše boli vytvorené po nafotení tvarov vyformovaných z vrecúška expandujúceho vo vode (le sack) a ich skombinovaní s inými štruktúrami. Zároveň im bola implantovaná vlastná tvár umelkyne. Umiestnené boli do rozmerného (1x6 m) dlhého priestoru v tvare USB kľúča. Ilúzia jaskyne/pivnice s maľbou Venuše (fungujú ako symboly informácií z minulosti) sa v inštalácii konfrontovala so súčasným fenoménom šírenia informácií. Diváci a diváčky do USB kľúča fyzicky vstupovali, vnútri bol na zemi piesok, návštevníkov sprevádzali jaskynné zvuky a Venuše sa pod dopadom vody postupne premieňali na zdrojový kód (vytrácanie ľudskosti).

Metalepsa (zámena javu, štruktúry, udalosti za iný jav, štruktúru či udalosť) je dobre pozorovateľná aj v jednom z ostatných diel – ide napríklad o inštaláciu *Glory Box*, ktorá bola v roku 2013 vystavená v hale Merina v Trenčíne. Inštalácia bola pomenovaná staroanglickým názvom slúžiacim na označenie škatule, do ktorej sa odkladalo ženské veno. V zlatej kletke zavesenej nad betónovým bazénom naplneným na červeno sfarbenou vodou bolo umiestnené viac ako meter dlhé ručne odlievané mydlo, ktoré bolo naperfumované umelkyninou voňavkou. Dielo odkazovalo i na to, že kedysi bolo hlavným venom, „hlavným bohatstvom“, ktoré žena prinášala do manželstva, panenstvo. Po prvom akte sa vždy vystavovala plachta znečistená krvou (preto červený pigment). Umelkyňa v diele ponúkla diváckam (ale aj divákovi) „znovunadobudnutie čistoty“. Odliala pre ne (a pre nich) malé mydielka, ktorými sa mohli „očistiť“ (príklad metalepsy: po „očistení“ je telo zafarbené/„znečistené“ červeným pigmentom evokujúcim krv). Niektoré návštevníčky sa na vernisáži v bazéne plnom farby aj okúpali.

* Diela spomínané v štúdiu sprevádzajú toto číslo *Glosolálie*.

△◁ Emília Rigová: *AVO AVO, Feminist Funeral* (2011). Vernisáž, Bunker, Nitrianska galéria. Foto z videa: archív autorky
◁ Emília Rigová: *Ikony periférie* (2014). Czarna Gora, Krakow, Banská Bystrica. Foto: archív autorky

AKO TEDA S AVO, AVO?

Ak hovorím o tvorbe E. Rigovej, mám potrebu pozastaviť sa pri dielach, ktoré autorka vytvorila v rámci zoskupenia Avo, Avo. Sú totiž – v porovnaní s feministickým obsahom a odkazom mnohých Rigovej diel (vyššie z nich spomínam napríklad *Súboj tieňov* a *Glory box*) – paradoxné. V lepšom prípade by sa dali označiť ako kontroverzné, v tom horšom ako antifeministické.

Zoskupenie Avo, Avo (názov vznikol obrátením „ová, ová“) vytvorila Rigová spolu s Katarínou Boborovou v roku 2010. V roku 2011 duo zorganizovalo v Bunkri Nitrianskej galérie vernisáž a výstavu s názvom *Feminist Funeral*. Touto výstavou (problematický je už samotný názov) sa vtedy umelkyne, podľa vlastných slov, chceli od feministického umenia dištancovať.¹ Na vernisáži, ktorú „kurátoroval“ striptér, sa premietalo video, v ktorom Avo, Avo na veľkom mlynčeku mlelo „atribúty“ diel klasických feministických umelkýň. „Pozostatky“ potom uložili do urny, pod ktorou bol umiestnený nápis „V našich srdciach žijú, neumierajú“. Avo, Avo sa prezentovala ako „asexuálna dvojica, ktorá pri svojich performanciách používa overal, ktorý jednak potláča ženskosť, a zároveň sa svojím vystupovaním dostáva do mužského sveta a ruší rodové rozdielnosti medzi nimi“ (facebooková stránka zoskupenia).

Keďže iné diela Rigovej považujem za premyslené a so silným feministickým interpretačným potenciálom (ani by mi nenapadlo dať si niekedy túto umelkyňu do súvisu s konceptom prezentovaným na *Feminist funeral*), absolvovala som s ňou na túto tému rozhovor. Úryvok z neho:

- L. K.: Ako to teda bolo s Avo, Avo a Feminist Funeral?
- E. R.: V prvom rade to bola recesia. Mrzí ma, že to tak odborná verejnosť nepochopila. Mám pocit, že si to okrem kurátora O. M., ktorý nám dal v diskusii prvú otázku, nikto nevšimol. Išli sme úplne do absurdna.
- L. K.: Prečo tá potreba dištancovať sa od feministického umenia?
- E. R.: To bolo také obdobie, prekážalo nám, že ak si nebola feministka, takmer si nemohla vystavovať. A že pomaly každá tvorba bola označená ako feministická.
- L. K.: Prekážala ti šablónovitost' niektorého feministického umenia, a tak ste umelecké predchodkyne „mleli“? Kde je hranica toho, čo si ochotná z feministického umenia brať a čo už nie?
- E. R.: My sme naše predchodkyne pomleli, vstrebali do seba a ideme ďalej. Práveže naopak, ja mám veľmi rada feministické umelkyne, napríklad Judy Chicago, Cindy Sherman alebo Pippiloti Rist.
- L. K.: Prestala si už báť toho, že by si mohla byť označená ako feministka?
- E. R.: Či mi prekáža, ak ma nazveš feministkou? Dnes mi to už nevadí. Ak ma ty nazveš feministkou, tak si ma ty feministkou nazvala. Ale ja sama nechcem byť v škatulke.
- L. K.: Stále nerozumiem, v čom spočíva strach z takehoto označenia...
- E. R.: Mať jednu nálepku je strašne málo! Veď to robím v celej mojej tvorbe, hrám sa s mnohými identitami, skúmam ich, vytváram si alter egá.²

¹ Viac o projekte pozri na: <http://nitrianskagaleria.sk/event/feminist-funeral>.

² Všetky citácie E. Rigovej uvedené v texte pochádzajú z rozhovoru realizovaného vo februári 2015.

Nech už to bolo s konceptom *Feminist Funeral* akokoľvek, obe umelkyne, ktoré do tejto kontroverzie vstúpili, dnes majú z nitrianskej vernisáže poznanie, že nie každý vtip je vtipný. Duo stále existuje a údajne spolu pripravuje výstavu na počesť piateho výročia jeho vzniku: „Stretávame sa a priestor, v ktorom sme a ktorý nám nepatrí, si vždy nejako privlastňujeme. Je to opäť recesia. Napríklad sa fotíme a natáčame za rôznymi cudzími stolmi, ktoré nám nepatria a nechávame tam rôzne odkazy.“ Znie to trochu ako „zlobivé holky“ z Chytilovej filmu *Sedmi-krásky*. Nechajme sa teda obsahom, ikonografiou a rétorikou projektu prekvapiť.

INTÍMNA VEREJNÁ KATARZIA

Témou Rigovej diel bola odjakživa žena a problémy dotýkajúce sa špecifickej ženskej skúsenosti (mýtus krásy, kultúre archetypy a pod.). Samu seba ale umelkyňa do svojich diel začala zakomponovávať až v ostatných rokoch. Prvým väčším projektom, ktorý bol postavený na vlastnej telesnosti, bola videoperformancia *Intímna verejná katarzia* z roku 2013.³ V tomto diele autorka postavila akýsi pomník venovaný osobnej spomienke. Vo fyzicky náročnej performancii išla až na hranu svojich možností (podľa jej vlastných slov zamýšľanú katarziu aj dosiahla). Z formálneho hľadiska a z hľadiska umeleckej výpovede môže byť toto dielo považované za zatiaľ kľúčové.

Performancia prebieha v objekte – klietke, nad ktorou bol zavesený sfarbený blok ľadu. Umelkyňa bola nahá, jej telo bolo zabalené iba do tenkej elastickej látky, kokónu. Ľad nad klietkou sa vplyvom času (a zrejme aj svetla lampy) začne postupne roztápať a kvapká na autorkino telo. Tá sa skláňa, v klietke sa pohybuje rôznymi smermi, s látkou sa hrá, prípadne sa ju od tela snaží oddeliť. Čo sa deje pod látkou, kokónom, si môžeme iba domyslieť. Hraničný umelecký zážitok opisuje autorka takto: „Performancia bola natáčaná statickými kamerami inštalovanými na katafalku. Keďže sa točila v decembri, vonku bolo -10 a v miestnosti približne -2 °C. Látka postupne ťažela, lepila sa mi na telo a ja som postupne začínala byť podchladená. Po takmer dvoch hodinách som sa cez ňu takmer nedokázala nadýchnuť.“

Táto performancia pripomína diela feministických autoriek, ktoré sa zameriavajú na ritualizáciu umeleckého aktu, telo využívajú ako médium, pričom idú až na hranu fyzických možností. Konkrétne mám teraz na mysli nezamýšľanú paralelu so staršou performanciou Mariny Abramovič *Lips of Thomas* (1975). Abramovič v nej ležala na kríži zostavenom z ľadových blokov. Po pol hodine, keď upadla do bezvedomia, ju zachránilo publikum, ktoré pochopilo nebezpečnosť situácie. Podobne aj tu, v *Intímnej verejnej katarzii*, sa stalo, že autorku napokon z klietky na rukách odniesol člen rodiny. „Myslela som si, že tam strávim aj 6 – 8 hodín, bola som na to pripravená. Keď som sa dozvedela, že to trvalo iba dve hodiny, bola som šokovaná. Čo sa vo mne vo vnútri počas tej doby odohrávalo, bolo niečo šialené. Malo to pre mňa obrovský duchovný význam.“ Záznam z performancie je zostrihaný na 13 minút, a na jeho konci vidíme umelkyňu už klesať k podlahe.

³ V roku 2014 autorka vytvorila videoinštaláciu *Vizuálny archetyp*, v ktorej tiež pracovala so svojou telesnosťou a kultúrne zakorenenými vizuálnymi stereotypmi. Pozri: <http://emiliari-gova.com/intimate-public-catharsis.html>.



Dôvod hľadania katarzie umelkyňa konkretizovať nechce. Napokon, je to „intímna katarzia“ – podstatné je, ako ju číta divák alebo diváčka. Niektu v jej metaforách (klietka s otvorom, z ktorej umelkyňa nevyjde, látka navlhnutá mokrou vodou, tlkot srdca a iné) môže vidieť svoje skúsenosti s duševnou chorobou, iná zážitok s extrémne ťažkým pôrodom, ďalší sklamanie či bolesť z lásky (látka/láska, ktorá dusí a zväzuje?). Video, ktoré bolo prezentované v rôznych mestách Českej republiky a Nemecka, však určite sprostredkúva pohľad na bolesť a duchovné obrodzenie.

BÁRI RAKLÓRI – VELKÁ PANIČKA

Ešte pred *Intímnou verejnou katarziou* začala Rigová pracovať s témou rómskej identity. Predtým sa jej – podobne ako feminizmu či tematizovaniu vlastnej telesnosti – vyhýbala.

„V roku 2012 prišlo nové smerovanie. Asi som mala pocit, že som ‚samo-seba‘ hotová. Nie že by som s tým predtým mala problém, romáctvo bolo vo mne stále, ale prvý raz som cítila, že sa môžem vyjadriť aj k tejto téme.“ Prvý takýto projekt – *Slepá baba* – vznikol na Medzicentre III. v Banskej Štiavnici. V tejto intervencii do priestoru nechala autorka štiavnické rómske deti zahrať si s „gadžom“ hru na slepú babu. Obrátila pritom mocenskú perspektívu: periféria sa stala centrom a centrum sa stalo perifériou; biely muž, ktorý pre pásku cez oči nič nevidel, mal naháňať rómske deti, ktoré sa zrazu stali tými, kto ovláda situáciu. Čo bolo pri tejto intervencii prekvapujúce, bolo zistenie o vysokej miere reálnej manipulovateľnosti detí: „Chcela som deti nechať hrať slepú babu s určitým poslanstvom, ale vo výsledku som mala pocit, že ak by dostali balíček cukríkov, urobili by čokoľvek, aj keby tomu vôbec nerozumeli. Otvorilo to vo mne otázku, ako veľmi je táto skupina – a špeciálne deti – manipulovateľná.“ V projekte s názvom *Ikony periférií* (2014) autorka fotila Rómov a Rómky z Czarnej Gory v Poľsku. Z fotografií potom vyrobila makety, ktoré vystavila v Banskej Bystrici na námestí. Ľudia si mohli do makety s vyrezanou tvárou vložiť svoju vlastnú tvár, vyskúšať si „byť“ aspoň na chvíľu Rómom či Rómkou.

Najkonzistentnejším projektom spracúvajúcim tému rómskej identity je projekt s názvom *Bári Raklóri*, začatý v roku 2013 a dosiaľ neukončený. Rómovia a Rómky majú väčšinou vo svojich rodinných a priateľských kruhoch prezývku. Prezývka *Bári Raklóri*, ktorú si E. Rigová zvolila pre svoje alterego (respektíve alter-egá), by sa dala voľne preložiť aj ako „Velká panička“. V rámci tohto kontinuálneho projektu sa umelkyňa štylizuje, fotí a maľuje v rôznych stereotypných pózach typických pre historické zobrazenia rómskych žien. Hoci väčšina digitálnych malieb, ktorá takto vznikne, nemá reálny podklad v existencii nejakého konkrétneho obrazu či pohľadnice, diváci a diváčky môžu mať pocit, že tieto obrazy už niekde videli, že ich „poznajú“. Umelkyňa totiž výstižne zachytáva kultúrne stereotypy týkajúce sa zobrazovania rómskych žien – exotická krása, farebnosť, zdobnosť a šperky, motív kartárky, často sa opakujúca červená, čierna, zlatá. Tentoraz už umelkyňa v duchu svojej ostatnej tvorby pracuje so svojim

vlastným telom priznane. A čo je tiež zaujímavé, opakujú sa tu motívy presahujúce z predošlých diel (textúra zlatej kliečky z *Intímnej verejnej katarzie*, do ktorej je Rómka umiestnená; motívy červenej stuhy cez ústa – nemožnosť prehovoriť, podobne ako predtým nemožnosť vyjsť z kliečky; rozmazaná figúra – strata samej seba).

Bári Raklóri je projekt, v ktorom umelkyňa bude pokračovať pravdepodobne ešte rok – dva. Okrem toho, že zbiera rôzne „bári“, pri vhodných príležitostiach sa sama ako „bári“ nechá maľovať druhými. Či bude medzi týmito zobrazeniami viditeľný nejaký archetypálny rozdiel a či sa z nich vygeneruje nejaké konkrétnejšie poznanie, sa ukáže, až keď sa v projekte nazbiera dostatočné množstvo vyobrazení na jednej i druhej strane.



Emília Rigová: *Vizuálny archetyp* (2014). Videoinštalácia, Hala Merina, Trenčín. Foto: archív autorky

KATEŘINA BOLECHOVÁ

LARSI BURTONE

Víš
dali mi umrtvující vložku do zubu
aby nerv...
prý za deset čtrnáct dní
a bolest
brání se
je kouskem mne
dívám se do cizích bytů
barevné obrázky blikají
zdánlivým klidem
A víš
seděla jsem v jednom baru
kdesi na Žižkově
a měla pocit
že konečně žiju
s každým nadechnutím
náhodně venčeného psa
A nevíš
stála jsem ve střevech
cizích hor
uprostřed ticha
všude sníh
ručička na bílém ciferníku
a bylo by tak jednoduché
zemřít tam

(*Pohřebiště pecek*, 2013)

DO HÁJE

Jelení skok s nápisem
Odjezd směr Háje

KATEŘINA BOLECHOVÁ (1966, České Budějovice). V roku 2007 jej vyšla zbierka poézie *Rozsvícenou baterkou do pusy* v edícii *Stůl* ako nepredajná príloha časopisu *Psí víno*, v roku 2009 zbierka *Antilopa v moři k majáku daleko má* v tej istej edícii a v roku 2013 zbierka *Pohřebiště pecek* v Nakladatelství Petr Štengl. V rokoch 2007 – 2009 bola členkou redakčného kruhu časopisu *Psí víno*. Jej tvorba je zastúpená v antológiách a almanachoch, napríklad: *Nejlepší české básně 2010* a *Nejlepší české básně 2013* (Host). Niektoré z jej textov boli preložené do taliančiny, slovinčiny, poľštiny, nemčiny a maďarčiny.

přes sklo haly
sleduji svůj druh
jsem jedna z nich
zvíře
co pochybuje

(*Pohřebiště pecek*, 2013)

RECYKLACE

Ráno vstát
sešlápnout další plastovou láhev

Kdysi mi řekla:
– Víš mám strach
že už mě nic nečeká
že každé den bude stejnej -
jak přes kopírák

Naplnit pytel
postavit k popelnici
Uléhat

(*Pohřebiště pecek*, 2013)

BÁSEŇ VE VAJEČNÉ KRIZI

Ten mladý muž
s koženou brašnou
cíví do moderního telefonu
možná studuje ekonomii
za pár let bude byznysový man
s životem na slidech
a třeba se pletu
vlak zastavil
nová tráva ještě neroste
stará tu leží
za chvíli přejedem Dynín
království slepic

(*Pohřebiště pecek*, 2013)

* * *

Sušené lampionky
polovina srpna
– Srpen je podzim –
a dětská židlička
v bizarním zátiší
Dereme řeči
peří různého ptactva
a venku
nad hlavní třídou
hrbatost lamp

(z rukopisu sbírky *Pohřebiště pecek* – báseň do nej nebola zaradená)

* * *

Křik dětí dribluje
o záda nedělního podvečera
hrudník se pohybuje
zvedá se a klesá
samozřejmě
strop nade mnou jednou zmizí
pak budu stát na cestě
v mléčné bulvě mlhy

(nepublikované)

* * *

Sedíme
v nezvykle horkém
říjnovém slunci
Ona hotová z práce
Já hotová bez práce
Muž naproti chová
maličkou dceru
dětské prsty putují
po dřevě stolu
závidím
tu nevědomost

(nepublikované)

LETNÍ DEN

– Viděl jsi film o muži
v telefonní budce? –
Sedím v podobné
nemíří na mne snajpr
ale řídím se pokyny sestry
– Zhluboka nadechnout
prudce vydechnout
pomalu dýchat -
trubici v ústech
kolík na nose
exemplář v muzeu
pro nedělní návštěvy
stahuji kůži víček
v duhovkách
letní den
prádlo na šňůře
tak čerstvé
jak těla ryb
co lákají k doteku
– Hotovo –
Je to pryč
sjíždím výtahem
v grafu spirometrie
pokřivená páteř
letního dne

(nepublikované)

* * *

Autobus sjížděl
chtělo se mi natáhnout jazyk
rozcuchat tašky střeš
povadlost zahrad
stejně jako davu ve městě
přeházet hlavy
smáčknot krkavici
zařadit zpětný chod
uhnout ledovci
Psal jsi: Byla z jiné planety
Já kdysi napsala: Jsme jenom chemie
baňky v zapomenutém ústavu

a víme jen
že varlaty vede uzounká pěšina

(nepublikované)

* * *

– Mělo by se přestat
kolik denně
dvacku? –
– To asi ne –
A co zeptat se
eskalátorů v metru
kolik denně
zatracených nohou

(nepublikované)

3. LISTOPADU

Zametá listí
mrtvolky hnědé
do hrobu
na kolečkách

(nepublikované)

* * *

Stará
pro
zaměstnavatele
i poezii
co takhle
sednout
na lavičku
ten zbytek
na drobty
holubům
pod zobák

(nepublikované)

* * *

V autobusu
dívám se na lidi
nic o nich nevím
oni nic nevědí o mně
dá se jen spekulovat
však jedno jisté je
na úplném začátku
jsme byli všichni „vítězové“
ta nejrychlejší spermie

(nepublikované)

* * *

Zbavuji se tě
skrz tělesnost jeho
býval tvůj
vdovec
v rukách oblost
nádoby poslední
popel člověka
zdá se tak těžký

(nepublikované)

* * *

Většina dětí sní o tom
býti popelářem
Většina popelářů sní o době
kdy o tom jenom snili

(nepublikované)

9. března 2014

Drahá,

stála jsem u branky domu, tam nad rybníkem, kde viděla jsem vzácné
ptáky, kde u břehu malí kapři zobou z ruky kousky chleba.
Pohlédla jsem nahoru, vzpomínáš, mávala jsi mi za oknem, šátek na

hlavě a já myslala, že Tě bolí zuby, ale cestou do schodů jsem si uvědomila, že už dávno žádné nemáš. Tys pekla šátečky titěrné, a šátek, aby vlasy nepadaly.

Dívám se na prázdný fotel, ticho zametlo v domě, jen ozvěna slov:
„Vyser se na hroby.“

A na stanici u Olšanských hřbitovů stojím sama, v hlavě dávný večer, přinesla jsem Ti tehdy sbírku Oldřicha Wenzla a kousek od stanice seděli jsme v modrém baru. A Tys pak musela u hřbitovní zdi vykonat potřebu a já si zapsala do deníku: „Je třeba nechat něco živočišného, něco z našeho těla u Olšanských hřbitovů, ujistit se, že žijeme, víc než kdy předtím, i když na věži odbili dávno dvacet.“ Praha, březen 2002.

Historie se opakuje, jen bez modrého baru a sbírky Oldřicha Wenzla a...
Stojím tu sama, chce se mi čurat víc než kdy předtím. Je třeba nechat něco z těla a ujistit se...

Jdu se vychcat ke hřbitovní zdi.

(nepublikované)

* * *

U sklenice turka
ani ne 160 centimetrů
v dresu Beckhama
naproti ve žlutém
nezletilý Ronaldinho
nad vlašským salátem

(publikované na webe *Čmelák a svět*)**PAMATUJI**

jak stříbrnej prstýnek s kominíkem
za indiána s mrkví vyměnila jsem
obrázek Vinnetoua namalovanej
a když se otočilo, karotka

(publikované na webe *Čmelák a svět*)



Medzi pokladmi uchovávam kus ostnatého drôtu

Rozhovor s JAROSLAVOU BLAŽKOVOU

Je bytostná optimistka, ale už ju postretlo mnoho ťažkých chvíľ, ktoré nad týmto jej životným postojom prevážili. „Starat sa a opatrovať je veľkou ženskou úlohou. Občas mám toho plné zuby,“ hovorí spisovateľka JAROSLAVA BLAŽKOVÁ. S vpádom vojsk Varšavskej zmluvy do ČSSR ani s emigráciou do Kanady sa nikdy nevyrovnala.

V románe *Happyendy* ste napísali, že na prežitie staroby je potrebný optimizmus.

Veru, na starobu treba neskutočne veľkú dávku optimizmu.

Vy ho máte dostatok, ste optimistka?

Myslím, že som bytostne optimistický človek. To mi v živote pomáhalo prežiť aj naozaj ťažké situácie. Boli však chvíle, v ktorých ma zasiahli veci silnejšie ako môj životný postoj. Veľmi ma napríklad zranilo, čo sa stalo s našou krajinou v šesťdesiatom ôsmom, keď po Pražskej jari prišli Rusi. Po období, v ktorom bolo v rámci socializmu možné žiť relatívne slobodným životom, sa to všetko zrútilo. Všetko išlo znovu starou cestou. Už sme z tej chladničky vyliezli, ale znovu nás do nej nahnali a dvere na nej zabuchli. Normalizácia trvala dvadsať rokov a my sme si mysleli, že to bude na večné časy, že tu táto tma bude donekonečna, že sa už iných čias ani nedožijeme. Keď prišla nežná revolúcia, takmer sme neverili, že sa to skutočne deje.

Prečo ste si po šesťdesiatom ôsmom nepovedali, že si budete ďalej žiť svoj súkromný život a nad celospoločenskými otázkami sa nebudete trápiť, tak, ako na udalosti reagovali mnohí z vašej generácie?

Moja mama zvykla hovoriť, že hrniec masti a vrece zemiakov budeme mať v pivnici vždy. Čo potrebuješ viac, pýtala sa ma. Lenže ja som vedela, že môj vlastný život by tu pokračovať nemohol. Nakoniec som predsa len podľahla manželovi a zo Slovenska sme odišli.

Ako sa spätne dívate na šesťdesiate roky, v ktorých vaša tvorba vrcholila? Niekedy si o nich robíme ilúzie, inokedy ich zatracujeme ako naivné.

Pre mňa to bolo predovšetkým veľmi rušné obdobie. Keďže som hlásala to, čo som hlásala, bola som za to patrične kritizovaná. Už vtedy som mala tvrdú hlavu, ktorá mi zostala.

JAROSLAVA BLAŽKOVÁ (1933) je prozaička Generácie 56, publicistka, autorka obľúbených kníh pre deti. Pracovala v Československom rozhlasu, neskôr v redakcii denníka *Smena*, odkiaľ bola v roku 1956 z politických dôvodov prepustená. Od roku 1959 sa profesionálne venuje literatúre, v roku 1968 emigrovala do Kanady. Medzi najznámejšie diela jej prvého obdobia patrí *Nylonový mesiac* (1961), z detských próz napríklad *Tóno, ja a mravce* (1961) či *Môj skvelý brat Robinson* (1968). V roku 2001 jej vyšiel súbor poviedok pod názvom *Svadba v Káne Galilejskej*, v roku 2005 nová próza *Happyendy*. Jej diela boli preložené do mnohých jazykov.

◁ Emília Rigová: *Báři Raklóri* (2013 – 2014). Digitálna malba, tlač na rôznych materiáloch. Foto: archív autorky



Zábery z filmu *Nylonový mesiac* (Vanda a Andrej). Réžia: Edo Grečner, 1965

Treba žiť nebezpečne, píšete v *Happyendoch*.

Áno. A kým som bola na Slovensku, žila som riskantne. Keď som prišla do emigrácie, môjmu hrdinstvu sa slučka utiahla. Nevedela som reč, nemohla som sa presadiť. Keby som bola vedela po anglicky, mohla som byť v kanadskej literatúre niekým celkom iným. Ale to sa už dohnať nedá.

Ku ktorej zo svojich kníh máte najbližší vzťah?

Mala som rada *Môjho skvelého brata Robinsona*, ktorý mal zlý osud. Vyšiel, a dokonca aj cenu vydavateľstva dostal v šesťdesiatom ôsmom. Už ale nestihol zarezonovať u čitateľov, lebo po mojom odchode išiel rovno do šrotu. Tá kniha mohla mať oveľa väčší *raison d'être* než *Nylonový mesiac*, ale prišli Rusi a už na to nebol čas.

K filmu *Nylonový mesiac*, ktorý bol v roku 1965 nakrútený podľa vašej prózy, ste sa nikdy nevyjadrili. Prečo?

Ten je strašný! Ja som ho síce videla len v tých časoch, ale bol to ťažký neúspech. Vtedy frčala česká Nová vlna, a tak sa režisér Edo Grečner rozhodol, že do filmu obsadí nehercov. Pri výbere však nemal šťastnú ruku.

Hlavná hrdinka *Nylonového mesiaca* reaguje na romantickú ponuku sobáša, ktorú dostane na zasneženom Chopku, vetou „Nekazme si dovolenku“. Ešte aj dnes by bola taká filmová scéna istým spôsobom odvážna.

Mnohí ľudia sa vtedy pohoršovali. Najmä ženy písali do *Kultúrneho života* protestné listy. Neskôr tam vyšla aj celá séria ich ukážok pod názvom *Je Blažková nemorálna?* Našla som to v novinách vo chvíli, keď som išla domov s nákupmi. Hovorila som si „Čo na to povedia moje deti?“.

V čom to bolo až také nemorálne?

Keď vtedy dievča išlo s nejakým chlapom do postele, malo mu povedať „Tak teraz, miláčik, k oltáru, ideme zakladať rodinu“. Lenže ja som si myslela, a stále si to myslím, že to tak byť nemusí. Vidím okolo seba mnoho dvojíc, ktoré spolu žijú bez požehnaní nielen kňazov, ale aj úradov. Majú na to rôzne dôvody. A podľa mňa je vždy lepšie spolu žiť a rozísť sa, ako zobrať sa a potom sa rozísť.

Prečo bola vaša hrdinka Vanda pre danú dobu neprijateľná?

Bolo to krásne mladé dievča plné života, mala svoju profesiu, bola architektka. Andrej bol do nej zaľúbený, ale pre ňu to veľká láska ešte nebola. Mužom sa nepáčilo práve to, že navrch malo dievča, no aj ženy – najmä zo staršej ge-

nerácie – sa nazdávali, že je to nehorázne a že by sa takéto veci nemali publikovať. „Toto nie je pre našu mládež správna výchovná literatúra, to by sa malo zatrhnuť,“ hovorili.

Dnes sa opäť vzmáhajú hnutia na podporu tradičnej rodiny.

Aj v Amerike sú podobné hnutia veľmi silné. Bojujú aj proti prezidentovi Obamovi, ktorý uvažoval, že by USA mohli plošne akceptovať prerušenie tehotenstva. Keby tu sedel môj syn a jeho žena, ani by som si to netrúfla vysloviť nahlas. Mám ho nesmierne rada, ale v istých veciach so sebou navzájom hlboko nesúhlasíme. V jeho katolíckej rodine sa nazdávajú, že zachovanie života je posvätné od prvej minúty počatia. Na druhej strane, dnes máme – a obzvlášť v niektorých krajinách – nekontrolovateľný prírastok úbohých detí, ktoré nemajú dostatočnú výživu či výchovu. V „tradičných“ černošských rodinách obvykle chýba otec, matky vychovávajú bez manžela množstvo detí. Mali by sme sa teda zamýšľať skôr nad budúcnosťou sveta, kam toto všetko povedie.

Ktorý aspekt tejto otázky je pre vás najdôležitejší – sloboda ženy rozhodnúť o svojom živote, alebo globálne problémy, ktoré ste práve spomenuli?

Vždy myslím predovšetkým na konkrétne ženy, ktoré sa zrazu s hrôzou ocitnú v hlboko nechcenom tehotenstve. Musia mať nejakú možnosť rozhodnúť sa samy za seba. Keď si dievča v Amerike zoženie prostriedky, aby za interrupciou vycestovalo trebárs do iného mesta, dokáže si svoju situáciu vyriešiť. Ale je aj mnoho chudobných žien, ktoré čakajú napríklad štvrté dieťa a skutočne majú pocit, že to nezvládnu už ani fyzicky, ani finančne. Veď na našom kontinente sú nesmierne drahé i školy. Nie je to teda len o tom, či priviesť dieťa na svet.

Vráťme sa ešte k minulosti. Za socializmu sa o feminizme nehovorilo, skôr o emancipovaných ženách.

Ten slovník bol ale úplne falošný. Napríklad MDŽ sa oslavovalo tak, že chlapi popíjali a ženy išli s taškami domov variť večeru. Žena bola „oslobodená“ akurát tým, že vo fabrike robila osem hodín, za mzdu, ktorá nebola nikdy rovnaká ako u mužov. To sa však, samozrejme, nepriznávalo. O emancipácii a oslobodení žien sa síce veľa hovorilo, ale boli to lži, tak, ako boli lžou aj mnohé iné veci. O niečom takom, ako je rod, sa vtedy ešte nechyrovalo.

Kedy ste zistili, že existuje kategória rodu?

Až v Kanade. Vždy som bola veľmi rada študentkou, takže aj na staré kolena som začala chodiť na rôzne kurzy. Okrem angličtiny som si vybrala aj rodové štúdiá, na ktorých sa veľa hovorilo napríklad o ženskej literatúre. Mala som vtedy už vyše šesťdesiat a so mnou študovali mladé dievčence, ktoré boli rodom úplne



Zábery z filmu *Nylonový mesiac* (Vanda a Andrej). Réžia: Edo Grečner, 1965

posadnuté. Bolo to až smiešne. Napríklad, keď študentka prišla pred tabuľu a nakreslila vagínu ako program života, s víťazoslávnym pocitom, že teda toto sme my, pomyslela som si „Bože, dieťa!“.

Nielen hračky či oblečenie, ale aj literatúra sa u nás kategorizuje ako „dievčenská“ a „chlapčenská“. Mám pocit, že v minulosti sa až tak neriešilo, či je Oliver Twist len pre chlapcov.

Musím povedať, že som si to veľmi nevšimla. Moji hrdinovia boli vždy skôr „chlapčenski“. Prvú „dievčenskú“ detskú knižku, *Minku a Pižaminku*, som napísala až v roku 2003 pre ASPEKT. No práve tá sa mi nie príliš vydarila. Nie všetky knihy sa podaria, to je márna sláva. Verím, že ak sú deti dostatočne hravé a vnímavé, siahnu aj do druhej poličky, hoci má „opačnú“, bledomodrú či ružovú, farbu. Niektoré dievčatá chcú byť Robinsonky alebo pirátky, iné zase rady chodia v ružových mašliach.

Čo pre vás znamená „byť ženou“?

Som rada, že som žena, ale zároveň mi to ide riadne na nervy. K ženskému osudu totiž „prináležia“ aj veľmi nepopulárne oblasti života, ktoré musíme chtiac či nechtiac zvládnuť. Po štyridsiatich rokoch manželstva som doopatrovala môjho skvelého muža. Teraz sa mi tento osud vrátil, opäť robím milosrdnú sestru. Staráť sa a opatrovať je veľkou ženskou úlohou. Niekedy mám toho už plné zuby.

Koho teraz doopatrovávajú?

Môjho syna. Má ťažkú rakovinu a navyše nie je ani ľahký pacient, ani ľahký človek. Musíte to však spraviť.

Na čom bolo postavené vaše manželstvo?

Môj muž bol veľmi vážny, statočný a pravdovravný. To som si na ňom nesmierne vážila. Bol aj veľmi vzdelaný. Čokoľvek som sa potrebovala dozvedieť, vždy bol ochotný mi to povedať. Radi sme sa rozprávali na všetky možné témy. Sledoval politiku dôslednejšie ako ja. Ja som síce vždy chcela vedieť, čo sa deje, ale nikdy som sa do politiky až tak neponárala. Obdivovala som jeho sčítanosť a on na mne zase to, že som do manželstva vnášala ľahkosť a hravosť. Aj vtedy, keď mu už bolo veľmi zle, sme sa spolu dokázali smiať. V dome bola vždy pohoda a problémy sa riešili zmierom. To, že sme sa mali nad čím zasmiať, som vždy zariadila ja. Môjho muža, filozofa, som si zobrala aj preto, že som vedela, že na to, aby som si prečítala Heideggera alebo Hegela, intelektuálne nestačím. Cez neho som ich chcela lepšie pochopiť.

A pochopili ste?

Na Hegela som nedorástla. Študovala som filozofiu, ale filozofkou by som byť nemohla, pretože istý druh abstraktného myslenia je nad rámec mojich schopností. Ja myslím konkrétne, sústreďujem sa na detaily.

Všimáť si konkrétnosti a detaily – to je predsa úloha spisovateľky.

Áno. Vidieť ostrý a presný detail.

Máte dobrú pamäť?

Veľmi dobrú. Nech mi ju pánboh uchová.

Čo najviac formovalo váš literárny názor?

Najviac som sa vždy orientovala na modernú literatúru. Blízke mi boli literárne prúdy, ktoré uvažovali o jedinečnosti ženského osudu. Nikto sa nevykrúti z toho, že muž a žena majú diametrálne rozdielne osudy, a mňa práve zaujímalo riešiť to na individuálnej báze.

Môžete menovať aj nejaké vám blízke autorky?

Moje priateľky feministky by sa teraz veľmi zasmiali, ale napríklad Sigrid Undset. Jej román *Kristína Vavrincová* je mojou najmilovanejšou knihou. Je to ťažká klasika, no skutočne majstrovský román. Neobyčajne virtuózne napísaný portrét silnej ženy. Kristínin príbeh sa odohráva v 14. storočí, na začiatkoch kresťanstva vo Švédsku, v tradičnej spoločnosti. Kristína má svoju hlavu, svoj názor a životom ide trochu proti vôli svojich rodičov. Jej osud je veľmi tvrdý, ale ona všetko prekonáva s neobyčajnou energiou. Každý v mojej rodine vie, že keď v rukách držím knihu o Kristíne Vavrincovej, buď sú Vianoce, alebo mi je naozaj zle.

A zo slovenských autorov alebo autoriek?

To už je ťažšia otázka. Samozrejme, páči sa mi to, čo píše Jana Juráňová a dievčence okolo Aspektu. Ale v zásade vyznávam klasiku. Nepretržite čítam *Odysseu* a knihy ruských klasikov, napríklad *Annu Kareninová* či *Vojnu a mier*. V lete vždy z pietnych dôvodov čítam Turgeneva, je tak krásne romantický. No a samozrejme, čítam aj to, čo vychádza v Kanade a v USA.

Lákajú vás aj filmové adaptácie klasiky?

Podobné filmy si pozriem rada, ale zostávam verná knihám. Myslím, že ešte nikdy sa žiadny film nevyrovnal literárnej predlohe.

Kedy ste si uvedomili svoj literárny talent?

Prvý román som začala písať ako jedenástročná. Dostala som sa približne po tretiu stranu. Vtedy som pochopila, že písanie nie je také ľahké ako čítanie.

Čo je na písaní najťažšie?

Próza sa musí jednoducho vysedieť. Potrebujete sa na ňu veľmi dobre koncentrovať. Musíte dôsledne fabulovať, vytvoriť postavu, a to chce veľa premýšľania, veľa škrto, prepisovania a vyhadzovania.

Bývate na seba v týchto fázach neľútostná?

Áno, to bývam.



Jaroslava Blažková, čítačka *Aspektu*, november 2014. Foto: Hana Fábry

Zvykli ste dávať svoje texty čítať ešte niekomu inému?

Nie. No, samozrejme, že môj muž moje veci čítal. Lenže jemu sa vždy všetko páčilo. Myslím si ale, že som mala dostatok sebakontroly. Aj keď napríklad knižka *To decko je blázon* by potrebovala ešte riadnu redakčnú prácu.

V nej spomínate na detstvo. Ktoré miesto dnes považujete za svoj domov?

S definíciou domova je to veľmi ťažké. Mnohé moje kanadské priateľky mi hovorili „Predstav si, o mesiac idem domov“. A vždy mysleli Slovensko, aj po štyridsiatich či päťdesiatich rokoch zostalo ich domovom Slovensko. Človek však takisto vníma ako domov miesto, kde stojí nejaký konkrétny dom, od ktorého má kľúče.

Existoval moment, v ktorom ste si povedali, že pre vás prestalo byť Slovensko domovom?

Myslím, že k tomu došlo za mečiarovských čias, keď na Slovensku začalo byť „hejslovákovsky“. No, samozrejme, čas plynie, situácia sa mení každým dňom. Vieme, čo bude za týždeň alebo za rok?

Dvadsaťpäť rokov po nežnej revolúcii prinieslo so sebou aj dezilúziu.

Neprebíha všetko tak, ako sme si to vykreslili, však? Mysleli sme si, že demokracia vyrieši všetko, ale nevyriešila.



Zuzana Uličianska a Jaroslava Blažková, november 2014. Foto: Hana Fábry

Niektorí hovoria, že sme pri minuloročnom výročí nemali príliš čo oslavovať.

Záleží na tom, ako sa komu darí a ako veľmi je človek vnímavý voči chudobe druhých. Oslavovať máme čo, to je isté. Už len to, že sa svet otvoril a ľudia môžu cestovať. Po celom svete študujú mladí ľudia, bez toho, aby si vôbec museli uvedomovať, že je to vlastne triumf. Pre moju generáciu bolo nemysliteľné, aby nás pustili čo i len do Viedne. Ja mám napríklad medzi osobnými pokladmi ešte kus ostnatého drôtu z čias, keď existovala zatarasa. Uchovávam ho ako symbol toho, čo sa nikdy nesmie vrátiť. A tu zrazu... opäť máme dôvod na úzkosti a obavy. Vidíme, čo sa deje napríklad na Ukrajine.

Na Slovensku sa stretávame aj s návratom proruských sympatií. Ako ich vnímate?

Sú to dve tendencie, ktoré sa zlievajú. Jednou sú proruské sympatie, druhou antiamerikanizmus. Ten je pomerne silný, živí ho zúfalstvo zo zmien, ktoré nepriniesli naplnenie každému. Niektoré názory tohto druhu sú celkom banálne, iné majú svoje racionálne opodstatnenie v tom, že Amerika vedie naozaj veľa vojen. V Kanade takisto existujú antiamerické nálady, preto veľmi dobre viem, ako sa cíti táto skupina ľudí na Slovensku. Na druhej strane, nedá sa nič robiť, Amerika je veľká a slobodná krajina. Teraz síce vyhrávajú voľby konzervatívci, ale politický systém je nastavený tak, že sa to nejakým spôsobom vždy vyváži.

(Zhovárala sa Zuzana Uličianska.)

ZUZANA ULÍČIANSKA (1962) je novinárka a dramatička. Vyštudovala STU v Košiciach, postgraduálne štúdium absolvovala na Akademii Istoropolitane v Bratislave, okrem iného absolvovala štúdium politológie a kulturológie na Birbeck College v Londýne. Je organizátorkou Divadelných ocenení sezóny DOSKY a autorkou viacerých rozhlasových hier (napríklad *Ak bude pekne, pôjdeme von, Citová zmes, Para*). V roku 2009 napísala hru *Katedrála*, jej ostatnou drámou je *Tagensbuch* (2015), vychádzajúca z osobných skúseností Sloveniek, ktoré ako opatrovatelky pracovali v Rakúsku.



SVETLANA MAKAROVIČ

Výber z tvorby*

VEČER

Nikto nikoho nemiluje.
No večery sú
také mäkké, zahalené
tmavým hodvábom oblohy.
Vietor stíchne, v očakávaní
sa oprie o ospalý múr
našich unudených domov.

Ten večer je náručím,
široko otvoreným pre každého.
Lenže nikto nikoho nemiluje.

Takže na úsvite sa náručie,
stuhnuté studeným mlčaním,
ticho uzavrie.

(z prvej zbierky *Šerosvit*, 1964)

TANEČNICA

I
Biele krídla sa s ňou hrajú.
Biele marionety ju sledujú v čiernych zrkadlách.
Dievčatko chce vzlietnuť do svetla.
Panie sa chichocú.
Mokrými lícami sa zrúti na dno krútnavy.
Zo zrkadiel vylietajú drobné, biele sny.

II
Panie hovoria tiché slová.
Na oblohe trčí malé, ľadové slnko.



Svetlana Makarovič. Zdroj: mladina.si

SVETLANA MAKAROVIČ (1939) je slovenská poetka, prozaička, autorka textov pre dospelých a deti, ilustrátorka, šansonierka, dramatička, prekladateľka. V 60. rokoch vystriedala viaceré študijné odbory (psychológia, dejiny umenia, taliančina a iné), ako pianistka hrávala v mestských kaviarňach a krátky čas pracovala aj ako vychovávateľka detí so špeciálnymi potrebami. V roku 1968 ukončila štúdium herectva na Akadémii divadla, rádia, filmu a televízie (AGRFT) v Lubľane. Pôsobila ako herečka v Lublanskom mestskom divadle (MGL) a Slovin-

* Výber predstavuje krátky prierez autorkinou tvorbou. Jeho zámerom nebolo predstaviť to najlepšie z poézie Makarovič, ale skôr cez jednotlivé zbierky, diachronicky, predstaviť typické motívy, symboly, témy a tiež ideový vývin pre ňu príznačného existencializmu. Do istej miery tak na tomto výbere možno pozorovať aj formovanie rozoznateľného typu modernej balady à la Makarovič, najskôr prevažne epického, neskôr lyrického charakteru.

◁ *Emília Rigová: Bári Raklóri (2013 – 2014). Digitálna malba, tlač na rôznych materiáloch.*
Foto: archív autorky

skom národnom divadle. Od roku 1970 je v slobodnom povolani. Je nositeľkou mnohých umeleckých a národných ocenení, v roku 2011 získala Levstikovu cenu za prínos v oblasti tvorby pre deti a mládež a v roku 2012 jej udelili Zlatú mincu poézie za celoživotné básnické dielo. Výber z prác: Poézia – *Somrak* (1964, Šerosvit), *Pelín žena* (1974, Žena palina), *Tisti čas* (1993, Onen čas), *Samost* (2002, Samost). Próza – *Prekleti kadilci* (2001, Prekliati fajčiari), *S krempljem podčrtano* (2005, Podčiarknuté pazúrom), *Saga o Hallgerd* (2010, Sága o Hallgerd). Knihy pre deti – *Pekarna Mišmaš* (1974, Pekáreň Mišmaš), *Sapramiška* (1976, Sapramyška), *Škrat Kuzma dobi nagrado* (1974, Škriatok Kuzma dostane cenu), *Svetlanine pravljice* (2008, Svetlanine rozprávky). Albumy – *Nočni šanson* (1984, Nočný šansón), *Pelín žena* (1986, Žena palina), *Namesto rož* (1999, Namesto kvetov).

V piesku je dlhý, úzky hrob.
Ruža vrhá čudný tieň,
s rukami a kučeravou hlavou.
Večer je sklený.

III

O polnoci sa zachveje opona z brečtanu.
Z nej sa vystrčí dlhá ruka.
Na mesiac zabľýskajú dlhé zuby.
V otvoroch horúčkovo spievajú kuviky.
Panie snívajú ťažký sen.
Biela kostra sa ľahučko vnorí do vzduchu.

(zo zbierky *Svätojánska noc*, 1968)

DESIATA DCÉRA

I

Pán urobil urodzenej panej
deväť krásnych tučných dcér.
Stále chodievali v objatí.
Desiata dcéra prišla chodbou
do sály k čerstvo prestretému stolu.
Na bielom obruse ju čakal
pohár, dechtom naplnený po okraj.
Odhodila si z tváre vlasy
a odišla, kam ukazovali slnečnice.

II

Nadíde noc. Desiata dcéra vojde
pod hrab a vtom ju zasiahne blesk.
Pod stromami stoja všetky dcéry,
ku kmeňom prikuté bleskami,
pokým búrka iné lesy nenájde.
Nadíde ráno. Desiata dcéra blúdi,
zvnútra ju mrazia sivé kosti.
Vlastný tieň prehltla,
trpkými slzami ho zapila.

III

Keď sa koleso vekov zastaví,
pred ňou sa rodný zámok objaví.
Tučné panie jej utekajú otvárať.
Prejde desiata zámockou chodbou
do sály, až k zaprášenému stolu.
Na zotletom obruse stále stojí pohár,
dechtom naplnený po okraj.
Mlčky ho vypije. Potom sa vyberie,
kam ukazujú slnečnicové tiene.

(zo zbierky *Vranie oká*, 1972)

ZELENÝ JURAJ

I

Otvorte okná, otvorte brány!
Popri nás Zelený Juraj jazdí,
po zelenom poli, na zelenom koni.
Dajme mu to, čo ešte nepozná:
dajme mu napiť zo slzného krčaha
a svetlé oči mu vylúpnieme –
nech chodí skrčený, ako my chodíme.

II

Potom sa ľudia zišli v kruhu.
Hľadeli do prázdna, nikoho nevidiac,
a chlapčeka pomaly kameňovali.
Pod kameňmi chlapček dospel v muža.
Nik nevie, kam odcválal,
celé roky sa nevracal.
Ľudia naňho čoskoro zabudli.

III

Zatvorte okná, zatvorte brány!
Popri nás Sivý Juraj jazdí
po sivej dlažbe, na konskej kostre.
V rukách nesie jasnú dýku.
Nezastaví ho váha žiadnej závory.
Po domoch chodí, oči vylupuje.
Čo dostal, to delí stonásobne.

(zo zbierky *Vranie oká*, 1972)

DIVÉ HUBY

Čierna žena ráno vstala,
zem rozrývať hneď začala
a zasiala divú hubu
ku koreňu storočného dubu.

Žlna dobre do stromu,
dobre do divého dňa,
on pritisne líce k drevu
a prehltnie hubu sna.

Vysoké domy čnejú,
ľudia v nich bývajú,
o tom, že sú, že tu žijú,
čudesné sny snívajú.

Čierna žena zazíva,
z domov zostane len prach.
Stmieva sa. Cez mohylu
ticho lezie čierny mach.

(zo zbierky *Srdcovec*, 1973)

PALINA

Záhradku som ohradila,
palinu tam zasadila.
Slzy suché, palina bledá,
ústa horúce, palina šedá.

Každý deň som hriadky plela,
v noci sova spievala.
Spievala tak veľmi nahlas,
vraj prichádza nemocí čas.

Okolo bujná palina,
vo mne je bolesť z kameňa.
Vôňa paliny omamuje,
všetkých ľudí zatracuje.

(zo zbierky *Srdcovec*, 1973)

OLTÁRNY OBRAZ

Ako sa ti žije, dcérenka moja,
na tom bielom svete?
Dobre, matka, dobre, matka,
lepšie byť nemôže:
brat na mňa úklady strojí,
sestra dieťa bije,
zem krv pohlcuje, matka,
semä dobre klíči.
Všetci ľudia sú bratia, matka,
bratia a sestry,
škoda len, že si, matka,
viac neporodila tých detí.

Ako sa ti žije, dcérenka moja,
na tom bielom svete?
Dobre, matka, dobre, matka,
lepšie byť nemôže:
bratov mi oslepili,
sestry mi utopili,
mňa kameňovali,
teba milovali,
je mi dobre, dobre, matka,
na tom svete bielom,
škoda len, že si, matka,
viac neporodila tých detí.

Braček ohňom, sestra vodou,
oheň ľahký, voda ťažká.
Ohňom ti oči vypália
a brata nezbadáš,
ťažkou vodou ťa dusia
a sestru nezbadáš.
Nechceš sa ešte niečo spýtať, matka,
z toho oltárneho obrazu?
Dobre sa nám žije, dobre, matka,
lepšie byť nemôže,
nech ti pánboh zaplatí, matka,
keďže ja ti nemôžem.

(zo zbierky *Sused hora*, 1980)

KVETINA

Ja som malá kvetina,*
malá, mamina,
mama žerie semienka
môjho srdienka.

Ja som malá kvetina,
ja som kvetný vred,
kvet mám hodne kypťavý,
nosí trpký med.

Semä moje posledné
už mi odpadlo,
semä moje posledné
matku preklialo.

Teraz je to jedno,
veď skoro príde jeseň,
zle to padne tomu,
kto bude plný semien.

Všetkých ľudí stroví
veľký, čmudný kvet.
Príde silný vietor,
vymetie náš svet.

(zo zbierky *Sused hora*, 1980)

HAD

Dvaja nie sú dvakrát po jednom.
Dvaja nie sú viac. Sú menej o dvakrát.
Ten dav, ktorý sa chichúňa,
ten dav, ktorý kameňuje,
ten dav po dvaja a dvaja
v kotloch čertovho švagrovstva,
v hniezdach samičej nenávisti,
v napuchnutých žľazách žien.
A pozeráš na nebo a zem.
Možno predsa len to tak nie je,
no vidíš očami hada,
ako sa plazí a striehne,

* Ja som malá kvetina,
malá, mamina,
mamička ma hladká,
tak miluje ma.

(Originálna prvá sloha starej det-
skej pesničky, ktorá poetke slúžila
ako východisko tejto grotesky;
slovinské deti ju dodnes spievajú
v škôlke.)

trepe, dlávi, hrozí a volá:
Pozri hada, uchop, rozdrv, zabi –
a zas sa ľudí, zem hryzie znova,
prosíka o odrobinky zo stola,
modlí sa a ďakuje za to,
ten dav, ten dav,
ktorý kričal: Ukrižuj ho!

(zo zbierky *Onen čas*, 1993)

ÚDER

Práve zlomené. Práve rozdrvené.
V hrdle niet dychu. Dokonca ani krv.
Ešte sa nevrátila zo skalísk ozvena.
Táto bolesť sa ešte len liahne.
Dovtedy je tam veľká prázdnota.
Nič sa nepohne. A ešte niet sveta.
Ty ešte nie si a ešte nemáš meno.
Si len hruda udretého mäsa.

Potom sa to máličko, opatrne pohne,
ostro nahmatá kdesi za očami.
Potom začuješ, zazrieš, pochopíš,
že ty sám si ono, čo tam kričí.
Kruh sa kľže do seba, teba v kusoch skladá,
až si celistvý, vieš, kto, ako, prečo, kde.
Prúd tmy v tvojom tele vystrekne
a ako šelma vrátiš úder.

(zo zbierky *Onen čas*, 1993)

(Preložil Andrej Pleterski.)



Emília Rigová: *Glory Box* (2013). Inštalácia v hale Merina, Trenčín. Klieťka 220x80 cm (kov a zlato), mydlo 110 cm, parfúm. Foto: archív autorky

ANDREJ PLETERSKI

Nad ľuďmi visí tragický osud

Na margo baladickosti u Svetlany Makarovič

„Pointa balady spočíva v tom, že na každé zlo sa zabudne, akoby nikdy neexistovalo. Tak, ako sa zabudlo na inkvizíciu, holokaust, Osvienčim, Srebrenicu... ďalšie generácie to brali ako historické fakty a nič iné, pričom už nepociťovali žiadnu bolesť ani empatiu. No práve preto, že sa naň zabúda, zlo sa ustavične vracia a opakuje, hoci si znovu a znovu sľubujeme, že k nemu nedôjde.“
(S. Makarovič)

EXISTENČNÉ POZADIE

Najvýznamnejšia¹ slovinská poetka a polyfónna umelkyňa Svetlana Makarovič (1939) prežila detstvo v čase druhej svetovej vojny a v období „budovania novej Južoslávie“. Jej život najskôr silne poznačilo klérofašistické ovzdušie a pokrytecká morálka meštianskeho prostredia Lubľany. V tom čase pocítila odpor voči klamstvu a množstvu príkazov. Metódy úzkoprsej katolíckej výchovy domáceho rodinného prostredia, najmä jej príliš horlivej matky, u nej vyvolali trvalý odpor voči akejkolvek inštitucionalizovanosti, ktorá by popierala slobodu byť sama sebou. Preto si celý život nárokuje právo mať vlastnú pravdu a vo svojom umení ustavične obhajuje iných, slabších, vytláčaných a ohrozených. Ostro kritizuje aj občiansky konformizmus.

Navyše, ako zásadová osobnosť a slobodomyselná umelkyňa svojím špecifickým „hlasom“ neustále verejne obhajuje autonómne mysliacich ľudí. Angažovane, až satiricky, vyjadruje svoje názory v novinových stĺpkoch a verejných vystúpeniach. Takýmto postojom posilňuje obzvlášť u žien určité sebavedomie v rámci ich spoločenského pôsobenia a získavania tvorivej slobody. Predstavitelia spoločnosti, ktorí nevidia mimo rámec vlastných ziskov, a systém – jednak bývalý socialistický, jednak súčasný demokratický –, ktorým sa nemohla a ani nechcela dať podmaniť, ju označovali a označujú ako konfliktnú osobnosť, ktorá chce na seba pútať pozornosť. Zaujíma totiž kritický postoj aj voči slabinám demokracie, zdôrazňujúc, že „iných“ nešetří ani súčasné „autoritárske vládnutie väčšiny“. Na základe každodenného pozorovania opakujúceho sa existenčného modelu väčšinového obyvateľstva slovinskej spoločnosti zaviedla výraz „Slovinceľ“, ktorým pomenovala „príslušníka davu bez chrbtice“, ktorý „nemá žiadnu identitu“ a býva



Andrej Pleterski. Foto: Matej Kerec

ANDREJ PLETERSKI je prekladateľ poézie a prózy pre deti a dospelých. Študoval prekladateľstvo na Filozofickej fakulte Univerzity v Lubľane, študijný odbor slovinčina – angličtina – francúzština, súčasne navštevoval lektorát slovenského jazyka a kultúry. V súčasnosti sa venuje umeleckému prekladu zo slovenčiny, angličtiny a francúzštiny, ako aj do angličtiny a slovenčiny. Je zostavovateľom a redaktorom antológie slovenských humoristických poviedok *Pozitivci* (2012). V prestížnom vydavateľstve Cankarjeva založba nedávno vyšiel jeho preklad Tatarkových *Prútených kresiel*. Pre rok 2016 pripravuje veľkú antológiu slovenskej poviedky *Príbehy zo Slovenska* (23 autorov a autoriek) a preklad prózy Uršule Kovalyk *Travesty šou*. Je držiteľom ceny Lirikonov zlat (2012) za preklad troch slovinských básnikov do angličtiny. V roku 2014 sa stal laureá-

¹ Podľa výrazovej sily, kvality celého básnického a rozprávkového diela. Umelecky najrealizovanejšia a eticky najdôslednejšia slovinská poetka, a to ešte za čias, keď sa to pre patriarchálne schémy vo fungovaní spoločnosti a šovinizmu na poli slovinskej literatúry zdalo nemožné. Taktiež najmnohotvárnejšia slovinská umelkyňa druhej polovice 20. storočia.

tom Ceny Radojky Vrančič za preklad románu *L'Amour seul* francúzskej autorky Laurence Plazenet. Štyri roky vedie workshopy pre mladých prekladateľov slovenskej literatúry. Prispieva do rôznych slovenských periodík a moderuje literárne podujatia. Pravidelne vydáva poéziu slovenských básnikov, najmä poetiek (M. Haugová, J. Bodnárová, D. Podracká, V. Dianišková a iné).

lahkou korisťou manipulácie v každom režime. Na ilustrovanie, respektíve kari-kovanie takéhoto človeka použila vo svojich básňach mužskú postavu mlynára.

Spoločenské pôsobenie Svetlany Makarovič je úzko späté s presvedčením, ktoré vyjadruje vo všetkých formách svojej tvorby – zastávať sa individuality jedinca a jeho práva na súkromie. Sila pôsobenia ľudského davu voči odlišnosti individua a násilie inštitucionalizovanej spoločnosti sa v jej poézii, ako aj v rozprávkovvej forme zrkadlí v bolesti zraniteľnej postavy – dieťaťa, zvieráťa alebo mladej ženy. V rozprávkach autorka cez zápas dobra a zla stelesňuje esenciálne poslanstvo tohto žánru ako nositeľa pravdy sveta i zákonitostí jeho usporiadania. Rozprávky jej teda umožňujú obhajobu čistoty a krásy, kým vo svojej značne idiosynkratickej básnickej tvorbe skúma predovšetkým pôsobenie zla v jeho jednotlivých prejavoch. Vo svojej vízii sveta pritom rozoznáva najmä sivé alebo neraz celkom čierne odtiene, poukazujúce na jeho zásadnú nespravodlivosť, no zároveň podčiarkuje zmysel umeleckej tvorby, ktorá je schopná zo škaredosti sveta vytvoriť trvalú krásu pre ľudskú existenciu. Tú v poslednej básni jej knihy novej poézie *Onen čas* reprezentuje „hviezda nad horou“.

Po skončení strednej pedagogickej školy – z dôvodu odmietania prispôbiť sa najmä „režimovým“ predmetom, akým bola branná výchova – vystriedala Makarovič niekoľko študijných odborov na Filozofickej fakulte v Ľubľane. Medzitým sa živila písaním textov populárnej hudby. Neskôr sa zapísala na štúdium herectva na akadémii AGRFT v Ľubľane a po jeho absolvovaní pracovala ako oceňovaná² divadelná herečka. Lenže pre „zákulisné“ vzťahy sa jej aj táto inštitúcia znechutila: keďže odmietla členstvo v komunistickej strane, dostávala angažmá čoraz zriedkavejšie. V roku 1970 sa rozhodla pre status spisovateľky v slobodnom povolání, čo jej umožňovalo žiť a pracovať na základe vlastných rozhodnutí. Nikdy sa nevydala, verila totiž, že inštitúcia manželstva lásku dusí, no známy je jej vzťah z mladosti s významným slovinským básnikom Gregorom Strnišom, s ktorým ju spája aj podobná poetika – najmä v jej druhej zbierke *Svätovánska noc* (1968).

Pre ponižujúce autorské honoráre, ako i z iných dôvodov, napríklad na protest proti rasizmu, často odmietala spoluprácu s vydavateľstvami. Početné projekty publikovala vlastným nákladom. Napriek tomu získala všetky dôležité slovinské štátne ceny vrátane najvyššieho slovinského umeleckého uznania – Prešernovej ceny za celoživotné básnické dielo (od roku 1947 až dodnes ako jediná literátka medzi sedemástimi spisovateľmi). Tú však v roku 2000 s „horakosťou“ odmietla pre „katolícky zásah“ do rozhodnutia odbornej komisie.³ Pre túto intervenciu vrátila aj Čestné ocenenie Slovinskej republiky za rozprávkovú tvorbu a vystúpila z rímskokatolíckej cirkvi. V roku 2009 však z rúk prezidenta prijala Zlatý rád Slovinskej republiky „za výnimočne úspešnú a kvalitnú beletristickú tvorbu a presadzovanie slovinskej literatúry vo svete“.

Svetlana Makarovič najradšej žije osamelo – akoby odsúdená na samotu, ktorá jej umožňuje osobnú i tvorivú slobodu a zaručuje individuálnu zodpovednosť. Znášanie samoty a individualnosti, chápaných v ich bytostnej kvalite, časom prerastá do „samosti“. Poetka týmto slovinským novotvarom vystihuje vlastnú existenčnú pozíciu; uvedomuje si, že básnická existencia s jej vyprofilovaným



Svetlana Makarovič. Foto: Andraž Gombač

etickým postojom je akousi ľudskou obeťou. No zároveň sa jej jedine „samosť“ osvedčuje ako etická a súčasne estetická kvalita. V roku 2002 symbolicky uskutočnila, podľa vlastných slov, svoj úplne posledný básnický čin, výber z vrcholov jej poézie, ktorý nazvala práve *Samosť*.

MIESTO V SLOVINSKEJ POÉZII

Svetlana Makarovič pri tvorbe často čerpá z bohatej pokladnice slovinskej národnej kultúry, sebaisto využíva súčasné možnosti spisovného jazyka, a tak mnohorako zväčšuje jeho vyjadrovaciu schopnosť.

Na povojnové spoločenské dianie v Európe aj Juhoslávii, na dovtedy dominantný sociálny realizmus⁴ a budovateľskú oslavnú poéziu zareagovalo slovinské básnictvo v 50. rokoch literárnym prúdom tzv. intimizmu. Prvá zbierka spomínaného charakteru vyšla už v roku 1949 – Ada Škerl: *Tôňa v srdci*. Avšak pre politický systém neprijateľná estetika, dokonca z pera ženy, vyvolala silnú antipropagáciu a mnohé nemilosrdne odmietavé úsudky nomenklatúrnych kádrov. Existencia tohto prúdu je najvýraznejšie zaznamenaná v kultovej a pre celú Juhosláviu prelomovej zbierke štvorice⁵ slovinských básnikov *Básne štyroch* (1953). Predovšetkým svojim zameraním na zvnútornené ľudské prežívanie zasiahla do tendencií presadzovania schematickej programovej literatúry s kolektívnym a revolučným chápaním sveta, ale aj do ideových a výchovných požia-

² Za úlohu Uršule v poetickej hre *Jednorožec* (1967) básnika Gregora Strniša získala Sterijovu cenu, najprestížnejšiu divadelnú cenu v bývalej Juhoslávii.

³ Jej spolulaureát, páter Marko Ivan Rupnik, toto vysoké uznanie získal za celistvú obnovu a mozaikovitú ozdobu kaplnky *Redemptoris mater* vo vatikánskom Apoštolskom paláci pre pápeža Jána Pavla II. Makarovič nemohla tolerovať fakt, že by jej celoživotné dielo bolo symbolicky na tej istej úrovni ako jednorazový, objednaný „výtvor“ súkromného charakteru, t. j. verejne neprístupný, umiestený mimo Slovinska, ktorý „neobohatí slovinskú kultúrnu klenotnicu“, ako to stojí v štatúte ceny. Navyše, správna rada Prešernovej nadácie predtým zasiahla do rozhodnutia odbornej komisie a zmenila ňou navrhnutého kandidáta.

⁴ Umelecký smer medzivojnového obdobia v Slovinsku, ktorý vznikol okolo roku 1930, so vzormi realistických a naturalistických klasikov, smerujúci k návratu ku každodennej realite tzv. malého človeka a objektívnej rozprávačskej technike. Po roku 1950 už nie je ústredným prúdom slovinskej literatúry.

⁵ Kajetan Kovič (v slovenčine vyšla v roku 1970 jeho druhá zbierka *Korene vetra* [1961] v preklade Fera Lipku), Janez Menart, Tone Pavček a Ciril Zlobec.

daviek neautentického socialistického režimu, modelovaného podľa cudzích vzorov.

Po niekoľkoročnom publikovaní v časopisoch sa Svetlana Makarovič objavila na slovinskej literárnej scéne so svojou debutovou zbierkou – v jej videní sveta pretrvávajú práve charakteristiky intimizmu, t. j. pocity (novo)romantickej rozpoltenosti medzi pekným a dobrým na jednej strane a škaredým a zlým na strane druhej (pozri báseň *Večer*). Sú tu pocity sklamaní, odcudzenia a osamelosti pri spracúvaní tém ako láska, smrť a príroda. Podľa datovania juvenilíí zaraďuje literárna história S. Makarovič do druhej povojnovej generácie slovinskej lyriky (A. Brvar, E. Fritz, I. Grafenauer, G. Januš, M. Kravos, T. Šalamun), ktorá je značne heterogénna a nadväzuje buď na vzdialenú tradíciu, existencializmus, alebo na rôzne prúdy modernizmu (ludizmus, reizmus, lingvizmus), signalizujúce príchod avantgardy.

Poetka sa však ako zreteľne svojrázny „hlas“ vo veľkej miere od spomínanej skupiny odlišuje. Dávne dedičstvo jej slúži ako opora najmä pri vykresľovaní obrazu súčasnej spoločnosti. Pomáha jej odkrývať dvojité povahu človeka – zraniteľného nositeľa zla. Jej poézia je teda svetonázorovo najpríbuznejšia poézii, ktorú uviedla už niekoľko rokov predtým prelomovým dielom D. Zajca *Vypálená tráva* (1958)⁶ druhá skupina prvej povojnovej generácie slovinskej poézie, tzv. „kritická generácia“ (D. Zajc, V. Taufer, G. Strniša). Pre tvorbu týchto básnikov je typický expresívny výraz s nadrealistickou obraznosťou, tematizujúci existenciálne otázky ako utrpenie, odľudštenie, hrôza, absurdita a najmä vedomie vlastnej smrteľnosti, nedokonalosti a konečnosti. Táto umelecká generácia vniesla do slovinského priestoru početné kultúrne a politicky prelomové zmeny, kým Makarovič zostala „prvou dámou slovinskej poézie“, ktorej vplyv na ďalšie generácie slovinských poetiek je dodnes nezanedbateľný a najmä značne zaväzujúci.

VÝVIN BÁSNICKEJ TVORBY A JEJ IDEOVO-ESTETICKÝ ROZBOR (CEZ ZBIERKY)

Už samotný názov prvej zbierky *Šerosvit* (1964) naznačuje, že napriek istému „mládežníckemu“ idealizmu a elánu ide o autorku temnej lyriky. Od druhej zbierky *Svätojánska noc* (1968) dobro (v duši) a zlo (v spoločnosti) už nie sú oddelené, začínajú sa prepájať v subjekte. Do popredia sa dostáva vnútorná dráma s absenciou pochopenia sveta, prevažuje imaginácia, fantastika, často sprevádzaná zvieracou obraznosťou (pozri báseň *Tanečnica*). Prelomová tretia zbierka *Vranie oká* (1972) zvyrazňuje protiklady ľudskej existencie, čo podčiarkuje jej pôvodný slovinský názov *Vlčie jahody*, ktorý označuje jedovatú rastlinu *Paris quadrifolia*, ktorá rastie na najtienistejších miestach lesov, no zároveň funguje ako symbol krásy a smrteľnosti v jednom. V popredí tejto zbierky je krehké zraniteľné bytie. Texty sa stávajú epickými prostredníctvom fantastického rozprávania, vystupuje v nich množstvo zvierat, ku ktorým však čoraz viac pribúdajú motívy i postavy z dávneho slovinského ľudového dedičstva (žiaľžena, desiata



Svetlana Makarovič. Zdroj: sanje.si

dcéra, Zelený Juraj a iné). Sú svedectvom večnej nespravodlivosti a krutosti života, videného očami subjektu Svetlany Makarovič. S tým súvisí i druhý zvrst v jej poézii – postavy už neslúžia len na vykreslenie atmosféry, ale pomaly vystupujú do popredia ako „prevodník“ autorkinho fantazijného a ideového sveta a aj ako archetypy. Výrazným znakom básnického jazyka Makarovič je spájanie poetickosti s hrôzou, čo sa v konečnom dôsledku stane autorkinou charakteristickou črtou, príznačnou zároveň aj pre dve iné básnické osobnosti z prvej povojnovej generácie, G. Strnišu a D. Zajca.⁷ Vzorom ľudovej poézie autorka prispôsobuje aj metrum a veršové formy. Vyjadrovaciu silu však nedosahuje jej napodobňovaním, ale podstatnou hĺbkovou transformáciou smerom k voľnej tematizácii pálčivej osobnej problematiky, čo si na určitých miestach vyžaduje celkovú deštrukciu typizovaných predstáv a znovuvytvorenie motívu, postavy či deja.

V šesnástich básňach štvrtej zbierky s názvom *Srdcovec* (1973) dosahuje poézia Makarovič prvý výpovedný a formálny vrchol. Ako základ je postavený ľudový básnický topos, ktorý sa natrvalo stane autorkiným typickým prostriedkom lyrizácie, kým vo formálnom zmysle a z hľadiska výpovednosti ide o príbehy, ktoré sa poetizáciou transformujú do jej vlastného variantu balady. V hrozivom fantazijnom svete sa formujú archetypálne príbehy, v ktorých vládnu ničivé sily lásky prerastajúcej do utrpenia, cudzosti a nenávisťi. Túto tendenciu zobrazuje poetkin individuálny symbol – palina. V jej básňach, väčšinou zasahujúcich do intímnej, rodovej, až sexuálnej sféry, sa koncentrujú mystifikované motívy vraždy milenca či milenky, infanticídy, prípadne motívy umelého potratu, samovraždy (početné sú prípady ženskej pomsty – strigy, žiaľženy, ale aj mlynárky – na mužoch), neznesiteľného smútku, nenávisťi či šialenstva, svedčiace o zle v tých najhorších odtieňoch a podobách. Mužské postavy sú najčastejšie pasívne, stotožnené s priemerným človekom, akého zväčša predstavuje mlynár, zriedkavejšie je to muž, ktorý vstáva z hrobu a zabíja dievčatá (titulná báseň *Srdcovec*), alebo im prinajmenšom ubližuje – tak, ako hovorí lyrická hrdinka v básni *Lenora*, keď prichádza jej milenc z hrobu: „Milý môj príde každú noc, / bozky si praje – / o jeden dlhý rok / jeho bozkom ostarnem.“ Ženské postavy sú reprezentované

⁶ Pre úzkoprsoť dobovej kultúrno-politickej byrokracie zbierka musela vyjsť vo vlastnom náklade.

⁷ V slovenčine vyšiel výber z jeho poézie pod názvom *Dolu dolu a iné básne* (2000) v preklade Karola Chmela.

menej čiernobielo, v aktívnejších rolách, no pomerne často – paradoxne – sú už akoby mŕtve, nehmotné, v podobe spomínanej žiaľženy, akejsi čiernej ženy, temnej moci, trestajúcej mlynára, respektíve ľudí všeobecne za ich zlé činy (pozri báseň *Divé huby*), alebo mlynárky, ktorá sa mstí svojmu milencovi či manželovi. V iných prípadoch je už lyrická hrdinka sama, celkom izolovaná (ako v básni *Palina*), páchajúca zlo na sebe (konzumujú jedovaté jahody) i na svojom nenarodenom dieťati („*horké víno budem piť / pre dieťa bez hlavy, / ktoré sa nesmie narodiť*“).

Čitateľ či čitateľka sa v zbierke *Srdcovec* stretáva s nerozlúštiteľnými antagonizmami v rámci jednotlivých dejovo značne fragmentárnych balád, v ktorých vládnu trpké, až „jedovaté“ vzťahy a ktoré nezriedka spája téma ľudského zla, motív zločinu, pre ktorý niekto trpí alebo naň dopláca. Hranica medzi dobrým a zlým je zväčša zmazaná, ťažko definovateľná – ako už v predchádzajúcej zbierke (pozri báseň *Zelený Juraj*), kde autorka zintenzívnila tematiku cyklickosti násilia. Nevinnosť dokáže Makarovič pričleniť iba zvieratám a deťom – miesto na to našla vo svojej rozprávkovej tvorbe, zatiaľ čo v poézii je každý dospelý človek akoby kontaminovaný zlom, jeho trestné činy poetka často explicitne reprezentuje ako sexuálne motivované. Silným kontrastovaním podôb a pocitov poetka často privádza čitateľa a čitateľku k emocionálnym kontrastom, dokonca až ku groteske, zatiaľ čo istou nedopovedanosťou príbehu a depersonalizáciou mu/jej ponecháva veľký priestor pre vlastnú reflexiu. Touto zbierkou po prvýkrát nastolila napätý vzťah medzi folklórnou osnovou a formou na jednej strane a úplne súčasným obsahom ontologickej povahy na strane druhej. Tento vzťah sa v nasledujúcich zbierkach dodatočne vyostruje. Formálne sa básne zostručujú, syntax je čoraz jednoduchšia, frekventovane sa vyskytujú veršové (aj motivické) paralelizmy. Makarovič – celkom ironicky – používa jednoduchý verš (slovinskej) ľudovej piesne: svoje fragmentárne, lyricko-epické balady píše v maximálnej významotvornej skratke, nanajvýš v šestnástich krátkych, zvučne kompaktných veršoch, tvoriacich protiklad k radu symbolických nadvýznamov.

V nasledujúcej zbierke *Vojnový čas* (1974) poetka novými symbolmi pretvorila tému lásky na tému medziľudských vzťahov v spoločnosti, s dôrazom na ich sebeckosť a osamelosť. Ako naznačuje samotný názov, poetka vykresľuje ustavičnú konfliktnosť ľudskej spoločnosti, no pritom si – aj napriek tomu, že sa zaoberá morálnymi otázkami – pomocou navonok bezstarostného, ľahkého, až hravého rytmu, melódie a irónie dokáže zachovať odstup od mudrovania, moralizátorstva alebo pátosu. Umožňuje jej to práve model balady, čiže príbeh o ľudských osudoch a stratách, ba aj o znameniach katastrofického osudu ľudstva. Spomínaný účinok dosahuje aj častým použitím tretej osoby. Ohrozenosť sa v tejto zbierke prejavuje ako výrazne kolektívna.

V zbierke *Žena palina* (1974) prostredníctvom inventára ľudových piesní spracúva tému medziľudskej odcudzenosti, ktorú reprezentuje titulná mýtická postava ženy roznášajúcej medzi ľudí palinové víno – nápoj samoty, spôsobujúci totálnu hluchotu človeka voči inému človeku a znemožňujúci ich vzájomné dorozumenie a pochopenie. V tomto diele sa naďalej prejavujú autorkine výrazné

existenciálne črty, podčiarknuté zásadnou myšlienkou, že človeka najlepšie charakterizuje to, čo sám vytvára. Makarovič tu ešte výraznejšie odstraňuje hranice medzi čistým jednotlivcom a skazenou spoločnosťou, čo sprevádza myšlienkou, že každý má sám niesť individuálnu zodpovednosť za svoje skutky. Básne sú formálne prísne rozdelené na tri až päť slóh.

V predposlednej zbierke *Sused hora* (1980) možno „dekódovať“ kritiku antropocentrizmu, v ktorej je zdôraznená priepasť, do ktorej sa moderný človek rúti vďaka svojmu konaniu. Autorka sa v nej celkom zriekla dejovej vrstvy, čím podstatne prispela k modernosti svojho originálneho druhu balady. Účinok sa zväčša dosahuje vďaka poetkinej príznačnej metaforike, pričom predmety prestávajú do symbolov, a tiež mnohotvárnymi kontrastmi a ironicko-sarkastickým používaním zdobnenín. Môžeme teda vidieť bytostne surového človeka ničiaceho všetko pekné, ktorý sa pre povýšenectvo voči prírode zabára čoraz hlbšie do močariska vlastnej skazy, stávajúc sa vo svojej temnej prázdnote ľahkým nástrojom záporných síl, čiže aj hlavným prameňom zla. Prorocké vízie sú v zbierke vyjadrené prostredníctvom foriem satiricky ostrej paródie modlitby (báseň *Oltárny obraz*), litánie, uspávanky, detskej pesničky (báseň *Kvetina*) alebo ďakovnej piesne, v ktorých dochádza k náhlemu zvratu. Autorka si vo väčšej miere vyberá spoločenské témy, pričom k takým radí aj v predchádzajúcej zbierke ešte „nespoločensky“ chápané erotické témy.

V poslednej zbierke novej poézie *Onen čas* (1993) Makarovič po dlhšej prestávke s veľkou intenzitou a výrazným osobným tónom dopĺňa a upresňuje osvedčené motívy (narodenie, materstvo, skonávanie, smrť, ľudská zloba a pokrytectvo). Využíva pritom krajne individualistické gesto, ktoré je už vo svojej podstate tragické, pre ňu však napriek bolestivým pádom jediné eticky prijateľné. Básne vykresľujú nevyliciteľné nedorozumenia medzi jednotlivcom a spoločnosťou, ktorá individuá vždy zapudí alebo vženie do záhuby (báseň *Had*). Verše sú prevažne dlhé, pričom autorka sa pridrižiava rytmu reči. Mnohé básne nie sú stroficky členené, inklinujú k voľnému veršu; lexika sa rozširuje, presahuje až do hovorovej oblasti. Vo viacerých z nich sa vyskytujú varianty rovnakých obsesívnych tém, neraz dovedené až do grotesky.

Makarovič tu naďalej pretvára ženský typ ľudovej balady; takmer každá báseň sa zároveň stáva čarovnou zarietkou formulou. Ako v predošlých zbierkach, ani tu nechýbajú mýtické bytosti, symboly a predmety, ktoré spájajú minulosť so súčasnosťou, a tak do samých seba a do vzťahov medzi nimi vlievajú nadčasový rozmer, pričom „rany sveta“ vždy znovu nadobúdajú archetypálny tvar (pozri báseň *Úder*). Osnova mnohých básní zo začiatku pripomína známu ľudovú alebo detskú pieseň, no neskôr dochádza k zvratu: verše sa náhle premenia na skutočnosť, ktorú čitateľ či čitateľka zažíva v súčasnej spoločnosti, vrátane vražednej ľudskej existencie a z nej vyplývajúceho zla. Berúc do úvahy početnosť básní, gradované tematizovanie stálych motívov a aktiváciu početných archetypov v tejto zbierke, nie je prekvapujúce, že sa poetka po jej vydaní rozhodla skončiť s písaním poézie. Dodnes sa k nej nevrátila,⁸ pričom v súčasnosti do jej rozprávok pre dospelých občas vnikne akýsi básnický, nielen lyrický fragment.

⁸ Dosiaľ v Slovinsku vyšlo päť antológií poézie S. Makarovič (1977, 1998, 2002, 2008, 2014).

BALADICKÉ ROZPRÁVKY

Neodmysliteľný protipól autorkinej tvorby od začiatku 70. rokov predstavujú rozprávky. Pri ich písaní Makarovič považuje za cieľové publikum predovšetkým dospelých, ktorí si zachovali detskosť. Označenie „detské“ v súvislosti so svojimi rozprávkami teda neuznáva, oslovujú totiž detského, no zároveň aj dospelého čitateľa a čitateľku. Keďže ide o jednu z najprvotnejších foriem literatúry (medzi najstaršie rozprávkové príbehy patria indické, arabské a perzské), zakladajúcej sa na mýte, ktorý vychádza z archetypov a pôvodných poznatkov o svete, autorka sa zameriava na rehabilitovanie rozprávky ako plnohodnotného umeleckého žánru. Písanie tohto druhu literatúry sa totiž podľa nej v súčasnosti stáva čoraz sentimentálnejším. Prelomovým bol rok 2008, keď Makarovič prestala tvoriť „svetlé“ rozprávky s prevažne zvieracími postavami (a povinným „happy endom“) a upriamila sa na trpké prozaické balady inšpirované vzorom fantazijných rozprávok, aké písali Oscar Wilde a Walter De La Mare. Motívy, postavy a príbehy pritom čerpá tak zo slovinskej klenotnice, ako aj z tradícií iných národov – zo zdrojov typických aj pre jej básnickú tvorbu.

Novú etapu svojej tvorby spisovateľka nastolila „baladickými rozprávkami“ – ukrutnými povestami pre dospelých: *Struna mesačného svetla* (2008), *Červené jablko* (v spolupráci s Kajou Kosmač, 2008), *Katalena* (2009), *Sága o Hallgerd* (2010) a *Balada o Sneguročke* (2012). Pri ich písaní sa opierala o hrôzostrašné mýty a ľudové rozprávky spred 17. storočia, napríklad o francúzsku *Červenú čiapku*. Tie bývajú rudimentárne, neúprosné a trpké, a na rozdiel od ich neskorších variantov – meštianskou morálkou prečistených klasických knižných rozprávok, aké poznáme napríklad z diela Charlesa Perraulta a najmä bratov Grimmovcov –, oveľa menej priaznivé. Ako jeden z inšpiračných zdrojov slúžila Makarovič aj starobylá islandská sága o Njalovi z konca 13. storočia, ale aj slovinské ľudové balady, podkladom pre *Katalenu* napríklad bola východoslovinská balada o kontakte miestnych roľníkov s maďarskými Rómami. V zatiaľ poslednej baladickej knihe je adaptovaná ruská rozprávková titulná ženská postava, ktorá vo Svetlaninej interpretácii bola v detstve znásilnená, a tak v dospelosti nedokáže nikoho milovať.

Pre autorku majú jej básne a rozprávky⁹ tú istú ideovú podstatu: „cez trápenie k radosti“ (*durch leiden Freude*) – po chaose zážitkov nasleduje možnosť zmiernenia. Podľa nej, „niet rozprávok, ktoré by boli umením bez toho, aby mali v sebe kvapku horkosti“.¹⁰ Rozprávková tvorba S. Makarovič obsahuje takmer sto diel. Vďaka majstrovstvu slova a výpovednej sile sa mnohé z nich zaraďujú na samotný vrchol slovinského rozprávkarstva. V roku 2008 bola vydaná dvojazyčná antológia 60 najlepších rozprávok *Svetlanine pravljice/Svetlana's fairytales* a v roku 2014 druhá rozprávková antológia s názvom *Zlatá mačacia priadza* (39 textov, 10 ilustrátorov). Okrem množstva slovinských cien za poéziu a rozprávkovú tvorbu bola Makarovič trikrát nominovaná aj na Andersenovu cenu a tiež bola zapísaná na čestnú listinu IBBY.

⁹ Svoje rozprávky autorka niekedy aj ilustrovala. Taktiež tvorila rozhlasové a divadelné hry, ktoré sama režírovala. Jej hudobný talent, overený zvučnosťou a rytmickosťou jej poézie, sa prejavil už pri hraní na klavíri v 60. rokoch v ľubľanských kaviarňach a neskôr počas spevácky úspešných 80. a 90. rokov, keď vydala tri albumy viacerých svojich zhudobnených básní a satirických šansónov. Pre mnohé z nich zložila aj hudbu. V roku 1990 autorka vyšla kniha šansónov pod názvom *Chryzantéma na klavíri*.
¹⁰ *Kako občutlivi so moški/Akí citliví sú muži* (rozhovor so S. Makarovič). In *Delo*, č. 62, s. 21, 17. 3. 2010 (rozprával sa Zdenko Matoz).

FORMOVANIE INDIVIDUÁLNEHO DRUHU BALADY

Z ľudovej slovesnosti, tvoriacej základ poetiky Makarovič, sú jej blízke predovšetkým baladické výtvy. Primárne ide o spojenie epiky (rozprávač, sugestívnosť), lyriky (citovosť, účinok) a drámy (dramatická gradácia, dialogickosť). Zdrojom dramatického napätia je stupňovanie, teda odďaľovanie odhalenia pravdy, ktorá sa však podvedome dá vycítiť. Baladická tvorba Svetlany Makarovič má síce základ v slovinskom type ľudovej balady, no pokiaľ ide o náladu, veršový rytmus a stavbu básne, je zlúčením rozličných európskych tradícií, pripomínajúc, okrem iného, škótsky (epický) variant balady, ktorý vznikol v neskorom stredoveku. Na druhej strane, hladký a hravý rytmus celého radu jej balád má veľmi blízko k provensálskej tanečnej piesni pomenovanej *balada/dansa*, ako aj k trubadúrskej poézii a jej mladšiemu stredovekému talianskemu lyrickému derivátu – *ballata*. Je možné tiež nájsť štruktúrne príbuznosti s francúzskou formálne prísnejšou (lyrickou) stredovekou baladou: „makarovičovskú“ baladu s ňou spája najmä časté členenie na tri slohy a refrénovité opakovanie konečných veršov. Všetky spomínané znaky podstatne prispievajú k výraznej „zvučnosti“.

Poetka vo svojom baladickom básnení okrem tradície nadväzuje aj na slovinské umelé balady vznikajúce začiatkom 19. stor. podľa vzoru nemeckého kultúrneho priestoru, kde koncom 18. stor. vznikli prvé umelé balady v Európe. Tie sa následne počas obdobia predromantizmu a romantizmu rozšírili aj do iných kultúr. Pokiaľ ide o slovinský literárny priestor, stalo sa tak najmä vďaka veľkému slovinskému básnikovi Francovi Prešernovi (1800 – 1849), ktorý nielenže poslovinčil *Lenoru* (1773) G. A. Bürgera, ale napísal aj vlastné známe balady (*Vodník*, *Rybár*, *Priekopa* a iné). Jeho vplyv na Makarovič je pozorovateľný jednak v štruktúrnej rovine, ale tiež v rámci myšlienkového stavby básní. Obidvaja autori si vávajú ľudovú poéziu – Prešern dokonca prebásnil niektoré zo slovinských ľudových piesní (*Krásna Vida*, *Rošlin* a *Verjanko*, *Kráľ Matej* a iné). Pre oboch autorov je charakteristické predovšetkým ohromujúce spracovanie tragickosti ľudského nešťastia, osudu trápenia, zúfalstva a vedomia smrti, čo je najvlastnejšie práve baladickej tvorbe, pri ktorej sa autori vždy zaoberajú nejakou „ranou“ vo svete.

Kľúčový slovinský epický básnik Anton Aškerc koncom 19. storočia písal realistické balady, no v čase „slovinskej moderny“ (1899 – 1918) preníkol do tohto typu básní lyrický rozmer (Kette, Murn, Župančič). Následne ich do modernej lyrickej podoby pretransformoval veľký avantgardista Srečko Kosovel.¹¹ Po 2. svetovej vojne vznikla novšia balada v rôznych podobách (Bor, Gruden, Menart, Taufer, Udovič, Vodušek a iní). Baladické útvary S. Makarovič sa občas atmosférou podobajú niektorým Tauferovým (1933) baladám, formálne prvky, veršová a strofická stavba však zostávajú blízko ľudovej balade. No napriek tomu, že v slovinskom literárnom priestore došlo v 70. rokoch k rozmachu modernizmu, ktorého predstavitelia sa v klasických, normovaných formách cítili stiesnene, Makarovič nezriedka uprednostňuje rýmovaný verš, zatiaľ čo samotný rytmus jej balady je výrazne sémanticky motivovaný, nesúci celkom bezprostredne odkaz o osudovosti násilného konania a nevyhnutnosti ničujúcich následkov zla. Zvuková stránka jej básní tak pôsobí ako nevyhnutná zákonitosť usporiadania sveta.

¹¹ V slovenčine vyšiel výber z jeho poézie pod názvom *Zelený papagáj* (2013) v preklade Stanislavy Repar.

Nadväzovanie na stredoveké ľudové básnictvo sa u Makarovič odráža nielen v pochmurnej, miestami i starobylej lexike, ale aj vo výbere určitých postáv a motívov, pod povrchom ktorých však spočíva celkom moderná, ba dokonca univerzálna náplň, namierená proti násiliu a zlu medzi ľuďmi a zameraná na obranu krehkosti života. Podľa zásady kontrapaktu, aby nedochádzalo k sentimentálnosti, moralizovaniu či kvázi humanizmu, vyjadruje autorka „škaredé“ paradoxne prostredníctvom estetickosti – a tak v jej baladách popri vyrovnávaní sa s krutosťou, odsudzovaním a ničivými silami človeka vystupuje na povrch obhajoba dobra: účinok známy už z gréckych tragédií.

Na jednej strane možno pri básnických textoch Makarovič hovoriť o individuálnom variante súčasnej balady, na strane druhej však autorka baladu časom čoraz viac oživuje a presadzuje najmä ako etologický (podľa klasifikácii M. Kmecla) literárny žáner s vnútorným štýlom a subjektívnym autorským postojom k svetu. Ten v neskorších zbierkach nie je určený natoľko formou, ako predovšetkým príznačným spoetizovaním pôsobenia tragických síl zla.

POSTAVY, MOTÍVY, SYMBOLY

Pri ideovo-tematickej sonde do básnickej tvorby S. Makarovič je takmer nemožné nevšimnúť si obsesívne opakovanie určitých postáv, motívov a symbolov, z ktorých mnohé majú korene v ľudovej tradícii, pričom niektoré z nich poetka spracúva cez prizmu súčasnej existenciálnej otázky, niektoré dokonca dovedie k ich vlastnému opaku, a iné sú zase úplne svojrázne.

Autorkina „desiata dcéra“, ktorá sa vyskytuje v tretej a pretrváva až po poslednú zbierku, je len aktualizovanou nadstavbou slovinského mýtu o desiatej dcére. Ide o mytologické dievča narodené ako desiata dcéra v poradí, o postavu, s ktorou sa autorka najviac bytostne stotožňuje. Podľa legendy sa toto dievča, vyhnané z domu, túla po lesoch i cudzine, pričom si musí vo svete plnom krutosti poradiť úplne samo. Tým symbolizuje všetkých vyhnanco, vydedencov, utečencov aj cudzincov. Svetlanu Makarovič pritom najviac znepokojuje mátožná logika zákonitostí ľudského života skrytá v osudovom čísle desať. Práve v ňom spočíva symbolickosť obradnej obety, ktorá ospravedlňuje násilie „blízkyh“ i nenávisť „vzdialených“ a posväcuje osud vyhnanca zo spoločenstva. Zraniteľný „iný“ sa v dôsledku ostrakizácie stáva fakticky niekým úplne iným. V súčasnom svete táto postava reprezentuje akýkoľvek druh diskriminácie. Motívy desiatej dcéry, neskôr miestami aj desiateho syna, sa vo folklóre niektorých Slovanov, Baltov a Írov zachovali dodnes, čo naznačuje spoločný indoeurópsky pôvod mýtu. Desiata dcéra má taktiež niekoľko paralel s mýtickými postavami iných európskych národov, napríklad s germánskou postavou dieťaťa narodeného ako siedme rovnakého pohlavia v poradí, ktoré sa považovalo za božskú démonickú bytosť alebo šamana. U Praslovanov bývalo takéto dieťa obetované Perúnovi a Mokoši, bohyni zeme a osudu – šťastia aj nešťastia. Postavy desiatej dcéry (a desiateho syna) teda zohrávali významnú úlohu v praslovanskom obrade plodnosti, ich obeta mala prispieť k obnove prírody.

S ukázkovým príkladom autorského narábania s motívmi sa čitateľ a čitateľka môžu stretnúť v tretej zbierke, v ktorej máme dočinenia s bájoslovnou postavou *Zeleného Juraja* (v kresťanstve pretvoreného na Sv. Juraja). Spájajú sa s ním rôzne podoby a formy mnohých obradov, taktiež prepojených s obnovou prírody – ide o starodávnu folklórnu tradíciu Slovanov. Zatiaľ čo oficiálna cirkev uctieva kult drakobijcu bojujúceho proti nevere, pohanstvu a zlu, konkrétne kresťanského bojovníka a mučeníka z konca 3. storočia, v ľudovej tradícii sa vo väčšine slovanských národov zachovala aj prvotnejšia súvislosť tejto postavy so začiatkom jari. Napríklad u východných a južných Slovanov postava Zeleného Juraja súvisela s prvým vyhnaním statku na pašu, jeho chovom či s obrábaním zeme, vodou a plodnosťou. Táto postava je známa aj pod menami Jarylo, Jarovit, Vesník a Jurja. Východní Slovania ho prezentovali ako krásneho mládenca v bielom plášti na bielom koni s vencom jarných kvetov na hlave, kým v slovinských a chorvátskych ľudových piesňach príde Juraj v deň svojho sviatku (na prelome 23. a 24. apríla) na zelenom koni. Jurajovské oslavy sa kedysi konali vo všetkých slovinských regiónoch a tento zvyk sa zachoval dodnes, najživšie v Belej krajine vo forme sprievodu s mládencom oblečeným do zeleného brezového lístia, ktorý zvíťazí nad zimou a oživí prírodu.

Podľa praslovanského mýtu sa v posledný deň jesennej paše Perúnovi narodí syn Juraj (Jarylo) – primárne pohanské božstvo, ktoré riadi kozmické sily. Veles, boh smrti, podsvetia a dobytky, ho vezme na druhý svet. Juraj pri ňom zostane až do jari, keď sa vráti zo záhrobia. Jeho osud je teda parabolou života, smrti a znovuzrodenia, čo možno pozorovať v básni Makarovič *Zelený Juraj*. Autorka však v tretej slohe vykoná totálnu inverziu mýtu: Juraj sa totiž pri návrate pomstí svojim katom, čím príbeh končí alegoricky, v duchu odkazu o večnom kruhu násilia. Tento záver sa dá považovať za jednu z mnohých jej prudko stupňovaných tematizácií cyklickosti ľudskej zloby.

Pri poetkinom energickom spracúvaní motívov narodenia, lásky a smrti je ťažko nevšimnúť si ženskú lyrickú perspektívu; obeťami v autorkiných básňach totiž najčastejšie bývajú ženy, hlavne dievčatá – mladé, ale aj tehotné ženy (dvojnásobne zraniteľné) alebo čarodejnice (sexuálne motivované násilie). Taktiež sa v nich často vyskytuje motív pomsty obete katovi. Typickým symbolom poézie Makarovič sa stala žiaľžena, bájoslovná bytosť z ľudových povestí žijúca v neprístupných skalách – kladná postava v podobe bielej ženy s dlhými bielymi vlasmi, prichádzajúcej na pomoc ľuďom v beznádeji, z ktorej nemožno nájsť východisko, či roľníkom, ktorým poskytuje rady pri ich práci. Keď sa nimi prestanú dôsledne riadiť, všetko sa vráti k starému. Neobľubuje hádky, násilie a krik, v takýchto prípadoch inklinuje k odchodu, vyhľadáva samotu. S postavou žiaľženy sa čitateľ stretne napríklad v balade *V tichom mlyne* (zo zbierky *Srdcovec*, 1973), kde ide o typický fragmentárny, nedopovedaný príbeh, v ktorom mlynár – materializovaná postava, akýsi *Jedermann*, čiže každodenný pragmatický jednotlivec – sklame žiaľženu, a preto umrie: zdá sa, akoby nikdy neexistoval.

VÝZNAM LYRIKY S. MAKAROVICĎ

Vo svetovom meradle možno poéziu Svetlany Makarovič zaradiť medzi temnú modernú lyriku. Vzhľadom na chápanie sveta v prevažne tmavých odteňoch, spomedzi ktorých svieti iba chladná žiara smrti, ktorá jediná by mala na svete skutočne oddeľovať podstatné od nepodstatného, autorka spolu so spomínanou slovinskou neoexpresionistickou skupinou zreteľne nadväzuje na básnikov 19. storočia, akými boli Poe, Baudelaire, Rimbaud či Mallarmé.

Spomedzi poetiek 20. storočia sa dajú nájsť isté paralely s dvoma ruskými autorkami, Annou Achmatovovou s jej „otrasnou zážitkovosťou“ a Marinou Cvetajevovou, s ktorou ju spája dosahovanie pôsobivej zvukomalebnosti a rytmickosti. Obidve autorky, Cvetajevová a Makarovič, sú silnými, nekonformistickými osobnosťami, stojacimi mimo davu, ktoré dokážu čeliť ilúziám a klamstvám zatajujúcim krutosti. Mnohé podobnosti možno pozorovať aj s Wisławou Szymborskou, ktorej sa, tak ako Svetlane Makarovič, pomocou tradičných jazykových prostriedkov a foriem, s použitím irónie, respektíve sarkazmu, podarilo lyrickým spôsobom zachytiť trpké pocity krutej dehumanizácie a vyprázdnenosti medziľudských vzťahov, a tak vytvoriť veľmi aktuálne poslanstvo o modernom živote a svete. Postrehnuteľnými sú i podobnosti z hľadiska životného postoja spojeného s krehkou samotou, akú prezentovala Emily Dickinson, ako aj s výrazovou a zvukovou silou básní Sylvie Plath. Pokiaľ ide o slovinskú literatúru, prejavujú sa isté paralely s existencializmom tvorby už spomínaného D. Zajca; ideovo-tematické príbuznosti nachádzame tiež v niektorých dielach Vena Tauerovej a sčasti aj u iných súčasníkov.

Poetka Makarovič sa vo svojom mohutnom diele prísnych, ale aj voľných foriem zaoberá konfrontovaním protikladov človeka ako individuality a ľudského sveta, kde vyhrávajú temné mocnosti v podobe silných archetypov a kde sa popri nekonečnom demonštrovaní zla vo všetkých jeho tvaroch ako vzbura proti násiliu osvedčuje práve tá, ktorá sa v čitateľovi a čitateľke zrodí sama. Do slovinskej lyriky táto poetka vniesla motívy osvetlené zásadne novým spôsobom. Podľa jej presvedčenia panuje nad základnými medziľudskými vzťahmi pôsobenie zla. Akékoľvek vzťahy, predovšetkým tie medzi najbližšími, skrývajú v sebe latentné napätie alebo možnosť, že sa skazia, že sa zvrhnú k ľahostajnosti, bezohľadnosti, nenávisti a zlobe manifestujúcej sa v brutalite. Nad ľuďmi neustále visí tragický osud. Obzvlášť výrazne a nekonvenčne sa v jej básňach ukazuje deformovanosť súčasných manželských vzťahov, ale aj vzťahov medzi matkou a dieťaťom, spoločnosťou a jednotlivcom, milenkou a milencom atď. Prostredníctvom zvláštnej fúzie umelej poézie a folklóru sa poetke vďaka dôkladnému využitiu žánrových potenciálov balady podarilo aktualizovať morálnu podstatu daného žánru, a to tak, že činy jedincov páchajúcich zlo symbolizujú fungovanie ľudstva vo všeobecnosti.

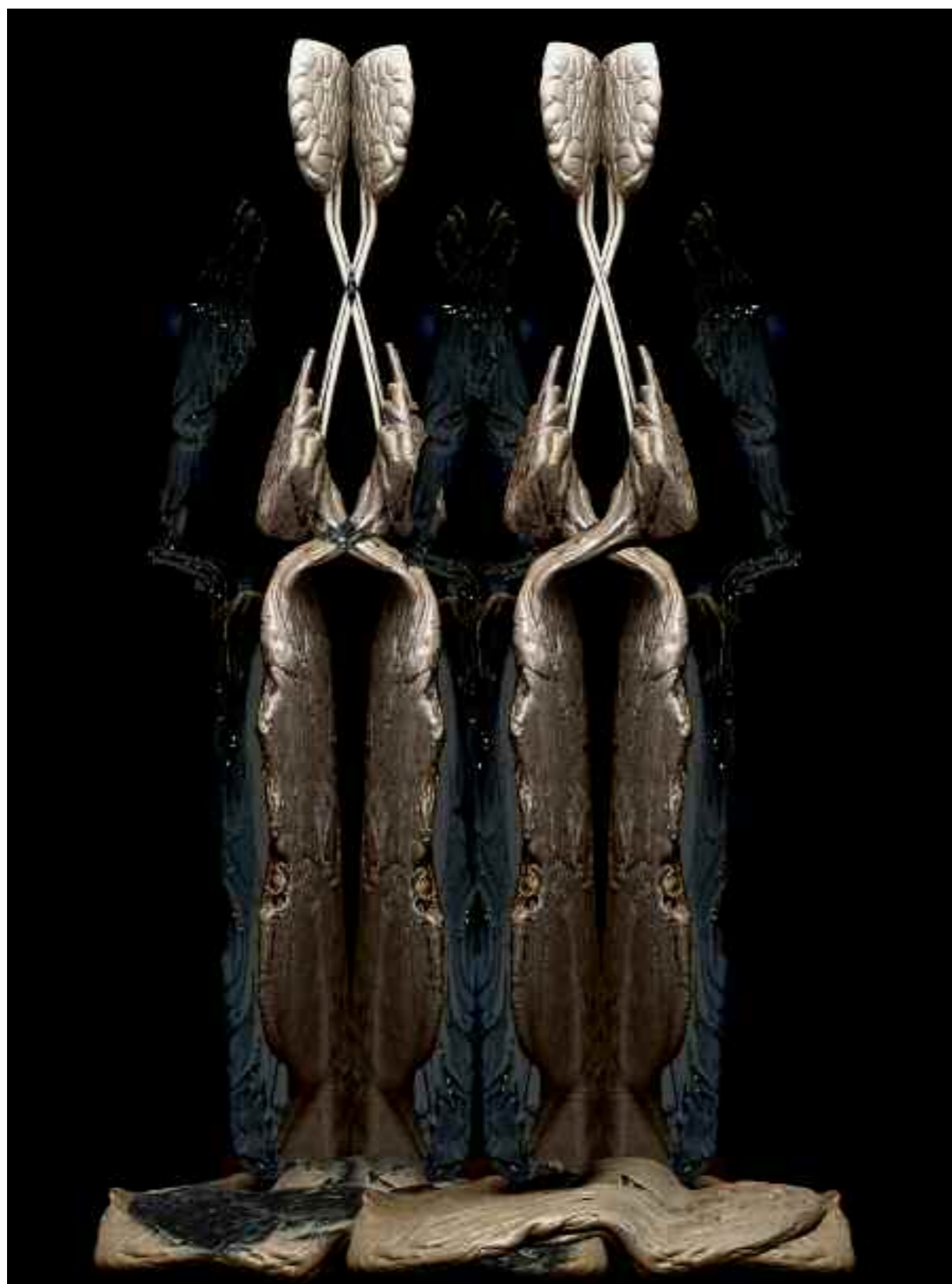
Svetlana Makarovič cez množstvo ženských baladických postáv (žena palina, striga, čierna žena, žiaľžena, žiaľstarena, mlynárka, Pechtra a najčastejšie desiata dcéra) vytvorila na jednej strane zarážajúco citlivé a krehké osobnosti, ktoré sa na strane druhej, ak je ich vášeň ponížená, stávajú zničujúcimi silami.

Tieto ich charaktery sú však zároveň nositeľmi poznania smutnej pravdy o svete. Autorka tak dosiahla pri ženských postavách istý posun z ich dovtedy – v slovinskej literatúre a spoločnosti – ustálených polôh, pretože erotická láska a uskutočnenie ich ženskosti, či už boli opovážlivé, naivné, poslušné, alebo neverné, sa pre ne predtým stávali spravidla zhubnými.

Nekonvenčnými pohľadmi na medziľudské vzťahy podriadené inštitucionalizácii, a tým aj mnohým normám, donúteniam a zákazom – obzvlášť zreteľným v rovine týkajúcej sa manželstva, slobodnej lásky či materstva –, kladie poetka cez motívy narodenia, lásky a smrti čitateľom a čitateľkám základnú otázku: Ako majú tieto vzťahy zdravo fungovať, respektíve vôbec prežiť? Prelínanie slovinskej ľudovej tradície s odkazmi iných európskych národov a s univerzálnym poslanstvom o povahe človeka a osude ľudstva dodáva autorkiným výtvorom nádhych nadčasovej sviežosti, t. j. možnosť ich aktualizácie aj v čase, ktorý ešte len nastane.

ZÁVER

Svetlana Makarovič sa na svoju básnickú cestu vybrala prostredníctvom voľného verša a jeho „intimistickej“ náplne. Neskôr sa pri hľadaní formy neoprela o klasické tvary slovinského básnictva, ale siahla ďaleko do minulosti, do starej ľudovej piesne. Požičala si jej rytmus i „lexikón“, aby hlbkovo uskutočnila takmer kompletnú významovú metamorfózu a generovala napätie medzi dávnou baladickou formou a súčasným obsahom. Zväčša sladké zdobeniny ľudových piesní u Makarovič nefungujú roztomilo, jej verše neúčinkujú hravo, lebo cez obrazy, postavy a dej, ktoré verbalizuje pomocou archetypov niekedy až na hranici grotesky, vystupuje do popredia existenciálna kríza moderného človeka. Avšak tento básnický mikrokozmos nie je prezentovaný tragicky, ale ako samozrejme a nevyhnutné usporiadanie sveta, na ktorom lyrický subjekt miestami už akoby nebol účastný fyzicky, no o to viac je prítomný svojou – súčasne „telesnou“ i „nadzemskou“ – rečou. Poetka sa z „vnútornej atmosféry“ začala čoraz viac posúvať k formálne prísny, dejovo fragmentárnym, zážitkovo intenzívnejším epickejšim útvarom, až sa napokon usadila v lyrickejších a formálne uvoľnených, no stále značne rytmizovaných baladách o vnútorných stavoch subjektu. Tým stvorila vlastný špecifický typ balady tematizujúci boj medzi deštruktívnymi mocnosťami, odzrkadľujúcimi sa v archetypálnych podobách a pohanskej symbolike. Svetlana Makarovič sa v súčasnosti venuje „baladickým rozprávkam“, ktoré tvorí na základe starodávnych európskych mýtov. V rámci nich pokračuje v rozvíjaní svojich príznačných básnických tém, obhajuje krehkého jednotlivca a najmä nekonformistickú „jednotlivkyňu“, za rovnakých podmienok plných osamelosti, zúfalstva a smútku. Nad nimi však vždy zvíťazia krása a umenie.



Emília Rigová: Pure future (2006). Autorská počítačová grafika. Foto: archív autorky

KATARÍNA ŠURINOVÁ

JAKUB SOUČEK

Triádami
k dobrej poézii

Kričiace ozveny

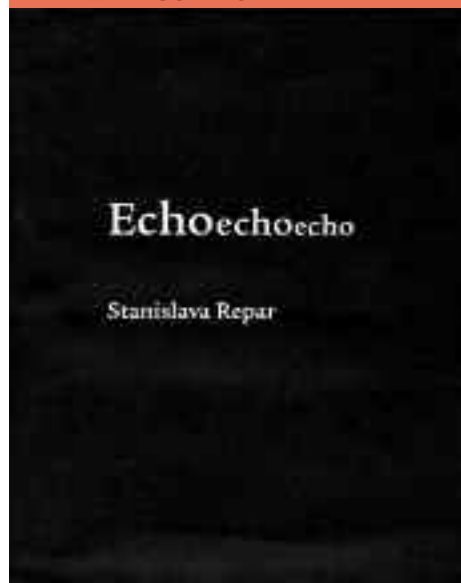
REPAR, Stanislava. 2013. *Echoechoecho*. Košice : Európsky dom poézie Košice.

Už z grafického spracovania názvu recenzovanej zbierky by sme mohli odčítať, že osudom ozveny je slabnúť, splynúť s tichom, stratiť sa v ničote (veľkosť písmen v názve sa každým echom znižuje). Každé ozvene však predchádza zvuk, slovo, výkrik, hlas, ktorý niekomu patrí. Keď sa ponoríme do čítania jednotlivých básní, jasne rozoznávame toho, kto hovorí, lyrický subjekt, ktorý žiada byť vypočutý a ktorý špecifickým básnickým jazykom pomenúva svoju životnú skúsenosť, riziká a dôsledky spojené s odvahou žiť, vstupovať do vzťahov, odpútať sa. Sme vtáňovaní do sveta ženy, ktorá miluje a trpí, premýšľa nad jemnými štruktúrami ľudskej existencie, chytá sa slova-slamky-meča, túži byť pochopená, nezapaďnúť v nebytí.

Avšak trojnásobné (z/s/trojené) echo v názve neodkazuje len k triáde na úrovni slova, k posilneniu emocionálnej stránky textu, ale aj k triáde v kompozícii zbierky, ktorá je vystavaná na spôsob tej heglovskej (téza – antitéza – syntéza) a ktorej metodologickým cieľom je vylúčiť protirečenia, dospieť k syntéze, ku kvalitatívne novému prvku v procese poznania (vývoja absolútneho ducha). V prvej časti zbierky, nazvanej *pohonička všehoniča*, slovo akoby sa zbláznilo, besnie, búri sa, je šantivé, štipľavo erotické,

Básnická zbierka Stanislavy Repar *Echoechoecho* u čitateľa a čitateľky zarezonuje už svojím názvom, ktorý naznačuje i spôsob autorkinho písania, založený na auditívnosti, repetičnom princípe a slovných hrách. Jednotlivé básne akoby k nám prichádzali v trojitej ozvene, čo sa potvrdzuje vo vonkajšej štruktúre textu, rozdeleného do troch celkov – *pohonička všehoniča*, *naratívne antibásne* a *nedajbože nezabohyňa*. Aj keď sa tieto časti odlišujú vo viacerých aspektoch kompozično-tematickej výstavby (najviac sa v nej vynímajú *naratívne antibásne*, ktoré sa podobajú denníkovým spovediam a básne pripomínajú azda len expresivitou výrazu), spája ich melancholická atmosféra, reflexia intimity a s ňou súvisiaca emocionalita lyrického subjektu.

Výrazným znakom autorkinej poetiky je experimentovanie s formou textu, ktoré je najviditeľnejšie v *pohoničke všehoniča* a prejavuje sa nielen vo výbere lexiky, ale aj v grafickej úprave básní, niekedy pripomínajúcich vizuálnu poéziu. Poetická hravosť je však v zbierke dvojsečnou zbraňou a namiesto invecie vedie občas k nekomunikatívnosti: „(trh, hĺna: orálne vyorať, skúmať / naratívnu archeológiu črepín / zlepíť, neprepínať)“ (s. 38), preexponovanej expresivite: „keď si nás, zvrhla, (u)vrhla / do prieeeeepaaaaastiiii“ (s. 21) či klišéovitým obrazom: „zemiaky sa túlia / ako deti v šupkách“ (s. 18). Autorka frekventovane využíva genitívnu metaforu, ktorá pôsobí nielen archaicky a ornamentálne, ale tiež digresívne a prehlbuje už i tak dosť komplikovaný jazyk básní: „odstavená archeológia tela“ (s. 10), „ona, prístav kostlivcov / ona, hniezdo čarodejnic“ (s. 19), alebo inde: „perverzne verná sub- / verzia tela, kata- / strofa mysle“ (s. 20). Vďaka týmto digresiam poézia neplynie prirodzene, núti nás zastavovať sa pri parciálnych obrazoch, čo vzhľadom na intímny tón výpovede nie je najvhodnejšie riešenie. Intimita v básnickej výpovedi sa totiž neguje štylizovanosťou básnického prejavu a v konečnom dôsledku sa tak vzdialenosť čitateľa a čitateľky od textu zväčšuje.



Problematickú uchopiteľnosť veršov umocňuje vysoká variabilita motívov, ktoré narušajú koherentnosť básní. Poézia tak získava postmoderný punc, charakterizuje ju intertextualita (motto od slovinského básnika Srečka Kosovela, odkazy na Virginiu Woolf, Sylviu Plath atď.), až interdisciplinarita, v textoch sú evidentné vplyvy európskeho myslenia: „*tu / väzí / dráma / lacanovho / štádia zrkadla*“ (s. 43), východnej filozofie: „*tma sa dvíha, narastá / koan*“ (s. 47) a popkultúry: „*obrysy sín v magickej mesečine*“ (s. 26; *Mesečina* je pieseň od známeho srbského muzikanta Gorana Bregovića). Využívajú sa tiež historické („*o pochode žien na versailles*“, s. 39) a náboženské asociácie (tie dominujú v poslednej časti zbierky, ktorá je akýmsi dialógom so spiritualitou): „*Aleluja už len pošepty?*“ (s. 90), či aspekty z rodových štúdií. Zobrazenie žensko-mužských vzťahov v recenzovanej zbierke zrkadlí rodovú (ne)rovnocennosť, do popredia vystupuje dominantnosť muža: „*prečo ma / drahý / prečo ma, prečo ma / držíš / pod krkom?*“ (s. 24). Z tohto hľadiska je príznačné tematizovanie mlčania, ktoré plynie z izolovanosti ženského subjektu: „*Predo mnou sa týči mlčanlivý múr*“ (s. 58), prípadne: „*Vždy mám málo času vysloviť sa.*“ (s. 58), alebo: „*Účinkujeme v mlčaní: nerozprávam, neodovzdávam, a teda nerozvíjam*“ (s. 58). V kontraste k pasivite sa však vynímajú povzbudenie k aktivite: „*baby, ožime!*“ (s. 41).

Kontrastnosť je príznačným znakom lyrického vyjadrenia Repar, a to nielen v opozícii dominantnosti a submisívnosti či femininity a maskulinity, ale i v ďalších protikladoch, ako napríklad radosť – smútok, viera – nevier, zmysel života – neistota, emocionálnosť – apatickosť atď. *Echoechoecho* predstavuje poéziu, v ktorej síce na jednej strane dominuje intímna výpoveď, no zároveň vo svojej komplexnosti ašpiruje na univerzálnosť. V básňach sa relativizujú otázky (ne)bytia („*trhlina, v ktorej / si aj nie si*“, s. 38) a lyrický subjekt existuje v jednej (ne)časovej línii: „*uviazla / (som) pýthia na roz- / heganej trojnožke / v medzerách ob-času*“ (s. 15).

Napriek univerzálnosti a atemporálnosti, lyrický subjekt často uniká z reality prostredníctvom minulosti a spomienok. Nostalgický tón negatívne vplýva na jazyk, aj banálne činnosti či pozorovania nesú silný emocionálny náboj a mnohokrát tak pôsobia pateticky: „*hlava zložená na klátik / brada v mištičkách dlaní*“ (s. 15), „*než cibuľa umlkné dozlata*“ (s. 18), alebo: „*Zima konečne ukázala zuby, chodím si k nej po bielu útechu.*“ (s. 54). S nostalgiou v básňach korešpondujú motívy samoty, smútku,

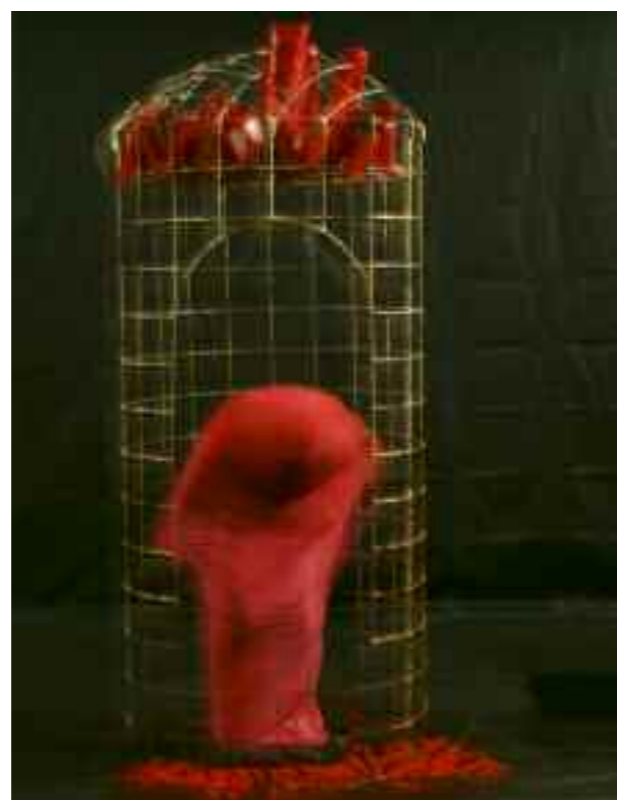
nej a život milujúcej duše. Duše, ktorá vie o prchavosti existencie a permanentnom reťazci strát a nenecháva sa strhnúť lavínou bytia – žabomyšou perspektívou –, ale stáva sa, povedané obrazným jazykom východnej mystiky, orlom vznášajúcim sa nad priepasťou. A tu niekde sa rodí priezračná a ozajstná poézia. Hlas, ktorý ozvena nepohltí. Básnická zbierka *Echoechoecho* má vzhľadom na vývoj lyrického subjektu priam až historickú dôležitosť. Na rozdiel od zostupnej triády v názve, znamenávame v troch častiach knihy vzostupnú tendenciu. Na ploche jednej knihy poetka akoby zopakovala celú svoju básnickú ontogézu – od romantizujúcich inotajov, hrania sa so slovami a experimentovania (*Zo spoločnej zimy, Na hranici jazyka, Nahá v trní*), až k sebaopretiu lyrického subjektu v básňach v próze a od nich k imanentnej, hlboko autentickému poézii (čiastočne predznamenananej už v zbierke *Tichožitia*), ktorá vyteká z nažitej a nabolenej skúsenosti, rilkeovskej krajiny pražialov.

KATARÍNA ŠURINOVÁ je pseudonym.

až trpiteľstva, ktoré sa transponujú do nihilistickej percepcie skutočnosti. Zlé psychické rozpoloženie lyrického subjektu súvisí s odcudzením sa v intímnych vzťahoch („*V tmavom kúte domu je on a nevidí, nezažne / túžbu... Nič sa nenaplní. Nenaplní*“, s. 84), ale i s neschopnosťou zaradiť sa do kolektívu: „*cudzí, ale prisvojená / prepašovaná k elitám*“ (s. 16). Poézia Stanislavy Repar je explicitným obrazom človeka, ktorý si nevie nájsť miesto vo svete a zostáva uväznený na hranici vonkajšej a vnútornej reality – medzi očakávaniami spoločnosti a vlastnými túžbami. Problematická tak je už samotná existencia lyrického subjektu, prekonávanie stereotypného rozvrhu dňa či konfrontovanie sa s okolím: „*Stará sa o seba, ale len zo zvyku, žije a komunikuje takisto zo zvyku, medzitým čo jej bytie stratilo svoju pôvodnú motivovanosť. A práve toto úsilie vyrovná sa s požiadavkami každodennosti i tlakom okolitého sveta ju stojí veľmi veľa námahy*“ (s. 79). Nihilizmus je reakciou na neriešiteľnú životnú situáciu prerastajúcu v depresiu, apatiu a stagnáciu.

Statické obrazy v poslednej časti básnickej zbierky potvrdzujú pesimistickú atmosféru básní, vyjadrujú akúsi cyklickú bezvýchodiskovosť a uzavretosť v živote bez zmyslu: „*Odvísnuť v kvapke, utkvieť v storočí*“ (s. 85). Graduje sa tu téma odcudzenia, citová deprivácia subjektu dosahuje vrchol a emocionálny svet sa rozbieha na malé kusy: „*Už to nevypoviem, už sa nenapijem; / nenačriem z jeho pohľadu. (Črepiny. Blúznenie / v rúhavej zátvorke*“ (s. 94). *Echoechoecho* je výkrikom, ktorý sa k nám vracia v mnohonásobnej ozvene, aby podal správu o tragickosti a citovej vyprahnutosti jednotlivca. Niekedy je však intenzita hlasu umelecky neúnosná, čo dokazujú viaceré verše, v ktorých prevažuje sentimentalita, pátos a melodramatickosť. Na záver preto nezostáva nič iné, ako autorke pripomenúť jej vlastné slová: „*Dobrá báseň by mala viesť k mlčaniu. Potenciovať nevysloviteľné*“ (s. 75).

JAKUB SOUČEK vyštudoval slovenský jazyk a literatúru v kombinácii s anglickým jazykom a literatúrou na Univerzite Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach. V súčasnosti pokračuje v doktorandskom štúdiu v odbore literárna veda, v rámci čoho sa venuje výskumu próz Edgara Allana Poa. Okrem toho sa zaujíma o súčasnú slovenskú literatúru, ktorú reflektuje v recenziách uverejňovaných v časopisoch *RAK, Vlňa* a iných.



Emília Rigová: *Intímna verejná katarzia* (2013). Videoperformancia. Foto: archív autorky

Emília Rigová: *Intímna verejná katarzia* (2013). Videoperformancia. Foto: archív autorky

DIANE DI PRIMA

DIANE DI PRIMA (1934) sa narodila v newyorskom Brooklyne v rodine talianskych prisťahovalcov. Vyrastala v strachu, otec ju často bil, matka ju nikdy nebránila a spolužiaci v škole sa jej často posmievali. Útočisko nachádzala u starých rodičov z matkinej strany. Študovala na Hunter High School, neskôr na Swathmore College, odkiaľ po roku a pol odišla a rozhodla sa stať spisovateľkou na voľnej nohe. Dopisovala si s Ezrom Poundom a pravidelne ho navštevovala počas hospitalizácie. V tomto období sa stretla s mnohými osobnosťami vtedajšieho undergroundu – Allenom Ginsbergom, Petrom Orlovským, Jackom Kerouacom či Gregorym Corsom. V roku 1958 vydala prvú zbierku básní *Tieto motýle lietajú dozadu* (*This Kind of Bird Flies Backward*, 1958). Približne v rovnakom čase porodila prvé dieťa a spolu s LeRoi Jonesom založila časopis *Floating Bear* – pre údajné obscénosti, ktoré v ňom boli uverejnené, bola zatknutá a krátky čas i zadržovaná. V roku 1960 vydala prvú zbierku prózy *Večere a nočné mory* (*Dinners and Nightmares*), ktorá silno ovplyvnila najmä autorky. Spolu s priateľmi založila New York Poets Theatre, v roku 1964 spolu so svojím prvým manželom Alanom Marlowom založila vydavateľstvo Poets Press, presťahova-

ÚZKA CESTA NA SAMOTU

pre Audre Lorde

1. Letíš do Dahomey, vraciaš sa do akéhosi sna, do rozprávky hrozivejšieho & dokonalejšieho ako Oz. Pristaneš na Western airport, malom, hlučnom a nevkusnom, očami budeš hľadať Oshun, ktorá stojí a čaká na batožinu. Vnútri si však nesieme nepoškvrnený raj, nesieš si ho do Dahomey zo Staten Island.
2. Vydržíme. Tým sme si isté. Ničím viac. Vydržíme: hlad, krízu, zemetrasenie, mor, vojnu, potopu, policajný štát, infláciu pochybné jedlo. Mestá v plameňoch. Vydržíš, vydržíme. Je to vpísané v tvárach našich detí. Poddajná, vytrvalá radosť; vôle kopec a nádej, ktorá týra srdcia, tvoje & moje. (Počuješ, ako kričia.) A ja neustúpim, tvoj boj v mojich očiach nie je iný. Ukradnuté územia tvoje & moje; triky ktoré potajme skúsame, my všetci, na ich ochranu. Aby mali dosť ovocia & ryže & rýb na jedenie, kým nenarastú.

(Spomínaš si na tú chobotnicu, ktorú sme nepripravili na sicílsky ani západoafrický štýl – tvojej dcére sa o tom



Emília Rigová: *Intímna verejná katarzia* (2013). Premietanie videoperformancie. Foto: archív autorky

ešte sníva.) Odmietam
ťa nechať napospas tvojmu boju, a mňa môjmu.

Moja malá
prenasledovaný biely kojot, sestra môjho vlka
a nie cez stolovú horu.

3.
Ako dostať jedlo na stôl
ako liečiť
čo prežije túto smršť:
ľudia a zem. More
sa horúčkovo kníše; reve v delíriu.
V kuchyni sušiť tú správnu bylinku:
tvoj svet & môj/nás všetkých: nie tretí
toto sa rúca štvrtý svet, vravia Hopi.
Napriek tomu vydržíme.

vala sa na západné pobrežie a jej poézia začala mať revolučnejší charakter. Zbierka z tohto obdobia, *Revolučné listy* (*Revolutionary Letters*, 1968), bola šírená undergroundovou tlačou. O rok neskôr vydala kontroverzný pohľad na život v undergrounde 50. rokov 20. storočia *Pamäti bítnika* (*Memoirs of a Beatnik*). Presun z východného pobrežia Ameriky na západ predznamenal aj posun v tvorbe. Diane di Prima spolu s ostatnými bítnickými spisovateľmi začala postupne upúšťať od radikálneho sociálno-politického charakteru tvorby a prechádzala ku kontemplatívnejším témam, ovplyvneným

štúdiom budhizmu, alchýmie a sanskritu.

V 80. rokoch vyučovala na kalifornskom New College a coloradskom Naropa Institute ezoterické tradície v poézii. Neskôr pomáhala založiť Inštitút magických a liečivých umení v San Franciscu, kde do roku 1992 aj prednášala. Od roku 1970 postupne pracuje na dlhej vizionárskej básni *Loba*, ktorej časti boli publikované v roku 1998. Jej autobiografia *Spomienky na môj život ženy (Recollections of My Life as a Woman, 2001)* zachytáva jej vzťah k bitníckému hnutiu 50. a 60. rokov, jej rastúcu sebadôveru a túžbu písať a protestovať proti prevládajúcemu patriarchálnemu systému, čím pomohla redefinovať postavenie ženy v spoločnosti. Diane di Prima je autorkou 43 kníh poézie a prózy, vrátane výberovej zbierky *Kúsky piesne (Pieces of a Song, 1990)*. Jej dielo bolo preložené do viac ako dvadsiatich jazykov. V roku 1993 získala ocenenie Národnej asociácie pre poéziu za celoživotný prínos do poézie, v roku 1999 dostala čestný doktorát za literatúru od St. Lawrence University, v roku 2002 bola jednou z troch finalistov kalifornskej ceny Laureát poézie. V súčasnosti žije v San Franciscu, súkromne vyučuje tvorivé písanie, usporadúva workshopy a poskytuje individuálne konzultácie o písaní a kreativite.

4.

Naviac, letíme do svetla, letíme do nepoškvrneného raja, do New Yorku, Dahomey, na Mars, do Jakarty, Walesu.

Tvrdohlavé deti vedome nosiace zárodok

všetkých rás; ženieme sa časom & priestorom & hviezdami snažiac sa nájsť kúsok miesta dostatočne veľký a príjemný jemne vypracovaný pre naše potešenie.

Pre potešenie nás všetkých.

MODLITBA K MATKÁM

Vraj sa tu stále skrývate, snád'

v hĺbinách zeme alebo na

posvätnej hore, vraj

(potichu) chodíte pomedzi mužov, vpisujete znamenia

do vzduchu, do piesku, varovne vtkávate

pokrivenú podobu nášho vykúpenia, úzkostne

nenáhlivo. Opatrne. Kráčate medzi šálkami, vystupujete

z kryštálu, uzdravujete zbožnou žiarou vašich

temných očí, vraj odhalujete

zelenú tvár v džungli, nosíte modrú v snehu, pomáhate

pri pôrodoch, obskakujete mŕtvych, šepkáte, šústate, prijímate

našu únavu, stále sa tu skrývate, mrmlete

v jaskyniach, varovne vtkávate

pokrivenú podobu našej nádeje, vzpínate ruky

proti zlu vo hviezdach. Ó, zošlite na nás

dážď jedu, kyselinu, čo očisťuje

prebuďte nás z nočnej mory, utečte

tým žráčom, ktorých nemožno menovať

tým kovovým mužom, čo šliapu

na našu podstatu a zadupávajú nás

do bahna.

ČESTNÁ STRÁŽ

tá prostota, vravel si, iný svet

k akým očakávaniam sme boli vedení

piť pivo z modrých pohárov v tme

na pohovke rovnako tmavej

hrozná v strapcoch vyrastajú zo stropu a i tak

satyrovia, ak to teda boli oni,

v kútoch,

satyrovia obklopení dekadentným ovzduším

plešatí & zvráskavení ako starí buzíci

číhajúci v ponurých baroch

keď vošli beštie, boli vražední

zajtra, povedala som, vyleštím dlážku,

upravím závesy

zajtra sa ukážem v dverách s rozpustenými vlasmi

milenka par excellence

& ponúknem ti brandy

ty mi budeš česať vlasy

ako Charles Boyer vo filme

& ja (ako Hedy Lamarr) zakloním hlavu

& náhle sa usmejem

OTCOVI

V mojich snoch stojíš medzi ružami

stále sa hrabeš v záhrade

strachuješ sa o mamu

si stále tým divým vetrom, neznesiteľnou silou

ktorá ma takmer zlomila.

Ten, čo na moje mladé telo nasilu navliekal nepohodlné a slušné šaty.

Ten, čo hovoril o svojom postavení v našej štvrti.

Dotyk muža je pre mňa ešte stále trochu absurdný

preto, že si sa chvel, keď si sa ma dotýkal.

Aký prírodný zákon si tým vykladal?

Ako môžem vysloviť tvoje meno s bážňou?

Môj najmladší syn má tvoje oči.

Prečo teraz klopeš na bránu mojej mysle?

Dodržiaval si všetky ich zákony, a ešte viac.

Čo ti slúbili, že nevieš oddychovať?

Čo za nelútosnú, zlostnú spravodlivosť v tme?

V čo dúfaš ty, čo si uprednostnil moju smrť

pred narodením mojej najstaršej dcéry?

Ó divý šum tónov.

Zabudni na to, daj si makový koláč.

V mojich snoch stále stojíš na priedomí nášho domu

a plačeš za svojou ženou, mojou matkou.

PRVOAPRÍLOVÁ BÁSEŇ K DEDOVÝM NARODENINÁM

Dnes máš
 narodeniny a ja som ti už
 takéto čosi skúšala napísať
 ale teraz
 v tomto rastúcom šialenstve ti chcem
 poďakovať za to
 že si mi ukázal, čo čakať
 že si predomnou nič
 neskrýval vtedy v tom vyleštenom byte v Bronxe
 vďaka
 za tie úprimné vzlyky pri
 nespočetných dojemných
 talianskych operách za to
 že si ma vyťahal za vlasy, keď som
 odšklbla pár listov zo stromu
 nech viem, aké to je, a teraz sme
 v tom až po uši, revolúcia, a tam to nekončí, objímam
 neznámych na ulici, plná ich lásky
 a svojej, tej lásky, o ktorej si vravel
 že musí prísť, inak
 tu dlho nebudeme, vravel si im to všetkým v parku v Bronxe, a ja som počúvala
 v jarnom súmraku, vdychujúc hviezdy, také čarovné
 sa mi zdali tvoje šediny, tvoja postava, tvoje divé
 modré oči, tak neobyčajné na Taliana, stála som
 vzdialená, vzhliadajúc na teba, dedo
 ako ťa všetci počúvali, teraz stojím
 vzdialená, nalievam polievku a počúvam
 mladých mužov s nadšenými tvármi
 za mojím stolom, vravia o láske, o rEVOLúcii,
 v ktorej je obsiahnutá láska ako
 by si nás všetkých miloval, burácavo nás krmil svojou anarchistickou múdrosťou
 hrmel na nás Danteho a Giordana Bruna, usporiadaných pánov
 ktorých si obrátil na svoj obraz, chcem, aby si vedel
 že to robíme pre teba a tebe podobných, pre Carla Tresca
 pre Sacca a Vanzettiho, nevedomky
 či bez dlhého premýšľania, robíme to pre Aubrey Beardsley
 Oscara Wildea (nech sú všetky pouličné lampy
 purpurové), robíme to pre
 Trockého a Shellyho a veľkého/prostého Kropotkina
 Eisensteinových štrajkujúcich, pre Cocteauov *ennui*, robíme to pre
 hviezdy nad Bronxom
 aby sa mohli pozrieť na zem
 a nehanbiť sa

PRVÝ SNEH, KERHONKSON

pre Alana

Toto je teda ten dar, čo mi dal svet
 (čo si mi dal ty)
 hebký sneh
 kopiaci sa v kotlinách
 a na hladine jazera
 ladí s mojimi dlhými bielymi sviečkami
 čo stoja na okne
 budú plápoliť v prítmí, kým sneh
 zaplní naše údolie
 to
 kde žiaden priateľ nezablúdi
 nik nepríde opálený z Mexika
 zo slnečných plání Kalifornie, s trávou
 všetci sa rozpáchli, mŕtvi či umlčaní
 alebo zahnaní do šialenstva
 kvíľivou jasnosťou našej kedysi spoločnej vízie
 a tvojho daru –
 biele ticho vyplňa obrysy môjho života.

MŔTVEMU LEKTORovi

Musíme presvedčiť živých
 že mŕtvi
 nespievajú.
 LEROI JONES

Mŕtvi vedia spievať
 a spievajú
 mrmlú si cez bradu plnú starého vanilového
 sladku, o mäkkých topánkach
 milovaní, plechovom zvuku lacných chladničiek.
 Počula som ťa v noci so škripaním
 vojsť cez strechu a kradnúť mi knihy
 vošiel si po telefónnych káblach
 práve keď som mala v hlave
 prázdno
 Keď sa Milarepa & ostatní tantrickí mudrci
 snažili dostať do mojej hlavy
 a zrazu tvoja drsná tvár

v mojom náručí
 zdrapy tvojich zimných hábov
 udierajú o rozbité okná
 (kto iný by ukradol Básne
 Johna Skeltona
 Tu Fua
 Thomasa Traherna
 kto iný by po sebe zanechal ten pach
 trávy & potu, tabaku & piva
 ((sĺz))
 na mojom gauči?)

A ty, mŕtvy, teraz spievaš, tvojimi očami
 ktoré vyhávajú nefritové stromky
 pučia
 z lebky tvojej dcéry
 spiacej v mojom náručí
 a prečo mlčať o týchto veciach?
 sme snáď menej verní ako bizóny
 či žirafy?
 Prepletiem si korunku s tvojou, ako škorpióny
 a zabijem ťa pre lásku
 zabijem ťa
 aby tvoja pieseň mohla zaplniť môj život.

NA PAMIATKU MOJICH PRVÝCH ČAPÁTÍ

Keby sme tak mali drogu na výhovorku či lásku
 čosi drsnejšie, s vrcholmi a pádmi
 (ako čapátí, čo sa nafúknu a stvrdnú –
 asi som ich pripiekla), čo by vysvetlilo
 tvoju neustálu nespokojnosť.

Ponevieraš sa po dome, oháňaš sa pravítkami
 snívaš o tom, ako utopíš deti
 deväť dní v týždni mi vravíš, že odchádzaš
 ale stále si tu. Podľa zvierania žalúdka viem naisto
 že sa mi chce celý deň spať

len aby som nepočula, ako štartuješ Volkswagen
 akoby to bol Mercedes, a vzdáľuješ sa po ceste.

Ženy z celého sveta ma majú čo učiť!
 Oblečené v sári, tak strašne cool, miesia čapátí
 alebo tortily, podľa toho kde, na kolenách pri ohni
 alebo pri peci, po stojačky pri kachliach
 ženy z celého sveta si zapletajú vrkoče ako ja
 ale majú viac trepezlivosti, postavili si zástenu

za ktorou len ledva rozoznávajú svojich mužov
 čo pretínajú vzduch svojim večným zúfalstvom.

(Básne pochádzajú zo zbierky *Pieces of a Song*, 1990.
 Preložila: Miroslava Eftekhari.)

MIROSLAVA EFTEKHARI
 (1984, Bojnice) vyštudovala
 anglický jazyk a filozofiu
 na Fakulte humanitných vied
 v Banskej Bystrici. Krátko po
 ukončení štúdia sa rozhodla
 študovať ďalej a zamerať sa
 na preklad literatúry na Uni-
 versity of Bristol vo Veľkej
 Británii. V súčasnosti žije
 v Bristole a pracuje ako pre-
 kladateľka a tlmočnica na
 voľnej nohe.



Výstava Grey Gold. Nitrianska galéria, čiastočný pohľad na portréty autoriek (2014). Foto: Lenka Krištofová

Výstava Grey Gold. Nitrianska galéria (2014). Foto: Martin Daniš



LENKA KRIŠTOFOVÁ

Grey Gold – umelkyne 65+

Ak sa hovorí o starnutí a o starobe, zvyčajne sa spomínajú najmä negatíva – úbytok síl, zlyhávajúce telo, pomalosť a neaktuálnosť, strata kognitívnych schopností, spretrhanie sociálnych väzieb, chudoba. Instantná doba inklinuje k mladosti, sviežosti, rýchlosti, neustále vyžaduje „nové“ a staré či starnúce vytláča na margo. Ešte aj slovo staroba vnímame akosi horšie než starnutie (to je predsa len procesuálne, kým staroba je „konečnejšia“). Vysoký vek je však možné prežívať a vnímať aj inak – ako obdobie zrelosti, slobody a nadobudnutej životnej múdrosti. Výstava *Grey Gold: České a slovenské umelkyne 65+* prezentuje dielo osemnástich výtvarníčok vo veku nad 65 rokov. Podrýva ideológiu mladosti, ktorá ovláda celú našu spoločnosť, vrátane oblasti umenia, a prináša obraz staroby ako etapy, ktorá môže byť naplnená kreativitou a prežívaná plnohodnotne.

Výstavu by bolo možné označiť ako kunsthistorickú sondu do priesečníkov rodu, veku a kreativity. Unikátny projekt, ktorý bol pôvodne vystavený minulý rok v brnianskom Dome umenia, sa vo februári tohto roka presunul do Nitrianskej galérie. Tu budú do 12. apríla pre verejnosť sprístupnené diela takých vynikajúcich umelkýň, ako sú Adriena Šimotová, Klára Bočkayová, Daisy Mrázková, Milota Havránková, Ludmila Padrtová, Marie Blabolilová, Eva Cisárová-Mináriková, Jana Želibská, Inge Kosková, Marie Filippová a ďalšie.

KONCEPČNÉ VÝCHODISKÁ

Podnet na vytvorenie výstavy narúšajúcej stereotypy, ktoré sa väčšine populácie so starobou spájajú, prišiel v roku 2010. Vtedy (ešte len budúci) kurátorský tím v zložení Vendula Fremlová, Terezie Petišková a Anna Vartecká vycestoval na konferenciu do Berlína. Tu sa stretli s konceptualistkou a performerkou Gisela Weimann a dizajnérkou Marlies von Soden. Tieto zaujímavé autorky, obe vyššieho veku a stále umelecky aktívne, ich priviedli ku konfrontovaniu sa s klišéovitými očakávaniami, ktoré sa so starobou spájajú (a to aj s tými vlastnými). K myšlienke o výstavnom projekte, ktorý by prezentoval existenciu, potenciál a tiež aktuálnosť diela umelkýň vysokého veku, bol už iba krok.

Nasledovalo hľadanie a špecifikovanie konceptu, snaha súvzťažniť ho s poznatkami zo sociologických výskumov a rodových štúdií. Tvrdými kritériami

výberu autoriek boli rod, vek a aktívne pôsobenie v umení. Ako sa česko-slovenský kurátorský tím vyjadril aj na vernisáži, stretol sa pritom s mnohými výčitkami a otázkami, „prečo práve takýto koncept, prečo tieto autorky, prečo tieto diela a prečo nie muži“.

Kurátorky však pri kreovaní už skonkrétneného konceptu celkom opodstatnene vychádzali zo sociologického (a aj bežne pozorovateľného) faktu, že staroba je feminizovaná a silne rodovo príznaková. A prečo práve vek 65+? Za starého sa totiž (ako uvádza sociologička Lucie Vidovičová, s ktorou kurátorky spolupracovali), v spoločenskom aj dôchodkovom systéme považuje zväčša práve človek, ktorý dosiahol túto vekovú hranicu.

Autorky a diela sa do projektu nabaľovali „metódou snehovej gule“ (aj pre fakt, že často nebolo možné využiť súčasné komunikačné kanály, ako je napríklad e-mail). Aj vďaka tomu, že sa kurátorky rozhodli pracovať so súčasnými dielami umelkýň, sa im podarilo narušiť ďalšiu – do veľkej miery šablónovitú – predstavu o lineárnom vývine umeleckej tvorby, ktorej kvalita by mala po istom momente nevyhnutne smerovať „dole“.

Na viacerých vystavených dielach sa, myslím, zreteľne ukázalo, že aktuálnosť, schopnosť reagovať na súčasné podnety, kvality diela a umelecká kreativita vôbec nemusia byť vysokým vekom negatívne poznačené. Výpovedná hodnota diela a jeho kvality sa pohybujú na dráhach, ktoré sú značne individualizované; „vrchol tvorby“ teda môže prísť teoreticky v akomkoľvek veku. Rozhodne nie iba v tzv. zrelom.

VEK MÁ RODOVÉ ŠPECIFIKÁ AJ V UMENÍ

Zo sociologického hľadiska sa dlhodobo ukazuje, že obdobie staroby je rodovo špecifické. Vysoký vek je pre ženy väčšou záťažou – seniorky „žnú plody“ nerovnosti z predošlých životných etáp viac než seniори. Pre kariérnu dráhu žien v produktívnom veku je totiž typická napríklad prerušovanosť (môže prameniť z prevzatia hlavnej časti starostlivosti o deti). Jej dôsledky sa prejavujú oveľa neskôr, najmä v dôchodkovom veku. Staroba je feminizovaná a vzhľadom na odlišné modely kariérnych postupov mužov a žien a nastavenie systému, ktorý neuznáva ekonomiu starostlivosti, je následne feminizovaná i chudoba. V systéme, kde je telo asociované s femininitou (neúmerne sa zhodnocuje fyzická krása žien, „mysel“ je konotovaná s maskulinitou), môže byť staroba pre ženy nesmierne zaťažujúcim psychologickým faktorom. V mainstreamovom mediálnom diskurze sú starí ľudia – a ženy obzvlášť – zneviditeľňovaní. Ak sa aj staré ženy v médiách objavujú, je to skôr vo veľmi špecifickom kontexte (antiaging kozmetika, problém inkontinencie a pod).

V umení platí o starobe to isté čo v ostatných sférach sociálneho života. Aj tu prevládajú tendencie uprednostňovať „mladé“ a „nové“. Staršie autorky a autori sú často prehliadaní a nezriedka majú problém sa bez pomoci sami uplatniť v systéme produkcie umenia a vo výstavnej praxi, ktoré dnes predpokladajú počítačové zručnosti a schopnosť dobre sa orientovať v dotáciách a grantoch.

No i tu sa objavuje istá rodová špecifickosť; na umelkyne a umelcov doľiha staroba odlišne. Kým „konštrukt umelca“ sa s vekom stáva akoby veľkolepejším, hlbším, univerzálnejším – nezriedka bez ohľadu na kvalitu tvorby –, od umelkyne sa často očakáva utlmenie aktivity. A hoci by výtvarníčky vo vyššom veku mohli mať teoreticky viac času venovať sa tvorbe (väčšinou aj majú), pri vystavovaní môžu byť znevýhodnené. Napríklad už len tým, že sa nemôžu oprieť o silné umelecké a sociálne väzby tak ako umelci-muži (je vysoko pravdepodobné, že to boli práve ony, ktoré venovali veľkú časť svojho produktívneho života starostlivosti o domácnosť či výchovu detí, menej už budovaniu silných profesionálnych kontaktov). Na umelkyne číhajú skrátka v starobe mnohé nástrahy.

KATALÓG: ROD ALEBO „DŽENDER“ (?)

Okrem vystavenia diel spomínaných umelkýň je najväčšou pridanou hodnotou projektu práca, ktorú odborný tím odviezol pri preskúvaní témy. Výstavu totiž sprevádza aj rozsiahly katalóg *Grey Gold: České a slovenské umelkyne 65+* (247 strán). Polovicu z neho tvoria štúdie, ktoré na tému veku, umenia a rodu napísali okrem kurátoriek teoretička Mária Orišková a sociologička Lucie Vidovičová.

Mnohé myšlienky a súvislosti, ktoré v textoch odznievajú, sú podnetné, no, žiaľ, v publikácii sa objavujú aj pojmové konfúznosti. Spomeniem jednu, ktorú je potrebné reflektovať: nekonzistentné používanie pojmov rod, gender. V doslove k práve vydanému druhému vydaniu slovenského prekladu Judith Butler teoretička Ľubica Kobová píše: „Hoci to neplatí bezo zvyšku, používanie pojmov rod a gender nám môže čo-to napovedať o intelektuálnej a politickej ceste tých, ktorí buď jeden, alebo druhý pojem používajú. Tým, čo sa o rodovú problematiku zaujímajú hlbšie, akiste neunikli diskusie o pojme rod a zavádzanie práve tohto pojmu – a nie termínu gender – v slovenskom jazyku.“ (Kobová 2014: 236)

Tento citát uvádzam zámerne, pretože výstižne upozorňuje na to, že na Slovensku už dávno prebehlo pojmové „prečisťovanie“ výrazov rod, gender. Združenia ako ASPEKT, EsFem, Centrum rodových štúdií, Možnosť voľby, ale tiež mnohé ďalšie feministické organizácie dlhodobo a dôsledne používajú pojmy rod/rodový/rodovo podmienený a pod. Naopak, výraz „gender“ v ostatných rokoch zaznieva najmä zo strany konzervatívnych veriacich a odporcov rodovej rovnosti (napríklad objavivšie sa termíny „gender ideológia“, „gender lobby“ a iné). „Gender“ je tu navyše pojmovo vyprázdňovaný, obsadzovaný novými, proti jeho pôvodnému významu idúcimi obsahmi. Kým v českej odbornej terminológii má výraz gender svoje ustálené miesto, na Slovensku feministkám a feministom môže evokovať práve tieto súvislosti.

V katalógu *Grey Gold* dochádza k zmiešanému, nedôslednému používaniu výrazov rod, gender. Miestami vzniká pri použití slova gender komický efekt: napríklad v názve textu *České a slovenské umelkyne 65+ cez prizmu gendra*, alebo pri názve podkapitoly *Interpretácia rozhovorov cez prizmu gendra* (zvýraznené L. K.).



Jana Želibská: *Drink Milk!?* (2003), video. Foto: Lenka Krištofová

Verím, že k tomu prišlo nechtiac, možno i vzhľadom na to, že autorkou uvedeného textu je odborníčka zo Slovenska, ktorá dlhodobejšie pôsobí v českom akademickom prostredí. Menej pochopiteľné je však to, že táto nepresnosť zostala zachovaná i po jazykovej redakcii a i v ďalšom slovenskom texte (Mária Orišková: *Marginalizované a/alebo silné a skúsené?*).

O ČOM SA HOVORIL A O ČOM NIE?

Druhú časť katalógu tvorí obrazová príloha (škoda, že v Nitre nebola príležitosť vidieť všetky diela, ktoré boli vystavené v Brne; katalóg je totiž koncipovaný najmä vo vzťahu k brnianskej výstave) a tiež rozhovory, ktoré kurátorky realizovali s umelkyňami. Hoci sa na nich nezúčastnili všetky umelkyne, sú mimoriadne hodnotnou súčasťou publikácie.

Vystavené diela teda môžeme – okrem usúvzťažňovania so svojimi vlastnými interpretáciami – čítať aj v živej komunikácii s názormi umelkýň. Aj vďaka rozhovorom sa lepšie vrysovalo nielen to, čo umelkyne odlišuje, ale predovšetkým to, čo ich spája. V porovnaní s brnianskou výstavou sú návštevníčky a návštevníci Nitrianskej galérie vo výhode.

Rozhovory sú založené na kvalitatívnej metóde a inšpirujú sa metódou oral history. Pôvodne mali byť štruktúrované; kurátorky sa s umelkyňami chceli rozprávať o nasledujúcich témach:

- Ako sa zmenil váš vzťah k vašej umeleckej práci s pribúdajúcim vekom?
- Ako vnímate súčasné spoločenské uprednostňovanie mladej a strednej generácie pred staršími spoluobčanmi?
- Ako sa zmenil vzťah spoločnosti k starším ľuďom v priebehu vášho života?
- Patríte ku generácii, ktorá nastupovala v období, keď sa vôbec prvýkrát stala samozrejmosťou súčasťou prítomnosti žien-autoriek na československej scéne. Uvedomovali ste si vtedy tento fakt? Ako ste ho prežívali?
- Naša skúsenosť zo stretnutia s umelkyňami vo veku nad 65 rokov príliš nekonvencuje so sociologickým vymedzením staroby po dosiahnutí tejto vekovej hranice. Ako vnímate toto vymedzenie vy?
- Ako by ste definovali starobu?
(Fremlová – Petišková – Vartecká 2014: 15)



Ludmila Padrtová: *Křehká příroda* (2014), textil, tuš, opraná obliečka. Foto: Martin Daniš

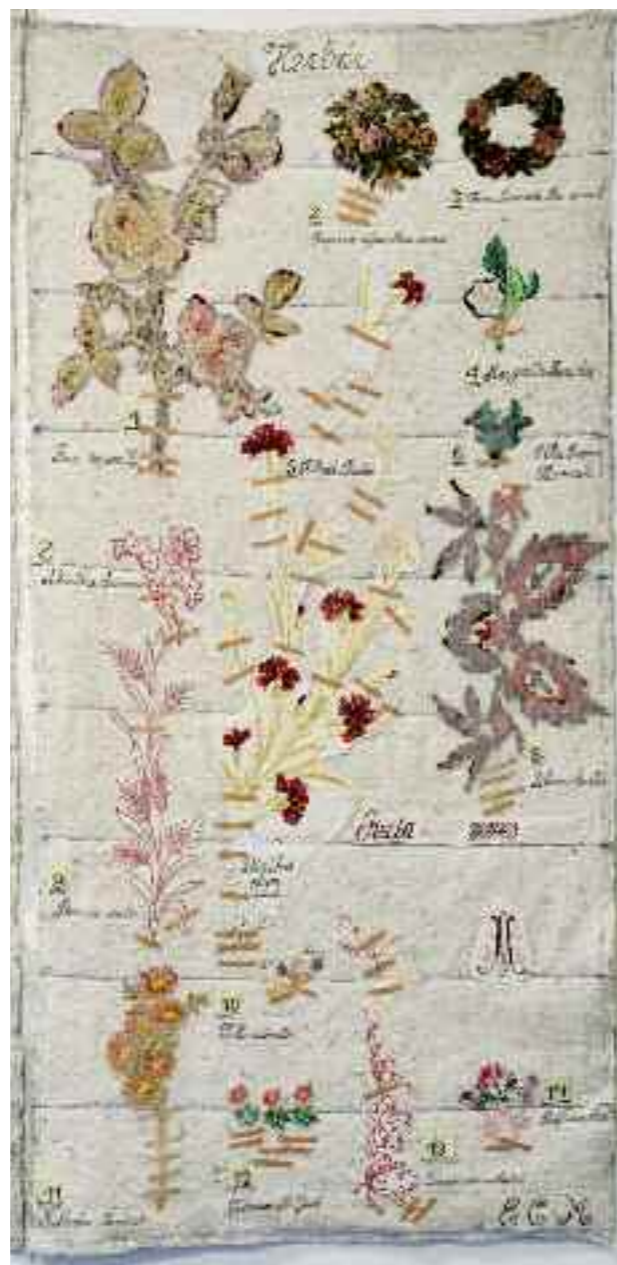
Spôsob vedenia rozhovorov aj ich finálna podoba však boli napokon úplne iné. Kurátorky sa totiž „v procese“ rozhodli akceptovať nielen potrebu umelkých hovoriť o istých otázkach viac, o iných menej (o niektorých možno vôbec), ale aj rôznu mieru potreby „zeditovať“ sa pri autorizovaní rozhovoru. Výsledný tón rozhovoru a formátovanie textu teda napokon udávali umelkyne. Ako príklad môžem uviesť rozhovor s Ludmilou Padrtovou, ktorý vznikol korešpondenčne a je (možno aj preto) skratkovitý. Niektoré umelkyne zase rozhovory neabsolvovali vôbec (pre zlý zdravotný stav, iné preto, že považujú za svoju doménu vizuálne, nie slovné vyjadrenie), alebo nahraný rozhovor napokon odmietli publikovať. Škoda, že sa na rozhovoroch nezúčastnili napríklad Jana Želibská či Adriena Šimotová, ktorých vyjadrenia by istotne zaujímali nejednu a nejedného z nás.

Na druhej strane, treba oceniť, že kurátorky netlačili umelkyne do tém, ktoré pre ne neboli zaujímavé, príjemné či umelecky podstatné. Hoci mnohokrát boli rozhovory naozaj mimoriadne otvorené, netematizujú sa v nich také špecifické témy súvisiace s vyšším vekom ako menopauza, sexuálny život v starobe a pod.

Dokonca aj k samotnej téme starnutia a staroby často rozhovor začne smerovať až po chvíli, keď boli „ohmatané“ iné (možno menej tabuizované,



Eva Cisárová-Mináriková: Listy zo záznamníka II., Herbár (2014). Recyklovaný textil arachné, koláž z fragmentov. Foto: Martin Daniš



Eva Cisárová-Mináriková: Listy zo záznamníka II., Herbár (2014). Recyklovaný textil arachné, koláž z fragmentov. Foto: Martin Marenčin

menej citlivé) témy – napríklad časy štúdií či profesionálna dráha. Kurátorka Anna Vartecká to vysvetľuje takto: „Umelkyne sme konfrontovali s otázkami o prežívaní vlastného veku, no takýto stav je z vlastnej perspektívy ťažko pozorovateľný. Človek ho žije každodenne, nemusí byť pre ňu či preňho nevyhnutne témou. Témy, ako sú procesy starnutia tela, jeho zmeny po menopauze, sex v pokročilom veku a pod., sú určite nesmierne zaujímavé, ale museli by sme ich autorkám tejto generácie umelo podsúvať. Bolo to pre nás prekvapivé zistenie, no vzápätí sme si uvedomili, že je to optika nášho veku, našej kultúrnej a spo-



Klára Bočková: Posledná večera (2012), akryl na plátne. Foto: Martin Daniš

ločenskej skúsenosti, ktorá nám takéto očakávania podsúva. Prinútilo nás to snažiť sa pochopiť podnety k tvorbe z ich vlastnej perspektívy, teda z perspektívy československej ženy vstupujúcej na umeleckú scénu v povojnových rokoch.“ (Vartecká 2015: nestránkované)

Napriek tomu sa v mnohých rozhovoroch vo finále ocitajú aj názory umelkýň na starnutie tela – predovšetkým jeho vzťah k umeleckej tvorbe a umeleckej technike.

Ako akési kvintesencie myslenia umelkýň boli vybrané citácie z rozhovorov vystavené v Nitrianskej galérii aj na stene, neďaleko portrétov umelkýň. Takmer akoby boli umelkyne na výstave fyzicky prítomné.

SESTRY V ČASE

Medzi vystavenými umelkýňami je zastúpená jednak generácia nastupujúca na umeleckú scénu v povojnovom období, jednak generácia autoriek začínajúcich s tvorbou v uvoľnenejších 60. a 70. rokoch. Kým prvá skupina autoriek sa s feministickými analógiami svojho diela skôr nestotožňuje, autorky z neskoršej generácie sú voči takýmto interpretáciám otvorenejšie. V niektorých prípadoch ich tvorba dokonca vykazuje „latentné feministické prvky“¹: Klára Bočková, Jana Cisárová-Mináriková alebo Jana Želibská, ktorej retrospektívnu výstavu *Zákaz dotyku* mala slovenská verejnosť možnosť vidieť v SNG na prelome rokov 2012 a 2013. Autorky oboch „skupín“ však majú spoločné to, že výraznú časť svojho tvorivého života prežili v totalitnom socialistickom režime, ktorý ich rôzne limitoval, respektíve voči ktorému sa rôznymi spôsobmi vymedzovali. Príznačný je v tejto súvislosti príbeh českej solitérky Ludmily Padrtovej (1932). Táto pozoruhodná autorka prerušila svoj tvorivý proces na neuveriteľných 50 rokov,

¹ Výraz „latentná feministická tematika“ sa v súvislosti so slovenskými autorkami, a to konkrétne s Janou Želibskou, objavuje priamo v katalógu (pozri Terezie Petišková, s. 15). Inokedy je zase Želibská (nepochopiteľne) označená ako „postfeministická“ autorka (pozri Mária Orišková, s. 83), prípadne je pre jej tvorbu použitý výraz „retrospektívny feminizmus“ (pozri Mária Orišková, s. 81). Na tomto mieste opäť uvediem už dávnejšie publikovaný názor Kobovej, s ktorým sa dá do istej miery súhlasiť: „[Viedla sa diskusia,] či možno (alebo treba) Želibskú označiť ako feministickú výtvarníčku či feministickú výtvarníčku s istými kvalifikátormi (postfeministka, latentná feministka, profeministka). Pre adekvátnosť tohto označenia podľa môjho názoru chýba najmä existencia nejakého skupinového, verejného podhubia feminizmu na konci 60. rokov a neskôr na Slovensku. Vtedajšie feministické výtvarné kolektívy napr. v USA mali ambíciu zakladať nové symbolické univerzá a týmto novým symbolizmom či ikonografiou preznačovať aj životy tých, ktoré a ktorí sa ich zúčastňovali. Zdá sa mi, že k takejto feministickej tvorbe identit



Inge Kosková: Kresba při poslechu skladby Leoše Janáčka Zápisky zmi-zelého (2012), tempera, kresba prstami. Foto: Martin Daniš

údajne pre strach z perzekúcie manžela, výtvarného teoretika Jiřího Padrtu.² Maľovať a verejne vystavovať začala znovu až v roku 2011. Dnes sa o nej hovorí ako o „ústrednej autorke povojnového informelu“. Outsiderská pozícia mimo oficiálnych štruktúr, či už z dôvodu politického vylúčenia alebo preto, že autorka mohla tvoriť iba „popri zamestnaní“, však vôbec nemusela byť vnímaná ako nevýhoda. Napríklad Inge Kosková (1940), ktorá v ostatných rokoch pracuje najmä s vizuálnymi formuláciami hudby, bola zamestnaná ako výtvarná pedagogička, starala sa o domácnosť a kresliť mohla iba vo „voľnom čase“: „[Prinášalo to] veľkú výhodu, že som nemusela myslieť na obživu, podriaďovať sa za socializmu rôznym komisiám.“ (Fremlová – Petišková – Vartecká 2014: 204) Spomína však i to, že popri tom všetkom nebolo vôbec jednoduché sústrediť sa na výtvarnú prácu. Kosková v rozhovore hovorí i o obrovskej podpore a povzbudení, ktorého sa jej dostalo od Adrieny Šimotovej. V publikácii (i v príbuznosti niektorých výtvarných techník či tém) je zaujímavé sledovať väzby medzi autorkami. „Niektoré autorky svoju tvorbu vzájomne zdieľali a poznávajú sa už dlhé desaťročia,“ hovorí A. Vartecká (2015: nestránkované). A ako tieto autorky reagovali, keď sa ocitli v jednom výstavnom projekte, mnohé možno po prvý raz spolu? „V prípade autoriek, ktoré

sa výraznejšie výstavne neangažovali a tvorili viac-menej ‚do šuflíka‘, bolo prítomné určité prekvapenie a záujem o konfrontáciu vlastnej tvorby s ostatnými. Vo všeobecnosti mali autorky z vytvorenia takejto výstavy radosť, ide predsa len o generačnú výpoveď žien, ktoré touto cestou môžu podať komplexnejšiu správu o vlastnej tvorbe. A to navyše v kontexte skúseností a tvorby ‚sestier v čase‘. Tento výraz prvý raz použila autorka Marie Filippovová, keď uvažovala o akomsi tmeliacom výraze, ktorý by vystihoval zameranie tejto výstavy. Možno práve spoločné uvedomenie si toho, že chcú stále so svetom komunikovať a majú čo povedať, bol tým momentom, ktorý tieto autorky nadchol a vzájomne mentálne prepojil.“ (Vartecká 2015: nestránkované)

UMELKYNE NASTUPUJÚ NA SCÉNU

Prvá generácia autoriek sa s vylúčením žien zo systému vzdelávania výraznejšie nekonfrontovala. Reagovali naň skôr hlbokým zaujatosťou pre tvorbu. Tieto nezriedka solitérske umelkyne však zároveň vytvárali podmienky pre lepšiu integráciu neskorších generácií žien do systému umenia. V prostredí, v ktorom sa presadzoval socialistický model emancipácie, mnohé neskoršie autorky svoju

participáciu a možnosť umelecky pôsobiť brali ako samozrejmosť, hoci systém ešte ani zďaleka nebol nastavený najférovejšie. Napríklad Klára Bočková (1948), ktorá začínala tvoriť v politicky uvoľnenom období, počas ktorého mohla sledovať zahraničné trendy, bola v ročníku popri jedenástich spolužiakoch jedinou ženou. Autorka, ktorá do svojich diel experimentálnym a pomerne subverzívnym spôsobom včleňuje „poklesnuté“, gýčové prvky a materiály, hovorí: „Vôbec som nemala pocit, že som tam nejaký príviesok.“ (Fremlová – Petišková – Vartecká 2014: 173)

Jej „konškoláčkou“ bola v tom čase Eva Cisárová-Mináriková (1945). Práve táto autorka prirovnáva kult novosti a mladosti v umení, ktorý naplno prepukol po roku 1989 – možno trochu hyperbolicky –, k čistkám z 50. rokov. Trend mladosti, ktorý prevládol po revolúcii, začal na výstavy pretláčať mladých ľudí, s absurdným heslom, že „ten/tá mali vystavovať pred dvadsiatimi rokmi“ (hoci tu hovorí konkrétne o R. Filovi, domnievam sa, že jej tvrdenie je možné vztiahnuť i na ženy). Zaujímavosťou, ktorá takisto stojí za zmienku, je, že keď Cisárová-Mináriková začínala po revolúcii učiť na bratislavskej VŠVU, bola jedinou ženou.

„POKLESNUTÉ“ PRVKY A HOMMAGE PREDCHODKYNIAM

Autorky vystavené v rámci *Grey Gold* spracúvajú rôznymi technikami a prostredníctvom rôznych médií (fotka, koláž, maľba, plastika, video a iné) odlišné témy. Medzi vystavenými slovenskými autorkami je výrazným trendom inovatívna práca s „tradičnejšími“ materiálmi (textil) či nájdenými predmetmi odkazujúcimi k ženskej kultúrnej pamäti (výšivka, obrus, ornament). Chtiac či nechtiac sa tak napríklad Klára Bočková či Eva Cisárová-Mináriková vzťahujú k prúdu zahraničného feministického umenia, ktoré využíva „tradičné ženské prvky“ v novom, kritickom kontexte – napríklad Judy Chicago či Miriam Shapiro. „Čo mohli tie naše predchodkyne v 19. storočí robiť? Vyšiť si výbavu so svojim monogramom a čakať. A teraz to ľudia hádžu do kontajnerov,“ hovorí Eva Cisárová-Mináriková, ktorá recykláciou vytvára vo svojich textilných objektoch „zbierky pamäti“, akési hommage pred-



Dielo Adrieny Šimotovej na výstave *Grey Gold*. Nitrianska Galéria. Foto: Lenka Krištofová

na Slovensku nedochádzalo. Údajný feminizmus Želibskej tak nie je sebaidentifikačným znakom, ale prívlastkom pripísaným výtvarníčke okrem iného aj preto, aby istý paralelizmus (v oblasti ikonografie) so západným feminizmom mohol byť pochopený ako znak nezaostávania, znak súčasnosti Slovenska so západným výtvarným svetom.“ (Kobová 2013: nestránkované)

² Výtvarníčka síce v rozhovore s kurátorkami konštatuje iba to, že tvorbu prerušila z „osobných dôvodov“ (Fremlová – Petišková – Vartecká 2014: 233), ale politické súvislosti tohto rozhodnutia boli naznačené na vernisáži a predtým i vo viacerých médiách, pozri napríklad: http://www.rozhlas.cz/zpravy/vytvarno/_zprava/znovuobjevena-malirka-ludmila-padrtova-vystavuje-v-olomouci-sve-unikatni-dilo-1307166.

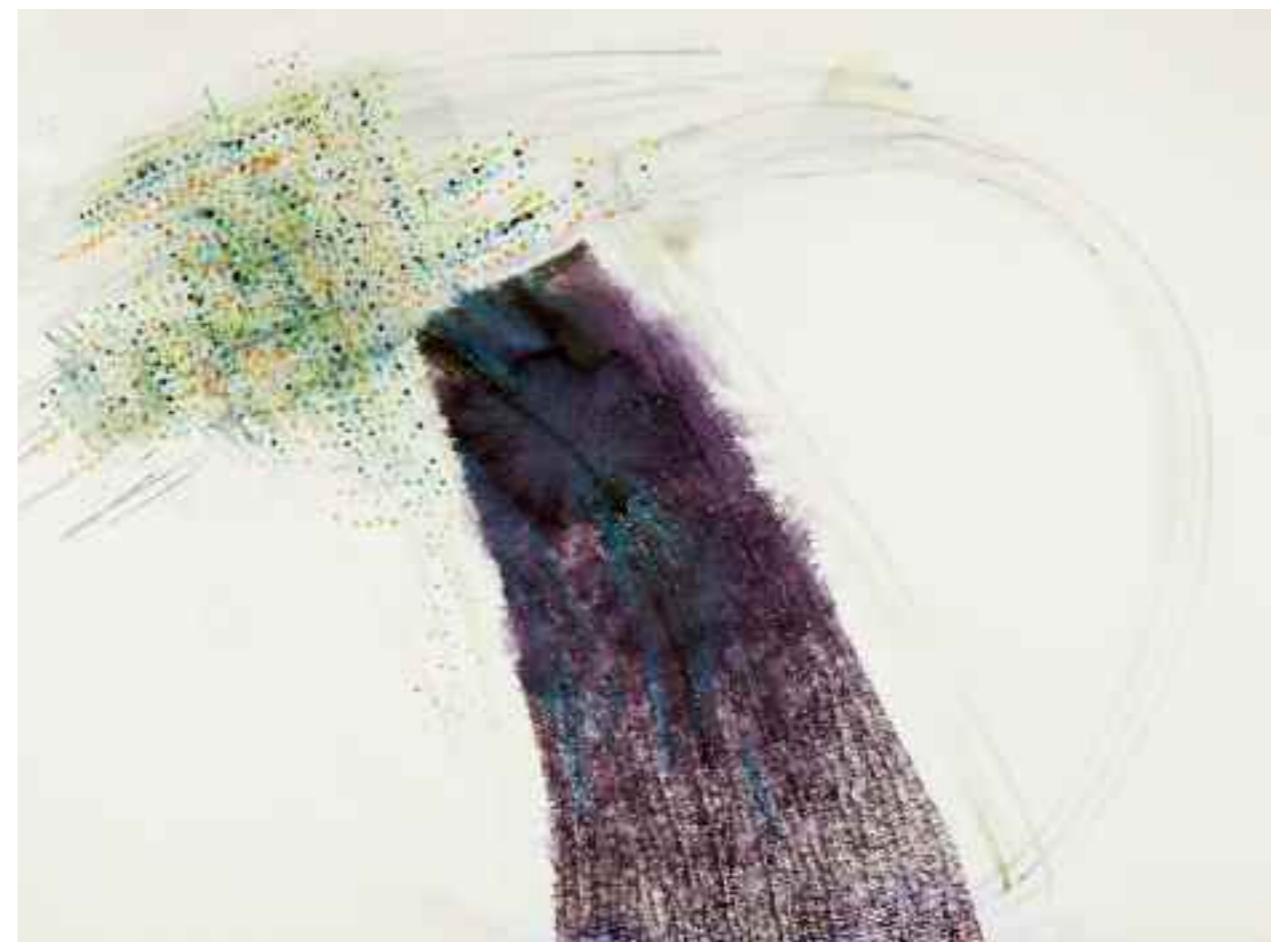


Milota Havránková: *Next Page* (2014), uhliková technika, EPSON, kovový podklad. Foto: Martin Daniš

chodkyniam (Fremlová – Petišková – Vartecká 2014: 218). Jej umelecká technika kreatívne narúša hranice úžitkového a vysokého umenia a v divákoch a divákach vyvoláva otázky o rodových rolách a očakávaniach. Na feministické konotácie upozorňuje Vartecká špeciálne pri diele Kláry Bočkayovej: „Pre jej dielo je symptomatické zdôraznenie vedomia rodovej odlišnosti, poučená, často vtípná reflexia rodových stereotypov, latentne, ale pevne zakotvených v rétorike i sémantike niektorých citácií z použitých dečiek. A to všetko v časovom i geo-politickom rámci, kde neexistoval žiaden feministický diskurz a podobne zamerané autorky by sa dali spočítať na prstoch jednej ruky.“ (Fremlová – Petišková – Vartecká 2014: 27)

SLOBODA STAROBY A LIMITY TELA

Starnutie, staroba, vek, fyzické zmeny spojené so starnutím nie sú vo vystavených dielach tematizované priamo. Analyzované sú skôr sekundárne, vo vzťahu k umeleckej kreativite, v rozhovoroch s umelkyňami. Ambivalentnosť starnutia a staroby (s jej pozitívami i negatívami) opisujú v rozhovoroch mnohé z nich. Fotografka Milota Havránková napríklad doslova hovorí: „Starnutie je najkrajšie, ale aj najťažšie obdobie pre tvorivého človeka.“ (Fremlová – Petišková – Vartecká 2014: 27) Na jednej strane umožňuje väčší odstup od toho, čo od nás spoločnosť očakáva, lepšie sústredenie sa, čas na vlastnú umeleckú prácu, pocit, že je možné slobodnejšie vyjadriť svoj názor, ale na strane druhej sa s ním



Daisy Mrázková: z cyklu *Kresby 2010 – 2012*. Foto: Tomáš Lumpe, Martin Novák

spája i úbytok fyzických síl a nezriedka aj nutnosť zmeniť umeleckú techniku. Hoci tvorba a umenie môžu pomáhať zabudnúť na fyzické bolesti a limity tela, a dokonca môžu život v tomto období skvalitňovať (Daniela Vinopalová-Vodáková, 1928), v istom okamihu sa limity tela stávajú neprehliadateľnými. Skôr výnimočný je prípad Marie Filippovovej (1938), ktorá pracovala na SUŠ ako učiteľka písma a kresby a doma ju vždy čakala starostlivosť o rodinu. Až do vysokého veku preto tvorila formátovo obmedzené tvorby. No keď v starobe zostala sama, túto situáciu pretvorila vo svoj prospech – začala sa vyjadrovať monumentálnymi formátmi.

Väčšinou však výtvarníčky opisujú nutnosť „umeniť“ techniku, ustúpiť k istému zjednodušeniu. Daisy Mrázková (1923) sa napríklad zo zdravotných dôvodov vzdala najskôr práce s olejom a neskôr aj s temperovými farbami, ťažisko preniesla na akvarelové pastelky. Klára Bočkayová (1948) zase pri svojej fyzicky náročnej frotážnej technike časom prestala tvoriť také rozmerné diela, ako mohla vytvárať v minulosti.

Vari najznámejším príkladom toho, ako sa môže umelkyňa produktívne – aj keď nie jednoducho a bezbolestne – vyrovnáť so starobou, je príbeh Adrieny



Marie Blabolilová: *Modřiny* (2011), akryl, linoleum. Foto: Martin Daniš



Marie Blabolilová: *Tři židle u stolu* (2004), akryl, linoleum. Foto: Martin Daniš

Literatúra:

FREMLOVÁ, V. – PETIŠKOVÁ, T. – VARTECKÁ, A. (ed.). 2014. *Grey Gold: České a slovenské umělkyne 65+* (katalóg k rovnomennej výstave v Dome umenia Brno). Brno – Ústí nad Labem : Dům umění města Brna – Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem.

KOBOVÁ, L. 2013. *Jana Želibská: súčasnosť retrospektívy*. Dostupné na: <http://www.artalk.cz/2013/03/14/jana-zelibska-sucasnost-retrospektivy>.

KOBOVÁ, L. 2014. Medzi nepodajnosťou poriadku a jeho každodenným prekračovaním. In: BUTLER, J. *Trampoty s rodou. Feminizmus a podrývanie identity*. Bratislava : ASPEKT.

VARTECKÁ, A. 2015. *Osobná korešpondencia s L. Krištofovou* (neustránkované).

Šimotovej (1926 – 2014). Šimotová, ktorá pracovala najmä s témou tela a jeho odtlačkov na papieri a textile, po návrate z nemocnice a už so značne obmedzeným zdravím zmenila výtvarnú techniku. Ruku si „predĺžila“ palicou s mäkkým zakončením, na ktoré naberala pigment. A práve životný príbeh a veľkolepé dielo tejto meditatívnej, citlivej autorky, ktorá tvrdila, že utrpenie a bolesť ju posilnili a otvorili jej nové obzory, sú asi najinšpiratívnejším odkazom nitrianskej výstavy. Žiť a tvoriť naplno, navzdory bolesti a navzdory veku.

Radka

LENKA ŠAFRANOVÁ

Vraj to prestane, keď nebudem myslieť na bolesť. Keď si predstavím niečo iné. Keď sa budem viac snažiť. Viac ako doteraz. Myslieť na niečo iné, predstavovať si, myslieť na niečo, nemys...

Vystielam myšlienky jarnou haluzinou. Konárkami brezy, čo máme pred domom. Naukladané ako do dlaní, pokryjem ich perím. Takým, čo prababka dávala do perín, keď šila mame výbavu. Odrazu je vo mne mäkkšie. Veľké prípravy preruší až milovanie. S príchodom dravca je hniezdo razom vyzobané. Perie si prudko vydýchne. Jaro sa ku mne otočí chrbtom. Nebude na mňa čakať večer. Po chvíli zdvihne zo zeme vychladnuté šaty a necháva ma v izbe. „Prídem večer,“ zabuchne.

Vraj nie som prvá, ani posledná. Stačí sa len upokojiť. Byť spokojná sama so sebou, prijať sa a všetko bude fajn. Mám tomu nechať čas. Ak by to predsa nešlo, skúsime liečbu. „Hlavne sa teraz musíte upokojiť.“ Upokojiť sa, prijať sa, upokojiť sa, prijať...

„Ja ťa potrebujem, rozumieš?“

„Prosím ťa, tichšie,“ snažím sa Jara upokojiť, prijať ho.

Ráno ho prídem zobudiť. Veľa som toho nenaspala, no aj tak sa zmôžem aspoň na chlieb s lekvárom. Uchlipne si z feniklového čaju a zamračí sa. Chlieb zje cestou do práce. Myslím na to, ako nám bolo dobre na našej prvej spoločnej dovolenke v Chorvátsku. Išli sme tam len tak, na blint, z ničoho sme si nerobili hlavu. Prenajali sme si malý apartmán v rybárskej dedinke, desať metrov od mora. Veľa sme toho nenaspali. Večer sa pre nás končil nadržanom. Jaro nám vtedy odtrhol zopár fíg zo susedovho stromu, ktorý k nám prevísal cez plot až do dvora. Nakrájali sme si ich do jogurtu a naťahovali sa, kto ich pôjde nakradnúť zajtra. Nakoniec sme misky nechali tak, pod posteľou.

Keď sa Jaro vráti, mám vypraté. Periem takmer každý deň, vždy sa toho nazbiera. Teším sa, že je opäť všetko biele a voňavé. „Mohli by sme si niekam vyjsť, čo povieš? Nechaj to na mňa.“ Nechám. Obliekam si červené šaty, jediné slávnostnejšie, ktoré mi sadnú. Na moje prekvapenie sa pod nimi cítim dobre.

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

Nechám Jara, aby mi vzal kabát a usadil ma k stolu. O chvíľu sa už cukor prepaďáva kávou. Vychutnávam.

Vraj to prestane, keď nebudem myslieť na bolesť. Keď si predstavím niečo iné. Mám skúsiť myslieť na vodu. Ako obmýva ostré kamene, oblí im hrany.

Napúšťam si vaňu. Jaro vojde do kúpeľne. Po chvíli vysvetľovania už iba rozhadzuje rukami. V tej chvíli som od neho ďaleko. Na hladine sa pohojďava iba moja tvár, zatiaľ čo zvyšok ostrova je už dávno pod vodou. Jarove ruky sa bezmocne spustia, akoby ma už nemali prečo objímať. Voda ma kolíše. Je ku mne nežná, bráni ma. Tlmí Jarov hlas, mení ho na zvuk. Nenechá, aby ku mne slová doliehali. Narážajú o ňu a triešťa sa na kusy. Plávajú na hladine. Inokedy sa príboj jednoducho spení, rozplynie.

Voda postupne chladne, na bruškách prstov vytvára meandre. Vstanem, aby som sa opäť vrátila do izby, v ktorej ma v postieľke čaká Radka. Zvyšok domu je ako vydýchaný.



Emília Rigová: Bári Raklóri (2013–2014). Digitálna malba, tlač na rôznych materiáloch. Foto: archív autorky

ADRIANA JESENKOVÁ

Žijúce telo a sociálne štruktúry Iris Marion Young

S textami Iris Marion Young som sa prvýkrát stretla pred šiestimi rokmi. Bola som členkou riešiteľského kolektívu výskumného projektu o vzdelávaní¹ a pri snahe porozumieť získaným dátam som zhodou okolností narazila na jej knihu, ktorá v tom čase vyšla v Česku vo vydavateľstve Filozofického ústavu AV ČR v Prahe pod názvom *Proti útlaku a nadvládě. Transnacionální výzvy politické a feministické teorii* (2010). Jej koncept útlaku ako štruktúrnej nespravodlivosti ma zaujal natoľko, že som ho využila pri analýze témy marginalizácie starostlivosti v učiteľskej profesii na Slovensku. Ukázalo sa, že vo viacerých tematických oblastiach, ktorým sa venujem vo svojej výskumnej aj pedagogickej práci, sú Youngovej myšlienky a teoretické koncepty veľmi užitočným výskumným, analytickým, ako aj interpretačným nástrojom.² Od relatívne náhodného zaujatia som sa posunula k cieľavedomému vyhľadávaniu jej textov, z ktorých v súčasnosti čerpám najmä pri výučbe sociálnej etiky, ale aj ďalších predmetov na Katedre aplikovanej etiky FF UPJŠ v Košiciach, rovnako tak pri výskumných aktivitách v rámci združenia EsFem, ktoré sa zameriava na rodovo citlivú výchovu a vzdelávanie. V slovenskom prostredí sa preklady Youngovej prác, respektíve texty opierajúce sa o ne, dajú spočítať na prstoch jednej ruky, čo je aj pri zohľadnení dostupnosti českých textov³ stále žalostne málo. Vzhľadom na témy, otázky, problémy a dilemy, s ktorými sme konfrontovaní aj v slovenskom sociálnom, etickom a politickom kontexte, ako aj z perspektívy potrieb viacerých sociálno-humanitných disciplín a subdisciplín, ako sú morálna, sociálna a politická filozofia, aplikovaná etika a sociálna etika, no aj z perspektívy sociálno-humanitného skúmania ako celku, a v neposlednom rade vo vzťahu k samotnému feministickému mysleniu považujem Iris Young – a teraz si dovoľm parafrázovať Richarda Rortyho, ktorý sa takto vyslovil o inej feministickej morálnej filozofke Anette Baier – za veľmi užitočnú filozofku a teoretičku. Na nasledujúcich stránkach sa pokúsím priblížiť, prečo som o tom presvedčená.

KTO JE TO I. M. YOUNG?

Keď si na internete vyhľadáte informácie o Iris Marion Young, pravdepodobne nájdete aj jej fotografiu, z ktorej sa bude na vás srdečne usmievať. Tento široký úsmev patrí osobnosti, ktorá bola svojimi kolegami označená za jednu

ADRIANA JESENKOVÁ vyštudovala históriu a filozofiu na Filozofickej fakulte UK v Bratislave. V roku 2004 obhájila dizertačnú prácu v odbore systematická filozofia. Pracuje ako odborná asistentka na Katedre aplikovanej etiky FF UPJŠ v Košiciach, kde prednáša filozofické disciplíny a sociálnu etiku. Ako výskumníčka pôsobí aj vo feministickom občianskom združení EsFem. Odborne sa zameriava na feministickú morálnu filozofiu, otázky vzťahu moci, starostlivosti a spravodlivosti.

¹ CREdu: Rodová rovnosť v prostredí stredných odborných škôl, číslo projektu: APVV-0726-07 (2008 – 2010).

² Pozri Jesenková, A. 2012. Marginalizácia starostlivosti v učiteľskej profesii na Slovensku – faktory, mechanizmy, kontext. In *Gender, rovné príležitosti, výzkum*, č. 1, s. 62 – 72. Jesenková, A. – Klímková, A. 2012. Vzťah starostlivosti a moci v kontexte vzťahov lekári/ka a pacient/ka. In *Human Rights Forum 2012 – Medicínske právo interdisciplinárne: zborník príspevkov z vedeckej konferencie: 20. – 21. marec 2012*. Košice – Bratislava: Eurokódex, s. 95 – 107.

³ V českom preklade vyšlo: Young, I. M. 2010. *Proti útlaku a nadvládě. Transnacionální výzvy politické a feministické filosofii*. Praha: Filosofia. Young, I. M. 2009. Kritické poznámky k Potěšim s genderem. In *Gender*,

z najvýznamnejších politických filozofií posledného štvrtstoročia. Iris M. Young, americká politická, morálna a sociálna filozofka, teoretička, feministka a aktivistka, sa narodila v roku 1949 v New Yorku, kde aj vyštudovala filozofiu. Doktorát z filozofie získala na Pensylvánskej štátnej Univerzite v roku 1974. Young pôsobila vo viacerých vzdelávacích inštitúciách, prednášala po celom svete a jej práce boli preložené do viac než dvadsiatich jazykov. Posledných šesť rokov svojho života pôsobila na Univerzite v Chicagu ako profesorka politických vied. Zomrela v roku 2006.

Prvý väčší ohlas zaznamenala jej práca *Throwing Like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment Motility and Spatiality* (1980), ktorá vyšla s obmenami a doplneniami viackrát, napríklad ako *Throwing Like a Girl and Other Essays in Feminist Philosophy and Social Theory* (1990) či *On Female Body Experience* (2005). Úspech a rešpekt na medzinárodnej scéne dosiahla prácou *Justice and the Politics of Difference* (1990). Medzi ďalšie jej významné a vplyvné práce možno zaradiť napríklad *Intersecting Voices: Dilemmas of Gender, Political Philosophy and Policy* (1997), *Inclusion and Democracy* (2000) a *Global Challenges: War, Self-determination, and Responsibility for Justice* (2007).

Ann Ferguson v knihe *Dancing with Iris. The Philosophy of Iris Marion Young* (2009), na ktorej sa editorsky a autorsky podieľala spolu s Mechtheld Nagel, na Iris spomína ako na výnimočnú, kreatívnu politickú mysliteľku, filozofku a aktivistku. A hoci jej životná a pracovná dráha bola prerušená v roku 2006 vo veku päťdesiatšesť rokov, jej myšlienky majú stále veľký vplyv na celom svete. Young sformulovala presvedčivé teórie spravodlivosti, sociálneho útlaku, rodu a demokracie. V nich jedinečným spôsobom skombinovala náhľady prameniace z fenomenologického myslenia, psychoanalýzy a kritickej teórie. A hoci predstavitelia týchto prístupov často prezentovali jej snahu o ich spájanie ako nekonzistentnú, to, čo dosiahla, budí úžasný dojem (Ferguson – Nagel 2009). Young sa presadila aj ako pedagogička, ktorá dokázala nadchnúť. Mladým vedcom a vedkyňami ukazovala, že je nielen možné, ale aj nevyhnutné spájať svoje teoretické záväzky s praktickým životom a vášnivým zaujatím pre hovorenie pravdy a odporovanie moci a mocným. Young bola spolu s Ann Ferguson od konca 70. rokov súčasťou skupiny marxistických aktivistických filozofov a filozofií (Marxist Activist Philosophers; MAP). Tá sa začiatkom 80. rokov transformovala na združenie SOFPHIA (Socialist-Feminist Philosophers Association). Young predstavovala jednu z intelektuálnych vodkýň tejto skupiny, a to nielen pri formulovaní kritickej sociálnej teórie, ale aj pri uskutočňovaní jej praktických dôsledkov, ktoré povzbudzovali k účasti na protivojnových a iných demonštráciách za sociálnu spravodlivosť. Iris Young bola schopná prepájať aktivistickú prácu v miestnych koalíciách zápasiacich za sociálnu spravodlivosť s mysliteľskou prácou na feministickú teóriu rodu a tela, spravodlivosti, politiky rôznosti, demokracie a, napokon, vo svojich posledných prácach aj s ich súvislosťami s korporátnou globalizáciou a globálnou spravodlivosťou. Jednou z najuznávanejších amerických feministických filozofií sa stala pravdepodobne i preto, že bola vždy kúsok popredu v uchopovaní dôsledkov politických udalostí a pohybov dňa, a tiež vďaka tomu, že bola ochotná vyjadrovať sa k aktuálnemu daniu. Aj

rovné příležitosti, výzkum, č. 2, s. 55 – 57. Young, I. M. 2008. Odpovědnost a globální spravedlnost: model odpovědnosti založené na sociálních vztazích. In Hrubec, M. a kol. *Sociální kritika v éře globalizace. Odstraňování sociálně-ekonomických nerovností a konfliktů*. Praha : Filosofie, s. 65 – 106. Young, I. M. 2008. Serialita genderu: úvahy nad ženami jako sociálním kolektivem. In *Sociální studia*, č. 1, s. 121 – 142. Na Slovensku v českom preklade vyšiel text Young, I. M. 1995. Asymetrická reciprocita: O morální úctě, údivu a obohacené myšlence. In *Aspekt*, č. 2 – 3, s. 30 – 37.

takto totiž chápala svoju úlohu intelektuálky. Zdôraznila to aj v úvode knihy *Justice and the Politics of Difference* (1990), keď uviedla, že sociálny vedec alebo vedkyňa môžu vždy svojou prácou buď upevniť spoločenské nespravodlivosti, alebo proti nim bojovať.

Uviedla som, že Iris Young sa venovala viacerým témam a otázkam, ktoré dnes ovplyvňujú premýšľanie v mnohých oblastiach, od teórie spravodlivosti a globálneho usporiadania cez feministickú teóriu a kritické rodové analýzy až po teóriu demokracie a problematiku porozumenia skupinovým odlišnosťami. V nasledujúcej časti textu sa sústredím len na niektoré z nich, a to konkrétne na Youngovej chápanie tela a telesnosti a ich vzťahu k rodu v rámci konceptu sociálnej spravodlivosti.

FENOMENOLOGICKÝ PRÍSTUP K TELU A TELESNOSTI

Téma tela a telesnosti bola prvá, ktorou Young vstúpila na filozofickú a feministickú scénu. Písala o nej z perspektívy tvorenej jednak osobnou skúsenosťou a jednak teoretickým zázemím. To bolo ovplyvnené najmä štúdiom prác Simone de Beauvoir a Mauricea Merleau-Pontyho. Koncom 60. rokov dominovala v ľavicovo a socialisticky orientovanom akademickom prostredí práve francúzska existencialistická filozofia vychádzajúca z fenomenologického myslenia Jeana-Paula Sartra a Martina Heideggera. Young tento vplyv nezaprela, a najmä jej rané práce sú fenomenologickým prístupom preniknuté. Fenomenologické východiská ju viedli k akceptácii metafyzického prístupu, podľa ktorého je telo chápané ako živá skúsenosť. Nejde však o klasickú (husserlovskú) fenomenológiu, ktorá skúma transcendentálne podstaty fenoménov, ani o tradičné empiristické chápanie pojmu skúsenosť, pri ktorom je telo redukované na súbor zmyslových vnemov, či prípadne o karteziánske dualistické oddelenie mysle ako aktívneho vedomia a subjektu a tela ako pasívneho materiálneho objektu. Pojem živej skúsenosti, s ktorým Young pracuje, spochybňuje dichotomické a dualistické chápanie subjekt-objektových vzťahov, ktoré je prítomné v tradícii západného myslenia. Opiera sa o Merleau-Pontyho, ktorý do fenomenologickej tradície priniesol zásadnú zmenu v konceptualizácii vedomia samého seba, keďže ho ponímal ako vždy telesné vedomie. Už Heidegger a Sartre chápali bytie-vo-svete ako situované. Simone de Beauvoir potom tento koncept vo svojej práci *Druhé pohlavie* (1967) prehĺbila o sexuálnu diferenciu ako zásadný aspekt bytia-vo-svete.

V čase, keď Young začínala pracovať na téme tela a telesnosti, sa v akademickom prostredí v USA nikto téme osobnej existenciálnej skúsenosti s telesnosťou nevenoval – výnimku predstavovala iba existenciálna fenomenológia, no i tá sexualitu a rod ako aspekty existencie a existenciálnej skúsenosti prehliadala.⁴ V tom čase (koniec 70. a začiatok 80. rokov) sa nové slovníky, ktoré by umožňovali teoretické uchopovanie skúsenosti s vlastným telom a telesnosťou (M. Foucault, J. Kristeva, L. Irigaray), iba začínali vytvárať. V nasledujúcich desaťročiach boli sformulované mnohé prístupy umožňujúce vyjadriť telesnú skú-

4 Výnimku predstavovala Sandra Lee Bartky, autorka *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression* (1990).

senosť s pohlavne špecifickým a rodovo určeným telom (Susan Bordo, Judith Butler, austrálska škola – Elizabeth Grosz, Moira Gatens a ďalšie). Young začala pracovať na téme telesnosti, ako sama uvádza, už niekedy v roku 1977. V roku 1980 potom publikuje štúdiu *Throwing Like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment Motility and Spatiality*. Táto esej bola neskôr opätovne publikovaná v roku 1990, a napokon ešte raz, v roku 2005. V poslednom vydaní, ktoré obsahovalo pôvodné texty a jednu novú esej, sa Young vyjadrila, že sa nepokúša o nijaké zhrnutie, klasifikáciu či prehľad teórií a konceptov tela, telesnosti, ako sa vyvíjali v priebehu dvadsiatich piatich rokov. Možno ho však vnímať ako jedinečný príklad evolúcie, ktorou prešlo jej myslenie, podobne, ako sa to stalo mnohým iným feministickým teoretickým.

Skutočne, v 70. rokoch bol v danom sociokultúrnom a historickom kontexte odvážnym krokom už samotný výber tejto témy. Západné filozofické a sociálno-teoretické tradície totiž dôležitosť tela a telesnosti pre myslenie, konanie a cítenie ignorovali alebo potláčali.⁵ Najnaliehavejšími sa zdali byť otázky statusu a formovateľnosti tiel vo vzťahu k sociálnemu postaveniu. Aj preto väčšina feministických reflexií začínala od sociálnohistorickej skutočnosti, že telesné odlišnosti medzi ženami a mužmi slúžia na ospravedlňovanie a zdôvodňovanie štrukturálnych nerovností. Časom sa vďaka kritickej sociálnej teórii preniesol dôraz skúmania na systematickejšiu reflexiu socializovaných tiel. Uvedené posuny sú viditeľné aj na Youngovej teoretizovaní o tele a telesnosti. Na jednej strane prijala Beauvoirovej kritiku Merleau-Pontyho za privilegovanie maskulínneho tela ako podstaty ľudskej telesnosti, zároveň však odmietla jej charakteristiku ženského tela nevyhnutne zakúšaného ako „imanentného“, respektíve ako prekážky možnej transcencie takým spôsobom, aký mužské telo nezakúša. Podľa nej, ženské telesné usporiadanie zahŕňa v porovnaní s maskulínnymi telesnými štýlmi (body styles) obmedzenia priestoru a mobility. Pod pojmom *telesný štýl* je potrebné rozumieť ustálené spôsoby správania sa špecifických tiel v konkrétnom priestore a čase, a teda v konkrétnych situáciách.⁶ Zdrojom špecifických feminínných telesných spôsobov správania je podľa Young konkrétna sociálna situácia žien podmienená sociálnym útlakom. Zároveň však nie je možné feminínné telesné štýly vidieť len ako efekty sociálneho útlaku, keďže skúsenosť tehotenstva a dojčenia môže obsahovať jedinečne pozitívne druhy vedomia, ktoré ju ovplyvňujú takisto. I. M. Young svojou fenomenologickou analýzou feminínných telesných schém, štýlov a skúseností ovplyvnila napríklad postštrukturalistickú teoretičku rodu J. Butler, teoretičky etiky starostlivosti ako N. Hartsock a S. Ruddick, ale aj mysliteľky zaoberajúce sa problematikou tela a telesnosti (E. Grosz a S. Bordo).

TELESNÁ SKÚSENOSŤ

Pojem telesná skúsenosť je pre Young kľúčový. Vo využívaní osobnej skúsenosti ako zdroja príkladov vo fenomenologických prácach bola Young priekopníčka.⁷ V priestore západného feministického aktivistického teoretizovania

60. a 70. rokov mal tento prístup významné miesto, pretože odmietal prevládajúce ľavicové analýzy sociálneho útlaku a vykorisťovania, ktoré sa zameriavali iba na verejné štruktúry štátu a ekonomiky a opomínali privátny svet rodiny, sexuality a rodičovstva. Potvrďoval tak tézu „osobné je politické“. Young zastávala postoj, ktorý aplikovala aj ako metodologický prístup, že osobná skúsenosť môže objasniť a priblížiť sociálne štruktúry, ktoré sa podieľajú na formovaní teoretických línií myslenia. Osobná skúsenosť podľa nej predstavuje zdroj tvorby teórie a naše teoretické porozumenie prehlbuje (Ferguson – Nagel 2009: 3 – 21).

Pritom však upozorňuje na odlišnosť, a preto neredukovateľnosť (hoci vzájomnú komplementaritu) dvoch prístupov – kritického interpretačného a fenomenologického prístupu. Zatiaľ čo kritický interpretačný prístup (textové a diskurzívno-analytické prístupy) uvažuje o telách alebo o diskurzoch o telách ako o textoch, fenomenologické prístupy o telách a telesnosti teoretizujú ako o žitých spôsoboch bytia-vo-svete (Young 2005: 7). Young zdôrazňuje, že tam, kde používa pojem telesná skúsenosť, nehovorí o tele alebo telách ako o objektoch alebo veciach, ktoré majú byť pozorované, študované či vysvetľované. Skôr jej ide o opísanie subjektivity a ženskej skúsenosti ako žitej, cítenej, zakúšanej telom (lived and felt in the flesh) (Young 2005: 7 – 8). Spoločným cieľom oboch prístupov je však opísať telesnosť a telesné bytie-vo-svete cez spôsoby sexuálnej a rodovej odlišnosti.

V Youngovej esejach týkajúcich sa tela, telesnosti, identity a subjektivity sa tieto prístupy prepájajú, navzájom ovplyvňujú a rozvíjajú. Young totiž kriticky reflektuje existenciálnu fenomenológiu, ktorá síce zotrváva pri telesnom poňatí subjektu a jeho vedomia, no vždy v nej ide o jednotný a vo vzťahu k skúsenosti pôvodný subjekt. Takýto prístup podľa nej predstavuje naivný humanizmus, ktorý si nie je dostatočne vedomý sociálnej plurality, rôznych foriem moci a sociálneho útlaku. Práve vplyv francúzskych filozofov a filozofiiek, ako sú Foucault, Lacan, Irigaray, Kristeva, Deleuze, Derrida, Bourdieu, znamená podľa Young pre fenomenologický prístup zásadný transformatívny moment: už ďalej nie je možné hovoriť o čistej telesnej skúsenosti, ktorá by predchádzala ideológii a vede (Young 2005: 7 – 8). Tieto postmoderné tendencie v myslení Young akceptuje, no na to, čo nazýva fenomenologický prístup k skúmaniu, nerezignuje. Podľa nej je fenomenologický prístup jedinečným nástrojom, ktorý umožňuje hovoriť z pozície tvorenej skúsenosťou subjektu. A práve toto pozorovateľský a interpretačný prístup Foucaulta, Bourdieho či Butler neumožňuje (Young 2005: 8). Pre lepšie porozumenie je dobré pozrieť sa i na to, ako hľadá nový spôsob hovorenia o tele a telesnosti E. Grosz (1997). Tá totiž vidí, rovnako ako Young, vo fenomenologickom prístupe k skúmaniu tela a telesnosti potenciál na prekonanie dichotomických šablón. Samozrejme, nejde o prístup k čistej materii, hmote, telu, ale o formuláciu prežívannej skúsenosti.⁸ Sama Young upozorňuje na Groszovej tvrdenie, podľa ktorého „bez určitého uznania formatívnej úlohy skúsenosti v tvorbe poznania feminizmus nemá žiadne základy a oporu pre zápas s patriarchálnymi normami“ (Young 2005: 9). Vzhľadom na to je pochopiteľné Youngovej upozornenie, že kritika ako normatívna, čiže hodnotová reflexia vyrastá zo skúsenosti utrpenia, krivdy, bolesti, zneuznania, nespravodlivosti

⁵ Grosz, E. 1997. Míznúce telá. Nové stvárňovanie tela. In *Aspekt*, č. 2, s. 4 – 15.

⁶ Pojem telesný štýl je zrozumiteľný v nadväznosti na koncept *telesnej schémy* M. Merleau-Pontyho (*Phénoménologie de la perception*, 1945). Telesná schéma predstavuje určitý štýl či spôsob telesného správania – napríklad to, ako sa rukou naráhujeme po predmetoch, ako ich chytáme, hádzame, ako chodíme, ako sme prítomné a prítomní v priestore a pod. Telesná schéma je principiálne vnímateľná, takže keď uskutočňujem telesné správanie určitého štýlu, zároveň tiež sama vidím alebo cítim, že sa správam týmto určitým spôsobom.

⁷ *Throwing Like a Girl* (1980), *Pregnant Embodiment: Subjectivity and Alienation* (1984) a *Breasted Experience: The Look and the Feeling* (1990).

⁸ Pozri aj Jesenková, A. 2012. Sloboda tela a telesnosť v kontexte feministickej filozofie. In *Sloboda a jej projekcie : zborník vedeckých príspevkov z jubilejného 10. výročného stretnutia Slovenského filozofického združenia spojeného s medzinárodnou konferenciou*. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, s. 271 – 276.

(Young 1990: 5).⁹ Pravdepodobne tu je potrebné hľadať aj Youngovej kritický postoj voči dekonštruktívnej kultúrnej politike, ako ju nachádza formulovanú napríklad u Butler. Tvrdí, že dekonštruktívna kultúrna politika prehliada materiálny aspekt politiky (Uhde 2010: 21 – 22).

SOCIÁLNOKRITICKÝ PRÍSTUP: ROD AKO SOCIÁLNA ŠTRUKTÚRA

V neskoršom období profesionálnej dráhy filozofku znepokojovala skutočnosť, že jej fenomenologický prístup k feminínnej subjektivite bol využívaný na podporu (podľa nej zbytočného) zdôrazňovania subjektivity žien a politiky identity. Ona sama považovala za prioritné zvyšovanie pozornosti voči sociálnym, politickým a ekonomickým štruktúram moci, ktoré tvoria rodový, rasový a triedny útlak. V 80. rokoch minulého storočia prežíval západný feminizmus krízu, keď boli aktivistky a teoretičky hlavného prúdu farebnými ženami obvinené z rasizmu a triedneho útlaku. Obvinenia sa sústreďovali na esencializmus koncepcií ženskej prirodzenosti či podstaty, ktorý predpokladal, že všetky ženy majú spoločnú podstatu – buď biologicky, alebo sociálne konštruovanú. Tento koncept tvoril východisko pre feministickú politiku identity opierajúcu sa o predpoklad spoločných záujmov a cieľov všetkých žien. Rozvoj feministických intersekciónálnych analýz však jednoznačne spochybnil totožnosť rodových identít bielych a farebných žien, žien s rôznou sexuálnou orientáciou a žien z rôznych vrstiev spoločnosti. Young sa snažila na uvedené výzvy reagovať odmietnutím politiky identity spojenej s esencializmom (gynocentrizmus a radikálny feminizmus), a zároveň načrtávala politiku rôznosti (politics of difference), ktorá zohľadňovala rôznosť a odlišnosť žien (Young 1990).

Young však naďalej trvá na tom, že reflexia aprehodnocovanie ženskej rodovo podmienenej skúsenosti (female gendered experience) má jedinečnú silu a dôležitý kritický potenciál. Čo to však znamená, že má ženská skúsenosť, respektíve skúsenosť žien (ale i mužov) rodovo podmienený charakter? Čo to vlastne je rod, aký je vzťah medzi rodom, identitou a subjektivitou? Pri zodpovedaní týchto otázok Young zaujímavým, avšak pre niektorých aj kontroverzným alebo dokonca nekonzistentným spôsobom prepája fenomenologický prístup s prístupom sociálnokritickým.¹⁰ Podľa Zuzany Uhde, Young „kladie dôraz na úsilie kritickej teórie pomocou kritickej imaginácie a deskripcie odhaliť emancipačný normatívny potenciál určitých prvkov skutočnosti a súčasne kritiku založiť na existenciálne zakúšanom (pociťovanom) rozpore medzi ideálmi a praxou ako formy nespravodlivosti“ (Uhde 2010: 10). Tomuto problému sa Young venuje v dvoch esejach, medzi ktorými je viac než desaťročný odstup – *Gender as Seriality: Thinking about Women as a Social Collective* (1994)¹¹ a *Lived Body vs. Gender: Reflections on Social Structure and Subjectivity* (2005).¹² Základnou otázkou pre ňu je, ako teoreticky uchopiť ženy ako skupinu, keď vieme, že hľadanie spoločných charakteristík žien alebo ich útlaku vedie k normalizáciám a vylúčeniu, no zároveň existujú aj pragmatické politické dôvody, pre ktoré je potrebné trvať na možnosti ponímať ženy ako skupinu určitého druhu (Young

2008: 122). Young problematizuje koncept skupinovej identity a odmieta koncept kolektívnej identity. Nositeľmi identity sú podľa nej jednotlivci tvoriaci skupinu. Pri interpretácii pojmu sociálna skupina, respektíve politická skupina,¹³ sa opiera o Sartrovo rozlíšenie medzi sériou vecí a politickou skupinou.¹⁴ Séria je tvorená spoločnými vzťahmi individuí k tomu, čo Sartre označuje ako prakticko-inertné objekty, čiže materiálne a sociálne fakty, to znamená k štruktúram, ako rasa, trieda, etnicita, rod, vek. Uvedené spoločné vzťahy však netvorí spoločnú rasovú, etnickú, triednu alebo rodovú identitu či politické vedomie. A to najmä preto, lebo – pokiaľ aplikujeme toto uvažovanie na ženy ako politickú či sociálnu skupinu – odlišnosti v rodinných vzťahoch, rasové/etnické, triedne odlišnosti a odlišnosti sexuálnych preferencií môžu ženy stavať vo vzťahu k sociálnej privilegovanosti a útlaku do odlišných situácií. Young teda rozlišuje medzi vzťahovou príbuznosťou (relational commonality) žien v dôsledku vzťahu k rodovo špecifikovaným sociálnym štruktúram, ktoré z nich robia sériu, a spoločným politickým vedomím podobných záujmov, ktoré z nich robí politickú a sociálnu skupinu. Podľa nej niet iného spôsobu, ako by väčšina žien mohla o sebe premýšľať ako o súčasť kolektívu tvoriaceho politickú a sociálnu skupinu, než cieľavedomá práca na konštruovaní koalícií a spojenectiev vyjednávajúcich odlišné politické agendy žien vychádzajúce z ich sociálnych odlišností. Z tohto dôvodu Young kritizuje feministickú politiku identity ako príliš zjednodušujúcu. Táto politika podľa nej stavia na predpoklade, že spoločné rodové štruktúry samy osebe produkujú spoločnú identitu a feministickú agendu – program a požiadavky.

V eseji *Živoucí tělo versus gender: zamyšlení nad sociální strukturou a subjektivitou* (2010) Young reaguje na stanovisko Toril Moi, ktorá presadzuje prijatie koncepcie žijúceho tela z pozície, ktorá je v rámci feministickej teórie označovaná ako (dekonštrukciou poučená) platforma sexuálnej diferencie.¹⁵ Moi odmieta chápanie rodu ako socializovaného, respektíve z pozície sociálnych vied, a spochybňuje zmysluplnosť skúmania kultúrnej konštruovanosti rodu, pretože už samotné rozlíšenie medzi pohlavím a rodom ďalej pokračuje v esencializme a biologickom či naturalistickom determinizme. Young sa s ňou v tomto ohľade zhoduje, keď kriticky posudzuje skutočnosť, že sociálno-konštruktivistické a postštrukturalistické performatívne teórie rodu eliminujú akúkoľvek účinnosť biologických pohlavných tiel v prospech sociálnej konštrukcie rodu prostredníctvom štylizovaného opakovania rodových noriem.¹⁶ Young súhlasí s teoretickými sexuálnej diferencie, keď koncept rodu považuje za prakticky nepoužiteľný pre teoretické uchopenie subjektivity a identity, na rozdiel od tohto prúdu však tvrdí, že rod ako teoretický konštrukt nie je možné redukovať na žité telo alebo jeho psychologické predstavy; je potrebné ho využiť ako analytickú kategóriu, ako nástroj analýzy sociálnych štruktúr (Ferguson – Nagel 2009: 3 – 21). Koncept *žijúceho tela* je podľa nej vhodný na opísanie subjektov a ich skúseností, kým kategória rodu umožňuje porozumieť sociálnemu útlaku, ktorý sa uskutocňuje prostredníctvom systémových procesov a sociálnych štruktúr (Young 2010: 129).

Žijúce telo je konceptualizované ako fyzické telo konajúce a zakúšajúce v špecifickom sociokultúrnom kontexte. Je to *telo-v-situácii*, pričom situácia ako

⁹ Pozri aj Jesenková, A. 2014. Pojem sociálnej kritiky v kontexte sociálnej etiky. In *Aplikovaná etika – kontext a perspektívy II: zborník monografických štúdií z vedeckej konferencie konanej na FF UPJŠ v Košiciach dňa 12. 9. 2013*. Košice: Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach, s. 141 – 157.

¹⁰ K tomu, čo je súčasná sociálna kritická teória, pozri Hrubec, M. 2003. Horkheimer a Marcuse: tvůrci programových tezí kritické teorie. In *Filosofický časopis*, č. 4, s. 593 – 616. Fraserová, N. – Honneth, A. 2004. *Prerozdělování nebo uznání?* Praha: Filosofia.

¹¹ Vyšlo v českom preklade: Young, I. M. 2008. Serialita genderu: úvahy nad ženami jako sociálním kolektivem. In *Sociální studia*, č. 1, s. 121 – 142.

¹² Vyšlo v českom preklade ako *Živoucí tělo versus gender: Zamyšlení nad sociální strukturou a subjektivitou*. In Young, I. M. 2010. *Proti útlaku a nadvládě. Transnacionální výzvy politické a feministické teorii*. Praha: Filosofia, s. 129 – 140.

¹³ Young používa v tejto súvislosti aj pojem politická skupina, kde sa výraz „politický“ svojím významom približuje pojmu sociálny (z gréc. polis – obec – spoločenstvo).

¹⁴ Sartre, J. P. 1960. *Critique de la raison dialectique (précédé de Question de méthode)*, Tome I. Paris: Gallimard.

¹⁵ Pozri Grosz, E. 1997. Miznúce telá. Nové stvárňovanie tela. In *Aspekt*, č. 2, s. 4 – 15.

¹⁶ Podobné stanovisko pozri aj u Nagl-Dočekal, H. 2007. *Feministická filozofie. Výsledky, problémy, perspektivy*. Praha: SLON, s. 31 – 99.

spojenie fakticity a slobody je spôsob, akým sa telesné fakty, fyzické a sociálne prostredie javia vo svetle osobných projektov. Pojem žijúceho tela zohľadňuje, že osobná subjektivita je podmienená sociokultúrnymi faktmi, správaním a očakávaním druhých takým spôsobom, ktorý si nevyberáme (zohľadňuje fakticitu ako to, čo je dané). Zároveň sa každá osoba s týmto nezvoleným faktom vyrovnáva a vo vzťahu k nemu koná svojím špecifickým spôsobom (slobodne hľadá, tvorí alternatívne stratégie). Pojem žitej (živej, prežívanej) skúsenosti zahŕňa našu skúsenosť so všetkými druhmi situácií, pričom ide o širší koncept, než je psychologizujúci koncept rodovej identity (Moi 2001: 81, Young 2008: 139). Podľa Young, chápanie tela ako situácie znamená, že významy ženského tela sú úzko späté so spôsobom, akým používa svoju slobodu. Na rozdiel od konceptu pohlavia, nie je tento koncept biologizujúci, čo znamená, že do teórie môže prineŕ fyzické (materiálne) fakty odlišných tiel bez redukcionistických a dichotomizujúcich dôsledkov kategórie „pohlavia“. Vďaka tomu nám pomáha vymaňovať sa z dichotómie prírody a kultúry.¹⁷

Koncept žijúceho (žitého, prežívajúceho) tela tak umožňuje vyjadriť, ako ľudia prežívajú svoju situovanosť v rámci sociálnych štruktúr spolu s príležitosťami a obmedzeniami, ktoré tieto štruktúry vytvárajú. Skúsenosť s rodom (reflexia rodovosti) potom môže mať dvojaký charakter: môže ísť o seriálnu skúsenosť príslušnosti k rodu (skúsenosť anonymnej neosobnej fakticity) alebo o osobnú (individuálnu), a niekedy aj skupinovú skúsenosť (skúsenosť vzájomného uznania a pozitívnej identifikácie).¹⁸

Skúmanie rodu a rodových aspektov našej situovanosti sa teda musí zaoberať jednak empirickým skúmaním skúsenosti (individuálnej a skupinovej) cez rôzne metodologické prístupy, a to najmä kvalitatívne,¹⁹ a zároveň aj analýzou štruktúrnych vzťahov, ktoré produkujú a reprodukovujú rod ako štruktúrne vymedzenie a obmedzenie situovanosti konkrétnych aktérov a aktérook, analýzou mechanizmov, v ktorých a prostredníctvom ktorých sú uvedené štruktúrne vzťahy produkované a reprodukovované, a tiež faktorov, ktoré ich podmieňujú.

SOCIÁLNA SPRAVODLIVOSŤ A ŠTRUKTURÁLNE ODLIŠNOSTI

V roku 1990 bola publikovaná Youngovej práca *Justice and the Politics of Difference* (1990), ktorá autorke priniesla nielen medzinárodné uznanie, ale v jej myslení predstavovala aj sociálnokritický obrat. Neznamená to, že by Young fenomenologický prístup opustila, no chápe ho ako nástroj sociálnej kritiky a reinterpretuje ho cez prizmu sociálnokritického myslenia a teórie tak, ako bolo uvedené v závere predchádzajúcej časti textu. V *Justice and the Politics of Difference* kritizuje distributívne teórie spravodlivosti založené na modeli sociálnej spravodlivosti ako férového rozdeľovania statkov a argumentuje v prospech takej paradigmy spravodlivosti, ktorá by zahŕňala tak vládne, ako aj verejné politické a hospodárske procesy, ktoré by podporovali rozvoj schopnosti jednotlivcov slobodne a autonómne sa rozhodovať, a zároveň aj inkluzívne demokratické procesy, ktoré

by uznávali sociálne odlišnosti a rešpektovali sociálne hnutia (Ferguson – Nagel 2009: 12). Spravodlivá spoločnosť má podporovať sebaurčenie a rozvoj svojich príslušníkov. Nespravodlivosť spočíva v „inštitucionálnom obmedzení sebaurčenia“, teda v nadvláde (domination), a v „inštitucionálnom obmedzení rozvoja“, teda v útlaku (oppression) (Young 1990: 37). Útlak a nadvláda ako štruktúrne nespravodlivosti sú sociálne procesy realizované v medziludských vzťahoch, ktoré nie je možné pochopiť logikou distribúcie. Nejde totiž len o nespravodlivé rozdelenie príležitostí, práv a zdrojov alebo uznania, ale predovšetkým o inštitucionalizované procesy, v ktorých je niektorým ľuďom znemožnené uplatniť a rozvíjať svoje schopnosti, vyjadriť vlastný názor a skúsenosť a podieľať sa na definovaní podmienok konania. Nespravodlivosť tak spočíva v nerovných možnostiach rozvíjať sa. Subjektom takto pochopenej sociálnej nespravodlivosti sú primárne sociálne skupiny a ako príslušníci sociálnych skupín i jednotlivci.²⁰ Útlak a nadvláda sa v praxi často prekrývajú, pričom útlak súvisí s prístupom k rozhodovacej moci, s kultúrnymi aspektmi a so spoločenskou deľbou práce. Young identifikuje päť základných foriem útlaku, ktoré sú zároveň kritériami toho, či je, alebo nie je konkrétny jedinec alebo skupina utláčaná. Sú to: vykorisťovanie, marginalizácia, bezmocnosť, kultúrny imperialismus a násilie. Vykorisťovanie, marginalizáciu a bezmocnosť chápe ako nespravodlivosti spôsobené sociálnou deľbou práce. Odstránenie všetkých foriem útlaku musí nevyhnutne obsahovať tak redistribúciu, ako aj uznanie. Práve dôraz na kultúrne uznanie bol predmetom kritiky, ktorej bola Young vystavená zo strany Nancy Fraser.²¹ V práci *Inclusion and Democracy* (2000) tak Young rozlíšila medzi kultúrnou a štruktúrnou sociálnou odlišnosťou ako zdrojmi rôznych typov štruktúrnych nerovností, respektíve nespravodlivostí, ktoré si vyžadujú rôzne spôsoby nápravy (buď vo forme uznania, alebo vo forme redistribúcie statkov a zdrojov). Posunula sa dokonca smerom k interpretácii, podľa ktorej je väčšinu kultúrnych konfliktov a nerovností možné identifikovať ako sociálno-politické a ekonomické nerovnosti, a tak ich aj tematizovať a konceptualizovať (Uhde 2010: 21). Zdôraznila teda materialistické ponímanie politiky diferencie.²² Ako exemplárny príklad štruktúrnych odlišností chápe vzťahy konštituované na základe rodu, rasy, triedy, sexuality, postihnutia a pod. Paradigmatickým príkladom štruktúrnej odlišnosti je pre ňu rod, ktorý chápe ako partikulárnu formu spoločenskej situovanosti žijúcich tiel vo vzájomnom vzťahu, v rámci historicky a spoločensky špecifických inštitúcií a procesov, ktoré majú materiálne dôsledky na prostredie, v ktorom ľudia konajú a reprodukovujú mocenské vzťahy a privilégia (Young 2010: 145). Young uvádza tri základné osi rodových štruktúr, ktorými sú deľba práce podľa pohlavia, normatívna heterosexuality a rodové mocenské hierarchie. Štruktúrovanie práce a zamestnaní podľa rodu je podľa Young základným aspektom moderných spoločností. Má závažné dôsledky pre individuálne životy – ich obmedzenia a príležitosti. Jadrom rodovej deľby práce v moderných spoločnostiach je oddelenie súkromnej a verejnej práce. Jedným z významných aspektov tejto štruktúry je tiež chápanie aktivít a praxe starostlivosti primárne ako neplatenej práce, ktorá sa uskutočňuje v súkromí domova. Zároveň jednotlivé profesie získavajú „status ženských“, ²³ pokiaľ je ich súčasťou starostlivosť, čo sa spája i s pretrvávaním nízkych miezd v týchto

¹⁷ Podobné stanovisko nachádzame aj u E. Grosz. Pozri Grosz, E. 1997. Miznúce telá. In *Aspekt*, č. 2, s. 4 – 15. Tiež Grosz, E. 2011. *Becoming Undone: Darwinian Reflections on Life, Politics, and Art*. Durham, NC : Duke University Press. Podobne H. Nagl-Docekal hovorí o možnosti porozumenia matérii, telesnosti bez jej redukcie na fyzikalistickú terminológiu. Pozri Nagl-Docekal, H. 2007. *Feministická filozofie. Výsledky, problémy, perspektivy*. Praha: SLON, s. 31 – 99.

¹⁸ Problémom pochopenia a interpretácie skúsenosti situovanosti (osobnej alebo neosobnej) v rôznych typoch štruktúrnych vzťahov, napríklad aj tých, ktoré konštituuju rodové odlišnosti, sa venuje Bonnie Mann v texte Iris Marion Young: Between Phenomenology and Structural Injustice. In Ferguson, A. – Nagel, M. 2009. *Dancing with the Iris. Philosophy of Iris Marion Young*. Oxford : Oxford University Press, s. 79 – 91. Mann je presvedčená, že bez porozumenia toho, do akej hĺbky vzťahu vnímania (aesthetic relations) uzatvárajú jednotlivcov do rôznych kolektívov, budeme môcť hovoriť iba o tom, ako štruktúrne nespravodlivosti fungujú, no nie o tom, čo znamenajú (aký význam majú) (Mann 2009: 91).

¹⁹ Situovanosť odkazuje na našu jedinečnosť – situácia je vždy jedinečná, a práve z tohto dôvodu je kvalitatívny prístup v skúmaní subjektivity a identity takpovediac nevyhnutný. Zahŕňa totiž metodologické nástroje, ktoré umožňujú zbierať a skúmať jedinečné fakty, respektíve dáta, ktoré zachytávajú jedinečnosť, špecifickosť.

²⁰ Young, I. M. 2010. Či rovnosť? Sociálne skupiny a posudzovanie nerovností. In Young, I. M. *Proti útlaku a nadvláde. Transnacionální výzvy politické a feministické teorii*. Praha : Filosofia, s. 97 – 127. Young obhajuje skupinovú prax hodnotenia nerovností a tvrdí, že skúmanie nerovnosti na úrovni sociálnych skupín dovoľuje označiť niektoré nerovnosti za nespravodlivé, pretože pomáha odhaliť dôležité aspekty inštitucionálnych vzťahov a procesov, a teda identifikovať tieto nerovnosti ako štruktúrne. Štruktúrne charakter musia mať následne aj stratégie, ktoré sú potrebné na ich nápravu.

²¹ Bližšie pozri Uhde, Z. 2010. Kritická teorie Iris M. Young: analýza štruktúrnych nespravodlivostí a genderu. In Young, I. M. *Proti útlaku a nadvláde. Transnacionální výzvy politické a feministické teorii*. Praha : Filosofia, s. 17 a tiež Barša, P. – Čisáň, O. 1998. *Spravodlnosť v rozdelení, nebo v uznání? K současné diskuzi v americké radikální teorii*. In *Politologický časopis*, č. 2, s. 176 – 189.

²² Politika je podľa Young materiálna a zároveň radikálna v tom zmysle, že sa vzťahuje k inštitucionálnej a štruktúrne zmene; týka sa majetku a zdrojov, škôd a privilégií; usiluje sa o budovanie nových inštitúcií a zabezpečovanie zdrojov, na základe ktorých sa môže realizovať nová prax; a napokon – nezaobíde sa bez stretov a konfrontácií s jednotlivcami, záujmami a inštitúciami, ktoré majú zo zavedených pomerov prospech (Uhde 2010: 22).

²³ V češtine sa používa aj pojem „genderovaný“ (z angl. gendered).

povolaniach (Young 2010: 146 – 147). Young chápe štruktúrny prístup k delbe práce podľa pohlavia ako teoretický rámec, ktorý skúma, či jestvujú úlohy a zamestnania väčšinou vykonávané príslušníkmi jedného alebo druhého pohlavia, alebo či sociálne normy a kultúrne produkty spoločnosti majú tendenciu predstavovať niektoré úlohy a zamestnania ako vhodnejšie pre príslušníkov jedného či druhého pohlavia (Young 2010: 147 – 48).

Normatívna heterosexuality, ktorá predstavuje v moderných spoločnostiach druhú os rodovej štruktúry, spočíva v rôznych inštitucionálnych a ideologických skutočnostiach, ktoré zvýhodňujú heterosexuálne páry (Young 2010: 148). Mocenské hierarchie ako tretia os rodovej štruktúry sa opierajú o inštitucionalizované ocenenie partikulárnych asociácií maskulinity. Rodové mocenské hierarchie sa v mnohých ohľadoch potom prelínajú s delbou práce podľa pohlavia a s normatívnou heterosexuálnou maskulinitou tak, že reprodujú nárokovanie si mužov na služby žien a heterosexuálnu maskulinitu spájajú so silou a ovládaním. Young upozorňuje, že štruktúry rodovej mocenskej hierarchie neodlišujú iba mužov od žien, ale podľa sociálnych rolí alebo dispozícií aj mužov navzájom. Úlohou sociálnokritickej analýzy je potom pochopiť, ako pravidlá, vzťahy a ich materiálne dôsledky vytvárajú privilégiá, ktorým sa tešia niektorí ľudia a ktoré motivujú ich udržiavanie, a zároveň, ako obmedzujú možnosti iných, zapríčiňujú relatívnu depriváciu v ich životoch, alebo spôsobujú, že ľahko podľahnú nadvláde či vykorisťovaniu (Young 2010: 149 – 150).

Sociálna alebo kultúrna odlišnosť, respektíve jej reflexia, uvedomenie si svojej situovanosti v daných štruktúrnych vzťahoch, vytvára predpoklad pre konštituovanie konkrétnej sociálnej a politickej skupiny, ktorá môže byť kolektívnym aktérom schopným konať a uskutočňovať zámerné aktivity. Odlišnosť (napríklad rod ako štruktúrna odlišnosť) však nevytvára žiadnu skupinovú identitu. Solidarita príslušníkov a príslušníčok sociálnej skupiny, schopnosť a ochota participovať na spoločných aktivitách so spoločným cieľom nie sú založené na identifikácii s druhými v skupine, ale na vzájomnej závislosti a prepojení individuálnych životov prostredníctvom inštitúcií a procesov na lokálnej, ako aj globálnej úrovni. Táto závislosť a prepojenie vyplýva z ich situovanosti v podobnej, alebo dokonca spoločnej *sociálnej perspektíve*. Špecifická sociálna perspektíva ich stavia pred podobný špecifický súbor otázok, produkuje podobné skúsenosti, a tak vytvára podobné predpoklady, z ktorých potom vychádza ich usudzovanie. Ľudia v podobnej sociálnej perspektíve zažívajú podobné skúsenosti a pociťujú pri vyjadrení a reflexii týchto skúseností spriaznenosť, ktorú tí, ktorí sú situovaní odlišne, nezakúšajú (Young 2000: 137).

Je zrejmé, že omnoho ťažšie je porozumieť tým, ktorí sú situovaní v odlišnej sociálnej perspektíve. Vyjadrenie špecifickej sociálnej perspektívy a jej formulácia ako príslušnosti k špecifickej sociálnej skupine sa v prípade prepojenia so štruktúrными nerovnosťami môžu stať východiskom pre sformovanie politickej skupiny usilujúcej o dosiahnutie sociálne spravodlivého štruktúrneho usporiadania vzťahov. Skupinová odlišnosť sa tak stáva v súčasnom svete zdrojom mnohých násilných konfliktov a represíí. Podľa Young je dôvodom esencialistické a absolutistické ponímanie odlišnosti sociálnych skupín. Vo svojom kon-

cepte politiky diferencie prichádza táto autorka s ideálom politiky deliberácie, t. j. rozhodovania heterogénnej verejnosti, ktorá potvrdzuje skupinové odlišnosti a utláčaným skupinám umožňuje špecifické zastúpenie. Ideál homogénnej komunity či pospolitosti, ktorá by zdieľala spoločnú identitu a konečné ciele, považuje za absurdný. O sociálnych skupinách nemožno premýšľať prostredníctvom logiky identity, ale skôr z perspektívy vzťahovej logiky (Young 1990: 82). Politiku diferencie tak Young chápe ako politiku uznania kultúrnych a sociálnych odlišností pri zohľadnení ich materiálnych dôsledkov.²⁴

INŠPIRÁCIA PRE SOCIÁLNOETICKÉ SKÚMANIE

V jednom zo svojich posledných rozhovorov vyjadrila Young obavy, že jej fenomenologicky zamerané práce o telesnosti, identite a skúsenosti môžu viesť k zúženiu feministického záujmu – k vylúčeniu teoretizovania o sociálnych štruktúrach a ich dôsledkoch pre slobodu a blahobyt osôb (Ferguson – Nagel 2009: 79). Trápilo ju to, čo bolo aj predmetom mnohých kritických námietok smerovaných voči jej prepájaniu fenomenologického a sociálnokritickeho prístupu; teda: ako sa to, čo prežívame individuálne, môže stať základom pre politické stratégie, ktoré povedú k zmene nášho spoločného politického sveta; ako môžeme prejsť od toho, čo nám poskytuje fenomenologický prístup ako subjektívne, k tomu, čo si politika vyžaduje ako objektívne platné a pravdivé pre mnohých. Ak sa chceme pokúsiť odpovedať na tieto otázky, musíme sa vrátiť k tomu, ako Young chápe kritickú sociálnu teóriu: „Kritická teória je normatívnou reflexiou, ktorá je historicky a sociálne kontextualizovaná. (...) Reflektujúc z perspektívy partikulárneho spoločenského kontextu, dobré normatívne teoretizovanie sa nemôže vyhnúť spoločenskému a politickému opisu a vysvetleniu. (...) Opis a vysvetlenie spoločenskej reality musia byť kritické, teda zamerané na zhodnotenie daného v normatívnych termínoch (...) Kritická teória predpokladá, že normatívne ideály používané na kritiku spoločnosti sú zakorenené v skúsenosti a reflexii tej istej spoločnosti a že normy nemôžu pochádzať odinaka! (...) Normatívna reflexia vyvstáva z načúvania prejavom utrpenia a bolesti alebo zo zakúšania bolesti.“ (Young 1990, cit. podľa Uhde 2010: 9 – 10)

Nemôžeme teda rezignovať na skúmanie subjektívneho prežívania, osobnej individuálnej telesnej skúsenosti so situovanosťou v sociálnych štruktúrach, pretože práve subjektívna skúsenosť, skúsenosť subjektov situovaných v sociálnej realite nám umožňuje kritický potenciál našich teórií naplniť obsahom, založiť ho na prežívanom utrpení, na skúsenosti s krivdou, bolesťou, nespravodlivosťou. Analýza mechanizmov, príčin, faktorov, procesov produkcie a reprodukcie sociálnych štruktúr vytvárajúcich rôzne príležitosti a obmedzenia pre rôzne subjekty nám zase umožňuje týmto štruktúrными procesom a vzťahom porozumieť a sformulovať stratégie účinnej politickej zmeny s cieľom odstraňovať rôzne formy sociálnej nespravodlivosti.

Young tvrdí, že štruktúry sú vo vzťahu k jednotlivcom a skupinám individuálnej abstraktné, neosobné; ich forma zostáva rovnaká, pričom ich obsah sa mení

Literatúra:

- BARŠA, P. – ČÍSAŘ, O. 1998. Spravedlnost v rozdělení, nebo v uznání? K současné diskusi v americké radikální teorii. In *Politologický časopis*, č. 2, s. 176 – 189.
- FERGUSON, A. – NAGEL, M. 2009. *Dancing with Iris. Philosophy of Iris Marion Young*. Oxford: Oxford University Press.
- FOBEL, P. 2002. *Všeobecné a aplikované etiky*. Časť II. Aplikované etiky. Banská Bystrica: UMB v Banskej Bystrici, s. 23 – 33.
- GROSZ, E. 1997. Miznúce telá. Nové stváranie tela. In *Aspekt*, č. 2, s. 4 – 15.
- JESENKOVÁ, A. 2011. Rodová analýza ako nástroj etickej expertízy. In *Aplikovaná etika a profesionálna prax*. Banská Bystrica: UMB FHV v Banskej Bystrici, s. 98 – 106.
- JESENKOVÁ, A. 2012. Marginalizácia starostlivosti v učiteľskej profesii na Slovensku – faktory, mechanizmy, kontext. In *Gender, rovné príležitosti, výzkum*, č. 1, s. 62 – 72.
- JESENKOVÁ, A. 2012. Sloboda tela a telesnosť v kontexte feministickej filozofie. In *Sloboda a jej projekcie: zborník vedeckých príspevkov z jubilejného 10. výročného stretnutia Slovenského filozofického združenia spojeného s medzinárodnou konferenciou*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, s. 271 – 276.
- JESENKOVÁ, A. 2012. Sociálnokritické skúmanie ako východisko etickej expertízy. In *Etika & Poradenstvo & Prax*. Banská Bystrica: FHV UMB v Banskej Bystrici, s. 179 – 189.

²⁴ Na tento aspekt koncepcie Young upozorňuje Uhde, keď konštatuje, že Young sa kriticky vymedzila voči dekonštruktívnej kultúrnej politike v podaní Butler.

JESENKOVÁ, A. 2014. Pojem sociálnej kritiky v kontexte sociálnej etiky. In *Aplikovaná etika – kontext a perspektívy II : zborník monografických štúdií z vedeckej konferencie konanej na FF UPJŠ v Košiciach dňa 12. 9. 2013*. Košice : Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach, s. 141 – 157.

JESENKOVÁ, A. – KLIMKOVÁ, A. 2012. Vzťah starostlivosti a moci v kontexte vzťahov lekár/ka a pacient/ka. In *Human Rights Forum 2012 – Medicínske právo interdisciplinárne : zborník príspevkov z vedeckej konferencie : 20. – 21. marec 2012*. Košice – Bratislava : Eurokódex, s. 95 – 107.

MANN, B. 2009. Iris Marion Young: Between Phenomenology and Structural Injustice. In FERGUSON, A. – NAGEL, M. *Dancing with Iris. Philosophy of Iris Marion Young*, s. 79 – 91.

NAGL-DOCEKAL, H. 2007. *Feministická filozofia. Výsledky, problémy, perspektívy*. Praha : SLON.

YOUNG, I. M. 1980. Throwing Like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment Motility and Spatiality. In *Human Studies*, č. 1, s. 137 – 156.

YOUNG, I. M. 1990. *Justice and the Politics of Difference*. Princeton, NJ : Princeton University Press.

YOUNG, I. M. 1990. *Throwing Like a Girl and Other Essays in Feminist Philosophy and Social Theory*. Bloomington : Indiana University Press.

YOUNG, I. M. 1997. Asymmetrical Reciprocity: On Moral Respect, Wonder, and Enlarged Thought. In *Constellations*, č. 3, s. 340 – 363.

YOUNG, I. M. 2000. *Inclusion and Democracy*. Oxford : Oxford University Press.

YOUNG, I. M. 2005. *On Female Body Experience: Throwing like a Girl and Other Essays*. Oxford : Oxford university Press.

YOUNG, I. M. 2010. *Proti útlaku*

v závislosti od sociálno-historického kontextu a je napĺňaný konkrétnym konaním jednotlivcov (Uhde 2010: 26). O to zaujímavejšia je otázka, ako je to s nemenosťou formy sociálnych štruktúr. V úvode k vydaniu *On the Female Body* (2005) Young cituje Merleau-Pontyho, aby vysvetlila, ako chápe fenomenologický prístup: úlohou fenomenologickej deskripcie je odhaliť, kde sa pretínajú cesty skúseností subjektu, a tiež, kde sa navzájom prepájajú ako prevody skúseností rôznych jednotlivých subjektov (Young 2005: 8). Ak sa pokúsime premýšľať nad synergickým efektom spojenia fenomenologického a sociálnokritického prístupu, ako ho predstavila Young, ten by mohol spočívať v tom, že tvorba účinnej stratégie politickej a sociálnej zmeny, ktorá má zmenšiť alebo odstrániť konkrétne utrpenie a nespravodlivosť, sa musí nevyhnutne opierať o kritickú reflexiu subjektívnej skúsenosti s vyrovnávaním sa so situovanosťou, s vyjednávaním v rámci štruktúr, s pokusmi o ich zmeny (úspešnými i neúspešnými). Prieniky týchto skúseností na individuálnej rovine subjektu sú základom pre tvorbu individuálnych stratégií, a tie sa zase ako príklady dobrej praxe môžu stať východiskom pre tvorbu skupinových stratégií sociálnych zmien. To môžu byť prevody, ktorých opis, analýza a porozumenie prostredníctvom fenomenologického prístupu môžu spolu s kritickou sociálnou analýzou a porozumením štrukturálnym vzťahom, procesom a mechanizmom vyústiť do tvorby stratégií na viac než len lokálnej úrovni sociálnej reality.

Z perspektívy kvalitatívneho skúmania, pre ktoré je vyjadrenie a sprostredkovanie osobnej alebo skupinovej skúsenosti v individuálnych a/alebo skupinových rozhovoroch legitímnym zdrojom sociálnoetického poznania, nás teda musia zaujímať interakcie a stratégie našich participantiek a participantov pri ich situovanosti v rodových sociálnych štruktúrach. Ako reagujeme na štruktúry, ako ich reprodukuje, ako ich meníme, modifikujeme? Za akých podmienok, okolností, pod vplyvom akých faktorov a prostredníctvom akých mechanizmov vytvárame svoje vlastné jedinečné zvyky ako variácie možností, ktoré ponúkajú štruktúry? Čo nás motivuje, inšpiruje, ovplyvňuje alebo čo nám, naopak, bráni v aktívnom vzdorovaní a snahe zmeniť spomínané štruktúry? Z perspektívy kvalitatívneho prístupu ako súčasti a nástroja empirického skúmania sociálnej reality môžu byť pre nás potom zaujímavé práve situácie, v ktorých subjekt zachytáva disonanciu, nesúlad, narušenia, ruptúry, vykoľajenia, prekvapenia, zlyhania, dezintegrácie (Grosz 1997: 12). Tieto môžu byť deskripciou faktorov, ktoré sú konštitutívne pre tvorbu rôznych druhov a typov stratégií individuálneho alebo skupinového vyrovnávania sa so situovanosťou v špecifických štrukturálnych vzťahoch: rezignácie, konformity, aktívnej participácie alebo, naopak, odporu a úsilia o transformáciu, ale i mnohých ďalších doposiaľ nereflektovaných praktík a stratégií.

Predmetom aplikovanej etiky, a osobitne sociálnej etiky ako jej subdisciplíny, je skúmanie etických aspektov sociálnej reality s cieľom identifikovať, analyzovať, kriticky interpretovať negatívne (neetické) alebo z etického hľadiska problémové javy na inštitucionálnej i neinštitucionálnej rovine, porozumieť ich príčinám, faktorom a mechanizmom ich produkcie a reprodukcie na rôznych rovinách sociálnej reality (Fobel 2002, Vladyková 2010). Etické skúmanie má

byť východiskom pre tvorbu etickej expertízy, ktorá má etickým aktérom poskytnúť radu a pomoc na základe odborného poznania a kritického odborného posúdenia problému z etickej perspektívy. Malo by vytvárať predpoklady pre tvorbu účinných stratégií na dosahovanie cieľov a byť východiskom pre formulovanie zmysluplných vízií. Účinnosť takejto stratégie je spätá, okrem iných faktorov, s komplexnosťou poznania skúmanej sociálnej reality alebo jej časti. Z tohto hľadiska považujem rodovú analýzu za súčasť etickej expertíznej činnosti (Jesenková 2011).

Iris Marion Young svojou konceptualizáciou rodu ako sociálnej štruktúry, rozpracovaním pojmu žijúceho tela, špecifického fenomenologického prístupu ku skúmaniu subjektivity, formuláciou koncepcie politiky diferencie, inkluzívnej demokracie, spravodlivosti, sociálnej zodpovednosti, ale aj snahou o teoretické uchopenie mnohých ďalších súvisiacich otázok výrazne obohatila súčasnú morálnu, sociálnu a politickú filozofiu. Pre aplikovanú etiku, ktorá je (osobitne v slovenských podmienkach) v náročnej situácii, keď sa etabluje ako inter- a transdisciplinárna veda na rozmedzí sociálnych a humanitných vied, pričom vo vzťahu k metodologickej a konceptuálnej výbave aplikovaného etického a sociálnoetického skúmania neustále prebieha intenzívna diskusia (Vladyková 2014), predstavuje Youngovej práca inšpiratívny príspevok, ktorý ponúka užitočnú sadu analytických výskumných nástrojov.

a nadvládě. *Transnacionální výzvy politické a feministické teorii*. Praha : Filosofia.

UHDE, Z. 2010. Kritická teorie Iris M. Young: analýza strukturálních nespravedlností a genderu.

In YOUNG, I. M. 2010. *Proti útlaku a nadvládě. Transnacionální výzvy politické a feministické teorii*. Praha : Filosofia, s. 9 – 40.

VLADYKOVÁ, Ľ. (ed.). 2010. *Aplikovaná etika – kontext a perspektívy*. Košice : Filozofická fakulta UPJŠ.

VLADYKOVÁ, Ľ. 2014. Stručné dejiny biológie zachovania druhov a ekologickej etiky. In *Aplikovaná etika – kontext a perspektívy II*. Košice : Filozofická fakulta UPJŠ v Košiciach, s. 282 – 291.



Emília Rigová: *Bári Raklóri* (2013 – 2014). Digitálna maľba, tlač na rôznych materiáloch. Foto: archív autorky

Život a písanie bez feministického postoja sú prakticky nepredstaviteľné

Rozhovor s rakúskou umelkyňou,
narodenou v Bratislave, LIESL UJVARY

„Všetko je politické“. To pre feministické hnutie znamenalo vo VŠETKÝCH oblastiach života, v spoločensko-politických, každodenných, privátnych a osobných oblastiach zaujať pevné stanovisko a aj ho objasniť. Všetky autorky v mojom priateľskom kruhu sú úplne samozrejme feministky...

Ako by si sa ako umelkyňa definovala?

Liesl Ujvary je spisovateľka a umelkyňa viedenskej postmodernity – to o mne píše Wikipedia a túto definíciu považujem za pomerne výstižnú.

Tvoje diela sú nielen žánrovo rozmanité, ale pracuješ aj s rôznymi médiami – ako si sa dostala k využívaniu médií a zvuku v literatúre, veď si študovala slavistiku.

No, to už bolo naozaj dávno. Štúdium slavistiky som začala v roku 1959 na Viedenskej univerzite. Počas neho som sa zaoberala spoločensko-politickou situáciou, studenou vojnou, železnou oponou a reakcionármi, situáciou vo vtedajšom Rakúsku ovládnutom katolicizmom – obzvlášť v Svätej zemi Tirolskej. Písať som začala až o niekoľko rokov neskôr, na konci 60. rokov. Fascinácia fotografiou – čiernobielymi fotkami, ktoré si človek sám vyvolával – nasledovala v polovici 70. rokov. Až okolo roku 1990 som mohla obraz a zvuk spracovávať v počítači. Videá, zvukové nahrávky a hudobné práce som začala robiť v 90. rokoch.

V tvojej biografii sa píše, že robíš poéziu, prózu, rozhlasové hry, fotky, hudbu, že sa venuješ aj umeleckej inteligencii a počítačovému umeniu, popritom čiastočne využívaš vizuál počítačových hier. Na základe čoho sa rozhoduješ pre využitie konkrétneho média?

To sa udeje úplne intuitívne. Okrem toho je pre mňa ozdravné zaoberať sa po práci s textom aj obrazmi a zvukom. Mozog sa tak osvieži.

Ktoré autorky, respektíve autori, majú či mali na tvoju tvorbu najväčší vplyv?

LIESL UJVARY (1939, Bratislava) žije vo Viedni, kde sa venuje literatúre, vizuálnemu a zvukovému umeniu. Najnovšie využíva estetiku noisu a glitchu a pracuje s tabletovými aplikáciami. Do Rakúska sa presťahovala v roku 1945, študovala vo Viedni a v Zúrichu (slovanské štúdiá, starohetrejskú literatúru, históriu umenia), absolvovala viaceré pobyty v Moskve, v roku 1968 získala doktorát na Univerzite v Zúrichu. V rokoch 1969 – 1970 vyučovala ruský jazyk a literatúru na Univerzite Sophia v Tokiu, v rokoch 1970 – 1971 absolvovala kurz pre učiteľov ruštiny na Univerzite Patricie Lumumbu v Moskve. Od roku 1971 je v slobodnom povolání, tvorí poéziu, prózu, rozhlasové hry, fotí, tvorí hudbu a venuje sa aj umelej inteligencii a počítačovému umeniu. Prekladá z ruštiny do nemčiny, spolupracuje s rozhlasovou stanicou Kunstradio/ORF, získala rôzne ceny a štipendiá. Medzi jej najnovšie knihy patria *Kontrollierte Spiele* (2002), *Alphaversionen* (2006), vydala viaceré hudobné albumy, napríklad: *Phoneme in Musik* (2007), *Trautonium Jetztzeit* (2008), videoséria vrátane *Interesting Productions 1 – 6* (2010) a *Küchenschabemaschine* (2010). Viac informácií nájdete na: <http://ujvary.mur.at>.



Autoportrét

Medzi tých najvplyvnejších patria členovia Wiener Gruppe, teda H. C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm, Friedrich Achleitner, a tiež autori úzko prepojení s Wiener Gruppe, teda Friederike Mayröcker a Ernst Jandl. Tí sa dajú označiť za priamych predchodcov. Čo sa týka prózy, zasiahli ma autori nového románu Natalie Sarraute a Alain Robbe-Grillet, ale aj Herman Melville, Antonin Artaud a nemôžem vynechať ani autorov sci-fi: Arkadija a Borisa Strugackých a Philipa Dicka.

Ktorý literárny žáner dnes vnímaš ako najplodnejší?

Ako najzaujímavejšiu vnímam prózu, pretože ponúka priamu možnosť premeny našich mnohvrstevnatých realít cez rôzne formy reči, rozprávania, alebo reprezentácie ako takej.

Aká je situácia, pokiaľ ide o prevádzku súčasnej rakúskej literatúry?

Rakúska literatúra má veľa podôb a je veľmi bohatá. Relatívne lačný dopyt rakúskych vydavateľstiev a dobre vystavaný systém štipendií ponúkaný Ministerstvom školstva, umenia a kultúry umožňuje vydavateľstvám vydávať avantgardnú literatúru a literatúru pracujúcu s jazykovým experimentom bez toho, aby sa museli vyslovene starať o ekonomický úspech.

Narodila si sa v Bratislave a študovala si slovanské literatúry – cítiš k Slovensku nejaký vzťah?

No, to je komplikované. Materským jazykom oboch mojich rodičov bola nemčina, otec pritom rozprával aj po slovensky a česky, mama aj po maďarsky. Keď sa v roku 1938 odsúhlasilo pripojenie Rakúska k Nemeckej ríši, moji rodičia sa rozhodli presťahovať na Slovensko a ja som sa narodila ako Slovenka. Keď sa v roku 1945 stalo Rakúsko samostatným štátom, presídlili sa moji rodičia naspäť do Rakúska, čiže odvtedy som Rakúšanka. V roku 1945 sme sa v škole neučili nemčinu, ale „vyučovací jazyk“, potom po nejakých rokoch nemecký vyučovací jazyk, dnes sa to už jasne označuje ako nemčina. Vďaka môjmu slavistickému štúdiu som sa prirodzene cítila prepojená so slovanskými národmi a zaujímala som sa o dianie v nich. Som Rakúšanka a píšem nemeckú literatúru, tak sa to dá povedať.



Liesl Ujvary schreibt für Glosolalia (Liesl Ujvary píše pre Glosoláliu)

Ktoré témy alebo problémy si nedávno skúmala vo svojej umeleckej praxi prostredníctvom textových, vizuálnych alebo akustických prostriedkov?

Aké formy získava okolitý svet, príroda, my ľudia ako súčasť tejto prírody v našom vedomí? Akú rolu hrá reč v našom kontinuu civilizácie, kultúry, prírody a spoločnosti? Píšem o tom, čo sa odohráva v mojom vedomí, o tom, ako sa moje osobné a predovšetkým spoločenské problémy v mojej psyché jazykovo formujú. Ako je možné znázorniť vedomie ako manévrovaciu plochu jazyka? Ako narábať s vlastnými prianiami, túžbami, pocitmi ako s jazykovými fenoménmi, s ktorými tak alebo inak prichádzame do styku? V princípe ide o problémy, ktorými sa zaoberal filozof Wittgenstein. Ale aj hudba, výtvarné umenie, film, architektúra sú jazyky, ktorých vzorky nás obklopujú, formujú a umožňujú nášmu vedomiu vytvoriť celkom konkrétne topografie. V literatúre vznikli isté naratívy, ktoré buď vždy nanovo rozprávame, alebo ich dekonštruujeme, aby sme vykonštruovali naratív, ktorý by umožnil nové náhľady na svet.

Rozmýšľala si niekedy o sebe ako o človeku, ktorý rozpráva za nejaké špecifické teritórium, éru, generáciu? Bola si niekedy členkou nejakej poetickej či umeleckej skupiny?

Cítim sa byť prepojená so všetkými spisovateľkami a spisovateľmi, ktorí idú podobnou cestou, teda prikláňajú sa k „novému“, majú radosť z experimentovania a neboja sa.

Poézia a politika – sú v tvojej praxi navzájom prepojené?

Základným poznatkom Hnutia roku 1968 bolo tvrdenie „Všetko je politické“. To pre feministické hnutie znamenalo vo VŠETKÝCH oblastiach života, v spoločensko-politických, každodenných, privátnych a osobných oblastiach zaujať pevné stanovisko a aj ho obhájiť. Všetky autorky v mojom priateľskom kruhu sú úplne samozrejme feministky, život a písanie bez feministického postoja sú prakticky nepredstaviteľné.





Dielo autorky



Dielo autorky



Dielo autorky

ZUZANA HUSÁROVÁ (1983) žije v Bratislave, ako autorka a teoretička sa venuje elektronickej literatúre, zvukovej poézii a poetickým performanciam. Má doktorát z literárnej vedy a učí hlavne americkú literatúru a kreatívne písanie s využitím nových médií.

Ako vnímaš pozíciu ženského subjektu v tvojom umení?

Ženský a mužský subjekt sa z tradičného pohľadu reprezentovali rozdielne. Muži takzvané chodili na poľovačku a žili ako lovci, ženy rozvíjali pestovanie obilia... Až v období usídlenia sa mohli rozvíjať väčšie sociálne spolky, a tak vytvárať kultúru. Odlišné prejavy „mužského“ a „ženského“ však možno čiastočne pozorovať aj v súčasnosti. Čo ženám chýba v bojovnosti, to mužom chýba v sociálnej prispôsobivosti. Oba rody sa musia navzájom približovať, o tom je rovnoprávnosť. Táto tematika je v mojom umení neustále prítomná, aj keď nemusí byť vždy viditeľná na povrchu.

Vidíš rozdiely medzi prístupom k ženám a k mužom v literatúre?

Písanie ako profesia prináleží mužom aj ženám. On alebo ona sedí pred svojím notebookom a namáha sa s tvorbou textu, pre ktorý väčšinou neexistuje priamy dopyt a ktorý je až na pár výnimiek zaplatený zle alebo nijak. Autor, či už muž alebo žena, nezastáva v reálnom živote žiadne obzvlášť hodnotné miesto. Trošku inak to funguje v literárnej prevádzke, tam prirodzene každý vie, kto je v spoločnosti oceňovanejší a kto menej – a ženy aj tu prichádzajú skrátka, áno, aj v 21. storočí.

(Zhovárala sa a preložila Zuzana Husárová.)

ELSA AIDS

Dívej se, kudy prosvítá nenávisť

XXX

Mé masíčko je růžové, můj zadek
je tvá maminka a předeek tvůj tatínek.

Miláčku, máš na svém těle stejné maso jako já?
Jaký je smysl tvého života? Co tě zraňuje?

Losos se dere proti proudu,
plný jiker,
ale kdybych si vybíral odstín své kůže,
byl by to šedivorůžový matjes.

XXX

Některá se nikdy neudělá
a vše krásné, co přišlo, bylo kdysi.
Jemné jako mráz, křehké snění.
A všechno, co přijde, nebude nikdy dost.

Je tak chamtivá, nebo vyplašená?
Mami, zaveď ji zpátky, do doby, než na to přišla,
vždyť já chci být jako ty, má ojebaná mámo.

Mami, tvé mléko nikdy nestoupalo příliš vysoko,
vím však jistě, že aspoň teklo.

XXX

Neumím se milovat – otláčím si ocas.
Jediné, na co mám teď sílu,
je utratit nějaké peníze.

ELSA AIDS je český spisovatel, autor niekoľkých básnických kníh, z ktorých vyšiel výber pod názvom *Trojčedíný prst* (Rubato, 2011). Naposledy vydal zbierku *Nenávisť* (Rubato, 2014), z ktorej pochádzajú tu publikované básne. Ide o krajné poňatie milostnej poézie a erotickej literatúry všeobecne – láska sa v nej objavuje ako „mlieko“, ktoré sa kazí. Intimitou prerastajú témy násilia, perverznosti, dávania sa a osamelosti, dodávajúce zbierke atmosféru akejosi dvojznačnej maskulínnej operety. Osobná krutosť pritom splýva s literárnym výrazom – so schopnosťou bezohľadnej artikulácie (článkovania) subjektu. Viac informácií nájdete na: <http://klangundkrach.net/elsa-aids>.

Žena mě pokaždé něco stojí.

Děti jsou jiné,
nemohu se jich zbavit, jak jsou dotěrné.
Trochu se rozjaří a hned mě propíchnou klacíkem.
Naše účty jsou vyřízené.

Odměny necháme na později.

XXX

Jsem muž,
jako žena se omezuju.

V mé ložnici parkují silniční monstra,
mokrá od sněhu a ojetá válčením.

Noční manévry mě vzrušují.
A má moc zase vzrušuje sousedku.

Boje o zdroje mě také vzrušují.
A každého vzrušuje válka.

XXX

Vždycky jsem si vymýšlel, táto,
proč jsi mi neřekl, abych držel hubu?

Copak nevíš, že podvody nelze zastavit?

Jen co skončila vláda tvé stěrky,
začalo vzdychání koše na špinavé prádlo –
vyhoním si péro do špinavé ponožky.

Ted' se vracím a neřeknu ani slovo,
ted' už vím, že žádný tak veliký mlčící výr
nemůže proletět ztuhlými bramboráky.

XXX

Říká, že jí nic není. Ale mně ano.
Vodu je třeba vymlátit z hlavy.

Stačí se otočit a už cítím, jak v ní
stoupá smutek.
Vlhko jde rovnou do očí.
Dívám se na ni,
světlé barvy jsou namáčkklé mou nenávistí.
A právě takové odstíny láká násilí.

Vodu je třeba vymlátit z hlavy,
ale to se nesmí.

XXX

Ještě jednou mě chce ojet
svoji dírou.
Myslí si dokonce, že se to stane samo.
Jenže všechno zaplavila má lhostejná voda,
kyselý oceán svobody.

Všechno to čvachtání bylo dvojznačné.

Zůstává mateřská abeceda dětí,
jejich bílé zadky a mléčná písmenka v mělkých dásních.

XXX

Společné nákupy mě naučily jíst,
ještě pořád na tebe myslím.
Jsi jako rohlík s pochoutkovým salátem,
když tě olizují a pálí mě pak žáha.

Lépe jsi chutnal ve vzpomínkách.

Zdá se mi, že majonéza byla jiná, sladší,
a salát už není, co býval.

Ale pusa se otevírá, když ji krmíš,
a pořád cítím lehké vzrušení, když polykám.

XXX

Mám zadek po mámě,
a myslím, že i nohy. Věříš mi?

V posteli někdy
ztrácím nit, je ve mně cosi měkkého,
co nechce souložit.

A přitom jsem to já, kdo odmítal
rodit děti (kousni mě, ať se probudím)
a jehož lásku
měly zajistit potraty.

XXX

Dneska má lítost není na hraní.
Prosím, vzpomeň si na mě,
proder se ke mně tvarohem svých vzpomínek.

V mojí ložnici je smutno,
slůně se stále nenapilo a mléko stydne.

Jsem prázdná a nakonec je prázdná i lednice.

Světla visí pod stropem
jako semena zasetá do sněhu a svítí ti
na cestu ke mně.

XXX

Začínám pocítovat nevýhody příměří. A čím méně si tě vážím, tím hůř se mi o tom mluví. S muži musíš být opatrnější. Jejich odpovědi tě nesmí uspokojit. Někteří z nich spáchali zločiny proti lidskosti, jiní válečné zločiny. Jejich životy začaly někde jinde, kde to neznáš, a po čase tě budou chtít odstranit.

Dívej se, když se převlékají, a všiměj si jejich oblečení. Věci, které si nikdy nevezmou, tvoří území, na němž se budou mstít. Dívej se, kudy prosvítá nenávisť.

JANA BODNÁROVÁ**SNEŽNÝ VRCHOL**

(úryvok z drámy)

SOLDŽAM (58-ročný)

KUSAMA (86-ročná)

AUTORKA (45-ročná)

SOLDŽAM (prvých pár viet hovorí so Soldžamom na scéne neviditeľná Autorka):

Som Soldžam – Snežný vrchol. Počujem padať sneh. Celý deň iba pospávam. Nevyšiel som von. Len driemem. Som starý, vypĺznutý kocúr! Zvitky s mojimi včerajšími básňami sa váľajú po dlážke. Neupratal som ich. Načo?! Dobre je aj takto. Sedieť na rohoži, voňať dym z kadidelnice. Nechať bublať čaj v kotlíku. Šípové ruže sa stratili v privaloch dažďa. Aj ja som sa už skoro odplavil (hlas Autorky tu zatíchnu). Takže! Som Soldžam! Snežný vrchol. Nooo! Kedysi ma volali aj Čchonghandža – Čisté studené dieťa. Potom Tongbong – Východný vrcholok, alebo Pjoksančchongun – Čistý pustovník z nefritovej hory. Ha! Aby som nezabudol, volali ma i Čchweseong – Starec, ktorý je príťažou pre svet. Ha, ha! Kostnatý mních. Tára sa kláštormi a pustovňami v horách. Prestávku som mal len na tlesknutie ruky. To keď som stretol pani An. Ona mi porodila dieťa a ja som pre nás postavil dom. Obaja mi však rýchlo zomreli! Zavrel som závoru, zobral bambusovú palicu... a znova na cestu! Biele mraky nad horami sú plné citu... Ďalšie roky hádam nebolo miesta v Kórei, ktoré by som nenavštívil. Teraz ten sneh, čo počujem padať! Na borovice za oknom. Vříši sa na ich konároch. Ihličie vidno už len kde-tu. Zvuk snehu mi vytíha myseľ z pokoja. Ale načo vstať!? Nedá sa ani ísť nabrať vodu zo studničky. Zamrzla v skale. Uvarím si ešte ryžu. Potom nalejem do misky ryžové víno a opijem sa! Opitost je nádherná. Nezáleží na čase, či je deň alebo noc. Svet v opitosti je voľný.

AUTORKA (hovori za Soldžama): Môžem si recitovať svoje básne. V nich sa netvárim ako človek, čo pozná svoju cestu. V háji reve vietor. Nezaspím rýchlo. Zapálím olejovú lampu na kraji zásteny. Dorovnáť knôť lampy a noc sa prehľbi. Možno pride mladý mních. Budeme piť víno. Smiať sa. Nevyužijeme naše mysle na hlúpe rozprávanie o sebe. Červený prach sa veru víri ďaleko. Tie večne zmätené svetské záležitosti.

SOLDŽAM (repetícia Autorkinej vízie, respektíve časť textu hovoria paralelne): Môžem si recitovať svoje básne. V nich sa netvárim ako človek, čo pozná

JANA BODNÁROVÁ (1950) študovala dva roky knihovedu a latinčinu a potom vedu o výtvarnom umení na FiF UK v Bratislave. Pracovala ako pamiatkarka a editorka, v rokoch 1999 – 2009 ako vydavateľka vydavateľstva BAUM. Od roku 1990 sa venuje literárnej a dramatickej tvorbe pre dospelých i deti, ako aj tvorbe televíznych scenárov (napr. *Fragmenty z malomesta*, 2000). Publikovala množstvo kníh pre dospelých a deti, javiskovo bolo zrealizovaných viacero jej divadelných hier. Poslednou prozaickou knihou pre dospelých je *Takmer neviditeľná* (2008), pre mládež kniha *Dita, 30 mušiek svetlušiek a iné príbehy* (2014). Nateraz poslednou zbierkou poézie je kniha *Z periferii* (2013). Jej poslednou realizovanou hrou sú *Kolísky* (2011), text hry *Snežný vrchol* získal 3. miesto v anonymnej česko-slovenskej súťaži Dráma 2013. Niektoré z jej poviedok, divadelných hier a básní boli preložené do viacerých európskych jazykov a taktiež do arabčiny, hindčiny, japončiny a perzštiny. Jej poviedková kniha *bleskosvetlo/bleskotma* vyšla v Poľsku (1998). Príležitostne sa venuje performančnej video poézii. Zúčastnila sa s ňou na festivaloch doma i v cudzine (Berlín, Kjóto, Nový Sad, Varšava...). Žije v Košiciach.

svoju cestu. V háji reve vietor. Nezaspím rýchlo. Zapálím olejovú lampu na kraji zásteny. Dorovnáť knôt lampy a noc sa prehĺbi. Možno príde mladý mních. Budeme piť víno. Smiať sa. Nevyužijeme naše mysle na hlúpe rozprávanie o sebe. Červený prach sa veru víri ďaleko. Tie večne zmätené svetské záležitosti. Pcha! Mysleť mi zasa šalie! Do smrti mám čo robiť s opicou, čo skáče v mojej hlave. Škerí sa na mňa, blaaaaa. Neskrotil som ju sedením na rohoži so skríženými nohami. Radšej som mal brnkať na komungo. Zaháľam stále viac. Lenivosť je vták. Zahniesdi sa na strome. Aj peniaze na víno sa minuli a sused neprelezie múrik, aby doniesol plný krčah.

KUSAMA (Autorka prvé vety hovorí paralelne s Kusamou): Som Kusama. Obsesívna umelkyňa. Obsesívna umelkyňa. Obsesívna umelkyňa! Aby bolo jasné! Vo svojej hlave vidím nádherné priestory. Sú to moje vesmíry. Milióny planét osvietené svetlami slnk. Svetlo má vždy svoj zdroj. Tma nie. Som planéta Kusamia (smiech). Narodila som sa v roku 1928. V Macumoto. Do bohatej obchodníckej rodiny. Moja matka bola už vtedy posadnutá obchodom. Večne zaneprázdnená prácou. Neznášala umenie. Jej najmilovanejší obraz bola strana vytrhnutá z kalendára. Sedela tam mladá Číňanka. Vlasy nakučeravené kulmou. Na perách krikľavý rúž. Oblečená v šatách štýlu čeongsam, čo obťahujú hadie telá žien. Hodváb s drobnými hviezdíčkami, krátky raglánový rukávik a stojáčikový golier. Na rukách biele rukavičky. Propagovala nové bankovky na spodku obrázku. Naskladané pekne v rade ako vojaci! Propagovala nejakú drbnutú čínsku banku! No a papierové bankovky boli raj pre moju mamu. To ja som raz objavila úplne iný papier! Ležal predou mnou. Bol tam pre mňa. Cudzie telo. Volal ma, nech sa ho dotknem. Začala som maľovať. Matka to nenávidela. Ale otec mi vždy kúpil papier. Aj plátno, farby a štetce! Nosom i otvorenými ústami som vdychovala vôňu, čo sa nepodobá na nič. Na NIČ! Matka tie maľby trhala. Kopala ma do nôh, do členkov, lýtok... Búchala ma po chrbte. Nenávidela, čo robím. Namiesto maľovania ma nútila pomáhať zamestnancom v sklade. Mala som vtedy desať! Raz ma mama koplá zvlášť silne. Dostala som prvú halucináciu. Náš kuchynský obrus bol pokrytý kvietkami. Červené lupienky na bielom podklade. Naraz sa tie kvietky zdvihli a rozťahli do celej kuchyne. Plávala som v priestore. Bez hmoty. Celkom mimo tela. Potom som zajačala, lebo naraz ja sama som bola kvetom. Lenže tie ostatné narástli ako obryne a začali na mňa poľovať. Chcela som ujsť po schodoch, ale schodisko sa podo mnou zrútilo do hĺbky. Vytkla som si vtedy členok. Tak ma matka dala prvý raz liečiť...

AUTORKA: Gén GRK3. Ovplyvňuje citlivosť mozgu na chemické správy, ktoré si bunky mozgu medzi sebou odovzdávajú. Porucha v tomto géne môže spôsobiť manickú depresiu, čo robí ľudí citlivejšími na správy buniek, ktoré sú prenášané dopamínom a inými látkami.

KUSAMA: Odvtedy moje umenie pramení z mojich depresii a halucinácií, ktoré vidím iba ja. Novinári sa škeria a natáčajú ku mne záznamníky. Môj monotónny, duchársky hlas ich bude večer strašiť. Zapnú počítače a ich tváre

ožiari studené svetlo. Budú prepisovať moje slová a posilať ich po neviditeľných sieťach do priestorov podobných tým mojim. Len tie nekonečné priestory nevedia vidieť tak, ako to dokážem ja. Niektorí z tých, čo sa okolo mňa začali tmoliť z prefíkaného sveta galérií, múzeí, televízií, novín a bulváru, ani neveria, že som chorá (smiech). Vraj nemoc predstieram. Vraj som si ju vymyslela. Že je to len môj rafinovaný druh performancie. Ego umenia.

AUTORKA: Rafinovaný druh performancie. Ego umenia. Som Autorka. Píšem tento dvojpríbeh. Som voyerka? Soldžam a Kusama. Chcem prečítať zlomky ich životov. Byť v hlave Soldžama i Kusamy a zároveň nachádzať časti seba. Roztrúsené údy na vojnovom poli. Cítim na lýtku kopnutie Kusaminej mamy, keď videla dcéru kresliť kvety. Veď aj ja som bola závislá od pozornosti matky. Tiež zaneprázdnenej obchodom. Tiež ho milovala. Vstupovala som do skríň z orechového dreva, v ktorých viseli jej šaty. Voňala som ich okraje. Voňala som mamino neprítomné telo. Raz ma špehoval môj brat a večer, pred spaním, sa suchol ku mne na váľandu. Pritlačil mi plec a povedal do tváre: „Ak chceš vidieť čerstvú mrtvolu, vojdi zajtra do maminej skrine. Bude tam visieť s takýmto jazykom.“ Vyplazil jazyk. Zjačala som. Chcem, vchádzam do cudzích životov. Ako gymnazistka som vodila turistov do jaskyne. Raz mi jeden zamestnanec, taký blbec s vredmi na tvári, zhasol elektrické svetlo. V jaskyni zostala čiernočierna tma. Ľudia stíchli. Ako keby sa rozpustili. Sebarozplynuli. „Self-obliteration,“ kričala by šťastne Kusama. Bolo počuť kvapky kľúzu zo stalaktitov. Všetci sa rozkričali, až keď som zapálila aspoň kahanec. Aj tak neroztlačil tmu. Mala vlhkú, hnusnú papuľu. Ale potom ten idiot technik predsa len rozsvietil žiarovky.

SOLDŽAM: Keď som mal päť rokov, vraj som už čítal Konfucia, Cestu stredú a Veľké učenie. Raz si ma kvôli tomu dal k sebe zavolať sám kráľ Sedžong. Prvý kráľ, ktorý žičil vzdelaniu! Viedli ma k nemu. Sedel v obrovskej sále na tróne, oblečený v krvavočervenom rúchu. Vyzeral ako postavy z krásnych obrazov. Bledými prstami si uhládzal čiernu briadku a fúzy. Usmieval sa. Potom vstal, luskol prstami. Ktosi doniesol žiarivý hodváb. Šušťal. Sám kráľ ma tou šušťavou látkou začal obaľovať... Ako svoju bábiku (smiech). To kvôli čítaniu Konfucia som dostal meno Päť! Lenže ten Konfucius – čo to bol vlastne za človeka! Tliachal na východe i na severe. Kto to mal počúvať?! Veď nakoniec celú prázdnotu vyplnila v údolí maličká mohyla s jeho telom. Zmätok strieda zmätok. Celý život robíme to alebo ono. A nič z toho nestojí za reč. Lepšie by bolo zobrať sa a odísť od hluku a zmätku. Piť vodu z dlaní a hladný žalúdok napchať voľne rastúcim mrlíkom.

KUSAMA: Pálilo slnko. Žalúzie slúžka posťahovala. Ale aj tak mi svetlo dráždilo oči. Vošla som do maminho šatníka. Na kraji viselo oblečenie, ktoré nosila, ak šla za zamestnancami do skladísk. Hodvábna blúzka. Maslovo biela. Jej golierik a manžety ozdobovala výšivka zlatou niťou, takže mama ani nenosila k tej blúzke brošne, iba ak dvojité perlové náhrdelníky. Rovná čierna sukňa siahala mame do pol lýtok. Vlastne by tak mohla vyjsť do

tokijských ulíc mladá žena i dnes. Mama mala štíhlu siluetu, vtedajší new look – malé prsia, úzke boky, žiadne krivky. Len zadok mala posadený trochu nižšie. Presne taký mám aj ja. Málinko krivé nohy. Veď aj ja mám nohy jazdkyne! Ligotavé vlasy stiahnuté do uzla, na hlave šikmo nasadený klobúčik. Ale ten som tam nevidela. Klobúky mala mama na špeciálnej polici a pod ňou zásuvky s rukavičkami z kože. Ale pravda je, že moja mama sa len občas obliekala ako Európanka. Najviac šiat mala v čínskom štýle šeongsam. V škatuliach držala síce aj pár kimon. Vraj v hodnote jedného obchodného domu. Lenže mňa lákala blúzka, ktorú v to leto nosila často. Najprv som bodkami pomaľovala tú. Červenou, ako kvietky z obrusu. Predstavovala som si, že blúzku prepichujem dlhými ihlami. Z ich dierok presakovala farba a jas slnka. Alebo to bola mamina krv? Potom som našla na jednej z políc červené topánky z hadej kože. Aj voňali ako had. A vŕzgali. Mama mala tie topánky rada. Šili ich vraj v Anglicku. Robili jej nohy dlhšími a lýtka štíhle. Mama vravela, že sú mäkulinké. Možno si myslela, že sú akoby vystlané trávou. Alebo falusom, ktorý nechce vniknúť do ženy. Taký mal raz náš šofér, keď skočil z tela slúžky popoludní, lebo pri vchode ktosi zazvonil. Nik ten jeho vystrašený falus nevidel. Iba ja cez pootvorené dvere. Otec sa kdesi túlal a mama spala. Počula som jej chrápanie. Potom som bodkami pomaľovala i topánky. Mama druhý raz zavolať lekára. Jačala vysokým hlasom, že som celkom pokazená a šialená. V tej chvíli som ju neznášala, a pritom som chcela byť ako ona. Mať jej spôsob chôdze, myslieť rýchlo a iba dopredu, ako to vedela ona. Aj držať cigaretu v prstoch iba tak... Fúúú, lenivo vyfukovať dym.

AUTORKA (tuho fajčí): Je tvorba paralelný život? Cesta sebahojenia? Dočasné zabudnutie seba? Ako to večné Kusamino sebavymazanie? „Self-obliteration,“ opakuje celé desaťročia ako bezpečnú mantru. V hlave si vytváram vzťah k nehmotnej Kusame a Soldžamovi. K ich sile a zraniteľnosti. K dobrovoľnej samote. Sme ako matriošky vložené jedna do druhej. Moja myseľ vstupuje do mysle jedného, zaviera sa tam, potom vystupuje, vstupuje do mysle druhého. Tiež sa na moment hermeticky zavrie a opäť vystúpi. Cikcakové pohyby. V nich som chvíľu Kusamou. „Plachým vtáčikom s bordovo nafarbenými pierkami. Lieta strašnou rýchlosťou hore a dole, lebo nevidí strom, na ktorý by zosadol“ – napísal by Soldžam. Potom k Soldžamovi, hrčovitému pútnikovi horami. A potom k sebe. Takže JA. Žena lekára, matka dvoch synov, pätnásť a osemnásťročného. Len o pár rokov viac ako môj starší syn mal Soldžam, keď musel ujsť z hlavného mesta. „Som ker, hľadajúci dobrú pôdu, aby sa zakorenil,“ písal rýchlym písmom.

SOLDŽAM: Po smrti Sedžonga a vzápätí i jeho syna, schmatli moc konfuciánski radcovia. Ich politika v hlavnom meste bola na dovracanie. Začali intrigy a vraždy. Našli si k tej špinavej práci samozvanca – kráľa Sedža. Uchmatol trón a každú vzburu zúrivo trestal. Dal popraviť naozaj hodne literátov. Podrezať ako husi. Učenci a vysokí úradníci šli do vyhnanstva. Prežil som tie besnenia a so mnou ďalší piati literáti. Mal som dvadsaťjeden a začal som túlačky po pustovniach v horách a budhistických kláštoroch. Nebral

som to ako prekliatie. Uzurpátor Sedžo ma rozhorčil do hĺbky duše. V hlavnom meste som viac nemohol kultivovať svoju Cestu. Hanba z chaosu a upadnutej morálky by ma na nej zastavili. Samota bola riešenie. Písal som básne a Rozprávanie z hory Kumo. V príbytku, ktorý som narýchlo postavil a nazval Sieň slivoňového mesiaca. Keď padlo lístie zo stromov, hory vyzerali chudé. V noci mesiac podivne svietil. Kikiríkal kohút. Tma sa trhala a slnko osvietilo mraky a trávu. Ja som si pospevoval, kým sa varil čaj. Meditácia a dažde mi umývali z mysle svetské záležitosti. Dusivý červený prach.

KUSAMA: Stojím v nekonečnom zrkadlovom priestore, v bodkovanom trikote a červenej parochni. Lebo na lebke mám už preriednuté vlasy veľmi starej ženy. Okolo seba mám rozhádzané stovky falusov. Vypchala som ich z látok. Bielych alebo i s červenými bodkami. Nerobí mi najmenší problém hovoriť do kamier: „Moje umelecké dielo je vyjadrením môjho života a mojej nemoci!“ Lebo je to tak! Myslím často na dávno mŕtву mamu. Mohla by som ju už zasypať bankovkami. Milióny, milióny jenov pre teba, mama. Vrátila by som ti stotisíckrát viac bankoviek, ako si mi raz dala, aby som zmizla z domu. Aby si ma už nikdy nevidela.

AUTORKA: „Aj keby som žila dva životy, tak nepochopím, prečo píšeš, hoci to neprináša peniaze,“ hovorí moja mama a líči si pery. Musím jej kúpiť zväčšovacie zrkadielko v pudrenke, lebo občas rúžom vyjde z linky pier. Prezerá si v zrkadle tvár a pokračuje, že som mala byť obchodníčkou, lebo obchod prináša peniaze, i keď má len štyri holé steny. „Toto hovoria židia a majú recht! Ak ma prestane baviť predávanie handier, tak svoj obchod prenajmem. A aj tak mi čo-to zarobí! Ale načo sa vrátať v živote niekoho, kto ani neexistuje?! A aj keby existoval – zaoberať sa dušami druhých! To si mala byť psychiatrom, keď v tom nachádzaš záľubu!“ Občas príde, zalievam nám obom jazmínový čaj. Mama vyberá z môjho príborníka tanieriky, lebo priniesla chlapcom tortu zo šľahačky, jogurtu, želatíny, piškót a čučoriedok. Má stále rýchle pohyby, ale už sa hrbí v pleciah a priberá v páse. „Toto je torta pre lenivé ženy. Máš ju pripravenú raz-dva. Aspoň tú by si mala urobiť mužovi, aby ti raz nezahol so sestričkou počas nočnej, lebo mu v servítke donesie z domu sladké.“ Tie jej predstavy a číhania! „Tvoja mama je sarkastická, lebo v obchode taká musí byť!“ hovorieval môj otec. Muž s tieňom únavy v tvári. Pôsobil ako ľudia, ktorí nosia v sebe nejaké tajomstvo a sú už z tej príťažze ustatí.

KUSAMA: Otec bol sukničkář. Vytrácal sa z domu čoraz častejšie. Veď sa do luxusu okolo iba priženil a moja mama i ostatní príbuzní mu to dávali najavo a poriadne hnusne. Dôkladne sa postarali o to, aby strácal seba. Tak sa stal sukničkářom. Mal jemné srdce, môj otec! Matka mu vyčleňovala peniaze. Nakoniec dostal pohľad totálne oddaného, otľkaného psa. Iba jemu neprekážalo, že maľujem. Nehnal ma pomáhať zamestnancom. Veď i môjmu staršiemu bratovi prekážalo, keď som kreslila. Všetkým súrodencom to vadilo. „Buď radšej zberateľka ako maliarka. Veď sme obchodníci už vyše sto rokov!“ vraveli, nainfikovaní hrdosťou mamy. Tej hyperinteli-

gentnej a prefikanej obchodníčky. Mohla som sa oslobodiť od nej iba útekom. Takže Kjóto! Maliarska škola. Lenže – učili tam sami skostnatelci. Moderná éra sa ich nedotkla ani za mak. Radšej som maľovala v internátnej izbe. A ďalšie nervové zrútenie.

AUTORKA (hovori spolu s Kusamou): Maniodepresívna psychóza je príkladom multifaktoriálnej dedičnosti, kde multifaktoriálny dedičný znak je podmienený kombináciou genetických a negenetických faktorov.

KUSAMA: To bolo v roku 1951. Predtým som maľovala pastely a gvaše... tisíce, tisíce, tisíce obrázkov. Spálila som ich na brehu rieky, blízko nášho domu: „Tá verejná hanba! Tá neovládateľnosť seba!“ kričala matka. Dala mi milión jenov, aby som sa zbalila a viac sa v jej dome neukázala.

AUTORKA (hovori v mene Soldžama): Aspoň tu nemám deravú strechu, neprší na mňa a nie som z toho nesvoj! Zabúdam na svetské chute. Moje telo je ako rohož z bambusu položená medzi nebom a zemou. Ak sa vo mne zdvihne hradba smútku, prevalím sa na brucho. Budem počúvať závaný ľadového vetra v korunách stromov. A keď sa bude dať vyjsť von, pôjdem už skrátenou cestou. Som starý, v útrobach sa mi vlečú choroby. Aj ryžu a čaj si doprajem dosýta. Chlapec mi na zavolanie donesie odvar z bylín. Preč sú tie roky, keď som si umýval srdce a pečeň pramenitou vodou tečúcou v skalách. Zahnal som mámenia sveta, sladkosť a horkosť života som si celkom nevyčutnal (do jej monológu vstúpi Soldžam).

SOLDŽAM: Ale mám hru s tušom a štetcom. Tým zaplním celé životy. Baviť sa ako Nesmrteľní medzi mrakmi a vodami je mojou radosťou. Len keby som mal štetec ako majster Wang. Rozmáchol by som sa ním, rozdrvil maličerných konfuciánov, tie pokrytecké úradnícke blchy. Kam vietor, tam plášť. Sú hnusnejší ako Sedžo. Výčitky svedomia z vražd odporcov, ba i svojho synovca, ešte iba dečka, Sedža aspoň priviedli k úteche v budhizme. Ale aj keď zomrel, nevrátil som sa do mesta. Písal som ďalej na kmene a listy stromov. Hromovým hlasom som recitoval svoje básne do skál a údolí, a potom som sa s chuťou rozštekával ako hladný pes. „Robí bláznivé kúsky. Je nepredvídateľný. Má priveľa ľahkosti a málo pozemskej tiaže,“ písali o mne konfuciánski úradníci a obchádzali ma zďaleka. Štekajúceho blázna (smiech). Som bdely a slobodný. Celé haldy zväzkov kníh už driemu v mojej hlave. A koľko obrazov! Ako tie, keď som bol v kláštore Bujného rastu. Nikde nebolo človeka. Dážď hýbal listami bambusov. Vietor prehŕňal strom slivone v poli. Pod malým oknom som upadal do spánku a spolu so mnou akýsi jeleň. Sedel som na stoličke ako popol. Kveti v záhradke nebadane padali a znovu rozkvitli. Vtedy som vzal palicu a na cestu! Mraky nad horami boli zase plné citu. Vymazanie seba. Beztiaž.

KUSAMA: Čoraz častejšie bolo počuť rev sirén. Ale náš dom nikdy nezasiahli bomby. „Pearl Harbour, Pearl Harbour, Pearl Harbour“ – bzučalo naokolo. Mňa, tínedžerku, a moje spolužiačky nahnali do textilnej fabriky. Šili sme padáky pre parašutistov. Aj uniformy. „Ste japonské vlastenky! Budte japonské vlastenky!“ Stále počujem, ako kričia v uličkách továrne, vojačky. Pochodovali vedľa našich rinčiacich strojov a kontrolovali nás. Mihajú sa

mi i dnes pred očami milióny dierok v padákovine. Driem vo fabrike, ale nevzdám sa sna. Toho, čo ma vie hojiť. Po práci maľujem v tranze celé hodiny. Prvá výstava v Macumoto. Čoskoro v Tokiu. Potom ďalšie. Hltavo čítam Ateliér a Mizue – dva časopisy s americkými reprodukciami. A dieľami surrealistov. Objavím Georgiu O’Keeffe. V jednom antikvariáte u nás v Macumoto som našla knižku a v nej jej obrazy obrovských kvetín. Môj svet kvetov. Hneď som jej napísala. Ona odpísala, a potom to tak šlo medzi nami stále. Presne sedem rokov. Chcela som, aby ma pozvala. Georgia najprv nechápala, prečo mladá japonská maliarka chce prísť do USA. Lenže Japonsko je feudálne. Príliš pohŕda ženami. Ja potrebujem slobodnejší priestor, širší svet, voľnosť vo všetkom. Píšem si i s maliarom Kennethom Callahanom. Pošlem mu balík svojich prác na papieri a on okamžite nájde galeristku. Zoe Dusanne ma pozýva na moju výstavu do Seattlu.

KUSAMA: Takže ešte raz. Je presne 18. november 1957 a sedím v lietadle. Šaty a topánky vypchaté peniazmi mi nie sú príjemné. No odchádzam preč, preč, preč! V Seattli nosím rifle a čierne roláky alebo biele mužské košele. Dávam sa fotiť v ateliéri pred svojimi veľkými obrazmi. Čoskoro vernisáž u Zoe Dusanne. Ale na vernisáži v tuho stiahnutých vlasoch mám kvetiny a na sebe kimono s veľkými astrami ako pokorná Japonka. Už si nepamätám, kto ma doma fotil ako desaťročnú s troma kvetmi. Boli rovnako veľké ako moja hlava s vážnou tvárou dievčatka, s krátko zastrihnutými vlasmi a ofinkou cez čelo. Keď som vtedy, na brehu rieky, páčila kresby, asi iba dvetisíc z nich som omilostila. Doniesla ich v kufroch do Štátov. Už som mala dvadsaťdeväť rokov a v Seattli – stratená. Anglicky som hovorila málo. Nikoho poriadne nepoznala. Pomáhala mi najprv Georgia. Drahá Georgia! Dala mi priestor na prácu, sledovala, čo robím, hľadala prvých kupcov. Často som maľovala kvety a seba. Portrét umelkyne ako mladý kvet. Obrie kvety mi neskôr ukradol Warhol. Aj iní mi kradli motívy, keď som neskôr mala výstavu za výstavou v New Yorku. Veď čo, bola som cudzinka a ešte k tomu žena! Novinárka sa ma raz pýtala: „Čo hovoríte na to, že Lucas Samaras urobil nekonečné zrkadlové priestory dva roky po vás?“ „No čo?!“ povedala som. „Urobil to opäť!“ A dúfam, že Lucas bude sledovať svoju vlastnú cestu kreativity a bolesť zadretú v umelcovi, namiesto toho, aby sledoval, čo už urobila Kusama (smiech).

KUSAMA: Amerika sa začala meniť na politickú krajinu. Protesty za ľudské práva. Proti vojne vo Vietname. Pop art sa do toho ponoril tiež. A ja som bola kňazka popartu. Nenávidela som politiku. Ale zaujímala som sa o ňu. Vždy! Aj teraz. Politika – to sú hnusné intrigy. Vtedy som tak milovala hippies! Ich sexualitu. Nestískanú medzi nohami, ale slobodnú. Milovala som ich mysticismus. Čítanie budhistických básnikov. Aj to ich pohŕdanie generáciami pokrytco, pomáhanie si drogami na úniku z dosť odporného meštiackeho sveta.

AUTORKA: A zasa hľadám priestor pre Soldžama. Je starý. Už dávno ho nikto nenúti robiť v kláštore najhrubšie práce. Zametať podlahy, kúriť v peci. Nie je odkázaný na kuchynské odpadky a zvyšky jedla. Počas noci už nemá

z ničoho nič nával radosti. Mesiac je v splne, ale Soldžam nespieva z plného hrdla. A stále vyzerá ako žobrák. Nie je ľuďom príjemný. Skôr protivný.

SOLDŽAM: Robím, ako mi zavelí prirodzenosť. Blbých ľudí kopem do riti. Z času na čas ma sužujú bolesti hlavy. Vtedy si spomeniem na staré výjavy. Ako som hádzal kamene po žabách na okraji rybníka. Dievča zbieralo slivky do širokého rukáva, a keď zachytilo môj pohľad, vytiahlo si ihlicu z vlasov. Škriabalo sa ňou po hrdle, dlhom ako hrdlo volavky, čo práve lovila ryby. To dievča ma vábilo prísť. Poodhrnúť kimono, škriabať jej drobné prsníky. Myslel som sa, kde sa stratila Cesta, netuším. Alebo zasa vidím slávnosť vo veľkej sieni pod svetlami lampiónov. Postavil som sa, otrhaný a s palicou, do kruhu toho svetla. Boháči ma hnali päťami: „Zalez si späť do tmy!“ Ukradli si všetko pre seba. Aj svetlo! Tí zdochliaci nenažraní. Vždy si, chamtivci, všetko budú brať iba pre seba! Druhí nech zdochnú od hladu a vši.

AUTORKA: Kusama do úboru maľovala a ešte veľa písala. Vymyslela najprv názov pre román: Líščie rukavičky v Central Parku. Až potom vo svojej hlave vošla do hlavy dievčaťa Šimako. V románe ho nechala prísť do New Yorku, nechala ho zúfalo osamelé, hladujúce, nechala ho nervovo sa zrútiť. Lenže chuť vrátiť sa späť do Japonska mu nenechala v tom románe ani náhodou.

KUSAMA: Aj ja som chcela žiť a zomrieť v USA. Nikdy späť! Nikdy do toho bohatého, studeného domu! Hoci som po presťahovaní do New Yorku občas hladovala. Jedla som iba zemiaky a polievku z rybiech hláv, čo som nazbierala na tržniciach! Najlepší kritici a galeristi vírili vtedy okolo Pollocka a de Kooninga. Ale ja som chcela byť iná. Založiť nové hnutie! Od rána do noci som maľovala obrovské plátna. Biela na bielej. Nekonečné, vlnité siete z bodiek. Z dierok – ako tie, čo som vo fabrike videla mihať sa mi pred očami za šijacím strojom. Lenže teraz to nebolo kvôli vojne. Chcela som zhmotniť energiu univerza. Spraviť seba jeho čiastočkou. A vždy som pritom aj písala. Básne, romány, surrealistické romány, konceptuálne romány... Používala som repetície. Podobali sa na slučky v mojich obrazoch. Písala som o outsideroch, bláznoch, prostitútkach, pasákoch, gejoch, depriovaných, zúfalých, patetických... Písala som v Amerike, i predtým a potom v Japonsku. Píšem stále, píšem stále! Lebo najlepšia liečba pre chorobu, vrátane masochizmu, je tvorba.

AUTORKA: Mama ma viedla krížom cez námestie nášho mestečka k fotografovi. Kráčala tým svojím spôsobom zvláštneho kúzla. Vychádzalo zo žiare jej vlasov. Z očí, ktorými strieľala okolo seba. Z držania tela. Mala na sebe sukňu a blúzku maslovej farby. Také isté oblečenie dala ušiť krajčírke i pre mňa. Krajčírka, žena žandára, rovnakú plisovanú sukňu ušila ešte aj najmladšiemu zo svojich štyroch synov. Túžila po dcére, ktorú by fintila a maznala sa s ňou. Jej chlapci sa tomu vzpierali a ona nemala komu dávať nežnosť. Ale vrátim sa k rozprávaniu. Fotograf ma posadil do prúteného kresla pred plátno, na ktorom boli namaľované obrovské kvety. Na kolená mi postavil klieťku s dvoma vtáčikmi. Boli vypchaté. Zaprášené za roky,

čo ich fotograf používal. Mamu postavil za mňa. Prstami so zlatými prsteňmi mi zovrela plece. Zvonku sa ozval výbuch. Potom výkriky. Vybehli sme. Ja s klieťkou s tými mŕtvymi vtáčikmi. Smerom ku mne sa kotúlali rozsypané jablká. Pod kolesami auta ležal chlapec s rozmliaždenou hlavou. Odkiaľsi som mala istotu, že tá rozpučená tvár je tvár môjho brata. Pustila som klieťku a zvalila som sa na chodník pred výklad s fotografiami vyfintených ľudí. Po bratovej smrti sa u nás uvelebil nejaký chladný vzduch. Najprv som našla mamu vedľa postele – kričala na mňa, nech volám sanitku, lebo sa otráвила. Bolo to priotrávenie. Váhala celkom odísť. Veď príliš milovala obchod. Otec tiež unikol do ešte väčšej záhady okolo seba. Zavíeral sa do izby s fľašou, ako to teraz robieva môj muž, keď ideme na návštevu k mame. Z knižnice nosil knihy. Raz mi povedal, že by chcel navždy odísť do hôr, že sa to dá, že tak robili akísi východní básnici, keď už boli zhnusení svetom. Vraj ho nazývali červený prach. Že v horách je úplne najväčšie ticho. Nevedela som si predstaviť, aké je úplne najväčšie ticho. Ale možno bolo také, ako keď môj brat pritláčal v tme tvár k môjmu oknu a bez slov hovoril, že ma stráži. Keď idem v stopách Soldžama, idem málinko v otcových stopách? Môj otec a Soldžam. Ich duše mali tvár ženy.

SOLDŽAM: Pozerať do jasného mesiaca ako do tváre Budhu. Milovať spln, lebo pripomína Prebudenie. Stáť v priezračnom vetre, nech mi čistí dušu a telo. Piť z čistých vôd a získať srdce vody. Počúvať gagot divých husí a tešiť sa z letu žeriavov. Sem-tam vidieť, ako na ich chrbtoch sedia Nesmrteľní a s letom tých vtákov prestupovať Ohraničenosť. Sediť pod borovicami, sfukovať kvietky slivone, ktoré sa objavia ešte pri poslednom snehu. Spolu s bambusom, orchideou a chryzantémou tancujú tanec štyroch ušľachtilých rastlín v mojej predstave. Ale rád sa prstami dotýkam i rastlín vraj nie ušľachtilých. Moje milé sú aj divé ruže, machy, lišajníky. Moje sú chudorlavé trávy, do ktorých si položím svoje telo nepekného muža, s ešte škaradšou tvárou.

AUTORKA: Otec začal chodiť do hôr ako Soldžam. Aj nocoval pod holým nebom. Keď sa zasa vrátil, šíril okolo seba iný vzduch. Napadlo mi, že je to vlčí pach. Vôňa vlhkej srsti, machu, pahreby, kôry a húb. Čosi sa medzi mamou a ním dialo. Niekedy v kúpeľni vydával zvieracie zvuky. Oúúúú, oúúúú..., skutočne tam vari zavýjal, či čo! Mama vtedy nebola doma. Keď ma zbadal, vyzeral zahanbene. Povedal, že je to kvôli článku, ktorý píše. O chorej a zdravej prírode. O blbom ľudstve. A že sa spriatelil s nejakým Írom, ktorý prišiel do nášho mesta. Chodí po vzdialených lesoch a zbiera vlčí trus. Z tých hovien skúma, či majú vlci dosť výživy a tiež trasy, akými sa presúvajú v horách. Rozosmiala som sa. Dokonca som nemohla prestať. Ako v hystérii. Otec sa rozpačito usmieval a viac o vlkoch a Írovi nerozprával. A tiež prestal zavýjať v kúpeľni.

(...)

AUTORKA: Občas ešte zle spávam. Mučia ma nočné mory. Vtedy revem zo spánku, ako kedysi reval môj otec v kúpeľni. Som spotená a vlasy mám ako vlčiu srst'. Upokojujem muža, ktorý rozsvetecuje lampu v spálni, že už

to prešlo. On však vstane, vylúskne tabletku z fólie, podá mi ju na špičku jazyka a prinesie pohár vody. Chvíľu ma kolíše ako dieťa. Zdivené rytmy vo mne sa usadia. Lahnem si na chrbát a muž mi hrabe prstami vlhké vlasy. Hanbím sa pred ním, že smrdia. Vtlačí mi prsty do hrdla. Počúva pulz, viem. Ruky mi prikryje paplónom. Keď zakloním hlavu, vidím, ako okolo mesiaca v splne plachtia kotúče hmly. Tabletká zabera. V mojej krvi stúpa chemický pokoj. Môj muž okamžite zaspí. Dokonale ovláda sily spánku. Zaspí na rozkaz, zobudí sa na rozkaz. Naučili ho to služby v nemocnici. Ešte chvíľu myslím na svojich chlapcov, ktorí spia vo vedľajšej izbe tuhým spánkom. Usmievam sa a prechádzam z vedomia do nevedomia.

SOLDŽAM: Vyzerá to, že sa mesiac skryl a vietor utíšil. Mám prázdnu dušu. Možno je ľudský život iba zdriemnutie vo vesmírnej smrti. Alebo to prázdno nechal pred dverami cupot nôh mojej mŕtvej ženy? Pani An príde a odíde. Nikdy nevstúpi. Nekľakne si na rohož. Nebude kresliť nechtami na moju hrud. Ani rozprávať o kameňoch, ktoré nanosila ku kvetom v našej záhrade.

KUSAMA: V šesťdesiatom šiestom, v tom dominantne belošskom umeleckom New Yorku sa šepkalo: „Poznáte tú Ázijčanku? Nielenže maľuje gigantické obrazy, ale chodí po New Yorku ako gejša.“ Ha, ha, bola to iba moja performancia Prechádzajúci sa kus. Obliekla som si kimono – ružovučké... ako vagína dievčatka. S kvetinovým dekórom. Aj dlhé vlasy som si stiahla do vrkočov ako dievčatko. V ruke som niesla dáždňik ozdobený zvnútra i zvonku plastickými kvetmi. Fotil ma vtedy Eiko Hosoe. Kráčala som pred objektívom. Ružová, drobná, skoro prázdny ulicami, popri tehlových domoch, ševroletoch, starých newyorčankách s taškami, dievčatách na bicykli, po moste, ázijské vrkočaté dievčatko v betónovej džungli, vo väzení svojich spomienok na kvety z obrusu, rozopnuté v priestore rodičovského domu... Chvíľu stojím nad bezdomovcom pod stromom. Ja, žena – večné dievča, si v jednej chvíli utieram slzy rukávom kimona, odhadzujem dáždňik a vzdávam sa pustou ulicou. Zhrbená ako starena. Svojím telom som tie kusy oslávila a postavila im symbol inakosti. Som Japonka! Vyjadřila som to vtedy hrdo a tak!

AUTORKA: Koncom šesťdesiatych rokov je New York javisko pre Kusamine happeningy a performancie. Nazývala ich Festivaly tela a robila ich ako v horúčke: v Central parku, doma, v ateliéri, pred kostolmi, na dolnom Manhattane, v múzeách umenia, na mostoch... Nahota bola hlavnou témou. Modelky, tanečníci, transvestiti, gejovia... tí všetci, ich telá, boli pre ňu tvárny materiál, ona bola dirigentkou. Maľovala na tie nahé telá bodky piatich farieb. Ona sama vždy oblečená, často i mimo scény, ukrytá doma, v ateliéri, aby sa vyhla uväzneniu. K tomu si otvorila aj módny butik so svojou vlastnou, bláznivou módou.

KUSAMA: Po happeningu na Wall Street ma zatkli a žiadali tisíc dolárov, aby som sa dostala von. Na mojich happeningoch a výkupných si vlastne slušne zarobili. Ha, závideli tie orgie lásky – bodkami pomaľované telá sa

vracali ku koreňom svojej večnej duše! Boli to momenty radosti a vitality z čítania nekonečna, čo som ľuďom dala. Založila som si v Soho Chrám sebvymazania a vymenovala som sa za najvyššiu kňažku bodiek. Pripravila som svadbu dvoch mužov, ktorým som tiež navrhla svadobné šaty. Postupne som tieto happeningy tela premenila na anatomické explózie. A neskôr na politické protesty. Nahí muži a ženy, pokrytí bodkami, s nadimenzovanými papierovými maskami prezidentských kandidátov vtrhli medzi verejnosť, zničili sme zástavu, rozdávala som ironické texty o mojom „hrdinovi“ z Vietnamu Nixonovi (smiech).

AUTORKA: Kusamina psychedelická hippie kultúra nahých, pomaľovaných tiel v happeningoch vyvolala ošiaľ spoločnosti. Veľké časopisy, bulvárne médiá i porno tlač sa vrhli na Kusamu ako na štavnatú korisť. Nikto neveril, že chce len scénu pre svoju novú energiu. Daily News priniesli jej veľké orgie na zobudenie mŕtvych pri fontáne vedľa Múzea moderného umenia. Porno časopisy si Kusamu drzo prisvojovali. Kričali, revali na ňu zo všetkých strán, oficiálnych i undergroundových. Boj proti spustnutej morálke ju vysilil, vrátili sa starí démoni. Cítila depresiu a tmu v hlave. Nejaký čas robila obchodníčku so západným umením. Predávala ho bohatým Japoncom.

KUSAMA: Agentku s umením zo mňa urobil môj starý romantický milenec Joseph Cornell. Vo štvrti s mrakodrapmi, červenými svetlami, hodinovými hotelmi, herňami a barmi som mala byt a balkón bol obrátený na cintorín. Tam som robila svoj biznis. Ale po roku 1970 ropná kríza prestrihla príliv bohatých japonských kupcov. Môj Joseph! Môj vášnivý, platonický milenec. Robili sme koláže z motýľov: „Jajoi, leť ku mne, jarný motýľ, a ja budem tvojou jarou – ako tento motýlik,“ vravel mi túto „ódu“ (smiech). Hodiny a hodiny sme strávili šepkaním básní. Vždy len cez telefón, nikdy nie spolu v posteli.

AUTORKA: Na jednej fotke Kusame dlaňami zvierá hrdlo vysoký šedivý stavec. A ona, maličká, ešte stále mladá Japonka, má nežnú tvár, oddane vytočenú k nemu. Stav Kusamy sa zhoršoval. Posadnuto telefonovala psychiatrom. Bola tiež presvedčená, že americký lekár nesprávne liečil jej maternicu. Vrátila sa na krátko do Japonska, viedla obchody s obrazmi v štvrti Šinjuku. Potom opäť do Štátov, ale v 1977 už navždy návrat do Japonska, do tokijskej nemocnice pre duševne chorých.

KUSAMA: A potom, a potom, a potom... dobrovoľná sloboda... zavretá v psychiatrickom ústave v Tokiu. Už štyridsať rokov sú tu ku mne pozorní a dobrí a mäkkí a vľúdni a starostliví a dávajú mi prehĺtať lieky dvakrát denne, a raz mesačne injekciu... a raňajkovať ryžu so surovým vajcom, piť jazmínový čaj, keď sa mi zažiada... a nemusím si dávať parochňu na poplešivú lebku. Celý deň môžem byť roztápaná. Chorí tu robia kaligrafiu, karaoke, maľujú... Lenže, prosím, ja som jediná profesionálka! Nechodím medzi druhých. V ústave mi dali ateliér a dokonca i druhý. Stačí mi prejsť ulicu. Všade už je všetko zaplnené stovkami, tisíckami sôch, mojich starých falusových lodičiek. Alebo maľujem ľudské kvety. Z neznámej planéty. No

niektorí vyčúraci ma ohovárajú! Že to všetko je iba môj šťastný azyl. Útek od svetských záležitostí, toho červeného prachu. Ako bol môj útek kedysi najprv do New Yorku, potom z New Yorku (smiech).

(...)

KUSAMA (predchádzajúcu vetu hovorí s Autorkou): Byť v Japonsku mimo nemocnice, to by bolo pre mňa neznesiteľné. Nemám priateľov. Tie obsesívne obrazy ma stále moria. Obsesívne sochy a maľby sú to, do čoho som preliala svoj stav. Vybrala ich zo seba, zo svojej mysle a vlastnoručne ich urobila viditeľnými. Odvtedy, keď som sa prvý raz rozpustila, som v tvorbe našla záchranné lano sebavymazania. Self-obliteration, opakujú po mne v novinách a galériách sveta. Prd tušia, aký zápas to znamená. I akú úľavu. Umenie ma nikdy nezničilo! Moje neurózy, môj narcizmus, masochizmus, halucinácie... to všetko využijem v tvorbe na sebahojenie. Každý deň tvorím z celej sily. Každý deň! Ani do tokijských chrámov nechodím páliť voňavé tyčinky (smiech).

AUTORKA: Vedľa jedného chrámu bol cintorín. Kusama obalila všetky náhrobné kamene toaletným papierom.

KUSAMA: Hej, hej, mátožné skaly som zabalila do jemného papiera. Nežne, moje spiace miminká (smiech). Pri ďalšom chráme som hádzala ružový meč z umelej hmoty. Do zakvitnutých sakúr. Tie kvietky boli akože siete mojich obrazov. To teraz ja som na ne poľovala (smiech).

AUTORKA: Hravý i bolestivý svet Kusamy, Alenky v ríši zázrakov, vraj veľmi rada, a tak po svojom, túto knihu aj ilustrovala, jej sláva zo šesťdesiatych rokov sa na čas pozabudla. Potom zasa Benátky. Bienále v roku 1993. Nekonečné zrkadlové priestory, obrovské plastiky tekvicových tvarov s bodkami. Titulky svetových novín: „Dynamo sa stále obracia!“ Červené bodky sa vyhlasujú za vírus, ktorý obsiahol všetko: umenie, dizajn, architektúru.

KUSAMA: Červené bodky sa vyhlasujú za vírus, ktorý obsiahol všetko (smiech). Hodila som bodkovanú sieť i na mramorové telo západnej antickej ikony Venuše miloskej, s ktorou som sa stotožnila (smiech). Kunsthistorici, galeristi, agenti... svetové múzeá sa zasa otvorili mojim dielam. Nepamätám si dlhé zoznamy výstav. Ani dozadu, ani na roky dopredu (smiech).

AUTORKA: Tokio, Londýn, New York, Bilbao, Šanghaj, Sapporo, Dillí, Mexiko, Soul, Sao Paulo... Ľudia celé hodiny stoja v rade. Chcú sa dostať do radiácie jej Infinity Mirrored Room. Zložité zrkadlá, stovky farebných svetielok... Pulzujú v rôznych rýchlostiach a vzoroch... Tvorja nekonečnú galaxiu. Ľudia si v úžase čupnú, sadnú na zem, sebastratení a náhle slobodní.

KUSAMA: Slnko, planéty, Zem, ľudské bytosti, to všetko sú drobulinké svietiace bodky v nekonečne. A čo sme v tom iluzórnom, obrovskom priestore, ak nie iba smietka, drobulinká čiastočka, navždy žiarivá bodka.

(...)

AUTORKA: „Duše, vzdialené milióny svetelných rokov, Sen, ktorý som snívala, Ja, ktorá som prišla do neba, Večnosť večnej večnosti, Nekonečná obsesia.“ Také sú titulky novín. Nekonečné zrkadlové priestory. Kusama ich stvorila tak, ako keď sa fúkne do popola. Z hnusnej, labilnej a špinavo

sivej masy sa uvoľnia čiastočky, myriady z nich víria – nehmotné diamanty vo svetle a éteri. Nie sú zemou, nie sú nebom, sú nevyhnutným vzduchom. Soldžam písal, čo videl v prírode. Slovami robil hudbu. Kráčal horami a písal prstom tú hudbu do vzduchu. Do svetla a éteru. Keď bude po všetkom, chcela by som byť éter.

KUSAMA: Myslím, že po smrti nebudem môcť vedieť, ako noví ľudia prijímajú moje umenie. Tvorím umenie, aby som hojila celé ľudstvo. Keď kreslím a maľujem, veci sa mi stávajú jasnejšími. Môj doktor hovorí, že veľa robím. Bola som za ním kvôli boľavým kolenám. Kľáčim celé hodiny a maľujem. No a oni tie kolena už nevedia dať dohromady (smiech).

SOLDŽAM: Ponad ďaleké priepasti a ďaleké vrcholy
vracia sa osamelý mrak a jediný vták.
Tento rok budem žiť v tomto kláštore,
ale do akých hôr pôjdem budúce roky?
Vietor prestal, borovice za oknom sa stíšili,
kadidlo dohorelo a meditačná sieň sa uvoľnila.
Už som sa oddelil od sveta,
žijem medzi vodou a mrakmi.

KONIEC

(Hra *Snežný vrchol* získala 3. miesto v súťaži DRÁMA 2013. Citácie básní Kim Si-supu sú z českého prekladu Ivany M. Gruberovej.)



Emília Rigová: Venus/Memory object (2010 – 2011). Inštalácia 200x600x250 cm, počítačová grafika a animácia. Foto archív autorky

LUKÁŠ MAKOVICKÝ

Imaginárna inštitúcia politiky – 30 rokov po

LACLAU, Ernesto – MOUFFE, Chantal. 2014. *Hegemonie a socialistická stratégia: Za radikálne demokratickou politikou*. Preklad: Rudolf Navrátil. Praha : Karolinum.

„Sociológia bola vynájdená, aby sa zabudlo na politiku.“
Paul Virilio, *Pure War*

Možno najjednoduchším tvrdením tejto recenzie je, že nakladateľstvo *Karolinum* si za čerstvo vydaný preklad analyzovanej knihy zaslúži bod za vítaný príspevok do lavicovej a feministickej bibliotéky. Kniha, ktorá tohto roku oslávi svoje tridsiatiny a patrí k míľnikom tzv. Essexkej školy diskurzívnej analýzy, však nie je najjednoduchším kúskom na posudzovanie. Nielen pre dátum svojho vydania a otázku, či má byť čítaná ako historický dokument alebo ako aktuálne dielo, ale i pre svoju provokatívnu tézu, jej technicky nepriestrelné prevedenie, a v neposlednom rade aj pre svoju zvláštnu situovanosť na hranici medzi európskou a anglo-americkou tradíciou a svoju pozíciu niekde medzi sterilným akademickým textom a politickým manifestom.

Svojho času prišiel Jacques Derrida s konceptom apórie – starogréckym termínom označujúcim cestu, ktorá nikam nevedie. Slúžila mu na popísanie absolútne materiálneho a neobíditeľného performatívneho protirečenia, ktoré je integrálne pre text ako taký.¹ Práve tento moment sa u Derridu stal zlomovým bodom medzi jeho „starou“ (obzvlášť lingvisticky orientovanou) prácou a „neskorou“, politicky a eticky orientovanou filozofiou, ktorú definuje tvrdenie, že jedinou nedekonstruovateľnou vecou je spravodlivosť, a s ním aj rúzne vykročenie práve po aporetickom volaní. Akým spôsobom však zaujať spravodlivé stanovisko ku knihe, ktorá vo svojej takpovediac aporetickej rezolútnosti kladie, ako už bolo naznačené, viac otázok než odpovedí?

Korene argumentu *Hegemonie* možno, napriek zvlášť eklektickému záberu knihy, identifikovať v jednej z niekoľkých tradícií francúzskej povojnovej filozofie, situovanej medzi troma otázkami – prvou boli špecificky francúzske politické dejiny, s ohľadom na tradíciu revolúcie, paradoxnú pozíciu Francúzska ako ani nie víťaznej, ani nie porazenej mocnosti, a diskontinuitu štátu v podobe x-tej republiky. Druhou je problematika fašizmu a nacizmu ako zlyhania liberálnej modernity a treťou boli postupne na povrch prenikajúce informácie o Stalinovom terore, naštrbujúce predstavu o komunizme ako novej alternatíve kapitalizmu. Kým figúry ako Jean-Paul Sartre či Alain Badiou sa spolu so značnou časťou robotníckeho hnutia od stalinizmu dištancovali tichým obrátením sa k maoizmu



LUKÁŠ MAKOVICKÝ je absolventom Univerzity Komenského a University of Ottawa, kde získal diplom v politickej teórii. Zaujíma ho (obsesívne) takmer všetko, ale neustále sa vracia k otázkam chápania politiky a vojny v kontinentálnej filozofii.

¹ Derrida, Jacques. 1993. *Aporias*. Stanford : Stanford University Press.

a ideálu kultúrnej revolúcie, Louis Althusser verejne akceptoval autoritársky projekt Parti communiste (Komunistickej strany). Foucault s Deleuzom začali laškovať s anarchizmom a skupina okolo Clauda Leforta a Corneliusa Castoriadis sa ako jedna z prvých marxistických skupín radikálne dištancovala od komunistických aspirácií marxizmu a zamerala sa na otázky totalitarizmu a tzv. demokratického paradoxu. Ním je téza, že nakoľko demokracia je definovaná ústavným právom občanov participovať v procese formácie komunity (hlasovaním, voľbami, slobodným prejavom a inými prostriedkami tvorby zákonov, pravidiel a noriem), ona samotná nemôže vzniknúť demokraticky, pretože subjekty vytvárajúce takúto ústavu nie sú obdarené demokratickými právami z nej prameniáciami. Lefortov záujem sa orientoval predovšetkým na historickú analýzu vzniku politických režimov a špecificky na tému demokratickej revolúcie, kým Castoriadisovi jeho psychoanalytické zázemie a grécke korene umožnili štúdium antickej demokracie a populárnej imaginácie. Spoločné zameranie však bolo jednoznačné – prehĺbenie a skvalitnenie demokracie prostredníctvom socialistických prvkov a odmietnutie autoritarizmu a totalitarizmu. Najmä v záverečnej kapitole odhaľuje *Hegemonie* intelektuálne väzby na tento posledný projekt. Dá sa pritom označiť za jednu z jeho možných kulminácií v podobe eklektického postštrukturalistického kokteilu marxizmu, lingvistickej teórie a psychoanalýzy.

Otázka, ktorú Laclau a Mouffe kladú (predovšetkým) v prvých dvoch kapitolách, znie: Akým spôsobom možno sklbiť logiku historického determinizmu a tzv. logiku kontingencie? Prvou možnosťou je vysvetliť tok dejín fixovanou teóriou, napríklad nemennými ekonomickými princípmi. Druhá logika, naopak, priznáva značné (hoci nie úplné) množstvo historickej náhody a voľnosť väzieb, ktoré je vždy možné analyzovať iba v danom momente a len na základe neho je možné formulovať odpoveď na tradičnú leninskú otázku „Čo robiť?“. Laclau a Mouffe odpovedajú jednoznačne – tieto logiky nemožno sklbiť žiadnym spôsobom. Spúšťajú pritom presvedčivú a detailnú analýzu kľúčových textov rozličných socialistických hnutí Prvej a Druhej internacionály. Figúry ako Rosa Luxemburg, Karl Kautsky, Leon Trockij, Otto Bauer, Georges Sorel, Benedetto Croce, Antonio Gramsci a ďalší sú použité ako príklady mysliteľov a mysliteľiek snažiacich sa s rôznou mierou úspechu situovať ich špecificky historické situácie do širšej logiky triedneho boja. Analytická taktika Laclaua a Mouffe vychádza z Derridovej dekonštrukcie; stavia proti sebe (za predpokladu, že konzistentná teória socialistickej stratégie musí splniť rovnaké kritériá na oboch stranách) dve strany rovnice – determináciu vs. kontingenciu. Občas, takmer až s ľahkou dávkou „akademického sadizmu“, Laclau a Mouffe vyťahujú tvrdenia zdôrazňujúce tendenciu postavenia dvoch rozličných vysvetlení proti sebe v podobe tautologickej štruktúry (teda, ak zlyhá jedna logika, nastúpi druhá a opačne): od Kautského parafrázovateľného tvrdením „Nebudeme robiť nič a história to za nás zariadi“ k Trockého permanentnej revolúcii, kde sa, naopak, transcendentálna štruktúra triedneho boja musí vyrovnáť s preberaním modernizačných úloh buržoázie na ramenách revolučnej triedy. Takýmto naštrbením pevne definovaných historických úloh jednotlivých tried však dochádza ku koncepcii dejín, ktorá je „stejně nevhodná jako pouhý soupis cihel

k popisu budovy“ (s. 87). Inak povedané, podľa Laclaua a Mouffe musí deterministická logika ustúpiť logike kontingencie.

Ak teda koncept hegemonie umožňuje artikulovať presne ten rozmer, v rámci ktorého vzťahu medzi jednotlivými politickými aktérmi (triedami) podliehajú historickej náhode, ideologickej dynamike a mocenským vzťahom, vzniká ďalší rad problémov, napríklad otázka, ako stanoviť identitu takýchto aktérov. Odpoveď Laclaua a Mouffe je podobne radikálna ako pri prvej otázke – nezávisle od akýchkoľvek fixovaných princíпов. Do popredia sa musí dostať problematika dania politického významu/identity určitým aktérom v určitej situácii, ktorú Laclau a Mouffe nazývajú „artikuláciou“. Koncept hegemonie by teda, podľa autora a autorky, mal definitívne nahradiť koncept triedy – neexistuje definitívny antagonizmus (typu triedny boj), do ktorého možno situovať všetky politické antagonizmy, práve preto, že sociálna otvorenosť predpokladá viac než jeden definitívny antagonizmus. Laclau a Mouffe zavádzajú ďalší koncept uzlových bodov, ku ktorému sa neskôr vrátim: „[p]raxe artikulace tudíž spočívá v tvorbě uzlových bodů, jež částečně fixují významy; a neúplná povaha této fixace vyplývá z otevřenosti sociální, která je sama výsledkem neustálého zaplavování každého diskurzu nekonečností pole diskurzivity“ (s. 138). Existuje teda iba „pozičná vojna“ okolo rozmanitých spoločenských sporov, zvlášť poznamenaných vznikom nových sociálnych hnutí – či už zelených, mierových alebo feministických. Ide však o proces, ktorý sa nedá „vyhrať“. Maximálne možno dospieť k vytvoreniu hegemonie, teda prevahy v procese ustanovovania významu, a tak absorbovať protichodné sily: „Hegemonická formace přijímá také to, co stojí proti ní, pokud oponující síla akceptuje systém základních artikulací této formace jako něco, co sama neguje, přičemž ale místo negace je definováno parametry samé formace“ (s. 165). To završuje „pochovanie“ koncepcie triedy – ak aj v niektorých prípadoch môže koncept triedy fungovať ako najadekvátnejší spôsob formulácie politických cieľov a priorít, samotná triedna identita bude vždy zohrávať iba druhotnú úlohu. Nemôže totiž byť definovaná iba tým, čo nie je (teda napríklad ekonomicky slobodnými subjektmi) a nikdy nemôže absorbovať kompletne celú hegemonickú väzbu ustanovujúcu sociálno.

Takéto uzlové body sú teda základom kontingencie. Tieto miesta (označiteľné ako politické vzťahy), v ktorých dochádza k vzniku významov, prípadne sporov o význam rôznych spoločenských objektov a udalostí, v mnohom oživujú hobbosovskú tradíciu, najmä ak zväžime interpretácie, ktoré považujú Hobbesovo myslenie za podobné súčasnej sociálno-konstruktivistickej tradícii.² Pre vysvetlenie, „stav prírody“, v ktorom je človek človeku vlkom, nie je pre Hobbesa nutne násilným a hmotným, ale popisuje akúsi všadeprítomnú možnosť, kde každý politický subjekt dáva veciam svoje vlastné významy, čím sa rúca možnosť komunikácie a spolužitia v akejkoľvek politickej komunite. Suverenita teda nie je oddeliteľná od procesu vytvárania kolektívneho významu, čo autor a autorka spájajú s Lefortovým poňatím demokratickej revolúcie a triádou francúzskej revolúcie „sloboda-rovnosť-bratstvo“ ako základom modernej ľudovej zvrchovanosti: „Úkolem levice tudíž nemůže být zřeknutí se liberálně demokratické ideologie, ale naopak její prohloubení a rozšíření ve směru radikální a pluralitní

² Pre užitočný prehľad téz, postrehov a súčasných interpretácií Hobbesa k téme vzniku politického poriadku pozri: Williams, Michael C. 2006. The Hobbesian theory of international relations: three traditions. In Jahn, Beate (ed.). *Classical Theory in International Relations*. Cambridge: Cambridge University Press.

demokracie“ (s. 201). Laclau a Mouffe svoj argument završujú potrebou „zdůraznit, že politiku jako praxi vytváření, reprodukce a přeměňování sociálních vztahů nelze umísťovat pouze na určitou úroveň sociální, protože problém politična je problémem ustavení sociální, t. j. definování a artikulace společenských vztahů v poli protínaném antagonismy“ (s. 177). Syntéza týchto tvrdení teda znamená, že nemôže existovať definitívna suverenita v podobe úplného a stabilizovaného (publikácia používa Lacanovský termín „suturovaného“) významu spoločnosti (či už v ekonomických, kultúrnych alebo iných pojmoch). *Hegemonie* opakovane zdôrazňuje, že práve akýkoľvek pokus o definitívnu artikuláciu sociálna je „falošným vedomím“ (nie nepodobným Castoriadisovej klasickej téze o imaginárnom inštituovaní spoločnosti). To, o čo sa musí ľavicová politika snažiť, je udržiavanie plurality takýchto artikulácii, t. j. vzdorovať autoritárskym tendenciám a túžbe po absolútnej suverenite významu sociálna: „Prosazovat projekt radikální demokracie tudíž znamená postupně vytlačovat mýtus racionální a transparentní společnosti až na horizont sociální. Ten se stává ‚ne-místem‘, symbolem vlastní nemožnosti mýtu“ (s. 216).

Dnes, o tridsať rokov neskôr, sa môže zdať, že sa argument Laclaua a Mouffe dostal do aporetickej situácie. Na jednej strane sa dá povedať, že ekonomistické teórie neoliberalizmu ovládli značnú časť sociálna inštaláciou prebyrokratizovanej technokratickej mašinerie štátu, s funkciou politikov často redukovanou na bulvárno-pornografické simulovanie moci, suverenity a zmysluplnosti svojho poslania. Zároveň ako keby sa vyparili radikálne antikapitalistické hnutia a rámec (liberálnej) demokracie sa stal nespochybniteľným aj vo veľkej časti ľavicového, zeleného, mierového a feministického spektra. To by autorovi a autorke knihy mohlo zrejme do istej miery lichotiť, určite by však neradi súhlasili s tézou, že je to z dôvodu celospoločenského priznania autonómie političnu, čiže z dôvodu pripísania kapacity na iné než ekonomické definovanie spoločenského diania v liberálnej demokracii. Ako by mohla kritika *Hegemonie* vyzeráť? Najjednoduchšie by bolo ju jednoducho odmietnuť ako „dobový úlet“, vrátiť sa do pohodlia analytického marxizmu (okoreneného napríklad štipkou Rawlsa) a tváriť sa, že feministické, zelené a iné kritiky sú okrajovými záležitosťami, ktoré môžeme začať riešiť, ak naštartujeme triedny boj. Ideálne veľkým redistributívnym štátom, ako zdôrazňujú Laclau a Mouffe, z „*hlediska úrovni sociální, na nichž se soustřeďuje možnost uskutečnění změn, jsou základními překážkami etatismus – přesvědčení, že rozšiřování role státu je všelékem na všechny problémy, a ekonomismus (zejména jeho technokratická verze) – představa, že z úspěšné ekonomické strategie nutně vyplývá souvislá řada politických účinků, jež lze jasně vymezit*“ (s. 202). Nič z toho sa problému politična ani nedotýka a z hľadiska „*socialistické strategie*“ je to súčasťou ideologického aparátu a súčasného impasse.

Iným riešením je postaviť sa blízko ku koncepcii uzlového bodu a ako napríklad s Laclauom, Mouffe a ich spriaznenkyňou Judith Butler často aktívne polemizujúci Slavoj Žižek, respektíve Badiou alebo Rancière, pokúsiť sa postaviť problematiku subjektu tak, aby aj v prípade len čisto negatívnej definovateľnosti umožňovala rekonštitúciu imaginácie sociálna v radikálnejšej miere, než Laclau a Mouffe povoľujú. Inú, revizionistickú stratégiu volia myslitelia ako Mark Neo-

cleous s tým, že autori ako Marx alebo Walter Benjamin v konečnom dôsledku disponujú konceptom politična (predmetom ďalšieho zamýšľaného a nikdy nenapísaného zväzku *Kapitálu* mala byť Marxova kritika štátu; čo chcel povedať, sa síce nedozvieme, ale určité intuície a rozvíjanie konceptov daným smerom v Marxovom diele nájst' možno) dostatočne širokým pre konfrontáciu s postštrukturalizmom. Posledným, a z môjho pohľadu možno najzaujímavejším, riešením je prístup Laclauovho dlhoročného kolegu Simona Critchleyho: neoanarchistické čítanie dekonštruktivistickej tradície za účelom rozšírenia politična až za hranice štátu. To je možné v prípade, ak sa dokáže, že koncept politična je, napriek tvrdeniam Laclaua a Mouffe, aj v ich poňatí obmedzený a neumožňuje derridovský spôsob rázneho vykročenia po apórii spravodlivosti.

Jedným zo spôsobov, ako demystifikovať Laclaua a Mouffe, môže byť presun z karteziánskej do topologickej geometrie. Kým pre karteziánsky systém platí, že daný n-rozmerný objekt je možné exaktne určiť iba v n+1 rozmernom systéme súradníc, topológia identifikuje objekty relatívne vzhľadom na miesto (topos). Rozdiel je drobný, ale podstatný – kým pre karteziánsku geometriu je napríklad priamka donekonečna deliteľná na body, ktoré sú vlastne abstrakciou, aristotelovská topológia pôvodne predpokladala určitý konečný základ. Body v jej poňatí sú diskkrétne a dotýkajú sa, nemôže existovať úplné prázdno – počítať môžeme napríklad kroky. (Preto Gréci mohli prísť s koncepciou atómu ako nedeliteľného; v karteziánskom poňatí je možné ďalej ho deliť donekonečna na ďalšie a ďalšie častice.) Francúzsky matematik a teoretický fyzik Henri Poincaré dokázal, že v topologickom systéme je možné študovať n-rozmerný objekt bez potreby dodatočného vytvorenia n+1 prvého rozmeru s tým, že systém súradníc je nahradený relatívnymi vzťahmi medzi jednotlivými objektmi a možnými kombináciami ich vzájomných pozícií. Tento systém intuitívne reprodukuje aj Laclau a Mouffe: „... jisté diskurzivní formy ruší prostřednictvím ekvivalence veškerou pozitivitu objektu a dávají reálnou existenci negativitě jako takové“ (s. 155). Dá sa to čítať ako tvrdenie, že prázdno, ktoré za určitých podmienok môže vzniknúť, je vlastne hmotné, pretože „niečo“ musí vyplňať priestor medzi uzlovými bodmi.

Ich tvrdením je, že empiricky dokázaná otvorenosť sociálna je garantovaná existenciou minimálne dvoch (ale potenciálne väčšieho konečného množstva) uzlových bodov, ktoré stanovujú pohyblivé hranice sociálna. Môj dojem však je, že toto v konečnom dôsledku nepopiera možnosť určitého stanovovania sociálna. Logicky ide o niečo ako paradox, ktorý pomenoval samotný Descartes pri identifikácii nekonečna – nekonečno zároveň je súčasťou nejakej logickej štruktúry (teda, napríklad celé číslo alebo racionálne číslo), ale súčasne vo svojej nedefinovateľnosti tejto logike uniká, čo je presne základom Levinasovej etiky, z ktorej neskôr čerpá Derrida.³

Mám dojem, že práve tým, ako Laclau a Mouffe definujú politično zoči-voči liberálnej demokracii a ľudovej suverenite, pripisujú mu charakter definovateľný len v danom systéme (liberálnej demokracie postavenej na triáde sloboda-rovnosť-bratstvo, ustanovujúcej suverenitu zdola) a popierajú charakter politična ako svojho vlastného presahu, teda ako niečoho, čo môže existovať aj mimo danej konečnej formácie. Otázkou pre Laclaua a Mouffe potom je, či môže

³ Critchley, Simon. 2008. *Infinitely Demanding: Ethics of Commitment, Politics of Resistance*. New York: Verso Press, s. 58.

politika existovať aj v inom systéme ako v pluralitnej demokracii a či sa môže stať médiom posunu medzi režimami. Alebo (povedané surovým postmarxistickým jazykom) musí znamenať prechod do nejakého nového, napríklad komunistického usporiadania koniec všetkých politických problémov a rozporov? Pre predstavu systému Laclaua a Mouffe môže poslúžiť „Kleinova fľaša“, ktorej základom je ohýbaná plocha s konečným povrchom, zároveň otvorená a zároveň rozlišujúca aj nerozlišujúca medzi vonkajškom a vnútrom. Rozlišujúca preto, že v takejto nádobe sa dajú prenášať tekutiny, a nerozlišujúca, lebo vnútro a vonkajšok nie je možné odlíšiť z inej perspektívy ako zvonka.

Jeden z autorov, popri Nietzsche, Heideggerovi a Marxovi, ktorého dielo najviac ovplyvnilo postštrukturalizmus, Georges Bataille paradoxne identifikuje otázku zvrchovanosti ako ústredný problém súčasnej politicko-ekonomickej predstavivosti. Jednou zo základných ideí jeho práce, ktorú Derrida veľmi systematicky preberá, je koncept heterológie. Princíp je jednoduchý – súcno ako také je vždy heterogénne. Ibaže jazyk, v širšom zmysle ako reč a symbolická výmena zahŕňajúca aj neverbálne znaky, vždy operuje len prostredníctvom negácie, ktorá zavádza určité kritériá homogenity do každého pokusu o myslenie odlišnosti.⁴

Bataille evokuje obraz heterogenity ako radikálnej imanencie subverzívnym obrazom – vnímanie takejto heterogenity je ekvivalentné cíteniu sa ako „voda vo vode“.⁵ Akonáhle hovoríme o svete a podrobujeme ho tak určitému logickému, či presnejšie diskurzívnemu poriadku, vždy narážame na elementy, ktoré sa takejto homogenizácii vyhýbajú. (Bataille tu ako objekty či praktiky vzdorujúce inštrumentalizácii a racionalizácii, teda formy anihilácie statkov, života alebo energie bez primárne produktívnych cieľov, identifikuje okrem iného rituál, obeť, festival, vojnu či erotizmus. Tu vzniká koncept jouissance, radosti ako neproduktívnej spotreby – v ére konzumerizmu, keď je spotreba postavená na piedestál ekonomického rastu, je takáto radosť v mnohých zmysloch slova nemožná.) Pointou suverenity je, že neexistuje za nijakým účelom. A existuje ešte jedna ambivalentnosť: presne preto, že suverenita existuje až po stanovení homogenizujúcej negácie, nereprezentuje návrat symbolickej ekonómie k stavu vody vo vode ani nestanovuje ďalšiu zložku v poriadku vecí. Poeticky povedané – je ničím.⁶ Laclau a Mouffe si takúto nemožnosť suverenity, samozrejme, uvedomujú. No kľúčovým pre vericitu ich teórie je práve možnosť/nemožnosť odlíšenia antagonizmu od chodu symbolickej ekonómie. Nielen, že presne tu vznikol medzi autorom a autorkou postupný spor a intelektuálny rozchod, nutnosť obrany tejto tézy je garanciou ne/možnosti sociálna. Deleuze a Guattari, v mnohých ohľadoch nasledujúci Batailla, v *Tisícich plošinách* deklarujú nasledujúce: „Keď moria vyschli, primitívna Ryba opustila svoje predurčené životné prostredie, aby preskúmala suchú zem, prinútená ‚postaviť sa na svoje nohy‘ teraz nesúca vodu iba v sebe, v amniotických membránach ochraňujúcich embryo.“⁷ Predstavme si živý organizmus ako Kleinovu fľašu. Zároveň ako závislý od svojho životného prostredia a zároveň od neho autonómny. Voda vo vode... a predsa mimo miesta svojho predurčenia.

⁴ Bataille, Georges. 1997. The Psychological Structure of Fascism. In Botting, Fred – Wilson, Steven (ed.). *The Bataille Reader*. Oxford: Blackwell, s. 125 – 126.

⁵ Bataille, Georges. 1992. *Theory of Religion*. New York: Zone Books, s. 25.

⁶ Bataille, Georges. 1993. *The Accursed Share, vol. II – III*. New York: Zone Books, s. 430.

⁷ Deleuze, Gilles – Guattari, Félix. 1987. *A thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, s. 55.

LENKA SEGIŇOVÁ

V TOMTO BARE

lyrický subjekt v tejto chvíli
sedí v Tomto bare
píše túto báseň
týmto perom

lyrický subjekt v priestore baru
vníma dvojicu žien pred sebou
zapisuje rozhovor:
Paríž, Londýn, Miláno,
Rím, New York...
iní ľudia
iný život
nájdeš samu seba
veľa vecí pochopíš
neváhaj
chod'

lyrický subjekt náhle pocítil depresiu,
žije v Bratislave,
s bratislavskými ľuďmi,
bratislavským životom.
Svoju pozornosť radšej upriami
na ženu pri stole naľavo
(nevzyzerá, že prekročila hranice).

Práve prišla Hanka –
„Ahoj Hani.“
A už je tu aj Renátka,
všetko staršie panie,
horúca čokoládka, tmavé pivo,
džús.
Anonymita v bare sa zmenšuje.

LENKA SEGIŇOVÁ (1989) študovala slovenský jazyk, literatúru a históriu na UKF v Nitre. Žije a pracuje v Bratislave. V roku 2013 získala 1. miesto v literárnej súťaži Medziriadky v kategórii poézia do 26 rokov. Svoje texty publikovala v časopise *Psí víno* a na internetovom portáli *pismak.cz*.

Medulienka je moja láska...

– kľčovitý úsmev lyrického subjektu,
*spievam jej len o sedmokrásokach...*¹

Lyrický subjekt nie je schopný
pokračovať pri zvolenej hudbe
v písaní básne,
na chvíľu položí pero
(prestávku využíva na návštevu toalety).

Odišli Martin s Oliverom.

Už odišiel aj študent od stola napravo,
je smutné, keď ľudia odchádzajú,
pomyslí si lyrický subjekt a
svoju hlbokú myšlienku zapíše do básne.
Lyrický subjekt v duchu ďalej filozofuje.

Po káve si objedná limonádu.

MATERSTVO

dve decká v MHD
skenujú ťa pohľadom,
vedia
máš 26 –
do troch rokov by si mala rodiť,
pokým si plodná,
pokým tvoje a jeho produkujú,
pokým máš chlapa

dve decká v MHD
naťahujú svoje obrie rúčky,
pršteky vystierajú,
vieš –
ak nepočneš, vypichnú ti oči.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=wojcu-OaT90>

BÁSEŇ S TÉMOU VZŤAH MUŽA A ŽENY

Náznačky konca
(praktické ukážky)

selekcia

je prítomná najmä pri vynášaní odpadkov
jeden partner zásadne nevynáša odpadky druhého
sekundárne prejavy sú pozorovateľné
pri vešaní bielizne
a praní ponožiek

alergia

sa prejavuje rôznymi fyzickými úkonmi
vyjadrujúcimi potrebu prekryť prítomnosť partnera
napr. nezvyčajne dlhá toaleta
či izolácia v inej samostatnej miestnosti
zbieranie omrvínok,
vynášanie vlasov

agresivita

partneri pociťujú nutkanie odísť,
nezriedka je pozorovaná búrlivá manipulácia s dverami
intenzita hluku
sa zvyšuje v závislosti od hmotnosti
rozbitého predmetu,

agresiu strieda pokoj

verejnosť

naliehavá potreba zdieľania partnerskej krízy
bez emocionálnej väzby na adresáta

fatalizmus

orechy, gaštany, štvorlístky,
predmety lásky,

rozličné amulety
ako vrchol iracionálnej snahy
o návrat
milenci očakávajú zásah „zhora“
(čakanie si skracujú štúdiom feng-šuej)

onánia a iné

sebaukájanie, sledovanie porna
či erotické predstavy
úzko súvisiace s *inými* osobami,
dvojtyždňové krámy
plus vedome zanedbaná hygiena
slúžia k zahubeniu sexuálnych chúťok

krutosť

často myslí na to, ako mu rozsype mak po celom byte
často myslí na to, ako skočí z okna pred jej očami

ŤAŽKÝ ÚDEL SVÄTÉHO OD KOSTÍ

Cesta k svätosti je neľahká,
potenciálny svätec
prechádza tromi fázami:

Venerácia

sú evidované niektoré možnosvätcove skutky
prebieha sumarizácia svedectiev
morálna bezúhonnosť je zaznamenaná
v tejto fáze možnosvätec nadobudne označenie „ctihodný“

Lenže,
možnosvätec chce viac.

Beatifikácia (blahorečenie)

na možnosvätcovom konte svieti jeden potvrdený zázrak,
vykonaný pre blaho ľudstva,

svedkovia svedčia,
verejnosť si brúsi zuby na možnosvätcove ostatky,
možnosvätec váha.

Kanonizácia (svätorečenie)

svätosť adepta je potvrdená.

Znejú fanfáry.

Už svätec rozhodí svoje zvyšky do všetkých kútov sveta
ruku na sever
nohu na juh...

POMOC TRPIACEMU

Rozoznávame bolesť
fyzickú
tiež psychickú
cyklickú
nárazovú
permanentne pretrvávajúcu.

Pri bolesti
ako takej
kľáčite v podrepe
alebo ležíte v skrčenej polohe na zemi
v kuchyni
na verejných toaletách
v kancelárskych priestoroch
kdekoľvek
kedykoľvek
je to potrebné.

Dýchate zhlboka.
Rátate na tri
raz
dva
tri.

Výborne.

Vytrvajte!

Cítite?

Napätie pomaly ustupuje,
energia sa navracia.

Uvoľnite päste,
nezatínajte už zuby,
pomaly vstaňte.

Odpovedzte:

Vyhrali ste?

Je čas?

Môžete už ísť?

HYSTERKA

Ivana je mladá žena s nadaním pre tragiku.

Predstavte si, ako kričí,
ako si dlaňami tlačí spánky,
neustále sa pýta
(boha).

Premeny:

h ne v
p la č
v i n a
ú n a va

Predstavte si ticho.

Ivana?

KURZ ŠPECIÁLNEJ PEDAGOGIKY

Žiak s intelektom
nerovnomerne rozloženým.

Žiak s intelektom
vo vysokom nadpriemere.

Žiak s intelektom
v pásme dolného priemeru.

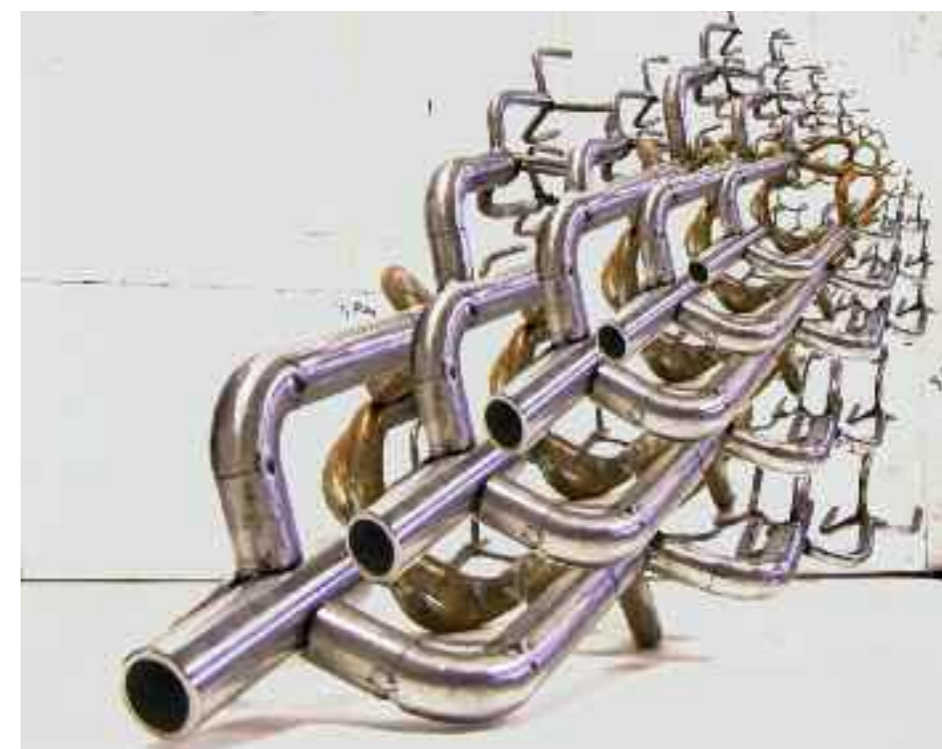
Žiak s intelektom –
dysgrafik
dyslektik
dysortografik
3D

Žiak s intelektom
ADHD

Žiak s intelektom
individuálne začlenený.

Žiak s intelektom
ma poslal...
vraj som...
a že by ma rád...

Žiak s intelektom
iba
potrebuje lásku.



Emília Rigová: Štruktúra evolúcie (2005). Diplomová práca, grafika z ateliérovej inštalácie. Foto: archív autorky



LENKA KRIŠTOFOVÁ

Práva lesbiab a gejov nie sú otázkou do diskusie

Záchrana tradičnej rodiny, ohrozenie hodnôt, kultúra smrti, masoví vrahovia. Ale aj ľudské práva, rovnosť, možnosť slobodne sa rozhodnúť a právna ochrana. Tieto výrazy v ostatných mesiacoch defilujú v diskurze o právach gejov a lesbiab na Slovensku.

Po roku 1989 snáď najrozsiahlejšia debata, v ktorej sa tieto otázky otvárajú, aj s reálnymi dopadmi a zmenami v legislatíve. Ide ale o skutočnú diskusiu, na ktorej oboch stranách stoja racionálni aktéri akceptujúci odlišné hodnotové a etické systémy? Alebo sa jedna skupina občanov snaží obmedziť práva druhých v mene domnelých „záujmov spoločnosti“, „verejného dobra“ a „pravých hodnôt“ (a stačí metafyzický argument, že „vie“, čo je „správne“)? Možno súhlasiť prinajmenšom s tým, že ide o stret náboženskej a sekulárno-liberálnej doktríny, ktorý sa tentokrát celkom zreteľne odohráva na poli interpretácie ľudských práv. Ako kľúčový problém, okolo ktorého sa diskusia odohráva, sa pritom konštruovala otázka rodiny a jej ohrozenia.

Z HISTÓRIE PRED '89

Minulosť bez poškvvrny „nenormálneho“. K nej sa upínajú ľudia, ktorí majú pocit, že byť gejom a lesbiabou je výstrelkom doby. Pritom rozdiel v porovnaní s obdobím pred rokom 1989 spočíva iba vo viditeľnosti „inakosti“. Bolo by ilúziou domnievať sa, že „teplých“ bolo pred rokom 1989 menej; v súčasnom spoločenskom usporiadaní (akokoľvek sprevádzanom predsudkami a stereotypmi) je ich viditeľnosť jednoducho väčšia.

Skúmanie toho, ako sa gejom a lesbiab žilo počas minulého režimu, sa vo svojej práci podrobne venuje historička a kultúrna antropologička Věra Sokolová (2012). Na základe dostupných materiálov a spomienok gejov a lesbiab dokladuje nielen životné podmienky, ale i to, že homoparentálne rodiny dobre fungovali už v tomto čase. Diskurz pred rokom 1989 vykresľuje takto: „Komunistický režim v Československu, napriek jeho brutalite v mnohých ďalších oblastiach, nikdy nerealizoval nenávistné kampane proti homosexualite či ‚hony‘ na neheterosexálnych ľuďoch. Naopak, zákony vzťahujúce sa na homosexualitu

a homosexuálne správanie v historickej perspektíve svedčia o tom, že komunistická legislatíva bola nielen tolerantnejšia než mnohé jej predchodkyne, a z niektorých hľadísk dokonca emancipovanejšia než mnohé zákony na demokratickom „Západe.“ (Sokolová 2012: 28) Zároveň však upresňuje, že táto sexuálna orientácia nebola režimom prijímaná s otvorenou náručou a rozhodne nebola chápaná ako plnohodnotná: „Vedúca komunistická strana nepodporovala rôznorodosť a obávala sa všetkých identít, ktoré ohrozovali heteronormatívny poriadok spoločnosti a spochybňovali ideologické základy štátneho socializmu. Z tohto hľadiska sa ale represívne zložky režimu nezameriavali nijako viac na homosexuálov a transsexuálov než napríklad na rockerov, ‚hipíkov‘ alebo veriacich.“ (Sokolová 2012: 28) Nevôľa voči neheterosexuálom a neheterosexuálkam sa spájala s vtedajšou snahou komunistov o udržanie monopolnej moci. Inými slovami, obmedzovanie „teplých“ sa premiešavalo s potláčaním akejkoľvek individuality či „inakosti“.

Pri takomto pohľade do celkom nedávnej histórie sa z dnešného hľadiska javí ako paradoxné, že veriaci, ktorí v roku 1989 spolu s gejmi a lesbami volali po demokratickejšie usporiadanej spoločnosti, dnes stoja na čele represívnych snáh voči „ďalším iným“, tentokrát tým, ktorí nevyhovujú im.

ILGA O PRÁVACH GEJOV A LESBIEB

Diskurzívne formovanie homosexuality v Česku a na Slovensku po roku 1989 je súčasťou globálnejšieho kontextu. V ňom asi najkľúčovejšiu úlohu zohráva akceptovanie dvoch udalostí: odmietnutie názoru, že homosexualita je mentálna porucha (Americká psychiatrická asociácia v roku 1973) a vyradenie homosexuality zo zoznamu medicínskych diagnóz v roku 1991 (WHO). Napriek tomu, že gejom a lesbám ich orientácia nespôsobuje „ujmu“, ktorá je pre ochorenia charakteristická (a ak, tak iba ujmu zo strany netolerantnej spoločnosti), aj dnes mnohé krajiny pristupujú ku gejom a lesbám represívne – a ak vo vzťahu k nim nehovoria priamo o úchyľke či chorobe, dostáva sa k slovu moralizujúci, častokrát dogmatickou vierou podložený prístup.

Medzinárodná organizácia monitorujúca a posilňujúca práva sexuálnych menších – International Lesbian, Gay, Bisexual, Trans and Intersex Association¹ – narátala 82 krajín, v ktorých aj dnes existujú kriminalizujúce zákony vzťahujúce sa na LGBTI komunitu. Krajiny od Kirgizska cez Saudskú Arábiu až po ostrovy Oceánie či Karibskej oblasti disponujú trestnými zákonmi a represívnymi opatreniami rôzneho stupňa a druhu. Gejovia a lesby sú za prejavy náklonnosti na verejnosti zatýkaní a šikanovaní, vo viacerých krajinách je ešte stále možné pre homosexualitu prísť o život (napríklad Jemen, Irak, Sudán a pod.). V ostatnom čase vzbudzuje pozornosť najmä vývin situácie v Rusku. Hoci tu zákon, ktorý by priamo postihoval homosexualitu, neexistuje, v platnosti je tzv. zákon o „homosexuálnej propagande“, ktorý zakazuje akúkoľvek pozitívnu zmienku o homosexualite. Putinovská antihomosexuálna politika viedla v krajine k nárastu násilností a k vraždám motivovaných neznášanlivosťou voči inej sexuálnej orientácii.²

V Európskom priestore je však na druhej strane možné pozorovať aj liberalizáciu verejnej mienky a legislatívne úpravy v prospech zrovnoprávnenia gejev a lesbieb. Vo viacerých krajinách majú gejovia a lesby nielen možnosť registrovať svoj vzťah alebo sa zosobášiť, spoločne si môžu adoptovať i dieťa (full joint adoption alebo step-child adoption; napríklad v Dánsku od roku 2010, na Islande 2006, vo Francúzsku 2013, v Holandsku 2001, Nórsku 2013, Španielsku 2005, v Švédsku 2002, Anglicku 2005 a v Nemecku od roku 2005).

SLOVENSKO A ČESKO: DVA CELKOM ODLIŠNÉ PRÍBEHY

Slovensko patrí ku krajinám, ktoré sa v ostatnom období vydávajú skôr smerom potláčania práv gejev, lesbieb, trans- a intersex ľudí než cestou zavádzania podporných krokov. Podobne ako v Chorvátsku, Lotyšsku či Macedónsku, aj u nás bola 4. júna 2014 parlamentom schválená novela ústavy definujúca manželstvo ako jedinečný zväzok muža a ženy, s prehlásením, že Slovenská republika manželstvo všestranne chráni a napomáha jeho dobru. Na rozdiel od Chorvátska, kde tento krok vyvolal schválenie antizákona povoľujúceho gejom a lesbám uzatvárať registrované partnerstvá, však Slovensko v takto nastavenom trende pokračuje aj ďalej. Aliancia za rodinu, platforma združujúca okolo 107 nábožensky orientovaných konzervatívnych spoločenstiev a spolkov, iniciovala februárové referendum, v ktorom sa občania mali vyjadriť k trom otázkam:

- o *Súhlasíte s tým, aby sa manželstvom nemohlo nazývať žiadne iné spoluzitie osôb okrem zväzku medzi jedným mužom a jednou ženou?*
- o *Súhlasíte s tým, aby párom alebo skupinám osôb rovnakého pohlavia nebolo umožnené osvojenie (adopcia) detí a ich následná výchova?*
- o *Súhlasíte s tým, aby školy nemohli vyžadovať účasť detí na vyučovaní v oblasti sexuálneho správania či eutanázie, ak ich rodičia alebo deti sami nesúhlasia s obsahom vyučovania?*

Hoci referendum bolo napokon „úspešne neúspešné“ (zúčastnilo sa na ňom 21,41 % voličov a voličiek),³ malo silný legitimizačný charakter. Bolo precedensom, ktorý väčšine umožnil hlasovať o právach menších.

Pozoruhodné je, že Slovensku roky blízka krajina Česko patrí vo vzťahu k LGBTI právam dlhodobo k tým liberálnejším. Registrované partnerstvá boli v tomto štáte zavedené v roku 2006, hoci s podmienkou zákazu adopcie detí, keďže v zákone sa explicitne uvádzalo, že „partnerstvo bráni tomu, aby sa niektorý z partnerov stal osvojiteľom dieťaťa“. Momentálne sa už diskutuje o potrebe ďalších právnych úprav týkajúcich sa rodičovstva. Súčasná situácia totiž vedie k paradoxu – lesba či gay si môže dieťa adoptovať individuálne, no nie v rámci registrovaného páru. Hoci konzervatívne spoločenstvá (napríklad Mladí kresťanskí demokrati, Institut Václava Klause a pod.) argumentujú proti osvojeniu detí mnohými stereotypnými tvrdeniami typu „nepripravenosť spoločnosti“, „potreba vzoru otca a matky“ a pod., dá sa očakávať, že gejovia a lesby v Česku budú čoskoro zrovnoprávnení aj v tejto oblasti.

¹ www.ilga.org/worldwide-legislation

² www.pinknews.co.uk/2014/02/07/the-25-most-shocking-anti-gay-stories-from-russia-so-far/; www.lgbtqnation.com/2014/09/russian-lesbian-dance-instructor-murdered-by-having-her-throat-cut

³ www.spravypravda.sk/domace/clanok/344919-je-po-referende-sledujte-s-nami-ci-bude-platne

ALIANCIA ZA RODINU: ROZDÚCHAVANIE VÁŠNÍ

Gejovia a lesby na Slovensku nedisponujú rovnakou právnou ochranou a možnosťami ako heterosexuáli a heterosexuálky. Hoci v Ústave SR sexuálna orientácia medzi zakázanými dôvodmi diskriminácie explicitne uvedená nie je, uvádza sa tu zákaz diskriminácie z dôvodu iného postavenia. Antidiskriminačným zákonom (2004) bol už explicitne ustanovený zákaz diskriminácie z dôvodu sexuálnej orientácie, ale aj povinnosť prijímať preventívne opatrenia na ochranu pred diskrimináciou, pre oblasť zamestnania, vzdelávania, zdravotnej starostlivosti, poskytovania tovarov a služieb, bývania a sociálneho zabezpečenia. Napriek tomu je realita iná.

Ako hlavný oponent voči právam minorít sa v deväťdesiatych rokoch vyprofilovalo KDĽ. Diskurzívne znevažovanie a pokusy o legislatívne obmedzenie práv LGBTI sa opäť začali výraznejšie prejavovať najmä po roku 2010, keď bol prvýkrát zorganizovaný dúhový pochod za zviditeľnenie gejov, lesbiab, bi, transgender a intersex ľudí. Tentokrát boli hlavným aktérom aktivisti okolo Fóra života.⁴ V ostatných mesiacoch vedie boj proti právam gejov a lesbiab Aliancia za rodinu. Hoci o sebe táto organizácia vyhlasuje, že je občianskou iniciatívou, ktorá nie je viazaná na cirkev, združuje najmä nábožensky orientované spoločenstvá a spolky hlásiace sa ku katolicizmu. Zároveň je personálne blízka ľuďom z KDĽ⁵ a jej snahy podporujú nielen jednotliví predstavitelia cirkvi, ale i KBS; a to aj finančne.⁶

FAŠIZÁCIA A PUTINIZÁCIA?

Vo verejnom diskurze sa objavujú nielen upozornenia na dobré finančné a štrukturálne zázemie AZR, ale i náznaky možných prepojení, či prinajmenšom inšpirácie inými konzervatívnymi združeniami – napríklad nacistickými organizáciami –,⁷ ale dokonca aj úvahy, že homofóbne nálady zosilňuje tlak smerujúci z Ruska.⁸ Hoci s aktivitami AZR súhlasí veľké množstvo veriacich, bolo by zjednodušujúce tvrdiť, že s nimi súhlasí väčšina. Napriek oficiálnemu stanovisku ECAV vyzývajúceho na účasť na referende vyslovila nie referendu z evanjelickej obce ako prvá bratislavská farárka Anna Polcková: „Niektorí kresťania za zachovanie hodnôt manželstva a rodiny demonštrujú. Žiadajú referendum, aby hodnotu manželstva a rodiny potvrdili. Bolo by však namieste pýtať sa, či je toto cesta, ktorá naše rodiny vylieči. (...) Odpoveď tušíme. Riziká, ktoré ohrozujú naše domovy, nehrozia rodinám zvonka. Pochádzajú z ich vnútra. Čoho sa teda bojíme? Toho, že muži a ženy, ktorí sú iní a ktorí chcú žiť v trvalom zväzku inak, ako si vieme predstaviť, by to mohli myslieť vážne? Že by si chceli byť verní a milovať sa so všetkým, čo oddaná láska so sebou nesie, teda aj v kríze a kríži? Idealizujeme si svoju vieru, možno svoju cirkev. Obávame sa totiž, že na zložité otázky zložitej doby už nebudeme vedieť odpovedať. Odpoveď, ktorú sme sa naučili dávno, nemusí byť aktuálna. A ísť do rizík pochybností, napätí, to chce pokoru uniesť otázniky, a sebazaprenie. Chce to ustáť neistotu, že by som

musel/musela niektoré postoje a rozhodnutia prehodnotiť a rozhodnúť sa inak.“⁹ K nej sa neskôr pridalo aj Presbyterstvo Evanjelického cirkevného zboru Bratislava-Staré mesto a skupina viacerých teológov. Ich slovami: „Občianska spoločnosť s rastúcim bohatstvom kultúrnych a náboženských tradícií musí vedieť vytvoriť priestor pre spolužitie rôznych etických zásad.“¹⁰ Zároveň je dobré nahlas povedať i to, že s obmedzovaním práv gejov a lesbiab a aktivitami AZR sa nemusia stotožňovať iba veriaci, ale aj „sekulárni“ ľudia, ktorí sú presvedčení o tom, že existujú dva komplementárne, navzájom sa dopĺňajúce pohlavia a rody, že muž a žena sú pre seba určení a manželstvo je ich exkluzívnym inštitútom.

NOVÉ ČASY AJ VO Vatikáne ?

Pohľad Vatikánu na gejské a lesbické vzťahy bol až do pontifikátu pápeža Františka silne negatívny. Demonštruje to i množstvo výrokov jeho predchodcov, medzi inými napríklad Jána Pavla II. Ten vo svojej knihe *Pamäť a identita* (2005) vyhlásil, že práva gejov a lesbiab sú „novou ideológiou zla“ stavajúcou sa proti rodine a človeku. Naproti tomu, pápež František prezentuje zmierlivejší postoj. Vyzýva k začleneniu gejov a lesbiab do spoločnosti, pričom gejským a lesbickým veriacim, ale i aktivistom pôsobiacim v oblasti LGBTI priniesol nádej výrokom „Kto som ja, aby som ich súdil?“. Na synode pápež František vyzval k zmierlivejšiemu postoju cirkvi voči gejom a lesbám, no jeho vyjadrenia narazili na odpor konzervatívnejších biskupov, ktorí jeho vety označili ako sekularistickú agendu. Napokon sa tieto slová do záverečného dokumentu nedostali, neodhlasovali ich totiž potrebné dve tretiny biskupov. Aj keď Františkove slová nezískali charakter oficiálneho postoja synody, tieto udalosti naznačujú, že by cirkev mohla v blízkej budúcnosti začať svoje postoje v otázkach sexuality prehodnocovať. Na druhej strane, hoci si pápež získal sympatie gejov a lesbiab (dokonca sa stal osobnosťou roka časopisu *The Advocate* venujúceho sa ľudským právam LGBTI), iní pripomínajú aj jeho menej tolerantné vyhlásenia z minulosti.¹¹

EURÓPSKY RÁMEC A ĽUDSKÁ DÔSTOJNOSŤ

Štandardy v oblasti nediskriminácie a rovnosti LGBTI ľudí rozvíja a posilňuje najmä Európska únia a Organizácia Spojených národov. Všeobecná deklarácia ľudských práv prijatá Valným zhromaždením OSN v roku 1948 uvádza, že „všetky ľudské bytosti sa rodia slobodné a rovné čo do dôstojnosti a práv“, pričom zahrňa občianske a ľudské práva všetkých troch generácií. Preambula Dohovoru o občianskych a politických právach zase uvádza, že „rovné a neodhateľné práva všetkých členov ľudskej rodiny sú základom slobody, spravodlivosti a mieru vo svete“. ¹² Napriek tomu, že existuje množstvo ľudskoprávných dokumentov, ktoré túto tému pokrývajú, sú práva LGBTI ľudí porušované v mnohých európskych krajinách. A to nielen de facto, ale i de iure – vrátane ústav členských štátov. Zistenia v správe OSN (A/HRC/19/41)¹³ z roku 2011 boli znepokojujúce

Literatúra:

- MURPHY, T. F. (ed.). 2000. *Reader's Guide to Lesbian and Gay Studies*. Chicago : Fitzroy Dearborn.
- SOKOLOVÁ, V. 2012. Skládání duhové mozaiky: Česká sexuologie a „gay“ a „lesbická“ orální historie v komunistickém Československu. In *Gender, rovné příležitosti, výzkum, č. 2*. STAN, L. – TURCESCU, L. 2007. *Religion and Politics in Post-Communist Romania*. Oxford : Oxford University Press.

4 www.forumzivota.sk/2013/06/05/odmaskovanie-rodovej-rovnosti

5 www.dennikn.sk/33989/co-urobi-aliancia-s-milonom-hlasov-bude-uzasny-tlak-hovori-chromik

6 www.kbs.sk/obsah/sekcia/h/podporme-rodinu/c/podporme-rodinu

7 www.pbreiner.blogspot.sk/2014/12/jasne-definovane-vztahy-precisely.html

8 K súvislostiam ruského nacionalizmu a slovenských bojovníkov za rodinu pozri: www.buzzfeed.com/lesterfeder/emails-show-pro-family-activists-feeding-contacts-to-russian#.prx4eLzQl.

9 www.velkykostol.sk/kazne/kazen-na-stedy-vecer-24-12-2014

10 www.velkykostol.sk/2015/stanovisko-presbyterstva-k-dianiu-v-spolocnosti/; www.jeto-tak.sk/editorial/stanovisko-teologov-k-referendu-7-2-2015

11 www.salon.com/2013/03/14/pope_francis_on_gay_rights_his_5_worst_quotes

12 Pozri ďalšie dôležité medzinárodné ľudskoprávne dokumenty napríklad na: www.culture.gov.sk/posobnost-ministerstva/kultura-znevychodnenych-skupin-obyvateľstva-/dokumenty-119.html.

vo všetkých smeroch – v oblasti zamestnania, vzdelávania, násilia páchaného na LGBTI, v oblasti slobody prejavu, diskriminačných praktík v rodine a ďalších. Správa zahŕňala aj viacero odporúčaní – implementáciu scitlivovania, zavedenie antidiskriminačnej legislatívy a pod. – a nasledovala po nej vzdelávacia kampaň Free & Equal za rovnosť lesbí, gejov, bisexuálnych, inter- a transexuálnych a transrodových ľudí. Hoci niektoré štáty zaručujú gejom a lesbám rovnaké zaobchádzanie, mnohé nie, a ak ich aj priamo netrestajú, v legislatíve ich práva často nie sú ukotvené. Legislatívne ignorovanie a znemožnenie legálneho rozpoznanie zväzkov má pre životy gejov a lesbí množstvo dôsledkov. Absencia legislatívnej rozpoznateľnosti a normatívnej ochrany neprosieva ani zvyšovaniu spoločenskej akceptácie.

13 www.ohchr.org/Documents/Issues/Discrimination/A.HRC.19.4_1_English.pdf



Svadobná torta. Foto: Vlado Benko, archív B. Ondrášika a R. Macáka

Manželstvo je právo, hovorme aj o tom, čo v súčasnosti znamená

O manželstvách gejov a lesbí a inštitúte manželstva hovorí JANKA DEBRECÉNIOVÁ, odborníčka na ľudské práva zo združenia Občan, demokracia a zodpovednosť

Aké konkrétne práva chýbajú gejom a lesbám na Slovensku?

Gejom a lesbám sú odopreté mnohé práva, najmä v oblasti práva na ochranu súkromného a rodinného života. Týkajú sa predovšetkým právneho uznania ich intímnych partnerstiev a priznania práv, ktoré s tým súvisia.

Odporcovia gejských a lesbických sobášov tvrdia, že manželstvo právom nie je.

Manželstvo môžeme za právo považovať. Právo na manželstvo je totiž explicitne upravované v právnych dokumentoch, a navyše je súčasťou širšieho práva na ochranu súkromného a rodinného života. Otázkou, samozrejme, vždy je, ako je definované a komu právo na jeho uzavretie priznáme. Manželstvom si zároveň neriešime iba právne záležitosti. V spoločnosti má aj určitý status, v kontexte ktorého je osoba posudzovaná. Z tohto pohľadu nie je teda jedno ani to, ako by sa zväzok párov rovnakého pohlavia volal. Nie je jedno, ako veci pomenujeme, obzvlášť, ak sa toto pomenovanie deje právnickými definíciami. Právo má totiž ako systém noriem, ktoré jediné sú štátom vynútiteľné, veľmi silný dopad aj na ostatné normatívne systémy v spoločnosti. Navyše, s možnosťou uzavrieť manželstvo alebo iné štátom uznané partnerstvo súvisí veľmi veľa ďalších práv. Vzájomná vyživovacia povinnosť, práva spojené so sociálnym zabezpečením – napríklad vdovský a vdovecký dôchodok. Ale aj ďalšie.

V súčasných diskusiách sa objavujú predovšetkým argumenty proti adopciám detí rovnakopohlavnými párami.

Homoparentálne rodiny však existujú už dávno a je len otázkou času, kedy sa to „prevalí“. V zaslepenosti a nenávisti, ktorá okolo nás vrcholí, sa nehovorí o právach detí, ktoré už v takýchto rodinách žijú. Prehliada sa, že v prípade, že sa „papierovému“ rodičovi niečo stane, dieťa nemá garantované žiadne istoty, keďže druhý rodič k nemu nemá oficiálne právne väzby. Navyše, nikto nehovorí o tom, že možnosť adoptovať si dieťa pre gejov a lesby existuje už v súčasnosti – keďže adoptovať dieťa si u nás môže aj „osamelá osoba“ a sexuálna orientácia nie je a nemôže byť pri rozhodovaní kritériom. Takže, keď si môže adoptovať dieťa napríklad jedna lesba, prečo nemôžu dve? A ak si ho adoptuje len tá jedna a nájde si neskôr partnerku, v čom je rozdiel? Jedine v tom, že dieťa nemá právne väzby k obom svojim matkám.

JANKA DEBRECÉNIOVÁ je právnička, analytička, konzultantka. Je zástupkyňa riaditeľky združenia Občan, demokracia a zodpovednosť, podieľa sa na príprave a realizácii vzdelávacích, publikačných a advokačných projektov v oblasti ľudských práv, rodovej rovnosti a antidiskriminácie.

Často sa tvrdí, že mnohé práva sa dajú riešiť notárskymi zápisnicami, splnomocnením, závetom a podobne.

Áno, niektoré záležitosti by sa dali riešiť alternatívne, ale je to ďalšia bariéra, ktorú musia gejovia a lesby preklenúť. Navyše, existuje množstvo osobných a majetkových vzťahov, ktoré takto nie je možné upraviť. Napríklad, ak má človek maloleté dieťa, nie je šanca, aby jeho partner, s ktorým žije v spoločnej domácnosti, ale nie je s ním zosobášený, mohol po ňom dediť. Dieťa je do 18 rokov totiž neopomenuteľný dedič. Na Slovensku sa dedí v tzv. dedičských skupinách, kde v prvej skupine sú deti a manžel/manželka a v druhej skupine je už zahrnutý aj partner žijúci v domácnosti. Ten však môže dediť až vtedy, ak v prvej dedičskej skupine nikto nededí.

Čo sa skrýva za snahami obmedziť gejským a lesbickým párom právo na manželstvo?

Prezentuje sa, že manželstvo je potrebné chrániť, pretože ho ohrozujú gejovia a lesby. Tých je však v porovnaní s heterosexuálnou časťou obyvateľstva málo a reálnu hrozbu ani predstavovať nemôžu. Ja za týmito všetkými aktivitami vidím skôr snahu udržať patriarchálne manželstvo. Manželstvo v týchto debatách dostáva takmer punc svätosti. Namiesto toho by sme mali začať uvažovať o tom, čo budeme robiť s právnym uznávaním iných druhov zväzkov – nielen homosexuálnych, ale aj heterosexuálnych. Výskumy totiž ukazujú, že 30 % detí sa na Slovensku rodí mimo manželstva. Je len otázka času, kedy sa v rámci tejto generácie začnú riešiť záležitosti ako dedenie alebo sociálne zabezpečenie. Momentálna situácia účinne blokuje debatu o tom, akým spôsobom bude potrebné reformovať manželstvo, ale aj osobné a majetkové vzťahy ľudí, ktorí spolu žijú v neformalizovaných zväzkoch. Tieto „pseudodebaty“ o tradičnom manželstve a hodnotách udržiavajú status quo, ktorý niekomu veľmi vyhovuje.

Kto je ten „niekto“?

Sú to jednak politické špičky, ale tiež vrcholové náboženské kruhy. V tomto smere sa až pozoruhodne zhodujú. Využívajú tieto témy ako mechanizmus na udržanie moci. Médiá nám predostierajú obraz, že v spoločnosti sú nejaké nálady, ale je to len obraz niekoho, komu veľmi záleží na tom, aby ho poskytol. Na iniciovanie referenda bolo treba 350-tisíc podpisov. To je obrovská masa ľudí. Zhruba 10 % populácie, ktorá môže hlasovať. Kto má v dnešnej dobe zdroje, možnosti, kapacity a informačné kanály na to, aby zozbieral takéto množstvo podpisov za niekoľko mesiacov? Ide o dobre organizovanú politickú snahu náboženských skupín, ktoré v zmysle ústavy a zákonov nemajú právo zasahovať do života štátu spôsobom, ktorým svoje náboženstvo transformujú na právne doktríny.

Manželstvo ako inštitút je však nielen vyzdvihované, ale aj kritizované, a to aj zo strany gejov a lesbičiek. Vy ste voči inštitútu manželstva takisto značne kritická. V čom vidíte jeho hlavný problém?

Existuje množstvo výhrad, pre ktoré sa z občianskeho hľadiska s manželstvom, v podobe, v akej u nás existuje teraz, nemožno stotožniť. Keď vstupujeme do manželského zväzku, robíme to slobodne a na základe svojej vôle. A aj keď sa slávnostný akt deje pred štátom, nepotrebujeme od neho súhlas, v podstate ho iba registruje. Prečo si ho teda musíme pýtať, keď chceme manželstvo ukončiť? Formátovanie bezpodielového spoluvlastníctva je ďalším veľkým problémom, najmä to, ako po skončení manželstva prakticky nefunguje spravodlivá delba majetku, respektíve, aké ťažké a drahé je dosiahnuť ju. V dostatočnej miere sa neberú do úvahy nepeňažné vklady partnerov – do výchovy detí, starostlivosti o domácnosť či o druhého partnera. V delbe majetku sa po skončení manželstva nezohľadňuje ekonómia starostlivosti. Problematické je i to, že manželia vzájomne neparticipujú na svojom dôchodkovom zabezpečení. Výška dôchodku sa posudzuje oddelene, podľa toho, akou celkovou sumou prispel každý z partnerov samostatne do dôchodkového poistenia na základe platenej práce. Zabúda sa pritom, že partner, ktorý ekonomický príjem negeneroval, prispieval k ekonomickému potenciálu druhého partnera. Ak by sme toto všetko brali do úvahy, zrazu by sme možno dostali úplne iné čísla. Je teda nesmierne dôležité začať diskutovať o tom, čo súčasné manželstvo znamená a akým spôsobom sa štát snaží kontrolovať naše životy.

V predreferendovom čase ste sa zúčastnili na veľkom množstve televíznych a rozhlasových diskusií s odporcami práv gejov a lesbičiek. Čo vás na ich argumentácii najviac prekvapilo?

Veľmi veľa vecí, najmä však miera demagógie a neodbornosti, s akou iniciátori a zástancovia referenda do týchto debát vstupovali. Tiež ma šokovalo, ako donekonečna opakovali veci, ktoré nemali nijakú logiku a boli totálne nekonzistentné, a ako sa neštítali nám všetkým dookola hovoriť, že chránia deti a rodinu, hoci robili presný opak. Vrcholne zavádzajúcich a nepravdivých bolo veľmi veľa vecí, no mrzí ma, že sme sa v debatách trochu hlbšie nestihli dotknúť viacerých otázok, ktoré súviseli s referendovou otázkou týkajúcou sa sexuálnej výchovy. Myslím si, že táto otázka bola obrovským nedorozumením. Iniciátori referenda si ňou totiž chceli uzurpovať právo, ktoré všetci už dávno máme – aby štát rešpektoval, že ako rodičia máme právo, aby naše dieťa bolo vychovávané v súlade s našim náboženským alebo filozofickým presvedčením. Aj preto ústavný súd s touto otázkou v podstate nemal problém a povedal len „Máte toto právo a môžete si to dať aj do referenda, ak chcete – ale neviem sa k tomu nijako konkrétnejšie vyjadriť, keďže neviem, s akým konkrétnym obsahom vzdelávania, respektíve s akou právnou úpravou máte problém“. A potom pripomenul, že toto právo sa vždy vyvažuje právom detí na vzdelanie, a že zo strany rodičov nemožno vysloviť nesúhlas úplne so všetkým – lebo deti majú právo na sexuálnu výchovu, ktorá sa vykonáva objektívne, v súlade s poznatkami vedy, kriticky a rešpektujúc pluralizmus. No a v týchto debatách nezaznelo niekoľko dôležitých vecí. Že toto právo máme všetci a všetky a že sa zďaleka netýka len obsahov súvisiacich so vzdelávaním v oblasti sexualit. Že deti aj rodičia sú klientmi a klientkami škôl, ktoré musia viesť s rodičmi neustály dialóg aj o obsahoch, ktoré sprostredkujú, a že v týchto vzťahoch musí byť nejaká dôvera,

rešpekt, priestor pre diskusiu a pluralizmus, ktoré nás môžu veľmi obohatovať a následne učiť rešpektu. Namiesto toho sa tieto debaty v podstate veľmi zjednodušujúco točili na jednej strane o tom, že niekde niekto navliekal nejaký prezervatív – hovorím to obrazne, samozrejme –, a na druhej strane o tom, čo je sexuálna výchova, prečo majú deti na ňu právo a prečo má štát povinnosť realizovať ju. Nehovorím, že táto debata nie je dôležitá, no je škoda, že nešla oveľa hlbšie k podstate. Možno sa to v tom emocionálne a vášňami vypätom čase a prostredí ani nedalo. Na druhej strane však takáto debata musí nevyhnutne nastať a musia ju iniciovať politické elity.

Čo by sa malo diať v najbližšom čase?

Bude veľmi dôležité reflektovať, čo sa vlastne stalo, a snažiť sa dopracovať ku katarzii. Nemôžeme ako spoločnosť takto ďalej pokračovať. Musíme sa vrátiť „back to basics“, teda späť k podstate, a hovoriť v prvom rade o tom, čo je demokracia, čo je sloboda, a prečo si tieto hodnoty nemôžeme dať vziať, ale ani ich nikomu brať. Musíme zdôrazňovať, že sloboda a demokracia sú v prvom rade o zodpovednosti – politických elít, ľudí, ktorí vykonávajú verejnú moc, ale aj našej vlastnej. A potom by sme mali začať vecnú, konštruktívnu a dobre formátovanú diskusiu o tom, čo sa tvárilo ako podstata referenda. Teda, ako má štát zabezpečovať efektívnu a reálnu ochranu práva na ochranu súkromného a rodinného života náš všetkých, ako má vyzeráť vzdelávanie a čo je jeho podstatou. A to zďaleka nielen vo vzťahu k deťom či niektorým vyučovacím predmetom, ale aj vo vzťahu k ľuďom reprezentujúcim inštitúcie, ktoré vzdelávajú, vychovávajú, rozhodujú, nastavujú a realizujú politiky.

Na záver, kedy budú, podľa vášho osobného odhadu, gejovia a lesby na Slovensku disponovať právami, ktoré sme spomínali?

Neživím sa ako prognostička, ale povedala by som, že to bude veľmi skoro. Optimistkou som z viacerých dôvodov. Z právneho hľadiska, ale aj z hľadiska trendov, ktoré prevládajú v medzinárodnom práve. Slovensko sa v diplomatických kruhoch snaží vyzeráť kultivovane a je tak do veľkej miery aj vnímané. Medzinárodno-právny tlak je veľmi silný, už sa jednoducho „nenosí“ obmedzovanie gejov a lesbičiek, navyše, aj orgány OSN nám už niekoľko rokov prízvukujú, že sa v tejto oblasti musíme „rozhýbať“ a zakotviť práva osôb žijúcich s osobami rovnakého pohlavia. Naše politické elity sa síce tvária, že im ide o tradičnú rodinu, ale tomu, čo hovoria, sami neveria a mnohí podľa toho ani nežijú. Sme malá krajina a o mnohých ľuďoch, ktorí sa na verejnosti prezentujú ako zástancovia „tradičných hodnôt“, sa vie, že sú to v podstate liberálne osoby, ktoré s priznaním práv LGBTI ľuďom nemajú v súkromí problém. Je to naozaj svojím spôsobom „hra“, v ktorej hrá rolu aj snaha nepohnevať si katolícku cirkev, a tiež niektoré voličské segmenty. Túto „hru“ však treba vnímať v širšom kontexte a kriticky ju reflektovať, pretože je nielen hazardná, ale aj reálne nebezpečná.

(Zhovárala sa Lenka Krištofová.)

LENKA KRIŠTOFOVÁ

Braňo a Rasťo – svadba v „exile“

Je 17. november 2014 a ja kráčam po známej edinburghskej ulici Royal Mile. Obzerám sa po okolitých výkladoch s vlnenými svetrami a károvanými šálami. Užívam si príjemné jesenné počasie a v ruke nesiem čokoládu. Práve to je totiž na ceste z Viedne do Edinburghu najlepšie: počas medzipristátia v Bruseli iba málokto odolá pralinkám. Mňa v predsudobnej nálade zaujalo balenie v tvare srdca. Snáď sa Braňo a Rasťo tomuto darčeku potešia.

ON A ON SA BERÚ

Braňo miluje novinárčinu, dobrovoľníci v Amnesty international a pravidelne bloguje o ľudských právach. Inak pracuje ako PR manažér známej slovenskej IT firmy. Rasťo je sbstkár, baví ho história, rád číta a rovnako ako Braňo, aj on túži po psovi. Braňo je z Petržalky, Rasťo zo Žiliny. Jeden je hlučnejší, druhý menej. Braňo miluje Rasťa. Rasťo miluje Braňa. A po piatich rokoch randenia a života spolu sa dnes berú. Päť rokov je dosť dlho na to, aby si vzťah prešiel nielen krásnymi chvíľami, ale aj drobnými roztržkami a spormi. Po pár rokoch má vzťah úplne iný charakter a kvality ako na začiatku, keď pre akútnu zamilovanosť celé dni plávame v akomsi opare. Vzťah je už pevný, so všetkými plusmi aj mínusmi. Pre mnohých je čas pohnúť sa ďalej, kamsi, čo považujeme za „na-pred“. Braňo a Rasťo sa rozhodli uzavrieť manželský zväzok.

Sedemnásť november má v sebe pátos historického okamihu, spája sa so slobodou, novými začiatkami a nádejou. A práve tento deň si veľmi symbolicky vybrali aj Rasťo s Braňom. Ako hovorí fotograf Mišo Burza, ktorý na túto svadbu prišiel fotiť, to, čo sa tu práve odohráva, je taká „malá nežná revolúcia“.

ZO SLOVENSKA DO ZAHRANIČIA

Keď sa chce zosobášiť slovenský gejský alebo lesbičský pár, nemá veľmi šancu. Na Slovensku ju vlastne nemá vôbec – ani 25 rokov po tom, ako sa na námestí štrngalo za slobodnejšiu spoločnosť. Rovnako, ako nemá mnohé ďalšie práva, ktoré sú bežne dostupné heterosexuálom a heterosexuálkam. Braňo a Rasťo veria v Boha. Keď sme sa doma rozprávali o situácii v našej krajine,



Modlitba v St. Giles Cathedral. Foto: Michal Burza, archív B. Ondrášika a R. Macáka

zostalo nám smutno. „Gejovia a lesby na Slovensku majú jednoznačne najmenšie možnosti a najslabšie práva v stredoeurópskom priestore. Horšie je to už len smerom na východ. Je toho veľa, čo treba zlepšovať,“ tvrdí Rasťo. Zhodli sme sa, že situácia na Slovensku nie je dobrá a veľkú úlohu v tom v súčasnosti zohráva katolícka cirkev. „Využíva túto tému ako nástroj na udržanie moci. A politici, samozrejme, keďže vnímajú, že ľudia na to reagujú, takisto túto tému veľmi radi použijú. Odpútava sa tak pozornosť od iných dôležitých vecí. Prečo cirkev nevenuje pozornosť tomu, čo hovorí pápež František? Prečo nerieši ako hlavný problém chudobu, ale tematizuje ako hlavný problém toto? Je to preto, že sú v tomto systéme mocensky involvovaní a riešenie týchto vecí pre nich evidentne nie je prioritou. Museli by sa totiž obrátiť proti moci a nahlas povedať, že za to môže ona. Od takejto inštitúcie by som očakával, že to bude robiť, no ona namiesto toho vzbudzuje v ľuďoch strach z inakosti,“ hovorí Braňo. Vieru berie naozaj vážne a vysvetľuje mi, že kresťanstvo a príbeh Ježiša sú príbehom lásky a rovnosti. Pre toto poslanstvo, aj napriek tomu, čo sa momentálne deje, sa nedokáže viery zrieknuť: „Miluj bližneho svojho ako seba samého je najdôležitejšie prikázanie. Preváži všetky ostatné prikázania. Základom evanjelia je láska a nikto, kto chápe evanjelium, nemôže upierať lásku druhému. Podľa tohto posolstva by mala konať aj cirkev. Mala by byť blízka ľuďom, bojovať za nich a podporovať lásku. Takéto je kresťanstvo a to, že



Posledné prípravy pred obradom. Foto: Michal Burza, archív B. Ondrášika a R. Macáka

podľa toho cirkev nekoná, je iná vec.“ Príkladom toho, že rovné práva pre gejov a lesby sú možné aj v nábožensky založených krajinách, je Španielsko. Možno, keď sa presadí potrebná legislatíva aj u nás, táto téma zovšednie, ako tvrdí Braňo, a už nebude zdrojom sváru. Zatiaľ to tak ale nie je a aj preto sme tu, v Edinburghu.

RUŽE, CAPTAIN AMERICA A ÚDIV

Royal Mile je eklektickým mixom obchodíkov, reštaurácií a typických škótskych krčiem. Po jej bokoch sa nachádzajú úzke stredoveké uličky. Kedysi tu boli pohostinstvá a „nevestince“, dnes sú tu vynovené dizajnové apartmány. V jednom z nich býva Rasťo s Braňom. Keď vojdem do ich hotelovej izby, je dvanásť hodín, sobáš sa začne o dve hodiny. Obaja majú tmavomodrý oblek a dokonale sa dopĺňajú, jeden má červeného, druhý modrého motýlika. V televízii je pustený hudobný kanál, na stolíku okrem svadobnej výzdoby aj talizman z Braňovho obľúbeného komiksu – figúrka Captain America. Chlapci ešte oddychujú, potom posledné úpravy, pripnutie bielych ružičiek na oblek a môžeme vyraziť. Keď z uličky vyjdeme naspäť na hlavnú ulicu, ocitneme sa opäť v ruchu každodenného edinburghského života. Popri nás prechádza postarší manželský pár. Zaujme ich



Rasťo a Braňo počas obradu. Foto: Vlado Benko, archív B. Ondrášika a R. Macáka

ženích s „pierkom“ na klope. Trochu zmätene hľadajú „nevestu“, no keď namiesto nej vidia druhého ženicha, zastavia a z menšej vzdialenosti nás pozorujú. Na tvári sivovlasej panej vidno údiv, no najmä zrejmy nesúhlas. Tak aj toto je Škótsko. Registrované partnerstvo je tu síce už deväť rokov, ale zmena smerom k akceptácii gejov a lesbič je ešte stále v procese. Za Braňa a Rasťu som v tejto chvíli rada, že si týchto ľudí nevšimli. O to viac, že ide skôr o výnimočnú ako bežnú reakciu.

V ŠKÓTSKU BEŽNÁ VEC

Braňo a Rasťo sa dnes zaregistrujú a ich zväzok sa o pár mesiacov pretransformuje na klasické manželstvo. Prečo práve tu? „Bol to Brankov nápad. Británia mu je blízka, študoval tu, je to spolu s Amerikou akoby jeho druhý domov. Británia navyše umožňuje párom rovnakého pohlavia z rôznych krajín zosobášiť sa bez veľkej byrokracie. A to v pre nás prijateľnom jazyku.“ Braňo dodáva: „Mrzí ma, že sme to nemohli urobiť u nás doma, ale svoju náruč nám otvorili úrady tu.“ Do obradu máme ešte dosť času, Braňo a Rasťo sa idú pomodliť do blízkej St. Giles Cathedral. Mišo fotí a ja zatiaľ obdivujem chrám. Toto miesto dodáva týmto chvíľam vážnosť. Máme ešte stále čas, a tak sa prechá-



Tesne po obrade. Foto: Michal Burza, archív B. Ondrášika a R. Macáka

dzame po meste, Branči a Rasťo nám ukazujú miesto, kde bude svadobná večera. S fotografom chlapcov nahovoríme ešte na jednu štýlovú single malt whisky – na stojáka, v elegantom bare. Pred obradom je ešte treba vybaviť zopár formálnych záležitostí v Lothian Chambers a potom už len čakanie na obrad. S Mišom sedíme na lavici vo vstupnej hale, Rasťo a Braňo kráčajú sem a tam, každý vo svojich myšlienkach. Rasťo si opakuje sľub, ktorý má o chvíľu po anglicky povedať Braňovi, a my si ho za to trochu doberáme.

Postupne začínajú prichádzať svadobní hostia. Vlado, Katarína s malou Lolou, Anička so Sonjou v kočičku, Richard a svedkovia Barbora a Michal. „Sme si ako rodina,“ hovoria Braňo a Rasťo. Tento deň sa rozhodli prežiť v úzkom kruhu priateľov. Braňo a Rasťo bude oddávať Linda, sympatická dlhovlasá Škótko v strednom veku. Po celý deň jedným očkom sledujem reakcie ľudí, s ktorými sa stretávame. Je to asi tak trochu „syndróm“, obava, čo všetko sa môže stať, keď ste „out“. Ale pre Lindu je takýto obrad zrejme už rutinou, rozmýšľam, koľko párov už za deväť rokov oddala a koľko slovenských párov by chcelo urobiť niečo také ako Braňo a Rasťo, ale z rôznych dôvodov nemôžu. Ešte pred desiatimi rokmi aj tu podporovala sobáše gejov a lesbič iba pätina obyvateľov. Dnes je to presne naopak, štyri pätiny (a dokonca ešte viac) sú „za“.



Cestou na večeru. Foto: Michal Burza, archív B. Ondrášika a R. Macáka

SVADBA PREŽÍVANÁ NAPLNO

Jediná gejská svadba, na akej som kedy bola, bola tá v telke, keď si Stanford Blatch bral Anthonyho Marantina vo filme *Sex v meste*. Spievala im k tomu Liza Minnelli a vo fontáne plávali biele labute. Inak chodievam v podstate iba na heterosexuálne svadby. Minulý rok som bola na piatich. Po poslednej, augustovej svadbe som napísala status, v ktorom som všetkým hetero priateľov požiadala o podporu a boj za naše práva aj v tejto oblasti. Teraz som na svadbe „lovely couple“, ako Braňa a Rasťa oslovuje Linda. Držia sa za ruky, rozhodli sa, že sa budú akceptovať ako výluční partneri a že svoj záväzok budú obnovovať svojím konaním každý deň nanovo. Sľubujú si lásku, starostlivosť a vzájomnú pozornosť. Pátos odľahčujú milé vtipnosti, ktoré počas obradu vznikajú – skomoleniny pri preklade z angličtiny do slovenčiny, alebo preto, že si Linda pomýli pre ňu príliš podobné slovanské mená Rastislav/Branislav. Michal, ktorý chlapcom svedčí, číta výroky Martina Luthera Kinga, Abrahama Lincolna a Václava Havla. Asi všetci si na chvíľu spomenieme aj na to, čo sa v týchto dňoch deje u nás doma. Po výmene prstienkov a mladomanželskom bozku je to už tak. Braňo a Rasťa sú svoji.



Prípitok na mladomanželov. Foto: Vlado Benko, archív B. Ondrášika a R. Macáka

CAPTAIN AMERICA BLAHOŽELÁ

Po obrade sa svadobná skupinka vyberie peši cez mesto do Wedgwood Restaurant. Nič nezvyčajné sa nedeje, nikto na nás nepíska ani si z nás neuľahuje. Keďže Braňo je bývalý novinár, k ceste patrí i to, že si kúpi dnešné noviny. Na pamiatku. My ostatní sa po ceste dohadujeme, či to bola výnimočná, alebo úplne obyčajná svadba. Pravdu majú obe strany – výnimočná bola tým, že sa dnes dvaja ľudia rozhodli stráviť spolu zvyšok života, obyčajná zase tým, že svadba dvoch mužov je (alebo by to tak aspoň malo byť vnímané) úplne normálna vec. Najväčším hitom večera je torta s dvomi marcipánovými ženíchmi a figúrkou z komiksu Captain America. Pri dezerte z čokoládovej peny sa už v Edinburhu za oknami reštaurácie stmieva a zajtra sa Braňo s Rasťom zobudia prvýkrát ako manželia.



Emília Rigová: Bári Raklóri (2013 – 2014). Digitálna maľba, tlač na rôznych materiáloch. Foto: archív autorky

Recenzie

MARTA SOUČKOVÁ

O tele, ktoré reč neoklame

DENEMARKOVÁ, Radka. 2014.

Príspevek k dejinám radosti. Brno : Host.

Pri písaní o románe Radky Denemarkovej *Príspevek k dejinám radosti* sa sčasti nevyhnem verbalizácii pocitov, ktoré azda najlepšie vyjadrujú slovesá zatriať či otriasť s ich pozitívnymi i negatívnymi konotáciami. Denemarkovej text ma totiž hlboko zasiahol, nútil ma čítať rýchlo, ale aj preto, aby som ho už nemusela vnímať, nebola ďalej pohlcovaná jeho brutalitou. Ambivalentné prežívanie Denemarkovej románu súvisí s tým, že autorka píše vcelku presvedčivo o zle, pracuje so slovom a motívmi zväčša funkčne, je nanajvýš poučenou tvorkyňou, ale sémantika vyvoláva skôr negatívne než pozitívne emócie. *Príspevek k dejinám radosti* teda možno prijať ako pomerne zvládnutý román, ale sama neviem, či k svojej „rozkoši z textu“ potrebujem diela, v ktorých sa kumuluje násilie a páchajú zločiny. Iste, naznačujem tu známy problém (osobného) vkusu, ktorý nemusí byť kompatibilný s (dokázateľnou) hodnotou textu.

Moje čiastočné znechutenie z Denemarkovej románu však nevyvolala len jeho téma, ale (predsa len) i spôsob, akým ju autorka tvaruje. Denemarková totiž nie vždy dodržiava známe pravidlo dobrej prózy, ktorá má svedčiť, nie súdiť, miestami odsudzuje (mužské) postavy až príliš explicitne. Najočividnejšie to vidieť pri modelovaní konkrétnych osobností, napríklad Stalin si utiera

ruky pri jedení do obrusu a oblizuje si prsty, čo vyvoláva zhnusenie aristokraticky založeného Beneša. Beneš je zase vykreslený ako slaboch, ktorý nedokáže vnímať ženy ako rovnocenné partnerky, hoci jeho tlmočníčka ovláda viac ako tridsať jazykov a manželka sa ukáže silnejšia, ako je on sám. Obe historické osobnosti vystupujú v záverečnej kapitole, prezentujúcej úryvok z románu jednej z postáv, Birgit Stadtherovej, *Mužské hry*. Autorka má, prirodzene, právo na ich (fiktívnu) deformáciu, diskutabilná však pre mňa zostáva miera „znegatívňovania“ (pri Stalinovi až demonizácie) či redundantnej korešpondencie fyzických prejavov a charakteru. Našťastie sa Denemarková vyhne zjednodušeným (v tomto prípade rodovým) klasifikáciám a aj vyneseny „rozsudok“ je v jej texte spochybnený.

Svet románu sa teda člení na mužov a ženy, nie však na zlých a dobré, zločiny páchajú obe strany, azda „len“ s tým rozdielom, že akékoľvek skutky žien sú tu svojím a svojským spôsobom ospravedlniteľné. Pôvodné v románe je totiž mužské násilie, ženské postavy ho „len“ trestajú, keď nie je dostatočne stíhané svetskými súdmi. Primárnym sa v texte stáva znásilnenie páchané na ženskom tele, ktoré je, na rozdiel od iných zločinov, často v spoločnosti nivelizované (podobný problém konkretizuje napríklad Jana Juráňová v *„Mor(t)alitke“ Utrpenie starého kocúra*), či dokonca interpretované ako „směšné, to, že... nějaká žena někomu podržela...“ (s. 97). Ingrid, jedna z ústredných postáv románu, sa rozhodne kontaktovať Wiesenthala, zakladateľa organizácie pre

trestanie vojnových zločincov, aby jej pomohol stíhať aj násilníkov, ale ten jej nepomôže: „Simon Wiesenthal se dívá na vídeňskou ulici a dívá se tentokrát na ženy. Pak nadiktuje prohlášení, kterým se rázně distancuje od aktivit šílených a hysterických žen, jež diskreditují jeho hnutí snažící se pochytat válečné zločince. Skupina žen zesměšňuje tuto snahu, protože umenšuje utrpení lidí tím, že poukazuje jen na marginální problémy. Paradoxně tehdy se dostane Wiesenthalovi největší podpory od nejvyšších míst, která jsou zneklidněna, protože aktivita žen zamlžuje a ruší pořádek a škatulky, v nichž se ocitají vítězové a viníci. Solidarita stoupá, jako by se báli, aby nebyli znejistěni i oni sami. (...) Muži se začnou chránit. Odvádějí od sebe pozornost.“ (s. 97). Wiesenthalovi, reálnej historickej osobnosti, sa napriek domnienkam o jeho spolupráci s izraelskou tajnou službou pripisujú nesporné zásluhy pri vyhľadávaní nacistov. Denemarková však podáva svoju interpretáciu dejín – aj preto, že ženské postavy v románe, ktoré sa (podľa narácie podobne ako Wiesenthal) rozhodnú vziať spravodlivosť do svojich rúk, sa dostávajú do pozície zločincov takisto ako ich obeť, respektíve sú považované za šialené.

Autorka sleduje problém násilia v rôznych obdobiach, krajinách a prostredníctvom rozličných postáv, od vojrovej agresie až po zdanlivo nepodstatné sexuálne obťažovanie sekretárok na pracovisku. Hoci sa usiluje poukázať na rozsah tohto problému, práve uvedenou mnohostou málo preniká do jeho hĺbky. Narátor nepsychologizuje, zachováva si odstup, no individuálne prežívanie a inakosť každého „príbehu“, utrpenia (na ktoré odkazuje motto od Wittgensteina v úvode knihy) by boli presvedčivejšie než akákoľvek generalizácia. Napríklad v procese so znásilnenými dievčatami všetky odmietnu svedčiť proti páchatelom, ktorí ich nadrogovali a niekoľkonásobne znásilňovali: „Všech dvě stě sedmdesát šest obžalovaných bylo v procesu pro nedostatek důkazů osvobozeno. Soud si nechal na naléhání žalobkyně předvolat všechny dívky. Nikdo není z procesí panen moudrý. Děti jsou krásné a jedno po

druhém zarytě mlčí. Prý byly mladé a hloupé. Některé drží smutek za Yusufa a všechny drží smutek za Medovou, kterou prohlásí za svatou. Některé zoufale brečí, cítí se za obě sebevraždy spoluodpovědné. Některé tvrdí, že muže milovaly. Nikdo není z procesí panen moudrý, protože v lékařské dokumentaci jsou fotografie s jejich namodralými tvářemi a pažemi.“ (s. 291).

Vzhľadom na brutalitu scén nemohol román skončiť optimisticky, avšak vyvažovať ukrutnosti prostredníctvom vzťahu Policistu a Vdovy nebolo práve najúčinnnejším riešením, takisto nepovažujem za funkčné apelatíva v menách (zovšeobecňujúce ich príbeh). Náhla zamilovanosť postáv vyznieva v kontexte vyšetrovania smrti Vdovinho muža nepravdepodobne, protiklad sexuálneho ponižovania a intimity spojenej s láskou a nehou je síce zrejmý, ale (najmä) na pozadí ironického modelovania iných vzťahov postáv pôsobí sentimentálne: „Miluješ mě. / Šíleně. / Miluješ mě. / Nekonečně. / Muž ženu líbá. Radostiplná těla se zpomalují, zbavují napětí. Je to nejjednodušší a nejtěžší varianta jógy, těla se napětí zbaví jen tehdy, když cítí bezpečí a důvěru, nejen touhu. Když duše cítí bezpečí a důvěru. Když srdce cítí bezpečí a důvěru. Odpočívají na opuštěných místech, je to jejich příspěvek k dějinám radosti. A respektují si jinakost. Vítr fičí. Ach, Ty. Kéž bych tě mohla spatřit, až budu umírat.“ (s. 142; zvýraznené v origináli).

Násilie sa rozhodnú trestať tri ženské postavy, spisovateľka, dokumentaristka a cvičiteľka jogy, a zároveň sa usilujú pomôcť znásilneným, a to jogou i písaním, terapiou tela i duše. Viaceré obeť sa totiž ponosujú, ale potom svoje sťažnosti odvolávajú, avšak ich telá si traumy pamätajú. Opisy cvikov jogy sú kontrapunktom k fyzickému násiliu, paradoxne je trénerkou žena, Diana, ktorá zabíja, znovu paradoxne, aby pomohla obetiam či zabránila ďalším potenciálnym zločinom. Diana je kreovaná tak, aby čitateľovi a čitateľke bola sympatická, čo považujem opäť za problematiku vzhľadom na to, čo robí (najmä ak sú mužskí zločinci ukázaní iba z negatívnej

stránky). Na druhej strane, autorka presvedčivo poukazuje na fakt, že „stát se obětí neznamená stát se lidštějším. Ženská oběť je pochroumaná, ponížení nese životem jako cejch, přitahuje další násilníky. Mužská oběť, jak vypožarovaly vlaš-tovky, se stane i zabijákem. Protože tělo chce zapomenout na ponížení a na bolest; mužské tělo chce zapomenout na minulost jinak.“ (s. 61 – 62; zvýraznené v origináli). Znásilnenie sa prezentuje nielen ako fyzická, ale najmä psychická trauma, poniženie ženy (okrem Juráňovej textu možno v tejto súvislosti spomenúť aj prózu Márti Tikkanen *Mužov nemožno znásilniť*). Stratifikácia postáv nie je, ako som naznačila, našťastie, jednoznačná: „Policista ve scénářích nerozeznává, kdo je obětí, kdo obžalovaným, kdo pachatelem.“ (s. 103). Problematikou je tiež pomsta žien, v konečnom dôsledku sa i muži stávajú obeťami.

Niektoré časti románu sa dajú čítať priam ako návod, ako revitalizovať telo a dušu prostredníctvom cvičení, a čitateľkám a čitateľom, ktorí sa joge nevenujú, sa pravdepodobne budú zdať nadbytočné či zdĺhavé. Román pôsobí ako zmes rozličných diskurzov, sú v ňom záznamy filmových dokumentov, prvky detektívky či ľúbostného románu, opisy jogínskych cvičení, autoreferenčné vstupy, publicistické i lyrizované časti. Nie vždy je takáto hybridizácia funkčná, napríklad naturalistické scény striedajú až ornamentálne obrazy lastovičiek, policajt masturbuje pri pohľade na fotografiu vdovy a vzápätí si spomenie na detstvo s babičkou a dedkom, exotické jedlá sa prelínajú s motívmi chudoby a podobne.

Text odkazuje nielen na samotné písanie, ale prostredníctvom Diany Adlerovej, jednej z postáv, i na antropologické a etnologické skúmanie, na pamäť tela či telo ako také. Dotyky sa stávajú dôležitým motívom, a to v obidvoch dejových líniách, s negatívnymi asociáciami (znásilnenia) a pozitívnym významom erotického približovania sa Policistu k Vdove. Narácia prostredníctvom Adlerovej knihy *Paměť těla* archetypálne smeruje k dotyku, ktoré si uchováme v sebe od narodenia: „Když doteky a odezva mezi dítětem a ma-

minkou nefunguje, kojenec se nemůže bránit. Nemůže utéct. Nezná nikoho jiného na celém světě. Nedostatek doteků zanechá mezeru v paměti jeho těla. Doteky dodávají tělu jistotu, upevní i hormony růstu, redukují stresové hormony, stabilizují tep srdce, dýchání a krevní tlak. Doteky, které dělaly dětskému tělu dobře, ožívají v dospělosti, jakmile se dospělého těla někdo dotkne. A těla, kterých se v dětství nikdo s láskou a respektem nedotýkal, nebo se jich dotýkal špatně, protože mámy samy nesnesly dotek, nebo chvílemi dítě tiskly úpěnlivě a jindy ho nechaly ležet bez povšimnutí, proměnlivé pocity opakují v náručí partnerů.“ (s. 87; zvýraznené v origináli).

Román *Příspěvek k dějinám radosti* zostáva pre mňa rozporuplný: aj keď je iste v literatúre potrebné tematizovať znásilnenie, asi by nás čítanie o ňom malo, na rozdiel od spomínaných obeť, poľudšťovať, scitlivovať, malo by od zla implicitne smerovať k dobru. Nie som si istá, že sa tak v prípade tohto textu stalo.

MARTA SOUČKOVÁ vyštudovala slovenský a anglický jazyk a literatúru na FF UK v Bratislave, dnes pôsobí ako profesorka na Inštitúte slovakistických, masmediálnych a knižničných štúdií FF PU v Prešove, od októbra 2013 aj ako lektorka na FF v Novom Sade. Venuje sa najmä literárnej kritike a ponovembrovej literatúre, recenzie dlhodobo publikuje v rôznych periodikách. Je autorkou monografií *Personálna téma v prozaickom texte* (2001) a *Prózy po roku 1989* (2009), editorkou výberov *Jozef Cíger Hronský. Prózy* (2008) a *Milo Urban. Prózy* (2013). Je tiež organizátorkou medzinárodných konferencií o slovenskej literatúre po roku 1989 a editorkou siedmich zborníkov z nich, spolupracovala i na kolektívnom projekte *Slovník slovenských spisovatelův* (ed. V. Mikula, 1999, 2005). Pracuje i ako porotkyňa viacerých súťaží (napr. Anasoft litera).

LUCIA BIZNÁROVÁ Komory, do ktorých sa oplatí nazrieť

POSCHMANN, Marion. 2014. *Zamknuté komory*. Levoča : Modrý Peter.

Nemecká poetka Marion Poschmann sa slovenskému čitateľovi a čitateľke predstavuje po prvýkrát práve recenzovanou básnickou zbierkou, ktorá vyšla v bravúrnom preklade Nóry Ružičkovej. Zbierka je, ako v doslove uvádza preklada-

telka, autorkinou druhou publikovanou knihou – predchádzal jej román *Kúpanie v nečase (Baden bei Gewitter)*.

Kniha je rozčlenená do troch častí a predstavuje súbor sugestívnych segmentov zachytávajúcích fragmenty fikčného sveta z perspektívy ženského lyrického subjektu. Na rozdiel od čitateľsky očakávanej a často zjednodušenej formy opozície mužských a ženských vzťahov sa autorka sústreďuje predovšetkým na zachytenie aktuálnej chvíle, okamihu, v ktorom sa jednotlivci spája okolité, prírodné s osobným, intímnym. Preto sa do motivickej roviny básní dostávajú predovšetkým umelecky pôsobivé opisy prostredia, ktoré obklopujú lyrický subjekt, pričom vonkajšia realita ako priestor poznačený civilizačným pohybom je odsunutý mimo sféru prežívania subjektu. Dôležitým poetickým nástrojom je zdôraznená imaginatívnosť, metaforickosť prostredia, ktorá prerastá do atemporálnych obrazov prírody, predmetov a budov, v ktorých sa subjekt ocitá alebo s nimi prichádza do kontaktu. Detailné opisy okolia naznačujú statickosť, nie však strnulosť subjektu vo fikčnom svete, sú exponovaným prostriedkom stotožnenia vnútorného sveta subjektu, jeho prežívania, s vonkajším svetom, ktorý subjekt pozoruje. Preto do motivicko-tematického jadra prenikajú predovšetkým dekríptívno-evokačné pasáže: „Priesvitné. / Pokrčené. Tenučká vrstva ľadu / so sivými prskancami, / príbalový leták k mrazu: / ako keby to bol chlad, ktorý túži po dokončení, podľa / návodu pre používateľa. Akoby bol tento mráz / nejakým druhom psychofarmaka, ktoré užívaš“ (s. 53). Momentom stretu sú často reminiscencie, pôsobivé obrazy prírodných elementov, v ktorých lyrický subjekt naznačuje zjednotenie sa s prírodným svetom, ktorého výsledkom je často ustrnutie subjektu, nerozhodnosť či váhavosť: „pridľho čakala, celá obrástla / brečtanom, vystrojená ako / milenky na starých kostolných portáloch, / sklon tela imitoval jemné obrysy / briez, hlavička do prázdna“ (s. 33).

Prvý oddiel, *Poznámkové kartičky k plochým domom*, predstavuje umelecky zaujímavou

zachytenú ženskosť, prostredníctvom ktorej autorka motivicky spracováva tematiku partnerského vzťahu. V ňom muž nevystupuje ako objekt odcudzenia či neporozumenia, voči ktorému sa treba vyhraňovať, ale je vnímaný ako nevyhnutná súčasť fikčného sveta subjektu: „jeden bez druhého sme zamknuté komory, v ktorých je tma“ (s. 7). Opisy harmonického partnerského súžitia sú situované predovšetkým do minulosti, rozvíjajú sa akoby na pozadí, mimo aktuálneho sledu vonkajších udalostí. Podstatnou je momentálna spomienka na chvíle prežité s mužským subjektom, v ktorej do popredia vystupujú predovšetkým opisy prostredia harmonicky korešpondujúce s partnerským prežívaním: „voňalo to kamilkami / páčila sa nám tá jemnosť, pripomínajúca / schémy elektrických obvodov, visiace trávy / s výhľadom na more, urobili sme / dobre, že sme prenocovali“ (s. 9). Napriek tomu, že autorka pracuje so zmyslovým, najmä vizuálnym a taktílnym potenciálom básní, dokázala sa aj pri tematizovaní partnerského vzťahu vyhnúť sentimentálnemu zobrazovaniu a priamočiarej binárnej opozícii, hoci miestami podľahla klišéovitosti: „priskrutkoval si si svoje pery na moje / a telo, pumpujúce a snívajúce, / hýbe sa podľa dialkového ovládania“ (s. 16).

Druhú časť s názvom *Baroková séria* nesie odkazy na biblické zobrazovanie Madony, ktorej motív sa dostáva do názvov jednotlivých básní. V tomto oddiele žena a ženskosť súvisia predovšetkým so zdôrazňovaním schematických vlastností a úkonov tradične pripisovaných ženskému subjektu: „háčkované sukne teraz opatrne pára, dlho nosený / vlasec, na ňom zmietajúce sa detstvo, sedí so / strnulou šijou, navíja niť života / do kľbiek, pasce a siete, / do ktorých chytá mužov, rozpúšťa veci / na nič, púšťa ich do vetra“ (s. 32). Motív Madony vystupuje ako metaforizovaná podoba ženskosti, cez ktorú sa manifestuje skúsenosť subjektu s vonkajšou realitou. Naznačená skúsenosť ostro nepolemizuje s tradičnými ženskými rolami, ale vypovedá o univerzálnej predstave ženy, cez ktorú sa subjekt identifikuje a reflektuje zmysel feminínnej identity. Barokovej sérii

prítom nechýba irónia, nadhľad a skryté vedomie determinovanosti ženy, ktoré autorka funkčne ironizuje napríklad aj názvami jednotlivých básní: *Madona so zelenými hruškami, Madona a citróny* alebo *Madona v ružovom kríku*, čím akcentuje trvalú premenlivosť subjektu vo fikčnom svete.

Podobne ako v predchádzajúcej časti, aj v druhom oddiele autorka pracuje s obraznosťou a asociatívnosťou veršov, v ktorých príroda vytvára paralelu s vnútorným prežívaním subjektu: „v letku stromy, v letku / jelšové lesíky, cez lúku / nezvyčajne oneskorené telá, / v smútočnom flóre oproti černastému svetlu / a ešte zavlnuté v teple / večerného asfaltu, / telá v letku ako stromy, / ako bledé osvetlené brezy, / sme herbáre, priestory v nás / snenie rozpína svoje lupene, žltozelené“ (s. 41).

V záverečnej časti *Sibírske elégie* dominujú motívy zimy, snehu a chladu, korešpondujúce s pocitmi samoty, odcudzenia a clivoty, ktoré vníma lyrický subjekt v kontakte so zimnou krajinou. Posledná časť knihy je zároveň najdeskriptívnejšia, reflexívne pasáže prechádzajú do vnútorného sebaspytovania subjektu, súvisia s otázkami vlastnej identity, neraz úzkostlivo vyhrotenej: „Môžeš sa uspokojiť so slovom ‚Ja‘, / pokým postupuješ ďalej, / únava a stuhnutosť, meter po metri“ (s. 60). Lyrický subjekt putuje zimnou krajinou, v ktorej pohyb v priestore a čase implikuje aj existenciálny pohyb vo vnútri subjektu: „zostáva nejasné, čo tebou hýbe. / Ideš vpred, hnaná, omámená, akoby / tá sila bola mimo teba (s. 53), na inom mieste nadobúda civilizačný rozmer: „stojíš uprostred rotujúcich stien, / v nepravidelnom vírení a vrení, / nacvičuješ pobyt / medzi vločkami“ (s. 57).

Marion Poschmann svojou básnickou zbierkou prekračuje konvencie intímnej lyriky písanej ženami. Vzhľadom na formálnu aj tematickú blízkosť zbierky k dielu niektorých slovenských poetiek dochádza k zaujímavým konexiám napríklad s tvorbou Nóry Ružičkovej alebo Márie Ferenčuhovej.

LUCIA BIZNÁROVÁ vyštudovala slovenský a španielsky jazyk a literatúru na Pedagogickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave.

Ako doktorandka v Ústave literárnej a umeleckej komunikácie

v Nitre sa zaoberá výskumom slovenskej poézie druhej polovice 20. storočia. Svoje odborné články publikovala vo viacerých periodikách. Venuje sa aj umeleckému prekladu španielskych textov.

MATÚŠ MIKŠÍK

Len debut

VARGOVÁ, Katarína. 2014. *Šura*.

Bratislava : PT Marenčin.

Katarína Vargová je debutantka. Zbierka poviedok *Šura* je jej debutom. Takouto tautológiou by sa dala recenzia otvoriť i uzavrieť, obzvlášť, ak človek vie, čo tým recenzent myslel (naozaj, ak viete, nemusíte čítať ďalej). Ostatným – čitateľom a čitateľkám, no azda i autorke – ponúkam svoj uhol pohľadu na túto problematiku (z hľadiska prístupu k nej), no pomerne neproblémovú (najmä z hľadiska absencie druhého plánu) knižku.

V prvom rade, druhý plán – ten *Šura* nemá. Dá sa to vidieť už na úvodnom texte *Vtáčence*, ktorý je poskladaný metódou reťazenia momentiek bez nejakého vyššieho plánu. Štylisticky tu funguje veta i odsek, no celok je vlastne len pospájaním častí a nenadobúda žiadnu pridanú hodnotu. Tento postreh sa, žiaľ, dá v zmysle pars pro toto aplikovať v podstate na celú zbierku. Nemôžem teda nesúhlasiť s tým, čo sa nachádza na zadnej obálke knižky: „Katarína Vargová stavia poviedky presne takto. Veta k vete, steny k podlahám“, avšak knižka pre mňa predstavuje niečo ako obrovský blok ľadu – na povrchu príjemný, hladký (v zmysle hladko sa číta), ale pod povrchom je to isté, čo na ňom, respektíve vnútri tohto bloku ľadu nie je nič, čo by nebolo (vidieť) na povrchu. Absolútne priehľadné.

Rozhodne sa tu nedá hovoriť o makrokompozícii, texty celkom zjavne vznikali nezávisle od seba a osoba protagonistky je len formálne integrujúcim prvkom, preto ako problémové pôsobia protirečenia, napríklad: „Prečo *Šura* nenávidí zvuk, netušia. Ani doktori. Ani jej rodičia. Ani

Šura. Jednoducho ho nepotrebuje. Nenávidí ho. Ohluchnúť je jej najväčší sen.“ (s. 51), oproti: „Práve ruch prináša Šure pokoj.“ (s. 54), prípadne: „Lepia sa na ňu cudzie telá a Šure to vôbec nevadí.“ (s. 59). Ďalej, aby zámer autorky bol ešte nejednoznačnejší, sa deje aj zmena rozprávača – pokiaľ je rozprávanie v 3. osobe, signalizuje to odstup, akoby čitateľ sledoval dej spoza okna, na druhej strane, pri rozprávaní v 1. osobe sme (celkom evidentne) prostredníctvom hrdinky priamo v deji.

Tento celkom zaujímavý princíp Vargová využíva v poviedke *Spomenúť si*, kde je dôvod striedania rozprávania v prvej a v tretej osobe pomerne explicitný – 1. osoba reprezentuje skutočnú Šuru, 3. osoba zastupuje Šuru imaginárnu, ktorá často vzniká ako zrkadlový obraz svojho reálneho Ja. Problémom je, že takéto zistenie sa nedá napasovať na celú zbierku, ťažko povedať, ktorá Šura je (ne)skutočná a či je pre hľadanie odpovede na túto otázku dôležitejšia zmena osoby rozprávania, alebo odlišenie textu kurzívou, prípadne, či je to niekedy jeden, inokedy druhý princíp – čo v konečnom dôsledku vedie k otázke, či na tom vôbec záleží, či má zmysel snaha o rekonštrukciu nejakého celkového oblúka, ktorý aj tak vytvára len ilúziu makrokompozície. Asi nie. A keby táto úvaha mala viesť k ďalšej otázke, bola by ňou asi nasledujúca: Prečo sa niečo hrá na niečo iné? – mimochodom, ak si správne pamätám, toto je jedna z definícií gýču. (Keď už hovorím o formálnom prevedení, nemôžem nespomenúť – s vedomím toho, že nejde o chybu autorky, ale skôr o chybu redakčnú – odsadenie riadku na začiatku odseku, ktoré niekde je a inde nie. Pôsobí to iritujúco.)

Zmysel tak môže mať iba rozloženie celku na menšie časti a zameranie sa na detail. Ten autorka zvláda v podstate dobre, no aj v tejto rovine sa vyskytnú debutantské chyby. Mnoho vecí je prvoplánových a Vargová neobíde ani kliše – ako príklad sa dá uviesť situácia z denníkového textu *Bratislavské scény*, v ktorej protagonistka dostane od nového partnera na skúšku kvet a hneď v ďalšom zápise lakonicky konštatuje: „Zdochol mi.“

(s. 71); ako ďalší príklad, z toho istého textu, nasledujúca veta: „Viem, že vlny mi vždy ukážu smer.“ (s. 74). Chýbajú už len dúhy, štvorlístky a jednorožce.

Nezvládnutie sa ukazuje aj v citovo exponovaných pasážach, ktoré majú tendenciu sklznúť do melodrámy. Porovnajme: „*Corina mala v živote veľa mužov. Meno toho osudového si nepamätá. Ale slnko mu vždy na jar vyťahalo pehy. Obesil sa veľmi dávno.*“ (s. 57), oproti: „*Bol tu tvoj brat, raz povedala mame, keď jej priniesla obed. Babka pravidelne plávala jedálenskú stravu pod posteľ. Aký brat, mama? No aký, aký, tvoj, doniesol mi džúsy, ovocie, dvere na skrinke opravil... // Dvierka sa držali na jednom pánte a môj ujo bol už štyri roky mŕtv.*“ (s. 104) Exponovaná scéna je de facto taká istá, no v prvom prípade – aspoň to je môj pocit – to škrípe oveľa viac ako v prípade druhom, respektíve problém opäť spočíva v prvoplánovosti. Knižka na mnohých miestach vyslovene útočí na naše city explicitným, lacným spôsobom.

Celkový tón *Šury* je (alebo by chcel byť) príliš tragický, zbierke citelne chýba zmysel pre humor, ktorý by mohol byť stmelujúcim prvkom – tým nechcem povedať, že literatúra ako taká musí sršať vtipom, ale čo sa týka tohto konkrétneho prípadu, rozhodne by, podľa mňa, nebol na škodu. (A vôbec, ako veľmi môže byť zničená životom 22-ročná debutantka, respektíve jej hrdinka? Štylizácia do tragickej polohy je tak pochopiteľná – no ťažko akceptovateľná – iba z hľadiska vymykania sa z reality.)

V súvislosti s celkovým výrazom knižky sa dá ešte podotknúť, že tragickosť nezvyknem (v správnom prevedení) považovať za niečo neproduktívne, avšak u Vargovej sa manifestuje – koniec-koncov ako veľa iných vecí – príliš prvoplánovo, príliš expresívne, príliš útočne smerom k čitateľovi a čitateľke. Navyše sa nedá povedať, že by sa negatívne pocity vynárali cez prizmu melanchólie (ktorú „v správnom prevedení“ hodnotím kladne – i keď to nie je typický kladne vystupujúci princíp), autorka ich (vedome alebo

nevedome) tlačí cez spomínanú melodrámu a na niektorých miestach jej texty pripomínajú telenovelu. Citové vydieranie čitateľa.

Na druhej strane, nechcem Vargovej uprieť pozorovací talent – to, že ho má, je podľa môjho názoru celkom dobrý prísľub do budúcnosti. Na margo toho si pre ilustráciu toho, čo chcem povedať, dovoľím opäť zacitovať zo zadnej obálky a navyše urobím úplne neprípustné porovnanie s autorom iného času a diametrálne odlišného kontextu. Zadná obálka teda (možno alibisticky) hovorí o tom, že odpovede na otázky „*nemusia byť nevyhnutne presné*“ a že sa k nim stačí/treba „*priblížiť*“. Nejde teda o tzv. johanidesovské (to neadekvátne porovnanie) „presné videnie“, ktorým autor cez povrch odhaľuje vnútro – Vargová akoby stále ostávala na povrchu. Ak by som mal smerovať k adekvátnejšiemu prirovnaniu, hodí sa text *Fotky od mora*, s ktorým Soňa Uriková získala prémiiu v súťaži Poviedka 2012 – ten je navonok tiež uhladený, no k tomu, čo je pod jeho povrchom, sa „približuje“ oveľa viac, dá sa povedať, že „presnejšie vidí“ (a takto by sa dalo pokračovať, napríklad viac do hĺbky idú aj vydarenejšie texty Jána Púčka, rovnako poviedky Zuzany Šmatlákové, ktoré sú formálne skvelé, no nie na úkor obsahu).

Len na okraj – v porovnaní s už vysloveným pomerne zanedbateľná vec – aj na lexikálnej úrovni sa autorka nevyhne prešľapom, ktoré sa však možno tiež dajú pripísať skôr na vrub redakčnej práci. Kým výraz „*bajúzatá*“ (s. 5) sa dá brať ako celkom milý anachronizmus, pri formulácii „*Bol toho plný denník*“ (s. 50) je už celkom iste na mieste otázka, či by naozaj nebolo lepšie ustúpenie striktno spisovnej – v zmysle štylisticky bezpríznačnej – slovenčiny v prospech hovorovejšieho jazyka.

Hlavným plusom *Šury* je teda Vargovej schopnosť zložiť obstojnú vetu, hlavným mínusom pomerne veľké mrhanie jej potenciálom. Dá sa povedať, že autorke chýba schopnosť pretaviť detaily do celku takým spôsobom, aby vzniklo čosi navyše – čosi, čo sa zjednodušené dá nazvať

druhým plánom. Prijemcovi tak nie je upretá radosť z čítania, ale je to radosť elementárna, priamo úmerná objemu textu. Jednoducho povedané, knihu po prečítaní zaklapnete, poviete si, že to síce bolo pekné, ale nič konkrétne vám v pamäti neutkvelo. V konečnom dôsledku je tak o tejto knižke problém povedať, či bola taká alebo onaká, a žiada sa (mi) povedať len toľko, že zbierka poviedok Kataríny Vargovej s názvom *Šura* je iba debutom.

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 roka 2014 bol redaktorom dvojstrany Literárneho klubu denníka *Pravda*, ktorá medzičasom zanikla. Organizuje stretnutia skupiny *Podme si čítať* (facebook.com/PodmeSiCitat) a na akademickej pôde sériu autorských besied s názvom *Literárne kontakty*, z času na čas sa vyskytuje ako moderátor literárnych akcií, najmä v rámci o. z. literarnyklub.sk.

LENKA ŠAFRANOVÁ Vizuálna poézia, ktorá má čo povedať

HUSÁROVÁ, Zuzana. 2013. *lucent*. Bratislava : Vlna – Drewo a srd.

Doposiaľ vydané zbierky Zuzany Husárovej *liminal* a *lucent* predstavujú dobre fungujúce systémy, v ktorých všetko so všetkým súvisí a navzájom do seba zapadá. Zároveň nám ponúkajú možnosť interpretovať texty v nich obsiahnuté s pocitom väčšej slobody. Nabádajú nás k interaktivite, hravosti, kreatívnemu mysleniu a uvažovaniu, ako aj k rôznym interpretačným prístupom. Fakt, že hranice interpretácie, nadinterpretácie a podinterpretácie nie sú presne zadefinované, však môže u niektorých čitateľov a čitateľiek vzbudzovať neistotu, obavy, ba dokonca nedôveru voči kvalite textov. Nevieť si totiž inak vysvetliť skutočnosť, že sa poetickým doposiaľ vydaným projektom *liminal* či *lucent* dostalo tak málo kritickej pozornosti, hoci percipientov a percipientky

pútajú svojou inakosťou (v porovnaní s tradične písanou poéziou) už na prvý pohľad, čím ich priam nabádajú ku kritickej či interpretačnej reflexii. Žeby sa i skúsení recenzenti a recenzentky obávali opustiť bezpečnú zónu, v ktorej spoľahivo „vládnú“ nad textom, nie text nad nimi?

Osobne som Husárovej výzvu s potešením prijala, a to dokonca s radostným vedomím, že mojím cieľom nebude podať komplexnú a „správnu“ informáciu o texte, pretože to z dôvodu veľkého interpretačného potenciálu jednotlivých výpovedí ani nie je možné. Stanovila som si iné zábery: pokúsiť sa „naladiť na Husárovej vlnu“, nechať sa ovládnuť rozkošou z textu a vyjadriť sa aspoň sčasti k obrazovosti básní (implicitne tým spochybníť lingvocentrický prístup k textu spočívajúci v orientovaní sa výlučne na sémantiku slova a jazykové roviny textu a súčasne podceňujúci význam jeho vizuálnych aspektov).

Projekt *Lucent* predstavuje výsledok tvorivej spolupráce poetky Z. Husárovej a výtvarníčky Amalie Roxany Filip. Výtvarná časť nemá v zbierke len ilustratívnu funkciu, ale možno ju chápať aj ako jednu z dimenzií samotného textu, ktorá ho súčasne dotvára, komentuje a interpretuje. Už z naznačených súvislostí je zrejmé, že dané textovo-výtvarné celky sú určené pre diskurzívneho čitateľa a čitateľku, vnímajúcich text citlivo, viacerými zmyslami. Autorka totiž zdôrazňuje najmä optické, akustické, kinetické a priestorové aspekty textov. Zbierka pozostáva z piatich častí (*Zvukovosť, Vizualnosť, Plnosť, Veľkosť, Rôznorodosť*), pričom v každej z nich autorka preferuje iné hodnoty textov. Grafická vizualizácia básní závisí od spomínanej dominantnej konkrétnej hodnoty textu a je súčasne jej exemplifikáciou. Najevidentnejším príkladom daného prepojenia sú básne z časti *Vizualnosť*. V každom z textov sa pomocou grafickej vizualizácie demonštruje určitý fyzikálny jav z oblasti optiky.

V básni *reflexia* dochádza napríklad k vzniku sekundárneho textu vytvorením zrkadlového odrazu primárneho textu. Úvodný verš z básne *difúzia „vstup elektromagnetického vlnenia“*

(inými slovami svetla) zase autorka umiestňuje tak, aby indikoval dopad svetla na plochu pod určitým uhlom, ktorý výtvarne znázornila A. R. Filip a v ktorom sa láme a rozptyľuje do viacerých veršov. Tie sú síce zapísané pod sebou vo vymedzenej ploche, ktorou verš-svetlo prechádza a rozptyľuje sa v nej, no ich zobrazenie nezodpovedá grafickej konvencii. Záverečný verš básne je zapísaný opätovne mimo vymedzenej plochy a evokuje výstup svetla v smere nezodpovedajúcom šíreniu dopadajúceho verša-svetla, čo je i princípom optického javu – difúzie.

Na princípe fyzikálnych javov sú kreované aj ostatné básne. Nepochádza pritom k zautomatizovaniu autorského postupu a vyčerpaniu tvorivej metódy, pretože čitatelia a čitateľky majú možnosť s každou básňou odkrývať nové pravidlá autorskej hry a zaujať tak pozíciu spoluhráča alebo spoluhráčky. Interaktivita sa vyžaduje obzvlášť pri textoch založených na šifrovaní slov. Do primárneho (zrozumiteľného) textu vsúva poetka napríklad iné hlásky, čím ho zbavuje prvotnej komunikatívности a presúva akciu na čitateľov a čitateľky. Tí sa môžu rozhodnúť, či sa budú podieľať na opätovnom z významňovaní textu, alebo ho nechajú v podobe, v akej im ho zanechala autorka, pričom obe gestá majú výpovedný charakter.

I ja som neraz lúštila Husárovej texty s ceruzkou v ruke, škrtala hlásky, vypisovala iné, prichádzala tak na systém básne. Omnoho intenzívnejšie som si pri tom uvedomovala svoje zastúpenie v literárnej komunikácii, a to nielen ako aktívnej prijímateľky, ale aj čitateľky podieľajúcej sa na „znovunájdení“ textu a spolutvorkyne participujúcej na jeho výslednej podobe. V mnohých prípadoch som sa usilovala zachytiť a opísať podstatu premenlivosti textov, ktoré možno – nielen pre ich kinetický aspekt – označiť ako tekuté. Pokúšala som sa tak určiť princíp konkrétnej manipulatívnej autorskej techniky. V naznačených súvislostiach ma azda najviac zaujala časť *Zvukovosť*, v ktorej ma na prvý pohľad upútal najmä rozvinutý kinetický potenciál textov.

Rozkmitanie Husárovej veršov má v zbierke svoje opodstatnenie. Podieľa sa na vytváraní ďalšieho významového plánu či na exemplifikácii sémantiky textu. Pozícia jednotlivých veršov, ktoré možno čítať, ak obrátíme knihu o 90 stupňov doprava (do vertikálnej polohy), môže napríklad v horizontálnej polohe indikovať kmitanie zvuku.

Autorka pracuje v úvodnej básni *výšky* v časti *Zvukovosť* aj so zvukmi klasifikovanými ako šumy, čo potvrdzuje nielen spektrum použitých motívov implikujúcich zvukové motívy (napríklad piskot, bzučanie, syčanie), ale aj grafická podoba textu. Rozloženie veršov v rôznych výškach evokuje tvar vlny, respektíve nepravidelného vlnenia, ktoré je príznačné pre šumové zvuky. Text je zaujímavý aj z fónického hľadiska, pretože sa v ňom opakovanne vyskytujú isté hláskové skupiny (napríklad *pr, vr, dr, hr, br, bz, bez, zad, zod*), vďaka ktorým pôsobí text (v pozitívnom zmysle) kakofoonicky. Predovšetkým spomínané spoluhláskové skupiny pripomínajú svojim znením zvuky vydávané strojmi, citoslovcia bzučania, vrčania, vrčania a iné, a to aj napriek skutočnosti, že vo väčšine prípadov nie je ich súčasťou slabikotvorné *r*. Pri čítaní hlásky *r* si totiž podvedome uvedomujeme jej tvorbu (hláska vzniká rozkmitaním jazyka a jej vysloveniu zodpovedá viacero kmitov, vďaka čomu sa nám môže zdať, že jej vyslovená podoba trvá v porovnaní s inými spoluhláskami dlhšie).

Početný výskyt hlásky *r* v texte nepovažujem za náhodný aj z iného dôvodu. Napriek tomu, že percentuálny výskyt grafémy *r* v slovenskom jazyku patrí podľa viacerých doposiaľ publikovaných štúdií k jednému z najvyšších (ak berieme do úvahy výlučne spoluhlásky), jej frekventovanosť v Husárovej texte má evidentnú spojitosť s fónickým rozkmitaním textu. Opakovaná a častá prítomnosť vibrantu v básni doslova rozvibruje verše, čo si uvedomíme najmä pri ich hlasnom čítaní. Zvuková a vizuálna podoba textu tak navzájom korešpondujú a dopĺňajú sa. Kakofoonickosť a šumovosť básne podporuje aj pomerne vysoký výskyt šumových hlások a tiež vysoký výskyt

šumovo-tónovej hlásky *z*, ktorej výskyt v slovenskom jazyku je skôr nižší.

Na základe pozdĺžneho (nie priečneho) kmitania veršov možno určiť aj charakter prostredia, v ktorom sa zvuk šíri a mnoho ďalších znakov potrebných na interpretáciu básne.

Pri percepcii spomínanej básne, ako aj iných vizuálne aktívnych textov v zbierke, sa rôznymi spôsobmi realizuje synestézia optického a zvukového vnemu. V básni *výšky* sa okrem zvukových motívov nachádzajú aj kontrastné motívy odvolávajúce sa na ticho, ako napríklad motív zvukovej bubliny či dámy bez úst. Motív zvukovej bubliny si zároveň môžeme predstaviť aj v intenciách priestoru ako vákua. Určitú formu ticha evokuje aj prvý verš básne *noty prázdnoty*. Nachádza sa súčasne aj na pozadí, priestore formátu strany, kde ho možno chápať ako konkrétnu exemplifikáciu daného verša. Syntagma na pozadí sa rozpadá, absorbuje ju čierna plocha strany, súvislý text, ako ho poznáme z úvodného verša, sa zrieduje, písmená nerešpektujú poradie, v akom tvoria slová, čím dochádza k narušeniu ich zautomatizovanej percepcie a zároveň k exemplifikovaniu lexémy *prázdnota*. Ich postupné miznutie naznačuje aj rôzna miera priehľadnosti či veľkosť písmen. Spomínané javy sa tiež podieľajú na vnímaní priestoru dvojstrany, na ktorej je báseň zobrazená, ako 3D plochy. Lexému *noty* zas exemplifikuje rozmiestnenie grafém v rôznych výškach. Plocha textu je tak zároveň notovou osnovou, čím dochádza k opätovnému spojeniu vizuálneho a fónického.

Omnoho usporiadanejšie pôsobí „vlnenie“ grafém v texte *tichá*. Už samotná grafická vizualizácia textu popiera existenciu ticha ako absolútnej absencie zvuku, keďže sú jednotlivé „verše“ rozkmitané do tvaru vln tendujúcich k harmonicosti. Text predstavuje neohraničenú extenzívnu štruktúru pozostávajúcu z opakujúcej sa syntagmy *„tichá neexistujú, sú v nás v podobe šumu“*. Z významového hľadiska pripomína Husárovej výpoveď skôr sentenciu, pre ktorú je príznačná gnómičká platnosť, invenčné konštatova-

nie faktu či sémantická hutnosť. Z formálneho hľadiska sa v nej však uplatňuje napríklad simultánnosť (napriek tomu, že je relativizovaná prekrývaním „veršov“), sémantická statickosť, princíp opakovania a pravidelnejšieho rytmu (vlny, ale aj syntagmy), porušovanie syntagmiem (hoci pomocou prekrývania), čo nás nabáda vnímať text aj ako báseň. Husárovej výpoveď je založená na princípe paradoxu – už spomínanej neexistencie ticha ako úplnej absencie zvuku a zároveň jeho existencie v podobe šumu v nás. Pri prvom kontakte s daným textom som zhodou okolností bola sama sústredená výlučne na poetkinu výpoveď, obklopená „tichým“ priestorom. Vonkajšie okolnosti vstupujúce do reflexie textu tak ešte umocnili jeho účinok. Text stimuluje nielen vizuálne, ale aj zvukové centrum, čo sa u mňa prejavilo uvedením si vnútorných šumových zvukov – šumu v ušiach, tlkotu srdca či pulzovania v spánkoch. Nepretržitosť týchto zvukov (nemožnosť počuť ticho) korešponduje s nepretržitosťou textu. Charakterizuje ho plynulosť, ktorú nedeterminuje ani plocha strany, čo sa prejavuje napríklad „useknutím“ slova hranou strany. Aj v tejto básni dochádza v súvislosti s vypovedaním o tichu k zriedkavaniu výpovede (medzi grafémami sú väčšie prázdne rozstupy). Prázdne miesto je však pravidelne „negované“ novou grafémou, čo taktiež zodpovedá ideji textu vyjadrujúcej nemožnosť totálnej absencie. Simultánnosť „veršov“ a ich čiastočné prekrývanie zároveň možno chápať ako spolupôsobenie viacerých šumov súčasne.

Až na niektoré syntagmy, ktoré pôsobia (odhliadnuc od ich možného funkčného zapojenia do textu a zvukových kvalít) vyslovene rušivo a smiešne (nie komicky), ako napríklad „bezodný hnoj snov“ (báseň *výšky*), „veta údená kolenom“ či „veta parená knedľami“ (báseň *vysvetlo(lo)vať*) alebo „ak cítiš vánok z ústnej dutiny“ (báseň *vysvetlo(lo)vať*), považujem Husárovej projekt *lucent* za vydarený počin v oblasti vizuálnej poézie. Darmo nad ním budú niektorí čitatelia a čitateľky „zalamovať rukami“ a argumentovať tým, že ak by išlo o vizuálne pasívny text, neob-

stál by. Daný argument pokladám za bezpredmetný, keďže Husárovej zámer – tvoriť vizuálne aktívny text – je evidentný. A tak by sme k nemu aj mali pristupovať.

SILVIA MASALOVÁ **Antológia pre biele police** **kníhkupectiev**

KOVALOVÁ, Karla (ed.). 2014. *Černošská feministická literárni kritika – výbor z teoretických statí afroamerických literárnych kritičiek*. Praha – Ostrava : SLON.

Recenzovaná antológia je v česko-slovenských končinách iniciálnym pokusom o zaznamenanie prvých dvoch dekád afroamerickej feministickej literárnej kritiky (zachytáva najmä jej počiatky a vstup do americkej literárnej vedy). Rovnako, ako afroamerická feministická literárna kritika mapovala a dosiaľ mapuje miesto čiernych žien v literatúre Severnej Ameriky, táto prekladová zbierka u nás vyplňa ďalšiu medzeru v našich „mapách“ svetovej literatúry.

Do knihy je zahrnutých desať esejí, ktoré sú zoradené chronologicky a ktoré sprevádzajú krátke profily ich autoriek a prehľad ich tvorby. Tie na seba neraz navzájom odkazujú, čo je pre čitateľa a čitateľku vždy zdôraznené vopred v úvode. Takýto systém prispieva k lepšiemu poznaniu kontextu, v ktorom eseje vznikali. Výber tak zároveň umocňuje dojem istej kontinuity ideí tvoriacich jadro afroamerickej feministickej literárnej kritiky.

Tému uvádza esej Alice Walker, ktorej meno rezonuje vari aj u tých, čo sa feministickej literatúre špecificky nevenuujú. Jej text, pôvodne napísaný v roku 1974, pomáha čitateľom a čitateľkám pochopiť „nemožnosť“ afroamerickej ženskej kreativity, a teda i literatúry, vyplývajúcu z historickej reality otroctva. Alúziou na esej Virginie Woolf o vlastnej izbe otvára Walker dvere do (pre našinca možno absurdnej) reality čiernych žien. Kým Woolf píše o potrebe súkromia vlastnej izby a vlastného

prijmu, aby žena mohla tvoriť, Walker pripomína trpký fakt, že čierne ženy nevlastnili často ani samy seba a ťažko dosiahnuteľná gramotnosť bola u nich navyše trestaná. Napriek tomu však načrtáva možnú cestu k znovuobjaveniu ich kreativity, mimo dominujúcich estetických kritérií, mimo uznaných foriem umeleckých prejavov.

Na úvodnú esej nadväzuje (nielen chronologicky) Barbara Smith, ktorá píše o potrebe informovaného feministického pohľadu v skúmaní afroamerickej ženskej literatúry. Na mnohých príkladoch demonštruje predsudky a predpojatosti bielych literárnych kritikov a kritičiek, respektíve ich nezaujem o afroamerické autorky a témy. Zároveň poukazuje na fakt, že postaviť sa na stranu tých skupín žien, ktoré boli väčšinou spoločnosťou marginalizované, neboli často schopné ani samotné feministky. Otvorene kritizuje napríklad vynechávanie lesbických autoriek a žien „tretieho sveta“ z antológií a prehľadov autoriek.

Iné a „nové smery“ v nasledujúcej eseji načrtáva Deborah E. McDowell, ktorá odmieta v tom čase ešte široko akceptovaný predpoklad zdieľanej skúsenosti a dôraz kladie na potrebu feministického spracovania textov afroamerických autoriek, ale aj autorov (vystríhala však pred fúziou politického s estetickým). V ďalšej eseji Katie Geneva Cannon tematizuje význam duchovna v životoch afroamerických žien a vyzdvihovaním etického aspektu v ich tvorbe pridáva afroamerickej feministickej literatúre zaujímavý presah do etiky.

Iba na ilustráciu myšlienkových posunov v textoch zaradených do výberu: Témou krátkej eseje Mary Helen Washington je literárna tradícia afroamerických autoriek a potreba ich zaradenia do literárneho kánonu. Hazel V. Carby v ďalšom texte analyzuje tvorbu amerických černošských autoriek z 19. storočia, no kritizuje esencalistické tendencie, ktoré ovplyvnili v tom čase už ustálený kánon. Hortense J. Spillers v roku 1987 prezentuje vlastnú teóriu rodu, v ktorej popisuje jeho odlišnú konštrukciu v kontexte rôznych rás. Antológiu zakončujú eseje Valerie Smith a Barbary Christian. Smith navrhuje nový model chápania afroameric-

kej feministickej literárnej kritiky, ktorá by nebola limitovaná na afroamerické ženy ani ako na autorky, ani ako na „tému“. A napokon, Barbara Christian zhodnocuje (podľa nej negatívny) vplyv postštrukturalizmu na spôsoby interpretácie černošského jazyka. Vracia sa tak akoby k pôvodným myšlienkam Alice Walker z úplne prvej eseje. Pomyselný kruh sa uzatvára a antológia literárnej kritiky afroamerického feminizmu sa opäť vracia ku svojim vlastným koreňom.

Vo vzťahu ku koncepčnému poňatiu zbierky by bolo možné otvoriť viacero otázok; napríklad: O čom vypovedá adjektívum „černošská“ v názve publikácie, ak je jednotiacou témou antológie *afroamerická* feministická literárna kritika, respektíve teória? Pri čítaní knihy je zjavné, že obe deskriptíva boli použité ako synonymá, čo však môže vyvolávať mierne zavádzajúci dojem, akoby iná „čierna“ literatúra, teória a kritika, či iný černošský feminizmus neexistovali.

Možno sa iným černošským feminizmom nepodarilo presadiť v kánone do takej miery ako afroamerickej feministickej literárnej teórii, no existujú a takéto použitie jazyka dostatočne nereflektuje diverzitu černošskej feministickej literárnej kritiky a fakt, že nie je lokalizovaná iba v Severnej Amerike. S istou mierou paradoxnosti by sa teda dalo povedať, že sa zostavovateľky antológie takisto dopustili marginalizácie. Táto situácia zrejme nevznikla úmyselne, pretože, ako uvádza v predslove editorka Karla Kovalová, prekladatelia a prekladateľky potrebovali mať k dispozícii dostatočný počet synonym. I tak je vždy dobré snažiť sa o citlivé (v tomto prípade diverzifikujúce, nevylučujúce) zaobchádzanie s pojmi, aby zbytočne nevznikal dojem, že to, čo nie je témou knihy, neexistuje ani mimo nej.

Ďalší symbolický problém predstavuje obálka zobrazujúca čierne mužské postavy bez individuálnych črt. Asociácia, ktorá sa nám ponúka akosi sama, je, že pravdepodobne ide o otrokov. Môžeme sa pýtať, prečo je nutné texty asociovať s takýmto vizuálnym posolstvom, no zároveň v nás môže vznikať otázka, aké miesto prisudzujeme

v našich vlastných individuálnych predstavách o literatúre afroamerickým ženám a akým obsahom sú naplnené naše predstavy o čiernej rase. Ako veľmi je náš vlastný obraz toho, čo znamená byť čiernou ženou a spisovateľkou v Amerike 70. rokov (alebo pokojne aj dnes), ovplyvnený anonymizovanými zobrazeniami chudoby a zotročenia?

Aj bez ohľadu na tieto otázky, ktoré môže antológia v čitateľoch a čitateľkách otvárať (a možno i vďaka nim), ide o významný publikačný a prekladateľský počin, ktorý je pre naše geografické končiny nadmieru prínosný. Hoci je antológia *Černošská feministická literárni kritika – výbor z teoretických statí afroamerických literárnych kritiček* publikáciou, ktorá je zameraná predovšetkým na akademickú a odbornú verejnosť, ak si uvedomíme, aké žalostne „biele“ sú police našich kníhkupectiev, jej význam ešte narastá. Práve preto, že sa zaoberá literatúrou z pohľadu tých, ktoré z nej boli tak dlho vylúčené.

SILVIA MASALOVÁ študovala dejiny umenia a psychológiu. Istý čas sa venovala blogovaniu. Niekoľko rokov strávila vo Veľkej Británii, kde vychovávala (cudzie) autistické dieťa, obchodovala s vínom a knihami. Zaujíma sa o vedu a racionalistický skepticizmus anglosaského razenia. Dlhšie sa zaoberá feminizmami a príležitostne o nich píše.

JAKUB SOUČEK

Žena, ktorá sa predvádza

KILIÁNOVÁ, Anna. 2014. *Žena z cigaretového papiera*. Bratislava : KK Bagala.

Debutová zbierka Anny Kiliánovej už svojím názvom poukazuje na tendencie k iracionálnemu zobrazeniu látkovej skutočnosti. Odklon od realistického písania sa tu prejavuje prostredníctvom nevšedných postáv, fantastických motívov, ale i preexponovaného jazyka. V poviedkach sa tak objaví žena, ktorej v bruchu začne rásť slivka; dievčatko, ktoré si, aby zachránilo otca, začne odsekávať prsty na nohách, či kabaretná umelkyňa, ktorá dokáže zastaviť strelnú zbraň vlastným bruchom podobajúcim sa na želatínový sud.

Absurdita v Kiliánovej prózach narúša (ako to napokon v danom mode očakávame) princípy logiky, no tematika sa v mnohých prípadoch vymyká aj z funkčnosti a koherentnosti so zvyškom textu. Absurdné obrazy sú často prvoplánové a samoučelné, namiesto toho, aby boli akýmsi pokriveným zrkadlom reality, pripomínajú črepiny z textu, ktorý je rozbitý do extravagantnej obraznosti. Hodnovernosť textu znižujú zložité prirovnania, z ktorých síce vyžaruje úsilie o originalnosť či detailnosť opisov, no v konečnom dôsledku pôsobia redundantne a klišéovito. Napríklad v poviedke *Želatína* sa hotelová chodba ponáša na „dieru vyrezanú do plesnivého pomaranča“ (s. 15), tenučké nohy tety Sáry vyzerajú ako „dve špajličky držiace chlebič so slaninkou na veľkej jednohubke“ (s. 18) a kankánové tanečnice postupne evokujú „terče na strelnici“ (s. 24), „polámané zuby v hodinách“ (s. 24) či „päť pokazených porcelánových bábik“ (s. 27). Bizarné prirovnania sú v *Žene z cigaretového papiera* zastúpené v takej miere, že sa čítanie devaluje na očakávanie ďalších prírastkov do špecifickej metaforickosti.

Čitateľ a čitateľka akoby pri recepcii poviedok nevstupovali do dialógu, ale sa zúčastňovali na cirkusových vystúpeniach, ktorých úlohou je ohúriť tými najdivokejšími akrobatickými kúskami. Dôraz na senzačnosť v Kiliánovej textoch potvrdzuje napríklad zobrazenie tabuizovaných motívov: „A mal strašne smiešny penis. Také zlomené poleno.“ (s. 32), alebo inde: „Vyzliekli sme ho úplne donaha. Mal pekné, voňavé telo. Mäkkú bielu pokožku, ako dieťa. Stojace prirodzenie. Hladké a pevné, ako zamatový autobus. Hladili sme ho všade. Privoniavali sme si k nemu.“ (s. 82). Nevýhodou takéhoto štýlu písania je, že svojou prvoplánovosťou pripomína texty z červenej knižnice – ťažko ich budeme čítať inak ako naivné, obrazy podobné „zamatovému tubusu“ či „zlomenému polenu“ nás priam nútia obracať strany zrýchleným tempom.

Gýčovitý charakter próz sa ukazuje i v jazyku, ktorý je často nepresvedčivý, ako napríklad

v poviedke *Želatína*, kde detská rozprávačka priravnáva ženy a mužov k elementárnym časticiam a naivným spôsobom vysvetľuje podstatu svojej analógie: „Ženy sú ako fermióny. To sú také častice, ktoré nemôžeme vidieť, ale vieme, že existujú. Nevydržia spolu, ak jedna vyzerá ako druhá. (...) Muži sú bozóny. Celkom iný druh. Pijú to isté pivo, vedú rovnaké reči a nosia rovnaké uniformy. Fyzika je mimoriadne múdra veda.“ (s. 17). Prerava autorky nad vlastným rozprávačom zapríčiňuje, že sa text stáva menej koherentným a podobne ako v žánroch populárnej literatúry, aj v *Žene z cigaretového papiera* sa priestor protagonistov zužuje na ich vlastné rozhodnutia. Postavy miestami evokujú bábky na jednorazové použitie, ktoré Kiliánová modeluje so zreteľom na kvantitu, a tak sa i na malej ploche stretávame s množstvom rôznych individuí. Napríklad v próze *Žltá rieka* sa na jednej dvojstránke predstavia „Anton, Afroditin milenec z gréckej reštaurácie“ (s. 34), „sadistický dedo“ (s. 34), „nechutne chudá inštruktorka“ (s. 34) a „šušlavý inštruktor“ (s. 35). Napriek parodickému potenciálu vystupujúcich osôb, ku ktorému značne prispieva rozprávačka, ktorá sa už „ako malá (...) podobala skôr na rybičku“ (s. 31), sa fabula v poviedke odvíja skôr v duchu *Denníka Bridget Jonesovej* a dominuje v nej romanticko-sentimentálna línia. Tučná Klára s baculatými krátkymi nožičkami vyzerajúcimi ako „plutvy dobre vykrmeného haringa“ (s. 31), napriek počiatocným peripetiám v láske („Koňak mi v ústach skysol ako psí moč“, s. 36), získava vysnivaného muža: „Si krásne hebučká (...) Máš úžasne kypré prsia“ (s. 38) a nakoniec: „Jeho úzke oči na mňa zažiarili ako na božskú sochu Afrodity“ (s. 43). Ani happyend však nezbaví recipientov a recipientky dojmu, že si práve do podrobná našťudovali denník tínedžerky.

Podobný typ príbehu ako v *Žltej rieke* sa nachádza i v poviedkach *My tri, my tri, my tri* a *Slivka*. V prvej z nich sú protagonistkami jednovaječné trojčatá, ktoré sa v rodine bez otca učia „chodiť so zdvihnutou hlavou“ (s. 79), no popri sociálnych problémoch riešia i dilemy dospievajú-

cich dievčat, vďaka čomu sa im často nedarí ani chodiť, nieto ešte so zdvihnutou hlavou: „Starostovmu synovi sme ukázali zadok. Bolo to trošku potupné, ale dostali sme za to toľko trávy, že sme mohli húliť do konca roka.“ (s. 81). V poviedke opäť nechýba romantická zápletká, tentoraz založená na kontraste zlého a dobrého zázemia: „A páčil sa nám Gregor. Uhladený chlapec z dobrej rodiny.“ (s. 81). Patologický vzťah medzi Gregorom a dievčatami (delia sa o neho totiž spoločne) síce možno interpretovať z hľadiska nefunkčnej rodiny, no vysoká expresivnosť, až patetickosť zobrazenia opäť svedčí o autorkinom úsilí čo najviac zaujať čitateľa: „Ale nikto netušil, že stretne nás, tri malé mrchy, dychtivé zničiť všetko, čo do neho drahí učitelia roky vkladali.“ (s. 84).

V *Slivke* je bizarný už počiatocný problém protagonistky, ktorej zabehe kôstka zo slivky a postupne jej rastie vnútri tela. Aj takúto, mitanovsky ladenú zápletku s implicitnými odkazmi na magický realizmus (slivka ako Ten druhý) však dopĺňa romantika, ktorá v kombinácii s naivitou protagonistov (Braňo uverí v existenciu slivky takmer bez výhrad) umocňuje absurditu do neprijateľnej roviny: „Braňo tiež nespál. Hladil ma po vlasoch. Dľaňou ohrieval brucho a prihováral sa nahnevanej slivke. Bolo mu to nesmierne ľúto.“ (s. 99). Dištanciu čitateľa a čitateľky od textu zvyšujú mnohé tragikomické situácie, pri ktorých nezostáva nič iné, než krútiť hlavou: „Slivka ho zbožňovala. (...) chvela sa v dýchacej trubici, ako nadržaný pes vrtiaci chvostom.“ (s. 97).

Negatívne aspekty Kiliánovej zbierky odhalí už prvá poviedka *Zákony poverčivosti*. Príbeh o dievčatku, ktoré sa uchyluje k rôznym činnostiam, aby udržala pokope rozhádaných rodičov, sa čoskoro zmení na autorský experiment, kam až možno rituály dcéry posunúť: „Prudko som sa nadýchla a švihla rýľom smerom dole. (...) Palec bol preč.“ (s. 8). Melodramatickosť a preexponovanosť konania dievčatka zatlačia do úzadia ostatné prvky textu. Podobné pocity vzbudzujú i ostatné prózy – v úsilí zviditeľniť jednotlivé motívy či vy-

myslieť výnimočné obrazy autorka kúsok po kúsku odsekáva nielen z koherentnosti či logickosti, ale i z estetickéj hodnoty vlastného písania.

BEATA BEREGRAD GRÜNMANNOVÁ **Vytrvať je rovnako nezmyselné,** **ako odísť**

OFFILL, Jenny. 2014. *Dept. Of Speculation*. New York : Alfred A. Knopf.

Štyridsaťšesť malých kapitol. Kúsky textu, ako nálepky v albume, medzi nimi veľa voľného miesta, kam si môžeme dopisovať vlastné postrehy. Sme aktívne zapojení do hry, máme možnosť interpretovať, domýšľať, predstavovať si. Časť úryvkov je zo života, časť z literatúry či z vedeckých štúdií, alebo z „nezaraditeľného hocičoho“. Sme zaháčkovaní, zaujatí. Ako kamienok do mozaiky poslúži akákoľvek téma, ktorá pomôže zlepíť dej, urýchliť jeho priebeh, preto napriek rozdrobenosti dielo *Oddelenie špekulácií* plynie hladko. Kúsky puzzle loví autorka Jenny Offill z kabely, ktorá si nezadá s kobercovým megakufříkom Mary Poppins. Vec, ktorú vytiahne, je väčšia ako obal, ktorý ju ukrýva. Zoskupenia viet svojím významovým potenciálom prerastajú formát knihy.

Zámerne zjednodušujúc – muž možno zvláda súvislejšie celky, ale žena je zbieračka, a tak hromadí maličkosti, a to aj v myslí. Offill preniesla obsah hlavy na papier. Hrdinka je bez mena, postavy vystupujú pod označeniami ako manželka, manžel, dcéra, filozof a sestra, viac nie je podstatné. Kedysi začala manželka dospelý život kategoricky, demonštratívne nesúc nad hlavou transparent s nápisom „Pracuj a neľúb“. Život, to bol prvý román, letmí partneri, duch mal voľné pole, hlava aj telo si robili, čo chceli, kde chceli, s kým chceli. Jej cieľom bolo stať sa „art monster“, umeleckou obludou, vzorom bol Nabokov, ktorý si sám ani nezakrútil dáždňik a za ktorého Vera obličovala známky. Mať umenie vo svojom strede,

troška života okolo toho, ale len práve toľko, aby nebrzdil pri práci. Toľko predstavy.

Raz sa to obvykle stane a aj z najväčšej hĺbky stroja prerazí atavistický koktejl hormónov a vzorcov správania, ktorý udržiava populáciu planéty nažive. Nieкто, ani sám nevie ako, prenikne do donžonu, zlomí obranu. Príde hľadanie miesta na zahniezdenie, nešťastná gravidita, potom šťastná gravidita, malá ukričaná príšera, rýchlo rastúca osobnosť, všedný deň s hromadou cyklických nevyhnutností, bez ktorých by sa trojčlenný mikrosvet zasekol. Manžel asi spokojný, v každom prípade pokojný, zase práca, ale skôr výhodná ako uspokojivá, predávať vlastné slová pod cudzím menom a nepísať druhý román, dieťa rastie a manžel je asi naozaj spokojný, nestázuje sa. Roky odpočítavajú život. Zmyslom domova je držať určitých ľudí dnu a všetkých ostatných vonku, kruhová hradba. Nespokojnosť, permanentná a nespavá, keď úspechom nie je nič, ani materstvo, ani manželstvo, ani práca, neschopnosť odovzdať sa čomukoľvek úplne, bez výčitiek, že sa bolo treba venovať aj ostatnému. „Mám takýstrachmám takýstrach“ cez celú stranu, pretože materstvo a manželstvo, to je síce aj láska a radosť, ale o nič menej i zodpovednosť, klaustrofóbia, nuda a obavy. Najväčšie šťastie je, keď nikto nič nechce: „*Rozmýšľa predtým, než začne konať. Alebo presnejšie, rozmýšľa namiesto toho, aby konala. Charakterová vada, nie dobrá vlastnosť.*“

Neskôr už manžel asi spokojný nie je. Je ryšavá, mladá, príjemnejšia a má okuliare. Kedy to prehliadla? A všimla si ho vôbec? „*Zenového majstra Ikkyu raz požiadali, aby napísal koncentrát najvyššej múdrosti. Napísal len jedno slovo: Pozornosť. Návštevník bol nespokojný. „To má byť všetko?“ A tak mu Ikkyu vyhovel. Tentoraz dve slová. Pozornosť, pozornosť.*“

Peklíčko. „*Malé divadlo zranených citov*“ – pekný názov pre ritualizované nočné hádky, kde sa rozohrávajú varianty tej istej témy, stále dookola. Reprízy rovnakého predstavenia s troma postavami, dve prítomné, tretia znázornená ako

kameň úrazu. Sebatryzeň ženy, ktorá chce vedieť všetko, potrebuje každý detail, aby bolo trápenie šťavnaté a intenzívne. To je v kontraste s prístupom jej sestry, ktorá uzavrela so svojim manželom dohodu v duchu päťdesiatych rokov – čokoľvek sa stane, ani slovo, nikdy. Postaraj sa, aby nikdy nedostala tvár. Čo je zdravšie, neurčité podozrenie, ktoré je možné ignorovať, alebo priznanie a otvorené rany?

Hlasný krik potichu. Treba bojovať. Asi to stojí za to, keď to manželka robí. Zachraňuje svoj malý vesmír. Manžel nie je presvedčený, decentne trpí, ak vôbec. Nechá sa odvliečiť na vidiek, aj tam sa dá vzájomne nenávidieť. Ale dá sa aj vyčkať a vyhrať. Ale čo vlastne? Čo je cieľová prémia? Daný muž? Má cenu nenapísaných kníh, nocí bez spánku, odporných domácich prác, žiarlivých výbuchov, jazdy na citovom tobogane, straty duševnej rovnováhy, ten držiteľ čestného miesta osi, okolo ktorej sa točí manželkin svet? „*Zobrazovacie štúdie objavili, že bolesť obsiahnutá v romantických rozchodoch nie je len emocionálna. V mozgoch práve opustených ľudí sa rozsvietia tie isté oblasti, ako sa to deje pri fyzickom útoku.*“

Nevieme, aký je manžel, pretože rozprávačkou je ona, uhol pohľadu je výhradne jej, on je len účastníkom zaznamenaných dialógov, sviatcom, čo sa zmení na hriešnika a potom na kajúcnika, v podstate dosť bezfarebného, maľuje si ho ona, od ružovej po čiernu, podľa projekcií vo vlastnej hlave. Pridelila mu hodnotu trofeje.

Knihy o nevere je do takej miery v štýle „no a čo“, až je pozoruhodné, ako táto banálne každodenná téma unesie zhruba polovicu deja. Druhou je materstvo, vlastne tak trochu i prvou, keďže dieťa sa postupne mení z malého požadovateľného monštra na takmer jedinú lepidlo vzťahu.

Odporúčam knihu prečítať rýchlo, čo nie je problém pri malom počte strán a veľkom množstve medzier, potom sa vrátiť a podčiarkovať. Dĺžka odseku je maximálne dvojnásobok tweetu,

čo zabezpečuje udržanie pozornosti, možno preto ten úspech.

Čo vlastne v knihe hľadáme? Odpoveď na otázku, čo čaká žena od manžela? Zrejme absolútnu poslušnosť, lojálnosť až do smrti. Klaustrofobická dusivá rodinná bunka daná zo zákona. Iste, realita ukáže, že ľudské dohody plánované na večnosť sú permanentné len veľmi limitovaný čas. „*Jediná láska, ktorá je pocitovaná ako láska, je tá, ktorá je odsúdená k zániku (zábavné skutočnosti).*“

BEATA BEREGRAD GRÜNMANNOVÁ je VIP blogerkou denníka SME.

Recenzie a články píše najmä pre portály *JeToTak* a *Sieťovka*.

MÁRIA KLAPÁKOVÁ **Odstúp nazri zotrvať**

REBRO, Derek. 2014. *Ako tieň na plúcach*. Levoča : Modrý Peter

Možno nie celkom obvykle začnem svoje uvažovanie o druhej zbierke Dereka Rebra *Ako tieň na plúcach* citátom z recenzie Michala Rehúša, ktorý sa k básnikovej predošlej knihe *Oka-mih pred dopadom* vyjadril nasledovne: „[N]a uchopenie zbierky (...) stačí zopár základných šifíer ako deštrukcia/perforácia, telesnosť/zmyslosť, priestor a zrkadlenie. Takmer každému slovu, motívu, veršu by sa dala pripísať jedna zo spomenutých kategórií. (...) V Rebrovom debute sa len pomerne ťažko hľadá priestor, kam by sa jeho poézia mohla ďalej uberať. (...) Ale nechajme sa prekvapiť.“¹ V nadväznosti na toto konštatovanie by sa totiž Rebrova druhá zbierka dala skutočne považovať za prekvapenie, keďže autor dokázal svoje písanie posunúť na ďalšiu úroveň, a to aj napriek tomu, že nijako výrazne nezmenil tematiku (otázky – aj rodovej – identity subjektu, prevažne partnerský vzťah), motiviku (opakujú sa napríklad motívy ihly, balóna, vlasov, kože, kameňa, ale aj abstraktnejšie ako pohyb či prenika-

¹ Pozri Rehúš, M. 2010. Emo-poézia. In *Romboid*, č. 10, s. 86 – 87

nie v rôznych formách a s rôznou intenzitou) ani formálnu stránku svojich básní. Taktiež, ak pri Rebrovom debute kritika poukazovala na to, že jeho poézia pôsobí ostro, úsečne, fragmentárne či stroho, všetky tieto vlastnosti si autorove básne ponechávajú, dokonca z jazykového hľadiska sú ešte „úspornejšie“ a syntakticky uvoľnenejšie. Čo sa však mení, je schopnosť lyrického subjektu vypovedať o sebe, básne tak z obsahového i formálneho hľadiska pôsobia istejšie. Ak teda pri čítaní debutovej zbierky mohla prílišná strohosť brániť v porozumení a fungovala najmä ako „plenta“ medzi textom a čitateľom či čitateľkou, v druhej zbierke ide Rebrov subjekt „s kožou na trh“ a jeho texty pôsobia hodnovernejšie.

V zbierke *Ako tieň na pľúcach* Derek Rebro čiastočne upúšťa od (naoko) asociačného reťazenia abstrakcií, pri ktorom môže dôjsť k dezinterpretácii, respektíve je z dôvodu nízkej miery (významovej) koherencie medzi jednotlivými veršami náročné/nemožné nájsť interpretačný kľúč. Aj takéto básne síce motivicky zapadajú do koncepcie zbierky, no v konečnom dôsledku text výraznejšie neposúvajú: „*vyskočiť z pahreby / do vriacej // obzrieť sa / nedovidieť // lámu // v (žiadnom) kolese // nanovo prekreslený // obrys / (ne)istého*“ (s. 15) či miniatúra „*zbrklo sa pohlo / smerom k ihlici*“ (s. 59). Výskyt takýchto veršov je však prirodzený, najmä z dôvodu, že kniha obsahuje takmer šesťdesiat básní. Ak teda použijem osvedčené kritické kliše, aj pre túto zbierku platí istá hodnotová rozkolísanosť, ktorá vzhľadom na ustálenosť a hermetickosť autorovej poetiky nie je výraznejším problémom zbierky. Za najpresvedčivejšie napriek tomu považujem básne, v ktorých sa Rebro vzdáva abstrakcie a vytvára „hmatateľné“ obrazy, ktorými kompenzuje striktné priraďovanie abstraktnejších veršov. Za všetky možno uviesť napríklad text: „*nalej do taniera / po okraj // stola sa rozvinie // k stene dvor // // polievkové oká // polej záhon // za ohradou plot*“ (s. 61), alebo: „*v maku pristúpia // zaspia / miesiť cesto // lôžkami sa pripomeň / za rohom dýcha // (za)dom vstupuje / závin požuje*“ (s. 55). Práve umiestňovanie jednotlivých

obrazov do konkrétnejších (niekedy aj syntakticky či zvukovo jasnejších a pevnejších) väzieb a vytváranie „situácií“ pridáva Rebrovej poézii na autenticite. Jeho básne sa stávajú intímnejšími, čo je spôsobené azda aj tým, že sa takto aspoň okrajovo približujú osobnej poézii v klasickom zmysle slova.

So zvyšovaním uchopiteľnosti, „hmatateľnosti“ básní a s tým súvisiacim „znižovaním vysokého“ sa viaže aj využívanie konkrétnych obrazov, ktoré priamo nepomenúvajú stav subjektu, ale, ako som už naznačila, dotvárajú predstavu o situácii alebo priestore, v ktorom sa subjekt nachádza: „*na terase / v zlomenom lehátku*“ (s. 14), „*nedopitá kofola / dokonavé slnko // v cukrovej vate / sršeň*“ (s. 22) alebo: „*v slnečný deň dav // trh s kvetmi*“ (s. 42). Prostredníctvom podobných motívov vstupuje do Rebrovej poézie aj každodennosť, respektíve tradičnosť či tradícia. Tú nachádzam napríklad v motívoch medu (s. 27, s. 31), trhaní a zalievania byliniek (s. 28), púšťania šarkana (s. 54), miesenia cesta (s. 55), ôk na polievke (s. 61), levandule v skrini (s. 66) či veštenia z kávy (s. 71). Možno čiastočne nadinterpretujem, no nazdávam sa, že tieto motívy môžu sekundárne naznačovať aj tradičnosť v každodennom fungovaní „netradičného“ (neheterosexuálneho) vzťahu dvoch partnerov, ktoré sa od iných vzťahov v podstate neodlišuje. Zároveň sa cez ne vytvára vzťah medzi súčasným a tradičným, azda až ľudovým. Tieto zložky sa v niektorých prípadoch dopĺňajú, najmä vtedy, ak sú súčasťou bežného života subjektu: „*vytriedť rukávy // do každého kus levandule / zvyšné postrihaj a na dno skrine / nepremýšľaj / každý deň*“ (s. 66). Napätie však vzniká, keď tieto „ľudové“ prvky vystupujú samostatne, respektíve v opozícii k nepríznačným javom, vtedy dochádza k ich deštrukcii: „*nalámaný chlieb / polámaný kríž // obyčajné paralely / utopené akvabely // naslinený prst / nepýta // kroje horia / biče praskajú // na námestí šaty / nad kolenom trup*“ (s. 72). A hoci ani táto báseň nepatrí k tým najjasnejším, aj v tomto prípade platí, že problematické sú najmä tie texty, ktoré podobné „odrazové“,

presné verše neobsahujú a čitateľ či čitateľka sa okrem kontextu príbuzných básní nemá pri interpretácii čoho zachytiť.

Čo však pri momentálnej podobe Rebrovho písania považujem za vratké, je práca so zátvorkami. Ich využívanie je pri autorovej skratkovitej metóde písania síce logické, keďže sa prostredníctvom nich dá na malej ploche vyjadriť väčšie množstvo významov. Vo viacerých prípadoch však práve takouto snahou vzniká síce invenčný, no zároveň bizarný a umelecky nie príliš presvedčivý výsledok: „*šum (s)vetra*“ (s. 29), „*vraciame si (tele)gram*“ (s. 40), „*pečeň (spra)cuva*“ (s. 48) či „*vášeň // (b)análna*“. Posledný uvedený príklad síce naznačuje pre Rebrovo písanie charakteristický homoerotický motív, no explicitnosť pomenovania v spojení so slovnou hrou uberá na účinku. Pri väčšine spomenutých slovných hier však môže byť snaha o prílišnú jazykovú invenciu a podobné navrstvovanie významov nadproduktívna a dochádza, naopak, k tomu, že sa text, s už i tak malým množstvom konektorov, ešte viac znejasní, prípadne môže takáto práca s jazykom pôsobiť samoúčelne. Za vydarený ale považujem napríklad verš „*navlas(och) podobní*“ (s. 32), ktorý vyjadruje blízkosť a zároveň fyzickú podobnosť partnerov, či „*(st)riasa v hrdle*“ (s. 40), kde oba významy evokujú zaseknutie, nepríjemnú prekážku. Iným prípadom je logické využívanie zátvoriek na odlíšenie gramatických osôb, a to najmä v prípade vypovedania o partnerskom vzťahu („*vlož(me) odkaz / krop(me) nocou*“, s. 74), keď vďaka zátvorkám na označenie dvoch osôb postačí jedno slovo. Za „neškodné“ možno považovať využívanie zátvoriek ako formy negácie či vyjadrenia drobných sémantických posunov („*(pre)rušená*“, s. 24 či „*v(y)dychuješ*“, s. 68), keď sa význam vypovede dramaticky nemení, len sa modifikuje.

Ak som v úvode naznačila pretrvávajúcu ostrosť Rebrovej poézie, je potrebné doplniť, že tá je zachovaná najmä na úrovni formy. Ak sa totiž

v texte vyskytne motív evokujúci ostrosť, často býva kompenzovaný obľosťou: „*každá časť // nadobudnuté // ihlicu // koleso*“ (s. 13) prípadne: „*skús do balóna / ihlu ovládni znútra // otvor poškodí / (o)tvor zacelí*“ (s. 48). V druhom prípade je navyše ostrosť ihlice neutralizovaná aj zvukovo, výskytom vokálu o. Ostrosť a sterilita sa však v tejto zbierke spájajú tiež s novým výrazným motivickým zdrojom, ktorým je nemocničné prostredie, respektíve motívy súvisiace s chorobou a umieraním (s čím pracujú aj ilustrácie Lucie Tallovej, predstavujúce napríklad mikroskop, skalpel, stetoskop či kovovú posteľ). V tejto súvislosti sa v knihe objavujú motívy zlomeniny, ihly, nosidiel, nemocničnej chodby a nosný motív tieňa na pľúcach, ktorého význam odкрýva záverečná báseň: „*prestrelí / odniesli z kolotoča // zakaždým spolu // ako tieň s pľúcami / ako meď v pohári / telo i výčnelok / očami sem / nohami tam*“ (s. 75). Tá priamo prepája partnerskú a „nemocničnú“ líniu zbierky, partneri sú tu modelovaní ako neoddeliteľné časti, respektíve ako jeden celok (ak sa predsa len oddelia, tak iba bolestivým „zátkom“).

Za jedno z produktívnych motivických východísk možno, najmä v záverečnej tretine knihy, považovať zobrazovanie homoerotiky. V tejto súvislosti sa k Rebrovej zbierke vyjadřila napríklad Zuzana Husárová, ktorá pre český časopis A2 odpovedala na otázku týkajúcu sa svojich literárnych preferencií za uplynulý rok takto: „Mojou favoritkou je zbierka Dereka Rebra *Ako tieň na pľúcach*, a to z nasledujúcich dôvodov: pre svoje u nás prelomové, a pritom subtilne tematizovanie homoerotiky je vzhľadom na súčasné slovenské ovzdušie viac než prínosná, pre opieranie sa o feministickú pozíciu pri mužskom subjekte veľmi podnetná, pre svoj minimalistický slovný výraz, radikálne rozbitie vetných a veršových štruktúr a otázky, ktoré kladie, je pre čitateľa bielym šumom, v ktorom do seba vrážajú nielen echá viacerých hlasov, ale aj miesta nedourčenosti a paralelné význa-

² Dokument je dostupný na: <http://a2larm.cz/2014/12/anketa-literatura-2014/>.

mové jednotky.“² S Husárovej názorom sa viac-menej stotožňujem, keďže je nepopierateľné, že Rebrova poézia je v našom kontexte osobitá, minimálne čo sa týka kompatibility napríklad naznačeného tematizovania homoerotiky a umeleckej hodnoty. Totiž tak, ako môže byť gýčovito a prvoplánovo spracovaná „heteroerotika“, môže sa to stať aj v prípade homoerotických básní, čo, našťastie, nie je Rebrov prípad. Na druhej strane, nie všetky takto ladené básne pokladám za vydarené, a to napriek tomu, že sa dajú považovať za tematicky „prelomové“ či dokonca pomerne presne vyjadrujú a popisujú konkrétnu situáciu, stav subjektu: „*roky s tebou / toky (bez) iného // zrnká (ne)presypem / kľúčia // (roz)pálené telá / rovný povrch // vášeň / (b)análna // množme sa do mušle / prilož k hlavne / vlož(me) odkaz //krop(me) nocou*“ (s. 74). Okrem už spomenutej *(b)análnosti* sa v tejto básni objavuje viacero až príliš jednoznačných motívov (tok, zrnká, telá, noc), všeobecne i v porovnaní s ostatnými, komplikovanejšie interpretovateľnými básňami sú tie homoerotické, respektíve v niektorých prípadoch „homoromantické“ významovo priezračnejšie. Naopak, napríklad verše „*som svoj v tebe / si svoj vo mne*“ (s. 67) sú síce podobne explicitné, no o povahe vzťahu vypovedajú intenzívnejšie a intímnejšie než priame vyjadrenie o rokoch prežitých v partnerstve z predošlej citovanej básne.

Ak som v úvode naznačila polemiku s názorom Michala Reháša, podľa ktorého Rebrovo písanie nemá príliš veľa možností napredovania, aj pri dopisovaní recenzie sa domnievam, že som tak spravila oprávnene. Druhá autorova zbierka totiž dokazuje, že aj z úzkeho okruhu motívov a úsporného jazyka sa dá ťažiť (samozrejme, netvrdím, že natrvalo). Dôležité je nájsť si vhodný spôsob, ako podobný typ textu čítať. Mne sa, parafrázujúc Rebrovu báseň + + + (*svetlomety*), osvedčila metóda „*odstúp nazri zotrvaj*“, čo môže pripomínať návštevníčku či návštevníka galérie, stojacich pred obrazom. V Rebrovom prípade totiž nejde o poéziu, ktorej „zložky“ by sa dali čítať jednotlivito, naopak, prílišné priblíženie a zameranie sa

na konkrétny detail môžu konkrétnu báseň rozostriť, skomplikovať. Na zbierku som sa preto pokúsila nazerať ako na celok a vnímať jednotlivé básne v súvislostiach a paralelách s tými ostatnými. Aj vďaka tomu bolo možné pri čítaní dlhodobejšie zotrvať a overiť, že Rebrovo písanie nie je v našom kontexte len homoeroticky či „homoromanticky“ špecifické, ale obstojí aj svojou, od doby nezávislou, umeleckou hodnotou.

MÁRIA KLAPÁKOVÁ (1989) je internou doktorandkou na Prešovskej univerzite v Prešove. S obľubou sa venuje literárnej kritike súčasnej slovenskej literatúry a do slovenského literárnovedného povedomia sa (teoreticky aj prakticky) pokúša implementovať pojem kritika kritiky, na túto tému píše tiež dizertačnú prácu. Je redaktorkou časopisu o poézii *Vertigo*.