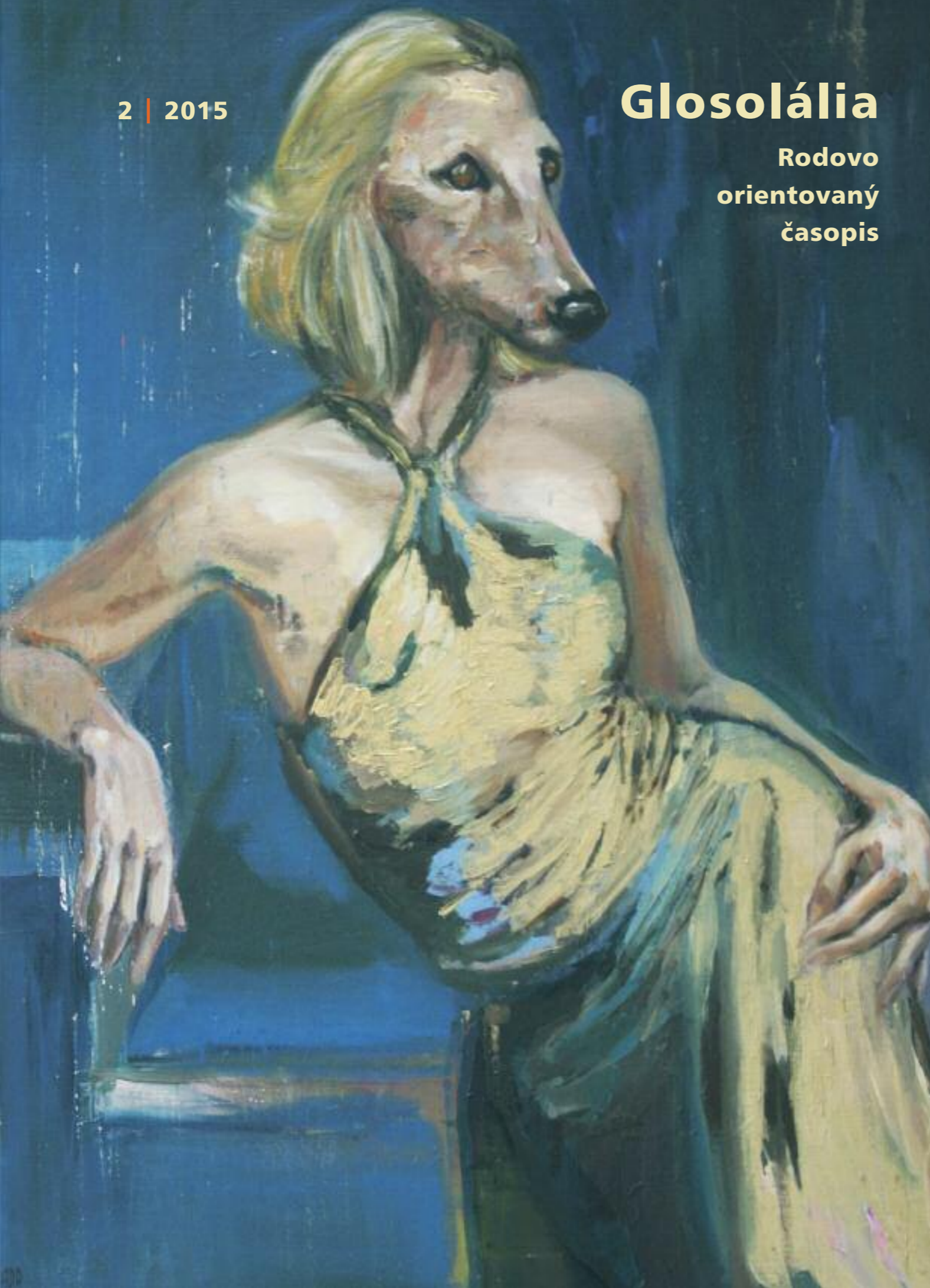


2 | 2015

Glosolália

Rodovo
orientovaný
časopis




Obsah

- CARMEN GRÜNVALSKÁ-KOVÁČOVÁ: **Maliarka bez pátosu a príkras** (o tvorbe A. Adamíkovej) | 1
ALENA ADAMÍKOVÁ: **Ideál krásy sa spája so samostatnosťou** (rozhovor) | 5
ANJA UTLER: **Básne** | 9
ZUZANA URBANOVÁ: **Postavenie žien v Burkine Faso: vzdelanie, zdravie a rodové stereotypy** | 14
Dve na jednu (knihu: ELEKOVÁ, Elena. *Morituri*) | 23
ALEXANDRA KOVÁČOVÁ: **Sterilita do seba pohltila aj autorku** | 23
LENKA ŠAFRANOVÁ: **V literatúre treba polemizovať, nestačí napíňať ľudskosť** | 23
ANJA FRISCH: **Ružena, vravia všetci** | 27
NINA POWER: **Jednorozmerná žena** (3. časť) | 33
MILA HAUGOVÁ – ELVÍRA HAUGOVÁ: **„Myslí si, že by mohla vystríhať hviezdy.“ (A. Sexton)** | 39
ANNE SEXTON: **Moja láska trpkó žiari** | 40
MILA HAUGOVÁ: **Z novej tvorby** | 47
STANISLAVA REPAR: **Labyrint s otvorenou klenbou** | 52
NINA CHAJMOVSKÁ: **Tri hry Jany Juráňovej** | 55
JANA ŠTĚPÁNOVÁ: **Niekedy je treba provokovať, ísť na ostrie noža** (rozhovor) | 67
MÁRIA FERENČUHOVÁ: **Herbáre** | 75
DOMINIKA DINUŠOVÁ: **Gynéceá globálneho kapitalizmu** | 79
OLGA STEHLÍKOVÁ: **Básne** | 89
Dve na jednu (knihu: KÜNG, Hans. *Žena v kresťanstve*) | 93
LENKA SZENTESIOVÁ: **Rod v tieni dogiem** | 93
KRISTÍNA PAVLOVIČOVÁ: **Vízia ženy očami teológa svetového mena** | 93
MARIE ILJAŠENKO: **Básne** | 99
KRISZTA BÓDIS: **Ružový Janičko** | 103
LENKA MACSALIOVÁ: **Simulácia reality, sen a imaginácia v prózach Moniky Kompaníkovej** | 107
JANA RYŠÁNEK SCHMIEDTOVÁ: **Ľudia riešia oveľa hlbšie a zložitejšie problémy ako hľadanie práce** (rozhovor) | 119
ANNA SAAVEDRA: **Dealeři fyzické lásky** | 131

Recenzie

- DAGMAR KROČANOVÁ: **O ironickosti a grotesknosti** (JURÁŇOVÁ, Jana. *Hry*) | 149
JAKUB SOUČEK: **Nezúfajte, prosím!** (GIBOVÁ, Ivana. *Bordeline*) | 152
MARTINA KORBOVÁ: **Každý by mal vedieť rozpovedať vlastný príbeh** (FARKAŠOVÁ, Etela. *Vrstvenie času*) | 153
BEATA BEREGRAD GRÜNMANNOVÁ: **Kantom proti vráskam** (NEIMAN, Susan. *Why Grow Up? Philosophy in Transit*) | 155
MARTINA GRMANOVÁ: **Cesta vnútornou krajinou** (DIANIŠKOVÁ, Veronika. *Zlaté pávy sa rozpadnú na sneh*) | 157



Glosolália 2 / 2015 | Ročník 4 | Cena 4 € | 
ISSN 1338-7146 (tlačaná verzia) | ISSN 1339-245X (online verzia)



Alena Adamíková, v pozadí *White Cube* (2014), olej na plátne, 210 x 160 cm

ALENA ADAMÍKOVÁ (1972, Revúca) žije a tvorí v Novej Dedinke pri Bratislave. Absolvovala Katedru maľby a iných médií na VŠVU v Bratislave, kde navštevovala Ateliér ±XXI Daniela Fischera. V rokoch 2005 – 2011 tu pokračovala v doktorandskom štúdiu. Vo svojej tvorbe sa zameriava prevažne na olejomalbu, pričom centrum jej prác tvoria portréty.

Samostatné výstavy: *Alena Adamíková* (Galéria u anjela, Kežmarok, 2014), *Le-žiace, Spiace* (Schemnitz galéria, Banská Štiavnica, 2014), *Rozprávači príbehov* (Mestská galéria Panský dvůr, Veselí nad Moravou, 2014), *Identity/lahkosť hľadania* (s M. Čorejovou, Nitrianska galéria, 2014), *Čakanie na búrku* (s D. Brunovským, Galéria Slovenského inštitútu, Praha, 2013),

Nežné bytosti (Mestské múzeum a galéria Hustopeče, 2013), *Tvárou v tvár* (Galéria Kabinet, Max Klinger, Bratislava, 2011), *Pohľady* (Synagóga Brezno, 2003), *Strach má moje oči* (Galéria u anjela, Kežmarok, 2002) a iné.

Skupinové výstavy: *Rozhovory, ktoré vedú inam* (Dom umenia, Bratislava; Stredoslovenská galéria, Banská Bystrica, 2014), *ART. D. 01* (Dom umenia, Bratislava; Stredoslovenská galéria, Banská Bystrica, 2013), *KRV* (Slovenská národná galéria, Bratislava, 2012), *Duše v skrýši* (Galéria mesta Bratislava, 2012), *Christmas Bestseller IV* (Galéria SODA, Bratislava, 2012), *Art Follows You* (MyArtLife gallery, Praha, 2012), *JCE Biennial of Contemporary Art* (TECLA SALA, L'HOSPITALET Barcelona,

Španielsko, 2011), *Kickoff* (ArtBanka, Galerie Dvořák Sec Contemporary, Praha), *JCE Biennale of Contemporary Art* (Galerie im Traklaus, Salzburg, 2011), *Plus minus XXI – 2. časť* (Stredoslovenská galéria, Banská Bystrica, 2010) a iné. Bola semifinalistkou STRABAG ARTAWARD 2009 vo Viedni a International Environmental Photography Competition 2002 v Singapure. Viac o jej tvorbe pozri na: www.alena-adamikova.com.

Na obálke:

Alena Adamíková: *Helena Trójska*, zo série *Nežné bytosti* (2013), olej na plátne, 90 x 70 cm

CARMEN GRÜNVALSKÁ-KOVÁČOVÁ

Maliarka bez pátosu a príkras

Figuralistka Alena Adamíková nadovšetko rada maľuje dejiny vnútorného bytia, kapitoly ľudského snaženia. Hlboké ponory do duše sú sondami, ktoré sa zameriavajú na prežívanie reality cez hľadáčik toho, čo sme zažili. Je senzitívnou pozorovateľkou a objaviteľkou v jednej osobe. Každodennú realitu precítiť všedne, jednoducho, až obyčajne.

Adamíková nám ponúka znepokojujúce meditatívne zastavenia, a to bez zbytočného pátosu a príkras. Príbehy o nej, o nás, o ľahkosti a ťažkosti bytia, o hľadaní a nachádzaní, o strácaní a zámernom odchode i návrate k sebe samému, k sebe samej.

ŽENSKÉ FIGÚRY A MALÍ OBRI

Najnovšie Adamíkovej diela predstavujú autentické ženské figúry, s jasným príklonom k portrétnej tvorbe. Charakterizuje ich zrelý maliarsky rukopis a permanentné zaujatie človekom. Zároveň sa v jej výtvarnom svete už dlhšie objavuje nová výrazná téma – obrazy detí. Tváre a postavy sú ponorené do seba, okolie často nevnímajú, priam ho ignorujú. Premýšľajú a prehrávajú si svoje vlastné príbehy. Občas pôsobia ako zakliate, zastavené v čase a priestore. V obrazoch *Chlapec a pes*, *Lota a ľudské mláďa* mení zaužívaný maliarsky rukopis, redukuje detaily a pridáva farebnosť. Na rozdiel od cyklu *Malí Obri*, kde takmer celú plochu obrazu zaberala tvár dieťaťa s monochromatickým pozadím, dotvára priestor bližšie neurčená krajina, okno, ktoré tvorí rámec príbehu. Krajina najskôr ako doplnok, potom ako rovnocenná súčasť vizuálneho vyjadrenia predurčuje nové témy a horizonty maliarky.

HĽADANIE POD POVRCHOM

Adamíková sa rada a často vracia k portrétom blízkych ľudí. Pohybuje sa od vyhranene jasných črt až po ich zámerné zotieranie, strácanie, vymazávanie (možno ide o symbol straty identity). Využíva pritom netypické uhly zobrazenia – z nadhľadu, zozadu, z výšky. Výborne sa jej darí zachytiť zvláštny svet detí s ich snivou plachosťou, detskou jemnosťou a často bezradnosťou, s akou sa dívajú na nás, dospelých. To podstatné hľadá pod povrchom, za zjavným a vidi-

CARMEN GRÜNVALSKÁ-KOVÁČOVÁ je galeristka, kurátorka, organizátorka výstav a propagátorka slovenského výtvarného umenia. V roku 2002 založila v Kežmarku spolu s Marekom Hosom Galériu u anjela. Počas jej trinásťročnej existencie pripravila na celom Slovensku viac ako sto výstav, viaceré výstavy realizovala aj v zahraničí (Poľsko, Bielorusko, Maďarsko a Česko). Spolupracovala s renomovanými galériami, napríklad Domom Marka Chagalla vo Vitebsku, galériou Moderna v Prahe, Panorama v Krakowe, Galériou Michaila Savickeho v Minsku a pod. V tlačných periodikách publikovala desiatky článkov.



Alena Adamíková: Dívajúca sa do svojho vnútra (2012), olej na plátne, 220 x 160 cm



Alena Adamíková: Pozícia „Spiaca“ (2012), olej na plátne, 95 x 170 cm

teľným. Je zrejme, že autorka si jednotlivé kompozície vždy dôkladne premyslí, pričom zvažuje výsledný tvar a formu. Nezameriava sa na mechanické zobrazenie portrétu ako jednoduchej vizuálnej podoby jedinca. Namiesto toho nám ponúka množstvo otázok; diváka a diváčku zneistí, nechá ich dorozprávať príbeh, ktorý začala. Ide o isté zrkadlenie, odraz v mysli autorky. Stučka vo vlasoch pripomína tenký pramienok krvi, čo celému výjavu dodáva silný významový posun – jedinečný kontrapunkt. Adamíková preferuje veľké formáty. Umožňujú jej dramaticky rozvíjať príbehy plné paradoxov. Vyjadruje nimi aj to, čo často cítime – že deti majú priam gigantický svet fantázie a predstáv, do ktorého my, dospelí, nachádzame cestu len ťažko.

EMOCIONÁLNY PORTRÉT

Krehkosť a jemnosť, hlboká zaujatosť. Dá sa z tváre vyčítať, akí sme? Čo sme na ceste životom zažili, objavili, videli a pocítili a čo nenávratne stratili? Čo všetko nás ovplyvnilo, rozosmialo, potešilo krásou, múdrosťou, čo bolelo a neprebolelo? Čo vidno v našej tvári? Je to len kamufláž a nič nehovoriaca maska? V prípade tejto autorky ide o emocionálne portréty, nie o ľahké pózy. Namiesto tváre radšej maľuje krajinu, pozerá sa do svojho vnútra, má zavreté oči, odvracia pohľad, alebo dokonca ľudským figúram nasadzuje hlavu zvieratá. Nezostáva iné, ako konštatovať, že jej maľba je vždy emotívna, silná a významovo bohatá. Je o hľadanie istoty v neistotách dneška.



Ideál krásy sa spája so samostatnosťou

Rozhovor s ALENOU ADAMÍKOVOU

Do procesu tvorby vstupuje podľa nej mnoho rôznych faktorov. Napriek jasnej počiatočnej myšlienke je tak v závere niekedy sama prekvapená, prečo obraz nadobudol tú-ktorú konkrétnu podobu. O dielach a ich interpretácii s umelkyňou ALENOU ADAMÍKOVOU.

Ako by si charakterizovala svoje obrazy?

Ako obrazy s atmosférou. Dôležité pre mňa je, aby obrazy vyvolávali pocity, spustili asociácie, ktoré ľudia poznajú. To im pomôže namaľovaný motív dešifrovať. Snažím sa selektovať farebnosť, aby som neodpútavala od podstaty. Napríklad obraz *Cesta do stredu duše I*. Vidíme na ňom priestor starého dreveného vlaku a priestor lesa. Oba sa prelínajú. Les prerastá vozňom vlaku, v ktorom spí malé dievča. Obraz predstavuje moje spomienky na detstvo, ktoré sa mi pripomínajú v období, keď vychovávam vlastné dcéry. Vraciam sa s nimi na miesta, kde som detstvo prežila ja sama. Predstavuje cestu do vlastného detstva, k jadrú toho, kde som teraz, tam, kde som sa začínala formovať.

Tvoja najnovšia tvorba je inšpirovaná Velázquezom. Čím ťa tento autor fascinuje?

Diego Velázquez maľoval ľahko a presne. Jeho rukopis je odľahčený, vrstvením jemných škvŕn dosahuje objem. Jeho postavy majú skutočný výraz tváre, nesú stopy smútku, melanchólie, vážnosti... bez príkras. Ako maliar preniká k emóciám svojich modelov, venuje im dostatočný čas. Velázquez, Rembrandt, Otto Dix, Lucian Freud podporujú výraznou maliarskou stopou výraz tváre svojich modelov. Necítiť z nich prázdnotu, je v nich možné čítať, domýšľať si, či tá silná emócia patrí autorovi alebo modelom. V každom prípade sú ich diela naplnené prežitou skúsenosťou.

Často sa venuješ zobrazovaniu ženských figúr. Po stáročia bola ideálom krásy Venuša, vieš si predstaviť, aká by bola tvoja súčasná Venuša? Zmyselná, telesná, sebavedomá, tajomná? Ako vyzerá ideál krásy dnes? Sú takéto diela ešte niečím aktuálne?

◀ Alena Adamíková: *Infantka Hana (2015)*, olej na plátne, 130 x 90 cm



Alena Adamíková: Portrét pre Johanku z Arku (2013), olej na plátne, 170 x 130 cm

Myslím, že dnes sa ideál krásy spája so sebavedomím žien, s ich samostatnosťou. To hľadám u svojich modeliek ja. Navonok z nich vyžaruje vôľa byť samostatnou a to im dáva silu aj príťažlivosť. Z pohľadu žien na ženy, aspoň teda žien z môjho okolia, nerozhodujú telesné rozmery – to je skôr mužský uhol pohľadu –, ale činy. Schopnosť niečo vytvoriť, meniť, riešiť. Akákoľvek žena s týmito schopnosťami je príťažlivá, žiadaná. Väčší zadok ani široký pás neprekážajú.

Jeden z tvojich obrazov, *Portrét mladej slečny*, reinterpretuje portrét dievčaťa od Domenica Ghirlandaia. Poloportrét, obrysy tváre, šaty a šperky sú inšpiro-

vané týmto renesančným autorom. Samotnú tvár namaľoval Daniel Brunovský ako krajinu. Inšpirujú ťa starí majstri? A čo prináša spolupráca s iným autorom?

Obraz patrí do série *Tvár ostáva hádankou*, na ktorej od roku 2011 paralelne pokračujem popri iných témach. Spochybňovanie presvedčenia, že maľbou sa nedá zobrazíť duša portrétovaného, ma viedlo k dielam, v ktorých samotnú tvár vynechávam a nahrádzam ju zástupnými obrazmi. Tie sú premaľbami spomienok, zažitých situácií, ktoré sa s portrétovaným spájajú. Daniela Brunovského som požiadala o spoluprácu, lebo som s odstupom času zistila, že pristupuje k zobrazovaniu portrétu podobne. Je to princíp, ktorý môžeme nájsť v dielach surrealistov.

Ovplyvnilo ťa nejakým spôsobom získanie ocenenia vo Viedni alebo v Singapure? Je to istá satisfakcia, alebo ťa skôr ocenenia privádzajú k sebareflexii a prehlbujú tvoju motiváciu maľovať? Čo pre teba znamená úspech?

Ocenenie je určite satisfakciou. Upevňuje istotu, že to, čo robím a ako to robím, je na správnej ceste. Počas maľovania som v neustálom stave spochybňovania, či je obraz dobre namaľovaný, či mu ešte niečo chýba, alebo kde, naopak, ubrať. A čo pre mňa znamená úspech? Pocit, že spoločnosť je natoľko rozvinutá, že akceptuje a oceňuje umeleckú profesiu.

Tvoje obrazy si uchovávajú vždy istý stupeň tajomstva, záhady – naznačeného, ale nevypovedaného. Nechávaš na diváčke a divákovi, aby diela sami dešifrovali a interpretovali, alebo potrebujú kľúč od 13. komnaty, povedzme, „nápovedu“ od autorky?

Obrazy je možné interpretovať viacerými spôsobmi. Kľúč si nosí každá a každý sám v sebe, podľa prežitých skúseností. Neexistuje len jedno vysvetlenie. Často mám na začiatku jasnú ideu, ale v priebehu tvorby sa téma rozvinie ďalej, niekedy do procesu maľovania vstupuje náhoda... sama neviem, prečo obraz dokončím do tej-ktorej výslednej podoby. Potom príde do ateliéru niekto z mojich známych a prekvapí ma, ako obraz prečíta. Nemusí sa myliť, môže to byť aj o tom, čo povie on alebo ona. Zoberme si napríklad obraz *Nulová pozícia* z roku 2009. Tvár ponárajúca sa pod hladinu. Čo sa deje, čo bude nasledovať, ponorí sa úplne? Pre moju známu portrét predstavoval sedemnásťročnú dievča, ktoré stojí na hranici dospievania, rozpakov a omylov. Stotožnila si ho so svojou dcérou. A ja som ho pritom maľovala z pozície tridsaťšesťročnej ženy, ktorej sa nedarí naplniť túžbu mať dieťa. Hľadala som stav pokory a meditácie.

(Zhovárala sa Carmen Grünvalská-Kováčová.)



Alena Adamíková: Maska (2012), olej na plátne, 220 x 160 cm

ANJA UTLER

Básne

+++

Nie je známe prečo,
ale jeho meno sa rozplynulo jedného dňa v jeho výroku
so slovom „chronos“ (čas)
Ivetta Gerasimchuk

chronos

/ch/

a práši
práši

k1

sem: hnané ako vrieskanie sotva prejačané,
sotva: z panvy odpramenené: v strede
riavy hlava – fontanela – na čo je tam
ten otvor:

už sa strhne svetlo, možno – prchavý obraz –
máča sa, umýva: pod viečkom to vyschne, bude
to iskriť, odsrší –

preto: zabaliť to či skôr natlačiť: pľúca
sa roztvoria: vlieva sa do hrtana, je
zadusené

– clivo: vidieť to, sledovať –
preženie sa cez pľúca dychčanie – a hrôza
má len to: tú krátku cestu – beda –



ANJA UTLER (1973) patrí do prúdu nemecky písanej experimentálnej poézie. Žije v Regensburgu, venuje sa aj prekladateľstvu, vyučuje vo Viedni. Okrem iného vydala zbierky *aufsagen* (1999), *müden – entzüngeln* (2004), *brinnen* (2006) a *jana, vermacht* (2009). Za svoju tvorbu, preloženú do viac ako dvadsiatich jazykov, dostala viacero prestížnych ocenení.

/ch/

a predsa hladká: vzduch ju hladká
po vrstvách prevíta sa cez trup, áno, nežnejú a
víria čiastočky, hneď sa práši – chaos
a závan – hore stehnami

k2

so: zaklapnutými sánkami to celé: obsiahnuté
v pohľade, uzlovito zadraptuté: sa pretelesní
do: nádychu, kúsok, sotva citelný
ako: chĺpky – akoby trochu zježené – ona: ob-
trblietať, obochvieť ju: rady zubov, kostnato
vzrušuje sa, skôr chveje asi:

sa to zapúzdruje, namotá do: do vlastného tela
ponorené väzí: len tlie – zdanlivo –
už ani nie v jadre

– a: rozostúpi sa takmer – ach – je: prerezať roz-
rezať sa bez: najmenšieho výkriku, len som sa
chvela, chvejem sa, kvílím: za ním –

/ch/

a chveje sa, rastie oproti hrdlu, ešte sa
prevíri – veje – ako suchá sprcha, zimomriavky –
to rozvíria, rozprestrú: papily to obletia: prelistuje sa
– rýchlo – do priedušiek a plytko – do pluzgierikov

k3

a preč – všetko – prázdna
je hlava ako: to dovnútra
tam nahé: nie je žiadny žiadna
len čelo – a pár očí – zostáva
– ako: vytesané z granitu –
trblieta sa, oproti, viem
to: pretrvávam

sa vzpínať, raz – a navždy: to musím
vedieť: zadusená je, zhasnutá – a: odrážam sa, áno
odlievam späť – mne: nezhasneš mi to už nikdy:
krátky obraz sa trasie, presrší cez to: takmer ma
rozlomí – mrmlam si – chvejúc sa –
k sebe –

/ch/

a vsalo: cez žily, žilky ju vsajú –
niekdajší závan – to: odmotalo sa to zo seba a roz-
množí sa, množí: striekajúc vymýva tak: ju presiakne
preleje rozvetvené tkanivo a šumí a šplachne
– hrmotanie, prskanie – k sebe a: unikne

k4

iba sa: oproti – pokračujúc – vystrie
sa – ako práve – pohľad – hladko preosiaty
nehýbný – od oka k: vlastnému oku späť

a predsa to: plápolá – sotva badateľne – tak: bude
pretisnutý nadrobno – rozkúskovaný – tak: kučeravie
– trochu – obraz cez vlastné viečko to: pretaktuje
okolie presiakne: to temné vnútri smerom von
stále pulzuje – pokiaľ možno – cudzia kontúra, ktorá:
sa vytrhne

– vytiera, láme: sa mi nad perami, odľahčí to: unikne mi
teraz znova a znova, zažblnkanie, vydýchnuté tak: obhladá
a rozligoce vnútro paží – letmo – chcem to hájiť, hájim
rozložím si – nanovo – jeho tvár –

/ch/

prefiltrovaný: sťahuje sa – uniká – ona sa dotýka chĺpkov – za-
rastený, omihalnicované plochy: zalomí sa: na ohybe paží –
viacnásobne – a ďalej, rozprestrie sa: v smere stebiel k trstinám
a – s povrchom sa: spletie – odšuchoce sa – tadiaľ, áno
dovnútra

k5

a derie sa, derie – skoro strach – divo rastúce
 – očné gule obtrepotané viečkami – ako:
 náhla nevoľnosť – sa do: sánky zakliesnili
 hánky, belavo – proti: hrdlu, ktoré skrýva
 rozochvenie – cudzie – ktoré chce: pučať tu, prýšti
 – podobné napuchnutým plodom – a derie sa
 láme praskajúc von

– áno, cítim: nasledujem ho, ako to mizne, puchne: to, áno
 sťahuje sa: mi rozložené – obnovené: z náreku, zo šepotu
 vyšvihne sa, zaznie: to

/ch/

tak: striasajú svetlo: obtienení – tyčinky ustrážené a konečne
 ju prevedie: prerastie, prepumpuje ju až: po končeky prstov, tak
 sa uvoľní: vojde, áno, až do blaniek: do vysychajúcich dutiniek a
 umiestni sa – ako určité: mäsité vnútro – zvonku

ešte: jedno tlesknutie: bez okolkov zbavená hrdla
 padá – už: ticho vydiera – padá: vzduch teraz
 ako celok, takže: narazia – na úder –
 ktorý ich tak udrie, narazia: proti sebe, na seba,
 áno: odvlňa sa od seba do: klokotavého behu

*

chcieť sa vlievať

stáť oproti: prepletenie v deviatich častiach
 (prvý pohyb)

|

áno, znova a znova sa vy-
 žmýkať, vždy som len
 mrmlanie som: budem
 ako poranená, surová
 pod trbletom vlasov,
 surová

V

– uviaznutie – a predsa: pamätám si, nie, nezabudnem
 volá sa to rybnikárstvo, čo tu vidím prevísať
 stupňovité nádrže pre kaprov, chov pstruhov vy-
 sadený, cez zimu zostávajú vypustené,
 zízajú na ňu breh a bahno: jagajú sa v mraze a ja
 tam prirodzene, nie veľmi dlho stojím

(Preložila Mila Haugová.)



Alena Adamíková: *Dívajúca sa do seba* (2013), olej na plátne, 50 x 60 cm

ZUZANA URBANOVÁ

Postavenie žien v Burkine Faso: vzdelanie, zdravie a rodové stereotypy

ZUZANA URBANOVÁ v roku 2014 absolvovala odbor medzinárodné vzťahy na Fakulte politických vied a medzinárodných vzťahov na UMB v Banskej Bystrici. Na stáži v Burkine Faso sa vďaka finančnej podpore SlovakAid zúčastnila vzdelávacieho cyklu Multipliers' Training Cycle. V súčasnosti sa popri hlavnej práci venuje rozvojovej problematike a pôsobí v občianskom združení GLEN Slovakia, kde plánuje a koordinuje aktivity globálneho vzdelávania.

Minulý rok som ako dobrovoľníčka tri mesiace pracovala v Burkine Faso – v našich zemepisných šírkach málo známej africkej krajine. Nasledujúci text bude zväčša vychádzať z mojich skúseností z hosťovských rodín, v ktorých som bývala, ale aj zo zážitkov v teréne a z rozhovorov s miestnymi ženami a hlavne mužmi, v ktorých spoločnosti som trávila väčšinu pobytu, keďže celý môj pracovný tím sa skladal výlučne z mužov.

„Krajina čestných ľudí“, čo je doslovný preklad Burkiny Faso, patrí napriek vládnej snahe dosiahnuť miléniové rozvojové ciele medzi najmenej rozvinutých štátov subsaharskej Afriky. V minuloročnom Indexe ľudského rozvoja sa Burkina Faso umiestnila na 181. mieste zo 187 hodnotených krajín (UNDP 2014: 1). Väčšina jej obyvateľstva dodnes trpí extrémnou chudobou a veľmi pomalou mierou ekonomického a sociálneho rozvoja. Jeho výsledky sú mimo hlavného mesta Ouagadougou a turistického centra Bobo-Dioulasso, ktoré pred destabilizáciou Mali v roku 2011 a pred vypuknutím epidémie eboly v západoafrickom regióne koncom roka 2013 každoročne lákalo stovky nemeckých a francúzskych turistov, len málo badateľné.

Burkina Faso sa nachádza na hraniciach subtropického pásma a nehostinného Sahelu, ktorého územie sa pod vplyvom globálneho otepľovania rozširuje, a tak sa pre väčšinu obyvateľstva, ktoré sa živí primárne poľnohospodárstvom, stáva prioritou zvyšovanie potravinovej bezpečnosti. Ako dobrovoľníčka som spolupracovala na projekte Národného združenia pestovateľov zelenej fazulky a burkinskej pobočky SOS Sahel zameraného na zvýšenie odolnosti extrémne chudobných komún v severných provinciách Yatenga a Loroum.

Ako už bolo spomenuté, počas pobytu som bývala striedavo v dvoch rodinách a po prekonaní úvodného kultúrneho šoku, keď je všetko zaujímavé a každá činnosť má nádych dobrodružstva, som postupne začala vnímať rozdiely v postavení žien a mužov. Najprv som si všimla, ako manželka môjho šéfa, Selma, vstáva každý deň ráno o piatej, aby sa celá domácnosť leskla čistotou a raňajky boli pripravené na stole, keď sa jej manžel začne okolo pol ôsmej chystať do práce. Samotné ženy sa často sťažovali, že by sa im pomoc v domácnosti zišla, ale môj návrh, aby pomohli manželiam, sa stretol s nepochopením, ba až s výsmechom, muži predsa nemajú upratovať – to je úloha žien. Neskôr, keď sa Selma pripravovala na prijímacie skúšky na zdravotnícku nadstavbu, učili sme sa spolu sčítavať čísla 8 a 7 alebo napríklad malú násobilku. Nešlo mi do hlavy,



Účastníčka nášho projektu, ktorá si zobrala na starosť každodenné zavlažovanie plodín. Foto: Zuzana Urbanová

ako je možné, že dievčatá a chlapci v mojich hosťovských rodinách mali rozdielne matematické, ale aj jazykové schopnosti.

Téma nerovného postavenia mužov a žien, a najmä rodové roly a spoločenské pravidlá, podľa ktorých sa ženy riadili a v rámci ktorých vychovávali aj svoje dcéry, ma začali zaujímať viac. V burkinských podmienkach sa miešajú tradičné kmeňové kultúry s náboženskými prvkami islamu, ktorý je v krajine dominantnou vierou. Pod vplyvom týchto, ako aj mnohých ďalších faktorov vznikli určité spoločenské pravidlá akceptovateľného správania sa žien, medzi ktorými sa najčastejšie spomínajú tieto: burkinská žena nepije alkohol (jediné tolerované je víno pri špeciálnych príležitostiach) a nefajčí cigarety; každá žena, ktorá robí aspoň jednu z týchto činností, je tak mužmi, ako aj ženami považovaná za prostitútku. Medzi ďalšie takéto pravidlá patrí napríklad dĺžka sukni – kým slobodné dievča sa môže obliekať, ako chce, po vydaji už dĺžka sukne ženy musí siahať aspoň pod kolená. To, že väčšina žien, s ktorými som sa rozprávala, považovala dodržiavanie vyššie spomenutých a ďalších, veľmi podobných, pravidiel za základ dobrého života, teda za predpoklad nájdania si manžela a následného založenia rodiny, však poukazuje na oveľa hlbší problém burkinskej spoločnosti. Pre nízku úroveň vzde-

lanosti si len málo žien uvedomuje, že majú ľudské práva a že tie sú pre nezdravé inštitúcie a silné spoločenské normy každodenne porušované. Počas môjho pobytu som sa vari najviac stretávala s porušovaním nasledujúcich práv.

PRÍSTUP K VZDELANIU

Prístup k primárnemu vzdelaniu je v Burkine Faso celospoločenským problémom. Podľa štatistických údajov sa miera gramotnosti Burkinčanov pohybuje na úrovni 28,7 %, pričom u žien je gramotnosť ešte o cca sedem percent nižšia. Podľa údajov uvedených v rôznych zdrojoch sa pohybuje medzi 20 – 21,8 %. Pomer dievčat nastupujúcich do základných škôl bol v roku 2008 oproti chlapcom 0,88 : 1.¹ Autori správy monitorujúcej progres v naplňaní Miléniových rozvojových cieľov však vyhodnotili, že aj z toho mála dievčat, ktoré na základnú školu nastúpia, 27,7 % školu z rôznych socioekonomických dôvodov opustí a pre slabé študijné výsledky základnú školu nedokončí 32,4 % z nich (UNDP 2010). Dôsledkom toho sú potom aj údaje zverejnené v minuloročnom Indexe rodovej nerovnosti,² ktoré poukazujú na to, že len 0,9 % burkinských žien vo veku vyššom ako 25 rokov má ukončené aspoň sekundárne vzdelanie. Viaceré materiály, ktoré som pred písaním tohto článku preskúmala, upozorňujú aj na fakt, že samotní učitelia (učiteľiek je v krajine oveľa menej) venujú väčšiu pozornosť chlapcom, v duchu toho, že práve na nich bude spoločnosť klásť zodpovednosť za finančné zabezpečenie rodiny. V mysliach mnohých Burkinčanov je totiž manželstvo inštitúciou, prostredníctvom ktorej si dievčatá môžu zabezpečiť lepšiu budúcnosť; burkinské dievčatá sú odmalička pripravované na to, aby boli žiadanými manželkami.

Fakt, že na vzdelanie žien sa nekladie až taký dôraz, som pocítila i v mojej hostiteľskej rodine. Mój šéf Soumaila mal dve deti – osemročnú dcéru prezývanú Mamie a päťročného syna, ktorého nikto nevolal inak ako Coucou. Najskôr mi nešlo do hlavy, ako je možné, že malý chlapec, ktorý ešte ani nezačal chodiť do školy, vie po francúzsky lepšie a má oveľa širšiu slovnú zásobu ako jeho staršia sestra. Možno je len šikovnejší, vravela som si predtým, než som zistila, že Coucou už skoro dva roky navštevuje škôlku zameranú na zlepšovanie jazykových schopností. „Ale čo dcéra?“ pýtala som sa svojho šéfa. „Mamie to predsa nepotrebuje, čo jej treba, sa naučí teraz v škole.“

V Burkine som bola až do polovice októbra, a tak som na začiatku nového školského roka mala príležitosť prelistovať si aj burkinské učebnice. Okrem toho, že všetky knihy majú prinajmenšom pätnásť rokov, pri prezeraní učebnice francúzštiny pre tretí ročník máte pocit, že jej úlohou je iba posilňovanie rodových stereotypov. Žiaci a žiačky sa učia po francúzsky na príbehoch o chlapcoch, ktorí poctivo chodia do školy, a o ich matkách a sestrách, ktoré pri tradičných sviatkoch varia obed pre celú rodinu. Pri dejepisnom učive o štátnom prevrate, ktorým sa Burkina Faso oslobodila spod koloniálnej nadvlády Francúzska, môžete v učebnici vidieť obrázky manifestácií, na ktorých za zmenu režimu bojujú iba chlapci a mladí muži.



Kým sú muži a deti v miestnej mešite, manželka pripravuje tradičný obed počas osláv ukončenia ramadánu. Foto: Zuzana Urbanová

DOSTUPNOSŤ LEKÁRSKEJ STAROSTLIVOSTI

Druhým, často pozorovaným a azda najkomplexnejším problémom, ktorému musia burkinské ženy čeliť, je prístup k zdravotnej starostlivosti. Napriek tomu, že burkinská vláda vyvinula v uplynulých rokoch snahu naplniť Miléniové rozvojové ciele týkajúce sa zníženia úmrtnosti detí a matiek (zaviedla napríklad bezplatné predpôrodné a popôrodné vyšetrenia, snažila sa zvýšiť počet lekárov v rurálnych oblastiach krajiny atď.), reálne výsledky týchto opatrení, ktoré by viedli k zlepšeniu situácie žien, zostávajú mizivé. Na príčine sú spoločenské normy, ale i to, že získanie finančných prostriedkov potrebných na návštevu lekára mnohokrát závisí od vôle manžela vyčleniť ich z rodinného rozpočtu. A pretože burkinské ženy majú podľa tradičného presvedčenia rešpektovať svojich manželov za všetkých okolností, nezriedka si od nich pýtajú povolenie na každú jednu návštevu zdravotníckeho centra.

Burkinské ženy musia pri získavaní zdravotnej starostlivosti v rôznej miere prekonávať tieto prekážky:

- nadobudnutie aspoň základných poznatkov o tom, kde nájsť potrebnú starostlivosť,
- získanie povolenia od manžela/otca atď. na to, aby mohli zdravotnícke centrum navštíviť,

¹ Posledný dostupný oficiálny údaj.

² Gender inequality index je súčasťou Indexu ľudského rozvoja, ktorý každoročne vydáva UNDP.

- získanie finančných prostriedkov potrebných na návštevu lekára a iné liečebné náklady,
- vzdialenosť zdravotníckeho centra je obzvlášť veľkým problémom, keďže v Burkine Faso je na tisíc obyvateľov 0,05 všeobecného lekára,
- nájdenie vhodného dopravného spojenia k zdravotníckemu centru,
- neochota a strach ísť k lekárovi bez sprievodu,
- obava, že ich ošetrojúcim lekárom nebude žena (BMC Public Health 2012: 3).

Podľa štúdie publikovanej v BMC sa až jedna z piatich burkinských žien musí vyrovnávať so všetkými z týchto prekážok vždy, keď chce absolvovať lekárske vyšetrenie.

NEROVNOSŤ PRI ROZVODOCH A MANŽELSKÝCH SPOROCH

Počas môjho pobytu v Burkine Faso som bola ubytovaná v dome vedúceho Národného združenia pestovateľov zelenej fazuľky. Na jeho mladej manželke (vekový rozdiel medzi nimi bol 18 rokov) som hneď po príchode spozorovala, že je zo života ženy v domácnosti a z úlohy mladej matky frustrovaná. Selma celý deň ležala na gauči pred televízorom, pozerala nolywoodske a indické telenovely a snívala o živote v iných podmienkach, kde by mala viac slobody a nebola by pri každom svojom kroku nútená pýtať si povolenie a peniaze od manžela. Na rozdiel od mnohých iných burkinských žien však svoju nespokojnosť dávala najavo a početné hádky v rodine boli na dennom poriadku. Bývala som tu približne dva týždne, keď sa jeden zo sporov vyhrotil do takej miery, že si Selma za pomoci detí zbalila všetky veci a odišla k svojim rodičom žijúcim v hlavnom meste. Susedky krútili hlavou – veď má doma elektriku, tečúcu vodu, dokonca aj digitálnu televíziu, čo sa jej teda nepáči?

Selma strávila šesť týždňov u rodičov, snažiac sa nájsť si prácu. Veľmi skoro však zistila, že sa sama o seba nedokáže postarať. Celý život bola totiž vedená iba k tomu, aby sa jedného dňa stala dobrou a poslušnou manželkou. Zo školy mala len veľmi málo vedomostí, vydávala sa ako osemnásťročná a mimo domu zamestnaná nebola. So svojim neskorším manželom chodila od svojich šestnástich rokov a rozmýšľať o tom, ako si na seba zarobiť, nemalo byť nikdy jej úlohou. Rodičom začala byť čoskoro na príťaž. Približne po troch týždňoch od odchodu začali jej manželovi čoraz častejšie volať a prosili ho, aby k nim prišiel vyjednávať o podmienkach, za ktorých si bude ochotný svoju neposlušnú ženu zobrať naspäť do Ouahigouyi.

Soumaila počas nasledujúcich troch týždňov každý tretí deň cestoval na „manželské rokovania“. Na týchto stretnutiach boli prítomní rozkmitení manželia a Selmini rodičia a starí rodičia. Takéto tradičné „uzmierovacie“ návštevy prebiehajú v kmeni Mossi, ktorý tvorí 40 % burkinskej populácie, nasledujúco: Na prvých dvoch stretnutiach manžel vymenuje svokrovcom všetko, v čom ich dcéra ako jeho manželka, podľa neho, zlyháva. Medzi vytýkanými vecami môže byť naozaj čokoľvek, od spôsobu obliekania cez kvalitu a frekvenciu vykonávania

domácich prác, spôsob výchovy detí až po nedostatočné plnenie si „manželských povinností“. Rodina manželky potom hľadá na tieto problémy riešenie a dobieha do nej, aby svoje správanie zmenila. Po tejto ponižujúcej procedúre, keď sa v rodine prekonzultujú všetky detaily intímneho života nespokojnej manželky, pričom ona sama má iba veľmi málo priestoru na to, aby sa obhájila, je jej zvyčajne „dovolené“ vrátiť sa domov a opätovne si plniť úlohu dobrej manželky a matky.

VIDINA LEPŠEJ BUDÚCNOSTI?

Ako sa dá postavenie žien v Burkine zlepšiť a aké kroky je možné v tomto smere podniknúť? Z predchádzajúcej časti textu vyplýva, že vzhľadom na ekonomický a spoločenský stav krajiny musí burkinská vláda, okrem zrovnoprávňovania mužov a žien, paralelne rozvíjať a posilňovať mnohé ďalšie sektory, ktoré sa na prvý pohľad môžu javiť ako dôležitejšie (napríklad odstránenie extrémnej chudoby, zvýšenie úrovne gramotnosti alebo riešenie katastrofálneho stavu zdravotníctva). Aj história dokazuje, že spoločenské posuny vedúce k posilneniu postavenia žien sa v krajinách nezriedka dostávajú až po dosiahnutí určitej úrovne hospodárskeho rozvoja a následnom zlepšení životnej úrovne, ktoré vytvára priaznivejšie podmienky na zmenu i v oblasti rodovej rovnosti. No keďže Burkina Faso je členskou krajinou mnohých regionálnych a globálnych zoskupení, v ktorých sa téma zrovnoprávnenia žien považuje za prioritnú a prierezovú, v tomto smere už prijala viaceré záväzky. Medzi najznámejšie z nich patrí ratifikácia Dohovoru o odstránení všetkých foriem diskriminácie žien (CEDAW; OSN) v roku 1987. V tieňovej správe k napĺňaniu CEDAWu v Burkine Faso z roku 2010 sa však môžeme dočítať, že posun krajiny v oblasti dodržiavania práv žien je len minimálny (upozorňuje napríklad na to, že pred piatimi rokmi ešte v burkinských zákonoch neexistovala právna definícia diskriminácie, na ktorú by sa ženy pri riešení sporov mohli odvolávať). Ako členský štát Africkej únie sa Burkina Faso v roku 2004 takisto oficiálne zaviazala posilniť postavenie žien v krajine prostredníctvom podpísania tzv. Solemn Declaration on Gender Equality in Africa. No tempo, akým sa situácia mení, vyvoláva aj naďalej otázky, do akej miery je reálne zlepšenie života žien zaväzujúce pre vládnych predstaviteľov krajiny, ktorými sú zväčša muži. Napriek záväzkom, ktoré na seba Burkina Faso prebrala ratifikáciou medzinárodných dohovorov, aj naďalej zostáva (spolu s celým západoafrickým regiónom, v ktorom sa nachádza) na chvoste rebríčkov rodovej rovnosti.

Medzi nástroje, ktoré by mohli politické, hospodárske a spoločenské štruktúry štátu použiť a ktoré by na základe výsledkov v subsaharskom regióne mohli fungovať, patria napríklad štátom a medzinárodnými inštitúciami fundované programy na posilnenie postavenia žien a ich kapacít, využívanie verejnoprávnych médií, „gender mainstreaming“ a vytváranie „rodovo citlivých“ verejných rozpočtov. Ešte predtým je však nutné zamerať sa na posilnenie kapacít zamestnancov verejných inštitúcií, ktorí sa v nejakej miere už právami žien zaoberajú

- Literatúra:**
- AFRICAN UNION. 2004. *Solemn Declaration on Gender Equality in Africa*. Dostupné na: www.afrimap.org/english/images/treaty/AU_GenderSolemnDec04.pdf.
- BMC PUBLIC HEALTH. 2012. *Measuring women's perceived ability to overcome barriers to healthcare seeking in Burkina Faso*. Dostupné na: www.biomedcentral.com/1471-2458/12/147.
- MINISTERSTVO PRE PRESADZOVANIE POSTAVENIA ŽIEN. 2000. *Réponse au questionnaire adressé aux gouvernements sur la mise en ouvre du programme d'action de Beijing (1995)*. Dostupné na: www.un.org/womenwatch/daw/Review/responses/BURKINA-FASO-French.pdf.
- NDI. 2010. *Shadow Report on the 6th report of the Government of Burkina Faso on the enforcement of CEDAW*. Dostupné na: www.peacewomen.org/sites/default/files/hr_cedawshadowreportburkinafaso_ndi_2010_0.pdf.
- OSN. 1979. *Dohovor o odstránení všetkých foriem diskriminácie žien*. Dostupné na: www.unsk.sk/files/odbory/skolstvo/rodova_rovnost/dohovor_diskriminacia.pdf.
- SVETOVÁ BANKA. 2015. *World Health Organization's Global Health Workforce Statistics, OECD, supplemented by country data*. Dostupné na: www.data.worldbank.org/indicator/SH.MED.PHYS.ZS.
- UNDP. 2010. *Rapport Pays de Suivi de la Mise en Oeuvre des Objectifs Millénaires pour le développement du Burkina Faso*. Dostupné na: www.inforoute-communale.gov.bf/monographie_nouveau/rapports/rapports.htm.
- UNDP. 2014. *Index ľudského rozvoja 2014*. Dostupné na: www.hdr.undp.org/sites/default/files/hdr14_statisticaltables.xls.



Miestne ženy v dedinke Yingaré sa zúčastňujú školenia zameraného na zvýšenie potravinovej bezpečnosti v regióne Yatenga. Foto: Zuzana Urbanová

(ministerstvá školstva, zdravotníctva, rodiny atď., no v Burkine Faso možno trochu prekvapujúco existuje aj Ministerstvo pre presadzovanie postavenia žien, ktoré vzniklo v roku 1997). Posilnenie môže nadobúdať napríklad podobu rodových školení, respektíve vzdelávacích aktivít, ktoré by problematiku rodovej rovnosti zbavovali stigmy výlučne „ženskej záležitosti“ a vyzdvihovali by sociálno-ekonomické benefity, ktoré so sebou rodová rovnosť prináša.

Mimo sféry verejných inštitúcií zohrávajú dôležitú úlohu početné mimovládne organizácie pracujúce v prospech posilnenia postavenia žien, ktoré sa v rôznych (no nie vždy efektívnych) formách nachádzajú po celej krajine.³ Situáciu by mohlo zlepšiť i to, keby z organizácií vznikla platforma, v rámci ktorej by boli aktivity koordinované (zvyšovali by sa tak napríklad šance pri fundraisingu). Vzhľadom na nezriedka spiatočnicke názory spoločnosti na postavenie žien by mohlo určitý efekt priniesť aj to, ak by združenia spolupracovali s mužskými lídrami komunit, s náboženskými predstaviteľmi či v jednotlivých dedinkách s radami starších. Práve vďaka takejto kooperácii by sa totiž mohlo vyformovať podpornejšie prostredie, v ktorom by sa ženy pre hrozbu stigmatizácie pred zvyškom komunity nebáli zapojiť do rozvojových či vzdelávacích programov. Dôkazom toho, že vytvorenie priateľského prostredia môže ženy posmeliť k tomu, aby sa do takýchto projektov zapojili, je napríklad pôsobenie organizácie, v ktorej som pracovala ako dobrovoľníčka v dedinke Yingaré. Na školeniach

o pestovaní odolnejších plodín, ktoré poskytovalo toto združenie, sa zúčastnilo sto žien rôzneho veku.

Na záver však, žiaľ, treba povedať i to, že po udalostiach z prelomu októbra a novembra 2014, keď bol v krajine zvrhnutý tri dekády fungujúci autoritatívny režim Blaise Compaorého a dominantnú úlohu v krajine prebrala armáda, bude otázka rodovej rovnosti do úzadia pravdepodobne zatlačená ešte výraznejšie. Hlavným záujmom štátnych predstaviteľov je totiž momentálne dostať krajinu v čo najstabilnejšom mode k jesenným prezidentským voľbám a na domácej pôde sa vyhnúť turbulentným udalostiam pripomínajúcim povolebné nepokoje na Pobreží Slonoviny či vojenský puč v Mali. Či si Burkinčania a Burkinčanky v októbrových voľbách vyberú prezidentského kandidáta, ktorý bude mať reálny záujem zvýšiť mieru rozvoja krajiny, je zatiaľ otáznne. Každopádne však už takto o rok budeme vedieť, či ním zostavená vláda bude s početnými organizáciami posilňujúcimi postavenie žien v Burkine Faso aktívne spolupracovať na vypracovaní moderných rozvojových politík berúcich do úvahy dôležitosť rodovej rovnosti, alebo či bude krajina naďalej stagnovať a ešte dlhé roky obsadzovať posledné miesta rozvojových rebríčkov.

³ Napríklad Association Zoodo pour la Promotion de la Femme v Ouahigouyi (www.zoodo.org) či Association des Femmes Burkinabé de Ouahigouya (www.courantsdefemmes.free.fr/Assoces/Burkina/AFBO/AFBO.html), Association Koom pour l'Auto Promotion des Femmes (www.associationkoom.bf), alebo Voix de femme (www.snergie.pagesperso-orange.fr/voixdefemmes) v Ouagadougou. V Bobo Douilasso ďalej pôsobí Association Ben Be Na Ni Jiriwa Ye - L'Unité Conduit au Développement (www.courantsdefemmes.free.fr/Assoces/Burkina/UCD/UCD.html).



Alena Adamíková: *Ona a jej sestra* (2011), olej na plátne, 130 x 95 cm

D V E N A J E D N U

**ALEXANDRA
KOVÁČOVÁ**

Sterilita do seba
pohltila aj autorku

ELEKOVÁ, Elena. 2014. *Morituri*. Bratislava : ASPEKT.

LENKA ŠAFRANOVÁ

V literatúre treba polemizovať,
nestačí naplniť ľudskosť

Opisy naturálnej reality, smrť a málo poetiky. Ale možno práve taký je život zdravotnej sestry Dušany, ktorá pracuje na oddelení geriatrickej. „Všetko jednorazové. Sterilné... Sterilnej rovnostárskej bieloby rovnošiat tiež ubúda. Nosia sa modré, zelené, žlté, lososové. Škoda. Mám rada bielu. Dobre na nej vidno špinu“ (s. 7) – hovorí postava *Morituri*, v poradí druhej knižky Eleny Elekovej. Hoci povrchnosti – napríklad to, čo si ráno vyberieme zo šatníka – vieme ovplyvniť, v živote to nie je vždy také jednoznačné. Zdravotnej sestry z geriatrickej Dušane sa ponúka hneď niekoľko „únikových východov“, možno aj do komfortnejšieho života. Ona však stále váha. Je otrokyňou sterility. Nielen bielych stien a ešte bledších tvárí, z ktorých sa vytráca život a ktoré deň čo deň stretáva na chodbe v nemocnici. Je otrokyňou uväznenou v sterilite svojho vlastného života.

Eleková v recenzovanej knižke rozohráva príbehy a situácie každodennej nemocničnej reality. Keďže autorka vyštudovala medicínu a popri písaní pracuje v poradni pre psychické zdravie, k téme má naozaj blízko. Každod-

„Biela má v sebe všetko.“ (s. 179) – týmito slovami uzatvára svoju druhú knihu prozaička Elena Eleková. Napriek jej takmer stoosemdesiatstranovému úsiliu presvedčiť nás o pravdivosti tohto konštatovania, dovolím si s ňou nesúhlasiť. Elekovej kniha pre mňa ostala fádna, monotónna, stereotypná, bez akýchkoľvek iných farieb, a to aj napriek veľkému tematickému potenciálu. Nepodobná nemocničným obliečkam, ktoré do seba nasajú krv, moč či obsah pacientovho žalúdka, pripomínajúca skôr biely teflónový obrus, po ktorého povrchu všetko iba hladko sklzne, akoby to tam nikdy ani nebolo.

Autorka sa usiluje modelovať rozprávačku a súčasne protagonistku príbehu Dušanu, pracujúcu v nemocničnom prostredí na oddelení geriatrickej, tak, aby sa svojou empatickosťou, introvertnosťou a hlbavosťou líšila od „vyhoreného“ personálu. Napriek tomu, že sa Dušana dennodenne konfrontuje s pacientmi a pacientkami, s ich zhoršujúcim sa zdravím a so smrťou, Eleková popisuje tieto stretnutia bez akejkoľvek penetrancie. Tá chýba dokonca aj pri zobrazení rozpoloženia Dušany a jej najbližších po smrti otca. Napriek tomu, že sa ňou prozaička zaoberá na niekoľkých stranách, text ostáva bez emócie. Mlčanie je nahradené deskripciou a namiesto hlbšieho prieniku fatálnych udalostí a situácií do Dušaninho vnútra čítame len ďalšiu „správu v chorobopise“, nekorešpondujúcu s prozaičkinou snahou modelovať Dušanu ako citlivú a vcítujúcu sa bytosť. Dané kreovanie protagonistky paradoxne znemožňuje aj stvárnené vonkajšie udalosti. Eleková totiž zobrazuje v texte toľko smrtí, že adekvátnou reakciou na ne by bolo buď postupné vyhorenie protagonistky, ktorá by časom „zapadla“ do geriatrickeho personálu, alebo stupňujúca sa hypersenzibilita postavy, ktorá by mohla mať vplyv až na jej psychické zdravie. Obe z týchto možností by boli uveriteľnejšie ako modelovanie postavy ponúknuté Elekovou. Kreovanie „nemastnej – neslanej“ protagonistky by mohla „zachrániť“ aspoň dôveryhodná a zmysluplná motivácia Dušany starať sa o geriatrických klientov. Autorka si však ani na tej nedá záležať a útržkovito uvedené (ne)dôvody pôsobia skôr rozpačito (čitateľ či čitateľka si Dušanine rozhodnutie nedokáže zmysluplne vysvetliť). Čo pôsobí ešte iritujúcejšie ako Dušanino samaritánstvo, je jej sebaľútosť. Tridsaťdeväťročná protagonistka, ktorú prozaička charakterizuje, akoby bola dávno za zenitom, sa v texte neraz

denný boj o zachovanie ľudskej dôstojnosti, komunikácia s „budúcimi dedičmi“ navštevujúcimi svojich rodičov z povinnosti a pre vidinu „mamonu“, ľahostajnosť, ale i vtipné „hlášky“ geriatrov zmierených so životom, aj o tom je kniha, ktorá je výstižne pomenovaná latinskou verziou slova umierajúci. Na pozadí bezútešnej nemocničnej reality, ktorú najlepšie spoznáme až vtedy, keď sme s ňou sami konfrontovaní, vykresľuje Eleková rovnako bezútešný život osamelej zdravotnej sestry: „Akosi som sa stratila vo vlastnom živote. Moji rovesníci riešia krízu stredného veku rozvodmi, novými partnerstvami, novými ľuďmi. Vymeniť ľudí je asi najľahšie. Ja nemám koho vymeniť. Iba ak seba...“ (s. 18).

Autorka má nesporne rozprávačsky talent, do svojho textu dokáže veľmi umne a nerušene prepašovať odtiene, vône a emócie. Miestami môže čitateľ alebo čitateľka nadobúdať dokonca pocit, akoby išlo o otvorenú denníkovú spoveď hlavnej protagonistky, 39-ročnej Dušany. Tá viac ako svoj vlastný život žije život svojich pacientov v nemocnici. Niekedy je to asi jednoduchšie: „Kedysi som pracovala v sporiteľni a volali ma, dôchodcovské okienko. Väčšina starých ľudí, ktorí vstúpili do našej budovy, intuitívne zamierila ku mne“ (s. 22) – vracia sa Dušana k spomienkam.

Dielo je o tvrdej realite (hoci i o ľudskosti), akoby to však bolo na úkor poetiky. Pri jeho či-

zamýšľa nad svojou osamelosťou, nad tým, či mala v živote vôbec nejaké skutočné kamarátky, alebo nad tým, prečo sa v rodnom meste a vo svojej garsónke nikdy necítila ako doma. Na rozdiel od svojej sestry, je „šedou myškou“, oblieka sa nenápadne, nedokáže sa pozrieť iným ľuďom do očí, trápia ju choroby, nevie komunikovať s mužmi a akúkoľvek šancu nadviazať vzťah nevyužije, lebo jej v tom bráni vlastná „zakomplexovanosť“. Za nešťastné považujem aj vykonštruované vytváranie prvoplánových situácií, v ktorých sa Dušana konfrontuje s vlastnou osamelosťou. Medzi také možno zaradiť aj posedenie v parku, kde sa v protagonistkinej blízkosti objíma a bozkáva mladý pár. Pohľad na nich, ako aj otázka dievčatka, s ktorým je Dušana v parku, či bola Dušana niekedy zamilovaná, ju opäť núti zamyslieť sa nad sebou. Možno takáto postava „nájde pochopenie“ u naivného čitateľa, no na diskurzívneho percipienta bude pôsobiť evidentná snaha o empatizovanie či (ne)chcený súcitiť s protagonistkou skôr nepríjemne a otravne.

Za paradoxnú možno pokladať aj skutočnosť, že sa autorke napriek toľkým vysokým témam, ktoré majú potenciál byť problémovými, nepodarilo dostať do textu potrebnú disproporciu. Jedným z dôvodov je nielen spomínaná chýbajúca penetrancia, ale aj nevyváženosť disharmonických zložiek harmonickými. Kumulácia negatívnych javov text nedramatizuje, naopak, pôsobí už po niekoľkých desiatkach strán stereotypne, schematicky, nudne. Čitateľ či čitateľka reflektuje fyzické i sociálne prostredie Dušany prostredníctvom jej optiky, ktorá je, prirodzene, podmienená subjektívnym hodnotením diania. Napriek tomu môže ako nehodnoverný vnímať napríklad fakt, že protagonistka okrem vypočítavej rodiny či najbližších, neprejavujúcich záujem o jej starších členov, neviduje starostlivých a milujúcich rodinných príslušníkov klientov. Explicitne ich spomenie len vo všeobecnosti.

Nevyváženosť „disproporčných“ situácií navyše znižuje kvalitu knihy. Z tohto dôvodu, ale aj pre zámernú fragmentárnosť textu, ktorá, žiaľ, nemá väčšie opodstatnenie, by mohla mať Elekovej próza pokojne o polovicu menej strán. Schematickosti v *Morituri* podlieha aj spomínané členenie textu do fragmentov. Fragmentarizovanie by sa totiž dalo využívať aj inak ako len na „presun“ rozprávačky v čase a priestore. Rozdeľovanie textu do menších častí sa ako najzautomatizovanejšie javí v prvej štvrtine knihy, ktorá nás primárne oboznamuje s vedľajšími postavami. Fragment sa už zaužívané začína vonkajším opisom postavy a prechádza k jej charakteristike. Miestami môžeme nadobudnúť pocit, že čítame slohovú prácu a nie text s umeleckými ambíciami. Z prózy je zjavné, že autorka nepíše intuitívne, ovláda (aspoň teoreticky) základné pravidlá písania. Horšie je to už s ich aplikovaním do praxe. Aby text nepôsobil neliterárne, usiluje sa ho prozaička pravidelne „prevrstviť“ obrazmi. Len čo však dôraz väčšmi kladie na ich efekt, expresivitu vypovedaného, než

taní som sa často zamýšľala nad tým, ako by sa spracovania tejto témy chopil napríklad V. Klimáček, ktorý takisto vyštudoval medicínu. Elekovej text je totiž presýtený nemocničnou tematikou, ktorej však, žiaľ, chýba napätie, gradácia a miestami môže iritovať aj Dušanina (akiste účelová) naivnosť. Autorka vo mne síce vzbudila očakávanie, no monotónne rozprávanie s opismi neustáva a zlom, zápletky či pointa neprichádzajú ani po tridsiatej, ani po šesťdesiatej strane. Pravidlo zákazu invencie si autorka verne uchováva aj v závere. A to je veľká škoda.

Pestrý kolorit postáv nemocničného panoptika oživuje postava cynickej staničnej sestry Milady. Popri jej flegmatickom charaktere, ktorý je ukrátený o prejavy ľudskosti, sa vyníma jej morálny protiklad, „čisté svedomie“ Dušany. „Duša moja, Duša“ – zvykne sa jej prihovárať rodinný priateľ.

Zaujímavosťou je, že Eleková svoj text ozvláštnila metatextom, ktorý dávkuje postupne, v podobe fragmentov z knihy poviedok Sándora Máraia. Zakomponovala ich tak prirodzene, že sa jednotlivé útržky z Máraiovej knihy, ktorú Dušana dostala od otca k narodeninám, stávajú integrálnou súčasťou Elekovej textu: „Ľudia nedôverčivo žmúria do tmavého vesmíru, ktorý je podozrivý a nebezpečný, a nemajú odvahu konať, lebo rozuzlenie ponechávajú osudu“ (s. 47) – pre-

na nenútenú pôsobivosť, vyznievajú násilne, bizarne a vyvolávajú rozpaky: „Pani inžinierka denne referuje o svojej stolici. Je to žena suchá, tvrdá – ako jej stolica.“ (s. 21), prípadne: „Kučeravé dievčatko pobehuje po parku a teší sa z každého nájdeneho. Gaštany. Zdvihnem niekoľko zrelých plodov, ktoré dopadnú rovno na chodník predou mnou – pre Svetlanu. Mimovoľne nimi chvíľu pohadzujem v dlani; je to príjemný dotyk, hladkosťou mi pripomenie stoporený žalud.“ (s. 174).

Snaha o poetickosť zároveň neprímerane kontrastuje so „životnosťou“ prehovorov postáv a dialógov. Azda najproblematickejšou sa v naznačených súvislostiach javí postava sestry Milady. Neadekvátna disproporcia nastáva i medzi pásmom rozprávačky a pásmom postáv. Príznaková syntax, pozmenený slovosled pripomínajúci slovosled hovorovej reči, zvýšená prítomnosť deiktík, expresivita výrazu, hovorové slová či oklieštená slovná zásoba prispievajú k dojmu, že percipient/ka nečíta text, ale počuje osobu „odvedľa“: „...To ktorý debil toto vymyslel, toto papierovanie? By som mu tie lajstrá do huby napchala! Za celú prax som sa toľko nenapísala ako za posledné roky!‘ zanáda už štandardne, keď opäť sťažka zasadne za stôl založený dokumentáciou.“ (s. 23), „...Je to dosť také ubíjajúce, to vaše oddelenie,‘ nadhodila. (...) ,Je to také nezmyselné, ako tu ľudia umierajú.““ (s. 29). Citované príklady opätovne dokazujú, že ak by autorka vedela pracovať s mierou, zvládla by prostredníctvom priamej reči vystihnúť jedinečný naturel postavy a zároveň neprekročiť hranice fikcie. Čo „najskutočnejšie“ zobrazenie témy je pre prozaičku evidentne primárne, čo potvrdzuje aj neustálym detabuizovaním necitlivého, surového správania sa sestier, bratov či lekárov k pacientom a nezaujmu rodiny o starších členov ležiacich na geriatricii. Otázkou však ostáva, či ide naozaj o detabuizáciu. Eleková totiž nezobrazuje nič, o čom by čitateľ a čitateľka dávno nevedeli a o čom by sa nedočítali v iných textoch. Neprekonáva látkovú skutočnosť novým pohľadom na vec, neozvlášťňuje ju. Autorka výlučne dokumentuje dianie, pričom sa usiluje o čo najväčšiu autenticitu. Avšak možno takúto formu autenticity pokladať za pozitívum textu? Recenzent Ľubomír Jaško o *Morituri* tvrdí, že je „naplnením ľudskosti“ a v názve svojho hodnotenia vyjadruje názor, že „v literatúre netreba polemizovať, stačí naplniť ľudskosť“ (dostupné na: <http://kultura.sme.sk/c/7736645/v-literature-netreba-polemizovat-staci-naplnt-ludskost.html>). Ak by som sa stotožnila s jeho slovami, potom by bolo zbytočné akékoľvek kritické hodnotenie textu – stačí, ak sa literatúra v najväčšej možnej miere zblíži s empirickým svetom. Za uvedených skutočností by som akceptovala a vyzdvihla aj textový stereotyp, ako napríklad modelovanie situácie, v ktorej Ukrajinka poradí Dušane ľudový recept na hojenie rán, pretože Ukrajinkina babka bola, ako inak, „bylinkárka, možno aj čosi ako jasnovidka“ (s. 56), zobrazenie Dušaninho navštívenia obchodu „s oficiálnym prívlastkom, čínsky“, v ktorom šikmookú predavačku“ (s. 70) považuje automaticky „za Vietnamku“, alebo zachy-

číta si Dušana krátko po tom, čo sa v noci vydesene prebudí v posteli.

Neviem, či išlo o čaro náhody, ale čitateľsky ma rozhodne potešila autorkina pocta Dominkovi Tatarkovi (konkrétne ide o prózy *Rozhovory bez konca*, 1959 a *Prútené kreslá*, 1963): „*Seďme na jej balkóne v prútených kreslách a vedíme svoje rozhovory bez konca.*“ (s. 163).

V závere knižky možno Dušana konečne našla lásku a oporu v človeku, ktorého spoznala – kde inde – v nemocnici. Takisto jej svitá nádej na lepšie platenú prácu. Krok do budúcnosti však nie je možný bez zmierenia sa s minulosťou. Doteraz sa Elekovej hrdinka stretávala so smrťou „len pracovne“, nič ju teda nezasiahlo tak ako nečakaný odchod jej najväčšieho „partáka“ z rodiny: „*Zriadenci (pohrebničtva) vykopali hrob presne podľa noriem, otec do nich zapadne, celý život do nich asi zapadal, nebola s ním oštara... Zriadenci to zvládnu, tak ako vždy. Iba jeden rozdiel je v tom, čo robia. Že pochovávajú môjho otca...*“ (s. 147). A tak sterilnú bielu aspoň na chvíľu zatienuje čierna.

ALEXANDRA KOVÁČOVÁ (1987) vyštudovala knižničnú a informačnú vedu na FIF UK v Bratislave, kde pokračuje v doktorandskom štúdiu, v rámci ktorého sa zaoberá problematikou literárneho života na Slovensku po roku 1989. Ako novinárka pravidelne publikuje v printových a elektronických médiách doma i v zahraničí.

tenie „*kvilivej cigánskej piesne*“ (s. 71) spievanej mladíkom pred činziakom, ktorý „*vyráža zo seba nosovým hlasom traslavú melódiu*“ (s. 71), zatiaľ čo sa mladá tehotná cigánka s ďalšou ženou prehrabáva v kontajneroch. Ako podotýka Eleková, je to „*taký bežný obraz*“ (s. 71) a ja s ňou môžem len súhlasiť. Je to *taký bežný obraz*, obraz z látkového sveta, pôsobiaci v texte ako klišé, podobne ako frázy, ktorých je v knihe pomerne dosť.

Čo však v Elekovej próze hodnotím pozitívne, je pôsobivý obraz, ktorý ma na rozdiel od iných „závažne“ zobrazených situácií skutočne zasiahol, a to aj napriek tomu, že by sa v ňom pár redundantných slov dalo vyškrtnúť: „*Po izbe krúži veľký sršeň, drobná starénka pri dverách sa ukryla pod paplón. Vižeňce ho, vižeňce ho!* kričí korpulentná žena na posteli pod oknom. Hana sa rozoženie zvinutým uterákom, o chvíľu leží sršeň na zemi. Víťazoslávne ho rozpučí inak nepoužívanou barlou. Potom ho zoberie do ruky a odkrýva s ním ku košu. Ešte sa mi ho snaží ukázať, a keď sa zhnusene odvrátim, vzrušeným vysokým hlasom opisuje jeho veľkosť. Konečne niečím prispela k všeobecnému blahu.“ (s. 44 – 45). Vybraná ukážka citlivo a vtípne opisuje každodennosť na geriatrickej a správanie sa klientov, ktorí príchodom na oddelenie stratili akýkoľvek hlbší zmysel existovania a chátrajú. Nečakaná triviálna situácia mení ich stereotypný deň, navedie ich k opätovnému spontánnemu konaniu a prežívaniu. Hana, krehká a tichá staršia klientka, ktorej pravdepodobne na oddelení zlomia lonovú kosť, odrazu oživa a správa sa bezprostredne. Jej radosť z „úlovku“ pripomína nadšenie dieťaťa. Doposiaľ bola podobná dieťaťu iba v neschopnosti postarať sa o seba. V uvedenom úryvku sa hovorí „niečím iným“, vďaka čomu autorka dosahuje potrebný zasahujúci efekt. Zároveň sa vyhýba potenciálnemu sentimentu záverečným komickým konštatovaním z odstupu.

Škoda, že fragment, z ktorého je i citovaný úryvok, nekončí práve vybranou ukážkou. Vzápätí sa jeho intenzita oslabuje explicitnými vyjadreniami inej postavy, hrubo komentujúcimi Haninu bláznivosť. Škoda, že Eleková kladie často väčší dôraz na explicitné vyjadrenie emócií ako na introspekciu. Škoda, že *Morituri* zodpovedá pochvalným slovám Ľubomíra Jaška, podľa ktorého „v literatúre netreba polemizovať, stačí napíňať ľudskosť“.

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 literárnovedných periodikách, domácich a zahraničných zborníkoch. Je spoluautorkou monografie *K funkcii subjektu v slovenskej poézii ženských autoriek (tzv. textovej generácie)*. Píše prózu, občas i poéziu, je laureátkou viacerých literárnych súťaží, v niektorých súťažiach i porotcovala. Okrem literatúry sa venuje predovšetkým tvorbe umeleckého šperku, má vzťah k tradičným remeslám a fascinuje ju história módy.

Ružena, vravia všetci

ANJA FRISCH

Hovorí sa, že jazero nie je hlboké. Jazero nie. Len taká mláčka, smeje sa hostinský a mávne rukou. Celé spustnuté, nič, iba kopa neporiadku. Jazero nie je hlboké, odpad vyčnieva do výšky. Každý sa jazeru vyhýba. A močiaru tiež. Močiar pohltí všetko a každého, tak vravia ľudia. V močiaru všetko spustnuté zmizne, konštatuje potiaci sa hostinský.

Ružena je spustnutá, vravia všetci. Močiaru sa treba vyhýbať, počuje hostinský. Aj Ružene radšej ísť z cesty, vravia všetci. Hostinský sa rehoce, stále sa potí.

Ružena chodí do jazera plávať. Pri potápaní narazila na starý bicykel, potápať sa v takej plytčine nie je len tak, ale Ružena to aj tak robieva. Oholila si hlavu, aby sa jej vlasy nezamotali do plechov a rias. Ryby už vraj plávajú hore bruchom.

Ružena nemá hanby, vravia všetci. Hostinský sa smeje. Ružena, šepkajú si dedinčania, toho vie o hostinskom viac než jeho žena. Spustnutá a nehanebná, tak je to!

Ružena má husle. Občas sedí pred domom, zovrie ich medzi kolenami a hrá. Vlastne som chcela čelo. Držaňa, vravia všetci.

Ružena nemá pekný hlas, napriek tomu si vyspevuje na plné hrdlo. Hostinský sedí pri nej a rehoce sa. Najradšej by ju vyťahal za vlasy, ale Ružena má hlavu ako koleno. Ešte chvíľu potrvá, kým ti dorastú, povie. Ružena sa na neho ani nepozrie a ušľá si cigaretu. Nevyfajčí ju, založí si ju za ucho. Kúrenárov syn Daniel jej cigaretu spoza ucha vezme a sám si ju otcovým zlatým zapalovačom zapáli. Ružena sa zabáva, povie a pobozká ju.

Toto neveští nič dobré, vravia všetci, ukazujúc na čierne hrudy. Na parkovisku pred supermarketom sú na zemi čierne hrudy. Ktosi do nich stúpil a zdalo sa, že sú to psie výkaly. Zasa sa tam vysral policajný pes, zakázané, to je predsa zakázané. Avšak pani Hinrichová zistila, že to nie sú psie výkaly. Vôbec to tak nesmrdeľo a hneď som si spomenula na našu pivnicu, v ktorej máme zemiaky. Je to bahno. Lekárnik to vie celkom presne, bahno predsa predáva v litrových vreckách.

Zlé znamenie, vravia všetci. A ešte je tu tá vec s pekárovým psom, zvrastia všetci čelo, to sa nám veru nepáči. Nepříjemný pocit sa medzi ľudí ešte rozšíril, keď sa ani po siedmich dňoch nevrátil. Možno šarha. Ale potom ho našiel pekár syn v kukuričnom poli. Strašný pohľad pre dieťa, vravia všetci. Psisko

ANJA FRISCH (1976, Wiesbaden) študovala germanistiku, romanistiku a filozofiu vo Frankfurte nad Mohanom, neskôr tvorivé písanie na Nemeckom literárnom inštitúte v Lipsku. V roku 2006 jej vyšla zbierka *Schneehase*, z ktorej pochádza aj tu uvedená poviedka. Jej diela vyšli v niekoľkých časopisoch a antológiách, získala viaceré štipendiá a v roku 2005 sa dostala do finále 13. ročníka súťaže Open Mike Berlin. Od roku 2012 píše rozhlasové hry, pôsobí ako lektorka a korektorka. Momentálne pracuje na románe a žije v Berlíne.

skapalo, konštatuje hostinský. Sezamovo žltú kožušinu mal celú zablatenú a z papule mu trčal kukuričný šúľok. Ostal mu zastrčený v papuli, usudzuje hostinský. Odkedy žerú psy kukuricu? Spytujú sa všetci.

Ružena bola plávať. Teraz je na ceste domov. Hostinský sa na ňu pozerá z okna. Ruženka, pomyslí si, ale musí zostať v hostinci. Je piatok a ľudia si objednávajú zemiaky na masle a rybu kúpenú na tržnici.

Aha, niekto je u Ruženy, zvolá pekárov syn a naťahuje si pri tom sople z nosa. Hoci je vonku veľmi teplo, Ružena má zavreté okná. Z rádia sa ozýva hlas, na naše územie udrela vlna horúčav, v tomto ročnom období to nebýva zvykom. Už kvitne orgován. Pani Hinrichová sa musí postaviť na špičky, aby si odlomila jednu halúzku. Videla som v Ruženinej izbe postavu, ktorá tam vchádzala a potom odtiaľ vyšla, podotkne. Vysokú, so širokými plecami. Určite to bol muž, prikyvuje v presvedčení. Pozná ho niekto, všetci sa vypyujú, ale nik neodpovedá. Hostinský kasíruje.

Každý to už akosi tušil. Kanárik starej panej dôchodkyne uletel z klietky. Ale ona by aj prisahala, že určite neotvárala ani okno, ani klietku. Toto ležalo na parapete, otvorí dlaň. Malé čierne guľky. Kozie bobky, hovorí hostinský. Na parapete? Spytujú sa všetci.

Ružena už na Danielovo sklamanie nemá za uchom cigaretu. Zase si bola plávať? Schmatne ju. Ružena kráča ďalej bez slova. Chlapec beží popri nej. Kedy ti dorastú vlasy? Nikdy, odvrkne Ružena. Sprostá krava, zasyčí Daniel, otočí sa a uteká preč.

U Ruženy je muž, smejú sa všetci. Mój brat, vysvetľuje Ružena. No jasné, prikyvujú neveriacky. Hostinskému sa rozbije pohár. V hostinci si starci šepkajú. Močiar, ten močiar v sebe schová, čo sa mu zachce, áno, presne tak. Hostinský pokrúti hlavou. Aj supermarket? Zarehoce sa. Jeden z hostí si začne pospevovať a dopije pivo. To už je dnes tvoje štvrté, dávaj si pozor, varuje ho hostinský a utrie pult.

Tie čierne hrudy necháme preskúmať.

A kto to asi tak urobí? Veď je tam duch slatín. Starci v hostinci to vedia. Čosi nedobré. A znova si niečo šepkajú.

Na plagáte na dverách hostinca stojí: O desiatej na Veľkonočnú nedeľu sa uskutoční v zámockom parku koncert Orchestra švédskeho kráľovského dvora. No jasné, Švédi, zloží si stavec ruky na bruchu. A čo má byť, smeje sa jeho žena, veď ty si tu vtedy ešte vôbec nežil, tak je to dávno, čo tu boli. Ty a tie tvoje kroniky, vyhrňa si rukáv.

Na Bielu sobotu zastaví pred hostincom autobus. Švédi prišli, kričí stavec. Všetci sa smejú. Hudobníci vystupujú z autobusu, v rukách puzdrá s hudobnými nástrojmi. Hostinský im ukazuje izby. Ach tak, sú to muzikanti, podotkne stará pani dôchodkyňa.

Ružena sa potápa. Voda je ešte kalnejšia než predtým. Pred sebou nič nevidí, tak len naťahuje ruky dopredu a nahmatáva si smer. Prstami narazí na niečo zahrabané v piesku. Zodvihne poklad. Naozajstný poklad, hovorí si a díva sa na klarinet, ktorý práve vylovila.

V nedeľu sedia všetci v parku a počúvajú koncert, prší. Ružena ráta rozprestreté dáždnyky, stojí za lavičkami. Po holej hlave jej stekajú kvapky dažďa. Zrazu

sa tam objaví mladý muž. Lekárnik povedal, že ten muž má slabšiu chrípku. Tečie mu z nosa, má suchý kašeľ a asi aj mierne zvýšenú teplotu. Som zo Zoologického inštitútu v okresnom meste. Po koncerte sedel mladý muž v hostinci, pil horúci citrón a jedol pečené zemiaky.

Kvôli môjmu kanárikovi? Tleskne si stará pani dôchodkyňa rukami pred tvárou. Slatina, začne mladík kýchajúc, je veľmi zvláštny a jedinečný druh biotopu. Mnoho zvierat tu nájde domov, ktorý by inde ťažko hľadali. Starci mu podsúvajú ražnú pálenku a pripájajú na jeho zdravie.

Už nemám voľnú izbu, zahlásil hostinský.

U mňa by sa miesto ešte našlo, ponúkne sa Ružena. Stojí vo dverách.

A čo tvoj brat?, spytuje sa hostinský.

Odcestoval, odvetí Ružena.

Tvoj byt nie je veľmi veľký, hovorí mladý muž. Ružena ukáže na pohovku.

Takže zo Zoologického inštitútu?, pýta sa.

Mal by som ten močiar preskúmať. Mladík sa posadí na pohovku.

Hovorí sa, že Ružena je teraz jeho asistentka. Sprevádza ho k močiaru. Naberá hustú vodu do sklenených nádobiek a na samolepiace štítky píše čísla. Starci varujú, duch slatín to nebude dlho znášať.

Hlúpe táraniny, pozerá doktor do pohára s pivom. Veda je skvelý vynález.

Ach áno, šepoce lekárnik, ale ten Kneipp, hovorím vám, starý Kneipp, to bol dobrý človek. A ešte bol aj múdry. Lekárnik je opitý, už sa mu grgá. Hostinský ukladá poháre a zákazníkov si letmo premeriava.

Ten nový mládenec už zistí, čo je vo veci s čiernymi hrudami, tresne doktor dlaňou po stole.

Kanárika starej panej dôchodkyne zožrala mačka. Dievčatko si trie špinavé kolená. Videla som to. Zatrepotal krídelkami a nahlas vykrikoval. Vtáky predsa nekričia, nesúhlasia deti. Ale kričia, hovorí dievčatko. Deti utekajú do kukuričného poľa. Na mieste, kde našli ležať pekárovho psa, urobili kríž z kukuričných šúľkov a zatĺkli ho do zeme. Ako tak bežia, pospevujú si: Zožral pes jaterničku, v komore maličků.

Hostinský zavrel dvere. Záverečná, zatvárame. Pomocnica si oblieka krátku sukňu, upravuje si vlasy. Prídu pre ňu. Hostinský je poriadny človek.

Aj ako vedúci. Sú tu aj iní. Nastupuje do auta, ktoré pred ňou zastavilo. To sa mi veru nechce veriť Ružena, vraví mladý muž. Sedia oproti sebe, popíjajú kávu.

Čierne hrudy sa objavili už aj v kostole, zvestuje novinky Ružena. Ľudia hovoria, že ich tam bola celá kopa, priamo pred oltárom. Určite bahno, trvá na svojom mladík. No a?, spytuje sa Ružena. Mládenec pokrčí plecami a odpije si z kávy.

Ten mladý muž z inštitútu má fúzy, nezabudne poznamenať pani Hinrichová. Obzerá si jeho aj Ruženu. No a?, ľudia v obchode na ňu nechápavo pozerajú. No a nič, pokrčí plecami. Švédski muzikanti sú už preč?, pýta sa stará pani dôchodkyňa. Dnes ráno odišli, odpovedajú ostatní.

Deti s krikom utekajú z lesa. Z maličkého lesíka. Vlastne, ako hovorí hostinský, je to len zopár stromov na kope. Nestojí to ani za reč. Močiarník, vrieskajú deti. Majú červené tváre. Pekárov syn sotva lapá po dychu. No počkať, vravia

všetci. Močiarník? Áno, a celkom holý, kričia deti. To je len bujná fantázia, vravia všetci. Hlúpe táraniny, kláje doktor.

Videl niekto vychádzať z lesa Daniela? Splytujú sa všetci. Ľudia krúčia hlavami. Nie, nikto nevidel, ako vychádza z lesa smerom do mesta s rukami vo vreckách.

Autobus s Orchestrom švédskeho kráľovského dvora nedorazil do Hamburgu. Akože nedorazil, čudujú sa všetci. Už ich hľadajú, šepkajú si starci. Bahno v kostole, bahno pred oltárom a teraz ešte aj zmiznutý autobus.

Čo to má znamenať, hnevá sa doktor. Starci sa dívajú na svoje trasúce sa ruky. Len pokoj, upokojuje lekárnik doktora. Tu vo vnútri je tak dusno, hostinský sa potí a otvára okná dokorán.

Ticho, zakričí pani Hinrichová, počujete to?

Čo to bolo?, splytujú sa všetci. Ale znelo to ako tichá hudba.

Hráš na klarinet?, pýta sa mladý muž. Nie, potrasie hlavou Ružena. Vyberie si husle, zovrie ich medzi kolenami. Než začne hrať, povie: Radšej by som mala čelo. Rozkošná, odvetí mládenec.

Prekliaty ničomník, zasipí hostinský. Stojí v tieni orgovánového kríku a díva sa z okna.

To sa tu predsa nerobí, vravia všetci. U nás nikto ľudí spoza okna nešpehuje.

Ružena a mladý muž. On jej čosi šepká, ruka pred ústami, všetci natiahujú uši. Hostinský je namosúrený.

Otázky však zostávajú. Čo sa stalo so Švédmi? Potom niekto príde a v ruke má lístok. Vystrihnutý článok z novín. Autobus mal poruchu.

A čo toto?, pýta sa pani Hinrichová a ukazuje smerom k močiaru.

Ach, fučí doktor. Keby to počul len jeden človek, ale počujeme to predsa všetci, prehodí stará pani dôchodkyňa.

Starci sa tvária, že vedia, čo je vo veci, nepovedia však ani slovo.

Ružena a mladík kráčajú popri hostinci v tesnom objatí. Hostinský to zbadal.

Ružena, hovorí mladý muž.

Pre všetko existuje rozumné vysvetlenie, vraví Ružena.

Po ceste sa rúti nákladiak, šofér sa pýta na cestu k slatinám. Pozor, starci s kríglom v ruke vybehli von. S tým nie sú žiadne žarty. Vodiča to však neodradí. A motor už hučí.

Čo sa to tu deje?, nasleduje hostinský svojich štampastov na ulicu.

V tom nákladiaku má klietky. Klietky? A na čo? Všetci sa na seba len bezradne pozerajú. Sú v močiari divé zvery? Také čosi, odvetí mládenec.

Čože? Levy a tigre tu u nás?, smeje sa doktor. Deti až onemeli od úžasu.

Nie tak celkom, odvetí mladý muž, omnoho menšie a vzácnejšie, a veľmi plaché. Ochrana vzácných druhov, dodá nakoniec a ukáže na klietky.

Takže preto aj tie čierne hrudy?, splytuje sa pani Hinrichová.

Nočné tvory, odpovedá jej mladý muž.

Zvery v močiari, reptajú starci a krúčia hlavami. Deti sú vzrušením celé bez seba.

Rozumné vysvetlenie pre všetko, smeje sa doktor. Vidíte, gestikuluje rukami. Pani Hinrichová ho prebodáva pohľadom.

Ružena pláva a potápa sa. Všade samé riasy, povie a voda jej pritom prská z úst. Zelenými prstami si prechádza po lysej lebke.

Môžem ešte zostať, ak by si chcela. Mladý muž telefonoval do Zoologického inštitútu a teraz stojí pred Ruženou. Ona mlčí a brnká si na husle. A čo zvieratá?

O to sa už postarajú iní, pery sa mu pohnú smerom k Ružene a pobozká ju. Chcela by čosi povedať. No vidíš, zasmee sa. Vybozkávaná.

Kde je hostinský? Zákazníci chcú platiť. Hostinská len mĺkvo stojí za barovým pultom. Treba ho sem asi priviazať, žartuje lekárnik. Kukučkové hodiny práve odbíjajú desať.

Hostinský tu nie je. Odkedy?

Dnes ráno tu ešte bol, vysvetľuje pomocnica. Áno, určite dnes ráno, hostinská si je istá. Chrápala celý čas, až kým vyšlo slnko, a ešte aj potom. A neskôr? Nikto netuší. Starci popíjajú pivo. Stará pani dôchodkyňa sa obzerá dookola, Ruženu nevidí.

Odišla pred nedávnom, informuje pani Hinrichová, je niekde s tým mladíkom. Len na pár dní.

Neskôr vysvitne, že kľúč nechala u susedky. Kvôli gumovníku.

V tento deň prichádza hostinský domov až okolo polnoci. Vraj bol na poľovačke, vysvetľuje celkom bez okolov, pri všetkej tej práci má hádam na to nárok. Žena sa ho na nič nesplytuje. Hostinský jej len vloží do rúk roztrhané nohavice. Na poľovačke, hovorí, sa vždy čosi roztrhne a nohavice sa zakaždým zašpinia.

Aj na druhý deň ide hostinský poľovať.

Ale na čo vlastne poľuje?, pýtajú sa starci.

To je do neba volajúca krádež! Pán Hinrich zúri. Bezočivá a nehanebná krádež. Moje hrable, moja lopata a môj fúrik. Moje, moje, moje, rozčuľuje sa pani Hinrichová, postaví sa a odchádza od stola.

Odkedy je hostinský na poľovačke, vravia zákazníci, pivo chutí akosi kyslasto. Hostinská to začula. Kasíruje na mieste.

Prímestským vlakom som doma za necelú hodinu, vraví Ružena. Kупuje si lístok a nastúpi na vlak o jedenástej. Krajina je pustá, Ružena zíva. Krajina na ňu nečaká, ale gumovník áno.

Policajtom je jasné, že pán Hinrich poriadne zúri. Krádež, zakaždým sa hlboko nadýchne a nosom vydýchne. Zrazu počuť rev. Aj napriek krivým bedrám svižne príbehne stará pani dôchodkyňa. Ten dom, dostane napokon zo seba, spodná pera sa jej trasie. Dom, to ešte nikdy nikto nevidel, všetci nato. Len tak z neho vyvieralo bahno. Policajti si nevedia rady. Všetci medzi sebou horúčkovo debatujú, len Ružena stojí mlčky opodiaľ, v ruke drží cestovnú tašku. Ten môj gumovník, premýšľa, už nezachránim.

V novinách stojí, bahenná pohroma, ľudia len bezradne prikyvujú. Myšlienky, poznať tak myšlienky v hlavách ľudí. A kdeže je hostinský? Pivo je ešte stále kyslasté, horekujú starci.

Pred Ruženiným domom je bager. Bahno odhrňa pomaly. Bahno, povie odborník, bahno zopakuje lekárnik. Ten sa v tom vyzná, predáva ho totiž vo vreckách. Bahno, šepkajú si starci do pohárov.

Bahno, povie Ružena.

A hostinský? Nešťastie, starosta to vie ako prvý. Upovedomili ho hneď. Hostinská sa to dozvedela od pani Hinrichovej. Hneď musela do seba jeden kopnúť, ako uvádza pani Hinrichová.

Strašné, až mi vlasy dupkom stáli, zalamuje rukami stará pani dôchodkyňa. Potom ho vytiahli, tvrdí pani Hinrichová. Naozajstná mŕtvola vylovená z močiara, hovorí, až ju strasie. Ani nie, potrasie doktor hlavou.

Hostinského vytrčajúcu ruku našiel stavebný robotník. V obývačke vedľa gumovníka. Udusený v močiari, konštatuje doktor. A vytiahli aj hrable, lopatu a fúrik. Pán Hinrich sa teší. Pani Hinrichová štuchne manžela do rebier.

Bahno odnášajú späť do močiara. Ochrana prírody, vysvetľuje starosta.

Starci pijú v hostinci kyslé pivo. Pani Hinrichová občas načúva. Nepočujete to, opýta sa. Nevieme, čo to je, odvetia všetci. Znie to ako spev. Dušu, vravia starci, hostinského dušu odtiaľ nevytiahli. Tá sa ešte skrýva v močiari a narieka, hovoria starci potichu, aby ich nezačula hostinská.

Ružena už viac nechodí plávať. Jazeru sa vyhýbam, hovorieva.

(Preložila Dana Petrigáčová.)



Alena Adamíková: Portrét zo spálne I (séria I-IV) (2010), olej na plátne, 95 x 130 cm

DANA PETRIGÁČOVÁ (1989, Prešov) vyštudovala prekladateľstvo a tlmočníctvo (angličtina, nemčina) na FiF UK v Bratislave. Dva semestre študovala nemeckú literatúru na Humboldtovej univerzite v Berlíne. Zaoberá sa tvorbou Herty Müller (diplomová práca) a Oscara Wildea. Okrem Anje Frisch prekladá aj Hanífa Kureishiho, je členkou literárneho klubu Generácia, prekladá pre filmové festivaly a divadlá. Žije v Bratislave, kde pôsobí ako prekladateľka a tlmočníčka na voľnej nohe, je tiež spolumajiteľkou prekladateľskej agentúry.

NINA POWER

Jednorozmerná žena

(3. časť)

3.0 PORNOGRAFIA AKO PRIVILEGOVANÝ SPÔSOB PRÁCE

Z historického hľadiska pornografia feminizmus politicky rozdeľuje. Andrea Dworkin sa preslávila spojenectvom s pravicovými skupinami, s ktorými zdieľala spoločnú nenávisť voči pornografii, hoci v iných stanoviskách sa rozchádzali. Novší feminizmus pristupuje k pornografii zmierlivejšie, najmä ak ide o pornografiu, ktorá sa považuje za „emancipačnú“ a spadá do línie vyznačenej vibrátormi a tancovaním pri tyči, vďaka ktorému sa „cítite sexi“. Obe pozície rámcujú celý problém morálnymi termínmi – pornografia je buď ponižujúca, a preto zlá, alebo je príjemná, a teda morálne dobrá. Predovšetkým však treba uznať, že pornografia je obrovské odvetvie s veľkým ekonomickým a sociálnym dosahom. Je tiež odvetvím, ktoré má vlastnú seba-zvečňujúcu sa kultúru a ktoré sa ťažko rozpomína na vlastné dejiny – s výnimkou prípadov, keď sa z „retro“ materiálu dajú vytĺcť peniaze. Často sa zdá byť znechutené sebou samým, aj svojou vlastnou minulosťou. Pornografický spôsob výroby sa usiluje uzavrieť sám do seba a chce poprieť svoj pôvod. Napokon, sex v porne nie je plodiaci. Rozličné médiá sprostredkujúce porno (literatúra, fotografia, film) a distribučné kanály (prudko sa rozšírili príchodom Webu 2.0) sa odmietajú pozrieť naspäť. V nasledujúcej časti textu porovnávam súčasnú pornografiu a staršie kinematografické príklady, aby som tak poukázala nielen na to, že pornografia sa dosť radikálne zmenila, ale aj na to, že jej budúcnosť nemusí byť až taká ponurá ako súčasnosť. Hľadanie koreňov niektorých súčasných foriem pornografie prostredníctvom časti ich ranej filmovej histórie ukazuje, že porno môžeme skúmať nielen z hľadiska jeho okamžitých účinkov na divákov a diváčky (akoby tieto boli ľahko rozpoznateľné), ale aj z hľadiska rôznych spôsobov, akými naprieč časom organizuje zmysly. Skúmanie vzniku filmovej pornografie nám umožňuje dozvedieť sa veľa o spôsobe, akým dnes chápeme pornografické trópy, a o tom, o čo presne – napriek všetkým možnostiam – prichádzame.

Je zrejmé, že v období po druhej svetovej vojne prišlo vo filmovej pornografii k zlomu. Jedným z miest, na ktorom možno túto zmenu – ktorá je v danom prípade bezprostredným odrazom rapidného nárastu konzumerizmu v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch – pozorovať, je zmena vzťahu sexuality k objektom v pornofilmoch tohto obdobia. Konkrétne ide o nárast používania sexuálnych pomôcok ako rekvizít. Ako zároveň možno vidieť na príkladoch amerického „stag“ filmu z päťdesiatych rokov, divák – voyeur súkromnej scény sa zmenil na



Nina Power. Zo stránky: sodrateatern.com/sv/Press/pressmaterial-gamma/Efter-upploppen-Bortom-kritiken-av-konsumismen. Foto: Tankeverket

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

diváka, na ktorého sa aktéri filmu priamo obracajú. Akoby pre pornografickú kinematografiu platila poznámka Johna Bergera, ktorú vyslovil o maľbe v knihe *The Ways of Seeing*, podľa ktorej „je takmer celá postrenesančná európska sexuálna obraznosť frontálna – či už doslova alebo metaforicky –, pretože sexuálny protagonista je divákom-vlastníkom, ktorý sa na ňu pozerá“.¹ Dochádza tu však k zrýchleniu tempa: zmena nastáva v priebehu niekoľkých desaťročí, nie storočí. Nie je prekvapením, že tento obrat k divákovi súvisí so zmenšujúcim sa počtom sexuálnych účastníkov vo filme. V pornofilmoch spred päťdesiatych rokov na javisko často vstupovalo viacero postáv, a to v rozličných kombináciách (takých, ktoré by sa dnes delili do kategórií gay porno/hetero porno/skutočné lesbické porno/lesbické porno pre mužov atď. atď.).

Treba sa však vyvarovať toho, aby sme vývoj pornografie prezentovali ako nadmieru kumulatívny príbeh (ak nie kvantitatívneho, tak kvalitatívneho úpadku). Jednoducho, nie je pravda, že by sme sa posúvali od otvoreného k uzavretému, hoci pluralitnému modelu. Dejiny pornografie treba chápať skôr diachronicky – nástenné maľby v Pompejách, ktoré zobrazujú atomizáciu sexuálnych aktov (jedna miestnosť na orálny sex, jedna pre styk mužov, ďalšia pre ženy, iná pre mužov a ženy atď.), majú toho viac spoločného so súčasným izolovaním fetišov a úchyliet než s neviazanými bakchanáliami raných pornofilmov.

Dnes porno narába so sexom ako s niečím, čo treba chápať ako čosi, čo je mimo ostatných ľudských a sociálnych vzťahov, a to dokonca aj vtedy, keď sa zobrazuje „sex v kancelárii“, „sex s učiteľkou“, „sex s policajtom“ a podobne. Tým sa zásadne líši od pornografie iných historických období, napríklad z obdobia francúzskej revolúcie, keď pornografia predstavovala spôsob, ako zaútočiť na monarchiu a zavedený poriadok. Aj prostitútky z románov osemnásteho storočia je často akousi organicko-materialistickou filozofkou, a tiež odhaľuje pokrytectvo konvenčnej spoločnosti – lebo je to práve ona, kto pozná pravdu o tom, ako veci „naozaj fungujú“, z politického i vedeckého hľadiska. Tí, ktorí pornografiu obhajujú na základe slobody prejavu, ale aj tí, ktorí proti nej – tak ako Dworkin či MacKinnon – dôrazne vystupujú, vychádzajú z modelu falošnej, jednostrannej reprezentácie túžby. S pornom preto zaobchádzajú ako s niečím, čo je historickým invariantom, ktorý má vždy rovnaký obsah. Ahistorizmus antipornografického hnutia vychádza z predpokladu, že muži budú voči ženám vždy prechovávať násilnú túžbu a že porno je len odrazom tohto faktu. Ako tvrdí Dworkin, „neustále potupovanie sexu zo strany pornografie sa dosahuje aktívnym podriadením žien: vytvorením sexuálnej dynamiky, v ktorej sa sex nazaj *stotožňuje* s ponižovaním a napokon aj týraním žien“.² Fakt, že porno je v každom momente historicky špecifické, sa zakrýva aj vtedy, keď sa pornografia chápe ako záležitosť slobody prejavu. Ahistorický prístup zabúda brať do úvahy sociálne a ekonomické podmienky, ktoré obklopujú formu i obsah pornografie, také, aké sú v tom-ktorom období.

Niet pochýb, že Dworkin má na mysli predovšetkým extrémne nechutné, násilné porno zo sedemdesiatych rokov, a že vykorisťovanie žien v pornografickom priemysle je rovnako brutálne ako každé iné vykorisťovanie v čoraz neoliberalnejšej a čoraz nespravodlivejšej spoločnosti amerického kapitalizmu. Práve

o to však ide. Násilie a násilie charakteristické pre isté druhy pornografie nemožno odtrhnúť od celkovej analýzy spoločnosti, ktorá ho produkuje. Ako hovorí Wendy Brown, odkazujúc na prácu MacKinnon:

„Rozhodnutie MacKinnon rekonštruovať rod z pornografie, jej výstavba sociálnej teórie rodu, ktorý odráža heterosexuálnu mužskú pornografiu, nielenže evokuje prenikavo, totálne a komplexne determinovaný rodovo určený subjekt. Zároveň kodifikuje dobu pornografie ako pravdu, a nie hyperbolu o produkcii rodu.“³

Ak si osvojíme historický, ba dalo by sa povedať až dialektický prístup k pornu, potom by nás ako cesta von z protikladu „porno je dobré“/„porno je zlé“ mohol zaujímať iný druh archívu – ten s vintage pornom. V tomto zmysle je argument o pornografii napokon pozitívny. Možno pritom nadviazať na závery Angely Carter:

„Tvorcovia pornografie sú nepriateľmi žien len preto, lebo naše súčasné chápanie nezahŕňa možnosť zmeny. Akoby sme boli otrokmi histórie a nie jej tvorcami, akoby sexuálne vzťahy neboli nevyhnutne výrazom sociálnych vzťahov, a akoby samotný sex bol vonkajším faktom, nemenným ako počasie, ktorý ľudskú prax vytvára, no nikdy nie je jej súčasťou.“⁴

Je užitočné a poučné porovnať súčasné porno s jeho staršími formami a skúmať, či možno niečím podložiť domnienku Carter, podľa ktorej by pornografia mohla plne participovať na ľudskej praxi.

3.1 MONEY SHOT: PORNOGRAFIA A KAPITALIZMUS

Celá tá *drina* v súčasnom porne nám naznačuje, že sex je – bez akýchkoľvek ilúzií – rovnaký ako všetko ostatné: ubíjajúci, neprestajný, nudný (hoci *viacnásobne* nudný). Pneumatický kalvinizmus činnosti pogumovaného piestu, po fyzickej drine neradostný orgazmus bez úsmevu. Sex ako práca však v porno-kapitalistickom vynáleze nehrá prím. Všetko sa to končí až pri *moneyshote*. Kariéru moneyshotu netvorí len dejiny filmovej pornografie (čo je oxymoron, vzhľadom na „grafiu“ pôvodného média – „písania prostitútok/o prostitútkach“ v mene sociálneho materializmu, ktorého cieľom bolo zvrhnúť cirkev aj s buržoáznym pokrytectvom, ktoré ju sprevádzalo). Spočíva tiež v čírej explozívnej nezmyselnosti samého kapitálu. Ten sa sám ponižuje v opakujúcom sa onanovaní, ktoré zneviditeľňuje a umlčiava druhého niekoľkými kvapkami mierne neuspokojivého sexuálneho vyvrcholenia.

Naproti tomu stoja krátke, nemé čiernobiele filmy z rokov 1910 – 1960. Vzhľadom na pokroky francúzskej kinematografie a relatívne laxnú cenzúru tých čias (v porovnaní s Britániou a Nemeckom) sú vo veľkej väčšine francúzske. Tieto filmy sa zvyčajne pozerali v súkromí alebo, aby sa klient dostal do varu a uľahčila sa tak práca prostitútke, aj v čakárňach verejných domov. Zbierka nemých pornofilmov „Staré dobré neslušné časy“ (*The Good Old Naughty Days*), ktorú zostavil francúzsky režisér Michael Reilhac a ktorá zahŕňa filmy vyrobené zväčša vo Francúzsku v rokoch 1905 až 1930, prekvapuje z viacerých dôvodov.

¹ Berger, John. 1990. *Ways of Seeing*. London: Penguin, s. 56.

² Dworkin, Andrea. 2000. *Against the Male Flood: Censorship, Pornography and Equality, Feminism and Pornography* (ed. Drucilla Cornell). Oxford: Oxford University Press, s. 25.

³ Brown, Wendy. 2000. *The Mirror of Pornography, Feminism and Pornography* (ed. Drucilla Cornell). Oxford: Oxford University Press, s. 208.

⁴ Carter, Angela. 2000. *Pornography in the Service of Women, Feminism and Pornography* (ed. Drucilla Cornell). Oxford: Oxford University Press, s. 342.

Prvá vec, ktorú si v týchto raných filmoch všimnete, je množstvo pochabostí, ktoré zobrazujú: sex tu nie je len postupnosťou zúrivých orgazmov a prehliadkou telesnej zdatnosti, ale aj čímsi, čo má blízko ku groteske a varieté. Muži predstierajú, že sú sochami faunov, ktoré môžu zvedavé ženy štekliť; dve krajčírky dostávajú záchvat smiechu, keď ich príliš vzrušený šéf spadne z postele; oplzlá čašníčka servíruje niekoľko jedál so sexuálnym motívom mužovi prezlečenému za mušketera a potom si s ním dá „dezert“. Samozrejme, tento druh teatrálny rolovej hry predznamenáva množstvo klišé súčasnej pornografie: mníšky, učiteľky, motív voyeurizmu a tak ďalej. Krása týchto raných krátkych filmov však spočíva v detailoch, v smiechu aktérov a aktérok a v absolútnej rôznorodosti vystavených tiel: nekonvenčne atraktívne sa mieša s pekným; veľké zadnice mliaždia rozradostených malých mužov. Keďže pravidlá výroby pornografických filmov ešte neboli formálne ustanovené a filmové vybavenie bolo jednoduché, nakrúcanie sa často skončilo pred akýmkoľvek vyvrcholením. To len znásobuje amatérsky, neštruktúrovaný, anarchický šarm týchto filmov.

Postoj k sexu má v raných pornografických pokusoch bližšie k sarkastickému humoru Samuela Becketta než k megalománii pornofilmov v štýle *Suck It Dry 3*, ktoré sa približujú k akčným trhákom. Ako hovorí rozprávač z „Malone umiera“ (*Malone Dies*):

„Ani len na um im nezišlo, aby sa vzdali, nedali sa odradiť a napokon sa im podarilo, hoci jeden aj druhý boli v tom dokonale neschopní, vykresañ z svojich suchopárnych a bezduchých objatí akúsi ponurú slasť, pričom sa uchýľovali ku všetkým zdrojom, ktoré im poskytovala koža, sliznice a predstavivosť.“⁵

Netreba si však namýšľať, že všetko, čo také vintage porno ponúka, je zopár neslušných bozkov alebo zábleskov stehna. V skutočnosti je časť materiálu z kolekcie Reilhac taká explicitná, že si vyslúžila hodnotenie R18 (kategória filmov, ktoré sa považujú za ešte väčšími explicitné než tie, ktoré spadajú do kategórie „mládeži do 18 rokov neprístupné“).

Viac než akýkoľvek z konkrétnych aktov na obrazovke však súčasné obecnstvo šokuje fakt, že ich aktéri a aktérky pôsobia tak, akoby sa skutočne dobre bavili, ba dokonca, akoby boli zo spoločného sexu nadšení a nadšené. Navyše, pre všetok ten krik a jačanie je v súčasnom porne vzácnosťou vidieť ženu, ktorá sa usmieva alebo dokonca smeje. Naproti tomu, vintage pornografia prekypuje sladkými výrazmi a momentmi vzájomnej náklonnosti. Polymorfná perverznosť hercov nám pripomína, že sex môže byť vtipný, ale tiež to, že nie je súťažou – množstvo krátkych filmov zo začiatku dvadsiateho storočia zachytáva neschopnosť mužov dosiahnuť erekciu a stále komickejšie pokusy ich pozoruhodne chápaných mileniek o nápravu. Zdá sa, že humanistický prísľub raného filmu zradila kombinácia umelých a deštruktívnych antagonizmov medzi mužmi a ženami a zbytočného strachovania sa o „výkonnosť“ a atraktivitu.

Napriek ľahostajnosti voči dobre naplánovanému filmovému strihu, neohospodárnym výdavkom v úsilí o ženskú rozkoš a podobne, je jednou z najzaujímavejších vecí na tzv. vintage erotike moneyshot (pravda, dnes sa tento termín javí cudný – máme, pochopiteľne, na mysli striekanie, *cumshot*). Na prvý pohľad je to prekvapivé – moneyshot sa zdá byť nedávnym vynálezom, je tým, čo sa

viac hodí k hyperrealistickej, obsesívne grafickej dobe. Ale objavuje sa už vtedy, v priebehu celých dvadsiatich rokoch, akoby logika napätia medzi fantáziou a autenticnosťou bola už vopred zakódovaná pre veľkého pornografického Druhého.

V moneyshote však vždy išlo o rôzne druhy „peňazí“. Nie je celkom jasné, či mainstreamový význam moneyshotu (doslova najdrahšej scény vo filme) vznikol v porne, alebo sem bol prenesený. Dnešným moneyshotom môže byť rovnako mužný útek akčného hrdinu pred teroristickým bombovým útokom, ako aj scéna, v ktorej sa chlapík usilovne snaží „spraviť sa“. Pornografický význam je však komplexný: je to azda tá chvíľa, keď chlapík dokončí svoj „výrobok“ a vytvorí tak to, za čo ho platia, vo svojej najčistejšej kapitalistickej podobe? Kde je tu však potom odcudzenie? (A mali by sme mať pritom na pamäti aj to, že porno je jedným z mála odvetví, kde muži zarábajú menej ako ženy.) Alebo je to moment, keď publikum „dostane to, čo si zaslúži za svoje peniaze“, v tom zmysle, že to, čo dostáva, sa napokon neodvolateľne preukáže ako „skutočné“: „Panebože, oni to spolu naozaj robili!“?

Táto vášeň pre autenticnosť, ktorá, samozrejme, ešte lepšie funguje v podobe výlučného náznaku „skutočnej“ sexuálnej scény v mainstreamovej kinematografii, je pozoruhodná: nestačí azda, že vidíme a počujeme „slasť“ na tvárach účastníkov? Pochopiteľne, že nie – tak ako každá iná žena, aj pornoherčka môže len predstierať. Iste, neexistuje spôsob, ako zmerať jej slasť, hoci vintage porno robí všetko, čo môže, aby nás uistilo v tom, že ženská rozkoš tu má svoje osobité miesto. No moneyshot sa opäť presunul – z mainstreamového kina do porna a televízie. V tomto kontexte sa používa na označenie kľúčovej scény v reality šou, ktorá predstavuje mierny vrchol programu a je možné ju použiť v upútavke: klip, v ktorom sa súťažiaci po vyradení zo súťaže zrúti a plače alebo padá, či kričí. Aj peniaze môžu občas zlacnieť.

Vzhľadom na rozmanitosť lingvistickej invenčnosti, ktorá je charakteristická pre porno, teda pre samu túžbu obrazu držať krok s jazykom, musí v pornografickej klasifikácii neustále dochádzať k zužovaniu kategórií: nielen „striekanie na tvár“, ale aj „do oka“, „do ucha“, „do úst“. Na druhej strane, jednou z črt erotickej fotografie začiatku dvadsiateho storočia je, že nemá taxonómiu. Súčasná pornografia má viac kategórií, než je na svete neslušných myšlienok, no predsa zlyháva v jednom rozhodujúcom detaile – nedokáže už prekvapiť. Môžu sa vám páčiť ženy, ktoré vyzerajú ako mačky a ktorých špecialitou je holiť si mušličku pri súčasnom poskakovaní na trampolíne, a pravdepodobne existuje webová stránka, ktorá by túto potrebu uspokojila. No ak ste raz videli pár mačacích žien, ktoré si holia mušličky a skáču na trampolíne, *videli ste všetko*. Nadmerný taxonomický pud súčasnej pornografie je len jedným z prostriedkov, ako nás všetkých unúdiť na smrť a pripomenúť nám, že všetko je len forma práce, vrátane, alebo najmä vrátane, slasti.⁶

S nástupom sexuálnych pomôcok v päťdesiatych rokoch (vibrátora, ale tiež rádia, telefónu, televízie) sa porno stalo radikálne bezútešným. Ženy sedia samy v domoch, ktoré sú prepchaté spotrebným tovarom, a vychádzajú z nich len preto, aby si zadovážili čo najväčší vibrátor. Príležitostne si prelistujú knihu,

6 Na spôsobe, akým porno pracuje s taxonómiou, je niečo zvláštne a strašidelné zároveň. Ako študentka som bývala s chlapíkom, ktorý mi dovolil používať jeho počítač. To, čo ma na jeho rozsiahlej zbierke pornografických obrázkov stiahnutých z internetu (zväčša šlo o maznavý materiál ako dievčatá v zamatových putách oblečené vo vianočných kostýmoch) fascinovalo, bol jej rozsah, ale aj čas a úsilie, ktoré vynaložil na triedenie svojich obrázkov (napríklad slobodná: blondínka: v podprsenke: na podpätkoch alebo dve ženy: brunetka: blondínka: s bičikom atď. atď.). Potešenie, ktoré mu porno prinášalo, zjavne úzko súviselo so samotným zbieraním: ak by hodiny, ktoré venoval tejto zábavke, vložil do štúdia, mal by dobré známky a nevyhodili by ho zo školy. Neskôr sa stal policajtom.

5 Beckett, Samuel. 1991. *Malone Dies*. New York : Grove Press, s. 261. Slovenský preklad: Beckett, Samuel. 2004. *Malone umiera*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, s. 106 – 107 (preložila Katarína Bednárová).

alebo skôr časopis, no na dlho ich to nezabaví. Na rozdiel od komediálnych rollových hier v porne dvadsiatych a tridsiatych rokov alebo frenetického vojnovopokalyptického porna štyridsiatych rokov, vyzerá európske porno z päťdesiatych rokov ako zmes Godardovho filmu, v ktorom ženy postávajú a vyzerajú pritom trochu znudene (a väčšina určite aj je), a fantazírovania o znásilnení. V záverečnej psychotickéj pointe jedného z krátkych filmov z päťdesiatych rokov, „Démona nudy“, k sebe apatická žena v domácnosti pozýva majiteľa sex shopu, ktorý jej práve predal vibrátor. Keď sú u nej doma, primieša mu do aperitívu drogy a orálne ho znásilní vibrátorom, kým on v bezvedomí sedí v kresle. Táto pomôcka je jednak bizarne oslobodzujúca a jednak šokujúco odcudzujúca.

Posuňme sa o päťdesiat rokov vpred a môžeme sa pýtať, ako by mala vyzeráť neodcudzená súčasná pornografia. Je pravdepodobné, že i zarytý obranca pôvabov filmov pre dospelých by v dnešnej neskonale odpudzujúcej produkcii iba ťažko hľadal prejavy súcitu alebo náklonnosti. Súčasná pornografia hovorí predovšetkým jedno: sex je taký druh práce ako každý iný. Najviac záleží na kvantite – čím väčšie, tým lepšie. Nie je náhoda, že jedno z najúspešnejších pornovideí všetkých čias, hrá v ňom Annabel Chong, zachytáva 251 sexuálnych aktov s približne sedemdesiatimi mužmi v priebehu desiatich hodín. Súčasná pornografia je realistická len v tom zmysle, že nám naspäť predáva naše najhoršie túžby: nadvládu, súťaživosť, chamtivosť a surovosť.

Pornografický priemysel je skutočný kolos, ktorý za rok na celom svete vyprodukuje tržby vo výške okolo 57 miliárd dolárov. Zarobí viac peňazí než Hollywood a všetky veľké profesionálne športy dokopy. V súčasnosti ho propaguje 300 000 internetových stránok a každý týždeň sa nakrúti 200 nových filmov. Postarané je o takmer každý žáner a každý druh sexuálneho vkusu – samozrejme, pokiaľ nehľadáte také lahôdky ako milota či duchaplnosť.

Na jednej strane si môžeme povedať „No a čo“. Pornografia predsa splňa istý praktický účel, tak prečo od nej očakávať viac? Ak chcete romantiku, čítajte červenú knižnicu! Alebo sa môžeme postaviť na stranu tých feministiek, ktoré vystupujú proti pornografii a tvrdia, že tento žáner je natoľko nerozlučne spätý s násilím a mizogýniou, že by sme sa mu mali radšej úplne vyhnúť a možno dokonca viesť kampaň za jeho zrušenie. No čo ak by existovali iné dejiny porna? Také, v ktorých je menej pneumaticky vyholených tiel, ktoré do seba navzájom búšia až do získania nadradenosti, v ktorých je viac nehy, pochabosti a tiel, ktoré nie vždy fungujú a nie vždy pradú ako dobre namazaný stroj? Počiatky pornografického filmu zachytávajú celkom iný príbeh o reprezentácii sexu, taký, ktorý ponúka spôsob, ako uniknúť pred pogumovanou neľudskosťou dnešnej posadnutosti tvrdým pornom, ale aj pred tvrdením, že pornografia je inherentne vykorisťujúca. No sama pornografia nám nepovie nič dovedy, kým neprijmeme argument Angely Carter, že existuje tesná súvislosť medzi sexuálnymi a sociálnymi vzťahmi.

MILA HAUGOVÁ – ELVÍRA HAUGOVÁ

„Myslí si, že by mohla vystríhať hviezdy.“ (Anne Sexton)

Anne Sexton a Sylvia Plath – mená týchto amerických poetiek sa zvyknú vysloviť jedným dychom. Obe sa otvorene venovali najbyťostnejším témam v živote ženy, čo bolo na literárne pomery päťdesiatych rokov minulého storočia v Amerike nezvyčajné.

Anne Sexton, poetka s búrlivým a pohnutým životom, zo seba ako prvá doslova vytrhla to, čo bolo dovtedy tabu – svoj súkromný život. Vlastným menom Anne Gray Harvey sa narodila v Newton, Massachusetts, v roku 1928. Ako dvadsaťročná sa vydala za Alfreda Mullera Sextona, v tom čase pracovala ako modelka a žila striedavo v Baltimore a San Franciscu. V roku 1953 sa jej narodila dcéra Linda Gray a v roku 1955 druhé dieťa Joyce Ladd.

Písať začala na radu psychiatra, keď sa liečila z depresii. V priebehu krátkeho života jej vyšlo osem básnických zbierok. Je nositeľkou Pulitzerovej ceny za zbierku básní *Live or Die* (Žiť alebo zomrieť, 1966).

„Som presvedčená, že poézia držala Anne pri živote celých osemnásť kreatívnych rokov. Keď sa jej všetko zrútilo, keď stroskotala úspešná spolupráca s psychiатrom, nech to bolo z akýchkoľvek dôvodov, keď jej najbližší stratili o ňu záujem, alebo nenaplnili rodičovskú či partnerskú rolu, ktorú Anne očakávala, keď ju postihli rôzne telesné i duševné trápenia, jediné, čo jej zostalo, bola poézia. Aby som použila jej vlastné slová, „zo starého nábytku urobila strom“. Žiaľ, aj napriek hlbokému zaujatiu poéziou ju básne nevedeli zachrániť a Anne Sexton na jeseň v roku 1974 dobrovoľne ukončila svoj život.“ (Maxine Kumin)

Anne Sexton mysticky verila, že ak o sebe nemilosrdne napíše všetko, potom nájde to jediné pravdivé slovo, uzdraví sa a všetko bude tak, ako má byť. Tak ako má byť? Čo je to vlastne? Kde je hranica medzi tzv. normalitou a duševnou poruchou? Písala tak, že odvrhla všetky poetické konvencie. Mala silu pustiť sa v písaní dovedy neznámymi smermi. Okrem čítania beletrie ju zaujímala odborná psychiatrická literatúra, v ktorej hľadala vysvetlenia svojich bipolárnych stavov, a diela, v ktorých je psychológia postáv kľúčovým momentom (F. Kafka, F. M. Dostojevskij, T. Mann). Vysokú školu nikdy nenavštevovala, ale zapísala sa do kurzu tvorivého písania, kde stretla Sylviu Plath.

Svoju poéziu dolovala z najhlbších vrstiev seba, jej texty nás po prečítaní odmietajú opustiť. Materiály zo svojho „archívu života“ podrobne nemilosrdnej vivisekcii, nikto z generácie konfesiónálnych básnikov a poetiek nemal takú samovražednú odvahu v odhaľovaní seba a svojich vzťahov. Tento spôsob písania

MILA HAUGOVÁ (1942) je poetka, spisovateľka, prekladateľka. Žije a pracuje v Bratislave a v Zajačej doline. Knižne debutovala zbierkou básní *Hrdzavá hlina* (1980, pod pseudonymom Milla Srnková). Nasledovalo vyše 20 zbierok poézie, nateraz poslednou je *Cetonia aurata* (2013). Haugová je nositeľkou viacerých literárnych ocenení. V spolupráci s Fumiko Kuwahara pripravila slovenský výber zo starojaponskej poézie *Neskoro je, neodchádzaj* (1984) a výber z poézie Shuntara Tanikawu *Poludnie duše* (1988). Zostavila a preložila aj antológiu súčasných mladých rakúskych básnikov *Záhyby reči* (1995). Preložila diela viacerých básnikov a poetiek, rovnako jej texty boli preložené do mnohých jazykov. V roku 2010 vydala knihu pamätí *Zrkadlo dovnútra*, v roku 2013 knihu rozhovorov a úvah *Tvrde drevo detstva*, v roku 2014 knihu *Písať ako dýchať*.

ELVÍRA HAUGOVÁ (1972) je prekladateľka na voľnej nohe. Prekláda súčasnú prózu a poéziu z angličtiny a nemčiny. Momentálne je na rodičovskej dovolenke.

jej básnickým textom zaručil, že ani po rokoch nestratili nič zo svojej divokej, nespútanej krásy.

Čistá ako kameň. Môžeme to vziať doslova. Alebo metaforicky. A pridať k tomu ostatné vlastnosti kameňa, ktoré má aj jej poézia. Od okrúhleho kamienka, s ktorým sa dievčatka hrávali nebo – peklo, hádzali ho do kriedou nakreslených štvorcov a potom skákali sandálkami k svojmu osudu, až po mesačný kameň privezený z obrovskej diaľky univerza.

MOJA LÁSKA TRPKO ŽIARI

ANNE SEXTON

MACH JEHO POKOŽKY

V starej Arábii často pochovávali mladé dievčatá zaživa spoločne s ich mŕtvymi otcami, zjavne ako obeť kmeňovým bohyniam...

Harold Feldman, Deti púšte, Psychoanalysis and Psychoanalytic Review, 1958

Bolo dôležité
usmievať sa a mlčať,
ležať vedľa neho,
chvíľu odpočívať,
skrútení spolu
akoby hodvábní,
stratení matke z očí,
a nehovoriť.
Temnota si nás vzala
ako jaskyňa, či ústa,
ako vnútro brucha.
Zadržala som dych
a ocko bol tam,
prsty na nohách, hrubá lebka,
jeho zuby, vlasy rastúce
ako lúka, ako šál.
Ležala som vedľa machu
jeho pokožky, kým
sa nezačala meniť.
Moje sestry nebudú nikdy
vedieť, že som vystúpila

zo seba a predstierala,
že Allah neuvidí,
ako držím môjho ocka,
ako starý skamenený strom.

POVEDALA POETKA PSYCHOANALYTIKOVI

Zaobráam sa slovami. Slová sú ako nálepky,
alebo mince, alebo ešte lepšie, rojace sa včely.
Priznávam, som len čiastočne pri prameni vecí;
rátam slová ako mŕtve včely v manzardke,
zbavené žltých očí a suchých krídel.
Vždy musím zabudnúť na to, ako vie jedno slovo
vybrať iné, vplývať na ďalšie, až kým nemám
niečo, o čom môžem povedať, že...
ale nemám.
Zaobráate sa striehnutím na moje slová. Ale ja
nepripustím nič. Usilujem sa, ako len viem, napríklad,
ak napíšem svoju výhru do hracieho automatu,
ako v tú noc v Nevade: keď mi vyšiel magický jackpot,
ktorý zazvonil tromi zvončekmi na šťastnom monitore.
Ak by ste však chceli povedať, že toto je niečo, nie je to nič,
vtedy zoslabnem, pamätám si čudný a smiešny pocit v rukách
plných skutočných peňazí.

MOJA LÁSKA TRPKO ŽIARI

Jej kľče nechcú povoliť,
som bezmocná a smädná, potrebujem ochranu,
ale nie je tu nikto, kto by ma prikryl –
ani len Boh.

KÔŇ

Kôň, ty vrhač ohňa,
ty žralokoústy muž,
tvoj smiech na konci básní,
tvoj hnedý chlpatý rušeň,
bičujúci sneh, vedľa teba,

som ako bledý tieň.
 Tvoje nozdry, otvorené okuliare, lúky,
 čo vedia vyňuchať môj strach. Som
 strieborná lyžica. Ty si štvornohé
 krídlo. Keď som smädná, krmíš ma
 očným kvapkadlom, hoci ty sám si
 obrovská nádrž. Vedľa teba sa cítim
 ako malé dievčatko s otcom,
 ktorý vrieska.
 A predsa, a predsa
 divý kôň dychtivo srkaš trávu
 ako hviezdy a potom sú tvoje kôpky,
 ako sladké melóny, celé hnedé
 a výborné pre mrkvy v záhrade.
 Tvoje jemné nozdry ma oňuchajú
 a môj strach spievajúc odíde
 do svojho vlastného.

NA OSLAVU MOJEJ MATERNICE

Každý vo mne je vták.
 Trepem všetkými krídlami.
 Chceli ťa vyrezať,
 ale neurobia to.
 Povedali, že si nekonečne prázdna,
 ale nie si.
 Povedali, že si na smrť chorá,
 ale mýlili sa.
 Spievaš ako školáčka.
 Nie si roztrhnutá.
 Sladké bremeno,
 teraz tu ja oslavujem ženu
 a oslavujem dušu ženy
 a oslavujem bytosť na vrchole a jej pôvab.
 Spievam pre teba.
 Odvažujem sa žiť.
 Zdravím ťa duša. Zdravím ťa nádoba.
 Upevnená s vekom.
 Veko, čo niečo obsahuje.
 Zdravím ťa, prst polí.
 Vitajte, korene.
 Každá bunka má svoj život.
 Je ich dosť pre celý národ.

Je ich dosť, aby ich všetci mohli vlastniť.
 Každá osoba, každé spoločenstvo môže povedať:
 Je to skvelé tento rok, že môžeme znovu siať
 a myslieť na žatvu.
 Predpovedali obilnú sneť, ale nevyskytla sa.
 Veľa žien o tomto spieva spoločne:
 Jedna je v továrni na topánky, obsluhuje stroj,
 iná je v akváriu, krotí tuleňa,
 iná je hlúpa za volantom svojho Forda,
 iná vyberá cestnú daň,
 iná zväzuje teľa v Arizone,
 iná cvičí na čelo v Rusku,
 iná posúva hrnce na sporáku v Egypte,
 iná maľuje svoju spálňu mesačnou farbou,
 iná umiera, ale myslí na raňajky,
 iná sa vystiera na rohožke v Thajsku,
 iná utiera riťku svojmu dieťaťu,
 iná pozerá z okna vlaku
 niekde uprostred Wyomingu a ďalšia je
 hocike a niektoré sú všade a zdá sa,
 že všetky spievajú, hoci niektoré
 nevedia vôbec spievať.
 Sladké bremeno,
 teraz ja tu oslavujem ženu,
 nechaj ma nosiť desaťstopový šál,
 nechaj ma bubnovať pre devätnásťročnú,
 nechaj ma nosiť obetné misky
 (ak je to moja úloha).
 Nechaj ma študovať srdcovocievne tkanivá,
 nechaj ma skúmať uhlové vzdialenosti meteorov,
 nechaj ma vysávať byle kvetov
 (ak je to moja úloha).
 Nechaj ma tancovať rituálne tance
 (ak je to moja úloha).
 Lebo tieto veci telo potrebuje
 tak ma nechaj spievať
 pre večeru,
 pre bozkávanie,
 pre správne
 áno.

BOZK

Moje ústa kvitnú ako rez.
 Bola som v nepríjemnej situácii celý rok,
 s nudnými nocami, nič v nich, len drsné lakte
 a mäkké škatule papierových vreckoviek,
 ktoré volali *Plač baby, plač baby, ty bláznivá!*
 Až dodnes bolo moje nepotrebné.
 Teraz sa trhá o svoje ostré rohy,
 trhá zo seba Márrine staré zdrapy,
 uzol za uzlom a pozrite –
 teraz sú tieto zábery plné elektrických šípov.
 Cink! Zmŕtvychvstanie!
 Raz to bol čln, asi drevený,
 a nemal čo robiť, žiadna slaná voda pod ním.
 A potreboval natrieť. Bola to len
 kôpka dosiek. Ale ty si ju zdvihol a natiahol.
 Stala sa vyvolenou.
 Nervy mám znova napnuté. Ako hudobný nástroj
 ich počujem. Bubny a sláčiky nevyliciteľne hrajú
 tam, kde bolo predtým ticho. Ty si to spôsobil.
 Génus pri práci. Miláčik, skladateľ vkročil
 do ohňa.

BÁSEŇ PRE NOČNÚ KOŠELU

Nie. Nie naozaj červená,
 ale farby krvácajúcej ruže.
 Ako stratený plameniák, kdesi to volajú
 Schiaparelliho ružová,
 ale vlastne nemyslím ružovú, ale ako krv,
 a tie škoricové srdcia z cukrovíniok.
 Hýbe sa ako plášte v neskazených
 španielskych dedinách. Myslím oheň,
 jednu vrstvu a ešte jednu pod ňou, ako lupeň,
 vrstva ružovej, čistá ako kameň.
 Teda myslím dvojfarebnú nočnú košelu
 z dvoch vrstiev, ktoré sa vznášajú z
 ramien po celom tele.
 Roky po nich túžili mole,
 ale tieto farby sú viazané tichom
 a zvieratami, poloskrytými, ale vykúkajúce.
 Možno je to perie a

vôbec ho nepoznáte. Možno sú to
 kurvy a nie predstavy
 o pohybe labutí. Môžeme si predstaviť
 ošatenie včiel a dotknúť sa
 ich chĺpkov a pristúpiť bližšie.
 Posteľ je spustošená
 sladkými vzdychmi. Dievča je.
 Dievča sa zdvihne
 z nočnej košele a jej farieb.
 Na ramenách má pripevnené krídla
 ako obvazy.
 Teraz ju vlastní motýľ.
 Skrýva ju aj s jej ranami.
 Teraz sa nebojí
 ani begónií, ani telegramov, ale
 toto dievča v nočnej košeli,
 táto prebudená letkyňa
 určite nevidela, ako sa mesiac
 vznášal cez ňu
 a medzi.

(Preložili Mila Haugová a Elvíra Haugová.)



Alena Adamíková: *Portrét zo spálne II, Inštalácia v rozvalinách* (2011). Foto: autorka



Alena Adamíková: *Portrét zo spálne IV (séria I – IV) (2012)*, olej na plátne, 95 x 170 cm



Alena Adamíková: *Portrét zo spálne III (séria I – IV) (2010)*, akryl a olej na plátne, 60 x 80 cm

Z novej tvorby

MILA HAUGOVÁ

ČÍM NEVIDITEĽNEJŠIE

To všetko čo je teraz medzi
nami bude (raz) nič
(platinové kladivko)
To nič ktoré bude
je všetko čo bolo medzi nami...
(nákovka strmienok)

Akoby rekonštrukcia lode Argonautov
Akoby biely nočný motýľ na bielej stene
Akoby Mliečna dráha bola
to (jediné) čo sa dá ešte objasniť
v nekonečnom priestore dvoch hlasov
lebo večnosť (nekonečna) zotrúva
v jednom: akoby
zavíšený čas
zavíšené telo

Potom
čistá nedeliteľnosť

INTELIGENCIA SKRÝŠE

Je to čistý labyrint
ostrovy sústredené k horizontu
(spln sa ťažko vlečie lastúra podobná paleta farba je nepreniknuteľnou
perlou) cítiš teror detstva dýchať do svojich terčov Anjela vidím
v sklenom výťahu v kletke medzi poschodiami kde odpočíva moja
unavená duša zbavená toho všetkého čo sa každodenne vznáša nad
nami ako spomienka zápis veta: krása opakovaného krása intervalových
vzťahov: medzistaníc a pravidiel gramatiky tela: ty krehká a priehľadná

ešte raz prejdeš živým zrkadlom k absolútnej pamäti Boha; požiadaš
ešte o jednu hladkú ligotavú zrkadliacu plochu
aby si na ňu znova predstierajúc spánok v čistej spomienke ešte raz
navždy zabudla

Ak sa niečo podarí napísať je to navždy
Píšem stále to isté

Akoby navždy

Miznúce: biele ľalioženy: anticipácia čiernej a bielej (skameneliny svetlo
a tieň)

vyseknuté tieňom svetla (svetlom tieňa) pochované severojužne:
neprestáva to pôsobiť: aby bola istota že sa dostanú na onen svet:

Pred-porozumenie: obidve matky skoro naraz: akoby sedieť na bielej
lavičke ktorej sa držia

vždy tie isté iné ruky: matka: dcéra: matka ruka si úzkostlivo chráni
čo spoznala: v skrytej tajnosti v dvojitej sú-hre v bolestnom prebývaní
tu posúva z nás ďalej to čo presahuje: to v čom je pre nás samozrejme
vernosť krásy. Biele lavičky biele ľalioženy: fotografie, svetlo dávno
zhasnutého času: vernosť opakovaným tvarom: ruka

Tremendum: smrť nahotu nezakryje len zahalí...

MODERATO CANTABILE

dýchaj ľahko Magrittova jazdkyňa
v transparentnom septembrovom lese
po-roz-deľo-va-ná medzi kmene stromy
kam ide žena na koni: (z jednej strany obrazu
na druhú) ide na Vyšehrad: do Krakowa pozrieť
svoju sestru s hranostajom... ide do kaštieľa
v Pyrenejách...

celé sa to odohráva v cudzom vlastnom jazyku:
galérie schody svetlá tesná podzemka: niekto
povie Gilleciosd: je to ako zaklínanie tajné
kódy... nerozumieš ale vieš...
vo sne je strom domom vtákov

átkelni attraversare prejsť cez

askéza extáza rituál

(rastlinné písmo súvislostí)

kaplnka kápolna kapliczka
je
malá bazilika: final finom fine

nie som nič z toho čoho som časťou
(Zeitgeist) nemý meč: diamant pod jeho
rukou: obojstranne jemné zápästie
zastaviť zavrieť zaviesť za...

*„... so soft this morning, ours. Yes. Carry
mealong...” (Joyce) Kryštofovi, 28. september
o štvrt' na šest'... & koberec gaštanov chest nut
carpet... Budapest*

CALM

... bezvetrie ticho tíšina
len na sekundu to zastaviť:
napnutú kovovú blanu oceánu... diaľku
červenokrídleho drozda... ruky nad
klávesnicou:
držať hlavu muža keď sa v spánku prehadzuje
po surovom dni: zastaviť sa a pozeráť
von oknom: obrátiť sa vyjsť pred dvere
prestaviť si že tam stále leží verný pes
s hlavou na labách: moruša stráca
ešte zelené listy: mosty miznú
odreže ich vlečný čln: zjaví sa
číslo 8 spojí v hmle nebo a zem
živých a mŕtvych...

BARTÓK ZAITEKI

(the arrow exist in the target...)

K najhlbšiemu prameňu
a kôň a jazdkyňa a luk a šíp
a oko a ruka v trojprstej rukavici

a cval a obrat a (z)mierenie
 aby bola línia ramien paralelne: smer
 strelby... aby ani kone ani jazdci nemali
 myšlienky... ilúzie. Aby šíp (hlas) navždy
 hniezdil/hviezdil v terči

STROMY

Let them be dry and leafless... pozri ako
 sa pozdĺž cesty hýbeme smerom k rieke a mostu
 červený klobúk a hnedá kapučňa... poloskryté tváre
 ... *mixing memory and desire*... kroky vpredu ľavá noha
 vzadu pravá... pohyb kam? kroky pre tango alebo aikido
 kto to vie povedať kam sa pohnem(e)? Vždy niekto tretí
 ako tieň stále pred nami... a nahé stromy plné vtákov
 ... stehlíky s červeným hrdlom ne-vykričaného strachu.
 Nezaspím... vidím nie je tu voda len skaly v tme
 za oknom strom predom mnou priepasť stola
 s tužkou... a papierom... m(i)esto ktoré už
 pomaly ani neexistuje.

MUŽLA

Dávne rozmarínové polia
 peľový záblesk dotyku
 pohyb (zabudnutý) podvaly
 hrdza... koľajnice... starý otec
 stráži v roku 1914 malinkú
 stanicu; železničné priecestie;
 dvíha a spúšťa dvojfarebnú rampu:
 pohľad (zabodnutý) na jediné
 dôležité miesto; strážna buda
 zavretá ako mušľa

ONEIRIC

Sen je *vodné zlato*
 neočakávaná súdržnosť dvoch pokožiek
 (*jašteričie zvliekanie za každým prerieknutím*)

zámotok dýchajúci vo zvinutom liste
 opeľovanie zblízka: včela vrhnutá do kvetu
 vetriaci pes kompas smerom k vôni (Severka)
 nechať sa v krajnosti vôni (srny ktoré sa prekvapivo
 pohnú k okraju lesa) (*spod hladiny kameňa*)
 na júnovom slnku dospievajú na múre jašterice
 sen je zvodná krása nepriznaného

(15. 05. 2015 á J. T.)

... Lebo v chlade aprílového súmraku
 je srdce
 len temný vybrúsený rubín
 v neznámej priepasti Vesmíru...

... len zeleň plstených ušíek listov: odchlípnutá kôra:
 praskliny zimy: tuhé zárezy noža: čisté tvrdenie v (už) prijatom
 a potvrdenom svete: hlas vzdialeného (ešte) (možno)
 približovania... pre-kračovanie a pohlcovanie
 iného tela... tušenie že toto telesné usporiadanie je konečné?

Čo si treba zvoliť?
 Dychtenie a pohyb? Telo ako popis duše?

... a vždy toho vzdialeného...

SIDERIT

... ty... tichá sladká hladina v krvi...
 hlboké schody
 ... barokový záhyb svetla...

... správny dych...

STANISLAVA REPAR

Labyrint s otvorenou klenbou

Ad: Haugová, Mila. 2014. *Písať ako dýchať*.

Bratislava : Literárne informačné centrum.

STANISLAVA REPAR (1960, Bratislava) je slovenská a slovenská spisovateľka, prekladateľka, editorka a literárna vedkyňa, ktorá od roku 2001 žije v Ľubľane, kde pracuje najmä pre vydavateľstvo KUD Apokalipsa. Je docentka literatúry na Univerzite v Novej Gorici, (spolu)zakladateľka a koordinátorka medzinárodného projektu „Časopis v časopise“, organizátorka festivalov a filozofických sympózií, autorka obsahových expertíz s rodovou (QUING) a kultúrno-politickou (MK RS) tematikou uverejnených na internete, prekladateľka a spoluprekladateľka 13 kníh. Dopolia publikovala 11 kníh poézie, prózy, esejí a vedeckých štúdií, naposledy autofikciu *Slovenka na kvadrát* (slovensky 2009, slovensky 2011), básnickú zbierku *Echo echoecho* a knihu *Úzkosť dokorán. Nové čítanie poézie Viery Prokešovej*. Jej tvorba je preložená do 16 jazykov.

Mila Haugová je svojím založením nepochybne poetka. Ak v ostatnom čase píše knihy iných žánrov, ktoré však majú jedného spoločného menovateľa – sú to knihy autobiografické a spomienkové –, posúva sa nimi do ďalšej dôležitej fázy svojho vyzrievania či autorského vývinu a prestupuje na inú obežnú dráhu: najbližšiu, a zároveň najvzdialenejšiu od pomyselného, symbolického stredného človekovho chvenia a vyžarovania. Narodená v roku 1942, ako jedna z mála literárnych tvorkyň staršej generácie na Slovensku, už niekoľko rokov (2010 – *Zrkadlo dovnútra*, 2013 – *Tvrde drevo detstva*, 2014 – *Písať ako dýchať*) nielenže vedome zúročuje bohatstvo svojich životných skúseností, ale ho aj prehodnocuje a nanovo sa s ním vyrovnáva. Skúsenostný základ Haugovej poézie tu vždy bol, no tentoraz ide o autorkin uvedomelý pohľad smerom dozadu, cez tkania, stehy, záhyby alebo nariasenia jej vlastných mnohorakých životov – a nielen to. Ide o poetkinu čo najtesnejšie (sú)žitie s láskami, o (spolu)bytie v slove, ktoré jej životu, ale aj pôsobeniu, ľudskému i básnickému, zabezpečuje pretrvanie a tvar. Možno ho totiž vnímať a možno ho aj prijať ako autorkinu „šifru bytia“. Šifru ľudsky sentimentálnu (v tom dobrom zmysle slova) i literárne účtujúcu, ešte vždy však aj rozbiehavú, roztvárajúcu sa (napríklad smerom k iným) alebo sublimujúcu (smerom k tajomstvu), ktorá nemá nejaké zjednodušené, jediné a priame vyústenie. Presnejšie, jej vyústenie spočíva len a len v plnom ľudskom, existenciálnom i duchovnom zaujatí svojím „tu a teraz“, v približovaní symbolických obsahov, bez ktorých by človek nemohol ostať človekom. Pravdivosť tejto cesty poetka pomeriava rozsahmi slova, ktoré je ukotvené v živote a tele toho, ktorý je; vibráciami ducha v „záhrade seba“.

Pustiť sa do podobného „účtovania“ nie je maličkosť – a rovnako nie je maličkosť vyjsť z neho obohatený a nepoznačený. Už preto nie, lebo turbulencie vonkajšieho sveta čoraz väčšími útočiami na krehkú škrupinu našich pokusov o vlastné, vnútorne integrované životopisy. Všetci dobre vieme, že nenechať sa (nimi) zmiať je takmer rovnako ťažké, ako nájsť (si) svoju cestu. A vieme aj to, že práve básnici a poetky hľadajú svoju jedinečnú stopu s veľkou, azda najväčšou uvzatnosťou alebo, povedané trocha inak, s totálnym (seba)nasadením v službách jazyka. Čiže toho, čo nás formovalo a ešte vždy formuje ako plnohodnotné, spoločensky artikulované bytosti. Alebo – ak by sme chceli ísť ďalej – dokonca v službách „jazyka jazykov“, ktorým môže byť jedine „poiesis žitia“. Tvorba, „robenie“ vlastných životov.

Lenže: ako prekonať štrbinu medzi „čo“ a „ako“? Medzi neohraničeným bytím a jeho ukotvením v tvare (napríklad aj v jazyku), aby mohlo byť komunikovateľné, teda poľudšťované i poľudšťujúce, kreujuce spoločný zmysel, hoci cez nespočetné množstvo jeho individuálnych faziet a odtienkov?

Možno až sem, k týmto dilemám, a možno ešte ďalej dospela poetka už vo svojom básnickom zápise: v zapisovaní svojho i nášho básnického tela – „tela až do tla“. Refrénovitá, miestami možno horúčkovitá návratnosť motívov; prehlbovanie symbolických opôr až po „kamenné posolstvá nemých istôt“; fragmentarizovanie, preobrazenie básnického tvaru, jeho oholenie takmer na kosť; ruptúrovitosť, skokovitosť, kaskádovitosť, vyhrotenosť grafických, syntaktických i sémantických charakteristík jej písania... to všetko svedčí o Haugovej neskrotnom úsilí prepátrať dno tejto štrbiny, praskliny, priepasti, ktorá nám, hrdým predstaviteľom a pokračovateľom západného typu civilizácie, bola daná do vienka. Na druhej strane: moc poetkinho scelujúceho i zocelujúceho autorského gesta; levitácia ducha, ktorý sa usídlil v jej raz extatických, inokedy kalokagaticky umiernených, ba až gnómických veršoch, povedzme ako ich skryté referenčné pozadie; holisticky všeobjímajúce pohanské cítenie preliate neraz až do bytostného súzvuku s prírodou; prízvukovanie univerzálnych pravidiel a obsahov ľudského jestvovania; láska poháňaná – láskou..., to všetko nám v tejto poézii zase dovoľuje zabudnúť na trhlínu, veľkú roztržku, z ktorej sa zrodila naša historická schizma, a vedie nás k umeniu nekonečného, mäkkého, „ženského“ a materinského zaokrúhľovania našich vlastných kostrbatých príbehov. Zaokrúhľovania v celku, dokonca aj s nárokom na pôvodnú mytologickú nerozčlenenosť sveta.

Medzi týmito dvoma brehmi každej nefalšovanej, tvorivej alebo intelektuálnej angažovanosti sa kolíše visutý most pre „čistých a nahých“, „bosonohých a prostovlasých“. Jedine ich – a s nimi aj naša – schopnosť empatie, múdreho vhľadu, čo najjemnejšieho rozlišovania a súčasne prepájania Mnohorakého v syntropickom celku Jedného/Jediného môže tento svet zachrániť pred jeho rozlomením na dve rovnako osirelé polovice, kde rozum nedovídi do duše človeka a duša nedopraje ľudskému rozumu krídla pre jeho slobodný let. Nie zaťažovaný zisťnosťou a prospechárstvom špekulantov, ale taký let, ktorý by každého ľudsky vyzreteho a sebareflekujúceho jednotlivca povzbudzoval k slobodným kultúrnym praxiam. V nich je obsiahnutý aj rozmer etického a duchovného.

V tomto momente svojej tvorby sa však poetka rozhodla pre iné riešenie. Namiesto náročného balansovania na visutom moste, ktoré nás často ponecháva v pokore samoty, utkala sieť – „sieť vody s tisícmi vchodmi“. Verejnú sieť. Súkromný papierový internet. Nielenže začala spriadať autobiografické memoáre, v ktorých stiera hranice medzi rozličnými opozitami tak, že ich dynamicky usúvzťažňuje (živí – mŕtvi, realita – sen, literatúra – život, objektívne – subjektívne, rozumové – citové, mužské – ženské...), ba miestami pritom rozkolíše aj vlastné (literárne) ťažisko, svoje Ja, či pomyselný omphalos – pupok sveta, ale do labyrintu zábleskov svojho vlastného (po)vedomia začne, adorujúco i kontrapunkticky, hladko i obratko, vplietat záblesky iných vedomí, ktoré sa vyjadrujú k podstate: ako byť človekom – ako (sa) písať, ako (si) dýchať, dýchať písaním a písať dýchaním. A teda: ako sa prepisovať do života a tento, v priestore aj čase, celkom

nezištne (neverne verne) legitimizovať: roztvárať pre iných. Ako písať históriu ľudskej (citovej) pamäti v čase, keď vo filozofii síce prevláda paradigma jazyka – ibaže ktorého? Toho ľudského či toho strojového? Celostného či špecializovaného? Horizontálneho či vertikálneho? Významotvorného či pozbaveného významovosti?

„Písať ako dýchať“ sa v tomto zmysle vymedzuje dostatočne jasne. Je labyrintom mikrotextov denníkového, čitateľského, esejistického, básnického, spomienkového, opisného, vecného, terapeutického, analytického... charakteru, avšak labyrintom s „otvorenou klenbou“, rovnako odstredivou, ako dostredivou. Jeho komorami, zákrutami, slepými chodbičkami preteká živá voda, zrkadliaca čas autorkinho (seba)nastávania, najmä toho symbolického (osobnostného). Nemožno ho čítať v kuse, možno ho len ochutnávať a prijímať po kúskoch ako oblátku, no čosi ako vynárajúce sa posolstvo týmto kúskom zabezpečuje „tušenie súvislostí“, „posun k svetlu“ – z labyrintu vystupujú tak, že levitujú a nadnášajú aj nás, čitateľov a čitateľky. Kto by hľadal jednoznačné smerovanie (napríklad životného príbehu alebo básnickej intencie) medzi toľkými a tak rôznorodými láskami poetky Mily Haugovej, pravdy by sa nedokopal, hoci by aj celú zem (celý textový labyrint) prekopal. No kto sa podvolí neusporiadanému pohybu rieky, rieky ustavične sa rozlievajúcej a súčasne ponornej, s tisícmi svetelnými závoji i strmými prepadmi či vodopádmi, ten vypláva na hladine pod skalou, sám vybudovaný k činu: k vlastnej *fenomenológii básne*.

(Lublana, marec 2015; text napísaný a prednesený pri príležitosti promócie knihy M. H.)

NINA CHAJMOVSKÁ

Tri hry Jany Juráňovej

Meno Jany Juráňovej je úzko späté s feministickým a publikačným združením ASPEKT, pri ktorého zrode v roku 1993 stála a v ktorom jej vyšlo viacero pôvodných textov či prekladov (z anglického a ruského jazyka). Práve tematizovanie ženských otázok spojené s myšlienkami feminizmu je charakteristické pre jej dramatickú i prozaickú tvorbu.

Juráňová dramaticky debutovala v roku 1988 hrou *Téma Majakovskij*, ktorú napísala spoločne s Blahom Uhlárom. V roku 1989 pokračovala monodramou *Salome*, napísanou na objednávku pre herečku Janu Bittnerovú. Súbor jej dramatických a rozhlasových hier pod názvom *Hry* publikoval v roku 2014 Divadelný ústav. So svojimi prozaickými textami (prozaicky debutovala zbierkou *Zverinec* v roku 1993) sa štyrikrát stala finalistkou slovenskej literárnej ceny Anasoft litera. Juráňová v textoch často zobrazuje minulosť, ktorú so súčasnosťou konfrontuje prostredníctvom ženského princípu. V tvorbe „veľmi úspešne narúša tradičné rodové stereotypy, slovenské mýty a s dávkou zdravej irónie strháva masky z významných slovenských dejateľov 19. storočia, súčasných pseudointelektuálov i niekdajších disidentov. Otvorene sa vyjadruje k najpálčivejším otázkam nového tisícročia, determinovaných predovšetkým pohlavnými transgresiami, pohybuje sa po tenkom ľade konzervatívnu (stredoeurópskou) spoločnosťou odmietaných (nielen pohlavných) identít, prehodnocuje pozície viacerých kodifikovaných prístupov a púšťa sa do polemiky so spoločnosťou a jej stáročnými mocenskými, historickými, morálnymi štruktúrami a autoritami“ (Oriešek: nestránkované).

Nasledujúca štúdia je skrátenou a upravenou časťou diplomovej práce *Súčasná ženská dráma na Slovensku*,¹ ktorá sa zaoberá vybranými divadelnými hrami dvoch slovenských dramaticčiek – Jany Juráňovej a Anny Gruskovej. Kým diplomová práca si všíma všetky aspekty týchto hier, vrátane dramatických kategórií, štúdia sa zameriava najmä na ich obsahovú stránku a ženský element v nich prítomný. Postava ženy dominuje vo všetkých Juráňovej textoch (nielen tu analyzovaných), je pre ne príznaková. Autorka vo svojich hrách ukazuje každodenný život žien, v ktorom sa vyrovnávajú s minulosťou alebo vzťahmi. Spôsobom zobrazenia však stráca status banálnosti, zobrazený problém je nasvietený ako akési zrkadlo doby.

NINA CHAJMOVSKÁ (1991) je študentka piateho ročníka slovenského jazyka a literatúry na FiF UK v Bratislave.

¹ Diplomová práca vznikla v roku 2015 na Katedre slovenskej literatúry a literárnej vedy pod vedením doc. Dagmar Kročárovej, PhD.

MISKY STRIEBORNÉ, NÁDOBY VÝBORNÉ

Hra Jany Juráňovej *Misky strieborné, nádoby výborné* vyšla knižne v roku 2005, no autorka ju napísala už v roku 1997 (vtedy vyšla v časopise *Divadlo v medzičase*), teda osem rokov po nežnej revolúcii a štyri roky po vzniku samostatného Slovenska. Jana Juráňová o hre povedala, že ňou „triafala do slovenského nacionalizmu“, no zároveň dodáva, že význam hry šiel akoby „do stratena“ (z osobného rozhovoru s autorkou). Hru uviedli divadlá Stoka a Rado(st)ďajné divadlo v Kláštore pod Znievom. V marci 2015 ju pri príležitosti 200. výročia narodenia Ľudovíta Štúra zinscenovalo Štúdio 12. V čase, v ktorom bola hra napísaná, vzbudila zvolená téma iste omnoho silnejšie reakcie, ako by to bolo napríklad dnes. Anna Grusková uviedla svoju krátku recenziu na hru *Misky strieborné, nádoby výborné* v časopise *Divadlo v medzičase* slovami „revolučný čin v slovenskej dráme“ a dodala, že Juráňová sa v hre pokúsila spojiť „prehodnocovanie histórie i rodovej problematiky“ (Grusková 1997: 11).

Práve historické súvislosti na pozadí rodovej problematiky priniesli na slovenskú dramatickú scénu silný závan novátorstva. Juráňová v tejto hre prostredníctvom feminizmu búra mýty, roky spojené so slovenskou národnou identitou, ktorá bola značne idealizovaná. Postavami v hre sú reálne historické osobnosti. Stretávame sa tak s významnými predstaviteľmi slovenského romantizmu a ich partnerkami, priateľkami či manželkami, pričom všetky postavy pomenúva autorka skutočnými menami, nezahŕňa ich do rúška tajomstva prostredníctvom pseudonymov či povrchnej charakteristiky. Dominantnú úlohu v hre plnia ženy – Adelka Ostrolúcka, Anička Jurkovičová-Hurbanová, Marína Pišlová-Geržová a Antónia Júlia Sekovičová-Braxatorisová (pričom z týchto sa dá vyčleniť hlavná postava – Adelka Ostrolúcka). Všetky ženské postavy sú, rovnako ako postavy mužské, zorientované divákovi či čitateľke známe (spomeňme román Ľuda Zúbka *Jar Adely Ostrolúckej*, Aničku Jurkovičovú, prvú slovenskú ochotnícku herečku, či Marínu Pišlovú, Sládkovičovu múzu, ktorej rodný dom stojí dodnes v centre Banskej Štiavnice). Všetky ženské postavy sú v dejinách a literatúre zobrazované cnostne a ušľachtilo, no Juráňová rúca aj tieto stereotypy. Adelka, Anička, Marína a Antónia sú „mátohami“ a spolu s Jánom Kalinčiakom sa stretávajú v záhrobí, všetci sú už po smrti: „... všetci sme už dávno pochovaní. Oplakani, zabudnutí“ (Juráňová 2014: 69). Vo fiktívnom svete záhrobného života vzniká subverzívna verzia (mužskej) histórie prezentovaná ženami. V „*sieni slávy*“ (Juráňová 2014: 49) sa odohráva mýtizovaná realita, ktorá predstavuje inú časovú os – je akýmsi medzipriestorom medzi záhrobným putovaním ženských postáv a čitateľom či čitateľkou (respektíve divákom/diváčkou), pretože práve situácia odohrávajúca sa v tomto priestore je tá, ktorú príjemca „pozná“ (repliky štúrovcov mu môžu byť známe), predpokladáme teda, že jej „verí“.

Hra rúca mýty spojené s národnými identitami i argumentačné línie, ktorým máme tendenciu veriť. Tento obraz o štúrovcoch bol viac než storočie ovplyvňovaný prihliadaním na ich významné miesto v našej národno-emancipačnej a literárno-historickej tradícii. Otázna je však vierohodnosť tohto mýtu, rovnako ako potrebný stupeň vedomostí o reálnych pozemských osudoch sle-

dovaných postáv, s ktorými k hre *Misky strieborné, nádoby výborné* príjemca či príjemkyňa pristupuje. Počas hry dochádza k dekonštrukcii mýtizovanej reality a zároveň k vytvoreniu „nového feministického mýtu“ týkajúceho sa týchto osobností.

Na druhej strane stoja postavy – bábky. Jozef Miloslav Hurban, Ľudovít Štúr a Andrej Sládkovič. Bardi slovenského národa, predstavitelia slovenského literárneho romantizmu, horliví bojovníci za slovenský národ. Slová „na druhej strane“ sú v hre zobrazené doslovne, pretože scéna je od začiatku do konca rozdelená na dve časti, ktoré vystupujú nezávisle od seba. V jednej polovici vystupujú ženy spolu s Kalinčiakom (priestor záhrobia), v druhej bábky predstavujúce Štúra, Hurbana a Sládkoviča. Túto Juráňová ironicky nazýva „*sieňou slávy*“ alebo „*literárnym kabinetom*“ (Juráňová 2014: 49). Už pri formálnom pohľade na scénu je teda vytvorený kontrast, ktorý sa hrou nesie až do konca. Ženy reflektujú silné, triezve ženské stanovisko, a na rozdiel od reálneho života, keď stáli v tieni svojich partnerov, sú počas celej hry ich rovnocennými spoluhráčkami. Autorská poznámka pri menách Štúr, Hurban, Sládkovič „*bábky, busty a tablo, prípadne skupinová fotografia*“ (Juráňová 2014: 48), spolu s už spomínaným rozdelením javiska, zvyrazňuje oddelenie minulosti a súčasnosti. Hoci sú štúrovci v hre predstavovaní vecami (ktorými bábka, busta alebo tablo nepochybne sú), nie sú rekvizitami. Sú dramatickými postavami, ktoré počas celej hry nevybočujú zo svojich rolí. Autorkino siahnutie po bábkach celkový obraz štúrovcov v hre obohacuje. Fyzické dianie sa v ich prípade nerealizuje (respektíve vo chvíli, keď sa realizuje, stávajú sa muži – bábky iba nástrojom v rukách žien), prezentujú sa iba cez repliky. Bábky (tablo, fotografia) sú jedným z kľúčov na odlíšenie minulého od súčasného, ktoré je predstavované ženskými postavami a Kalinčiakom,² práve prostredníctvom replík a myšlienok v nich obsiahnutých.

Muži v hre, a najmä postava Štúra, zastávajú svoju rolu stereotypne, nevybočujú zo „zaužívaných národnobuditeľských koľají“. Postavami hry sú osoby, ktoré sú z histórie či literatúry všetkým dobre známe, no títo intelektuáli sú tu zobrazení ako ľudia s istými medzerami v medziľudských vzťahoch. Vzniká tak kontrast „mýtus vs. realita“. Ak Adelka v hre označuje Štúra ako človeka neschopného vzťahu so ženou, vytvára sa tým fiktívna realita. Túto však voči skutočnej realite nemôžeme vymedziť, pretože skutočnú realitu môžeme iba predpokladať.³ Autorka však od začiatku hry narába s princípom vrstvenia kontrastov (ženy vs. muži, záhrobie vs. sieň slávy, mýtus vs. skutočnosť, fiktívna realita vs. skutočná realita). A v neposlednom rade i s kontrastom ženy v dejinách vs. ženy vo vzťahu k dejinám. Skutočné historické postavy preklápa do fiktívneho sveta hry, v ktorom sa ženy voči dejinám vymedzujú a vyrovnávajú sa s nimi prostredníctvom myšlienok feminizmu.

„Každá akcia potrebuje na svoje scénické prevedenie protagonistov, či už sú nimi ľudské bytosti, alebo iba jednoduché aktanty.“ (Pavis 2004: 312) Všetci mužskí protagonisti predstavujú určitú úroveň reality, ktorá je v hre *Misky strieborné* predstavená aktantom – mužským hlasom, čím autorka znižuje zástoj štúrovcov. Mužské postavy nereproduktujú reálni herci, ale iba ich hlasy. Touto formou zrealizovania stratili štúrovci noblesu, autorka im do úst vkladá autentické

² Tento, na rozdiel od štúrovcov, presadzuje triezve myšlienky blížiac sa k tým ženským, čo má zrejme za následok jeho literárno-historické zaradovanie k mladšej vlně slovenského romantizmu, respektíve k prvej vlně slovenského realizmu.

³ Skutočný príbeh štúrovcov týkajúci sa ich vzťahov k ženám nepoznáme (a najmä nie ten Štúrov), môžeme ho iba rekonštruovať. Dobová korešpondencia hovorí o hlbokom úcte a náklonnosti medzi Štúrom a Adelou Ostrolúckou, no oficiálny ľúbostný a partnerský vzťah medzi nimi nie je historicky dokázaný. Vedú sa o ňom iba polemiky.

texty, ktoré v kontexte hry pôsobia komicky, a tak do istej miery obraz štúrovcov, a najmä Štúra, degradujú.

Ústredný konflikt hry stojí práve na protipóle mužského a ženského sveta, na rozdielnych motiváciách jednotlivých postáv, a v hre je prítomný neustále. Môžeme ho vnímať ako konflikt dvoch svetonázorov, pričom jeden zastávajú ženy a druhý muži (Kalinčiaka môžeme v tomto prípade vnímať ako prepojenie medzi týmito dvomi svetmi). Hra na jednej strane rúca stereotypy, konflikt vzniká na základe ich porušení, na druhej strane však vytvára nový mýtus o štúrovcoch a „ich ženách“, ponúka feministickú verziu histórie. Celá hra je slovným konfliktom odohrávajúcim sa na javisku. Dej ako akčná dramatická situácia absentuje, respektíve je ním neustále riešenie konfliktu (v priebehu celej hry sa niečo deje, nejde však o dej smerujúci k vyvrcholeniu a vysvetleniu zápletiok). Z neustáleho konfliktu, v ktorom ženy zápasia s mužským princípom, pramení i napätie hry. Divákovi a diváčke napätie poskytuje najmä spôsob komunikácie žien a mužov, rovnako ako ich historické pozadie. V tomto prípade napätie nie je vytvárané očakávaním, ako sa hra skončí, ale jej priebehom.

Štúr vo svojich replikách ani raz nevystúpi z roly národného buditeľa a intelektuála neschopného vzťahu so ženou, respektíve, ak je nejaký vzťah alebo náklonnosť naznačená, okamžite ju vyvráti, zničí alebo úplne podriadi národu. V replikách dochádza ku konfrontácii ženského a mužského sveta, hoci tieto na seba vôbec nenadväzujú, priamy dialóg sa odohráva iba medzi ženskými postavami a postavou Kalinčiaka. Pri konfrontácii sa navyše nestretávajú iba ženský a mužský svet, ale aj dve historické epochy. Tento konflikt je sprostredkovaný jazykom hry. Repliky štúrovcov vyznievajú archaicky a v kontexte hry až komicky: „Kto z vás, nesený vyšším duchom, z trampôt všedného života vyšvihol sa a nechchal oči svojej túlať sa po širom svete našom, kto z vás, pýtam sa, nezavzdychol z hlbín duše nad národom v ňom rozostrenom, či už nad nešťastím tisícročným, ktoré ho prenasleduje, či nad bremenom, ktoré ho ťaží, a či nad potupou, ktorá ho pokrýva?“ (Juráňová 2014: 68 – 69). Autorka v hre používa autentické texty štúrovcov. Postava Maríny viackrát cituje ľúbostnú skladbu *Marína* (ktorú Štúr prijal s nevôľou práve pre jej ženský aspekt), Štúr cituje svoje vlastné texty, ktorými sa snaží obhájiť nezaujím o ženy s odôvodnením, že všetko vo svojom živote podriadil národu a vyšším cieľom. Práve problematická komunikácia vytvára medzi mužmi a ženami istú formu napätia. Ženy chceli byť plnohodnotnými partnerkami mužov, hovoria o potomstve a dokonca o partnerskom spoluzití, Hurban a Sládkovič okrem lásky k vlasti priznávajú i lásku k ženám, no od Štúra sa nič podobné nedozvedáme. Obsah, a napokon i forma Štúrovho jazyka vytvára medzi ním a Adelkou múr. Oproti jazyku štúrovcov, pôsobí jazyk žien moderne a pragmaticky, „v dialógoch žien sa znižujú vysoké ideály štúrovcov, ich postoje sa v ženskom komentári zrealňujú a karikujú“ (Kročánová 2014: 11).

Podstatnou zložkou hry je humor, Juráňová využíva najmä postup ironizácie. Tento uplatňuje pri všetkých postavách, ženské nevynímajúc. Práve prostredníctvom irónie autorka odhaľuje, ktorá z postáv sa mylí, a odkrýva to, čo postavy nie sú schopné povedať priamo. Pavis zdôrazňuje, že irónia slúži predovšetkým na vytvorenie odstupu, „ktorý ruší divadelnú ilúziu a upozorňuje

divákov, aby nebrali doslova to, čo im hra rozpráva“ (Pavis 2004: 216). Irónia u diváka/diváčky alebo čitateľa/čitateľky podnecuje i kritické myslenie, dotvára celkový charakter postavy – Adelka o Štúrovi: „*Aby splnil kritériá romantika, zamiloval sa – nešťastne – akože inak*“ (Juráňová 2014: 58).

Hra je akousi polemikou o „výnimočnosti“ slovenských romantikov, ktorých si spoločnosť počas desiatok rokov idealizovala. Juráňová im pridáva ľudský rozmer, už ich nevnímame iba ako tvorcov literárnych a národných dejín, ale aj ako mužov a partnerov, po boku ktorých po celý čas stáli ženy, o ktorých vieme iba veľmi málo. Juráňová nepatetizuje, pokúša sa nazrieť na osudy týchto mužov inou optikou, optikou rodovej problematiky, prostredníctvom ktorej autorka zaujíma subjektívne stanovisko. Otvorený záver z úst Adelky „*Toto je už za koncom*“ (Juráňová 2014: 96) dáva diváčke/divákovi, čitateľke/čitateľovi priestor na zaujatie vlastného postoja k otázke rovnoprávnosti mužov a žien, ktorú hra kladie: „Prostredníctvom ‚otvoreného konca‘ hry sa ťažisko z deja predstaveného na javisku presúva na diváka.“ (Fischer-Lichte 2003: 457)

TOPENIE ŽIAB

Krátka dráma *Topenie žiab* vznikla ako súčasť projektu *Sarkofágy a bankomaty*, ktorý v rokoch 2008 až 2009 realizoval Divadelný ústav. Jeho cieľom bolo „napísať spoločnú hru o súčasnom Slovensku v kontexte posledného dvadsaťročia po páde železnej opony“ (Grusková 2009: 2). Na projekte sa zúčastnilo viacero autorov a autoriek. Iniciátorka konceptu ich texty rozdelila do štyroch častí, „ktoré zároveň určili koncepciu scénických čítaní“ (Grusková 2009: 3). Text Juráňovej drámy *Topenie žiab* je súčasťou bloku *Kľúč k droge minulosti*, pričom „jednotlivé kľúče napovedajú aj témy hier – od genderovej problematiky cez intímne drámy, bolestné účtovanie s minulosťou a morálnymi deliktmi súčasnosti až po problematiku dizajnu bankových kariet, ekologických iniciatív či koreňov neonacizmu“ (Grusková 2009: 3). Autorka idey hovorí o skupine oslovených dramatikov a dramatičiek ako o „nenápadnej generácii, ktorá vyrastala v čase najsilnejších normalizačných tlakov, v prostredí pretvárdy a strachu“ (Grusková 2009: 3). Hry reflektujú hodnoty a stav spoločnosti, ktorá sa v poslednom desaťročí dvadsiateho storočia vyrovnávala s viacerými zmenami, ktoré zmenili optiku jej nazerania na svet a problémy v ňom prítomné.

Juráňová drámu *Topenie žiab* nepopiera minulosť, na jej pozadí však vytvára akýsi pokrivený obraz dobovej súčasnosti. Na svet a jeho problémy sa pozerá rodovou optikou, ktorá bola pre spoločnosť v deväťdesiatych rokoch páľčivá (a rezonuje dodnes). Tento pohľad dávkuje s iróniou, rovnako ako v hre *Misky strieborné, nádoby výborné*. K motívu vyrovnávania sa hlavnej protagonistky Gaby so vzťahmi k mužom jej života, a tým aj s minulosťou ako takou, autorka pridáva neustávajúci problém medziludskej komunikácie. Juráňovú zaujíma postoj jednej ženy k minulosťi, k mužom, na ktorých už nelipne. V hre sa stávajú hračkami v jej rukách, čím si hlavná protagonistka kompenzuje pocit bezmocnosti voči skutočným ľuďom. Prvotný citový rozmer drámy sa vytráca a v popredí

stojí racionálne popretie minulého, ktoré je podmienené práve rodovými aspektmi. Hra rekonštruje plynutie času, nad ktorým stojí Gaba, ktorá po celý čas osciluje medzi približujúcou a vzdalujúcou sa realitou. Postupne, od posledného k prvému, predstavuje mužov svojho života, čo je možné vnímať aj ako istý druh súkromnej terapie, ktorú zároveň prežíva ako pomstu tým, ktorí jej ublížili.

Už úvodné autorské poznámky naznačujú bizarnosť načrtnutej fiktívnej situácie: „*Velká obývačka, na pohovke a na kreslách sú rozmiestnené žaby: plyšové, z rôznych textílií, keramické, v podobe vankúšov, kvetináčov, popolníka a podobne. Žaba môže napríklad sedieť aj na klavíri, môže byť postavená v kúte ako dekorácia alebo ako nejaká pseudofontánka, na stene visí obraz žaby a i.*“ (Juráňová 2014: 145). Žaby odkazujú na „rozprávkovú premenu žabiaka na princa, o ktorej čítali generácie žien“ (Kročanová 2014: 15) a ktorú dramaticka v hre vyvracia. V jedinom výstupe hlavná postava Gaba odkrýva prostredníctvom monológov „nerozprávkovosť“ života: „*Nič. Žiadna premena. Ani ty, ani ty... zostali ste zakliati, princovia moji!*“ (Juráňová 2014: 145). Zápletku sa traktuje v rovine osobnej výpovede Gaby, ktorá po celý čas koná zdanlivo iracionálne. Akcia sa v jej prípade neobmedzuje iba na výpoveď, žaby okolo nej stelesňujú mužov, ktorým sa chce pomstiť. Autorka obhajuje ženu, ktorej životný pokoj nahlodávajú spomienky na minulosť, ktorú nemožno poprieť, nemožno sa jej zbaviť, je neodstrániteľnou súčasťou človeka. Hra je retrospektívnym rozprávaním o minulosti, malým defilé mužov v živote jednej ženy, prostredníctvom ktorých odkrýva okolnosti predchádzajúcej doby.

Ústredná protagonistka hry Gaba prostredníctvom mužov spája udalosti reflektujúce generačnú skúsenosť, ktorou je „normalizácia – revolúcia – (politickí) žabiaci“ (Kročanová 2014: 16). Gaba prichádza na javisko medzi žaby všetkých veľkostí a materiálov. Hrá sa s nimi, tancuje s nimi, hladí ich, bozkáva. No na vysnívaného princa sa nemení ani jedna, ostávajú rovnako nemé a nehybné. Do priestoru prichádza mužská postava, ktorá má na tvári masku žaby. Značnú časť hry tvorí monológ, prostredníctvom ktorého Gaba spomína. Prihovára sa mužskej postave, ktorá predstavuje jedného z jej bývalých partnerov, maska je symbolom stroskotaného vzťahu. Tohto nazýva „*princ Revolucionár*“ (Juráňová 2014: 146). Postupne hovorí o počiatkoch vzťahu: „*Ako to bolo s tebou? Tolké roky sme okolo seba chodili, a ničím si ma nezaujal. Ani ja teba. Až keď si vyskočil na tribúnu, všetko sa zmenilo.*“ (Juráňová 2014: 146). Tribúna jasne odkazuje na november 1989. Toto časové zakotvenie signalizuje aj autorská poznámka po prvej časti Gabinho monológu: „*Žabiak si dá dolu plutvy, tancuje s Gabou sladák na hudbu začiatku deväťdesiatych rokov.*“ (Juráňová 2014: 147). Monológ pokračuje po tanci ďalej: „*Ako sa má tvoja žena? Och, bože, prepáč, vyšumelo mi to... Zháňali sme ti vtedy čiernu kravatu. (...) Vždy som bola piate koleso na voze. Ani ako rezerva som neposlúžila. Nikdy si nedostal defekt. Tak ako sa máš, ty môj hrdina z dávnych dní? Ako dnes žiješ?*“ (Juráňová 2014: 147). Gaba „kreslí“ svoju minulosť cynicky, bez citu, bez pátosu, monológ pôsobí miestami až výsmešne: „*Vraj si niekde založil akýsi ekologický ranč alebo čo... Utiahol si sa, lebo ťa už nikde nechcú?*“ (Juráňová 2014: 147). Autorka postupne dávkuje

v postave Gaby väčší a väčší odpor k minulému, iracionálnosť situácie sa znásobí pri jej pokuse utopiť plyšového žabiaka vo vani: „*A ty, hrdina, revolucionár, skap. Nenávidím ťa. Utopím ťa.*“⁴ (Juráňová 2014: 149). V Gabe sa kumuluje hnev, je pre ňu charakteristickou emóciou (rovnako ako pri postave Adelky z *Misieky strieborných*).

Po pomyselnom „zbavení sa“ prvého žabiaka berie Gaba do ruky inú žabu: „*Začne s ňou tancovať sladák zo sedemdesiatych rokov.*“ (Juráňová 2014: 149). Autorka tak opäť ukotvuje dianie hry do konkrétneho časového obdobia. Hračka predstavuje Gabinu prvú lásku, ktorú prezentuje s väčším citom ako lásku k princovi Revolucionárovi: „*Ty si prvý. Celkom prvý. Platonická láska. Mal si také správne názory. Nikdy si nechcel byť poplatný režimu, čo nás tak strašne otravoval, tomu svinstvu, v ktorom sme boli takí stiesnení. A aj slobodní, lebo sme si mohli namýšľať, že sme tí lepší, tí správni. To bol pocit!*“ (Juráňová 2014: 150). Tento Gabin cit ostal iba v platonickej rovine, jej prvá láska zahynula pod kolesami vlaku (rovnako, ako „zahynul“ pocit slobody a demokracia v čase normalizácie). Či išlo skutočne o samovraždu, ostáva neobjasnené. Dezilúziou skončil i vzťah s fotografom: „*Predstavovala som si, ako máš steny oblepené mojimi fotografiami. Ja ako tvoja múza. Ja ako tvoj model. Ja ako tvoja tajná láska. Hovno.*“ (Juráňová 2014: 151). Posledného Gabinho partnera predstavuje autorka hry v absolútne submisívnej polohe, stavia ho do pozície psa (na hlave má masku psa, do priestoru vchádza „po štyroch“). Tento už nie je iba spomienkou. Gabin monológ sa razom mení na dialóg s partnerom, ktorého Juráňová pomenovala príznačne Dunčo a ktorý prichádza do priestoru medzi Gabu a žaby. Vizualna bizarnosť drámy v tomto momente eskaluje, prispieva k tomu i dialóg medzi týmito dvomi postavami, ktorý napovedá o ich vzťahu. Ten sa evidentne vyvíja v intenciách vzťahu pán – pes (ako domáci miláčik).

Súčasnosť v hre reflektujú, okrem Dunča, aj Gabina dcéra a dcérina kamarátka. Tieto postavy ostávajú bez mien, autorka dcéru charakterizuje iba na základe vzťahu ku Gabe. Dochádza tak k stretu dvoch generácií, ku konfliktu v rovine matka – dcéra. K frustrácii z minulosti sa pridáva citelný generačný rozdiel medzi Gabou a dcérou. „*Zatiaľ čo žena sa pohybuje v grotesknom zverinci, jej dcéra, označená www.dcerenka.sk a komunikujúca s matkou len cez mobil, vníma vzťah inak.*“ (Kročanová 2014: 15 – 16) Vníma ho ako istý druh obchodu, na otázku kamarátky, kto platí nájom za byt, v ktorom žije spoločne s frajerom Mišom, odpovedá: „*Halbe – halbe, tak zhruba, ale on viac. Nech platí, tie účty teda, keď viac zarobí. Žehlím mu košeľe, varím a ešte – no veď vieš čo. Keby si to mal všetko platiť inde... aj tak ešte ušetrí... www.matka na to frfle. Vraj si mám vážiť samu seba. No akurát ona mi bude radiť, to vieš, ona je tá pravá...*“ (Juráňová 2014: 148). Krátky dcérin výstup vykresľuje jej bytie ako „plávanie životom“, kým Gaba sa do častí svojho života ponára, analyzuje ich, poháňaná ťažobou minulosti. Pri naozaj krátkej, aj to nepriamej (Gaba s dcérou komunikujú iba prostredníctvom esemesiek) konfrontácii týchto dvoch postáv autorka vytvára kontrasty súvisiace s generačným rozdielom, z ktorého plynie rozdielny pohľad na svet, hodnoty a súčasnosť ako takú. Na dcére nebadáme „rany minulosti“, ktoré sú, naopak, pre postavu Gaby symptomatické.

⁴ Dráme dominuje vodný element. Autorka v hre tematizuje vodu vo viacerých podobách (slzy, topenie, žaby, ponáranie sa do života, plávanie ním).

Hra *Topenie žiab* je subjektívnou výpoveďou jednej ženy o minulosti, je vyrovnávaním sa so zmenou kultúrnej a spoločenskej paradigmy, ktorá nastala po novembri 1989. Deje sa tak prostredníctvom spomienok na mužov, ktorí sa akýmkoľvek spôsobom zapísali do jej života. Predstavuje ich vo fragmentoch svojej osobnej minulosti, ktoré ako celok tvoria generačný obraz. Gaba v hre predstavuje moc a spravodlivosť zároveň – vykonáva ich na nehybných a nemých žabiakoch, ktorí nie sú „iba mužmi“, ale stávajú sa aj generačnou minulosťou, s ktorou sa (nielen ako jednotlivkyňa) túži vyrovnáť: „A čo ak ťa uvarím? Ty smrad! Čo s tebou? Si nezničiteľný? Aj tak budeš plávať na hladine a ja nebudem vedieť, či si skapal, alebo nie. Hodím k tebe do vody ešte zapnutý fén?“ (Juráňová 2014: 152).

TAJOMSTVÁ TRÚDY H.

Hra *Tajomstvá Trúdy H.* je subverzívnou transformáciou námetu slávnej divadelnej drámy o dánskom princovi Hamletovi od Williama Shakespeara. Autorka ju napísala v roku 2009. Dej hry zasadila do súčasnosti, čím sa nezmenila iba časová ukotvenosť deja, ale tiež protagonisti, ich motivácia a konflikty plynúce z ich vzťahov, čo „vedie k žánrovému zníženiu“ (Kročanová 2014: 14). *Hamlet*, jedna z popredných svetových divadelných hier, je tragédia o dánskom princovi, ktorý hľadá zmysel života a miesto v ňom. Jana Juráňová označila svoju hru *Tajomstvá Trúdy H.* za „skôr komédiu a zároveň to nie je bulvár, aspoň dúfam, takže až tak nezapadá do dnešných trendov“. Zároveň o hre povedala: „Divadelnú hru *Tajomstvá Trúdy H.* som nepísala na žiadnu objednávku, takže ju ani nikto nehral. Divadlá totiž zväčša spolupracujú s autormi a autorkami cielene, takže neviem, či sa ju vôbec podarí zinscenovať. Mám ten text veľmi rada, dobre som sa pri písaní bavila a mám na ňu aj celkom dobré odozvy.“ (Juráňová 2011: nestránkované) Hra nie je explikatívnou väzbou na drámu *Hamlet*, „prepožičiava“ si z nej iba postavy (Trúda, Klaudo, Hamík a Ofinka sú jasným odkazom na postavy z tragédie *Hamlet* – Gertrúdu, Claudia, Hamleta a Oféliu) a vzťahy medzi nimi, ktoré nasvecuje v intenciách doby, ktorú reflektuje. Počas hry nikto nezomrie, klasická hamletovská tragika ustupuje do úzadia a v popredí stojí banalita dnešného života (Kročanová 2014: 15) dávkovaná s humorom a iróniou.

Dej *Hamleta* sa odohráva v prostredí dánskej kráľovskej rodiny. Dej drámy *Tajomstvá Trúdy H.* je situovaný do panelákového bytu, v ktorom žije vdova po starom Hamovi a hlavná protagonistka hry Trúda. Má približne päťdesiatpäť rokov, syna Hamíka, nevestu Ofinku a milenca Klauda (nevlastného brata svojho nebohého manžela). Už úvodné autorské poznámky uvádzajú ďalší kontrast – medzi starým Hamom, ktorý v hre vystupuje ako duch, a Klaudom. Kým duch starého Hama je „vysoký, urastený, zostarnutý fešák“, Klaudo je „malý, tučný, plešatý, s pivným bruchom a podbradkom, veľmi komunikatívny“ (Juráňová 2014: 98). Kontrast je vytvorený i v žánrovej rovine hier – *Hamlet* je tragédiou jedného človeka, *Tajomstvá Trúdy H.* sú komédiou o jednej rodine. Hra sa kompozične člení na osem výstupov, „ktoré sú chronologicky radené, v záverečnom

výstupe je vložená aj spomienkovo-snová scéna“ (Kročanová 2014: 14). Jednota času, miesta a deja ostáva zachovaná. Trúdiine a Klaudove monológy, rovnako ako dialógy medzi postavami, rekonštruujú minulosť rodiny Hamletovcov a predstavujú charakterystiky protagonistov. Jednotlivé repliky na seba niekedy nenadväzujú – najmä počiatkové dialógy medzi Trúdou a Klaudom (každá postava hovorí o tom, čím je motivovaná). Hra začína scénou, v ktorej Trúda sedí vystrašená na vani v kúpeľni. V byte zbadala ducha svojho mŕtveho manžela a bojí sa. Telefonuje s Klaudom, ktorý neskôr prichádza do jej bytu. Už v úvodnom telefonickom rozhovore je načrtnutý jeden z hlavných konfliktov hry. Klaudo hovorí Trúde: „Len som sa chcel spýtať, dušička moja, či si sa už rozhodla. Vieš, v tej našej veci“, na čo mu ona odpovedá: „Klauduško, preboha ťa prosím, netlač na mňa. Vieš, že to nemám ľahké“. Tieto dve repliky následne vysvetľuje Trúdin monológ: „Som unavená, radšej keby nechodil... Ten Klaudo, stále mi niečo vnucuje. Ženiť sa chce, cap starý. Ide mu len a len o to dedičstvo. A ja mám hrať sprostú, akože to neviem a mám sa pominúť od šťastia, že si ma chce vziať. Nebolo by mi lepšie samej? Veď som sama... Vdova... Klaudo už určite vytrielil sem... Keď mi volal, mal trochu vypité. Asi pôjde taxíkom. V poslednej dobe má stále trochu vypité... Najlepšie bolo, keď bol môj starý – Hama aj cez víkend na služobke. To boli časy. Klaudo bol poruke, keď bolo treba, ale do života sa mi neplietol. Chuťovka. Ideál.“ (Juráňová 2014: 100 – 101). Trúda a Klaudo boli teda milencami už za života manžela. Po jeho smrti si Klaudo chce vziať Trúdu za manželku, a tak prísť k dedičstvu v podobe reštituovaného kaštieľa, v ktorom chce zriadiť podnik a v ňom klientom poskytovať erotické služby: „Vziať sa môžeme už čoskoro. Nič nám v tom nebráni... Mám známeho architekta. Hovoril som ti o ňom? Pomôže mi, aby vyňali kaštieľ z pamiatkového fondu. Nech nám nič nebráni v rozlete a potom nám urobí návrhy, ako ho zrekonštruovať“, na čo vystrašená Trúda reaguje slovami: „Videla som ho, predstav si, ja som ho videla.“ (Juráňová 2014: 104), čím naráža na ducha prítomného v byte. Nie je stotožnená s predstavou svadby, neustále myslí na ducha, ktorý je po celý čas v byte prítomný, je „variant neprítomného prítomného“ a „posúva dej dopredu“ (Kročanová 2014: 14). Jedinou postavou, ktorá si uvedomuje jeho prítomnosť, a teda ho aj vidí, je Trúda.⁵ Na rozdiel od ducha Hamletovho otca, duch starého Hama počas celej hry neprehovorí, no svojou prítomnosťou Trúdu motivuje k ďalším konfrontáciám, čo z neho robí dramatickú postavu. Strach z prítomnosti ducha zomrelého manžela postupne odkrýva minulosť a objasňuje súčasné problémy vo vzťahoch medzi postavami. Ako „prítomná neprítomná“ funguje aj postava Trúdinej kamarátky Božky. Realizuje sa „monológ prednesený bokom“ (Kročanová 2014: 14), počas ktorého Trúda telefonuje s priateľkou, rozvíja svoje obavy, názory a objasňuje situáciu, rozpráva jej o svojej rodine, neveste Ofinke: „Ťa jeho... no veď vieš... chudera je to. Stále sa topí. Vidí kaluž a hup do nej. A už zamdlieva. A už nedýcha. A už volajú záchranku... Je nemá, verná, sprostá, no skrátka ideál.“ (Juráňová 2014: 127).

Hlavnou protagonistkou hry je Trúda.⁶ Je neurotická, nevyrovnaná, večne nervózna a citovo silne naviazaná na svojho jediného syna Hamíka (neustále sa o ňom vyjadruje ako o svojom miláčikovi a sladkom chlapčekovi, o jeho manželke

⁵ V tragédii *Hamlet* sa duch mŕtveho Hamletovho otca zjavuje v noci na hradbách, na čo dánskeho princa upozorní jeho priateľ Horatio. Duch Hamletovi prezradí, že ho zavraždil jeho brat Cladius a prosí svojho syna o pomstu.

⁶ V dráme *Hamlet* stoja v popredí mužské postavy, ktorým dominuje postava dánskeho princa (z tohto dôvodu som v úvode hry *Tajomstvá Trúdy H.* charakterizovala ako subverzívnu voči jej predlohe).

si myslí, že pre neho nie je dostatočne dobrá). Jej psychický stav je navyše ovplyvnený prítomnosťou ducha, z ktorého má strach. Na manžela spomína s iróniou: „Čestný muž. Zavrhol konzum a hromadenie majetku. Vtedy ešte hovoril, že len buržuji môžu mať kaštiele. A zrazu aj on vlastnil kaštieľ. To už starý režim padol a prišiel nový režim.“ (Juráňová 2014: 120). Urnu s jeho popolom má na balkóne, skrine sú plné vojenských uniforiem, ktoré mu patrili. Jeho prítomnosť vo svojom živote teda nemôže poprieť. Starý Hamo bol vojakom, v období reštitúcií sa dostal k starému rodinnému kaštieľu, s ktorým mal veľké plány. So svojím nevlastným bratom Klaudom (nemali rovnakého biologického otca, o čom však Klaudov otec nevedel, dozvedáme sa o tom v jednom z Klaudových monológov) nemal dobré vzťahy. Klaudov charakter je vykreslený komicky, neustále opakovanie rovnakých myšlienok (svadba a kaštieľ) pôsobí obmedzene. Jeho vzťah k Trúde je pragmatický (nielen vzhľadom na majetok, ktorým je motivované jeho správanie a konanie)⁷ – je preňho logickým vyústením dlhoročného mileneckého pomeru. Trúda je s Klaudom vo vzťahu zo zvyku, tému sobáša neustále odsúva na vedľajšiu koľaj.

Hra *Tajomstvá Trúdy H.* nerozoberá „veľké témy“. Neprináša obraz človeka v hraničných životných situáciách, keď zápasí o svoj život v mene pravdy a cti. Nepolemizuje o morálke, nebojuje za spravodlivosť. Vytvára tragikomický obraz rodiny, ktorého pozadie tvorí práve tragédia o dánskom princovi Hamletovi. Postavy sú výsledkom spoločnosti a doby, v ktorej žijú. Tragiku vnáša do hry zmena spoločenskej paradigmy (z komunistov sa stali demokrati, so zmenou režimu prišli zmeny názorov). V hre však omnoho väčšmi prevládajú komické, a najmä ironické prvky spojené nielen s postavami, ale tiež s dobou, ktorú autorka navštevuje s dávkou humoru – Trúda telefonuje so svojím synom a pýta sa ho, čo robí jeho priateľ z detstva: „A čo robí? Aj on podniká? Všetci podnikajú. No dobre.“ (Juráňová 2014: 136). Juráňová nevytvára ilúziu sveta, v ktorom vládne pravda a morálka (vzťah medzi Trúdou a Klaudom síce nie je incestný, ale vo vzduchu visí diskutabilná otázka o jeho etickosti). „Veľké“ témy vystriedala každodennosť v podobe televízie, telefonátov, wellness, piva, úplatkárstva a nezhôd s nevestou a partnerom. Posledný výstup, ktorého súčasťou je aj Trúdin sen, prináša záver v podobe happyendu. Trúda sa zmieri s duchom svojho mŕtveho manžela a pozerá s ním telenovelu (opäť tak vzniká kontrast s tragickým záverom z *Hamleta*).

ZÁVER

Konštitutívnym prvkom Juráňovej hier je postava ženy a jazyková irónia. Význam irónie si musia prijímateľky a prijímatelia vysvetliť sami, pretože jej skutočný zmysel text neobsahuje. Boreckého taxonómia ju charakterizuje ako „umeenie povedať niečo bez toho, aby to bolo skutočne vyslovené. Spočívá v tom, že sa hovorí opak toho, čo je mienené. Za vážnosťou sa skrýva výsmech, žart, pohrdanie, za okázalou chválou zničujúca kritika“ (Borecký 2000: 30). V hre *Misky strieborné, nádoby výborné* je prítomnosť irónie jedným zo základných prvkov

tvorby charakteru hlavnej protagonistky Adely. Dráma *Topenie žiab* smeruje od irónie ku groteske, iróniu nachádzame i v divadelnej hre *Tajomstvá Trúdy H.* Prostredníctvom tohto prvku autorka posilňuje vo svojich drámach hnev, ktorý tu presakuje na povrch spolu s frustráciou a nespokojnosťou. Tieto sú pre ženské postavy Juráňovej drám príznačné. Autorka ženy nepredstavuje ako šťastné a vyrovnané, práve naopak. Do popredia sa dostáva nespravodlivosť a sklamanie zo života, ktoré pramení zo vzťahov, a teda aj z minulosti (Adelka je sklamaná zo vzťahu so Štúrom, Gaba z predošlých vzťahov s mužmi, Trúda je frustrovaná zo života celkovo). Podstata hier teda ostáva nezmenená, autorka varíruje iba fázy psychického rozpoloženia rozdielnych ženských postáv. Stupeň hnevu a frustrácie eskaluje v hre *Topenie žiab*, ktorú autorka posúva do bizarnej, až grotesknej polohy. Ženy v hrách hovoria o sebe, o svojich životoch, drámy ukazujú ich každodenný život. Tento však na základe spôsobu zobrazenia pôsobí koniec koncov nereálne a ironicky (Adelka vyjadruje svoje rozčarovanie z priestoru záhrobia, Gaba sa pohybuje medzi mnohými napodobeninami žiab a Trúda „vymenila“ dánsky hrad za panelákový byt). V ženskom svete Juráňovej hier sú muži zobrazení iba ako kulisy (nie však v zmysle dekorácie, pretože sa do priebehu hry aktívne zapájajú, hoci niekedy iba svojou prítomnosťou). V *Miskách strieborných* je mužským elementom (okrem postavy Kalinčiaka) hlas či bábka, v Gabinom svete sa mužmi stávajú napodobeniny žiab, respektíve, ak sa muž objaví, je vo vzťahu k hlavnej protagonistke predstavený v submisívnej polohe – pohybuje sa štvornožky a na tvári má masku. A mužmi Trúdinho života sú po zisku bažiaci Klaudo, precitlivený Hamík a duch nebohého manžela. V konečnom dôsledku ženy vždy ostanú samy, bez mužov, bez partnerov, frustrované zo života, nezaznamenáme u nich výrazný vývin či posun. Ženy v Juráňovej hrách nie sú so svojím stavom spokojné. Ich nečinnosť (alebo slovné vyjadrená nespokojnosť) reflektuje, okrem iného, autorkino konštatovanie stavu spoločnosti. Tento rozmer je neoddeliteľnou súčasťou poetiky hier Jany Juráňovej.

- Literatúra:**
BORECKÝ, V. 2000. *Teorie komiky*. Praha : Hynek.
FISCHER-LICHTE, E. 2003. *Dejiny drámy*. Bratislava : Divadelný ústav.
GRUSKOVÁ, A. 1997. Sabat štúrovských žien: revolučný čin v slovenskej dráme. In *Divadlo v medzičase*, č. 2.
GRUSKOVÁ, A. 2009. Správa o kolektívnom projekte Divadelného ústavu v Bratislave Sarkofágy a bankomaty. In *Sarkofágy a bankomaty*. Bratislava : Divadelný ústav.
JURÁŇOVÁ, J. 2014. *Hry*. Bratislava : Divadelný ústav.
JURÁŇOVÁ, J. – MOČKOVÁ, J. 2011. *Jana Juráňová: Prichádzať o ilúzie je zdravé*. Dostupné na: <http://kultura.sme.sk/c/5876854/jana-juranova-prichadzat-o-iluzie-je-zdrave.html>. Získané: 08. 03. 2015
KROČANOVÁ, D. 2014. O antiiluzivnosti drámy. In JURÁŇOVÁ, J. *Hry*. Bratislava : Divadelný ústav.
ORIEŠEK, P. *Charakteristika tvorby Jany Juráňovej*. Dostupné na: http://www.litcentrum.sk/slovenski-spisovatelia/jana-juranova#production_description. Získané: 03. 04. 2015.
PAVIS, P. 2004. *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav.
SHAKESPEARE, W. 1977. *Hamlet*. Bratislava : Tatran.

⁷ Majetkom a mocou je motivovaný aj Claudius v dráme *Hamlet*. S Gertrúdou sa oženil iba niekoľko dní po smrti jej manžela, o čom Hamlet vôbec netuší. V tejto tragédii ostáva postava Gertrúdy zahalená rúskom tajomstva. Je otázne, do akej miery má podiel na smrti Hamletovho otca, do akej miery je vinná. V hre *Tajomstvá Trúdy* je takisto prítomný motív tajomstva – súvisí s postavou Trúdy, netýka sa však iba vraždy manžela, ale tiež otázky otcovstva Hamíka.



Alena Adamíková: Milenci (2012), olej na plátne, 130 x 130 cm

Niekedy je treba provokovať, ísť na ostrie noža

Rozhovor s JANOU ŠTĚPÁNOVOU

Vo svojich umeleckých projektoch pracuje s témami sexuality, identity či foriem rodiny. Cieľom jej umenia je narúšať spoločenské stereotypy, vyvolať v divákoch a divákach reakciu. „Umenie môže ísť až na samotnú hranicu zákona, ak sa má kliše narúšať,“ hovorí fotografka JANA ŠTĚPÁNOVÁ. Pre svoj sociálno-kritický projekt Rent-a-baby v minulosti sama čelila trestnému oznámeniu, ktoré na ňu podali „dotknutí“ úradníci.

Koncom roka 2013 ste v rámci galérie Artwall realizovali projekt s názvom *Neposkvrnené početí*. Artwall je známa tým, že umenie vystavuje v mimogalerijných priestoroch, na opornom múre pri frekventovanej pražskej ceste. O čo konkrétne išlo a čím boli pre vás billboardy zaujímavé?

Galéria pod šírým nebom je geniálna v tom, že ju môžete navštíviť napríklad aj o druhej ráno. Samozrejme, ako umelkyňa alebo umelec neviete, koľko ľudí vaše dielo videlo a ako ho interpretujú, ale reakcie vidíte. O výstave sa diskutuje reálne aj virtuálne. Môže prísť aj k rôznym fyzickým reakciám. To sa v Artwalle stalo napríklad pri predchádzajúcej výstave, keď niekto polial časť expozície farbou. Na protest. Projekt *Neposkvrnené početí* sa zaoberá témou, ktorá je veľmi aktuálna aj pre vašu krajinu – rodičovstvo lesbických žien. Veľké plagáty portrétujúce spokojné mamičky s batoliatami a dojčatami pripomínajú reklamu na detskú kozmetiku. Podobné vizuálne kliše poznáme už zo zobrazení stredovekých ikon. Priamo pod fotografiami sa k téme lesbického rodičovstva vyjadrujú zobrazené matky. Zmyslom je vyvolať kontrast medzi vizuálnym vnemom a textovým odkazom. Disonanciu, ktorá znepokojí, a tak núti premýšľať. S tým súvisí aj názov projektu. Projekt má vyvolať v divákoch a divákach reakciu.

Odkazujete názvom na jeden z pilierov katolíckej viery, na dogmu o neposkvrnenom Máriinom počatí Ježiša? Ide aj o vymedzenie sa voči katolíckemu konzervativizmu? Na Slovensku silná rezistencia voči LGBTI témam smeruje práve z týchto kruhov, možno preto mi táto asociácia napadá.

Ja žijem v krajine, ktorá je nábožensky pomerne chladná. Aj u nás sú však v ľuďoch zakorenené predstavy, ktoré vychádzajú z katolíckej tradície. Nejde mi

JANA ŠTĚPÁNOVÁ (1969, Praha) je fotografka a výtvarníčka, majiteľka grafického štúdia RedGreenBlue v Prahe na Vinohradoch, spoluzakladateľka profesijného združenia Únia grafického dizajnu. Vyštudovala Inštitút tvorivej fotografie na Sliezskej univerzite v Opave u prof. Birgusa a FUUD – ateliér fotografie u prof. Baňku na Univerzite J. E. Purkyně v Ústí nad Labem. Dva roky žila v Berlíne, kde študovala fotografiu u prof. Paula. V roku 2007 získala v oblasti sociofotografie niekoľko ocenení so svojím projektom *Věrní zůstaneme* (okrem iného aj od čitateľov a čitateľiek aktualne.cz). V roku 2009 na ňu bolo podané trestné oznámenie pre jej umelecký projekt *Rent-a-baby*. Bola obvinená z obchodovania s deťmi a z ďalších trestných činov. Po masívnej medializácii bola kauza uzavretá konštatovaním, že k žiadnemu trestnému činu nedošlo. Ako jediná Češka získala na rok 2010 umeleckú rezidenciu od švajčiarskej nadácie Pro Helvetia. Vystavuje v ČR i v zahraničí. Zameriava sa na témy súvisiace so spoločenskými stereotypmi, sexualitou, rodinou a queer. Vo svojich dielach pracuje so zveličením, vtipom, provokáciou, posunom reality a fikciou. Momentálne žije v Prahe aj so svojou 5-ročnou dcérou. Viac o jej práci pozri na: www.cargocollective.com/janastepanova.



Jana Štěpánová. Foto: neznámy autor

ani tak o polemiku s dogmou, ako skôr o prelomenie ustálených klišé, ktoré sa na dogmách zakladajú. Niekedy je treba provokovať, ísť na ostrie noža. V umeleckom projekte môžem ísť pokojne až na hranicu zákona, ak sa majú klišé narúšať. Preto so stereotypnými predstavami o materstve, rodine, počatí a katolíckej dogme narábam rovnako nekompromisne. Klišé nie je život, je to iba jeho nápodoba, strach z neho. Navyše, dogma nepoškrvneného počatia sa netýka počatia alebo narodenia Ježiša, ide v nej o spôsob, akým bola počatá sama Mária. Jej telo bolo rituálne čisté, bez hriechu. Ako jediná od čias Adama a Evy bola milostiplná, nezaťažená prvotným hriechom. Na rozdiel od Adama a Evy však v tomto stave zostala po celý život, aj po panenskom počatí Ježiša. Ja zobrazujem ženy, ktoré sa stali matkami bez pričinenia konkrétneho muža. Napriek tomu, alebo skôr práve preto ich verejnosť vníma ako skazené, podivné, nežiaduce.

V niektorých vašich predošlých prácach, napríklad vo *Věrní zůstaneme/Rodinná mapa*, ste sa tiež zaoberali alternatívami k tradičnej nukleárnej rodine.

Projekt *Neposkrvnené početí* by som jeho odkazom prirovnala skôr k *Rent-a-baby*, fiktívnej internetovej požičovni detí. Rovnako ako v *Neposkrvneném početí* v ňom išlo o ťaživú spoločenskú tému, ktorá akoby nemala rozuzlenie s ľud-



Rent a baby (2009), webový projekt.

ským rozmerom, pretože prevažuje úradnícke riešenie a strach z neznáma. Aj v *Rent-a-baby* išlo o deti, ktoré by mali patriť najmä rodičom. Skôr než o mocenské zasahovanie do rodičovských práv by sa mal štát snažiť rodinu podporovať. No keď už sme pri *Rodinnej mape*, tam išlo o mapovanie rôznych modelov rodinného súžitia naprieč Európou a Spojenými štátmi. Táto rovnica o rodine jednoducho nemá jedno jediné riešenie – „mama – otec – dievča – chlapec“ –, ako sa to ľuďom často podsúva. Rodina je pestrofarebné spoločenstvo idúce naprieč rôznymi národmi a kultúrami. Funguje to aj inak a funguje to dobre. Stačí sa rozhliaďnúť okolo seba, a nie je pritom nutné ani chodiť za hranice vlastnej krajiny. Pred nami už zostáva len otázka, pre koho je výhodné toto presadzovanie jediného modelu rodinného spolužitia.

S témou vizuálnych klišé, rodových stereotypov a stereotypov týkajúcich sa identít a sexuality ste pracovali aj v projekte *Jedna z nás/Jeden z nás*. Takisto ste ho publikovali na billboardoch. Okoloidúci mali možnosť vybrať si vždy z trojice zobrazených žien alebo mužov a odpovedať na otázku, kto z nich nie je žena, lesba alebo muž.

Tento projekt vznikol na „objednávku“ medzinárodného združenia Billboard v roku 2011. Chceli spracovať tému „stereotypy“. Projekt mal byť vystavený iba v Ústí nad Labem, na billboardoch v bežnej zástavbe. Ale keďže som mala prí-



Věrní zůstaneme/Rodinná mapa (2010), fotografický cyklus. Foto: archiv autorky



Jedna z nás (2011), interaktívny projekt vo verejnom priestore a web, hlasovanie cez sms a na webe, Praha, NOD.

ležitosť, niekoľko mesiacov visel aj v centre Prahy na dome nad Roxy a NoD a v Brne na fasáde FAVU. A potom ešte cestoval do zahraničia. Vyslovene som sa na tom bavila. Išlo o pomerne veľkú vec – tri rôzne bilbordov pre verejný priestor, hlasovanie pomocou esemesiek a webové stránky, kde sa sčítavali hlasy. Vyzeralo to ako reklama na pekných mladých ľudí a okoloidúcim často ani nedošlo, že títo ľudia sú súčasťou umeleckého projektu, pretože sa tvárili dosť profesionálne a seriózne. Vlastne to bolo celé taká sranda. No ak má niekto hlasovať o tom, kto nie je lesba, žena alebo muž, musí sa rozhodovať na základe vlastných predstáv a narazí na svoje stereotypy, vlastné limity vnímania ľudí okolo seba. Taktiež je zaujímavé uvedomiť si, že túto základnú informáciu („Je to žena alebo chlap?“) potrebujeme nutne vedieť pri stretnutí s kýmkoľvek. Na prvý pohľad nám to musí byť jasné. Otázka je, prečo to tak je.

Okrem vyzdvihovania skvelej LGBTI dokumentaristiky a relácií, ktoré bežia na verejnoprávnej ČT, si zväčša na Slovensku uvedomujeme aj to, že dosah cirkvi na otázky týkajúce sa životov lesbičiek a gejov u vás asi skutočne nie je až taký veľký ako na Slovensku. Od roku 2006 máte tiež registrované partnerstvo. Ako vy osobne hodnotíte situáciu, práva a možnosti lesbičiek a gejov žijúcich v Českej republike?

Lesby a gejovia v Českej republike majú v porovnaní so Slovenskom určite viac možností, ako žiť svoj život bez strachu. No boj o rovnaké práva a zaobchádzanie stále pretrváva. Žensko-ženské a mužsko-mužské páry síce môžu uzavrieť registrované partnerstvo, ale rodičovstvo je u nich nežiaduce a kladú sa mu všemožné prekážky. Ženy, ktoré sa zaregistrujú, nesmú adoptovať biologické dieťa svojej partnerky, rovnako ako ani žiadne iné dieťa. Pre deti, ktoré sa narodili do takýchto rodín, je to zlá správa. Navyše to destabilizuje tak rodičovský, ako aj partnerský vzťah. Druhý rodič je totiž „nikto“, je bez práv, ale i bez povinností.

Vrátim sa ešte k projektu *Neposkrvnené početí*. Vedeli ste od začiatku, že v ňom chcete iba ženy? Na fotografiách sú jednotlivé ženy, nie lesbičké páry, s dieťaťom. Bol to dôsledok praktickej situácie, dajme tomu kvôli šírke bilbordov, alebo v sebe tento fakt skrýval aj nejaké ďalšie poslanstvo? Zdá sa mi totiž, že ste takto narušili nielen obraz tradičnej nukleárnej rodiny, ale aj obraz tradičnej, „usporiadanej“ lesbičkej rodiny, ktorej niektoré feministky a lesbičky vyčítajú, že je asimilovaná takmer až k heteronorme. Materstvo v rámci lesbičkej



Jedna z nás (2011), interaktívny projekt vo verejnom priestore a web, hlasovanie cez sms a na webe, Praha, NOD.

rodiny je pre veľkú časť spoločnosti asi pomerne neprijateľné, no lesbická matka, ktorá sa nevyjadruje o „my“, ale povie napríklad „Mám zamrazených ešte 9 vajíčok, ešte neviem, čo s nimi urobím...“, spoločnosť z miery vyvádza možno ešte viac.

Moja predstava bola od začiatku jasná. Kompozícia mala byť ikonická, nadväzujúca na vizualitu zobrazovania Márie s Ježiškom; nie nadarmo sú matky prirovnávané k Madone. A potom – aká to rodina, ak ten druhý dospelý úradne vlastne vôbec neexistuje? Jedna vec je pýtať sa, či by gejovia a lesby mali mať a vychovávať deti, iná spýtať sa, či súhlasíte s adopciou deti homosexuálmi. Práve na toto som sa snažila zamerať. Môj projekt ukazuje iba ženy, nie mužov, a je to úplne zámerné. Žena si môže dieťa urobiť sama. Môže ho počať a porodiť a nepotrebuje k tomu žiadny štátny súhlas. Muž takú možnosť nemá.

Hovoríte, že pre lesby je dnes jednoduché založiť si rodinu, respektíve urobiť si deti. Mne sa zdá, že to celkom nie je pravda. V Českej republike inštitút registrovaného partnerstva nereflektuje reálnu existenciu gejských a lesbických rodín, neumožňuje adopciu a ani oficiálne umelé oplodnenie. A na Slovensku podmienky nie sú nastavené už vôbec. Zostáva teda možnosť dohodnúť sa s priateľom alebo napríklad spriatelým gejským párom. Je to ale dosť? Rozhodne sa mi tá „logistika“ zdá byť komplikovanejšia a úplne mimo právny rámec.

Ak by to bola vaša situácia, našli by ste si spôsob, ako svoju túžbu po dieťati a predstavu, ako počať, naplniť. Nežili by ste, predpokladám, vo vzducho-prázdne. A možno by ste nežili ani na Slovensku, prinajmenšom na chvíľu nie. Na druhej strane, je pravda, že peniaze často vyriešia aj hocako zapeklitý problém. Moje kamarátky z Francúzska precestovali pol Európy, kým svoje špecifické potreby – vajíčko darované partnerkou, oplodnené spermiami darcu a donosené druhou partnerkou – naplnili. A práve jedna klinika v Českej republike im to umožnila riešiť. Možností je dnes už naozaj veľa a hranice ich nezastavia.

V minulosti ste veľa fotili aj v zahraničí. V jednom rozhovore ste povedali, že nájsť v Česku ľudí, ktorí by spolupracovali na podobnom projekte, nebolo jednoduché. Kto sú ženy, ktoré ste fotili pre projekt *Neposkvrnené početí*? Bolo náročné ich presvedčiť, aby na projekte participovali?

Išlo to prekvapujúco rýchlo. Niekoľko som poznala a oslovila sama, iné sa mi hlásili cez svojich známych, alebo preto, že čítali moju výzvu. Myslím, že dôležité pre tieto ženy bolo, že sa k vlastnému materstvu mohli vyjadriť aj ony samy. Že to opäť raz nebolo „o nás bez nás“. To, aké majú zobrazené ženy sociokultúrne pozadie a ako sa stali matkami, sa mi nechce veľmi rozoberať. Čo by nám to povedalo o ich šťastí z materstva a o ich práve stať sa rodičom? Ak to niekoho zaujíma, mal by sa porozhliadnuť okolo seba a spýtať sa ich sám.



Neposkvrnené početí (2013), billboardový projekt vo verejnom priestore, Praha, Artwall.

Ktoré neziskovky sa dnes v Českej republike snažia zlepšovať legislatívu týkajúcu sa reprodukčných práv lesieb a gejev?

Veľmi dobrou skupinou je napríklad Proud (proudem.cz). Robia to mladí nadšenci a robia to veľmi dobre. Sú napojení na parlament, vedia zorganizovať kampaň, majú skúsenosti s marketingom, ovládajú PR a vedia vynikajúco využívať sociálne siete. Takisto veľmi pomáha iniciatíva Prague Pride, ktorá sa každý rok zameriava na určitú tému. Vďaka festivalu, ktorý trvá týždeň a opakuje sa každý rok, je schopná zhromaždiť tisíce ľudí z rôznych miest a krajín na jednom mieste, takže funguje takmer výmena názorov a informácií face to face. Sú veľmi schopní aktivisti, vedia sa nakontaktovať na tých správnych ľudí, dokážu získať podporu a záštitu mesta, zohnať peniaze na prevádzku a prípravu, usporadúvajú workshopy, zdieľajú know-how, je to dosť „západný“ model.

Je homofóbia a tlak proti rodičovským právam lesieb a gejev v Česku najmä záležitosťou politikov, respektíve politických strán? Pamätám si na voľakedajší Klausov vynález – pojem homosexualizmus. Homofóbiu živil napríklad aj tak, že na svojom webe uverejnil vlastnoručne nakreslenú paródiu na gejské a lesbické rodičovstvo. Boli tam dva rovnakopohlavné páry a dieťa, ktoré sa pýtalo: „Ktorý z vás je moja maminka?“ a „Ktorá z vás je môj tatínek?“.

Posttotalitné štáty majú skrátka samy so sebou trochu problém. Spoločnosť je hierarchizovaná, úradnícka, na ľudské práva sa dosť dlho nahliadalo ako na nebezpečnú zbytočnosť, ktorú je potrebné skrotiť. Neverím však, že spoločnosť nie je zrelá, skôr sa úradujúci neradi lúčia s mocou.

Umelkyne a umelci, ktorí vystavujú v Galerii Artwall, nezriedka vyvolávajú kontroverzie a búrlivé reakcie. V roku 2008 bola dokonca táto galéria na istý čas zatvorená, čo bol vtedy „dôsledok“ projektu Guma Guar *Kolektivní identita*, ktorý kriticky parafrázoval Magistrátom iniciovanú kampaň za usporiadanie OH v Prahe. V roku 2011 bola galéria opätovne otvorená a na webe sa objavilo provokačné heslo „Kto z vás prekoná Guma Guar?“. Tomáša Rafa, ktorý na múry zavesil česko-rómske vlajky, mal zase problémy s políciou. Na vás za projekt *Rent-a-baby* v minulosti podalo trestné oznámenie MPSV. Takže, ako ste konkurovali uvedeným „škandalistom“ a „škandalistkám“ projektom *Neposkrvněné početí*?

Trestné oznámenie sa nekonalo. A reakcie boli viac-menej dobré. Najskôr som si myslela, že projekt pôjde hladko, ľudia mi hovorili, že sú to krásne fotky. Aby som bola konkrétna, v priebehu výstavy som dostala jednu zápornú reakciu. Tesne pred jej skončením napísal jeden pán, člen Fóra angažovaných kresťanov, nesúhlasný list na úrad MČ Prahy 7.

Čo v ňom stálo?

Môžem z neho časť citovať: „Tento druh amorálnej pohlavnej exhibície v niektorých krajinách západnej Európy inšpiroval a aktivizoval islamských extrémistov k útokom na spoločnosť. Dáva im jasnú argumentáciu o skazenosti našej civilizácie a vyvoláva v nich potrebu jej zničenia. Tento faktor si iniciátori týchto amorálnych kultúrnych excesov neuvedomujú. Značná časť našej spoločnosti je tým tiež silne pohoršená, diskriminovaná a potupovaná. Je nevhodné túto významnú skupinu osôb a občanov v Prahe dráždiť. Ako výtvarník a kresťanský kultúrny aktivista hodnotím akciu na nábreží E. Beneša ako temnú kultúrnu perverziu a prejav kultu smrti.“ Žiaľ, veľmi sa to podobá na anonymné výkriky v internetových diskusiách.

Heslá o kultúre smrti sa teda už uplatňujú nielen na Slovensku, ale aj v Česku... Projekt *Neposkrvněné početí* by sa zišiel uverejniť aj u nás. Neplánujete niečo také? Aké reakcie by, podľa vás, vzbudil?

Bolo by to skvelé. Na Slovensku mám dlhé roky priateľov a priateľky. Myslím, že vzhľadom na súčasný vývoj by projekt mohol osloviť nielen tých, ktorých sa bezprostredne týka, ale aj zarytých odporcov LGBTI tém. Kriticky sa zamýšľať u vás predsa zakázané nie je.

(Zhovárala sa Lenka Krištofová.)

LENKA KRIŠTOFOVÁ absolvovala filozofiu na FIF UK v Bratislave, kde popri štúdiu dejín filozofie navštevovala kurzy Centra rodových štúdií. Absolvovala viacero študijných pobytov (CEU Budapešť, Zentrum für Gender studies Brémy, Institut für Politikwissenschaft Brémy a iné). V oblasti rodových štúdií V oblasti rodových štúdií sa venuje najmä reflexiám umenia a otázkam sexuality.

MÁRIA FERENČUHOVÁ

Herbáre

1. 1. ISKERNÍK HLUZNATÝ

1. 1. 1.

V hornej časti sa ježia tenké chlpy.
Po stopkách s jemnými ryhami
stúpajú ku kvetom.
Ak ich je viac, vytvárajú
veľkú riedku metlinu.
Aj osamote jedovatý.

1. 1. 2.

Zvyčajne horší chladom, prievanom,
zmenou počasia.
Horší alkoholom.
Celkovo horší večer,
horší premoknutím.
Horší dotykom.
Bolestivé, chladné miesta po tele.

1. 1. 3.

Nemával som takýto život. Zhorkol mi,
zhasol, zredol spolu s vlasmi.
V auguste som vyťahoval metály, pripínal na hrud',
dnes už ich neunesiem, nevládzem s nimi dýchať.
Po oslavách prinesiem vždy o jeden menej.
Niekedy o dva.
Zuby do pohára, nezabudnúť na tabletu,
je dobre, že som tu už sám,
že sa ma nič netýka,
že sa stále
v týchto starých bytoch
kúri.

MÁRIA FERENČUHOVÁ je filmová bádatelka, prekladateľka a poetka. Je docentkou na Filmovej a televíznej fakulte VŠMU, kde prednáša teóriu a dejiny dokumentárneho filmu a vedie semináre venované predovšetkým rétorike dokumentárnej tvorby. Z francúzštiny prekladá prózu, poéziu aj odbornú literatúru. Vyдалa zbierky poézie *Skryté titulky* (2003), *Princíp neistoty* (2008) a *Ohrozený druh* (2012) a vedeckú monografiu *Odložený čas. Filmové pramene, historiografia, dokumentárny film* (2009).

1. 1. 4.
Mechúrikovité vyrážky na prstoch,
chrastičky, tvrdé, rohovité mozole.

1. 1. 5.
Týmito,
týmito rukami by som vás!

1. 2. ĽULOK SLADKOHORKÝ

1. 2. 1.
Prehýbaná, dolu zdrevnatená
stonka, nebezpečná práve tam, kde je
najtuhšia. Srdcovité listy,
sklonené padavé kvety
s výrazným piestikom.
Opelené dozrievajú
na vajcovitú bobuľu.

1. 2. 2.
Nemali sme toho veľa, desiati sme sa
tiesnili v trojizbovom byte,
my s deťmi v obývačke,
v kuchyni sme sa striedali,
v hrdle mi viazla knedľa,
dedovi som denne preväzovala
vred na predkolení
a keď aj malí ochoreli,
zakrývala som si plienkou ústa.

Matrace nevyvetrateľne páchli.
Manželstvá nevysvetliteľne
trvali. Všetkých som pochovala v daždi,
s pocitom mačaciny v nose,
s chlpmi a pazúrmí
na jazyku.

1. 2. 3.
Dusím sa vlastným nesúhlasom,
bobtnajú mi z neho pery,
plody, slová,

amulety.

1. 2. 4.
S prvou úrodou sa nohami
pevne zapriem o zem, odhodlaná
zovšadiaľ opäť vyklíčiť.

1. 3. KÝCHAVICA BIELA

1. 3. 1.
Trvalka s krátkym podzemkom
a mohutnými koreňmi.
Silná stonka. Listy oválne.

Nahusto posadené svetlé kvety,
neskôr tobolky – alkaloidy a horčiny,
živice a organické kyseliny –
chytať nie! Spracúvať priemyselne.

1. 3. 2.
V skutočnosti len studený
dych a jazyk, kobaltovo modré predstavy:
predstiera choroby, klaje,
bozkáva nepriliehavo,
zúfa si nad nemožnosťou spasenia.

1. 3. 3.
Má sedem rokov.
Opakuje tie isté pohyby,
úpenlivo sa modlí, v hneve prevráti
zrak, poškriabe kamarátov,
postrihá záclony a drôtom
vyryje brázdy do omietky,
aby jeho krik mal kade stekať,
keď sa vyzráža
na stenách.

1. 3. 4.
Nechcel som tu byť.
Ale som, potrebný
a oveľa starší ako spev,
ktorý mi trhá ústa.



Alena Adamíková: Malí Obri Hana (2009), olej na plátne, 170 x 150 cm

DOMINIKA DINUŠOVÁ

Gynéceá globálneho kapitalizmu

Hľadiac na azda najslávnejší obraz Eugéna Delacroixa, sa v mysli vynárajú mnohé podoby spoločnosti, ktorej ideály sme zdedili. Predovšetkým je to sloboda, ktorá od Francúzskej revolúcie zaujíma v sociálno-politickom diskurze výsadné miesto. V Delacroixovom vyobrazení práve „Sloboda vedie ľud na bariády“. Mladá krásna žena s rozhalenou blúzkou, bujným poprsím a pohľadom upreným do budúcnosti vedie mužov revolúcie, aby bojovali za svoje ideály, za svoju „slobodu, rovnosť, bratstvo“, za lepší možný svet. Plápolajúca farebná vlajka, mŕtve špinavé telá a vážny zápal v žiariacej tvári Slobody vyjadrujú silnú túžbu, ktorá prekoná všetky hrozby ich zápasu. Obraz však nezobrazuje len toto neochvejné odhodlanie, ktoré strháva i súčasných divákov a diváčky, ale aj „ducha“ revolučných bojov a podobu slobody, ktorú dodnes reprodukuje. Hoci dielo vzniklo po júlových udalostiach v Paríži v roku 1830, odzrkadľuje ideály a predstavy sociálnej zmeny, ktoré sa formovali v období druhej polovice 18. storočia, vrcholili od roku 1789 a vykryštalizovali v prvej polovici 19. storočia. Delacroix nám jasne ukazuje vyobrazenie slobodnej buržoáznej spoločnosti. Jeho Sloboda akoby zostúpila na zem z iného sveta, je mimo tej špinavej úbohej scény, ktorú má viesť, je krásna, čistá, podobá sa antickej bohyni, na tvári jej vidno neústupčivé odhodlanie, aké mali stáročia predtým svätice, a zároveň nezaujatosť, ktorá ju vytrháva zo všednosti. Korunovaná frýgickou čiapkou pripomína spomínanú antickú bohyňu, mýtickú bytosť či múzu. Jediná žena na obraze je jeho centrom, no zároveň zo scény reálnych udalostí vystupuje. Historická skúsenosť akoby prenášala Delacroixovu predstavu do reality. Napriek revolučným bojom za slobodu zostáva žena predovšetkým múzou, inšpiráciou, ktorá nadchýna svojou krásou, no ktorá v skutočnosti svojim mýtickým charakterom do obrazu spoločenských bojov nepatrí. Napriek tomu, že je stredobodom pozornosti, jej skutočný život a požiadavky sú zo sociálnej reality vytrhnuté a prežíva len ako objekt mužskej túžby, neviditeľný tieň jeho slávy alebo ozdoba honoru. Sloboda, aj keď nadobúda podobu ženy, sa žien vôbec netýka. Ženy zostávajú mimo verejného života, ich požiadavky končia pod gilotínou spolu s Olympe de Gouges, aby ich v nasledujúcich storočiach pochovali viktoriánske normy, alebo aby ich dusili predstavy pluralitnej spoločnosti globálneho kapitalizmu.

Napriek emancipačným požiadavkám žien sa výdobytky francúzskej revolúcie premenili na nástroj ešte väčšieho útlaku, umocneného sklamaním a dezilúziou. Na druhej strane však možno posilnili boje za rovnoprávne postavenie žien, ktoré sa realizovali na okraji spoločnosti. Nové spoločensko-ekonomické vzťahy,

DOMINIKA DINUŠOVÁ vyučovala filozofiu na FiF UK v Bratislave, kde na Katedre filozofie a dejín filozofie v súčasnosti pôsobí ako externá doktorandka v odbore systematická filozofia. Popri filozofii sa aktívne venovala štúdiu španielskeho jazyka (Granada, Španielsko). Zaoberá sa otázkou revolúcie ako stratégie spoločenskej zmeny a historickým a súčasným reáliám sociálnych bojov v Latinskej Amerike. Recenziami, článkami a štúdiami prispieva do domácich a zahraničných periodík, zborníkov a internetových médií (*Studia Politica Slovaca, Philosophica, Research in Political Economy* a iné). Spolupracuje s Nadáciou Rózy Luxemburgovej (Berlín). Spoluautorsky sa podieľala na publikáciách *Ekonomická demokracia dnes. Od teórie k praxi* (2013) a *Otázky zamestnanosti* (2014). Zároveň sa venuje literatúre, jej filozofickým aspektom a úlohe v sociálnych diskurzoch. Literárne debutovala novelou *Láska v Casa Bonita* (2013).



Eugène Delacroix: Sloboda vedie ľud, 1830. Zdroj: wikimedia commons

ktoré nadobudli podobu vyhovujúceho právneho rámca, totiž ženy z verejného života a politiky vylúčili. Tieto skutočnosti evokujú otázku, prečo boli hlasy, ktoré nástojčivo volali po rovnakých právach, napokon do istej miery opomenuté? Čo absentovalo, alebo práve naopak, čo bolo fundamentálnou črtou spoločnosti, ktorá sa v období udalostí Francúzskej revolúcie formovala? V neposlednom rade je však nutné sa s ohľadom na budúcnosť pýtať, čo musia obsahovať sociálne boje súčasnosti, aby sa stali emancipačnými nielen pre utláčanú väčšinu, ale aby zároveň zahrňovali a presadzovali aj rodové aspekty, ktoré sú ich neodmysliteľnou súčasťou.

NIET KRITIKY KAPITALIZMU BEZ KRITIKY PATRIARCHÁTU

Kapitalizmus sa v Európe objavil v 15. – 16. storočí, keď dochádza k násilnému vyvlastneniu a zničeniu domáceho priemyslu. Tento „ružový úsvit kapitalistickej výroby“ (Marx 1985: 591, 617) predznamenal rozšírenie nových spôsobov produkcie, formovanie buržoáznej triedy, čo v druhej polovici 18. storočia viedlo

k potrebe nahradiť právny rámec, ktorý limitoval rozmach bujných spoločensko-ekonomických vzťahov, novým právnym rámcem. Na ruinách feudalizmu tak vzniká moderný národný štát. Prvé revolúcie v dejinách sú neodmysliteľne späté s kreovaním nového, kapitalistického právneho poriadku. Predrevolučná kritika starého režimu a jej ideológie stelesnenej mocou náboženstva, povery a príživníctva kléru otvára priestor pre nové myšlienkové prúdy. Okrem iných zaznievajú aj hlasy volajúce po zrovnoprávnení mužov a žien, ktoré vyslovuje napríklad Mary Wollstonecraft v *Obhajobe ženských práv* alebo Olympe de Gouges v *Deklarácii práv ženy a občianky*. V dramatických zvratoch Francúzskej revolúcie sú napokon tieto požiadavky násilne umlčané. Olympe de Gouges je popravená deň po schválení *Dekrétu* z 3. novembra 1793, ktorý obmedzoval dedičské práva detí (za dedičov považuje iba deti, ktoré ich otec dobrovoľne uznal za svoje) a ktorý do francúzskeho práva vniesol prvok buržoázneho patriarchalizmu (Farkašová 2006: 33). Namiesto po „slobode, rovnosti a bratstve“ už v roku 1848 nová republika volá po starých hodnotách – „vlastníctve, rodine, náboženstve a poriadku“. V novom šate ozdobenom pátosom rímskych republikánskych ideálov sa Francúzska revolúcia stáva akýmsi krstom rozvíjajúcich sa kapitalistických vzťahov, ktoré vo svojej antickej tradícii zakladajú i *gynéceá* novej éry. Súčasný korporátny, monopolný, alebo tzv. globálny kapitalizmus síce charakterizuje rozvoj techniky, dopravy a informačných technológií, ktoré pozmenili podoby ekonomickej produkcie a následne aj kultúrnu tvár sveta, avšak jeho pilierom je (tak ako pri jeho predchádzajúcich historických konfiguráciách) súkromné vlastníctvo späté s dominanciou menšinovej triedy vlastníkov nad väčšinou triedou vykorisťovaných. Súkromné vlastníctvo sa stalo božstvom, ktoré je v buržoáznej spoločnosti nedotknuteľné. Azda práve tu možno nájsť korene toho, prečo neboli požiadavky žien na zrovnoprávnenie vypočítané a prečo do dnešných dní, napriek mnohým vybojovaným „bitkám“, nenadobudli plnú reálnu podobu: „Rozhodujúcim činiteľom v dejinách je produkcia a reprodukcia života. Pokým jedno sa vzťahuje na výrobu životných podmienok, zabezpečovanie predmetov obživy, odievania, bývania a nástrojov potrebných pre túto výrobu, druhé sa vzťahuje na produkciu samých ľudí, teda na rozmnožovanie rodu.“ (Engels 1978: 19) Podoby oboch druhov produkcie života sa navzájom podmieňujú. Kapitalistický model výroby, keď sú výrobné prostriedky v rukách kapitalistu, ktorý najíma pracujúcich, a tí predávajú svoju pracovnú silu, sa premieta do modelu tradičnej rodiny, v ktorej muž požíva výsady vlastníctva ženy a detí a žene prináleží primárne reprodukčná funkcia. Etymológia latinského slova *famulus* (od toho odvodené *familia* – rodina) dokazuje charakter rodinnej inštitúcie, pre ktorú je príznačná nadvláda muža. *Famulus* znamená pôvodne domáci otrok, *familia* je potom ekvivalentne súhrn otrokov patriacich jednému človeku (mužovi). Ešte za Gaiových čias sa výraz *familia, id est patrimonium* (t. j. dedičský podiel) odkazoval v závete. Vynašli ho Rimania, aby ním označili nový spoločenský organizmus, ktorého hlava držala s právom nad životom a smrťou pod rímskou otcovskou mocou ženu, deti a určitý počet otrokov (Engels 1978: 62). Takýto výklad sa dnes na prvý pohľad môže zdať zastaraný. No hoci už nehovoríme o práve nad životom a smrťou, pozostatky tohto základného vzťahu prežívajú, napríklad v určovaní rodu po otcovi, ktorého

právnym vyjadrením je aj zmena ženinho priezviska na manželovo. Rovnako tieto črty badať v symbolických úkonoch tradičných svadobných rituálov, v ktorých je nevesta odovzdávaná z rúk otca do rúk manžela – patróna, vlastníka, človeka, ktorý zodpovedá za jej život. Závoj na tvári ju ešte väčšmi dehumanizuje a robí z nej číry objekt. Stáva sa darom pre potešenie i pre službu, a napokon aj nástrojom reprodukcie mužovho rodu a rozširovania jeho majetku. Zastávanie tradičnej formy manželstva tak znamená nielen obhajobu buržoázneho patriarchálneho poriadku, ale aj mĺkvy súhlas s asymetrickými vzťahmi dominancie a panstva.

Napriek tomu, že sa súčasná éra nezriedka pýši emancipáciou ženy a že ženy získali v uplynulom storočí v našej geografickej oblasti politické slobody, ekonomicky sú stále znevýhodnené. Podľa štatistík Európskej únie, ženy pracujúce v rovnakých odvetviach ako muži zarábajú priemerne o 16,4 % menej, a to len na základe príslušnosti k rodu – na Slovensku je rodový rozdiel v príjmoch dokonca 21,5 % (Tackling the Gender Pay Gap in the European Union 2014: 12, 13). Táto nerovnováha sa ďalej odráža vo výpočte penzií. Rovnako výpovedný je fakt, že najnižšie platy sú zaznamenané v oblastiach, v ktorých výrazne prevažujú ženy (školsťvo, zdravotníctvo, opatrovateľské služby a pod.). Klesajúca hodnota prác, ktoré sú späté so starostlivosťou (ako takou alebo o deti), pramení z kultúrnej politiky nerovnosti. Reprodukčná schopnosť ženy z nej navyše v kapitalistickej spoločnosti nielenže robí nástroj zveľadovania majetku muža, ale je aj priestorom na ekonomické vykorisťovanie. Pomenovanie obdobia, v ktorom sa má starať o dieťa, ako „materskej dovolenky“ umožňuje zákonne vyplácať ženám almužny, ktoré ich robia ekonomicky závislými od ďalších osôb, či už sú nimi rodičia, manžel, alebo akýkoľvek iný partner, najčastejšie však muž, ktorý má vyšší príjem. Otázkou tak stále zostáva, ako môže byť žena slobodná politicky, keď je ekonomicky stále otrokyňou.

Súčasná éra globálneho kapitalizmu budí dojem rozháraného priestoru mnohých možností. Vďaka technologickému pokroku v doprave a v prenose informácií sa menia i historické konfigurácie fungovania kapitalistickej spoločnosti. Nadobudli sme dojem, že nám deklarovaný pluralitný charakter kultúrnej klímy umožňuje rozvíjať nové spôsoby nazerania na realitu, nové smery ponímania sveta a uchopovania budúcnosti. Čiastočne sme podľahli mýtu otvorenej globálnej spoločnosti, ktorá je definovaná slobodou trhu. No táto neoliberalná „voľnosť“ je sprevádzaná priepastnými asymetriami, či už sociálnou polarizáciou v globálnom meradle, imperialistickými vojnovými ťaženiami, alebo monopolným charakterom produkcie. Preto, napriek tomu, že hovoríme o novej fáze kapitalizmu,¹ zostáva podstata vlastná tomuto spoločensko-ekonomickému systému zachovaná v monopolnej korporátnej podobe. Takýmto imperialistickými dopadmi sú militarizmus v miere, v akej ho poznáme v súčasnosti, chudoba, nezamestnanosť či prepracovanosť obyvateľstva, a v neposlednom rade (ako podoba tzv. psychologického kolonializmu) migrácia, v ktorej neraz zohrávajú významnú úlohu práve ženy. Ako na základe súčasnej podoby obchodovania so starostlivosťou poukazuje Arlie Russell Hochschild, „porovnanie s odčerpávaním zdrojov z tretieho sveta nás vedie späť k imperializmu v jeho najzákladnejšej podobe: ťažba zlata, vývoz slovniny a kaučuku z Juhu na Sever v 19. storočí. Otvorene nátlakový, mužský im-

perializmus, ktorý zotrúva dodnes, mal vždy svoju paralelu v nenápadnom imperializme, v ktorom hrali ústrednú úlohu ženy. (...) Imperializmus 19. storočia bol fyzicky brutálnejší než ten dnešný, ale bol tiež omnoho zrejmejší. Dnes Sever neodčerpáva lásku z Juhu násilím. Neexistujú už koloniálni správcovia, okupačné armády alebo lode dovážajúce zbrane do kolónií. Miesto toho sme svedkami neškodných scén. Keď ženy z tretieho sveta tlačia kočíky v prvom svete“ (Hochschild 2008: 122). Navyše nám predstava globalizovaného sveta navodila dojem skutočnosti, v ktorej všetko zaniká skôr, než vznikne, aby sa opäť mohli zrodiť ďalšie možnosti. Nadobudli sme presvedčenie o vertikálne aj horizontálne sa vlniacom poli, ktoré je neustále v pohybe. Idey, ktoré vyrastajú, sú hneď prerastané novými prúdmi, novými obzormi, sú reinterpretované, dezinterpretované, revidované, aby boli aplikovateľné na vždy novú, meniacu sa realitu. V tomto tekutom priestore sa však reprodukovujú nové formy vylúčenia ako mocenskej stratégie eliminácie odporu či uzavretia niektorých aspektov spoločnosti do ich zaužívaných noriem. Navzdory pluralitnému dojmu, navzdory vzniku mnohých sociálnych fór a hnutí, periodík, kultúrnych a sociálnych bojov, vytvára globálny kapitalizmus *gynécea* novej epochy. Nejde už o priestor, aký poznáme z antickej tradície, ktorý ženy fyzicky separoval. Otvorený charakter informačného veku vytvára sociálne uplatnenia, v ktorom ženy píšú, myslia, vydávajú knihy a reflektujú svoje sociálne postavenie, no všetky tieto aktivity zostávajú uzavreté v okruhu špecifikovaného záujmu, sú označené ako „feministické“, respektíve ako „ženské“, teda nikdy nie ako všeobecné a všeobecne platné. Aj keď vytvárajú dôležitú tradíciu na ceste k emancipácii, fungujú v rámci patriarchálnych vzťahov, ktoré im dovoľujú realizovať sa len do tej miery, ktorá neohrozuje ich dominanciu. Povedané inými slovami, kým sú ženy verné svojej reprodukčnej funkcii ako primárnej funkcii svojej existencie, je im dovolené písať, hovoriť, kričať, uvažovať. Kto ich však počuje a ako z *gynécea* súčasného tekutého veku vystúpiť?

FEMINIZMUS A MARXIZMUS

Optiku úniku ponúkajú dve teoretické a praktické hnutia hlboko zakorenené v kultúrno-politickej tradícii ostatných dvoch storočí. Feminizmus a marxizmus – ich mená neznejú nikdy pohodlne. V spoločnosti vyvolávajú nepríjemné vzrušenie takmer vždy, keď ich niekto vysloví. Sú posmešnou nálepkou, za ktorú sa podľa niektorých treba hanbiť, inokedy zase vhodne poslúžia na dosiahnutie diametrálne odlišných cieľov, než aké si stanovujú ony samy. Zatiaľ čo marxizmus mátoží Európou a následne celým svetom od polovice 19. storočia, boje za práva žien sa začínajú ešte skôr. Obe hnutia prešli vlastným historickým vývojom, v ktorom sa ich myšlienkové prúdy a metodologické prístupy občas míňali, inokedy efektívne stretali. Obe čelia masívnej dezinterpretácii, dehonestovaniu a biľagovaniu, a aj po mnogogeneračnej tradícii je na mieste pýtať sa, čo ich spája a čo odlišuje.

„Pod feminizmom sa chápe komplex sociálnych teórií a politických praxí kritických voči minulým a súčasným sociálnym vzťahom, v rámci ktorých ženy nemajú rovnocenné postavenie a práva ako muži.“ (Farkašová 2006: 13) Feminizmus vy-

¹ Globálny alebo informačný kapitalizmus je termín, ktorý sa používa na označenie novej fázy kapitalizmu, charakterizovanej vznikom a pôsobením transnacionálneho kapitálu, transnacionálnej kapitalistickej triedy a transnacionálneho štátu. Tieto atribúty sú pertraktované v niektorých teoretických analýzach súčasných sociálno-politických autorov ako W. I. Robinson, L. Sklair, J. Harris a iní. Otázne zostáva, či naozaj môžeme hovoriť o novej fáze kapitalizmu, alebo ide len o zmenu formy medzinárodného imperializmu (viac pozri Dinušová, D. 2013. Globálny kapitalizmus alebo medzinárodný imperializmus? In *Studia Política Slovaca*, č. 1).

chádza zo skúsenosti žien, z praxe ich života, respektíve objektívnych podmienok existencie, kriticky ich reflektuje a od jeho teoretických výstupov sú neodmysliteľné ambície praktických aplikácií. Rovnako i marxizmus je kritickým spôsobom nazerania na svet. Vychádza z analýzy kapitalistických spoločensko-ekonomických vzťahov, ktorých podstatou je systémová nerovnosť medzi vlastníkami výrobných prostriedkov (kapitalistami) a tými, ktorí svoju pracovnú silu prenajímajú, pričom výrobné prostriedky nevlastnia (proletármi). Tento vzájomný konflikt oboch tried ústi do revolučného boja, ktorý prostredníctvom zrušenia súkromného vlastníctva výrobných prostriedkov nahradí kapitalistické vzťahy vzťahmi socialistickými. Podobne ako feminizmus, i marxizmus vychádza z aktuálnych objektívnych podmienok situácie spoločenského aktéra. Popiera populárny výklad sveta a núti naň nazeráť prostredníctvom novej optiky. Obe hnutia sa snažia vyjsť z vytvorenej spoločenskej paradigmy a konfrontovať ju v antagonistických pojmoch, aby mohli svetu porozumieť a v neposlednom rade ho zmeniť. Fakt, že sociálna zmena je fundamentálnym prvkom marxizmu, dokladuje Marx vo svojej téze „filozofi doposiaľ svet iba vykládali, ide však o to, zmeniť ho“ (Marx 1977: 211). Obe hnutia nás teda vtahujú do aktívneho sociálneho boja a neponechávajú priestor pre postojovú neutralitu. Nie je možné byť marxistom/marxistkou alebo feministom/feministkou a zostať nezúčastneným divákom/diváčkou.

Hoci sa obe zameriavajú na sledovanie nerovností v spoločnosti, kým marxizmus sa venuje systémovej nerovnosti vyrastajúcej z vnútorných ekonomických a sociálnych vzťahov, feminizmus sleduje nerovnosť medzi rodmi. „Napriec históriou, geograficky a pod. je badať istú spoločnú črtu – podriadenosť žien mužskej autorite, tak v rodine, ako v spoločenstve, objektivizáciu ženy ako vlastníctva, pohlavnú delbu práce, v ktorej žene prislúchajú činnosti ako výchova detí, osobná služba dospelým mužom a špecifické formy (obyčajne nízkej prestíže) produktívnej práce.“ (Ehrenreich 1976: 68) Spomínané javy však nemožno oddeliť od výsledkov marxistických analýz. Marxizmus uchopuje spoločnosť ako kultúrnu a ekonomickú totalitu. Ak ekonomická základňa determinuje ideovú nastavbu, je azda v dnešnej ére korporátneho monopolného kapitalizmu viac ako kedykoľvek v minulosti zrejme, že tovarové vzťahy nielen prenikajú do celej štruktúry spoločnosti, ale že ju aj vytvárajú. Vzťahy nadvlády a panstva, ktoré sa prejavujú v ekonomickej dominancii kapitalistov nad vykorisťovanou väčšinou, majú svojho menovateľa v kultúrnych rodových nerovnostiach.

V diskurze socialistického feminizmu² rezonuje otázka, či ženy vytvárajú nadhodnotu. Akoby práve produkcia nadhodnoty mala byť vstupenkou na scénu revolučných socialistických bojov. Barbara Ehrenreich argumentuje, že ženy sú kultúrnymi nositeľkami ich triedy, čo vedie k fundamentálnemu nesúladiu medzi ženskými bojmi a tým, čo sa tradične zvykne chápať ako triedny boj. Nie všetky ženské boje sú preto zároveň antikapitalistické, ale všetky boje, ktoré sú kolektívne a vytvárajú kolektívne vedomie medzi ženami, sú životne dôležité pre budovanie triedneho vedomia (Ehrenreich 1976: 70). V tomto súvzťažnom bode Ehrenreich nachádza syntézu socialistického a feministického boja. Treba však dodať, že ženy neprodujú iba kultúrne tradičné hodnoty, ktorých rozbíjanie je, samozrejme, dôležité; ich útlak má, ako poukazuje práve marxistická analýza,

ekonomické korene. Či, ako alebo akú vytvárajú nadhodnotu, je z tohto hľadiska irelevantné. Sú aktérkami sociálnych bojov, nestoja mimo ich scény, nepotrebujú vstupenku požehnanú pracovným vzťahom zamestnávateľ – zamestnaný. Práve preto, že často stoja mimo rámeca tohto vzťahu, sú z neho vylúčené, potvrdzujú nemožnosť zákonnej nápravy ich ekonomickej poroby.

Fakt častého vylúčenia žien³ z pracovného procesu by pre socialistické boje nemal z ich emancipačných požiadaviek robiť sekundárnu záležitosť. Napriek tomu, v marxistickej tradícii nachádzame len dve významné pojednania o postavení ženy v kapitalistickej spoločnosti – Engelsova práca *O pôvode rodiny, súkromného vlastníctva a štátu* (1884) a rozsiahle dielo Augusta Bebela *Žena a socializmus* (1904). Vo väčšine prác marxistických autorov bývajú rodové aspekty spomínané len okrajovo, rozumie sa, že emancipácia spoločnosti ich automaticky obsahuje. Akoby v tejto tradícii bola latentne prítomná predstava, že rod je samozrejším aspektom bojov za nový, „lepší“ svet. Zároveň môže byť vyzdvihovanie rodovej stránky sociálneho boja považované za atomizovanie jednotnej línie politického zápasu. Existuje možno mŕkvy súhlas s rodovou rovnosťou mužov a žien, no je to tak i s postavením LGBTI ľudí, ich rodín a ich nárokov na emancipáciu? Tieto aspekty totiž ani Engels, ani Bebel vo svojich prácach nespomínajú, na scénu prichádzajú až oveľa neskôr. Ak marxizmus kritizuje tradičné rodinné vzťahy založené na mužovom vlastníctve ženy, na jej funkcii reprodukcie rodu a mužovho majetku, musí ako relevantné a oprávnené prijať aj iné formy rodiny. Zároveň musí človeka zbaviť patriarchálnych predsudkov a postaviť sa na stranu pokroku a avantgardy. Napokon, v prípade rodových aspektov nejde len o požiadavky žien, ale i mužov. Súčasný sociálny feministický boj zápasia v oblasti problémov, ktoré sa v súčasnej kultúrnej klíme poznačenej globalizáciou rozširujú. Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že súčasné feministické boje sú vymoženosťou liberálnej demokratickej spoločnosti, no ona len dáva rámec, v ktorom môžu byť načrtnuté a diskutované. Aby sa mohli presadiť, musí byť zrušený rámec samotný. Legislatívne ukotvenie rodovej rovnosti, ako i rovnosti odlišných modelov spoluzitia je dôležitým aspektom sociálneho boja. Implikuje totiž nielen právnu legitimitu, ale aj z nej vyplývajúcu legitimitu sociálnu a kultúrnu.

REFORMY V REVOLUČNOM PREOBLIČENÍ

Jednou z uvádzaných črt súdobého spoločensko-ekonomického poriadku je stieranie národných hraníc a oslabovanie funkcií národných štátov. Práve tu sa vytvára priestor na realizáciu sociálnych bojov v nových oblastiach, už nie iba v rámci programov politických strán, ale i v oblasti verejných diskurzov. Rodové otázky bývajú interpretované ako problémy prameniace z kultúry, až v druhom rade z ekonómie. Preto sú, rovnako ako etnické, rasové a náboženské požiadavky, aj rodové aspekty pertraktované v diskurzoch hraničiacich s politickou sférou. I keď implikujú politické dôsledky, ich interpretácia ako kultúrnych či ideologických záležitostí z nich činí len parciálne problémy, ktoré sa dajú v rámci tej-ktorej právnej doktríny zapracovať. Sexizmus, „mačizmus“, násilie páchané na ženách,

² V teoretickej rovine vzniklo množstvo feministických pohľadov vychádzajúcich z marxizmu, inšpirovaných marxizmom či rozpracovávajúcich marxizmus. Z hľadiska ich vzájomných odlišností možno hovoriť o „socialistickom“ feminizme, „materialistickom“ feminizme či „marxistickom“ feminizme (pozri Gimenez, M. 1998. *Marxist Feminism/ Materialist Feminism*. Dostupné na: www.cddc.vt.edu/feminism/mar.html).

³ Napriek tomu, že sú mnohé ženy zamestnané, na niekoľko rokov opúšťajú pracoviská z dôvodov materstva, opatrovania blízkej osoby a pod. Ženy sú dnes takisto nezriedka v domácnosti, nepracujú a žijú z príjmov partnera, alebo sa po materstve nedokážu zaradiť do pracovného procesu.

sexbiznis a obchodovanie so ženami sú zložky, ktoré takisto významným spôsobom tvoria súčasnú konzumnú kultúru. Ako jej negatívne sprievodné javy sa objavujú aj vo verejných diskurzoch. Tie majú v súčasnom ponímaní demokraticko-buržoáznej spoločnosti 21. storočia formovať spoločenskú realitu a tlačiť na zákonné úpravy. V globálnej spoločnosti je funkcia verejnosti umocňovaná o to väčšími, o čo viac sa verejnosť chápe ako otvorený priestor neviazaný žiadnymi formálnymi hranicami. Akoby verejnosť obsiahla všetky hlasy a akoby sa v nej, aj napriek geografickej vzdialenosti a národným hraniciam, v dnešnom informačnom veku spájalo nespočetné množstvo skúseností a požiadaviek. Verejnosti sú prezentované ako slobodné fóra, ktoré svojím tlakom presadzujú postupné spoločenské zmeny. Konštrukcia verejnosti, sféry diskusie a tvorby spoločného súhlasu vytvárajú v skutočnosti lesť. Vzniká klamný dojem, že reálny existujúci poriadok je ovplyvňovaný, ba dokonca konštruovaný obsahom diskurzov. „Presnejšie povedané, verejnosť vo svojej dospeljej podobe zahrňuje dostatočnú participáciu a dostatočnú reprezentáciu toľkých rôznych záujmov a perspektív, že väčšina ľudí po väčšinu času môže vo verejných diskurzoch rozpoznať samých seba. Aj ľudia, ktorí sú sociálnou konštrukciou súhlasu napokon znevýhodnení, dokážu nájsť vo verejných diskurzoch zaistenie svojich záujmov, aspirácií, životných problémov a obáv, ktoré sú dostatočne blízke na to, aby odrážali ich vlastné prežívanie, sebareprezentácie, identity a pocity. Ich súhlas s hegemonickou vládou je zabezpečený, keď sú ich kultúrne konštruované perspektívy prejednané a artikulované spolu s ostatnými kultúrne konštruovanými perspektívami v hegemonických sociopolitických projektoch.“ (Fraser 2007: 74) Tieto sféry spoločenských diskusií sú však prestúpené štruktúrnymi vzťahmi nadvlády a podriadenia. Identifikácia s neprehľadným poľom zahŕňajúcim rozličné možnosti vďaka svojej tekutosti a flexibilitě vytvára pôdu pre sociálne boje, ktoré v ňom nachádzajú možnosť naplnenia svojich cieľov. Zároveň však vďaka tejto flexibilitě a tekutosti nespejú ku konštruktívnemu realizovaniu žiadnych zásadných spoločenských zmien. Napriek otvorenosti, ktorou sa prezentujú, sú ďalším pomyselným uzatvoreným priestorom, ďalším potomkom antického „gynécea“, ktoré zachytáva, rozbíja, a tak tíši sociálne vrenie.

Pozornosť sa namiesto na ekonomickú oblasť sústreďuje na reinterpretácie spravodlivosti. V súvislosti s uvažovaním o transformácii kapitalizmu a jeho alternatívach sa hovorí o spravodlivosti ako o kľúčovom probléme sociálnej asymetrie. Teoretickým východiskám debát o spoločenskej zmene dominuje presvedčenie o chybách v redistribúcii spravodlivosti, v uznaní a nedostatočnom zohľadnení možnosti individua v spoločnosti. V centre pozornosti je, namiesto socialistickej požiadavky zrušenia súkromného vlastníctva výrobných prostriedkov, „ekonomická spravodlivosť“. Pýtame sa, akú povahu majú záväzky spravodlivosti a ako ďaleko siahajú. Etická rovina tu vystupuje ako náplast systémovo generovaných nerovností. Problémy spravodlivosti sú považované za oblasti, ktoré možno upraviť zákonným spôsobom. Implicitne v nich prežíva nádej globálnej finančnej regulácie a s ňou súvisiace presvedčenie, že stanovené spoločensko-ekonomické vzťahy možno reformovať, teda poopraviť, vyretušovať, vylepšiť. Ich cieľom potom ale nie je nahradiť kapitalizmus iným sociálnym usporiadaním

(socializmom), nejde im o odstránenie vykorisťovania, ale len o zmiernenie jeho dôsledkov. Čo to znamená pre rodové aspekty sociálneho boja?

Sociálne nerovnosti nie sú kultúrnymi ani právnymi problémami. Majú ekonomický charakter a pramenia zo systémového základu spoločnosti. Niektoré zákonné úpravy, ktoré sa presadia, ponechávajú menšinám, komunitám, hnutiam bojujúcim za rasové, rodové či etnické projekty vedomie účinnosti ich bojov, ale žiadne zákonné úpravy, ktoré sa netýkajú ekonomickej oblasti, nemôžu ekonomickú oblasť reformovať vo svojom základe. „Hospodárstvo je apolitická sféra. (...) čo sa týka ekonomického života, na to nemá štát dovolené siahnuť. Akékoľvek pokusy týmto smerom sa stretávajú s bezprostrednými a zúrivými sankčnými opatreniami zo strany svetového trhu.“ (Bauman 2000: 65) Nemožno poopraviť, korigovať, vylepšiť či vyretušovať sociálno-ekonomický poriadok založený na vykorisťovaní a panstve. Reforma, ktorej ambíciou by malo byť napadnutie ekonomických vzťahov, je z definície nemožná, preto sa jediným spôsobom nastolenia zmeny stáva revolúcia. Ako si však predstaviť sociálnu revolúciu dnešnej éry? Aké požiadavky bude zahŕňať? Kto bude jej subjektom? Ako poukázali Marx a Engels, asymetrie zužujúce život človeka v kapitalistickej spoločnosti pramenia zo súkromného vlastníctva výrobných prostriedkov, preto sa nový spoločensko-ekonomický systém nastolí iba odstránením tohto vzťahu, teda zrušením súkromného vlastníctva výrobných prostriedkov.⁴ Ak si však predstavíme takúto revolučnú zmenu, bude naozaj samozrejmé, že popri tejto ústrednej požiadavke bude zahŕňať aj rodové aspekty? Vyplynie z ekonomickej zmeny aj zrovnoprávnenie, a to sociálne i právne, všetkých rodovo utláčaných osôb? Zmení sa postavenie žien? Odstráni sa diskriminácia rodín založených osobami rovnakého pohlavia? Neponesie podobu novej Slobody znovu krásna obnažená žena s pohľadom upreným do budúcnosti? A nebudú po prvých rokoch eufórie znovu „gilotinované“ požiadavky zúčastnených?

„Prvý triedny protiklad, ktorý sa objavuje v dejinách, sa zhoduje s vývojom antagonizmu medzi mužom a ženou v monogamnom manželstve a prvý triedny útlak s útlakom ženského pohlavia mužským. Monogamné manželstvo bolo veľkým historickým pokrokom, ale zároveň otvára popri otroctve a súkromnom bohatstve až dodnes trvajúcu epochu, v ktorej každý krok vpred je zároveň do určitej miery krokom späť, v ktorej blaho a rozvoj jedných sa uskutočňuje utrpením a potláčaním druhých. Monogamné manželstvo je bunka civilizovanej spoločnosti, na ktorej už môžeme skúmať povahu protikladov a protirečení, ktoré sa v tejto spoločnosti plne rozvíjajú.“ (Engels 1978: 68) V súčasnosti možno badať naštrbovanie dominancie tradičných vzťahov. Výsostné postavenie monogamnej rodiny je v mnohých krajinách oslabované právnymi úpravami, ktoré legalizujú registrované partnerstvá či manželstvá ľudí rovnakého pohlavia alebo im umožňujú adopciu detí. Tieto tendencie sú nevyhnutným prvkom ideologického boja, ktorý demaskuje tvár kapitalistickej spoločnosti, a to napriek tomu, že vyrastajú práve v nej. Rovnako, ako to bolo svojho času s volebným právom žien, i tu vzniká priestor pre otvorenie sociálneho boja za emancipáciu. Ak by v spoločnosti tento sociálny boj absentoval, sotva by sa rodová emancipácia mohla neskôr prejaviť ako neodmysliteľná súčasť spoločensko-ekonomickej systémovej zmeny. Práva

⁴ V *Manifeste komunistickej strany* Marx s Engelson explicitne vyslovujú požiadavku zrušenia súkromného vlastníctva výrobných prostriedkov, keď píše, že „moderné buržoázne súkromné vlastníctvo je posledným a najúplnejším výrazom výroby a prívláštňovania výrobkov, ktoré je založené na triednych protikladoch, na vykorisťovaní človeka človekom. V tomto zmysle môžu komunisti zhrnúť svoju teóriu do jednej vety: zrušenie súkromného vlastníctva“ (Marx 1977: 369).

Literatúra:

BAUMAN, Z. 2000. *Globalizácia. Dôsledky pre ľudstvo*. Bratislava : Kalligram.

EHRENREICH, B. 1976. What Is Socialist Feminism? In *Working Papers on Socialism & Feminism*. Chicago : New American Movement.

ENGELS, F. 1978. Pôvod rodiny, súkromného vlastníctva a štátu. In MARX, K. – ENGELS, F. *Vybrané spisy v piatich zväzkoch*. Zv. 5. Bratislava : Pravda.

FARKAŠOVÁ, E. 2006. *Na ceste k „vlastnej“ izbe*. Bratislava : Iris.

FRASER, N. 2007. *Rozvíjení radikální imaginace*. Praha : FILOSOFIA ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ.

HOCHSCHILD, R. A. 2008. Láska a zlato. Globální řetězce péče. In HRUBEC, M. a kol. *Sociální kritika v éře globalizace. Odstranění sociálně-ekonomických nerovností a konfliktu*. Praha : FILOSOFIA ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ.

MARX, K. 1985. *Kapitál*. Zv. 1. Bratislava : Pravda.

MARX, K. 1977. Tězy o Feuerbachovi. In MARX, K. – ENGELS, F. *Vybrané spisy v piatich zväzkoch*. Zv. 1. Bratislava : Pravda.

MARX, K. – ENGELS, F. 1977. Manifest Komunistické strany. In MARX, K. – ENGELS, F. *Vybrané spisy v piatich zväzkoch*. Zv. 1. Bratislava : Pravda.

Tackling the Gender Pay Gap in the European Union. 2014. Luxembourg : Publications Office of the European Union.

žien na rovnosť pred zákonom, volebné právo či spomínané súčasné výdobytky zrovnoprávnenia iných druhov spolužitia, než akými je heterosexuálna rodina, sú oblasti, ktoré sú v spoločnosti akceptované, alebo sa v rámci daných spoločensko-ekonomických vzťahov rozvíjajú. V rámci nich však úplný cieľ emancipácie nedosahujú. Na druhej strane, ak budú odstránené protiklady a protirečenia v spoločnosti, neznamená to, že automaticky zanikne i náš kultúrny a tradíciu reprodukovaný rodinný život a predstavy o ňom. Napriek poznanej skutočnosti, že rodové nerovnosti sú podmienené kapitalistickými ekonomickými vzťahmi, je oblasť rodovej emancipácie v marxistickej tradícii dodnes iba málo rozpracovaná. Akoby mala byť rodová rovnosť samozrejmosťou, ktorá stojí v pozadí ekonomických požiadaviek proletárov. No i proletár, akokoľvek revolučne podkutý, žije nezriedka v tradičných vzťahoch reproduktívnych tradičných hodnôt. V kapitalistickej spoločnosti založenej na vlastníctve, ktoré často určuje hodnotu človeka, jeho prestíž a spoločenskú cenu, býva frustrácia z nedostatku materiálnych tovarov kompenzovaná práve rodinou. Inými slovami, aj ten najbiednejší robotník v treťom svete, ktorý denne hrdlačí za mizivú mzdu, len aby prežil, a nevlastní takmer nič, si uvedomuje, že „má“ aspoň svoju ženu a deti. V tomto zmysle pôsobia rodinné vzťahy ako kompenzácia za sociálne znevýhodnenie. Aj pri revolučných bojoch, či už intelektuálnych alebo pouličných, zohráva dôležitú úlohu prostredie, do ktorého sa denne vraciame, a s ním aj hodnoty, ktoré v ňom vytvárame. Preto, hoci nie je súčasný diskurz, ktorý sa odohráva v priestore „verejnosti“, konečným priestorom nastolenia želananej zmeny, je nevyhnutné v ňom zvädzať ideologické boje a presadzovať záujmy utláčaných. Už teraz sa formujú nové požiadavky, ktoré v čase systémovej krízy budú raziť cestu spolu s presadzovaním/nastolením nového ekonomického poriadku. Ak by boli od neho oddelené, ak by v spoločnosti dneška absentovali, s najväčšou pravdepodobnosťou by zostali zamlčané, prehliadnuté a odsunuté do úzadia aj v budúcnosti, ktorá by sa označovala trebárs prívlastkom socialistická. Pretože tak, ako niet kritiky kapitalizmu bez kritiky patriarchy, nemožno ani patriarchy kritizovať bez zohľadnenia jeho najvnútornejšej spätosti s kapitalistickým súkromno-vlastníckym vykorisťovaním. V opačnom prípade sa sociálny boj a kritika pohybujú len v obmedzenom priestore, v akomsi *gynéceu* založenom na jezuitskom ponaučení: upravujte si morálku svojho postavenia, ale nikdy neopúšťajte dogmu, ktorá ju zakladá.

„Lepší svet je možný“ – tak znie heslo svetového sociálneho fóra, ktoré vzniklo v roku 2002 v Porto Alegre. Idea nového „lepšíeho“ sveta sa stala reakciou na tvrdé presadzovanie neoliberalizmu a zároveň vyslovuje nevyhnutnosť systémovej zmeny. Tú potvrdila nielen neskoršia ekonomická kríza; aktuálna je aj pre dlhotrvajúcu ekologickú neudržateľnosť planéty, militarizmus, narastajúci počet vojnových konfliktov, migráciu obyvateľstva, chudobu a hlad. Dnešnú epochu mnohí teoretici označujú ako dobu systémovej krízy. Práve ona vytvára priestor pre nové spôsoby nazerania na budúcnosť, ako aj pre zodpovednú výzvu aplikovať ich v praxi. Povedané slovami Slavoja Žižeka, „krízy sú bojiská, na ktorých treba bojovať a zvíťaziť“. Možno sa v dialke črtajú nové barikády, ktoré budú znamenať „oslobodenie“. Je nutné sa preto ešte dnes pýtať, ako bude vyzeráť „Sloboda“, ktorá nás na ne povedie.

OLGA STEHLÍKOVÁ

Básne

VÝLET NA OKRAJE

pozvi se zas jednou na ten výlet
na korzo po vnitrních periferiích
tudy bez sklenky něčeho tvrdšího neprojdeš
tady vidíš i koutky očí
pozor, už to bryndáš mezi okrasné zeli
kterés onehdy násilím zasadila do té škarpy
vykvetlo sladkými zelenými poupátky
stopneš si čas, tam u výpadovky
konečně to přečteš v meziřádcí
škobrtneš o svůj dudlík
maminčina pomoučněná zástěra
tatínkovy pantofle
mile překážíš
sešit písanka

Tak na radostnou jízdu!

a pozor, tady se vracíš
už se vidíš za zatáčkou
poblíž centra
je tam ukazatel
tamhle si máváš, z prostředka
v šatech s puntíky
neutrální, přesně ve svém středu

dívá se hubeným pohledem chrta
co chvíli po čemsi chňapne očima
a hned to zas pustí
měl by jít pracovat, měl
páčky a kolečka

OLGA STEHLÍKOVÁ je poetka, literárna publicistka a editorka. Vyštudovala bohemistku a lingvistku, pracuje okrem iného ako vydavateľská a časopisecká redaktorka. Pripravila desiatky kníh súčasnej, hlavne českej, ale i svetovej poézie a prózy pre rôzne české vydavateľstvá. Je jednou z editoriek dvojdielnej antológie českej poézie (*Antologie české poezie I. díl, 1986 – 2006*, dybbuk, 2007) a spolu s arbitrom Petrem Hruškou bola redaktorkou ročenky *Nejlepší české básně 2014*. Publikovala prevažne časopisecky. V roku 2014 jej vyšiel básnický debut *Týdny*, za ktorý získala cenu Magnea Litera za poéziu 2014.

už promazává vrchní Mastic
ještě cigaretu

Miluško, prosim tě...

ještě tu šunku, přezůvky a tu modrou čepici, jo?
Kytky sou zalitý, akorát ten rododendron možná...
Miluško, máš?

Miluško! Dalas tam občanku?

A seniorpas máš?

Do tý kapsičky.

To myslím nezapnem.

Nezapomnělas, Miluško, na termosku?

Miluško, co jsme to ještě chtěli?

Bude tam zima, Miluško, nebude tam teplo.

plzeň

topoly otců kořeny srostlé
se smutečnými vrbami babiček
synové jak kompasové střílky
nabodnutí na jejich špice
prostředkem teče kalná řeka života
nahnědlá mamka
radbuza, úhlava, úslava, klabava, valše
skrytý v bezpečí imaginární normality šílíš
uzený bok, špička za cenu žeber
rožeň
dřepíš na přiznaném trámu manželství

chalupa

postarší zevl na návsi
zatím čeká, ještě vyhlíží
s plastovým pivem u podrážek
nezdolný jak kořeny pýru
to dřevo i letos počká
ty stromy znovu zaplodí
děti budou i nadále pochtivat
lípu zas ozdravně prořezají

máma mě drůbežárnou
ještě pár let uživí
Velikonoce bývají jako vývar

ještě nemůžeš spát

ještě tě budí noční tma

v jejímž stisku jsi před chvílí těžko usínal

ale ta ledová tříšť ve středu břicha

vhazovaná tam ve 3.30 ráno s úmornou pravidelností

se už rozpouští, ta už taje

nemá to cenu

hroty úlomků si zpupně odváží Ledová královna

schová je pro hodné děti

odteď zas budeš spát

a jíst

normálně

myšlenky volné a různorodé

už žádná utkvělá

a všechno bude

jako dřív

miminka nemají pohlaví

Narodilo se děťátko, dítě, miminko.

Už se jim *to* narodilo. Počkáme, až se *to* narodí. Zatím jsme v *tom*.

Máme miminko. Kdys poprvé řekla: Toto je má dcera, moje dcera?

Král měl tři dcery. Tři dcery z pohádek pro dvě zbylé.

*Tato má vlásky ze zlata, ta prostřední ze stříbra
a třetí, ta třetí má vlasy měděné.*

Markéta, Božislava a Hedvika.

Kazi, Teta a Libuše.

Vzpomeň:

Na krvavé kusance, v nichžs rozeznávala lidské rysy

Na ten žmolek smísený s močí v tvé dlani

Na drobnou páteř, která se v něm nepopíratelně rýsovala

Na ten modrofialový rybí tvar

Na děs, že možná tepe

Na čtení v análech nemocničních stropů
za nocí, kdys udržela,
a nocí, kdys to neudržela.

*Jedna jí jablka, druhá hrušky, třetí slívy.
Měl tatíček, měl tři dcery, všechny se mu provdat měly.
Nejstarší jak dceru vdával, tři sta tolarů s ní dával.*

Na poslech uniformních vzdechů z vedlejší postele
(bolest k nerozeznání od orgasmu)

Na vazkou mastnotu šedých obědových táců
Na oka hledící z omáčky, právě tak velká jako ta čtveřice uvnitř
Na lékařovy pogumované ruce v tvých útrokách
Na holé paty v kovových třmenech

*Nejstarší jmenovala se Zdoběna, prostřední Budinka a nejmladší zvali
Slavěnou.*

*Jedné dal jméno Jemima, druhé Kesia a třetí Keren-hapuch.
Drahomíra, Zpěvanka a Maruška.
Alkathoé, Leukippé, Arsippé.*

Obrazy z proleželých dnů.
Obrazy z vnitřků, z šedobílých krajin děložních.
Obrazy nahrané na CD.
CD pak uložené mezi záznamy besídek a vánočních rozbalování.
Kdo to byl? Kdo to mohl být?

*Král měl tři dcery: Anežku, Bertu a Cecílii. Anežka vždycky mluvila
pravdu, Berta vždycky lhala a Cecílie někdy lhala pravdu.
Tvoje poezie je trochu moc městská na můj vkus, ale jinak brilantní.
A já přitom žiju vesnici, já žiju brilantní ves.*

LENKA SZENTESIOVÁ

KRISTÍNA PAVLOVIČOVÁ

Rod v tieni dogiem

Vízia ženy očami teológa
svetového mena

KÜNG, Hans. 2014. *Žena v kresťanstve*. Bratislava : Premedia.

Tému spracovanú v knihe švajčiarskeho liberálneho (a polemického) teológa Hansa Künga by sme mohli zhrnúť nasledujúco: *Žena v kresťanstve* je historicko-teologickou esejou skúmajúcou otázku zmeny postavenia ženy ako pôvodne aktívneho subjektu kresťanskej tradície, ktorý sa pôsobením patriarchálnych mocenských štruktúr systematicky presúval do úzadia oficiálneho teologického kánonu. Základný organizačný princíp Küngovho pátrania po marginalizácii ženského aspektu v kresťanstve je chronologický: sleduje vývinovú líniu „výskytu“ žien v mocenských i laických sférach cirkví naprieč storočiami. Historické medzníky, ohraničujúce etapu od prvopočiatkov formovania kresťanstva až po jeho (nutnú) „revitalizáciu“ v postmoderne, sú však autorovi len formálnou oporou pri skúmaní omnoho závažnejšieho fenoménu. Ten sám diplomaticky pomenúva ako „zmenu klerikálnej paradigmy“. Lapidárnejšie by sme zmysel jeho pátrania, podporený heuristikou teologických i biblických prameňov, mohli charakterizovať ako „dejiny po(s)tupného umlčivania žien v cirkvi“, zreteľného najmä vtedy, ak ich hlas niesol intímne posolstvo viery. Interpretovať Küngovu knihu en bloc ako pokus o dehonestáciu kultúrnej ukotveného modelu submisivity, respektíve subordinácie ženy, ako ho sformovala kresťanská religiózna tradícia, by bolo trestuhodným zjednodušením autorovho zámeru, ale aj nespravodlivou dezinterpretáciou vývinového procesu, aký cirkevná hierarchia vo vzťahu k ženám prekonala. V autorovom uvažovaní je výrazne prítomný obraz „ženstva“ v kresťanstve ako dôležitého, no premenlivého elementu, ktorého vnímanie sa neustále transformovalo (aj) pôsobením historických okolností. Pre cirkevné vnímanie ženy je preto kľúčové, o akom historickom období hovoríme, a z tohto hľadiska je autorov chronologický prístup k téme veľmi dobrým interpretačným kľúčom.

Signifikantným príkladom toho, že pri posudzovaní vývoja kresťanstva je nevyhnutná znalosť historických aspektov, sú rané cirkevné spoločenstvá, v ktorých ženy figurovali ako se-

Knihou *Žena v kresťanstve* vychádza v slovenskom preklade v síce prestížnom, ale „svetskom“ vydavateľstve. Malo by byť úlohou cirkevných, najmä teologických inštitúcií starať sa o to, aby sa slovenské teologické myslenie neizolovalo len v domácej tradícii, ale aby sa v duchu Druhého vatikánskeho koncilu a ustavične proklamovanej obnovy otvorilo pre dialóg, aspoň intraekleziálny, v ktorom by sa ukázala pestrosť teologického myslenia, ktoré nemusí byť vždy iba čierno-biele. Rozložme toto kompozitum na dva symptómy slovenskej reality: čierna rovná sa klerikalizmus, biela rovná sa archaický purizmus. V takejto atmosfére je prirodzené, že žena, hoci tiež pokrstená a iniciovaná, nemôže sa plne uchádzať o slovo a služby v cirkvi.

V našom kontexte sa o tejto „väčšinovej menšine“ vlastne nehovorí, hoci, čo je veľmi pozoruhodné, práve v niekdajšom Československu bolo prostredníctvom riadnej teologickej diskusie a riadneho miestneho koncilu rozhodnuté, že žena prijme v katolíckej cirkvi kňazské svätenia, čo sa vďaka nebohému biskupovi Felixovi Maria Davidkovi aj realizovalo. Táto skutočnosť sa však v oficiálnom cirkevnom prostredí buď zatajuje, alebo zámerne deformuje a interpretuje ako presahujúca rámec katolicity. Je možné, že Davidkova inšpirácia vznikla na základe situácie laických a rehoľných žien, izolovaných v komunistických väzeniach, ktoré celé roky

bavedomý a rovnoprávny element viery, disponovali nielen rozhodovacími právomocami, ale aj vlastnou, intenzívne prežívanou a okolím uctievanou duchovnosťou (nájdeme medzi nimi prorokyne, ba dokonca aj apoštolky). Miera rovnoprávnosti, ktorú dosahovali, bola aj z hľadiska dobových spoločenských zvyklostí nezvyčajná, no logicky obhájitelná. Židokresťanskej cirkvi, hlásiacej sa k bezprostrednému Kristovmu odkazu, chýbala neskôr sformovaná hierarchická štruktúra, a ženy v nej pôsobiace boli považované za súputníčky a radkyne, nie súperky mužov. A už vonkoncom neboli vnímané ako symbol znepokojujúcej, biologicky podmienenej inakosti navádzajúcej k hriechu. Sebavedomé kresťanstvo rímskych čias postavil Kristus na princípe rovnosti, v ktorom vedomie rodu, tobôž rodovej či biologickej predurčenosti, bolo úplne bezpredmetné tak v praktických, ako aj duchovných a vieroučných otázkach. Kristovu cirkev preto Küng chápe ako rovnostársku komunitu v najširšom zmysle slova: „Všetky (...) skutočnosti (...) nepopierajú, že Ježišovo účinkovanie povolalo k životu (...) spoločenstvo seberovných nasledovníkov a nasledovníčok, ktoré by mohli v mnohom kriticky hľadieť na súčasnú situáciu v cirkvi. (...) Žiaden/žiadna nie je vyňatý/á. Pozvanie platí pre každého/každú. Pre ženy i mužov, pre prostitútky, pre farizejov i farizejky. (...) Ústrednou Ježišovou víziou nie je svätosť vyvolených, ale spása všetkých. Obrazy v jeho podobenstvách preto zohľadňujú aj svet žien.“ (s. 19).

V nasledujúcej časti textu sa autor dostáva k otázke, ktorú z hľadiska koncepcie knihy možno chápať ako kardinálnu: Ak v počiatkoch cirkvi figurovali ženy s nesporným intelektuálnym potenciálom, ako je možné, že sa z intelektuálneho a mocenského stredu cirkvi dostali v priebehu dejín povážlivo blízko k jej okraju, ak takýto „pohyb“ ani v najmenšom nezodpovedal autentickému Kristovmu učeniu? Na túto otázku si vzápätí nepriamo odpovedá dávno známym zistením, že Kristus samotný svoje učenie nezapisoval a kresťanská tradícia sa v písomnej podobe utvárala sprostredkovane, predovšetkým v patristickej generácii „Otcov“. Súbežne s písomným záznamom vierouky sa tak kanonizoval aj jej patriarchálny a androcentrický model, ktorého hlavným znakom bola neústupčivosť myslenia a morálna rigoróznosť namierená najmä voči ženám. V androcentrickom koncepte kresťanstva bolo vnímanie hodnoty ženy dlhé stáročia stigmatizované predovšetkým biologickými faktormi (príslušnosť k ženskému rodu v ňom bola chápaná ako zosobnenie nestability mysle a telesnosti zvädzajúcej k pokúšaniu), ale aj scho-

nemali prístup k sviatostiam – na rozdiel od mužov, ktorí mali v izolácii v podstate dostatok možností na praktické vykonávanie všetkých bohoslužieb, vrátane kňazských svätení. Davídkovo Koinótēs, t. j. okruh Davídkových spolupracovníčok a spolupracovníkov, však o tejto veci rozhodovalo po prepustení mnohých väznených na slobodu, v relatívne liberalizovaných podmienkach po ére dubčekovského uvoľnenia. Tu sa k dôvodom svätenia žien pridružili aj iné teologické argumenty.

Küngova línia uvažovania o žene v kresťanstve sa odvíja z biblických prameňov, ktoré samy prisľubujú postupné niveľovanie kontrastu muž – žena, ale citeľný je tu aj prameň skúmania spoločnosti ako takej. Pre Künga je príznačné, že vo svojich dejinách sa nezameriava na cirkev cez zúžený priezor kresťanského egoistu a zakrnutého, do seba zakukleného dobrého katolíka, ktorý sa bojí všetkého svetského a dotyku so svetom iba preto, aby sa ním nepoškvrnil. Ak ešte môžeme veriť, že tento svet a jeho vývinové štruktúry majú pôvod v Bohu, ktorý videl, že všetko je dobré, môžeme lepšie pochopiť Künga a jemu podobných teológov v tom, že tohto sveta sa nie dotýkajú, ale s úžasom a obdivom ho objímajú. Z dikcie knihy cítiť, že tomuto – napriek diskriminácii znútra cirkvi – stále procirkevne cítiacemu teológovi pripadá akoby trápne, že vôbec treba hovoriť o rovnom postavení žien v cirkvi a vyhľadávať argumenty, aby ho odobril a uviedol na správnu mieru. Pravda, postupuje pri tom aj per negationem, pričom analyzuje rôzne príčiny vytlačenia žien, pôvodne prvých ohlasovateľiek kresťanskej zvesti, z centra cirkvi na jej perifériu. Ukazuje sa, že procesy emancipácie žien sú vo všeobecne humánnom, t. j. občianskom, necirkevnom prostredí ďalej ako v pro-

lastickým konštruktom nevyváženej mužsko-ženskej polariry. V tom bol muž symbolom dominancie, moci a racionality a žena jeho „neúplným“ a labilnejším komplementom, bytosťou oslabovanou emóciami a ťažko ukryvanou živelnou sexualitou. V jednej z kľúčových častí knihy Küng stojí pred otázkou, ako k takémuto redukcionizmu chápania úlohy ženy cirkvou na rozhraní starovekej a stredovekej paradigmy vôbec došlo, a identifikuje niekoľko zásadných determinantov, ktoré ho vyvolali. Zďaleka nie všetky sú výlučne teologickej povahy.

V tejto súvislosti si dovoľím menšiu digresiu. Jedným z hľadiska koncepcie knihy mätúcich prístupov je fakt, že obraz „ženského rodu“ ako kultúrneho konštruktú doby koncipuje nielen na základe teologických či dogmatických postulátov kresťanstva, ale aj integráciou faktorov sociálno-spoločenskej povahy, na ktoré mala religiozita len čiastočný dosah a ktoré sa formovali na základe politicko-spoločenských okolností. Inak povedané, Küng akoby sám tušil, že aj keď je jeho cieľom vytvorenie historickej sondy do emancipácie a zrovnoprávnenia žien v kresťanskej filozofii, nech už tento vývoj prebiehal akýmkoľvek smerom, kresťanstvo v ňom, obrazne povedané, „nebolo zodpovedné úplne za všetko“ a reprezentovalo len jeden (i keď nepochybne dôležitý) konštituent spoločenského vývoja. Počnúc obdobím reformácie si však už pri „defenzíve žien“ iba s kritikou vieroučných téz nevystačí a do exkurzu čoraz viac zapája ekonomicko-politické faktory. Výsledkom takéhoto naratívneho konceptu je prierezová, niekedy až príliš prehľadová reprezentácia obrazu ženy, ako ho sformovali rôzne vývinové fázy kresťanstva, nie však samostatne, ale v súčinnosti s profánnou kultúrou.

V centre Küngovej pozornosti však figurujú rodové modely „ženstva“ sformované vieroukou, pohybujúce sa na osi medzi pozitívnou (akceptovateľnou) a negatívnou (odmietanou a potenciálne nebezpečnou) podobou ženy. Vychádzajú z tejto polariry, neprekvapí, že najpodrobnejšie sa venuje postaveniu žien v patriarchálnom stredovekom kresťanstve. To bolo formálne, ale aj ideologicky mocenskou organizáciou riadenou mužmi a v jeho vnútorných štruktúrach preto ani nebola pociťovaná potreba ženského elementu, ani ak by sme ho chceli chápať ako „pridružený“ a poradný. Takéto cirkevné status quo však „len“ reflektovalo všeobecné spoločensko-rodinné usporiadanie stredoveku, ktoré existenčný a (seba)realizačný priestor žien oklieštilo prostredím domova (presnejšie, domu) a aj v ňom jej priznávalo viac-menej pasívnu reprodukčnú úlohu. Na takúto fa-

stredí cirkvi, ktorej základnou jednotkou je „nový človek“.

Hans Küng sa zameriava na západoeurópske prostredie, ktoré pozná. To, prirodzene, autentickosť jeho diela len zvyšuje. Nechce byť univerzálnym hodnotiteľom a kritikom celosvetového postavenia žien, hoci zovšeobecneniam sa nevyhýba. Preto tu v súvislosti so svätením žien nenachádzame zmienku napríklad o davídkovskej teológii, čo vyplýva zo spomínanej reštrikcie. Nie je to ani potrebné, pretože Küngova analýza sa nevzťahuje len na možnosti udeľovania kňazských svätení ženám, ale zameriava sa na problematiku žien v širšom meradle, t. j. aj na otázku adekvátneho zastúpenia žien v rozhodovacích grémiách cirkvi, plánované materstvo a rodičovstvo atď. S tým súvisia aj ďalšie Küngom požadované zmeny, ako je napríklad „odstránenie úradného celibátu“ (s. 124). Tu vidno, ako sa chronicky nediskutovaný a nevypočutý hlas profétu postupne petrifikuje aj v terminológii. U Künga sa vyjadruje požiadavka „zrušenia“ povinného celibátu (Abschaffung; v slovenčine synonymum „odstránenie“). Nejde tu však len o termín, ale aj o jeho vecnú stránku v realite, ktorú odráža. U Künga pri tomto type výrazov badáme takmer rezignáciu pri uvádzaní tisíc ráz odargumentovaných zmien, ktoré sa v priebehu desaťročí jeho aktívneho pôsobenia neuskutočnili. Preto v jeho vyjadreniach badať určitú štandardizovanosť a vyhranenú ostrosť. Súvisí to iste s desiatkami rokov výnimočnej kreativity autora, svetového experta pozvaného na Druhý vatikánsky koncil, ktorý v konečnom dôsledku narážal viac na neporozumenie a nechotu počúvať i konať. Ako je známe, Küng bol profesorom teológie, ale povolenie učiť mu bolo v roku 1979 odňaté.

tálnu redefiníciu postavenia ženy však bola potrebná precíznejšia argumentačná opora a v tomto bode exkurzu autor, azda aj s trochou trpkosti, „usvedčuje“ jej hlavných tvorcov, inak najvýznamnejšie osobnosti scholastickej filozofie, Sv. Augustína a Tomáša Akvinského. Ich podozrievavý postoj voči ženskému pokoleniu, podmienený obozretným strachom z nekoordinovanej sexualita, stvoril ideál ženy ukotvený v panenskej čistote, pasivite a neskôr manželskej odovzdanosti, tak intelektuálnej, ako aj fyzickej. Aby sme boli spravodliví, priznajme spolu s autorom, že táto myšlienka nebola ich pôvodnou tézou, ba dokonca nebola ani tézou kresťanskou: „*Pokiaľ ide o poznanie ženy, Tomáš sa, ako pokrokový teológ, pridžal (...) najvyššej autority svojej doby: Aristotela. (...) Už Aristoteles označil ženu ako ‚nevydareného muža‘. (...) Keď aplikoval svoje učenie o akte/forme a potencii/matérii na fyziológiu, dospel k tvrdeniu, že pri plodení nového človeka je muž vďaka svojim spermiami (virtus activa) jediným aktívnym ‚plodiacom‘ činiteľom. Žena je naproti tomu výlučne prijímajúcou pasívnou súčasťou. Je prijímajúcou ‚materiou‘ a vytvára len prostredie (virtus passiva) vhodné pre nového človeka.*“ (s. 58).

Stredoveký kresťanský ideál ženy bol dôsledne pozbavený akýchkoľvek viditeľných znakov vitality a telesnosti, tá sa v pozitívnom význame pretransformovala do ochranného kultu materstva. Na jeho piedestáli logicky figuroval transcendentálny obraz Božej matky – Márie, aj on však bol dôsledne „očistený“ od atribútov dokazujúcich jej ľudskú podstatu a smrteľnosť. V mýtizovanej postave Božej matky tak cirkev vytvorila síce príťažlivú, ale súčasne dokonale dehumanizovanú a biologicky paradoxný model nepoškvrneného materstva, ktorý podľa Künga ženám viac uškodil, než pomohol: „*Holandanka Catharina Halkesová, prvá katolícka profesorka feministickej teológie v Európe (...) si kladie otázku, či Mária nie je náhodou modelom, ktorý sa použil proti ženám; modelom, ktorý je voči mužom nekritický a ktorý legitimizuje cirkvou vyhľbenú priepasť medzi (ženskou) sexualitou a sprostredkovaním posvätných vecí. Niet pochýb, že rímskokatolícka stredoveká hierarchia (...) vytvorila v postave Márie kompenzáciu pre neženatých klerikov. Tí pri nej môžu ‚duchovne‘ zakúsiť láskyplnú intimitu, materskosť a ženskosť.*“ (s. 74).

Na základe vyššie uvedených slov by sme ľahko mohli stredovek odsúdiť ako epochu tmárstva a mizogýnskych predsudkov. V takom prípade je namieste otázka, ako je možné, že práve táto epocha dala dejinám kresťanstva také vynikajúce

Týmto administratívnym činom sa nepochybne stal oveľa zaujímavejším, v klére mal tajných obdivovateľov a bol inšpiráciou pre ďalšie generácie teológov. Na druhej strane, cieľom jeho kritiky bolo vyvolať v cirkvi zmeny, ktoré dosiaľ neprebehli. Nie div, že jeho požiadavky sa v priebehu čias obrúsili takmer na politické heslá revolucionára alebo rebela, ktoré sú sformulované veľmi radikálne, ako o tom svedčí aj ich jazyk. V porovnaní s küngovskou výrazovou „netrpezlivosťou“ možno nachádzať stále ešte mierne a vytrvalé klopanie na zatvorené dvere vnútrocirkevného dialógu v diele Paula M. Zulehnera, vienského profesora pastorálnej teológie a sociológie náboženstva, ktorý sa napríklad v súvislosti s požiadavkou zrušiť či odstrániť úradný celibát drží formulácie „rozšíriť možnosti kňazského svätenia aj na osoby, ktoré nie sú viazané celibátom“, ako je to napokon v tradícii východných cirkví.

Trochu úsmevne vyznieva v slovenskom kontexte pasáž o integrovanosti žien v cirkvi: „... je už existujúca a všeobecne uznávaná prax, keď ženy aktívne vykonávajú liturgické funkcie: *miništrantky, lektorky, rozdávatelky svätého prijímania, kazateľky*“ (s. 123). Kdeže miništrantky, kazateľky a pastorálne asistentky, rozdávatelky prijímania na Slovensku! Takéto pasáže implikujú otázku, ako je možné, že tá istá katolícka cirkev v západných krajinách realizuje úplne iné zvyky a práva, ako je to v tej istej katolíckej cirkvi u nás.

V pohľade na ženu Küng nachádza inšpiráciu aj vo svetových náboženstvách, keď napríklad miesto marianizmu (t. j. predimenzované presadzovanie mariánskeho kultu aj nad kristologický) v kresťanstvom myslení vysvetľuje aj z pohľadu starého fenoménu ženských božstiev. Pokiaľ ide o mariánske dogmy, je veľmi kritický

osobnosti, ako bola Hildegarda z Bingenu alebo Terézia z Ávily. Teda ženy, ktoré boli nielen činorodými organizátorkami rehoľného života, ale aj osobnosťami s prenikavými duchovnými schopnosťami. Ako Küng presvedčivo dokumentuje, aj stredoveké kresťanstvo si dokázalo vytvoriť alternatívne spoločenstvá odkazujúce na pôvodnú kristologickú tradíciu, v ktorej ženy mohli pôsobiť slobodnejšie. Nech už však v tejto súvislosti hovorí o valdénskom, begínskom hnutí, alebo o tzv. hnutí mystickej modlitby, podávajúcom svedectvá intímnej, až extatickej duchovnosti, netreba zabúdať na to, že tento model religiozity nebol vhodný pre každého a oficiálna rímskokatolícka hierarchia naň nahliadala s opovrhnutím, vidiac v ňom zdroj herézy.

S opätovnou zmenou paradigmy zo stredovekej na reformačnú (pre zjednodušenie ju môžeme nazvať aj luteránskou) sme už svedkami jasne viditeľného emancipačného procesu žien v cirkevných i spoločenských štruktúrach, i keď prebiehal len veľmi pozvoľna a zanedlho malo opäť prísť k jeho (poslednému) zásadnému regresu. Luteránske idey triezvosti a rozumu poskytli ženám aspoň čiastočné zrovnoprávnenie v manželstve i mimo neho a tak, ako laicizovali chod cirkvi a oslobodili ju od samoučelnej obradnosti, desakralizovali aj obraz ženy samotnej. Preduchovnená asexualita sa v konfrontácii s renesančným humanistickým racionalizmom javila predsa len už trochu nepraktickou. Zosobnením hľbokej, nie však trýznivej zbožnosti sa stala Katharina von Bora, manželka ohlasovateľa reformácie Martina Luthera, ktorá kvôli manželskému zväzku a materstvu vystúpila z rehoľného rádu a dala tak vedome prednosť svetskému poslaniu pred duchovným. Takéto zmysľovanie by nepochybne v stredovekej dogmatike vyvolalo pohoršené dišputy. Fakt, že za daných okolností bolo akceptované, je najlepším dôkazom zmeny postoja cirkvi k žene, ktorá takto definitívne „zostúpila z piedestálu čistoty“, aby v živote muža zaujala viditeľné (nie však rovnoprávne!) postavenie. Nielen život Lutherovej manželky je príkladom demýtizácie „ženstva“, ku ktorému kresťanstvo nevyhnutne muselo dospieť, ak nechcelo úplne skostnatieť. Je na škodu veci (aj knihy), že vo svojom esejistickom prehľade Küng približne od konca reformácie svoj výklad zrýchľuje a zostručňuje. Rovnako nie najvhodnejšou metódou je popis daného stavu veci, na úkor hlbšieho ozrejmenia jeho príčin. Z neskorších etáp dejín kresťanstva sa prirodzene vytráca vyhrtená bipolarita mužského a ženského princípu, ktorá autora tak fascinovala na obdobie stredoveku. Bližšie sa preto pristaví už len pri témach, ktoré ju dokážu pripomenúť. Jednou z nich je manicheistický

a upozorňuje na závažné okolnosti vzniku oficiálnej náuky cirkvi, ktorá niektoré pravdy prijala za svoje (konciliárnym) hlasovaním. Napríklad v súvislosti s titulom Theotókos (Bohorodička) uvádza manipulačný ťah sv. Cyrila Alexandrijského ešte pred príchodom jeho antiochijských koncilových odporcov, ktorí presadzovali termín Christotókos (Kristorodička). Cyril Alexandrijský presadil svoj termín, ktorý v ďalších diskusiách vyvolával ťažko zodpovedateľné otázky o vzťahu večného božstva Syna a materstva Panny Márie v čase. Je otázkou pre cirkevných historikov, či budú môcť posúdiť procesy, ktoré mohla spustiť spomínaná „*grandiózna manipulácia*“ (s. 70). Mám tu na mysli napríklad rôzne trieštenie cirkevnej štruktúry až po dnešné časy. Pokiaľ ide o reformáciu, autor popri teologických príčinách jej vzniku nachádza aj sociologické a kulturologické dôvody, akými bola pre Luthera napríklad zodpovednosť muža a ženy za vytváranie dôstojných podmienok pre život budúcich generácií, čomu najlepšie zodpovedá otcovský a materský stav, alebo právo dievčat a žien na vzdelanie (s. 84), hoci aj reformácia si zachovávala status všeobecného patriarchalizmu (s. 85).

Diabolizácia ženy v gnóze (s. 31) sa presadila v kultúrach kresťanských krajín, čo dodnes možno vnímať napríklad v negatívnej slovenskej frazeológii s kľúčovými výrazmi diabol, žena. Výrazný obrat v tomto smere prináša rozvoj rodových štúdií ako vednej disciplíny. Druhý vatikánsky koncil dokonca odporúčal, aby sa v teológii viac rešpektovali závery neteologických vedných disciplín. Küngova knižka, hoci primárne zameraná na užšiu problematiku ženy, je vlastne akoby príručkou otvárajúcou širokú škálu problémov narážajúcich na otázky sexualita, fer-

rozpor dobra a zla, oživujúci postavu démonické ženy, ktorej vnútorné poznanie a sila pramena z vedomia vlastnej iracionality a sexuality (tá bola, pochopiteľne, pripisovaná obcovaniu s diablom). Vďaka týmto dvom atribútom nadobúda negatívny archetyp „divokej ženy“ v kresťanstve až magické schopnosti. Hon na bosorky/čarodejnice a s ním spojené mučenie a upaľovanie nevinných bol posledným, no o to krvilačnejším pokusom cirkevných kruhov uchovať si vo vzťahu k ženám status bezvýhradnej morálnej autority. Na úsvite osvietenstva už však skutočne išlo o krvavý morálny atavizmus, vynútenú nostalgiu po submisívite z obdobia stredoveku.

Modernú kresťanskú cirkev ostatných dvoch storočí Küng naďalej kriticky hodnotí ako normatívnu, prehnane tradicionalistickú, a najmä problematickú v procese vlastnej vnútornej obrody. Neschopnosť a neochota sebareflexie sa pritom podľa neho dotýka nielen výsostne cirkevných otázok (napríklad manželstiev klerikov), ale aj takých, ktoré naďalej jednostranne predurčujú „rodovú rolu“ ženy. Küng patrí k polemickým teológom, preto neprekvapí jeho kritika neústupčivosti a lavírovania cirkvi (pontifikov ostatných období nevynímajúc) v otázkach ženskej intimity: regulácie počatia, antikoncepcie. Napriek mnohým oprávneným výhradám adresovaným cirkvi však autorova empatická ústretovosť voči skúmanej problematike naráža na najzásadnejší fakt, ktorý v knihe zámerne zamlčiava: kultúrne podmienená reprezentácia ženy v kresťanstve iste nie je statickou, historicky zakonzervovanou relikviou, ale neustále sa vyvíjajúcou, živou súčasťou viery. Je naivné od cirkvi očakávať (čo autor niekedy prekvapujúco naznačuje) zásadnejší obrat v konzervatívnom vnímaní úlohy ženy v spoločnosti a rodine. Takáto radikálna transformácia, anticipujúca ďalšiu zmenu paradigmy, vyžaduje rozšírenie „rodového modelu“ – tento proces je otázkou zákonnej evolúcie (nie však sekularizácie) kresťanskej viery. Küngova kniha je však predovšetkým populárno-náučnou esejistickou sondou, nie teologickým dokumentom, a tak k nej treba aj pristupovať. Teda čítať ju s rešpektom, ale s otvoreným kritickým úsudkom.

LENKA SZENTESIOVÁ (1985) vyštudovala slovenský jazyk a literatúru na FIF UK v Bratislave. V rámci doktorandského štúdia sa venovala výskumu autobiografických a memoárových textov. V súčasnosti pôsobí na Pedagogickej fakulte UK a príležitostne sa venuje literárnej recenzistike.

tility a rodičovstva, pričom látka sa podáva v historickom priereze od začiatkov kresťanstva po postmodernu – publikoval ju v roku 2001. Pre slovenské prostredie však jeho požiadavky ešte stále znejú skôr ako sci-fi, a to nielen so zreteľom na cirkevné, ale aj občianske pomery. Zdalo by sa, že niektoré ľudu milé výpovede pápeža Františka by mohli vyvolať konkrétne zmeny, nie iba kozmetické úpravy. No hoci pápež na svojej generálnej audiencii 15. apríla uviedol, že platová nerovnosť medzi mužmi a ženami je škandál, zároveň kritizoval súčasnú „genderovú kultúru“ a „genderovú teóriu“ a jej ciele.

Posolstvo Küngovej knihy je iste určené predovšetkým vysokým cirkevným úradníkom, ktorí vo svojich rukách sústreďujú moc a brzdia vývoj cirkvi. Čítanie o postavení žien v kresťanstve sa však ponúka aj teologicky neinformovanému čitateľskému publiku, a to v prístupnom jazyku a vo vzrušujúcej narácii, pričom sa nepotláča jasná argumentácia. Možno teda predsa len predpokladať, že Küngovo revolučné myslenie sa ujme aspoň v „cirkvi zdola“, ako aj v ne-cirkvi vo forme prívetivého nediktátorského sebaobrazu modernej cirkvi nasvieteného jednou jej veľkou osobnosťou.

KRISTÍNA PAVLOVIČOVÁ vyštudovala slovenský a anglický jazyk a literatúru na PdF UK a zároveň katolícku teológiu na RCMBF UK v Bratislave. Doktorandské štúdium staršej slovenskej literatúry absolvovala na FF UK v Bratislave a praktickej teológie a teológie a dejín východných cirkví na Viedenskej univerzite. Je autorkou monografie *Eschatológia v slovenskej barokovej poézii* (2014) a spoluautorkou kolektívnej monografie *Cyriilo-metodské replikácie byzantsko-slovenskej kultúry v interpretácii* (2013). V súčasnosti pôsobí na PdF TU v Trnave.

MARIE ILJAŠENKO

Básne

NEMOC

Vstávám. Pokoj je neuklizený.
Záclony propouští světlo jako síto.
Slunce poslechlo pokyn přestat žhnout
a mléko pokyn nebýt pito.

Procházím městem. Jdu si pro vodu.
V oknech tu lidé mají síť.
Proto tak opatrně po ulici jdu.
A svatý z pískovce uspává dítě.

MOŘEPLAVEC

Každý by měl pracovat s tím, co má:
s šiškami na fasádách lesník ve městě,
s řečí, co tvoří hrudky, básník v cizině,
s teoretickou geografii nemocný mořeplavec.

Každý by měl pracovat s tím, co má:
s rozpáleným čelem nevejdeš do lesa,
s ostrou sekerou z lesa nevyjdeš,
v cizím lese nezapálíš oheň.

A ne že by snad v tom lese byla spása,
a ne že by snad ta řeč byla sladší,
řečtina argonautů je stejně mrtvá,
ale být bez nich, je jako zdržovat dech.

MARIE ILJAŠENKO (1983, Kyjev) vyrastala v Polici nad Metují v rodině s česko-poľským pôvodom. Vyštudovala komparatistiku a rusistiku na Karlovej univerzite v Prahe. Vlastnú tvorbu publikovala časopisecky a v antológii *Nejlepší české básně 2014*. V apríli tohto roku debutovala zbierkou básní *Osip míří na jih* (2015), z ktorej pochádzajú tu publikované básne *Nemoc* a *Mořeplavec*; zvyšné doposiaľ publikované neboli. Pracuje ako prekladateľka, redaktorka a je editorkou *Revue Labyrinth*.

BEZY

V krajině dětství kvetou bezy, vane fén.
 Už kolikáté století si benediktýnští mniši
 klestí cestu přes hřeben Broumovských stěn.
 Někteří nikdy nevypnou a nikdy neztiší
 své modlitebný mlýnky ukryté ve skrýši.
 Nech je modlitby znít.
 Modlitby i kletby prošli stejnou metatezí likvid
 i artikulace je pořád stejná –
 dokonalost kruhu kravského lejna.

SLYŠÍM TEN ŠUM

Je to vlak, který tě nikam nevezde.
 Stejný pocit trvale špinavých rukou.
 V hlavě hukot a synkopický rytmus.
 V noci se náhle rozsvítí světla:

Kontrola pasowa, čekáš, že uslyšíš.
 Ale je to jen noční sestra, kontroluje kapačky.
 Slyšíš ten šum za oknem?
 Právě mjíme nějaký velký město.

MADONA

Je tlení v očích Rafaelovy Madony:
 Slíbím Ti cokoli, když mi dáš věčnost.
 V pohledu má měkké světlo,
 pod modrým rouchem nehmotnost,
 závrať z modrých žilek na zápěstí

a zármutek těžký jako samet.
 Je tlení v očích Rafaelovy Madony:
 Dám Ti cokoli, když mi slíbíš věčnost.
 Svlečte se, slečno, jděte se vykoupat
 do řeky. Nač teče? Věčnost počká.

GINEVRA

Rozevři dlaň a uvidíš motýla a uvidíš hřebík
 a uvidíš strunu a hradby dalekého města.
 Proutěnými fasádami chodí vítr,

nenechá se chytit ani vlastnit.
 Žádné předpovědi se nesplňují
 a ve vlasech máš jalovcové větvičky.



Alena Adamíková: *Sophia* (2014), olej na plátne, 60 x 50 cm



Alena Adamíková: Malí Obri Mira (2009), olej na plátne, 170 x 150 cm

Ružový Janíčko

KRISZTA BÓDIS

Bola raz jedna kráľovná a jeden kráľ. Každý si panoval vo svojom kráľovstve, lenže raz, ktovie kedy a ktovie kde, sa im oči stretli. Vravím vám, bodaj by ste aj vy mali také šťastie, lebo vtedy pochopili, že je dobre tak či tak, ale spolu by im bolo ešte lepšie žiť.

Kráľovná aj kráľ boli osoby múdre, bohaté a silné, jediný rozdiel medzi nimi zakrývali šaty.

Tá láska však veru nebola taká ľahká, ako by sme sa nazdávali. Keď si zapatrili spoločné bývanie a museli už vládnuť vedno nad rozrasteným kráľovstvom, stalo sa, že kráľ nespoznával svoju manželku. Kráľovná totiž často vysadala na koňa v súkenných pumpkách a plátennej košeli, aby na čele svojich oddielov cváľala s vytasenou šablou na vojenských cvičeniach. No nezriedka sa stávalo aj to, že ani kráľovná nespoznávala kráľa, keď z rúk pestúnok brával plačúce deti dvorných dám, aby ich zabalené do rúcha čičíkal. Obaja boli trochu tvrdohlavé, takrečeno silné osobnosti, ani jeden nepripustil, aby ten druhý nad ním prevládol. O všetkom museli rozhodovať spolu a stalo sa, že sa hádali, až sa čarovné lesy prehýbali pod náporom búrky a na šíre polia padal ľadovec z diamantových bobúľ. Počúvajte ma, nech vám rozpoviem celú pravdu, nikdy si neublížovali, ešte to by chýbalo. Zakaždým sa dohodli. Boli však takí, čo im nebolo po vôli, že sa títo dvaja takto našli.

„Čo si ty za muža?!“ opovažovali sa odvážnejší z rady starších šprihnúť kráľovi medzi oči. „Ten, kto nevie vládnuť žene, nevie vládnuť ani krajine!“

Lenže kráľ sa len schuti zasmial, ani čo by počul dobrý vtip.

„Nehanbíš sa?!“ vyčítali aj kráľovnej, „žena má poslúchať a znášať! Uvidíš, že ťa opustí kvôli poddanejšej.“

Napokon však výsmešné hlasy pomaly utíchli, lebo krajina prekvitala, ľudia zbohatli, hoci, pravda, nemnohí nasledovali príklad kráľovského páru v rovnocennosti.

Ale ľud sa nekokošil, vravím, zvykli si už, že kráľovná a kráľ žijú inak. Všetko ľud nie je sprostý! Keď jablňo rodí, tak sú požehnané jej plody, ba aj posledná trieska.

Všetko bolo skrátka, ako malo byť, až kým sa kráľovnej nenarodilo dieťa. Kráľovský pár sa od šťastia z prírastku utešene rozžiaril mladostou. Ibaže závišť, túžba po moci, alebo parom vie, čo všetko ešte, zavše vytrysknú aj spod hojnosti dobrej vôle a pokoja ako ohnivý hromový hrudovulkán. Zloprajní vezíri a stare-

KRISZTA BÓDIS (1967, Budapešť) je spisovateľka, dokumentaristka a psychologička. Vyštudovala psychológiu a estetiku. Od polovice 90. rokov pracovala v Maďarskej televízii a vytvorila takmer stovku krátkych dokumentárnych filmov. Od roku 1998 je nezávislá dokumentaristka. Pravidelne publikuje odborné aj esejistické texty, básne aj prózu. V poézii aj beletristických prácach často zaznieva nárečie aj rómsky argot. Je organizátorkou kultúrnych podujatí, festivalov a spoločenských masových akcií. So spisovateľkou a poetkou Agátou Gordon vedie ženský občiansky a literárny online časopis Literárna centrifúga (*Irodalmi Centrifuga*). Jej debutový román *Tvrde maslo* (*Kemény vaj*, 2003) predstavuje svet severomaďarskej rómskej osady s jej obyvateľmi, prežívajúcimi bez akejkoľvek nádeje na vyslobodenie. V nej vyrastá protagonistka, polonemé dievča, ktorého jedinou šancou na to, aby sa vymanilo zo svojho prostredia, je prostitúcia.

šinovia sa nevedeli dočkať, kedy kráľovná z materstva príde k rozumu. Dúfali, že už konečne pochopí, aký je rozdiel medzi ženskou a chlapom. Veruže sa však veľmi sklámali! Nadarmo čakali, že kráľ konečne preberie výhradné rozhodovanie, alebo že sa kráľovná bude odteraz venovať len výchove dieťaťa a vedeniu domácnosti. Joj – bodaj sa vás šťastie držalo, nech vás toto nepostretne –, hlboko sa tí mýlili. Kráľ totiž premiestnil porady, aby sa aj dojčiaci kráľovná mohla zúčastňovať na kraľovaní.

Čo by som vám ešte povedal. Mali tajný recept, lenže ten bol asi taký tajný, že len slepý ho nevidel, ale ak mal uši, tak ho aj tak počul! Kráľ a kráľovná totiž pokladali za mimoriadne dôležité, aby – bohatší o drahého potomka – aj naďalej žili v harmónii ako dovtedy. Kráľ sám žiadal, aby si zatiaľ, čo sa on hrajká s dieťaťom, kráľovná – na radosť krajiny – mohla maľovať v ateliériku, alebo aby sa mohla na koni preháňať a odhaľovať plány nepriateľa, lebo – bodaj ste sto rokov žili a so ctou ošediveli – kráľovná bola šikovná maliarka a vynikajúca špiónka. Kráľ zasa vyslovene rád miešal zápražku a drhol kuchyňu, staral sa o synčeka, prechádzal sa s ním, krmil ho, plienky mu vymieňal, kým počúval rady starešinov a pracoval na nastolení večného mieru.

Pretože vedeli tí dvaja všetko, aj to, čo má vedieť muž, aj to, čo žena. Neurobili rozdiel medzi cennou prácou a cennou prácou, ani nechápali, prečo iní robia. Ich šťastie bolo takto dokonalé, akože vám tu čistú pravdu vyjavujem!

Nuž ale nie je nič na tomto svete bez oštary, nech ma parom vezme rovno tu pred vami, ak nie je tak. Nuž a prečo? Verte, neverte – nech mi sto rohatých čertov zatancuje odzemok na prsiach, ak nevravím pravdu –, má to pár dôvodov. Za príklad tu máme malého princa. Ten dostal pri krste meno Ján, lenže, čo postihlo jedného, môže každého, aj otec, aj mater ho nazývali Ružičkou. Rada starších a vezíri na zmýlenie národa, s dobre premysleným zámerom, roztrúsili do širokého sveta vedno s chrochtavou cholerou veštbu, že Ružový Janičko prinesie na krajinu veľké zlorečenie, dopustenie, navštívenie, krv a mor, o pohrome ani nehovoriac.

Nadarmo vám bol Ružový Janičko nevinné a čisté dieťa, ako krištáľový prameň tryskajúci z päty svätého Pánbožka! Nadarmo mu najkrajší anjeli vlastnoručne pričarovali na hlavu korunu krásy, kučeravé vlasy! Nadarmo mal postavu švárnú a silnú! Nadarmo dostal najkrajšiu prezývku, ktorou ho rodičia nazývali v najbezpečnejších, najradostnejších chvíľkach: Ružička. Nadarmo. Práve meno sa proti nemu obrátilo. Ešte sa pýtate, prečo?

„Načisto týmto preskočilo, že nazvali chlapca Ružičkou! Tisícristo usmrkancov a sopľošov!“ vyskakovali starci ako pukance na žeravej platni.

„Vari nejde o to, aby sa z neho stal dobrý človek? Vari nejde o to, aby sa čo najviac naučil, aby mal otvorené srdce a hlavu?“ pýtali sa kráľ a kráľovná.

Starci sa odšmatlali, ale ako Ružový Janičko rástol, mnohí z jeho druhov ho vysmievali, zahanbovali a prenasledovali.

Jedného dňa vezíri a rada starších nakriatli zopár detí, aby Ružičku vytiahli na zľadovatené jazero a aby sa ho zbavili. Deti vedeli, aký je Ružový Janičko dobrosrdečný a ochotný pomôcť. Vylákali ho s tým, že sa nejaké menšie dieťa topí, a Ružička už aj bežal, aby ho zachránil. Lad na jazere však bol tenký a ďalej od

brehu, kde sa mu zdalo, že počuje krik topiaceho sa dieťaťa, sa pod ním náhle s rachotom preboril.

Nuž ale nebola by to rozprávka, ale čistá pravda, keby nebolo tak, ako vám hovorím, nad Janičkom sa ľad síce zatvoril, ale pod vodou sa roztvorili čarovné komnaty. Hĺbka jazera sa ligotala hodvábnymi stenami vyzdobenými rubínmi a smaragdmi rybích šupín, visutými chodbami a krídlými pasážami. Ružový Janičko počul tichučký prúdiaci šepot, akoby sa trhala duša. Vznášajúce sa a ponárajúce sa rastliny sa v čuderských komnatách premieňali na ešte zvláštnejšie bytosti: prievitné víly, zjavenia s rybími chvostmi, šupinatými krídlami, chaluhoými vlasmi, ktoré vliekli Ružičku so sebou, vytvárajúc zo svojich tiel pohodlnú kolísku, k akémusi škvrciacemu ľadovému kopcu.

V tom ľadovom kopci bola zamrznutá víla krajšia od všetkých a Janičko z prúdiaceho šepotu vyrozumel, že na víle leží akási veľká kľatba a on by ju mal vyslobodiť.

„Vieš plakať, švárnny junák, z úprimnosti srdca?“ pýtali sa víločky ustarostene.

Ružový Janičko si spomenul na veľmi smutnú záležitosť. Na to, že už nikdy viac neuvidí svojich rodičov, svet nad vodou, a zaraz sa rozplakal. Nikdy sa za svoje slzy nehanbil, hoci ho rovesníci za ne neraz vysmievali.

„Nevyplakané slzy spaľujú dušu zvnútra,“ učili ho rodičia, a Ruža plakal, plakal, až sa jeho slzy premenili na trblietavé vzduchové bubliny, rozpustili ľadové steny, čo vážnili vílu, a dnuka – videli to všetci, či chceli, či nie – zmrznutá víla akoby sa trochu bola nadýchla.

„Má naša kráľovská víla sestru a brata,“ skákali si do šepotu víly navzájom. „Obaja si zvolili lásku! Chlapec si zvolil chlapca a dievčina dievčinu, a my nevie-



Alena Adamiková: Leonard Wolf I (2012), olej na plátne, 130 x 95 cm

RENATA DEÁKOVÁ.
V roku 1999 vyšiel jej prvý veľký preklad románu Pála Závadu *Jadvigin vankúšik*, postupne preložila diela Alfonza Talamona, Pétera Esterházyho, Sándora Máraia a viacero divadelných hier, ktoré sa hrali v slovenských divadlách. Zostavila antológiu súčasnej maďarskej poviedky *Podsvätie – Hung(a)ry kitchen*, spolupracuje s viacerými kultúrnymi periodikami doma i v zahraničí. V roku 2006 založila občianske združenie Mona Sentimental, ktoré sa zameriava na propagáciu slovenskej literatúry a umenia v zahraničí. Je držiteľkou niekoľkých prestížnych prekladateľských cien.

GABRIELA MAGOVÁ vyštudovala slovenčinu a angličtinu na FiF UK v Bratislave, pracuje v Ústave svetovej literatúry SAV. Prekladá poéziu a prózu z maďarčiny, venuje sa aj prekladu literárnovedných textov. Knižne vyšli jej preklady románov Györgya Dragomána *Biely kráľ* a Sándora Máraia *Vzbúrenci*, *Hlas*, *Possila*, zbierky poviedok súčasných mladých maďarských autorov žijúcich na Slovensku Józsefa Gazdaga a Pála Száza, preklad zbierky básní Krisztiny Tóth a monografie Endreho Bojtára *Vysnívali sme si vlast a národ*.

me, čo máme robiť, je to trochu nezvyčajné, máme im to dovoliť, či nemáme, prosíme ťa, rozhodni spravodlivo!“ Ale Ružička sa vôbec netváril tak sklesnuto ako víly okolo neho.

„To sa stáva, čo by nie,“ prikývol a kvety z rias, čo sa odvážili k nemu priblížiť, sa zachveli. „Bolo to z donútenia? Ublížili niekomu, sú dospelí, je ich láska vzájomná?“ spýtal sa ešte.

„Nebolo to z donútenia, ani nikomu neublížili, aj sú dospelí, aj ich láska je vzájomná.“

„Tak potom v čom je problém? Keď sa majú radi? Nepohrdajte nimi len preto, že sa vám zdajú nezvyčajní!“

Sotva Ružový Janičko vyslovil tie slová, ľadový kopec sa s neznesiteľným jasom roztrieštil vo vode na milión čriepkov a okolo skvejúcej sa víly sa rozozvučali a roztrilkovali zvony, to bol smiech víly.

Neviem, ako sa to stalo, ale vtedy sa už Ružička a Zjavenie ruka v ruke vznášali nad ľadovou vodou. Lebo tak sa víla volala, bodaj by ste aj vy boli naveky šťastní a blažení!

„Ďakujem, že si ma vyslobodil!“ zakričalo Zjavenie, lebo inak by sa pre veľký šplachot a znenie zvonov vôbec neboli počuli, aj oči museli vypliešťať, lebo ich strieborný a purpurový dážď okolitého ohňostroja načisto oslepoval.

„Ja ti ďakujem, Zjavenie, že si ma vyslobodilo!“ kričal Ružový Janičko. A veru, keby bol odvetil niečo iné, opäť by sa boli zrútili tam, odkiaľ sa práve vyslobodili, keď sa tak pekne našli, pretože toto bola tretia skúška, milí moji.

No a potom nastalo veľké techtle-mechtle. Ale veru nastala aj kucapaca a harmatanec, kvitnutie múrov a škripanie vlasov, lebo vezíri a rada starších čoskoro prišli na to, že iskriaci a hrmiaci svetelný a zvukový jav sponad jazera znamená návrat Ružového Janička a Zjavenia a že to teda nevybuchol tajný sklad atómových zbraní. Takže hneď aj vzali nohy na plecia, rozutekali sa, kade mohli, naspäť do blata, odkiaľ boli prišli. Všetci sa napospol premenili na bradavičnaté prasce a Rarášok, syn Ružového Janička a Zjavenia, sa stal ich pastierikom, ale to je už iná rozprávka.

Joj, ale aby som nezabudol – nech sa na prach rozsypem, ak to tak nebolo –, kráľ aj kráľovná plesali od besnej radosti, že sa Ružička našiel. Navyše si našiel družku, čo aj takú čudnučkú, ako bolo v rannom slnku blednúce, sitinou voňajúce, rákosníčím smiechom zvoniace Zjavenie! Takže bolo veselia od vidím do nevidím, radosti bez konca-kraja, tancovačky aj vankúšovej vojny, a kde nebolo, tam bol zvonec!

(Preložili Gabriela Magová a Renata Deáková.)

LENKA MACSALIOVÁ

Simulácia reality, sen a imaginácia v prózach Moniky Kompaníkovej

V percepcii tvorby Moniky Kompaníkovej, konkrétne kníh *Miesto pre samotu* (2003), *Biele miesta* (2006), *Piata loď* (2010), dochádza k dvom protichodným tendenciám. Diskrepancia nastáva vtedy, keď ide o postoje k modelovaniu skutočnosti v daných prózach. Na jednej strane pôsobí stvárňovaný svet ako „nepresvedčivý, nedôveryhodný, neautentický, hoci paradoxne práve o autenticitu (životnú) Kompaníkovej ide“ (Rédey 2006: online), na strane druhej sa hovorí o mýtizovanom, takmer „anachronicky“ autonómnom, sebestačnom a svojbytnom svete (Čúzy 2012: 48). Obe stanoviská na tomto mieste nechcem dávať do opozície „správne verus nesprávne“, naopak. V tomto bode by som chcela vysvetliť, prečo „o skutočnú realitu veľmi nejde“ (Čúzy 2012: 48). Samostatný, nezávislý svet, ktorý je väčšinou skoncentrovaný buď do odľahlého exteriéru: „hrdzavé plechy, zabrzýzané steny domu, opadané lístie, deravý odkvap, hromady harabúrd“ (Kompaníková 2003: 62), alebo stiesneného interiéru, je vyskladaný z drobných, rekurentných detailov, či už ide o mestské: „osobné veci, oblečenie, vázičky, sošky, obrazy, šaty“ (Kompaníková 2010: 34) alebo dedinské fragmenty: „prežraté dvierka/haraburdy“ (Kompaníková 2003: 62), „trojmetrová veža (...) vystavaná z vecí, ktoré boli voľakedy na povale a v pivnici – z odpadu, dosák, plechov, starého oblečenia“ (Kompaníková 2006: 7), „drevá, tehly a tri sudy, v ktorých hnili jablká a guáno“ (Kompaníková 2006: 83).

Uvedené konkrétne artefakty, ktoré sú principiálne umiestňované či už do vonkajšieho alebo vnútorného prostredia, sú jednou súčasťou toho, čo Henry Jenkins nazýva vo svojej štúdii „evokujúce priestory“ – „evocative spaces“ (Jenkins 2004: 123). Nechcem tu, samozrejme, vehementne aplikovať priamu asociáciu digitálnych hier, mojím zámerom je skôr poukázať na povahu tohto pojmu. Kompaníková zámerne komponuje rekvizity do prostredia tak, že navodzuje známy, povedomý, pre čitateľa či čitateľku autentický pocit z toho, že vykreslené prostredie, atmosféru priestoru skutočne rozpoznáva. Alexander Halvoník tento princíp postrehol a hovorí vo svojej recenzii o veciach „poznačených časom do takej miery, že ich už vari nikde ani nevidieť, i keď sú ešte stále súčasťou života moderného človeka“ (Halvoník 2007: 1). Priestor reality je do značnej miery projektovaný, avšak to neznamená, že nie je autentický. Na tomto mieste sa zastavím pri atmosfére prostredia (plaváreň, dámske toalety, bytovka, záhradný domček...), ktoré je druhou podstatnou zložkou simulácie reality. Táto fingovanosť, predstieranie, imitovanie, tvárenie sa, nepravé, čo sa tvári ako pravé (Krausová

LENKA MACSALIOVÁ absolvovala štúdium slovenského jazyka a literatúry na FiF UK v Bratislave, v súčasnosti je internou doktorandkou na Ústave slovenskej literatúry SAV.

1972: 28), sa v poetike autorky koncentruje akoby vo formáte filmového snímku, ktorý „je teda kompozične premenný a zároveň ohraničený a včlenený do rámca, ale vďaka pohybu v čase sa usiluje hranice rámca prelomiť a dostať sa za ne hlavne pomocou používania detailu“ (Ciel 2011: 13). Najmarkantnejšie je to napríklad v situácii (*Piata loď*), keď sa Jarka dostáva na železničnú stanicu: „Radšej som po prudkom schodisku vošla do dlhej, od podlahy po strop grafitmi počmárannej chodby železničnej stanice. Nad vchodom trčala rozbitá bezpečnostná kamera s vytrhanými káblami a dvere vécka, ktoré som chcela použiť, boli zamknuté“ (Kompaníková 2010: 85). Nielenže prostredie staničného podchodu doslova vidíme cez Jarkine hľadisko, respektíve prostredníctvom princípu optiky subjektívnej kamery (v angl. „point of view“), ale zároveň je tento pohľad presne rámcovaný. Teda tak, akoby sme sa pozerali na príbeh iba do takej miery, kam siahla premietacie plátno.

Percepcia tohto znaku tu už bola čiastočne načrtnutá. Andrea Volárová píše o tom, že Kompaníková nejde „do veľkého priestoru, a ak vyjde von, má ho presne ohraničený“ (Volárová 2003: 93 – 94), Jana Pácalová zase hovorí o optike obrazov, pestrosti a citlivosti načrtnutia prostredia, ktoré pred čitateľom beží akoby na filmovom plátne (Pácalová 2007: online) a Marta Součková zase zdôrazňuje pri vnímaní Kompaníkovej próz „pohyb postáv (...) limitovaný priestorom“ (Součková 2009: 331). Okrem presného rámcovania detailu prostredia a aranžovania rekvizít do priestoru reality je poetika vizuálneho výrazu jemne obohatená o akési skresľovanie sveta cez filter perspektívy psychiky postavy (subjektívny odraz objektívnej skutočnosti), ale aj z hľadiska rozprávačky-protagonistky, čo môžeme vidieť v próze *Piata loď*. Burkhard Niederhoff považuje takúto perspektívu fokalizácie za „okno, z ktorého je svet vnímaný“ (Niederhoff 2013: online).

Klasická filmová kamera napríklad zachytávala snímajúci obraz, pričom sa filmári snažili ozvláštniť tieto zábery prostredníctvom rôznych filtrov či jednoduchých „trikov“. V krátkometrážnom filme *Sunset Blvd.: A Look Back* (2002), kde herci a tvorcovia filmu *Sunset Boulevard* (1950) rozprávali o natáčaní snímku, herečka Nancy Olson podotkla na margo vizuálnej stránky filmu, že kameramani pred natáčaním fúkli do kamery mramorový prach, ktorý urobil záber gotickejším, temnejším, zanesenejším v rohoch. Podobne svet autorkiných próz môžeme vo viacerých prípadoch vidieť akoby cez už spomínaný nejasný „filter“. Viditeľné je to trebárs pri motíve vody v poviedke *Hladina ustálená*: „Hladina vody je večer ako rozliata ortuť. Hladká, bez jedinej vlny, bez pohybu“ (Kompaníková 2003: 25), či pri motíve víriaceho prachu v poviedke *Miesto pre samotu*: „... kde nie je nič, len šnúry na prádlo natáhané medzi krovkami a suchý prašný vzduch“ (Kompaníková 2003: 8).

Zaujímavý je tu však aj princíp výtvarnej techniky „sfumato“, ktorá uvoľňuje ľudský výraz (Graham-Dixon 2010: 113): „Stromy, z ktorých v tej rýchlosti dokáže zachytiť len akési flaky, trochu ďalej pruh nepokosenej žltej trávy a krikov, pás preoraného poľa a sem-tam hromady o seba opretých kovových alebo drevených konštrukcií, ktoré po prvom snehu rozložia na poli, aby sa na ceste nerobili snehové jazyky“ (Kompaníková 2006: 5). V treťom uvedenom prípade,

ktorý bol percipovaný ako vyslovene „fyzikálne nelogický“, nemusí ísť o zachytenie presnej kontúry sveta: „Predstava, že cestujúca dokáže ‚v tej rýchlosti‘ zachytiť stromy len ako akési ‚flaky‘, evokuje (...) možnosť, že cestuje nízko letiacou balistickou strelou.“ (oh 2007: 57 – 58) Tento obraz nemusí byť vnímaný cez „blur efekt“, teda efekt rozmazania obrazu pri rýchlych pohyboch, záber evokuje skôr pozeranie sa do prázdna alebo zahľadanie sa, ktoré je nám podávané cez perspektívu postavy cestujúcej Terezy.

V prózach Moniky Kompaníkovej sú prítomné tri elementárne komponenty pri konštruovaní priestoru reality. Objektívnu skutočnosť – to autentické – uchopuje cez filter subjektívneho odrazu, to projektované – perspektívy protagonistov a rozprávača – tak, že používa autentické rekvizity profánneho života, ktoré sú premietané do atmosféry rôznych, či už stiesnených alebo presne vymedzených, ohraničených prostredí (avšak nie s dôrazom na komplexné zachytenie celého, plného prostredia, ale iba s dôrazom na vybraný index detailov), ktoré sú čitateľovi a čitateľke blízke, známe, povedomé.

KOMPRESIA PROSTREDIA, NARÚŠANÉ POVRCHY A VEGETÁCIA

V doterajšom vnímaní Kompaníkovej diel sa vychádza predovšetkým z premisy, že sa autorka v prózach sústreďuje na miesta „s pozitívnu i negatívnu sémantikou“ (Součková 2007: 48), miesta temné, stiesnené, často hygienicky nevyhovujúce, úzke, že sa v nich nedá existovať (Součková 2007: 48), ale taktiež miesta, kde dochádza k putu „medzi človekom a domom (...) až sa vec antropomorfizuje a naopak“ (Součková 2009: 327 – 328). Autorka projektuje exteriér a interiér cez presne vymedzené hľadisko prostredníctvom vyňatých detailov. Veci neberieme ako „pouhé ozdoby (a teda za projev prípadného vyprávčova požitkářství), nýbrž spíše za informácie, které mají přispět k úplnějšímu obrazu či pochopení ústředních událostí“ (Chatman 2008: 234). Záhrada, vinica, záhradný domček, plavárň, dom, byt, vrak auta alebo pivnica, každé prostredie implikuje určitú atmosféru životného pocitu, v ktorej zažívame značnú tenziu alebo detenziiu.

Prostredie domu, bytu (okrajovo aj prostredie plavárne) je interiérové javisko. Evokuje „pocity chladu, domova či prázdnoty“ (Volárová 2003: 93). Tieto pocity, dopĺňané kumulovanou tenziínosťou jemne narúšanou detenziínosťou, sú zachytávané konkrétnym opakujúcim sa motívom zbytočnosti: „byt (...) zaprataný pekne poukladanými haraburdami“ (Kompaníková 2010: 34), „byt (...) taká malá kutica plná stariny a haraburdia“ (Kompaníková 2003: 119). Zároveň sa vyskytuje aspekt stiesnenosti: „Dom bol skrčený, neviditeľný pre chodcov, stlačený z dvoch strán novými vysokými hranatými ohyznými budovami“ (Kompaníková 2003: 5), „dom (...) maličký, skrčený medzi niekoľkými stromami“ (Kompaníková 2006: 6), či mnou postrehnutý markantný leitmotív narúšania rovných povrchov. Akékoľvek prostredie, kde sa odohráva zreteľné vnútorné napätie medzi postavami, hlavne čo sa týka disfunkčných rodinných vzťahov, ale aj širšie ponímaných medziľudských vzťahov, nadobúda status roz-

kladu. Povrchy, ktoré majú byť rovné, hladké, ploché, nezvlnené, sa do značnej miery narúšajú. Povahu rozkladu vecí môžeme badať napríklad aj v Havettovom filme *Slávnosť v botanickej záhrade* (1969), v ktorom sú účastníkmi roztržky v skleníku rozbíjané okná.

V próze je prítomný záber na fasádu domu: „*Dom nebol omietnutý*“ (Kompaníková 2006: 50), „*Fasáda sa mrvila a padala ako sneh na chodník, pomaly sa poddávajúc plesniam a zlému dažďu*“ (Kompaníková 2003: 5), alebo interiérové steny a objekty: „*v dome, kde nič nefunguje, len odpadáva a prská a v noci steny šepkajú*“ (Kompaníková 2010: 105), „*mám vlastnú izbu, tmavú podlhovastú štôľňu s nedokončenou maľovkou*“ (Kompaníková 2003: 36), plesne v rohoch, kusy vápna padajúce na podlahu: „*Omietka na stenách spoločných chodieb vo vnútri domu sa odlupovala a odkrývala farebné vrstvy pôvodných náterov*“ (Kompaníková 2003: 5), „*Zadné čelo postele je flakaté, na okrajoch masné, ochytné (...) tmavohnedý lak je zoškriabaný*“ (Kompaníková 2003: 121), prípadne opakujúce sa poškodené či špinavé sklo: „*z rozbitého okna ťahal dnu studený vzduch*“ (Kompaníková 2010: 65), „*praskala tabuľka skla na vchodových dverách*“ (Kompaníková 2010: 11), „*na okennej tabuli bolo zrazu vidieť všetky nedokonalosti, bublinky v skle, šmuhy, odtlačky prstov, pavučiny*“ (Kompaníková 2010: 163), alebo: „*Praskla tabuľa na jednom strešnom okne, možno ju niekto schválne vytýkol, a do vody napadlo žlté lístie storočného platana*“ (Kompaníková 2003: 35).

Na druhej strane sú tu zase účastné (v menšej miere) protichodné detaily na rovný povrch: „*V kuchyni je klzisko. Dedo nezanechal ani stôl, ani koberce, ale zato parkety stihol vydrátkovať a vyleštiť úplne dokonale*“ (Kompaníková 2003: 120), drhnutie dlážky, napúšťanie nábytku olejom (Kompaníková 2003: 5). Nápor týchto dvoch protichodných indexov detailov interpretujem nielen ako koreláciu medzi protagonistami (ich vnútorné prežívanie) a samotným príbytkom, ale aj ako z toho vyplývajúcu súvislosť medzi vnútorným nepokojom postavy a jej snahou o vymanenie sa z neho, hľadanie východiska či už v poriadku, stereotype úkonov (práca na záhrade), alebo v inej činnosti, príkladom môže byť postava Lucie z poviedky *Miesto pre samotu* (pozri kapitolu *Miesto pre samotu, prázdno*).

Pozoruhodným detailom v rámci bytu/domu je vykreslenie kúta. Gaston Bachelard v súvislosti so všeobecným vnímaním rohu tvrdí: „Každý kút v dome, každý uhol v izbe, každý centimeter priestoru, v ktorom by sme sa chceli schovať, alebo stiahnuť do seba, je symbolom samoty pre fantáziu.“ (Bachelard 1964: 136) Zákutia v dome, ktoré by mali ponúkať útočisko pre jedinca, sú v Kompaníkovej textoch opätovne (ako v predchádzajúcich uvedených prípadoch) narúšané. Útulné kúty sa menia na ložisko pavučín, plesne a dokonca sa stávajú prepadliskom „*rozbitých šindľov*“ (Bachelard 2003: 21): „*V zime padla strecha v kúte.*“ (Bachelard 2003: 21)

Autorka konzistentne narába aj s detailmi v exteriéri (vinica, dvor, záhrada), ktorý je priestorovo oklieštený. Na jednej strane príroda vystupuje ako „zajatý“ živel (zem), čiže prostredie, ktoré podlieha starostlivosti človeka o rastlinstvo, na strane druhej je však tento živel, napriek svojmu okliešteniu, plne au-

tonómny. Protagonista v Kompaníkovej prózach sa o toto prostredie nestará vôbec, alebo iba veľmi decentne v rámci realizácie sa v, povedzme, „záhradníckej činnosti“, ktorá však pre postavu nepredstavuje záľubu. Táto téma bola plnšie rozvinutá v slovenskom poeticko-dramatickom filme *Záhrada* (1995) režiséra Martina Šulíka, kde hrdina Jakub sezónnymi prácami na záhrade nebohého starého otca nachádzal samého seba.

Prostredie záhrady býva šťastnou, všeobjímajúcou heterotopiou (Foucault 1996: 81), uvoľňujúcou napätie. Součková odkazuje na tento Kompaníkovej „kánon“: „Postavy, limitované úzkymi a nevyhovujúcimi priestormi, si hľadajú iné útočiská/hniezda intimity a šťastnej samoty, v ktorých môžu naozaj snívať a tešiť sa z tepla akokoľvek dočasného domova.“ (Součková 2009: 337) Badaťelné je to v *Piatej lodi*, keď si Jarka začne (ako dieťa) vo vinici v záhradnom domčeku budovať svoju vlastnú „domácnosť“. Ráz týchto troch jednotných útočísk sa nemení: „*Brána je otvorená a pridrižiava nakláňajúcu žihľavu, aby sa dalo vojsť do dvora*“ (Kompaníková 2003: 6), „*mladá žihľava na dvore*“ (Kompaníková 2003: 13), „*záhrada zarastená, lístie nepohrabané*“ (Kompaníková 2006: 16), „*Brodili sme sa vysokou trávou, podliezali drôty, prechádzali jedno poschodie za druhým, poschodia viníc oddelené strmými medzami, kopami navrhovaných vyschnutých odrezkov, čerešňami a malinčím*“ (Kompaníková 2010: 44), „*Blízko plota rástlo množstvo najrôznejších rastlín, odhodlaných bojovať s rýľom, kvitnúť a dozrievať*“ (Kompaníková 2010: 52).

Značne neupravené prostredie, či už záhrady, vinice alebo dvora, a postupujúci rozklad v domoch i bytoch protagonistov nadobúdajú stigmy chaosu, neporiadku, neusporiadanosť, zároveň týmto aparátom autorka nastoľuje osciláciu atmosféry medzi napätím a uvoľnením.

SEN

Ďalším relevantným, kľúčovým a dalo by sa povedať, že aj zvrátovým priestorom v Kompaníkovej prózach je sen, v ktorom často figuruje detail živlu vody (dážď, mrholenie, sneh, rieka, voda v lavóre, napustená voda v bazéne, meniac sa na more), alebo detail lode úzko spätý s motívom vodného prostredia (bazén). V *Piatej lodi* sú metaforou „životného priestoru Jarky, ktorá sa chce vymedziť voči ľuďom, ktorí ju stále nejako obmedzujú a ovplyvňujú jej život a ona – ako dieťa, ako všetky deti – má obmedzené možnosti, ako sa tomu svetu vonku brániť, ako si uhájiť svoju autonómiu“ (Dvořáková 2011: online). Z toho vyplýva, že postava, nedostávajúca priestor v skutočnosti, si snom kompenzuje svoju stagnáciu (nemožnosť prejavitiť či dosiahnuť svoje túžby, želania, emócie) práve radikálnou aktivitou, ktorou svoje životné preferencie snovo uskutočňuje.

Zameriam sa na opakujúci sa sen Jarky z *Piatej lode*, ktorý sa pri každom snívaní jemne obmieňa prostredníctvom drobných detailov či už lode, ktorá môže vystupovať ako „plujúcí kus priestoru, umiestení bez miesta, ktoré existuje samo o sobe, ktoré je samo v sobe uzavrené a súčasne je vydáno napospas nekonečnu moře, a že od prístavu k prístavu, od jedné plavby ke druhé, od bordelu

k bordelu jde ve svém hledání toho nejdrahšího pokladu, který se skrývá někde v zahradách“ (Foucault 1996: 85), alebo stavu vody (rozbúrená, stojatá, obsahujúca nečistoty atď.). Pre dôkladnejšiu demonštráciu výstavby priestoru sna na základe detailov by som chcela na tomto mieste aplikovať pojem „opakovaného príbehu“ („replay story“). Tento princíp je uplatnený aj vo filmovej narácii, napríklad v snímkach *Neuveriteľný deň* (1993) v réžii Harolda Ramisa či *Lola beží o život* (1998) v réžii Toma Tykwera. Definuje sa ako príbeh zo záznamu, „umožňujúci prehrávať hru niekoľkokrát s cieľom nájsť to správne riešenie“ (Blaha 2010: 53), a je tiež používaný v terminológii digitálnych hier. Ako teda autorka variuje ten istý sen?

STOJATÁ VODA

Z hľadiska sujetu *Piatej lode* rozprávač-protagonistka spočiatku usmerňuje našu pozornosť na snový detail lode, v ktorej sa nachádza: „*lodičky z animovanej rozprávky, kostrbaté, stlčené z hrubo otesaných dosák, pôsobia krehko, nestabilne, prívetivo*“ (Kompaníková 2010: 7). Vyššie som ozrejnila výskyt nerovných, zvlnených, nehladkých povrchov v priestore projektovanej reality ako náznak toho, že postupný rozklad prostredia domu/bytu/plavárne korešponduje s vnútorným vypätím protagonistiek. Napriek tomu, že je tu badateľná táto intencia, pri bližšom detaile vyprchá: „*Škary medzi rebrami majú vymazané tmelom a všetky nerovnosti zakrýva vrstva kobaltovej modrej alebo bieloby*“ (Kompaníková 2010: 7). Hladkosť sa zdvojnásobuje pri zábere na loď, ktorá je „*v stojatej vode bez prúdu, v bezvetří*“ (Kompaníková 2010: 69) a ktorá v prijímateľovi asociuje stav vody pripomínajúci povrch skla alebo zrkadla. Priestor by teda zákonite mal symbolizovať pre hrdinku atmosféru pokoja, úľavy, pohody, no tá sa stráca po prebudení, keď hrdinka nepociťuje satisfakciu, pretože v ňom nedosiahla prístav ani dno, a to napriek snahe. To môže evokovať pocit zmeravenia, uviaznutia protagonistky vzhľadom na to, že nedosiahla ani útočisko (skutočný domov), ani pád (patologický životný štýl matky a osamelý osud starej matky) vo svojom živote.

KALNÁ VODA

Druhý variant totožného sna sa odohráva na pustom kúpalisku, kde zožltnuté skrútené listy dopadajú na hladinu bazéna, v ktorom je špinavá voda. Vodné prostredie sa začne obmieňať, keď je priezračnosť vody v prvom prípade sna vystriedaná zakalenou hladinou a fragmentmi prírody. Okrem toho do sna vstupuje Peter (muž, do ktorého sa Jarka zamiluje) sediaci v lodke. Zaujímavé je vykreslenie nasledujúcej situácie akoby cez optiku filmovejtechniky „eye-line match“, ktorá spočíva v tom, že spočiatku vidíme situáciu z perspektívy postavy: „*Plávala som. S hlavou pod vodou, s hlbokým nádychom a zatvorenými očami, nemysliac na dĺžku bazéna a smeti, ktoré mi narážali do ramien a narúšali rytmus záberov*“

(Kompaníková 2010: 70), no v momente, keď dosiahne vytúžený cieľ (pripláva k Petrovej lodi), vidíme postavu, ako sa sama na seba díva zvrchu: „*Bazén bol plný vlasov, no na mojej hlave nič nechýbalo. Zmizla loďka, zmizol Peter a jeho prítomnosť pripomínali len papieriky, čo mi priľnuli na telo*“ (Kompaníková 2010: 70). Jarka teda v podobnej situácii urobila iný krok, spôsobila tak odlišný záver sna. Opätovne však nedošla k prístavu v podobe Petra, osoby, ktorá by ju vypočula, a voda sa ešte viac zakalila. Domnievam sa, že vodné prostredie predstavuje nielen nedosiahnutie trvalého, pevného medziľudského kontaktu (napríklad s Petrom), ale aj hygienicky nevyhovujúce životné prostredie Jarky – bytu, v ktorom žije s matkou. Poukazuje i na samotnú absenciu výchovy zo strany matky, starej matky.

ROZBÚRENÁ VODA

V tretej projekcii sna „*namiesto listov dopadajú na hladinu kvapky dažďa a sú také veľké, že pri náraze vytvárajú bublinky*“ (Kompaníková 2010: 159). Prostredie vody je rozburácané, nepokojné, roztržité: „*Neutíchajúce klopanie a kvapky prskajúce na všetky strany ma vyrušujú a ohlušujú*“ (Kompaníková 2010: 160). Situácia sa začína dynamizovať a zintenzívňovať. Na hladine sa namiesto jednej lode nachádzajú štyri: „*V jednej lodičke stojí Peter. V druhej sedí Lucia, v tretej leží Irena a štvrtá je, zdá sa, prázdna*“ (Kompaníková 2010: 160). Priestor sna ponúka protagonistke „výber“ medzi láskou, priateľstvom, rodinou a fiktívnou rodinou (vo štvrtéj lodke sa nachádzajú deti – dvojčičky, ktoré si Jarka vzala na železničnej stanici). Avšak jej voľba sa sústreďuje na piatu loď, keďže ani vzťah s Petrom „nemohol jej problémy riešiť“ (Čúzy 2012: 47). Na prostredie, kde by získala prístav, útočisko, domov sama pre seba/v sebe: „*Hľadám piatu loď, ktorá by bola naozaj prázdna, loďku pripravenú pre mňa, s kabínou opatrenou pevnými dverami a petlicou, do ktorej pasuje kľúč od záhradnej bránky. Piata loď sa však v tomto sne neplaví*“ (Kompaníková 2010: 161). Protagonistka sa rozhodne pre rezignáciu: „*Ponorím sa. Uvoľním ruky, ešte stále pripravené zvíťaziť vodu, uvoľním aj nohy, otvorím ústa. Nechám vodu vstúpiť do môjho tela*“ (Kompaníková 2010: 161).

USTÁLENÁ VODA

Posledná verzia sna sa vracia k sujetovo prvému poňatiu detailu lode: „*Stojím v lodke, ktorá vyzerá ako rozprávkový parník. (...) Je bezvetrie a loďka stojí bez pohybu uprostred bazéna. Hladina je hladká, neprší, listy zo stromov nepadajú, hmyz sa drží pri kraji. Kúpalisko je špinavé a ošarpané*“ (Kompaníková 2010: 233). Opakovanie motívu celistvosti v podobe nehybnosti, pokoja a tíšiny vodného prostredia protagonistka naruší: „*Zavriem oči, zoskočím. Ponorím sa pod vodu, chvíľu len tak splývam a potom urobím niekoľko prudkých záberov. Vlasy sa rozlievajú po hladine, vzdúvajú sa*“ (Kompaníková 2010: 234), no zlom

situácie nastáva vtedy, keď sama prijme integritu nenarušeného podvodného priestoru: „*Splývam s predpaženými rukami, prúd ma ťahá vpred. Nebránim sa. Som unavená. Keď v jednej chvíli prúd zvolní, klesnem na dno, podložím si hlavu rukami a zaspím*“ (Kompaníková 2010: 234). To, čo sa v tomto prípade nazýva vedomé snenie, teda ovládanie vlastného snívania, by sa dalo interpretovať aj ako vedomé prijatie samej seba, svojej persóny v realite. Napriek tomu, že v opakovanom sne figurovala loď ako ostrov nádeje, bezpečia, istoty, Jarka z nej vyskočila, opustila predstavu klamlivého domova a našla ho v sebe samej. V momente, keď opustila toto útočisko a skočila do vody, získala v sne status neporušiteľnosti a prestala so sebou bojovať.

Opakovanie totožného sna sa však u Kompaníkovej prvotne nachádza v novele *Biele miesta*. Ide o „stláčanie“ známeho prostredia (jedáleň), kombinované s motívom vody, tentoraz v podobe dažďa a mrholenia. Dávidovi sa opakuje ten istý sen, kde vystupuje Helena (žena, do ktorej je zaľúbený), umývajúca v kuchyni hrniec: „*Videl ju cez okno kuchyne akejsi jedálne*“ (Kompaníková 2006: 101). Reflektuje sa tu už zmienené „sfumato“, teda filter, prostredníctvom ktorého sa postava díva na prostredie: „*vlhká dlažba, mrholilo, tisol čelo ku sklu. Helenin obraz za sklom sa rozpíjal v malinkých kvapkách*“ (Kompaníková 2006: 102). Záber na prostredie je zahmlený, neostrý, zakalený vodnou vrstvou dažďových kvapiek na povrchu skla. Dojem skaleného videnia sa zintenzívňuje akoby optikou subjektívnej kamery: „*Neóny osvetľovali jeho tvár, a kým zas nepritisol čelo na sklo, videl v ňom svoj odraz*“ (Kompaníková 2006: 101). Na sen a nastolenú situáciu sa pozeráme Dávidovými očami: „*Žiarovka sa jej hompálala nad hlavou a za chrptom jej medzi visiacimi vareškami a panvicami poskakoval vlastný tieň. Keď sa trochu pohla, zistil, že je vystrihnutá z papiera, plochá ako to dievčatko z piškótovej škatule*“ (Kompaníková 2006: 101). Helena sa zhmotňuje do papierovej postavičky. Zrkadlí sa nám tu fragment reality (dievča vystrihnuté z kartónu) v snovom priestore, kde sa motív postupne rozvíja: „*zistil, že má naozaj namiesto končatín tenké laná, namiesto prstov mu spod bundy trčia rozstrapkané konce*“ (Kompaníková 2006: 102). Atmosféra sa mení, keď protagonista vidí sám seba v umývadle s rukami zmenenými na laná, čím sa evokuje pocit bezmocnosti, slabosti, krehkosti. Následne sa zaostruje detail na dievča, umývajúce Dávida v umývadle: „*Čím viac voda špliechala, tým viac sa nakreslená Helena rozpíjala, farby sa roztekali, oči sa jej rozťahli po celej papierovej tvári, vlasy stiekli a obalili soby na svetri, vlhla a skrúcala sa, až sa nakoniec v jednej chvíli prehla a capla naňho*“ (Kompaníková 2006: 103). Potecha z Heleninej starostlivosti, ktorá je Dávidom vyjadrená prostou detskou hrou vo vode (umývadle), sa negatívne premieta do postavy ženy. Čím je protagonista z dievčaťa nadšenejší, tým viac sa ono stráca a mizne v jeho šťastí. Tento obraz je akousi predzvestou, ktorá sa následne premietne do reality. Dávid objaví po rokoch Helenu pracujúcu v jedálni. Ich stretnutie však znamená kolíziu záujmov a medziľudské nedorozumenie. Protagonistka zmätie povedomé papierové postavičky (fragmenty detstva, ktorými chcel Dávid nadviazať na predchádzajúci vzťah s dievčaťom) z taniera do umývadla s vodou. Týmto gestom zároveň definitívne uzavrie vzťah z detstva.

IMAGINÁCIA

Gaston Bachelard definuje imagináciu ako jav, ktorý „stavia múry z nehmataateľných tieňov (...) s ilúziou ochrany alebo, naopak, trasie sa za hrubými múrmi, nedôverujúc najspoločnejším hradbám“ (Bachelard 1964: 5). V Kompaníkovej prózach funguje priestor imaginácie ako heterotopia, prostredníctvom ktorej sa postavy snažia akosi intuitívne vybalansovať deziluzívny pocit z ich životného prostredia svojskou, na viacerých miestach hravo fragilnou predstavivosťou, čiže sa snažia dosiahnuť „jiný skutočný priestor, tak dokonalý, tak úzkostlivo a tak náležite usporiadaný, ako je ten náš zaneřáděný, špatně vybudovaný a neusporiadaný“ (Foucault 1996: 84). Markantné je to v románe *Piata loď* a v novele *Biele miesta*, kde sa popri samotnom imaginárnom svete vynára detský aspekt, respektíve ide o prenikanie prvkov tohto priestoru do reality textu. Práve ten sa prejavuje v troch rovinách.

HĽADANIE STABILITY V ROZPRÁVKOVOM, FIKTÍVNOU PRÍBEHU

Napriek tomu, že v próze *Piata loď* neodzní téza, že by postava Jarky obľubovala lode, more, jazerá, rieky, idea lode ako „symbol úniku k niečomu pozitívnemu, v jej prípade nedostihnuteľnému“ (Čúzy 2012: 47), v diele opakovane zaznie a znamená pre protagonistku únikovú krajinu. Do hry vstupuje námornický motív, ktorý si sama postava vykonštruovala v snovom svete, ale aj v tom imaginárnom, kde nastáva mierny prienik medzi oboma dimenziami, s podtónom klasického motívu rozprávky krajinomalby: „*zelené kráľovstvo, zvrchované územie, nora, miesto ponúkajúce dovtedy nepoznanú poetiku a pokoj*“ (Kompaníková 2010: 51). Viditeľné je to v situáciách, keď dievča zacíti ohrozenie. Vtedy „morská rozprávka“ slúži ako dočasné útočisko. V ňom hľadá vlastnú stabilitu. Napríklad, keď ju (Jarku – dieťa) matkin milenc obťažuje v posteli: „*Predstavovala som si, že som pod vodou a plávam. Plávam a všetko, čo cítim, dotyky, sliny, dych, to všetko spôsobuje voda, vodná tráva a živočích*“ (Kompaníková 2010: 21). Podobná fixácia na rozprávku je prítomná v *Kdopak by se vlka bál* (2008) od režisérky Marie Procházkovej, kde vystupuje postava škôlkarky Terezky, ktorá hľadá bezpečie, stabilitu a istotu v príbehu o Červenej čiapočke. Prekrývanie rozprávky a reality funguje ako impulz pre narušenie rodinného zázemia. Matka sa stretáva s bývalým partnerom, pričom svojho súčasného muža postupne upozaduje a chce začať nový život práve s biologickým otcom Terezky (dievča nezvyčajné správanie matky interpretuje tak, že ju nahradil Marťan s jej podobou).

Na druhej strane sa jej obraz rozprávky vynára pod vplyvom pozitívnych reálnych udalostí – Peter ju učí čítať značky na štítkoch šiat: „*Venoval mi pol hodiny sústredenej pozornosti a ja som mala pocit, že vstupujem na palubu pevnej a dobre ukotvenej lode*“ (Kompaníková 2010: 39), alebo keď vstupuje do konkrétneho prostredia (vinica, záhradný domček): „*Domček, zvonku modrý s bielelymi okenicami, vyzeral ako parníček stratený v mori*“ (Kompaníková 2010: 53).

KREOVANIE REALITY DETSKOU IMAGINÁCIOU

Sujet *Piatej lode* nás podnecuje k vnímaniu príbehu nielen v striktné vecnej roviny života dospelých Jarky, ale aj v roviny „naivnej“, teda čo jednotlivé detaily, premietajúce sa cez optiku Jarky ako dieťaťa, znamenajú pri tvorbe komplexného obrazu. Imaginatívne fragmenty, vyskytujúce sa v prúde príbehu rozprávania dospelých protagonistky, sú viazané na meniaci sa tvar skutočnosti, ktorá ich v podstate tvorí. Prelínanie detskej imaginácie a dospelého rozprávača je prítomné napríklad vo filme *Pád* (2006) režiséra Tarsema Singha. Postava zraneného kaskadéra Roya Walkera rozpráva dievčatku Alexandrii príbeh o maskovanom banditovi, ktorý sa ide pomstiť svojmu nepriateľovi. Dej sa tvaruje hlavne vstupmi dievčaťa, obmieňajúc tak Royov základný príbeh. Práve tento princíp implikuje pulzovanie napätia medzi spomínanými nevyhovujúcimi životnými podmienkami, ktoré rozprávačka jasne uvádza, a prvkami sveta fantázie dieťaťa ako prostriedku úpravy, vybalansovania projektovanej reality: „*Kým Irena žila, byť bol vďaka lampám spleteným z drôtu a prútia ponorený pod tmou hladinou. Svetelné škrvny, naskladané ako rybie šupiny, plávali po stenách, keď sa lampa rozhojdala v prievane*“ (Kompaníková 2010: 35). Nastáva tu kolísanie medzi dospelým svetom (prostredie bytu starej matky) a detským kozmom (národnický motív), pričom slová ako „*hladina, rybie šupiny, plávanie*“, ktoré signalizujú zlomky vyššie uvedeného rozprávkového sveta, sa v plnej miere prekrývajú s konkretizáciou projektovanej reality (vzhľad lampy). Podobný prípad je aj pri opise bytovky, v ktorej protagonistka býva: „*V kontraste s mäkkosťou mojich záhradných vankúšov stál pri každom návrate domov predom mnou päťposchodový panelák bez výťahu, pozošívany ako deka zo šedých štvorcov, s oknami blikajúcimi v rovnakom rytme*“ (Kompaníková 2010: 54). Detail na panely ako drsný, priemyselný, neosobný materiál sa premieňa pod optikou detskej predstavivosti na mäkkú, poddajnú, teplú substanciu, pričom takto evokuje kladný pocit, prekrývaný chladným, negatívnym dojmom z veľkomestskej stavby.

Modifikácia detailov bežných vecí na bohatú obrazotvornosť fantazijných predmetov figuruje aj pri ilúzii kreovaných procesov. Či už prostredníctvom motívu prúdiacej vody, objavujúcom sa v snovom priestore, v ktorom preniká cez imagináciu do simulovanej reality: „*Mala som pocit, že sa vylievam ako rieka v delte a všetka tá mútna voda, čo ma skoro dvadsať rokov sťahovala k zemi, konečne môže vsiaknuť do pôdy, vyliť sa do mora*“ (Kompaníková 2010: 158), alebo cez vykonštruované dianie, ktoré naznačuje želanie istej konkrétnej situácie: „*Videl ju, ako pomaly a opatrne otvára bránku, ako voňavými vlasmi zväzuje tlamu psovi, ako dýcha na okno a vpisuje do hmly jeho meno, lesknú sa jej oči a na perách má tmavé pukliny*“ (Kompaníková 2006: 71). Vyššie uvedené fantazijné premieňanie vecí na pozitívne objekty vyvoláva pocity detenzie, no dopĺňa aj tenzívne detaily: „*Mala som pocit, že žijeme v umelohmotnom domčeku pre bábiky, ktorého zariadenie neustále nejaké zlomyselné dieťa presúva a reorganizuje vnútorné vzťahy podľa svojich nevyspytateľných nálad. A ja sa tým náhlym zmenám nedokážem prispôbovať*“ (Kompaníková 2010: 30). Domček pre bábiky, ktorý má symbolizovať klasickú, detskú hru, sa na tomto mieste do-

stáva do kontrastnej pozície „bábkovej hry“ škodoradostného dieťaťa, čím sa podnecuje dojem nestability a bezmocnosti protagonistky.

UPÍNANIE SA NA DETSTVO S AMBÍCIU DOSPIEŤ

Pri próze *Biele miesta* som už vyššie poukázala na detail papierových postavičiek. Dávid ich ako chlapec vystrihol z kartónu, pripodobňujúc k nim seba a Helenu. Tieto postavičky sa stávajú v novele hračkou, predmetom, na ktorý sa postava Dávida v príbehu fixuje. Fixácia postavy na hračku a taktiež téma „detstvo verzus dospievanie“ sú napríklad znázornené vo filme *Kuky se vrací* (2010) režiséra Jana Svěráka. Šesťročný Ondrej, začínajúci školák, sa upína na svojho macka (predmet detstva), pričom jeho matka sa tejto hračky zbavuje (školský vek – postupné dospievanie, nadobúdanie povinností). Postava Ondreja začína po vyhodnení hračky fantazírovať o tom, ako sa hračka dostáva k nemu späť domov.

Napriek tomu, že Kompaníkovej protagonistka dosahuje vek plnoletosti, hračku uschováva v škatuľke. Predmet tak zotrúva ako súčasť jeho života, o čom sme sa presvedčili už v spomínanom zlome: „*Helena chvíľu stála bez pohnutia, potom pokrútila hlavou, jedným pohybom kefy odlepila detičky z taniera a ony čľupli do kanistra s pomylami. Na Dávida už ani nepozrela*“ (Kompaníková 2006: 109). Papierové postavičky, asociujúce Dávidovi pozitívne chvíle prvotného dozrievania, strávené s Helenou, teda predstavujú kladný element, v ktorom nachádza upokojenie, ustálenosť. Samotná Dávidova „hračka“ sa priamo vzťahuje aj na konkrétne, známe prostredie vaku auta (poznané z detstva) ako skrýšu pred vonkajším, nepoznaným svetom. Práve preto o ňom fantazíruje v dospelom veku: „*Mal jediné pranie – vrátiť sa do Medovariek, zavrieť sa s Helenou vo vaku, zaliezť s ňou do spacáku, zaspáť pri nej a zabudnúť na vlastnú bezmocnosť, ktorá sprevádzala jeho kroky ako tieň. Vrátiť sa na miesto, ktoré pozná*“ (Kompaníková 2006: 105).

ZÁVER

Monika Kompaníková sa pri vykresľovaní prostredia nesnaží zachytiť komplexnú pomyselnú „trojrozmernú dimenziu“, ale skôr postupuje strihovo, rámcovo pri individuálnych zobrazeniach fragmentov sveta, či už ide o sen (bazén, listie, kvapky dažďa, smeti, loďka), imagináciu (panely sa vizuálne menia na prikrývku/deku, odrazy lampy na stene sa reflektujú cez detskú optiku ako rybie šupiny), alebo už spomínanú realitu (vinič, burina, haraburdy, riady, vlasy, prach, stôl, posteľ). V jej troch priestoroch je citeľný príznak hľadania rovnováhy, úplnosti, ucelenosti vo vnútri postáv. Samotné postavy sa fantazijne pohrávajú s realitou. Toto ponímanie podporuje jedinečný, fragmentárny materiál, z ktorého autorka konštruje svoj literárny svet tak, že čitateľovi či čitateľke nepredkladá hotové univerzum, ale v náznakoch a indiciách evokuje natoľko príznačný kozmos, že je v rámci našej reality pocitovo poznateľný a rozoznateľný.

Literatúra:

- BACHELARD, G. 1964. *The poetics of space*. New York : Orion Press.
- BLAHA, Z. 2010. *Film, digitální hry a jejich interakce. Remediační tendence ve filmu a digitálních hrách*. Magisterská diplomová práca. Olomouc : FF UP.
- CIEL, M. 2011. *Metódy a možnosti analýzy filmového obrazu*. Bratislava : VŠMU.
- ČÚZY, L. 2012. Cestičkami súčasnej slovenskej prózy. Marginálna úvaha nad štyrmi knihami, ktoré vyšli len nedávno – M. Kompaníková: *Piata loď*, M. Zelinka: *Rudenko*, V. Šikulová: *Miesta v sieti*, M. Hvorecký: *Dunaj v Amerike*. In *Studia Academica Slovaca*, č. 41. Bratislava : Univerzita Komenského.
- DVOŘÁKOVÁ, H. *Kompaníková: Dnešní otcovia a mamy sú iní ako ich rodičia*. Dostupné na: <http://kultura.pravda.sk/knih/clanok/39727-kompanikova-dnesni-otcovia-a-mamy-su-ini-ako-ich-rodicia/>. Získané: 06. 02. 2014.
- FOUCAULT, M. 1996. *Myšlení vnějšku*. Praha : Herrmann & synové.
- GRAHAM-DIXON, A. 2010. *Umenie*. Bratislava : Ikar.
- HALVONÍK, A. 2007. *Biele miesta*. In *Knižná revue*, č. 4.
- HARRIGAN, P. – WARDROP-FRUIIN, N. (ed.). 2004. *First Person: New Media as Story, Performance, and Game*. Cambridge : The MIT Press.
- CHATMAN, S. 2008. *Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno : Host.
- KOMPAŇKOVÁ, M. 2003. *Miesto pre samotu*. Levice : L. C. A.
- KOMPAŇKOVÁ, M. 2006. *Biele miesta*. Levice : L. C. A.
- KOMPAŇKOVÁ, M. 2010. *Piata loď*. Levice : Koloman Kertéz Bagala.
- KRAUSOVÁ, N. 1972. *Rozprávač a románové kategórie*. Bratislava : Slovenský spisovateľ.
- NIEDERHOFF, B. *Focalization. The*

- living handbook of narratology*. Dostupné na: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/focalization>. Získané: 06. 02. 2014.
- (oh). Monika Kompaníková: *Biele miesta*. In *RAK*, č. 5.
- PÁCALOVÁ, J. (*Biele*) *slabé miesta*. Dostupné na: <http://www.nove-slovo.sk/node/13728>. Získané: 11. 12. 2013.
- RÉDEY, Z. *Pod hrozbou ženského románu. Slovenská próza 2006*. Dostupné na: <http://www.litcentrum.sk/38850>. Získané: 11. 11. 2013.
- SOUČKOVÁ, M. 2007. Keď dotyk nezachráni (miesto) človeka. In *RAK*, č. 10.
- SOUČKOVÁ, M. 2009. *Přílohy po roku 1989*. Bratislava : Ars Poetica.
- VOLÁROVÁ, A. 2003. O tom, čo je v nás a okolo nás. In *RAK*, č. 11 – 12.



Alena Adamíková: Cesta do stredú duše I (2013), olej na plátne, 170 x 170 cm

Ľudia riešia oveľa hlbšie a zložitejšie problémy ako hľadanie práce

Rozhovor s divadelnou režisérkou
JANOU RYŠÁNKOVOU SCHMIEDTOVOU

Divadlo je podľa nej predovšetkým možnosťou prežiť vlastné strachy a konfrontovať sa s nimi. Toto nazeranie ju posunulo od tvorby v kamenných divadlách až k arteterapeutickým a integračným projektom.

Študovala si divadelnú réžiu na brnianskej JAMU a odtiaľ si absolvovala študijné výjazdy do zahraničia. Aké umelecké inšpirácie ti priniesli tieto cesty, v čom sa naše stredoeurópske divadlo líši od portugalského a britského?

Prvé tri roky na JAMU boli naplnené predovšetkým teoretickými predmetmi. A ja som vedela, že magisterský program, ktorý nadväzuje na bakalársky, bude začínať voľnejším a menej náročným rokom. Chcela som ho čo najviac využiť na cestovanie, na študijné pobyty v zahraničí. Vtedy sa mi podarilo ísť nielen na študijnú stáž do Lisabonu, ale aj na pracovnú do Glasgowa. V zahraničí som študovala, ale zároveň som tam vždy pracovala v divadle a chodila do divadla. Predtým som si nevedomovala, že toto naše stredoeurópske divadlo má za sebou dlhý kontinuálny vývoj. V Portugalsku sú v období, keď začínajú hľadať uplatnenie pre dramaturga, ale nevedia si predstaviť jeho povinnosti, akým spôsobom dramaturg „programuje“ divadlo, ako s ním režisér spolupracuje. Zároveň tam divadlá nefungujú na báze stálych divadelných scén. V regiónoch neexistujú kamenné divadlá so stálym súborom. V Portugalsku som sa naučila, že treba počúvať intuíciu a hľadať skôr divadlo vo svojom živote či priamo v uliciach Lisabonu než samého seba v divadle. Naopak, v Glasgowe som videla, čo je skutočná profesionalita. Mala som tam veľa spolužiačok a spolužiakov, ktorí študovali herectvo a s ktorými som pripravovala absolventskú inscenáciu spoločne s ruskou režisérkou. Všetci boli pripravení nielen absolvovať herectvo, ale zároveň si popri tom nájsť prácu, ktorá by ich živila, až kým ich nezačne živiť herectvo. Boli presvedčení, že idú robiť divadlo preto, lebo ho nemôžu nerobiť. Takže nielenže som sa dozvedela veľa o kultúre Portugalska a Veľkej Británie, ale som si aj uvedomila, že máme toľko možností, ktoré nevyužívame. A to len preto, že sme si zvykli.

Aký je rozdiel medzi hercami a herečkami u nás a v týchto dvoch krajinách? Ako sa ti s nimi pracovalo?



JANA RYŠÁNEK SCHMIEDTOVÁ (1983) je česká divadelná režisérka. Divadelnú réžiu vyštudovala na Janáčkově Akademii Múzických Umění v Brne. Odtiaľ podnikla študijné cesty do Portugalska a Veľkej Británie. Školu absolvovala s inscenáciou *Eva, Eva!* v divadle Marta v Brne. Nasledovalo mnoho ďalších inscenácií v Česku i na Slovensku. Začala písať texty k hrám, ktoré potom sama režírovala: *Vzpoura nevěst* či *Fridy Kahlo* (text bol v roku 2010 ocenený Cenou Evalda Schorma). Okrem toho režírovala hry svetových dramatikov (Martin McDonagh: *Osiřelý západ*, Liz Lochhead: *Perfect days*, Jan Kopecký: *Betlémská hvězda* a mnohé iné). Venuje sa aj divadlu pre detského diváka. V máji mala v bratislavskom Divadle L+S premiéru inscenácia *Tri grácie z umakartu*, na ktorej spolupracovala autorsky aj režírne. Pripravila a režírovala dva projekty divadla v sociálnej akcii. Ide o integračné arteterapeutické divadlo s nehercami, často s ľuďmi zo sociálne vylúčených skupín (*Paso a paso – cesta zraněného bojovníka* a *SAMODIVA – divadelní blues pro sólo matky*). Od septembra 2015 nastupuje do funkcie umeleckej šéfy Divadla Petra Bezruče v Ostrave. Dlhodobo spolupracuje s českým rozhlasom ako autorka rozhlasových hier a programov.

Ja som tam nepracovala v profesionálnych divadlách. V Lisabone aj v Glasgowe som bola v univerzitných divadlách, ktoré pripravovali budúcich profesionálnych divadelníkov a divadelníčky. Budem hovoriť skôr o rozdieloch medzi študentmi a študentkami herectva. V Portugalsku bolo úžasné spektrum hercov a herečiek. Myslím, že aj na Slovensku je pomerne ustálený úzus, že herečka má byť taká a taká a herec má byť taký a taký. Keď tieto požiadavky nespĺňajú, sú napríklad trochu bacuľatejší alebo starší, býva to často dôvod, pre ktorý sa na tú-ktorú umeleckú školu nedostanú. V Lisabone som však mala na herectve spolužiačky a spolužiakov, ktorí mali rodiny, deti, alebo pracovali v inom odbore, a napriek tomu chceli ísť a aj šli študovať herectvo, alebo kvôli štúdiu herectva prišli napríklad z Brazílie. Herectvo tam bolo vnímané skôr ako životná cesta, a nie a priori ako zamestnanie. Naopak, v Glasgowe to fungovalo tak, že musíš pracovať, aby si z herectva urobil svoju životnú cestu. A pripravenosť hercov tam bola na úplne inej úrovni ako u nás.

V Česku sa bije nemecká divadelná kultúra s britskou alebo americkou, to znamená formy hraničného divadla s divadlom postaveným na slove a texte. Vo Veľkej Británii som zistila, že diváčky a diváci sú zvyknutí počúvať oveľa viac ako tie a tí v Českej republike.

Po návrate zo študijných ciest si dokončila magisterské štúdium na JAMU svojou absolventskou inscenáciou *Eva, Eva!* Je to text na motívy realistickej drámy *Gazdiná roba* od Gabriely Preissovej. Hlavnou postavou je žena, ktorá sa vzoprie silným dobovým konvenciám a skončí tragicky. Preissovej text spracovala v tejto inscenácii Anna Saavedra, ktorá je dnes už tvou dvornou dramaturgičkou. Akým spôsobom ste spracovali a posunuli Preissovej text?

Preissová je autorka, ktorá sa venovala ženskej téme už v predminulom storočí. Pre nás bolo zaujímavé vziať si príbeh jej krajčírky Evy, ktorá sa rozhodne ísť svojou životnou cestou. V Preissovej hre ide predovšetkým o náboženské rozdiely. To sa nám s Aničkou Saavedrou, s ktorou sme v absolventskom ročníku robili spoločnú inscenáciu preto, že sme na seba „vystali“, zdalo výrazovo slabé, pretože dnes už náboženské rozdiely nie sú v našej spoločnosti také vyostrené, aby niekto stratil život preto, že je iného vyznania ako ten druhý. A práve preto nám napadlo, teda skôr Aničke Saavedre a ja som jej nápad s nadšením prijala, že naša téma bude o žene, ktorá sa nepodrobuje nátlaku spoločenských konvencií a snaží sa žiť podľa toho, ako si ona sama myslí, že je to dobré. Zamiluje sa do Mánka, ktorý patrí do úplne inej spoločnosti. Tam sú najdôležitejšie reklamné heslá, autentické city ustupujú do úzadia. V prvom rade je potrebné sa dobre prezentovať, vytvárať o sebe dobré povedomie, mať dobré PR, ako sa tomu dnes hovorí. To, aký človek naozaj je, prestáva byť dôležité. Preto sa aj celá inscenácia nevolala *Gazdiná roba*. Už nešlo o svadobné šaty, ale o ženu, ktorá sa rozhodla nepodliehať spoločenskému tlaku. Inscenácia sa volala *Eva, Eva!* V divadle Marta je veľmi náročné robiť akúkoľvek drámu, pretože ide o generálne divadlo, všetci herci a herečky sú rovnako starí/staré. Touto transpozíciou sme sa snažili nájsť spojivo, ktoré nielen rozpráva príbeh, ale kde ide o tému,



Paso a paso – cesta zraněného bojovníka. Foto: archiv autorky

blízku aj nám, aj hercom. Z toho potom vznikla absolventská inscenácia. Svojím spôsobom to bol aj počiatok jednej mojej inscenačnej línie, ktorej hovorím ženská a ku ktorej sa pravidelne vraciam. Je to opakované „ohmatávanie“ stereotypov, ktoré sa o ženách vytvárajú. A nielen o ženách, ale aj o živote. Putá, ktoré ak niekto rozlomí, je za to lynčovaný. Naša *Eva, Eva!* neskončila tak, že sa Eva utopí, ale že sa rozhodne ísť ďalej... Ako a kam, to už ostalo na predstavivosti diváka a diváčky.

Spomínala si, že s Annou Saavedrou ste začali spolupracovať aj preto, lebo ste pre seba „navzájom ostali“ v ročníku, ale potom sa vaša spolupráca neskónčila a stal sa z vás tvorivý tandem. Okrem hry *Eva, Eva!* ste spolupracovali na inscenácii *Kuřačky* či na projekte divadla v sociálnej akcii s názvom *Paso a paso...*

A na budúci rok ideme zasa spolu robiť *Gazdinú robu*.

V podobnej interpretácii ako predtým?

Nie, nie, tentoraz to ideme robiť v divadle v Opave, a smiali sme sa, že táto téma sa po siedmich rokoch vracia. Už nemôžeme robiť rebelskú inscenáciu



Fridy Kahlo. Foto: archív autorky

o žene, ktorá sa všetkému vzoprie a ide v ústrety svojmu osudu, či už bude dobrý, alebo zlý. Snažíme sa nájsť niečo nové a zároveň dobré a chytľavé pre regionálne publikum. Nemôžeme si dovoliť takú extravaganciu ako v školskom divadle.

Na akom tvorivom princípe vaša spolupráca funguje?

Anička Saavedra je jediný človek, s ktorým nechávam spoluprácu vyvíjať sa kaviarenským spôsobom. To znamená, že hoci sme si aj neboli príliš podobné, našli sme k sebe veľmi zvláštnym spôsobom cestu. Naše priateľstvo sa nevyvíjalo počas týždňov alebo mesiacov, ale skutočne počas rokov. A tak dlho sa rozvíjala aj naša spolupráca. Viem, že to teraz bude znieť pateticky, ale s Aničkou dlhé hodiny trávime tak, že si opakovane pomenúvame veci, ktoré sa okolo nás dejú. Je to niečo ako „liečba nepokojom“. Vždy, keď sa stretneme, začneme skúmať to, čo sa udialo odvtedy, čo sme sa nevideli. A nielen s humorom, niekedy sa nám podarí vyhmatať pravú podstatu veci. Napríklad sa nám niečo zdá dobré a v poriadku, ale stačí jedna náhla poznámka tej druhej a zistíme, že všetko je inak. Že ten hrnček, ktorý sme si už poprezerali z troch strán, má na štvrtej strane uško. Z týchto pomerne dlhých diskusií vznikajú témy, o ktorých chceme robiť



Fridy Kahlo. Foto: archív autorky

inscenácie, čo je veľký luxus. V bežnej divadelnej prevádzke si toto tvorcovia a tvorkyne väčšinou nemôžu dovoliť. Prvé, čo sme spolu robili, bola jedna bakalárska inscenácia. Anička to pomenovala „Vertikálny rez Heddou Gablerovou“. Tam sme prvý raz mali hlavnú ženskú hrdinku. Lahkosť tejto spolupráce spočíva v tom, že s Aničkou nemáme žiadne termíny. Nikdy nemáme plán, že budúci rok budeme robiť to a to. Tvorba inscenácie vyplýva z toho, kedy v nás dozreje konkrétna téma. Keď už potom pracujeme na konkrétnom predstavení, máme to detailne a do hĺbky premyslené.

V rámci „ženskej línie“ inscenácií si vytvorila inscenáciu s názvom Fridy Kahlo, ktorú si aj napísala, aj režírovala. Hra je inšpirovaná obrazom tejto mexickej maliarky *Dve Fridy* a pnutie na javisku vzniká práve kontrastom medzi dvoma podobami jednej ženy. Aké sú tvoje Fridy?

Keď som sa začala zaujímať o maliarku Fridu Kahlo, všimla som si, že si ju väčšina ľudí idealizuje. Keď si o nej prečítaš knihy a pozrieš si dokumenty o jej živote, zistíš, že ľudia si ju síce predstavujú ako ženu s kvetmi vo vlasoch, ale to je len jedna vec. Druhá vec je, čo tá žena prežívala v sebe. A to je pre mňa



Kuřačky. Foto: archiv autorky

zásadné – ak pracujem na ženských hrdinkách, chcem, aby hrdinka nebola a priori kladná. Žiaden človek totiž nie je a priori kladný a každý bojuje so svojim peklom, ktoré sa snaží prekonať. To je na javisku najzásadnejšie. Nie ak postava prijíma osud, ale ak niečo prekonáva. A preto jedna Frida, intelektuálka, emancipovaná žena hovorí s druhou Fridou, ktorá túži po dieťati a po pokojnom rodinnom živote. Chce byť tou – v mexickom kontexte – správnou, katolíckou ženou. Tento rozhovor v sebe musí viesť takmer každá žena. Skôr alebo neskôr bude postavená pred to, že ak bude chcieť mať dieťa, bude musieť riešiť, kde končí jej materské Ja a kde začína ona sama. Kde sa tieto dve Ja zlievajú, prelínajú. Ale hlavne, kde sú v ostrom rozpore. A to bol rozhovor mojich dvoch Fríd. Celé sa to odohrávalo v hoteli Chelsea v New Yorku, kde naozaj Frida s Diegom niekoľkokrát bývali a kde dokonca Diego raz zaplatil svojím obrazom, ktorý je vystavený vo foyeri. V hoteli čaká Frida na svoje upokojujúce lieky, od ktorých je pre svoje veľké zdravotné problémy závislá. A v delíriu čakania sa jej zjavuje druhá Frida. Vzniká medzi nimi dialóg, v ktorom rozprávajú, čo sa im stalo a postulujú ideály svojho života. A tie sú vo veľkom rozpore. Nožnice, ktoré sú medzi nimi roztvorené, sú pre mňa najdôležitejšie.

Viacrát si sa vo svojej tvorbe vracala k téme svadby. Tento fenomén najviac skúmaš v inscenácii *Vzpoura nevěst*, takisto sa objavuje v *Eve, Eve!*, ale napríklad i v *Kuřačkách*...

Neberiem to tak populisticky, nejde mi len o nevestu a biele šaty, skôr skúmam ten okamih, rituál, ktorým sa v spoločnosti z dievčaťa stáva žena.

Rozhovor s JANOU RYŠÁNKOVOU
SCHMIEDTOVOU

Čím je tento fenomén zaujímavý pre teba ako pre divadelnú režisérku?

Tá téma si ma našla, ja som ju nevyhľadávala. A vracia sa mi. Kedysi som úplne inštinktívne začala hľadať na internete fotky neviest. A zistila som, že v Českej republike existuje webová stránka, kde nevesty nielenže fotia svadobné prípravy a svadbu, ale aj byty, manželov, potom deti... A zistila som, že celý tento fenomén je veľmi spopularizovaný. Už nepozeralme na podstatu svadby, ale na „kaširku“. Uvedomila som si, že svadba je posledný prechodový rituál, pretože smrť sa z našich životov vytráca. Téma pohrebu je pre ľudí taká citlivá, že o nej nechcú hovoriť. Zároveň sa prestal klásť dôraz na moment, keď sa z dievčat stávajú ženy a z chlapcov muži. Svadba ostala v našich životoch ako posledný prechodový rituál, ktorý je v nich aktívne prítomný, často veľmi povrchné. Začala som sa zaujímať nielen o korene svadby, ale aj o svadby v iných kultúrach. Sledovala som, ako pristupujú k svadbám moji vrstovníci. Táto téma, či už v rovine komickej, tragikomickej, alebo tragickej, sa potom objavovala v mojich inscenáciách. Myslím, že človeku pomôže, ak môže na javisku prežiť svoj strach. Divadlo poskytuje nadhľad a umožňuje mu nejakým spôsobom sa k tomu postaviť a riešiť to. Preto v *Eve, Eve!* bola svadba prítomná tragicky. Keď som sa neskôr zamerala na organizáciu svadiieb, chcela som vytvoriť hru, ktorá by sa na to pozerala z komického nadhľadu, ale aby tam zároveň ostalo čosi ostré, upozorňujúce na podstatu. Celá *Vzpoura nevěst* je koncipovaná ako kurz pre nevesty, ktoré majú byť dokonalé, majú vedieť o svadbe všetko. Priestor na manžela a vzťah už neostáva. Všetko sa degraduje na veľké biele svadobné šaty, ktoré musia byť drahé a ladiť s tortou. Tomu som sa chcela tak trochu vysmiať, aby som povedala „Pozor, tento prechodový rituál sa degraduje“. V závislosti od svadby sa pretvára aj hierarchia rodiny. Z detí sa stávajú manžel a manželka. Tí budú odteraz zastávať v rodine prioritné miesto. Nielenže budú do rodiny prinášať peniaze, ale prostredníctvom svojho života a výchovy detí budú určovať, ako sa bude rodina profilovať. V tomto prostredí vznikajú bizarné situácie. Rodina sa obnažuje do najhlbších koreňov, ktoré by radšej utajila. Zázrak svadby je, že sa to veľmi často nepodarí a rodina sa ukazuje taká, aká je. Pre niekoho to môže byť bolestivé, pre iného prekvapivé, ale pre divadelníkov a divadelníčky ide o divadelne najlepšie a najvdčačnejšie dramatické konflikty.

Spolupracovala si tiež na projektoch tzv. divadla v sociálnej akcii. V inscenáciách tohto typu sa pracuje s nehercami, ide o arteterapeutické projekty, dôraz sa kladie na proces tvorby. V inscenáciách *Paso a paso – cesta zraněného bojovníka* a *SAMODIVA – divadelní blues pro sólo matky* sa proces vyvinul v umelecky hodnotný výsledok. Fungoval v týchto projektoch princíp, ktorý si už pomenovala, a to konfrontácia so svojím vlastným strachom na javisku a následná katarzia, očistenie?



SAMODIVA – divadelní blues pro sólo matky. Foto: archív autorky

Áno. Obe inscenácie som robila pod Centrom experimentálneho divadla v Brne a s občianskym združením Tripytaka. Projekty mali v prvom rade integračný podtext. V prvom projekte sa vybralo desať detí z náhradnej rodinnej starostlivosti. Nešlo už vlastne o deti, keďže boli vo veku, keď sa mali osamostatniť a viesť svoje vlastné životy. Ich nadchádzajúci problém predstavovala schopnosť zaradiť sa do života a integrovať sa do trhu práce. V druhom projekte išlo znovu o desať ľudí, ale v tomto prípade o desať matiek samoživiteľiek, ktorým deti vyrástli z predškolského a mladšieho školského veku. Tieto matky mali tiež problém znovu sa začleniť do spoločnosti a nájsť si prácu. Príprava inscenácií odhalila prapočiatok divadla. Je to katarzná možnosť sprítomniť strach, problémy, ale i radosti na javisku. A z nich potom vytvoriť niečo, čo vyvolá umelecký zážitok. Takto protagonisti a protagonistky dokázali vyrozprávať svoje príbehy. A nielenže to predstavenie malo samo osebe umeleckú hodnotu, ale dôležitá bola pre ne príprava inscenácie, vytváranie a napísanie textu zo zážitkov protagonistov a protagonistiek, to, že sa text musel naskúšať, že bol generálový týždeň, ktorý bol pre mnohých a mnohé tým najťažším, čo v živote zažili. Lebo predtým nikdy nezažili takú silne koncentrovanú prácu. Vďaka tejto skúsenosti prekročili svoj tieň a presvedčili sa, že niečo dokážu.



SAMODIVA – divadelní blues pro sólo matky. Foto: archív autorky

Akým spôsobom prebiehal výber protagonistiek do projektu s matkami samoživiteľkami?

Oslovili sme azylové domy, najrôznejšie rodinné centrá i verejnosť. Podmienkou bolo, že ani jedna z uchádzačiek alebo ani jeden z uchádzačov (pretože to bolo nastavené aj pre mužov) nesmie byť na rodičovskej dovolenke, nesmie mať prácu na trvalý pracovný pomer. Museli byť ochotní vstúpiť na pol roka do čiastočného úväzku kvôli príprave predstavenia. Ozvalo sa veľké množstvo ľudí. U mnohých sme museli overovať, do akej miery naozaj spĺňajú kritériá.

Asi dvadsať ľudí nakoniec prišlo priamo na pohovory. Ich súčasťou boli rôzne hry, rozhovory, vytváranie umelých divadelných situácií, kde sa malo ukázať, či tie ženy (tam už sa dostali len ženy) sú schopné kooperovať navzájom, hovoriť o svojej situácii, či sú naprogramované na riešenie situácií. Nakoniec sme vybrali desať žien, ktoré potom podpísali zmluvy a stali sa na polroka zamestnankyňami Centra experimentálneho divadla v Brne. Začali pravidelné stretnutia, najprv dvakrát týždenne, neskôr štyrikrát týždenne, potom sme začali spracúvať ich osobné príbehy a pracovať s ich emóciami. Zisťovali sme, aké sú ich sny a obavy. Mnohé mali problém pomenovať ich a nahlas o nich hovoriť. Postupne sme zistili, že chceme vytvoriť predstavenie s podtitulom blues. Striedať

sa tu budú jednotlivé situácie so snami a obavami, aby nešlo o jednoduchý príbeh a podporila sa vrstevnatosť protagonistiek.

Vyprofilovalo sa ti desať protagonistiek, ale inzerát bol, ako si sama naznačila, smerovaný na rodičov, čiže aj na mužov. Prečo sa do výsledného formátu muži nedostali?

Budem hovoriť len zo svojej skúsenosti, ktorú som získala cez tento projekt. Vnímanie žien samoživiteliek a mužov samoživiteľov sa líši. Nerada by som úplne zovšeobecňovala a tvrdila, že je to tak vždy. Ale často som sa stretla s tým, že ak sa muž stane samoživiteľom, jeho rodina a okolie sa mu zo všetkých síl snažia pomôcť. Majú pocit, že sa dostal do situácie, ktorá mu celkom neprišla, je preňho zložitá, a v ktorej sa neocitol vlastnou vinou. Okolie či rodina sú schopní mu vytvoriť taký podporný systém, že v tom nikdy neostáva celkom sám. Preto sa žiaden muž do nášho projektu nedostal. Muži totiž nespĺňali stanovené požiadavky. Z rodičov samoživiteľov je oveľa väčšie percento žien. Ale to, ako tieto ženy vníma spoločnosť, je oveľa krutejšie. Sú posudzované na základe všeobecne prijatých predsudkov, spoločnosť nie je schopná sa na situáciu samoživiteľky pozrieť tak, ako by sa pozerala na situáciu samoživiteľa.

Napríklad?

Veľmi často som počula, že si za to ženy môžu samy, alebo aj to, že chceli mať pri sebe deti, aby nemuseli pracovať a mohli dostávať sociálne dávky. A skúsenosť úplne jednoduchá, a tá sa netýka len samoživiteliek, ale aj mojich kamarátov a kamarátok: ak ide s kočíkom otec, tak sa pri ňom zastavujú ľudia, sú nadšení, pomáhajú mu do mestskej hromadnej dopravy, dokonca som počula o konkrétnej situácii, keď ženy v obchode navrhovali otcovi, že mu dieťa postrážia, kým nakúpi. Na druhej strane, keď ide s kočíkom mama, tak je to akosi dané, že to je jej povinnosť, a žiadnych takýchto luxusných nadštandardov sa jej nedostáva. S niektorými samoživiteľkami z nášho projektu točila Olga Sommerová dokument s názvom *Samoživy*. V tomto filme vystupovalo deväť matiek samoživiteliek a jeden otec samoživiteľ. Keď ho Česká televízia odvysielala, Sommerovej začali chodiť e-maily s ponukou najrôznejšej pomoci. Nielen finančnej a materiálnej, ale tiež rôznych iných foriem podpory. Osemdesiat percent e-mailov však svoju pomoc smerovalo k tomu jednému mužovi a len dvadsať percent k ženám. To je myslím príklad, ktorý hovorí jasne sám za seba.

Projekt *SAMODIVA – divadelní blues pre sólo matky* mal za úlohu aj integráciu protagonistiek do spoločnosti. V čom spočívala a ako sa realizovala?

Mali sme predstavu, že najdôležitejšie bude nájsť im prácu. Pravda je taká, že ľudia riešia oveľa hlbšie a zložitejšie problémy ako hľadanie práce. Tu to boli rodinné, psychické a finančné problémy. Pre mnohé je prioritný problém napríklad už len to, že samy sebe vôbec neveria a nepripúšťajú vo svojom živote

nejakú zmenu. Práve v tomto im divadlo v sociálnej akcii môže veľmi pomôcť. Tu dokážu odpremiérovať inscenáciu, ktorej od začiatku neveria. Nedôverujú si ani v tom, že môžu hrať divadlo a že to môže iných zaujímať. Toto zvýšenie sebahodnoty, pocit, že môžu zažiť zmenu, to sa dalo sprostredkovať všetkým. Po premiére sa zmenila nálada jednotlivých účastníčok, zmenil sa ich prístup k životu. V Českej republike je totiž niekedy výhodnejšie ostať na sociálnych dávkach, ako pracovať. Počas projektov divadla v sociálnej akcii som zistila, že existuje aj čosi ako závislosť od týchto dávok. Ide o bludný kruh, z ktorého sa dá vystúpiť len veľmi ťažko. Pri pár ľuďoch sa nám ale naozaj podarilo dosiahnuť rúznú zmenu v prístupe k životu. Keď si spomenula integráciu – to je veľmi populistická téma. Mnoho ľudí o nej rozpráva preto, že sa o nej hovoriť má. Ale každý, kto aspoň trochu fungoval v integračných projektoch, prišiel na to, že nie je možné ľudí integrovať plošne. Treba s každým človekom hľadať jeho možnosť integrácie.

Ak sa vrátíme k spoločenskému vnímaniu samoživiteľky a samoživiteľa – ako tieto stereotypy vnímali samotné „*Samodivy*“?

So stereotypmi je možné do istej miery pracovať. Na druhej strane si treba uvedomiť, že ony samy vnímajú svoje roly a postavenie tiež dosť stereotypne. Okrem toho nemajú časový priestor, aby sa týmto vôbec zaoberali, keďže sú zamestnané zabezpečovaním základných životných potrieb. Priestor zamýšľať sa nad tým, či je to všetko spravodlivé, neostáva. V prvopočiatkoch projektu k nám prišla odborníčka na rodovú rovnosť. Rozprávala sa s matkami samoživiteľkami o tom, ako je prijímaná a pomenovaná rola ženy v súčasnej spoločnosti, a o tom, či je to správne. Celý program bol dobre vystavaný. Na konci sa malo dospieť k tomu, aby si ženy uvedomili, že sú mužom rovné, že majú mať rovnaké príležitosti a za akúkoľvek prácu majú byť platené rovnako ako muži. Ony sa ale vtedy zhodli na tom, že sú spokojné tak, ako to je. Že muž má zarábať viac, pretože inak by mu to bolo ľúto. A že tá žena má byť „lehce“ podriadená mužovi. Celá táto problematika je zložitá, možno aj preto, že sa o ňu zaujíma málo ľudí. Ja to musím vziať zoširoka. Český sociálny systém je podľa mňa nastavený veľmi zle. Namiesto toho, aby ľuďom dávky pomáhali, sú nastavené tak, aby od nich boli prijímatelia a prijímateľky závislí a závislé a nevedeli z kruhu ich poberania vystúpiť. A postupne tým strácajú vo vlastných očiach (aj v očiach okolia) dôstojnosť. A keď máš potom desať ľudí, ktorí sú zvyknutí, že nemajú žiadnu dôstojnosť ani hrdosť, nijako nevnímajú svoje Ja a nevedia z tohto bludného kruhu urobiť krok von, pretože sociálny systém im to neumožňuje, v tom momente sa začnú spoločenské stereotypy naplňať. Bohužiaľ, je to tak, že ony samy sa nikdy nepýtajú na to, kto sú, pretože nemajú čas a priestor o tom premýšľať.

(Zhovárala sa Veronika Dianišková.)

VERONIKA DIANIŠKOVÁ
(1986) vyštudovala divadelnú réžiu a dramaturgiu na VŠMU v Bratislave. Pracuje v Slovenskom rozhlase. Vy-dala básnické zbierky *Labyrinth okolo rúk* (2006) a *Zlaté pávy sa rozpadnú na sneh* (2014).



Alena Adamíková: Nulová pozícia (2009), olej na plátne, 170 x 170 cm

Dealeři fyzické lásky

ANNA SAAVEDRA

Věnováno R., N., Mirce, Markétě, Tomášovi, mojí sestře Lucii... a mnoha dalším...

Ve hře je použit úryvek básně Märty Tikkanen ze sbírky Příběh lásky století v překladu Dagmar Hartlové a úryvek básně Oldřicha Mikuláška Výčitky.

OSOBY:

M.

A.

(jako dvě elegantní dámy v růžových a citrónových šatech retro stylu, dále pak v bílých a citrónových bikinách, mladší a starší, nápadně sobě podobné)

MUŽ

(gentleman, číšník, masér, manžel, bezejmenný kolemjdoucí, líbánkový typ ve flanelovém pyžamu, muž otevřený ke zranění, adrenalinový řidič, občasný modrovous a dealer fyzické lásky)

MÍSTO:

Hotel, neznámá destinace

PROLOG

- Oči
- Vlasy
- Stehna
- Rty
- Tváře
- Ramena
- Srdce
- Můj dech
- Jazyk
- Tepny
- Lopatky
- Kolena

ANNA SAAVEDRA (1984) vystudovala divadelnú dramaturgiu na Divadelnej fakulte JAMU. Od roku 2011 je dramaturgičkou brnianskeho HaDivadla.

Je autorkou divadelných hier *Dům U Sedmi švábů* (vydalo vydavateľstvo Větrné mlýny, uviedol Český rozhlas 3 Vltava), *Česká měna* (uvedená na Novej scéně Národního divadla v Prahe, tiež v HaDivadle), *Kuřačky a spasitelky* (cena Evalda Schorma za rok 2012, uviedlo Národní divadlo moravskoslezské, VŠMU v Bratislave a Divadlo LaMy), *Tajná zpráva z planety matek* (HaDivadlo), *Dealeři fyzické lásky* (Divadlo Feste), *Poslední vlak do Hameln* (Divadlo Letí).

Slovenské národné divadlo uviedlo jej dramaturgiu románu *Jana Eyrová* a v rámci kolektívneho projektu *De-satoro* scenár *Amanita/písně o jedu*.

Hra *Tajná zpráva z planety matek* bola v roku 2014 v anglickom preklade uvedená formou scénického čítania v americkom Portlande a v nemeckom preklade na festivale českej drámy v Berlíne.

Ako scenáristka a dramaturgička spolupracovala na projektoch divadla v sociálnej akcii *Paso a paso – cesta zraněného bojovníka*, ktoré spracovávali príbehy mladých ľudí z detských domovov a S. O. S. dediniek, a *SAMODIVY – divadelní blues pro sólo matky* (insce-

nácia životných príbehov matiek samoživiteliek v krízovej sociálnej situácii). O projekte SAMODIVA natočila dokument s názvom *Blues pro sólo matky* režisérka Iveta Grófová. Hra *Dealeři fyzické lásky* „stvárňuje príbeh staršej ženy, ktorá terorizovaná všadeprítomným manželom prebýva v anonymnom luxusnom hoteli. Ten pre ňu nechť postaví práve jej muž, aby ju udržal v dokonalej izolácii. Všetchné dni prázdneho čakania na koniec života razantne naruší vpád mladého dievčaťa, ktoré sa z najskôr neznámych dôvodov pokúša so staršou dámou hovoriť o jej problémoch. Príbehy žien sa začínú prelínať v obrazoch brutálneho násillia, ktorému staršia žena odnepamäti čelí a ktorého svedkom bola mladá žena v detstve. Zbližovanie oboch žien vrcholí ich systematickou likvidáciou anonymného muža, snád muža mladej ženy“ (www.divadlofestecz/dealeri-fyzicke-lasky).

- Jizva pod pravou lopatkou
- Paže
- Vnitřní strana stehien
- Můj dech
- Zápěstí
- Kotníky
- Jizva na levém zápěstí
- Chodidla
- Žaludek
- Plíce
- Kůže
- Játra
- Mozek?
- Ledviny
- Žíly
- Močový měchýř
- Střeva
- Obratle
- Mícha
- Lebeční kost. Osrdečník. Dráha tří ohňů.
- Nezměřena. Nezávěna.
- Musí se odpouštět.
- Stálost je nedocenená hodnota. Vážně. Nedocenená.
- Nezměněna. Nezměřena. Nezávěna.
- Moc je jednou ze základních kategorií.
- Základní formy moci. Prosadit se. Stabilizovat moc.
- Základním předpokladem uplatnění moci je otevřenost člověka ke zranění.
- V přímém aktu zranění se ukazuje, jak silná může být moc jednoho člověka nad druhým.
- Přímý akt zranění odkrývá permanentní zranitelnost člověka jednáním druhých.
- Otevřenost ke zranění.
- Křehkost ve výstavbě jeho těla, jeho osoby.
- Jejího těla. Její osoby.
- Člověk otevřený ke zranění.
- Sám většinou nemluví.
- Necítí se být obětí.
- Necítím se být obětí.
- Nepřeje si být vnímán jako oběť.
- Viditelná je jenom ta oblast, která přesahuje normální míru a není zahalena studem.
- *Láska je, když kráčíš do neštěstí tak jistě, jako jistě vržou boty.*
Tma.

1. SNÍDANĚ

Snídaně. Dvě elegantní ženy u stolku v hotelové kavárně.

M: Dobré ráno.

A: Krásné dobré ráno.

M: Krásné a dobré ráno.

Snídají.

A: Zvláštní...

M: Ano?

A: Nebe jako šmolka. Všimla jste si? Zdejší odstíny modři... tolik odstínů.

M: Modrá je uklidňující. Vážně. Uklidňuje mě.

A: Modrá. Azurová. Tyrkys. Akvamarín. Holubí modř. Až k temným odstínům.

M: Uklidňující.

A: Růžová. Citrónová. Lila. Smaragd. Violková. Hnědožlutá. Šedomodrá. Zlatá. Jantarová.

M: Stříbrolistá.

A: Všechny barevné odstíny až na jediný. Všimla jste si?

M: Ano?

A: Jeden odstín tu chybí.

M: Ano?

A: Červeň. Rumělková.

M: Myslíte jako...

A: Červeň. Rumělková. Jako naše krev.

Přichází muž, zabalí do bílého ubrusu veškeré nádobí včetně snídaně a nedopitých šálek kávy, odnáší je pryč. Zvuk rozbíjeného nádobí.

2. KVĚTINY

Dvě ženy v hotelové kavárně. Na stole váza s květinami.

A: Krásné ráno.

M: Dobré ráno.

A: I dnešní noc byla klidná.

M: Nevzpomínám si ani.

A: Spala jsem jako zabitá.

M: Ano.

A: Obvykle spím jako zabitá. Říká se to tak, že?

M: Ano.

A: Ale... Zdál se mi asi nějaký sen.

M: Sen. Nevzpomínám si.

A: Zlý sen. A po probuzení... nové vrásky, kůže jako by pomačkaná, pochroumaná, jako zmačkaný hedvábný papír.

M: Pleťová maska hned po probuzení?

A: Okurková. Tolik vláhy. Světle zelené. Hned po probuzení. Ale pod maskou stále ten divný, jako by zmačkaný hedvábný papír.

M: Příjemné ráno.
 A: Ochladilo se.
 M: Asi od těch okurek.
 A: Někde daleko od pobřeží prý byly tropické lijáky. A tady ani kapka.
 M: Zdejší klima se zdá být dokonale stálé. Stálost je nedocenená hodnota. Vážně.
 Nedocenená.
 A: Ani kapka deště.
 M: Slyšela jsem v rádiu...
 A: Vy máte rádio? Na pokoji? Vážně?
 M: Slyšela jsem v rádiu– Jednou jsem ho zapnula a poslouchala, o těch strašných, nebezpečných bouřkách a hurikánech někde daleko od pobřeží.
 A: A?
 M: A druhý den ráno zmizelo, na jeho místě byla váza s květinami.
 A: Milá pozornost.
 M: Jsem jeho žena.
 A: Milá a něžná pozornost.
 M: Mám ráda květiny. Můj muž. Často mi je nosí.
Přichází muž. Do bílého ubrusu sbalí vázu s květinami a odnáší ho. Zvuk rozbitého skla. Ženy dál sedí u prázdného stolu.
 A: To rádio...
 M: Ano?
 A: Říkala jste, že jste měla na pokoji rádio.
 M: Ano?
 A: Ano.
 M: To že jsem říkala? Nevzpomínám si.

3. WELLNESS

Dvě ženy. Hotelový masér jedné z žen obkládá obličej okurkovou maskou. Druhá z žen kouří.
 A: Ta maska. Příjemně chladí.
 M: Mají tu všechno, co si můžete přát.
 A: Klid, ticho.
 M: V noci bývá úplné ticho, vidíte?
 A: Ano.
 M: Někdy slyším za stěnou údery.
 A: Většinou spím jako zabitá.
 M: Slyším za stěnou údery. Ve vedlejším pokoji.
 A: Tam nikdo nebydlí. Je to prázdný pokoj. Už léta v něm prý nikdo nebyl.
 M: Ale ano, někdy v noci, slyším ty údery.
 A: Jaké jsou ty údery?
 M: Tupé.
 A: Tupé.
 M: Ten vedlejší pokoj, víte.

A: Ano?
 M: Údery za stěnou mého pokoje, mého těla. A potom cítím strach.
 A: Nejlepší je okurková maska hned po ránu. Uklidňuje mě.
 M: Uklidňuje mě. Kde je váš manžel?
 A: Je velmi pracovně vyčerpán. Prožívá teď těžké období. Plné napětí a stresu.
 Proto má rád úplný klid a ticho.
 M: Klid a ticho. Ticho. Ticho. Nedýchat.
 A: Ano, přesně tak to říká. Musím o něj pečovat. Starat se o něj. Zjišťovat.
 Zajišťovat, aby ho nikdo a nic nerozrušovalo. Žádné zbytečné telefonáty. Svět je plný kurev, víte?
 M: Ano?
 A: Vyhodíte je dveřmi a oknem vlezou zpět. Jsou neodbytné. Ale můj manžel potřebuje ticho. Bez kurev. Ticho a klid.
 M: Tak to jste na správném místě. Tento hotel je velmi tichý.
 A: Ano.
 M: Ten hotel postavil můj muž. Miláčku, postavím hotel, kde je úplné ticho.
 A: Takhle to řekl?
 M: A skutečně. Je to tichý hotel. Azurově tichý.
 M: Máte líbánky?
 A: Manžel je líbánkový typ. Potřebuje klid a ticho. Potřebuje podporu. Je pod velkým tlakem.
 M: Práce?
 A: Náročná fúze a kontrakty.
 M: Ano.
 A: Jak dlouho už jste tady?
 M: Nevím. Nevzpomínám si.
Masér dokončil obličejovou masku a začíná s manikúrou.
 M: Já měla kanára.
 A: Ano?
 M: Takový maličký ptáček. Ale zpíval.
 A: To ptáček obvykle dělávájí.
 M: Byl příliš hlučný pro náš tichý hotel. A tak mu nůžkami na nehty přestříhnu krční tepnu.
 A: Čí nůžky to byly?
 M: Nevzpomínám si.
 A: Byly vaše?
 M: Ne.
 A: Snad někoho z personálu.
 M: Ne. Byl to někdo jiný. Ale ta krev na koberci byla mnohem tmavší. Tak tmavá jako je moje nebo vaše.
 A: Nedávno jsem chtěla jít ven. Ale na recepci mi řekli, že to bohužel není možné.
 M: Zaplatili jste plnou cenu. Z tohoto hotelu se jen tak neodchází.
 A: Já vím. Říkám si, co by za to jiné páry daly... Tak krásný hotel, tak krásné líbánky s takovou ženou, s takovým mužem, kteří se tak báječně doplňují.
 M: Víte, dřív, ještě než jsme se vzali, ráda jsem občas chodila na procházky...

A: Procházky mohou být nebezpečné. Mohou se stát nečekané věci. Mohla byste se nečekaně zdržet venku a nebýt pak doma včas. Ta prodleva v odpoledním harmonogramu by byla nezacelitelná.

M: Já vím, ale přesto...

A: Mohou se stát nečekané věci. A svět je plný kurev.

M: To jistě ano.

A: Takže raději zůstaneme na pokoji.

M: Je ve vašem pokoji skříň?

A: Ano. Proč?

M: Dívala jste se někdy dovnitř?

A: To nemám v povaze.

M: Jaká je ta skříň?

A: Je jiná, než obvykle bývají skříně.

M: Nepřipadá vám to divné?

A: Nevím. Nepřemýšlela jsem nad tím.

M: Nedívejte se tam.

A: Co je v té skříni?

M: Nevím. Nedívejte se tam.

A: Co je v té skříni?

M: Svatební šaty.

A: Čí jsou ty šaty?

M: Nevím, nevzpomínám si.

4. NĚMÝ FILM

Dvě ženy v hotelové kavárně, kouří.

M: Viděla jsem to možná někdy před lety v černobílém filmu.

A: Ano.

M: Ten pokoj. Příliš velký, ale přece lidský pokoj. Možná spíš hala nějakého divného hotelu. Stůl. Kolem něj ženy v mnoha řadách. Ženy různých jmen a tváří sedí v kruhu. A uprostřed na stole veliký broušený popelník.

A: Jak se jmenoval ten film?

M: Takovým popelníkem můžeš rozbít člověku lebku napadřť. Všechny ty ženy mají zapálené cigarety. Nad stolem obrovský oblak kouře. Ale v popelníku ani špetka popela, protože všechny ty ženy si popel z těch žhavých cigaret odklepávají na hlavu.

A: Komická představa.

M: Ano. A když tak odklepnou popel na svou hlavu, šeptnou potichu větu, pár slov, ticho, jejich dech, jsou to obří plíce složené z mnoha ženských těl.

Ženy si pomalu a elegantně odklepávají popel do vlasů.

M: Pod němým černobílým obrazem běží titulky.

A: Sněží. Znáte tu hru? Sněží.

M: Byly tam nějaké titulky.

A: Černobílá je fádni. Proč se netočí filmy třeba v citrónovorůžové?

M: Chcete slyšet pravdu?

A: Ano.

M: Bylo by to k zblití.

A: Ano.

M: V tom mém filmu...

A: Ano?

M: Tedy v tom filmu...

A: Domnívala jste se někdy, že je to vaše vina? Zdálo se vám, že pokud se skutečně budete chovat jinak a lépe, už se to nebude dít?

M: Nevím, o čem to tu mluvíme. Vyprávím vám o tom filmu.

A: Jistě.

M: Vždy je to pomalé.

A: Ano. Je to pomalé.

M: Velmi pomalé.

Ženy tiše kouří. Pod němým obrazem běží titulky. Žena A. mechanicky čte titulky a znakuje.

A: Jako ve zpomaleném filmu

zvedáš ruku

kteřá mě uhodí

tolik mi toho stačí

proběhnout hlavou

než mě tvá ruka

zasáhne

nedokážu otevřít pusou

nekřičím

pocit

že není návratu

není šance

nic neovlivním

nic nemám pod kontrolou

nic nemůžu dělat

nic nemůžu dělat

a nakonec

to neuvěřitelné

co se teď nad námi vznáší...

to nemyslitelné

to se nestane

to není možné

ty

mě

nesmíš bít

Než mě tvá ruka

zasáhne

stačím si uvědomit...

Změna světla.

M: Nádech – tento hotel – je tichý – je to tichý hotel – ticho – ticho – nedýchat. Náhle se obraz zastaví. Na okamžik. Jako v černobílém filmu. Pak se otevřou dveře a za nimi stojí nějaká postava. Zvedne se průvan a oblak kouře vyletí otevřeným oknem ven. Kamera se vrací zpět do místnosti. Místnost je prázdná. V popelníku nedokouřené cigarety. Konec záběru.

A: Jak se jmenoval ten film?

M: Je to zvláštní. U nás jsou to němé fotografie žen s modřinami, podlitinami, šrámy. V jižní Americe jsou to ženy na kovových pitevních stolech.

A: Jak se jmenoval ten film?

M: Byl to němý film.

A: Vám by to velmi slušelo v němém filmu.

M: Ano. Někdy se stalo, že mě popálila cigareta. Nemusíme se tím zabývat. Byla to nešťastná náhoda.

A: Konec záběru.

5. SVATEBNÍ VALČÍK

Dvě ženy. Muž. Svatební valčík. Skříň.

Muž: Na výslovné přání autorky se v této hře nevyskytuje žádné explicitní fyzické násilí. Všechny osoby a události ve hře jsou smyšlené a jejich podobnost se skutečností je čistě náhodná. Proto i já jsem bezejmenný muž. Nevíte, kdo jsem a ani já sám to nevím. Jsem složen z mnoha mužských tváří a těl. Jsem anonymní a anonymně procházím časem. Jsem bezejmenný herec, hrající ve filmu svého života, tak jako i vy hrajete ve svých filmech a zůstáváte bezejmenní. Jsem bezejmenný termít v termítišti mnoha jiných těl, v mohutném organismu, který má svá tajemství. Jsem pouhý náhodný aktér. Pouhý náhodný kolemjdoucí muž. Jsem zaměnitelný. Jsem nahraditelný. Náhodný a bezejmenný. Hraji jen role, které jsou mi přiděleny.

M: Myslím, že tehdy to začalo.

A: Co začalo?

M: Ano, nejspíš.

A: Co kdy začalo?

M: Moje mizení.

A: Ano.

M: Bylo sedmého května.

A: V máji na máry. Říká se to tak, že? V máji na máry.

M: Ale ten květen byl jiný. Byl to jiný květen, podobně jako první z květnů po světové válce. Zvnějšku vše vykazovalo známky jara, ale ten pocit byl jiný, byla to jenom tapeta na stěně světa, ale za ní stále zely otevřené hroby světové války. A tento květen byl tomu květnu podobný. Světla tapeta na stěně světa. Ale pod ní, pod tou světlou a teplou tapetou, olysalé lebky, které zivaly v těch nekonečných hrobech.

A: Co mi to tu vyprávíte?

M: Ah?

A: Chtěla jste povídat o těch šatech ve skříni.

M: Ano. Jistě.

Zní svatební valčík. Žena M. vstává a tančí s manželem. Pak odchází do skříně. Žena A. přechází ke skříni. Muž dál tančí v pozadí scény.

A: Váš svatební den? Jako ze starých fotek. Něco se leskne na vaší cestě. Jsou to perly? Jak vám bylo, když den před svatebním dnem se to stalo poprvé? Myslela jste si, že je to jen důsledek předsvatebního napětí? Stresu ze všech těch příprav? Nervového vyčerpání vašeho muže? Co vám běželo hlavou, když se to stalo poprvé? Jste si jistá, že se to skutečně stalo? Možná už pár hodin potom se vám to zdálo skoro neskutečné, že tento muž, tento chytrý a pozorný a sympatický muž vás dokázal – A jste si jistá? Stalo se to vůbec? Ale vaše tvář opuchla a zrudla. Bylo to trapné? Cítila jste se trapně? Jako nevěsta, která nemohla hýbat čelistí? Začal se vám kývat zub? Možná také začal krváčet. Jaká byla ta první rána? Byla to rána pěstí nebo jenom facka? Takové facky přece čas od času létají už stovky let. Občas nás nějaká zasáhne. Ale tohle byla rána pěstí. Byla jste překvapená? Co vám běželo hlavou nad umyvadlem v koupelně? Cítila jste zmatek a ponížení? Ostatně, bylo to poprvé. Jistě to bylo překvapivé. Cítila jste se ponížená? Proč jste se pak na několik hodin zamknula ve svém dětském pokoji a nikoho z rodiny nepustila dovnitř? O čem jste tam přemýšlela? Co dělal váš muž během těch několika hodin? Kouřil na terase? Popíjel gin? Uklidňoval vaše příbuzné, že to je jen nervozita, pitomý rozmar mladé nastávající nevěsty? Přišel a omlouval se? Pokoušel se dostat dovnitř, do vašeho dětského pokoje? Kopal do dveří? Bála jste se? Bála jste se ho už tenkrát? Byla ve vaší blízkosti osoba, které jste se mohla svěřit? Poznal někdo z vaší rodiny, co se stalo? A pokud poznal, měl tendenci vás bránit? Vaše matka? Otec? Sestra? Blízká přítelkyně? Poznal to někdo z nich, a přesto mlčel? Nechtěl dělat rozruch? Nechtěl vám zkazít váš nejkrásnější den? Věřila jste, že se to už nikdy nebude opakovat? Oblékla jste si pak ty svatební šaty a vdala se za něj? Byly to vlaky plné mlčení, které projížděly kolem vás? Byly to tyto šaty? Byla to tato skříň, ve které jste se pak léta schovávala? Byly to tyto šaty, které hrály ve vašem manželství namísto vás, zatímco vy jste byla schovaná ve skříni po celé dlouhé roky? V hotelu, kde bylo absolutní ticho? V hotelu, který pro vás postavil? Byly to tyto šaty, kterým pak často říkal ty šmudlo, ty ubohá, pitomá krávo bez vlastního názoru, nebo jen krávo blbá, neschopná, co se neumí postarat ani o domácnost a o děti, byly to tyto šaty, které pak ukazoval vašim dětem a říkal, podívejte se na svoji mimořádně neschopnou a pitomou matku, která nikdy nic nezařídí a neudělá pořádně, a když jste byli sami, někdy říkal, tak kolik? Kolik jich bylo, ty kurvo? S kolika chlapy ses mi vykurvila za každým rohem? Byly to tyto šaty, za které jste se prodala za byt a stravu pro vás a vaše děti? Bylo to z lásky? Byla to tedy láska? Byly to tyto šaty, s nimiž páchnoucí pivem neohrabaně souložil nad ránem, když je vzbudil ze spánku, protože chtěl hodit duhovou minci do džuboxu s názvem moje žena? Byly to tyto šaty, nad kterými masturboval a říkal, jen se dívej, jak to chlap potřebuje? Byly to tyto šaty, které se špetkou hrubosti budil, když říkal, nespi! nespi! nechrápej! jsi

frigidní, neschopná udržet si pořádného chlapa, aspoň mi ho vem do pusy a lízej ho! lízej mi koule! vem mi ho do pusy... znova... Byly to tyto šaty, které pak nad ránem, zatímco konečně spal, zvracely do umyvadla čirou směsí žaludečních šťáv a řídkého semene, a za dvě hodiny již znovu vyžehlené obsluhovaly u snídaně, u rodinného stolu? Byly to tyto šaty? Jsou to tyto šaty? Nezlobte se. Není to poznat z těch pár svatebních fotek. Není to poznat. Proto se ptám.

6. MIZENÍ

Dvě ženy v hotelové kavárně. Stolují s nádobíčkem pro panenky.

A: Letošní léto bylo horké.

M: Na stromech uschla všechna jablka.

A: Měla jsem ráda svůj domeček pro panenky.

M: Nechtěla jsem už další děti.

A: Byla tam maličká kuchyně, stoleček, židličky, maličké nádobíčko.

M: Často jsem si hrála na útěk.

A: Vážně? Jak se to hraje?

M: Vezme se pár věcí z domečku pro panenky. Do maličkého kufříčku se sbalí nejnutenější oblečky a pas.

A: Pokladnička. Tajný deníček se zlatým zámekem, co se dá snadno vylomit. Klíček. A nejmilejší panenky.

M: Panenky jsou trochu vyděšené. Musí se jim vysvětlit, že teď nesmějí plakat. Teď ne.

A: Teď nesmějí plakat.

M: Pak se musí čekat. Dokud je doma, musí se čekat ve skříni.

A: Čekat. Panenky už mají hlad. Maminko, my už máme hlad.

M: Maminka půjde do maličké kuchyňky připravit něco malého.

A: Tam v příborníku je nejspíš i maličký nůž. Miniaturní nožiček. Mamince se třesou ruce. Je tam ten nůž?

M: Teď ne. Teď na mě nemluvte.

A: A čas se tak nesnesitelně napíná. Zezdola jsou slyšet kroky.

M: Teď na mě nemluvte.

A: Uměla byste bodnout tím nožem?

M: Jakým nožem?

A: Tím maličkým nožem pro panenky? Uměla byste jím bodnout? Uměla byste jím bodnout? Kdybyste měla strach? Kdybyste musela? Musela jste?

M: Strach není to slovo. Zkuste nějaké jiné slovo.

A: Zuřivost? Bezmoc? Zoufalství?

M: Něco se probudí. Je to bezmyšlenkovité. Pudové. Je to prázdná chvíle. Docela prázdná. Tichá. Není v ní nic než ten nůž pro panenky. Není v ní nic. Nic. Nic to nebylo. Netrap se s tím. To nic není. Než se vdáš, dávno se to zahojí. Nic než škrábnutí. To nic. Nic to nebylo. Nic to není. Nebylo to nic.

A: Možná. Ale přesto... Proč jsi neodešla?

M. mlčí.

A: Proč jsi neodešla?

M: Bylo mi líto těch panenek.

7. TANČÍRNA

Muž vyzývá ženu M. k tanci. Mírný, láskyplný tanec.

A: Můj otec byl inženýr. Vysoký, štíhlý muž se slámovými vlasy hladce učesanými dozadu. Měl ostré rysy. Měl rád vyžehlené košile. Kravaty si vybíral pečlivě a s citem. Pomeranč loupal zabalený do ubrousku, aby si nepotřísnil ruce šťávou. Byl pohledný, většinou se tvářil vážně. Měl pěstěné nehty, perfektně zastřižené. Hrál na klavír. Jeho ruce hrály. Můj otec byl filatelista. V mládí psal básně. Byl členem několika dobročinných spolků. Rád hovořil o umění a literatuře. Když mi byly tři roky, viděla jsem, jak zbil matku, protože nádobí nebylo dostatečně čisté.

Můj otec v mládí vesloval.

Nikdy nebyl sportovní typ. Intelektuál patří do kavárny, říkal.

Kouřil dýmku. Přednášel na univerzitě. Doma často křičel na matku. Že je pitomá štětka, co se kurví za každým rohem. Jednou ji chytil za vlasy a odtáhnul do koupelny. Volala o pomoc a on ji kopal. Potom přišla babička, co bydlela o patro níž a odvedla mě a mého bratra k sobě do bytu, abychom to neviděli. Byl zapřísáhlý abstinent. Puntičkář. Byl posedlý dokonalými detaily. Našla jsem jeho milostné dopisy, které psal matce ještě za svobodna. Kontroloval její poštu. Kontroloval její účty. Pokaždé ho musela prosit o peníze. Vyčítal jí, že příliš utrácí. Že málo vydělává.

Rozbíjel věci. Křičel. Často chodil domů opilý.

Můj otec byl dealer fyzické lásky.

Matka se s námi zamykala v pokoji. Jednou rozmlátil dveře a pak plakal, protože nás chtěl obejmout.

Ještě několik měsíců po rozvodu s námi bydlel v jednom bytě. Tahle doba byla ze všech nejhorší.

Nemůžu vidět krev. Rumělková je jediný odstín, který tu chybí.

Koupelna byla plná matčiny krve. Když jsem to viděla, pozvracela jsem se. Byly mi čtyři roky. Nemůžu vidět krev. Pak bylo několik týdnů ticho.

Nechápala jsem, proč ho pořád omlouvala. Proč mu vždycky znovu uvěřila. Musela mít obrovský strach.

Měli jsme obrovský strach.

Nikomu jsem o tom neřekla. Styděla jsem se před spolužáky ve škole.

Bývali jsme pak často u babičky. Dávala nám bonbóny a matce říkala:

Musíš to vydržet. Musíš vydržet, řekla matka mojí matky.

Možná. Ale přesto... musím se zeptat... proč jsi neodešla?

Mami?

Konec hudby, muž a žena M. se zastaví v tanci a zaraženě se dívají na ženu A.

M: Takhle ne, bože, takhle ne...

A: Takhle ne?
 M: Ne, takhle ne.
 A: Tak jak?
 M: Jinak.
 A: Jinak?
 M: Zkuste to jinak. Pěkně od začátku. Tento hotel je tichý.
 A: Velmi tichý.
 M: Tento hotel postavil můj muž. Miláčku, postavím hotel, kde bude úplné ticho. Ticho. Ticho. Nedýchat. Nasnídáme se?

8. VELKÉ PRÁDLO

Dvě ženy. Snídají u hotelového stolu. Muž je obsluhuje.

M: Tak do toho.
 A: Myslíte?
 M: Zkuste to.
 A: Ale jak?
 M: Improvizujte...
 A: Já nevím...
 M: Nevíte... Myslíte si, že vás se to netýká, že vás se to nedotýká. Myslíte si, že to jsou příběhy několika mála bezejmenných. O těchto bezejmenných si myslíte své. Jistě máte svůj názor. Čtu vám ho z očí. Submisivní ubožačky s psíma očima. Sami kovají okovy svého otroctví. Ony submisivní ubožačky s řídkými vlasy, co neodešly včas, co pozbyly poslední špetku sebeúcty. Ty ubožačky, co neodešly včas a jimž se pak logicky věci vymkly z rukou. Jediné špatné rozhodnutí. Ale vás se to netýká. Vám se to nemůže stát. Není to váš život, není to vaše věc. Kdysi jste o tom četla v časopise v kadeřnictví nebo v kavárně. Myslíte si, že dovedete popsat tu situaci, ten děj, ale ve skutečnosti nevíte nic o tom, jak to probíhá. Nevíte nic. Možná jste četla na to téma pár článků, viděla fotky z nějaké kampaně, ale ve skutečnosti nevíte nic. Nic. A vy to chcete vědět. Chcete to vidět. Tak dělejte... Jak byste to dělala vy? Najděte svůj způsob. Svůj styl. Nechte se inspirovat u lidí okolo vás. Vypusťte toho džina z lahve a buďte si jista, že už se nikdy nevrátí zpět, protože jakmile překročíte jistou nezřetelnou hranici, věci se samy dají do pohybu, začnou se dít, jelikož člověk je zrozen ze dvou bratrských nádob. Eros a tanatos. Dva bratři. Eros a tanatos. Láska a temnota. Neviditelná touha po moci se smývá vaším srdcem jako malý had, hladký a teplý, lehce ztratíte vědomí sebe sama, protože jakmile jednou zajdete příliš daleko, začne vám to činit potěšení a budete chtít víc... je sladké být silný, je sladké vidět ponížení. Je to sladké a soukromé. Velmi soukromé. Láska a temnota. Eros a tanatos. Tak dělejte! Improvizujte! Improvizujte!
 A: Hej vy! No ano, na vás mluvím, pojdte sem!
 Muž: Na výslovné přání autorky se v této hře nevyskytuje žádné explicitní fyzické násilí. Všechny osoby a události ve hře jsou smyšlené a jejich podobnost se

skutečností je čistě náhodná. Proto i já jsem bezejmenný muž. Nevíte, kdo jsem, a ani já sám to nevím. Jsem složen z mnoha mužských tváří a těl. Jsem anonymní a anonymně procházím časem. Jsem bezejmenný herec, hrající ve filmu svého života, tak jako i vy hrajete ve svých filmech a zůstáváte bezejmenní. Jsem pouhý náhodný aktér. Náhodný kolemjdoucí. Jsem zaměnitelný. Jsem nahraditelný. Náhodný a bezejmenný. Hraji jen role, které jsou mi přiděleny.

Muž přistupuje blíž.

A: Vidíte? To je on.
 M: Ano.
 A: Můj muž.
 M: Dobrý den.
 A: Vidíte, jak je krásný? Líbí se vám? I mně se líbí. Vidíte jeho jemné ruce a pečlivě zastřižené nehty? Pojd se k nám posadit.
Muž si sedá ke stolku vedle své ženy.
 A: Co na něj říkáte? Dala jsem si záležet, aby dnes vypadal pěkně, víte. Když poprvé po mnoha týdnech sešel dolů. Chtěla jsem, abyste ho konečně viděla. Mého muže. Protože jste má přítelkyně. Má dobrá přítelkyně. Tak tedy to je on. Co na něj říkáte?
 M: Není to zlé.
 A: Já vím. Vždycky se takhle pitomě tváří. Netvař se tak. Tvař se jinak. Jinak. Ne tak pitomě, prosím tě. Tak. To je lepší. Tak je to lepší?
 M: Ano.
 A: Toto je moje přítelkyně. Seznamte se.
Žena M. podává muži ruku.
 A: Podání ruky je důležitá věc. Vždycky jsem mu to kladla na srdce. Ruce musejí být jemné s krásně zastřiženými nehty. Stisk musí být dynamický, energický, žádná vlhká leklá dlaň... brrr. Tak? Jak se vám zdál stisk jeho ruky?
 M: Dobrý.
 A: Dobrý? Ucházející?
 M: Ano.
 A: Dobrý nebo ucházející?
 M: Dobrý. Spíše dobrý.
 A: Vidíte? Tak to je moje práce. Protože stisk ruky jde ruku v ruce s kariérním postupem. Řeč těla. Já četla na to téma mnoho knih. Radím mu, co a jak dělat, aby se stal úspěšnějším, úspěšnějším a energičtějším než jiní muži. Protože svět mužů, to je nemilosrdný, vlčí svět. A muž bez práce... prosím vás... On byl bez práce. Dlouho se jen tak poflakoval a to není dobré. To není dobré. Která žena by po svém boku tolerovala nezaměstnaného muže. Neza-měst-na-né-ho.
Muž se nervózně ošívá.
 A: Hnuší se mi to slovo. Dělá se mi zle, jenom na to pomyslím. A on byl nezaměstnaný. Neschopný a nezaměstnaný. Měla jsem ho doma. To já ho živila. Chápete? Já živila jeho. A on – nezaměstnaný. Zůstat bez práce je zlé. Podkopává to osobnost. Dobré a životně důležité návyky. Vidíte? Ještě teď se stydí za tu dobu, kdy byl živěn. Stydí se, to já dobře poznám. A dobře, že

se stydíš. Umí se krásně stydět. Smutně a upřímně. Jako králíček, když zvadne. Udělej králíčka. Zvadlého. Vidíte? Není roztomilý? To stačí, ty chudáku. Je to k nevydržení se na tebe koukat. K ne-vy-dr-že-ní. Není roztomilý?

M: Proč váš muž stále mlčí?

A: Je němý.

M: Ano?

A: Potřebuje ticho a klid. Je němý. Nebo hluchý. Jedno z toho, nepamatuji se. Už nějakou dobu. Často nebýval zcela v pořádku. Musela jsem se o něj starat, radit mu. Vařit mu měkké maso. Eliminovat vše, co by ho mohlo rozrušit.

Muž se zvedá ze židle, žena ho energickým pohybem strhne zpět.

A: Vidíte? Rozrušil se. Ale to bude v pořádku... Ano, už je to v pořádku.

Žena muži mačká dlaň a druhou rukou ji hladí.

A: Co říkáte na jeho košili? Líbí se vám?

M: Ano.

A: Sněhobílá. Listolehká. Víte, já mám velký cit pro barvy. Studovala jsem malířskou akademii. Málem. Pro barvy mám velký cit.

M: Jistě.

A: Košile je velmi důležitá. Košile dělá muže. Říká se to tak, že?

M: Já nevím.

A: Moje prádlo je bílé. Je vždy bílé, víte? Přesto... jeho košile nebývaly vždy tak bílé, jako jsou dnes. Bývaly pokapané. Časté procházky. Zasychající škraloupky jídla, omáček a zmrzliny a bahna, prachu z cest, ze služebních cest, které byly plné autonehod, náhlých neštěstí, výpadku signálu a hlavně...

Muž se zvedá ze židle, žena ho energickým pohybem strhne zpět.

A: A hlavně – tady budeš sedět, dokud nedomluvíme. A poslechneš si slovo od slova, co tu povídám. Tady budeš sedět, protože chci povědět tady své dobré přítelkyni něco o těch tvých služebních cestách. Služební cesty jsou plné autonehod, výpadků signálu, nefungujících telefonních budek a hlavně kurev. Kurev, co se...

Muž se opět snaží vymanit z ženina sevření.

A: A kurev, co se lepí na ženaté a zadané muže, a kurev, co jsou náhodné i zcela plánované a jsou převlečené za sekretářky a kolegyně a bývalé spolužačky z univerzity a servírky v bufetu a jiné, další ženy, svět je totiž plný těchto kurev a kurviček a muž, který odjíždí, nikdy není mužem, co se vrací, protože – a to je vidět na těch košilích – služební cesty jsou plné škraloupů zasychajících na rubu kalhot a otisků zubů na poklopcích a košile – bože, jeho, moje košile, jeho košile podrobené mému praní, mé aviváži a péči k uzvracení, ty košile mi to řekly, že škraloupky a rtěnky a chlupy z bezejmenných ohanbí a zaschlé šťávy a pach hambinců, důkazy jsem pečlivě schovávala několik měsíců, pořídila jsem si plastové sáčky na odběr vzorků, viděla jsem to v jednom televizním seriálu, on nic netušil, samozřejmě, a jednoho dne, kdy už bylo usvědčení naprosto jisté...

Žena pouští mužovu ruku. Spokojeně vydechne. Usmívá se.

A: Tak běž... Můžeš jít na krátkou procházku. Čerstvý vzduch ti udělá dobře. Tak pa, pa.

Muž si ohmatává pohmožděné zápěstí. Pomalu, nechápaje, se vzdaluje.

A: Co tomu říkáte?

M: Ano... myslím, pro začátek to nebylo zlé. Jak se cítíte?

A: Překvapivě dobře, je to osvěžující, hned po ránu, ano.

9. OBÁLKY

Ženy v hotelové kavárně.

M: Rozlepujete ráda obálky?

A: Ano?

M: Cizí obálky?

A: Dejte pokoj, to se nesmí... Smí?

M: Jste zlobivá holčička. Máte ty ohníčky v očích...

A: A v obálkách jsou přece osobní a skryté a tajné a podezřelé věci... ano... tajné šifry, dokumenty, výpisy z účtů a nezákonné bankovní převody, podivné rukopisy dívčích úúú a ááá, otisky rtěnek baculatých rtíků, plavé vlásky a kudrnaté chloupky, pa, miláčku, kdy už povíš své ženě o naší lásce... fetiše lásky, banální popisy scén ze vzdálených letovisek... banální a ordinární... obálky nadité dívčími kalhotkami plnými šťávy... a pornografickými výjevy focenými polaroidem... změkklé a potřísněné záhyby těl... z nichž jedno jeví se mi důvěrně známé, neboť usíná vedle mě...

M: Jde vám to skvěle.

A: Měla jste pravdu. Ráda rozlepuji obálky. Koupila jsem si na to ostrý nůž.

Přichází muž.

Muž: Viděl jsem světlo jejích očí. Moje žena. Je skvělá, báječná. Moje žena. A kdo říká opak, ten lže. Viděl jsem světlo jejích očí. Moje žena je svatá. Moje žena žije ve světle. Má skvělý cit pro barvy, tapety a vzorníky... Má skvělý cit pro ubožáky, jako jsem já. Vyhodili mě z práce. Anonymní udání. Podezření z mravnostních deliktů. Nepotvrzeno. Ale jakmile člověk získá takovou pověst... mravnostní delikty. Už dávno se nedívám, co mám tam dole. Dávno se toho nedotýkám. Teď distribuji šumivé vitamíny. Jsem dealer zdraví a prevence. Jsem dealer šumivých vitamínů. Jsem chudák, ubožák, bezprizorní filčka, zbabělec a zrádce, všechny jsem zklamal, i sebe, a moje žena se mnou přesto vydržela, přes všechna anonymní udání a pomluvy a špínu. Viděl jsem světlo jejích očí. Teď jsi jen můj, řekla, a sbalila zavazadla. Miláčku, vezmu tě někam, kde je úplné ticho. Ticho, ticho, nedýchat.

Žena A. k Muži.

A: Mám ho rozlepit? Rozlepit jako obálku. Rozlepím tě, sladký...

Muž: Moje žena. Světlo jejích očí. Její světlo je tak silné. Spaluje mě. Vždycky jí tak trápilo, že se dívám na jiné ženy. Přestal jsem s tím. Ztratil jsem zrak. Od jisté doby. Nevzpomínám si. Nedívám se, co mám tam dole. Už dávno se toho nedotýkám. Její světlo je tak silné. Teď už jsi jen můj, řekla.

A: Teď už jsi jen můj... Jak legračně dýchá. Uvolni se... Uvolni se, ptáčku... 10, 9,

8, 7... už nemáš ruce, co by mávaly vzduchem... rozlepila jsem všechny obálky, přečetla všechny tvoje dopisy, tvůj telefon už nezvoní, záhadný výpadek signálu ve městech všech kontinentů... 6,5... už nemáš nohy, co by utíkaly... vždy je to pomalé... rádi se milujeme v tichu... ticho... ticho... nedýchat... 4,3... vezmu ti ho do pusy... už dlouho ti tak krásně nestál... se mnou ti nikdy nestojí, je příliš vyčerpaný v kurvách... v těch kurvičkách, co se k nám tlačí zavřenými okny se světlem... příliš ses vyčerpal... proto ti nestojí...

Muž: Světlo jejích očí je tak silné. Spaluje mě. Od jisté doby špatně slyším. Při jednom pádu jsem se poranil. Při jednom pádu. Stalo se to v naší ložnici. Stalo se to. Nevzpomínám si. Od jisté doby. Nevzpomínám si.

A: Kdes byl? Proč jdeš tak pozdě? Ne, ne, ne, ne, nikam nepůjdeš, ne, budeme se milovat, teď a tady pomiluješ svou ženu a uděláš mi dítě, uděláš mi spoustu dětí, nebudeš o tom vědět, nebudeš to chtít, nebudeš souhlasit, ale já budu vědět přesně, kdy a jak se to stane, a nakonec tě donutím, abys byl rád a ty budeš rád, ticho – ticho – nedýchat... a až budu mít plné břicho, kouzlem ho zaškrtním a odejmu... už ti nebude patřit... už nebude patřit nikomu... už nebude patřit všem těm kurvičkám a kurvám a sekretářkám... zabalím ho do plastové tašky a vyhodím do popelnice pár bloků od nás společně s těmi obálkami... zavezu ho na kraj města... hodím ho oknem do prázdného kupé odjíždějícího vlaku... rozlepím obálku... koupila jsem si na to ostrý nůž... 2,1... ticho, ticho, nedýchat...

10. V MRTVÝCH VESNICÍCH

Žena M. sedí u stolku a kouří, popel si odklepává do vlasů. Žena A. svléká Muže.

M: Proč vlastně žijeme ve svazcích, ve svazcích takzvané lásky

Proč vlastně žijeme ve svazcích takzvané lásky, jejímiž narkomany jejímiž dealery jsme

A to je špatný obchod špinavý obchod, v němž se vlastníme, kupujeme, prodáváme a nakonec je nám líto investic

Dealeři a narkomani dusící se zvratky sebe samých

Ne me quitte pas

Ne me quitte pas

Ne me quitte pas

A: Měl doma pistoli. Řadu let. Věděla jsem, kde ji schovává.

Muž: Měl jsem doma pistoli. Abych nás chránil před zlem, co je tam venku.

Abych mohl chránit sebe, svůj domov, svoji ženu. Jsem muž. Mám doma pistoli. Chráním sebe, svůj domov, svou ženu před zlem, co je tam venku.

M: Proč žijeme ve svazcích

V domečcích pro panenky

Panenky tiše a pomalu upálené

A: Měl doma pistoli. Řadu let. Věděla jsem, kde ji schovává. Jednou jsem ji namířila proti němu. Bylo to v ložnici. Jednou ji namířil proti mně. Jednou jsem ji namířila proti němu. Jednou ji namířil proti mně. Jednou jsem ji namířila proti němu. Nevím, nevzpomínám si. Ale jemu nikdo neuvěří.

M: V hotelech azurově tichých

V mrtvých vesnicích

Ve vylidněných skanzenech mrazu a bezcitu

V ložnicích plných sněhu a sazí a popela

Ve skříních plných hnijícího masa křivd a nevyřčení

Zástupy facek, jež přilétají jak hejna ptáků

a mlaskají jak stehna při souložích krve a semene a ran

Ploty holí, jimiž bijeme psy a naše děti

Je v nás tolik zla, tolik lásky, tolik temnoty

Ne me quitte pas

Ne me quitte pas

Ne me quitte pas

11. ÚPLNÝ ZÁVĚR

Muž: Žaludek

Plíce

Kůže

Játra

Mozek?

Je třeba zastavit veškeré násilí.

Ledviny

Můj dech

Srdce

Zuby

Močový měchýř

Jazyk

Oči

Uši

Je třeba zastavit veškeré násilí. Jestliže se z vedlejšího pokoje ozývá křik, volání o pomoc, údery předmětů.

Lopatky

Stehna

Jizva pod pravou lopatkou

Vlasy

Pravá čelist

Střeva

Zápěstí

Kotníky

Jizva na levém zápěstí

Jestliže slyšíte z vedlejšího pokoje křik, volání o pomoc, rozbíjení předmětů, tupé údery. Možná jste jediní, kdo si toho všimli.

Paže

Vnitřní strana stehen

Chodidla
Lebka
Obratle
Mícha
Kosti

Jestliže je to váš pokoj, jestliže ten pokoj je váš, jestliže je to váš pokoj, v němž křičíte a voláte o pomoc, jestliže je to váš pokoj, jestliže je to můj pokoj tam za stěnou a vy jste jediný člověk, který mě slyší, je třeba zastavit veškeré násilí, jestliže je to můj pokoj, jestliže to neudělám já, je třeba zastavit veškeré násilí, jestliže je to můj pokoj, ve kterém křičím, jestliže jsem jediný, kdo slyší křik, jestliže je to můj pokoj, jestliže ten pokoj byl můj, jestliže je to můj pokoj, jestliže je to můj pokoj, jestliže je to můj pokoj, jestliže ten pokoj je můj, jestliže jsem to
Já



Alena Adamíková: Zuzana pred kúpeľom, olej na plátne, 2014

Recenzie

DAGMAR KROČANOVÁ O ironickosti a grotesknosti

JURÁŇOVÁ, Jana. 2014. *Hry*. Bratislava :
Divadelný ústav.

Výber z dramatickej tvorby Jany Juráňovej pod názvom *Hry* obsahuje päť divadelných a tri rozhlasové hry. Za ťažiskovú drámu vo výbere považujem *Misky strieborné, nádoby výborné*, hoci iné dramatické texty viac zohľadňujú (tradičné) hľadiská drámy ako literárneho druhu a inscenačné potreby, môžu sa teda vnímať aj ako „divadelnejšie“ (napríklad *Reality snov, Tajomstvá Trúdy H.*). Hra *Misky strieborné, nádoby výborné* vznikla v roku 1997, v čase legitimizovania relatívne nového štátneho útvaru, s čím súviselo aj vytváranie mýtov o národe, o jeho počiatkoch a zakladateľoch. V tom čase hru uviedlo divadlo STOKA. V marci 2015 ju inscenovalo Štúdio 12 ako súčasť vládou vyhláseného Roka Ľudovíta Štúra. Posuny významov, ktoré hra inherentne obsahuje, sa takto uplatnili aj navonok, vo fungovaní spoločenského a kultúrneho života.

Inscenovanie v roku 2015 už nevstupuje do konfrontácie s vládou indoktrináciou 90. rokov minulého storočia. Hra si zachováva pôvodné významy odvíjajúce sa od rodovej optiky (štúrovci verus „ich“ ženy). Pridáva však aj ďalšiu rovinu významov, a to prostredníctvom videoprojekcie: herečky a herci stvárňujúci v predstavení dramatické postavy sa ako civilné osoby vyjadrujú k vlastnému idealizmu a odvahe a k svojmu postoju ku konaniu štúrovcov. Táto videoprojekcia

v predstavení nielenže poukazuje na procesy fungujúce medzi osobou herca či herečky, hereckou rolou, dramatickou postavou a prípadne reálnou (historickou) osobou, ale vnáša aj nové, pozitívne pociťované významy, ktoré sa navrstvujú na pôvodné ironizujúce a demýtizujúce významy: aktualizácia poukazuje na zakladateľský význam generácie štúrovcov a pripúšťa, že išlo aj o ich „sebažertvu“, čím sa utvára nový rozmer feministického postoja dominujúceho v pôvodnom texte.

Priestory žien

V hre *Misky strieborné, nádoby výborné* je už v úvodnej scénickej poznámke zdôraznené rozdelenie priestoru na mužskú a ženskú časť. Mužská časť je označená ako „sieň slávy“ či „literárny kabinet“ a namiesto osôb sú v nej umiestnené len busty, tablá a fotografie „dejaťelov“. Dej sa odohráva v ženskej časti priestoru, kde sú prítomné osoby (herečky stvárňujúce „štúrovské ženy“ a herec predstavujúci Janka Kalinčiaka) – ženská časť je teda „živá“, zatiaľ čo mužská je nehybná. Okrem týchto dvoch nekomunikujúcich paralelných priestorov sa v *Miskách...* (ale aj v *Reality snov* a čiastočne v *Topení žiab*) využíva princíp „divadla v divadle“; predvedie sa vložené minipredstavenie odohrávané sa v inom časopriestore (rekonštrukcia povestného výletu na Devín v *Miskách...*, respektíve filmový záznam zo života dvoch vydatých sestier v *Reality snov*).

Priestor, v ktorom ženy v Juráňovej hrách pôsobia, možno vnímať ako sféru rodinného, súk-

romného. V ďalších drámach výberu je to často byt, najmä kúpeľňa (vaňa – *Topenie žiab*, *Tajomstvá Trúdy H.*), obývačka a kuchyňa. Staršia hra *Salome* sa odohráva vo väzenskej kobke a tento priestor môže obrazne asociovať aj chlad a nevlúdnosť návratov či zostupov do minulosti.

Dramatická žena ako dramatická postava

Protagonistkami Juráňovej hier sú ženy. Muža vo väčšine hier zastupujú veci (napríklad busta, hračka), prípadne zvieracie masky či záznaky (fotografia, hlasy mužských postáv reprodukuje nimi napísané texty, filmová nahrávka). Neprítomnosť muža v ženskej verzii udalostí sa tak stáva viacznačnou. Žena môže mocensky „narábať“ so zástupným predmetom, a takýmto konaním často prekrýva silnú emóciu. Ženské postavy nepôsobia ako „dobré“ a svoje správanie spoločensky „necenzurujú“. Naopak, cítia a prejavujú hnev a manipuláciu (Adela Ostrolúcka v *Miskách*, Gaba v *Topení žiab*, matka v *Reality snov*), únavu a frustráciu (Trúda H. v *Tajomstvách...*, dcéry v *Reality snov*) či deštrukčnú vášeň (*Salome*).

Čo ženy robia

Fyzické dianie na scéne je vo väčšine hier menej výrazné než prehovor. Ženské postavy v Juráňovej hrách sa vracajú do minulosti, a tak sa vracajú k sebe (*Salome*, *Truda*, *Adela*, *Gaba...*). Opakovane robia (alebo vravia, že robia) tie isté činnosti, ktoré sú niekedy absurdné či sebapoškodzujúce. Ich neschopnosť „vystúpiť zo zacyklosti“ pôsobí bezútešne, v niektorých polohách až groteskne. Postavy z hier situovaných do súčasnosti pijú alkohol, pozerajú televíziu, nakupujú a varia (alebo majú nakúpené a navarené, o čom sa zmienia), telefonujú, veľa nahlas premýšľajú, rozprávajú a rozprávaním sa realizujú. Hovoria aj o banálnej každodennosti a o svojich pocitoch. Vlastné citové zranenia často komentujú so sebaíroniou, niekedy sú kruté či zlomyseľné nielen voči sebe, ale aj voči iným.

Ako ženy hovoria

Práve prehovor postáv je zásadným prvkom v recenzovaných divadelných hrách. *Salome* je napísaná ako monológ, do ktorého sú vložené biblické texty. Podobne citátový charakter má hra *Misky strieborné, nádoby výborné*, v ktorej sa miešajú repliky ženských postáv s textami štúrovcov. Štúrovcov tradične považujeme za tvorcov jazyka (možný „falocentrizmus“ sa prekrýva početnými náznakmi homoerotizmu), no v hre sú jeho aktuálnymi používateľkami ženy. Heterogénnosť „mužského“ a „ženského“ jazyka vyjadruje aj časový aspekt: ženy hovoria súčasným hovorovým jazykom, ich jazyk teda pôsobí ako „novší“, „neskorší“ (napísané verzum povedané, minulé verzum prítomné). Po slovensky v hre hovorí aj Adela Ostrolúcka, čím vyjadruje snahu byť pochopená (v hre sa spomína, že po slovensky čítala len zo záujmu o Štúra a slovensky hovorila len v predsmrtnom blúznení). Ak ženy píšu (Adelina básnička), ich veršik je detinský, kvázi dadaistický (ženská imitácia literárneho pôsobenia pôsobí ako paródia štúrovskej poézie, napríklad *Maríny*, text ktorej je takisto do hry zakomponovaný). Obe hry situované do minulosti (*Salome*, *Misky*) v jazykovej zložke obsahujú aj štylizáciu (v *Salome* pompéznosť výrazu, pátos, ornamentálnosť lexiky i syntaxe, v *Miskách* sa efekt dosahuje citátmi archaicky pôsobiacej štúrovskej slovenčiny). V ostatných divadelných hrách, situovaných do súčasnosti, sú repliky hovorové a často obsahujú iróniu.

Kto sú ženy

Ženy sú misky či nádoby, ktorým dodávajú obsah muži. Ich bytie je teda sekundárne, sprostredkované. Realizuje sa v súkromnom priestore, najčastejšie v rodine, s občasnými presahmi pôsobenia do spoločenskej sféry (tanec ako participácia na dianí v *Salome*, divadlo v *Miskách*, „asistencia“ pri revolúcii v *Topení žiab*). V hrách nevystupujú postavy reprezentujúce rodovú rovnosť. (Nemožno za ňu považovať Gabinu dcéru. V *Miskách* by bolo veľmi zaujímavé zakompono-

vať do hry Johanu Lehotskú, prvú slovenskú poetku; podobne by sa dali „prepísať“ ďalšie hry – takého hypotetické prepísanie by však produkovalo tézovitost a klišé). Ženy sú teda prezentované ako tie, čo nakúpia a navaria, prípadne poľutujú a nechajú sa citovo vydierať, respektíve zabezpečia pokračovanie (porodia a vychovávajú Svetozára Hurbana Vajanského, čím potvrdia svoju „prirodzenú“ úlohu v prírodne určenom národe). Nemajú vzájomnú ani medzigeneračnú solidaritu (problémový vzťah matka – dcéra a nevesta vo viacerých hrách).

Čo vytvára drámu a končí

Juráňovej hry sú vystavané väčšinou na vnútornom konflikte. V *Miskách...* ho vnáša najmä postava Adely Ostrolúckej, ktorá predstavu o veľkej láske k Ľudovítovi Štúrovi (azda prežívanej, no najmä Ľudom Zúbkom „dotvorenej“) konfrontuje s „realitou“ (ťažko nesie najmä to, že Štúr ju označil ako „tvora“ – čo by sme však mohli chápať aj ako vyhnutie sa špecifickému rodovému označeniu). Adela svoj konflikt následne vnáša medzi ostatné ženy, ktoré sú so svojim osudom viac-menej spokojné, alebo sú s ním aspoň zmierené (model konfliktu: dva tábory, ale zápas sa odohráva aj v rámci každého z nich). V monodráme *Salome* takisto ide o vnútorný konflikt – o prehodnocovanie vášne a viny. V *Topení žiab* sa Gaba vracia k trom bývalým láskam (z dnešného pohľadu žabiakom) a trestá seba i ich. Tento privátny konflikt však má aj spoločenský rozmer – spomienka na troch mužov sa prepája so situáciou 70. až 90. rokov. Žena sa cez vzťah k mužom vyrovnáva aj s politickou realitou vytváranou mužmi. V hrách *Tajomstvá Trúdy H.* a *Reality snov* sa ako zdroj konfliktu objavujú vzťahy v rámci rodiny; prvá spomenutá hra je tiež „znížením“ námetu z Hamleta. Trúda H. sa konfrontuje s vlastnou neverou, príznakom mŕtveho manžela, podnikateľským zámerom syna Hamíka a nového manželského adepta Klauda, ako aj s nevestou Ofinkou, ktorá má zjavné samovražedné sklony. V *Reality snov* starnúca matka manipuluje s dcé-

rami a najmä sa obáva, že by sa mohli rozvieť, zatiaľ čo obe dcéry rezignovane znášajú manželstvo i starostlivosť o matku.

Juráňovej hry teda neprinášajú vyhrotený dramatický konflikt, ani sa v nich neutvára vysoké dramatické napätie. Sú stavané ako dramatické situácie, z ktorých niektoré pôsobia bežne, až banálne, iné sú zasa groteskné skreslené. Dej je v úzadí, v popredí je prehovor, v ktorom sa často vynorí (nie ukáže) minulosť. „Problémy“ a „konflikty“ sa v priebehu hry neriešia – v závere sú protagonistky v rovnakej situácii ako na začiatku. Hry zverejňujú a verbalizujú ženskú všednosť, ukazujú frustráciu a hnev a problematizujú možnosť zmeny. Sú však tiež hyperbolizovanou, groteskno-ironickou podobou ženskej skúsenosti (a ženskej referencie o tejto skúsenosti).

Hravosť a sloboda

Juráňová vo svojich divadelných hrách pracuje s rôznorodým východiskovým materiálom. Často ide o námety, ktoré sú v umení či v spoločenských diskurzoch rôznych období frekventované. „Vysoké“ témy, ktorých recepcia sa zautomatizovala, Juráňová znižuje, odľahčuje, oživuje. Do svojich hier zakomponováva alúzie i citáty a zmiešava v nich rôzne jazyky. Do výslednej dramatickej formy zapája prvky a postupy iných druhov umenia (najmä filmu a televízie, ale aj rozhlasu). Novšie hry (*Topenie žiab*, *Reality snov*) naznačujú posun v prístupe – namiesto existujúcej témy a jej reinterpretovania sa objavuje vlastná, autentickejšie pôsobiaca téma (napríklad postoj žien k politike a jej aktérom alebo rodina) a slobodné hľadanie vhodnej dramatickej formy. V rozhlasových hrách, ktoré sú venované spisovateľke Virginii Woolf, sochárke Camille Claudel a hvezdárke Caroline Herschel, Juráňová využíva existujúce biografické pramene, aby vytvorila mozaikovitý obraz o vnútornom svete a práci žien, považovaných za úspešné či významné. V tomto obraze sa však akcentujú najmä momenty, ktoré prispeli k tomu, že boli spomenuté ženy historio- grafiou zaregistrované.

DAGMAR KROČANOVÁ je vysokoškolská pedagogička pôsobiaca ako docentka na Katedre slovenskej literatúry a literárnej vedy na FiFUK v Bratislave. Špecializuje sa na prózu a drámu prvej polovice 20. storočia, príležitostne prekladá z angličtiny a venuje sa edičným projektom zameraným na sprístupňovanie slovenskej literatúry 20. storočia. Ku knihe Jany Juráňovej *Hry* napísala úvodnú pasáž pod názvom *O antiiluzívnosti drámy*.

JAKUB SOUČEK Nezúfajte, prosím!

GIBOVÁ, Ivana. 2014. *Bordeline*. Bratislava : Marenčin PT.

Poznáte to. Usadíte sa do pohodlného kresla, k poháru vína či k plechovke s pivom, na stene visí idylický obraz, atmosféru dotvára romantická hudba. Vašu obľúbenú telenovelu dnes nedávajú alebo sa vám pokazil televízor; nech je, ako chce, predsa nie ste barbari, tak si po dlhej čitateľskej abstinencii vezmete knihu, ktorú ste dostali od svojich rodičov, priateľov či iných čudných jednotlivcov. Už pri pohľade na jej obálku siahate po prvej vreckovke, ústa sa vám stiahnu do rozkolísanej čiarky podobne ako žena s mrkvou na obrázku. Začnete čítať, no váš rozlútený výraz čoskoro vystrieda odpor, rozhorčené uvedomenie, toto ste predsa neočakávali, načo ste míňali dvadsať centov na tie vreckovky. Nahnevane vypnete hudobný prehrávač, mali ste si radšej požičať nejaký film, dnes tak ľahko nezaspíte, bude sa vám snívať o pomstychtivých vydavateľoch a znepokojujúcich autoroch. Žiadne uvoľnenie, žiadna katarzia.

Ak od najnovšej knihy Ivany Gibovej očakávate jemné vyobrazenie mužsko-ženských vzťahov či krehký náhľad na protagonistkinu psychiku, tak si ju nekupujte. *Bordeline* je próza, ktorá svojou problémovosťou a vysokou expresivitou pokračuje hranice akéhokoľvek (ne)známeho tabu. Dokazujú to motívy blázinca, samovraždy, patologickej sexualita či obsesívno-kompulzívnych porúch. Akokoľvek by ste chceli, *Bordeline* nemožno čítať, obrazne povedané, neoblečený, rozprávačka vás v priebehu celého textu zatieni svojou nahotou a spôsobom narácie, v ktorom nevyberane tema-

tizuje intímnu skutočnosť. Divoký, neuhladený prejav rozprávačky evokuje automatické písanie, ktoré si napriek svojej adresnosti vystačí aj bez recipienta či recipientky. Rozpad do automatizácie a s ním súvisiaca vzdialenosť od všednosti kulminujú v závere prózy, kde intenzitu vypovedaného umocňuje chýbajúca interpunkcia: „*prirodzené je o niečo neskôr precitnúť s nohou prevesenou cez balkónové zábradlie a keď ťa potom zatvorí do blázince nikto sa nebude šprtať v tom prečo tvoja posledná spomienka je na nejaký starožitný nôž je to také bezvýznamné banálne psychiater bude skúmať tvoju rodinnú anamnézu ani mu len nenapadne opýtať sa či máš rád starožitnosť*“ (s. 100 – 101).

Ambivalenciu banálneho a patologického v Gibovej diele podmieňuje rozprávačská perspektíva, ktorá sa vzdáva „bežnému“ prežívaniu skutočnosti. Prvky v texte, ktoré môžeme vnímať ako preexponované či štylizované, sú prirodzenou súčasťou narátorkinho života: „... *ja som vždy k tej takzvanej katarzii potrebovala silné podnety, extrémne zážitky, extrémne okolnosti*“ (s. 29 – 30). Iracionalita sa v *Bordeline* spája s racionálnym uvažovaním, sny sa v schizofrenickom duchu miešajú s realitou. Dochádza k disproporcii medzi vonkajším a vnútorným svetom postavy, medzi jej fyzickými a psychickými dispozíciami. Rozprávačka žije dvojité život, aj keď si uvedomuje svoju patologickosť a odlišnosť od ostatných ľudí, usiluje sa ju kamuflovať udržiavaným zovňajškom či snobským vystupovaním. Je roztrieštenou osobnosťou, ktorá sa nie je schopná udržať v stabilnej spoločenskej role a neustále sa pohybuje medzi perifériou a centrom society: „*Vždy okolo obedu som zo skladu prišla domov, osprchovala sa, zmyla zo seba krysu (...) popoludní som bola dáma, dáma s noblesou, dáma v ihličkách, dáma v nechutne drahých pančuchách*“ (s. 54 – 55).

Vnútornú disharmóniu narátorky odzrkadľuje i častá zmena priestoru, protagonistka sa sťahuje z jedného mesta do druhého, usiluje sa uniknúť z traumatizujúcej skutočnosti, aby sa následne ocitla v rovnako nepriaznivej realite.

Je uväznená v kolobehu patologického života, z ktorého neexistuje žiaden východ: „*Ved' je predsa jasné, že som nikdy nebola blázon! povedala som si vtedy, a vôbec mi nedošlo, že práve navzdory elementárnej logike*“ (s. 93). Písanie sa v tomto zmysle stáva akousi terapiou, únikom do fiktívneho sveta, v ktorom má rozprávačka všetko pod kontrolou. Napriek tomu, že vieme zrekonštruovať fabulu a sujetové vzťahy v próze, práve pre intímny rozprávačský modus možno uvažovať i o lyrickosti celého textu. Postavu – rozprávačku viac vystihujú vlastnosti typické pre lyrický subjekt, s poetickým tónom rezonuje aj spovedný charakter prózy („*Možno to bolo práve tou mojou obsedantnou túžbou povedať niekomu o všetkých svojich hrôzach, špinách a defektoch*“, s. 83) či využívanie repetičného kompozičného princípu.

Problémom terapeutického charakteru *Bordeline* je prísna rozprávačská dikcia. Čitatelia a čitateľky miestami nielenže nie sú usadení v pohodlnom kresle, ale cítia sa byť zviazaní na tvrdej drevenej stoličke. Narátorka dominuje nad recipientom, nenecháva mu priestor na vlastné uvažovanie, má potrebu vysvetliť (až dopovedať) všetky svoje pohnútky a konania: „*Kompenzovala som si nemožnosť odstránenia špiny zo zóny môjho otca tým, že som odstraňovala neexistujúcu špinu vo vlastnej zóne*“ (s. 39). Alebo: „... *presne toto som potrebovala, byť krysou, ktorú si ostatné krysy nevšímajú, ktorá si zalezie do svojej časti pivnice a je tam sama*“ (s. 53). Text predstavuje územie, na ktorom panuje rozprávačka, nevytvára sa tu spoločný priestor na komunikáciu s príjemcom, vďaka čomu sa čiastočne redukuje jeho estetická hodnota. Šokujúce, vulgárne či exhibicionistické aspekty v texte korešpondujú s modelom nespoľahlivého rozprávača, preto sú umelecky relevantné, na rozdiel od prvoplánových a explicitných pasáží, ktoré vznikajú v dôsledku „egoistického“ rozprávania. Napriek týmto nedostatkom však *Bordeline* zostáva, minimálne z hľadiska exkurzu do bytiaologickej postavy, presvedčivou prózou, ktorú sa oplatí prečítať.

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 práz Edgara Allana Poa. Okrem toho sa zaujíma o súčasnú slovenskú literatúru, ktorú reflektuje v recenziách uverejňovaných v časopisoch *RAK, Vlna* a iných.

MARTINA KORBOVÁ
Každý by mal vedieť rozpovedať
vlastný príbeh
FARKAŠOVÁ, Etela. 2014. *Vrstvenie času*.
Bratislava : VSSS.

Filozofka, prozaička, poetka, publicistka a prekladateľka Etela Farkašová sa vo svojej najnovšej knihe inšpirovala predchádzajúcou knihou *Pláne približne zapamätaného*. V troch esejach – *Rozpamätávanie ako spôsob (seba)tvorby* (o potrebe pamäti a rozpamätávania), *Vrstvenie času* (o osobnej histórii jednotlivca) a *Časovosť ľudského života* (o neskorších životných etapách) –, ktoré spoločne vychádzajú pod názvom *Vrstvenie času*, uvažuje o pamäti, čase a veku.

Autorka konfrontuje prežité udalosti a situácie s posolstvom kníh, ktoré ju oslovili, ale aj s vedeckými publikáciami či filozofickými traktátmi. Porovnáva vlastné skúsenosti so skúsenosťami ďalších autorov, autoriek, filozofov, filozofiek, a keďže je sama filozofka, hľadá nové interpretačné možnosti a výrazové prostriedky.

V esejach spracúva témy, ktoré v nej rezonujú v ostatných rokoch. Zamýšľa sa nad klukatnosťou životných príbehov, v ktorých náhodné splýva s nevyhnutným, usiluje sa pochopiť seba i samotný ľudský život. Zároveň odokrýva zložitý svet ľudskej emocionalita prostredníctvom prúdu myšlienok, asociácií a osobných pocitov odrážajúcich realitu, s ktorou sa takýmto spôsobom vyrovnáva.

Jednotlivé eseje sa prelínajú, dopĺňajú a nadväzujú na seba – vrstvia sa. Vytvárajú jedinečný a kompaktný celok, pričom ich jednotiacou líniou je uvedený fenomén časovosti, dôležitosť pamäti a celistvosti spomienok.

Autorkin špecifický výraz je výsledkom dlhého hľadania jazyka schopného vyjadriť autenticnú životnú skúsenosť. Nejde o hru so slovami, naopak, v jej myšlienkach nachádzame nevšedné poslanstvo zrelej ženy.

Farkašovej jazyk charakterizuje osobitý druh imaginácie, ktorý obsahuje množstvo vnútorných priestorov, spleťtostí a pokračovaní, množstvo asociálnych labyrintov a transcendentálnych presahov vytvárajúcich široké možnosti interpretácie alebo významovej realizácie jej textov. Toto všetko drží pohromade osobná perspektíva autorky, pričom pôvod jej písania tkvie v intelektuálnom a spoločensko-kultúrnom diskurze.

Jej texty sú výnimočné aj z iného hľadiska – na jednej strane sú autobiografické, takže umožňujú nahliadnúť do duše tvorkyne, na druhej strane autorka svojím tvorivým prístupom preniká do duše čitateľa a čitateľky.

V prvej eseji *Rozpamätávanie ako spôsob (seba)tvorby* je kľúčovým slovom pamäť ako jadro ľudskej identity a zároveň trvalá súčasť ľudskej existencie, ktorá zahŕňa všetky zážitky a spomienky. Jednak ide o individuálnu – osobnú pamäť, ako sa prejavuje v rozličných fázach života, a jednak o kolektívnu – kultúrnu pamäť vytvárajúcu sa v určitom spoločensktve: „*Spomínanie je aktom výsostne subjektívneho, až intímneho ponoru do pamäti, spomínaním – vyjadrené metaforicky – čeríme hladinu bytia, rozkrývame jeho jednotlivé časové vrstvy, splývajúce, prelínajúce sa: nahliadame do vrstviaceho sa času, do jeho najjemnejších záhybov, a získavame tak možnosť lepšie mu porozumieť.*“ (s. 19).

Spomienky sú primárnym produktom procesu spomínania a ich pozoruhodnou vlastnosťou je, že presne nekopírujú reálne udalosti, pretože sú vždy dotvárané našou predstavivosťou. Jednou z nich je v realite, druhou vznášajúce sa na krídlach fantázie, plynú vlastným tempom a nie sú viazané nijakými pravidlami. Aj to je dôvod, prečo odkrývanie vrstiev spomienok a zaznamenávanie času nie sú vôbec jednoduché. Autorka nás však po-

báda, aby sme sa nezľakli, naplno sa ponorili do tohto procesu a položili si otázku: Dokážeme vidieť hlbšie alebo len tesne pod povrch?

V druhej eseji *Vrstvenie času* sa do popredia dostáva osobná história jednotlivca, filozofická kontemplácia o stave individua či autobiograficky ladená sebareflexia. V istej životnej fáze totiž pociťujeme potrebu rekonštruovať osobnú históriu a zoradiť najdôležitejšie okamihy svojho životného príbehu. Sledujeme jednotlivé obdobia a ich súvislosti, prehodnocujeme a porovnávame to, čo je, s tým, čo bolo alebo mohlo byť. Kladieme si otázku, akým spôsobom a pod akým vplyvom sme sa stali takí, akí sme dnes, a aký význam pripisujeme rôznym udalostiam a ľuďom, ktorí nám vstúpili do života. Premýšľame o sebe, o živote, aký teraz žijeme, a o tom, či sme chceli byť práve takýmto človekom a žiť práve takýto život: „... kým som však najviac, najviac, ako sa len dá, teraz, v tomto okamihu / ktorú podobu z mojich včerajškov / som si vzala so sebou dnes, / som tou, ktorou som bola / a ktorá sa mení, ustavične, bez prestávok, / som tou, ktorou budem zajtra, / po všetky ďalšie dni, / som sebou medzi mnohými inými / som inou medzi sebou a sebou, / som tá, ktorú žijem. (...) žijem tú, ktorou som / a ktorou by som sa chcela stať / v každom ďalšom zlomku času / napríklad aj písaním týchto riadkov.“ (s. 22).

Spomienkami sa vraciame k svojim minulým podobám a nanovo vybavené momenty nám môžu naznačiť vzťahy a súvislosti, ktorým sme predtým nevenovali pozornosť. Prichádzame na to, že bez predchádzajúcich časových vrstiev by nemohli vzniknúť nové, čo znamená, že isté skúsenosti nemôžeme preskočiť, pretože poskytujú základ pre ďalšie skúsenosti. Ak by sme nedbali na vzájomnú prepojenosť medzi jednotlivými životnými fázami, náš život by predstavovala nekonzistentná séria epizód bez akéhokoľvek prepojenia minulosti, prítomnosti a budúcnosti. Z toho vyplýva, že všetko je so všetkým previazané, často dokonca ide o opakovanie, ale zakaždým s novou pridanou hodnotou a na vyššej úrovni.

V poslednej eseji *Časovosť ľudského života* sa autorka zameriava na neskoršie životné etapy. Čím sme starší, tým viac sa zamýšľame nad plynutím času, táto téma si nás sama nachádza: „*Skúsenosť s časovosťou patrí k neodmysliteľným skúsenostiam vo vzťahu človeka k svetu, k iným, k sebe, každá z nich je temporálna, odohráva sa nielen v konkrétnom priestore, ale aj v konkrétnom čase, aj preto ju vnímame a prežívame ako svoju osobnú a jedinečnú skúsenosť, ktorá sa viaže na náš osobný a jedinečný čas i priestor.*“ (s. 121).

Hodnotu času si väčšinou uvedomujeme až v zrejšom veku a s pribúdajúcimi rokmi narastá aj vedomie smrteľnosti, časovej obmedzenosti vlastnej existencie, konečnosti nášho bytia: „... *stareň / každým pohľadom do zrkadla / o pár šedivých vlasov / a nové siete vrások / neľútostne krájajúcich tvár, / o každý nepomenovaný / (ale predsa len čoraz konkrétnejší?) / strach, ktorý sa ti vrství pod kožou (...) ale najmä o únavu, / ktorou ťa neúprosne oslovuje / každé brieždenie...*“ (s. 182).

Definícia času je zložitá, pretože uniká jednoduchoznáčajúcim interpretáciám. Čas môžeme chápať ako priamku, na ktorej sa jednotlivé udalosti odohrávajú lineárne, alebo ako sínusoidu, kde najprv stúpame nahor a potom zostupujeme nadol, prípadne ako špirálu stočenú dovnútra, pripomínajúcu lastúru: „*Trvanie a zároveň plynutie, pomínelnosť, miznutie, nenávratnosť, nezastavitelnosť, nezadržateľnosť, neuchopiteľnosť... aj tak sa dá vyjadriť čas.*“ (s. 124).

Bez ohľadu na možné interpretácie času je dôležitá najmä časovosť nášho bytia, náš individuálny príbeh, ktorý by sme mali vedieť rozpovedať. Porozumieť vlastnému životu, jeho jednotlivým fázam a ich vzájomným súvislostiam však nie je jednoduché. Pochopenie nepríde samo od seba, musíme na tom vytrvale pracovať – a to aj na základe individuálnej pamäti, ktorá nám poslúži pri odkrývaní jednotlivých časových vrstiev. Aby sme sa v nekonečnom labyrinte spomienok nestratili, Etela Farkašová nám naznačuje cestu, ako lepšie spoznať a pochopiť seba, svoju minulosť i možnú budúcnosť.

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

BEATA BEREGRAD GRÜNMANNOVÁ Kantom proti vráskam

NEIMAN, Susan. 2014. *Why Grow Up? Philosophy in Transit.*

London : Penguin Books.

Filozofka Susan Neiman napísala knihu *Prečo dospieť?* Tiež som k niečomu dospela – k záveru, že vybrať si namiesto filológie prírodné vedy bolo správne rozhodnutie. Ak by som sa však neskôr, ako univerzitná študentka tretieho veku, predsa len rozhodla zaplniť trestuhodné diery vo svojom vzdelaní, chcela by som za profesorku filozofie práve túto ženu. Susan Neiman dokáže podať Kanta, Rousseaua, Huma tak, že ich práce nepôsobia ako anestetiká, ale ako Ariadina niť, ktorá ukazuje cestu k svetu síce možno ideálnemu a málo pravdepodobnému, ale hodnému nasledovania.

Neiman by mohla svoj elaborát o potrebe dospieť v zreleho človeka, o podmienkach, za akých je to možné, zhrnúť do eseje na dve strany, ale keďže je bývalou profesorkou na Yale a na teľavivskej univerzite, na tému nazrela zoširoka. Na druhej strane, dosť otvorene konštatuje, že to, čo vydumáme v intelektuálnych krúžkoch pri víne, je originálne asi ako objav kolesa. Keby sme mali prečítaných viac klasikov – v tomto prípade Platóna a osvietenecov –, ušetrili by sme veľa času. Oprávnené predpokladá, že znalcov veľa nie je, a tak robí zasvätenú sprievodkyňu.

Všeobecne rozšírená predstava býva, že najlepšia životná dekáda je vo veku od šestnást do dvadsaťšesť rokov. Potom to už ide dole kopcom. Ak si predstavíme, pripomenieme, koľkými stresujúcimi situáciami sme v tom vekovom rozpätí museli prejsť, pochybnosti sú namieste. Puberta, maturita, vysoká škola, prvé citové prehry, zmätok sexuálneho dospievania, neustála finan-

čná závislosť od rodičov, ktorá sa pri dnešnej dĺžke štúdia často predlžuje až do konca tretej dekády života, neschopnosť osamostatniť sa vzhľadom na výšku nástupného platu, to nie je práve radostný zoznam. Keďže sa podľa mnohých zdrojov niet veľmi na čo tešiť, dospelosť sa pre istotu odkladá na neurčito. Neiman však vidí pozitíva a uvádza výsledky výskumov, podľa ktorých v istom období, priemerne okolo 46. roku života, dospievame do bodu obratu a začíname byť šťastnejší, pretože dokážeme využívať skúsenosti a vidíme veci v správnych perspektívach. Sme síce pomalší, ale náš úsudok je lepší, sme vnímavejší voči kráse, oceníme západ slnka, kvet, krásneho človeka. Máme vyššie sebavedomie a sme odvážnejší.

Zdroj morálky – takej, akou by mala byť –, respektíve korene mravnosti hľadá vo filozofii osvietenstva. Spomína mená ako David Hume a Adam Smith, hlavne však Jeana-Jacquesa Rousseaua a Immanuela Kanta, dva centrálné body knihy. Obracia našu pozornosť k tomu, že osvietenstvo nie je zastaraný pojem z dejín ľudstva a filozofie, ale ponúka argumenty, ktoré ani dnes alebo práve dnes nestrácajú na sile. Vo svete pred osvietenstvom boli deti považované za miniatúrnych dospelých, až Rousseau v knihe *Emil alebo O výchove* (1762) rieši otázku dokonalej výchovy dieťaťa v slobodného dospelého. Neiman ho snáď až nekriticky zbožňuje, podľa jej knihy sa zdá, že Kant by bez neho nebol ničím – jediný obraz, ktorý mal Kant v dome, bol Rousseauov portrét. Hume je zas vykreslený len ako „protivný niktoš“ z Anglicka. Na druhej strane, obchádza submisívnosť, ktorá bola v Rousseauovom výchovnom procese určená ženám, model žiaduceho správania sa. Polovica ľudstva mu na osvietenie zrejme stačila. Ťažko je zabudnúť aj na to, že ideálne vychovával dieťa na papieri, kým svojich päť vlastných pokojne umiestnil do sirotinca, aby nezavadzali.

Spisovateľka upozorňuje na to, že postupne, ako dospievame, musíme zvládnuť uvedomenie si faktu, že svet je taký, aký je, nedokonalý, a popri tom nevzdávať boj o jeho ideálnu podobu. Dospelý človek by nemal byť pubertálne

skeptický a cynický. Neveriť nikomu nad tridsať je jednou z falošných dogiem. Floskula, že byť socialistom v dvadsiatke je správne, byť ním po štyridsiatke je bláznovstvo, je zas obľúbenou dogmou číslo dva. Dospelosť je nevzdávať sa a neupadať do zúfalstva a tvrdohlavo bojovať za lepší svet.

Kant definuje zrelosť ako emancipáciu rozumu z nezrelosti, dôvodí, že „*volíme nezrelosť, pretože sme leniví a máme strach: o koľko je pohodlnejšie nechať niekoho iného, aby za nás robil rozhodnutia*“ (71/2413 v elektronickej verzii knihy – ďalej uvádzam len čísla). Kant útočil na príliš ochranársky štát, upozorňoval na to, že štátna túžba po kontrole a naša túžba po pohodlí síce môžu vytvoriť bezkonfliktnú spoločnosť, ale nie je to spoločnosť dospelých ľudí. Dospieť je viac otázkou odvahy ako vedomostí, žiadne informácie nenahradia odvahu použiť vlastný úsudok: „*Netreba sa vzdávať ideálov. Byť dospelým človekom je samo osebe ideálom, ktorý je málokedy dosiahnutý úplne, ale o to viac hodný snahy.*“ (201/2413).

Za pozornosť stojí aj nasledujúci citát: „*Tvrdá priama kontrola vedie skôr či neskôr k vz bure. Nepriama kontrola vedie k závislosti. Jednoduchšie a subtilnejšie sú procesy zdetinštvovania netotalitných spoločenstiev, ktoré povzbudzujú našu prirodzenú lenivosť, dávajúc nám útechu v podobe celého radu hračiek. Samozrejme, smartfóny a autá nie sú označované za hračky, ale za veci, bez ktorých náš dospelý život nie je kompletný. Naproti tomu, idey o spravodlivejšom a humánnejšom svete sú portrétované ako detinské sny. Nie je preto divu, že Kant volá opustenie nezrelosti najdôležitejšou revolúciou, ktorá sa môže udiť v ľudskej bytosti.*“ (348/2413). Čítajúc tieto vety si uvedomujeme, že klasik sa nemýlil. Ľudia budú stáť celú noc v rade na novú telefónnu hračku, ktorá má o dve aplikácie navyše, ale vyjsť na námestie a demonštrovať za odstránenie korupcie v štáte je pre tých istých ľudí strachom časom.

Čo je resumé knihy? Rozhodne nerezignovať, ale snažiť sa dosiahnuť istý ideál, realizovať

svoju predstavu o hodnotnom živote. Nedostatkom tejto zaujímavej knihy pre niektorých bude, že pokiaľ človek hľadá praktický návod, ktorým sa má riadiť, nedostane ho, nejde o klasickú motivačnú knihu.

Súčasťou dozrievania ženy je iste aj uvedomenie si skutočnosti, že je stále menej času na čítanie balastu. Jedným z mojich obľúbených zahraničných periodík je nemecký časopis *Brigitte Woman*. Práve ten priniesol rozsiahly rozhovor Julie Karnick so Susan Neiman, v ktorom obsah svojej knihy do istej miery popularizuje a robí ho stráviteľnejším. Niekoľko jej postrehov k veku a dospelosti uvádzam namiesto záveru recenzie: „*Nie aby ste si mysleli, že som askétka. Nie, aj ja si užívam pekné veci. Ale konzum poskytuje len krátkodobú radosť a už vôbec nie je riešením, ak sme nespokojní. Skutočné šťastie v zmysle naplnenia vzniká len tam, kde má človek pocit, že robí niečo zmysluplné, dáva niečo iným ľuďom. Je to otázka rovnováhy. Koľko času svojho života venujeme konzumu a ostatným povrchnostiam – koľko času zostane človeku na dôležité veci? (...) Nie je patetické mať ideály. Čo je prosím patetické na viere v lepší svet a na boji zaň? Že sa tento výraz používa v negatívnom zmysle, ukazuje, že sa stále viac ľudí ostýcha zasadzovať sa za nejaké ideály. (...) Najkrajšie na dospelosti je predsa to, že sa už nemusíš báť pôsobiť nedospelou. Je to hlas adolescencie, ktorý nám nahovára, že byť vášnivo za niečo alebo proti niečomu nie je cool – je to ten istý hlas, ktorý privádza ľudí v rozprávke Hansa Christiana Andersena Cisárovo nové šaty k tomu, aby mlčali.*“ (*Brigitte Woman*, č. 3/2015, s. 64 – 65).

BEATA BEREGRAD GRÜNMANNOVÁ je VIP blogerkou denníka *SME*. Recenzie a články píše najmä pre portály *JeToTak* a *Sieťovka*.

MARTINA GRMANOVÁ Cesta vnútornou krajinou

DIANIŠKOVÁ, Veronika. 2014. *Zlaté pávy sa rozpadnú na sneh*. Liptovský Mikuláš : Norami.

Mladá poetka Veronika Dianišková vstupuje do literatúry svojou druhou básnickou zbierkou, vzbudzujúcou u čitateľov a čitateľiek v závislosti od debutu určité očakávania. Jej názov *Zlaté pávy sa rozpadnú na sneh* implikuje premenlivosť a prchavosť okamihu, keď sa v okamihu to, čo subjekt vníma ako krásne (zlaté pávy), nečakane zmení na čosi obyčajné či dokonca ničotné (sneh, ktorý sa časom stratí).

Knihy je rozčlenená na tri časti, ktoré na seba zľahka motivicky naväzujú. Prvý celok *Havranka* zobrazuje vzťah dvoch blízkych ľudí a ich postupné vzájomné citové vzdalovanie sa, ktoré speje až k odlúčeniu. Symbol jaskyne, objavujúci sa v tejto časti, predstavuje akési prvotné útočisko, úkryt v samote, uvedomenie si prázdnoty vo vzťahu: „*dutá skala duté príbehy*“ (s. 8). Autorka sa týmto prvkom zároveň pokúša nadviazať na tvorbu Ivana Laučička, pre ktorého sa motív jaskyne stal jedným zo základných textových prvkov. Samotný názov *Havranka* nás privádza k asociácii Laučikovej zbierky *Havránok* (1998). Pociť osamelosti je znásobený motívom vlka a chladom spóčívajúcim vo vnútri („*vnútri je január*“, s. 9). Básne miestami nesú naturalistické črty – priestor je ostro ohraničený nedotknutými horami, kde sa pohybuje lyrický subjekt, a kotlinami, kde sídlia démoni. Z ustrnutia v „*bezčase*“ (s. 12) sa prebúdzajú ženský subjekt, v ktorom sa sústreďuje všetka aktivita. Rozhodne sa pre odchod či odlet v podobe havranky a pre hľadanie novej cesty. Mužský lyrický subjekt je protipólom ženského subjektu, je pasívny, nespomína sa priamo.

Nasledujúci celok *Tajomstvo nedokončenej mapy*, vytvorený z cyklu dvadsiatich dvoch básní, zachytáva zážitky z ciest. Prostredníctvom záznamov konkrétnych pamiatok, reálií alebo názvov zakresľuje Dianišková geografickú mapu, do ktorej

včleňuje emócie a myšlienky, a tým vytvára paralelnú mapu „krajiny“ hrdinkinho vnútra. Rovnako i tu sa objavuje rozčlenenie priestoru, avšak s obmenou hory – more, pričom more v sebe na rozdiel od kotliny nenesie negatívny aspekt. V tejto časti sa objavuje aj návratný motív povrazolezkyne, ktorá symbolizuje neistotu a hľadanie rovnovážneho stavu v živote, pričom lano predstavuje určité spojenie medzi dvoma svetmi – spomienkami na domov a novým začiatkom. Balans na lane však pre povrazolezkyňu neznamena nebezpečenstvo, disponuje krídlami, čo naznačujú aj roztvorené prsty, akoby sa každým okamihom chystala odpútať, oddeliť sa od toho, čo ju ťahá k zemi, a vzlietnuť: „*bosonohá na lane s napnutými prstami na rukách*“ (s. 26). Až náhla zmena situácie dokáže lyrický subjekt vyburcovať k aktivite: „*nepohnem sa nepohnem kým ktosi neprehovorí / kým nezačne pršať alebo nepríde víchrica kým / mi čosi neposkytne oporu*“ (s. 26). Zamýšľa sa nad svojím smerovaním, odpovede na vynárajúce sa otázky sa pokúša nájsť vo svojom vnútri.

Autorka týmto jemne filozofujúcim podtónom nadväzuje na tvorbu hispánskych básnikov, ktorí sa, rovnako ako Dianišková, zaoberajú jednotou substancií, vzájomnou komplementárnosťou kontrastných prvkov, relatívnosťou a dvojakoťou entít či previazanosťou človeka s prírodou: „*čo je v tejto krajine čo si neobjavila v sebe*“ (s. 35). Aj v tomto celku sa mužský lyrický subjekt objavuje len veľmi okrajovo, v spomienkach, ale je rovnako ochromený, badať na ňom istú fyzickú deformáciu (krívanie), čo možno istým spôsobom premietnuť do stagnácie a statickosti. Ženský lyrický subjekt sa postupne zmieruje s aktuálnym stavom existencie, prijíma ho a dosahuje takmer zenový stav pokoja: „*prijať slaný vzduch bez vône / a nepohnúť sa*“ (s. 34).

Tretia časť *Za (viditeľnou) hranicou púšte* reprezentuje návrat domov, do známeho prostredia, ku každodennému stereotypu: „*krútiace sa koleso / zastaví sa na zlomok sekundy vždy v tom istom bode*“ (s. 50). Návrat sprevádza smútok a ponurá atmosféra, akoby v tomto svete jestvo-

vala len deformovaná skutočnosť („*domy bez očí*“, s. 48) a nutné obmedzenia nastolené spoločenským systémom (*Nutnosti*), život sa mení na holú existenciu: „*neumierať nerodiť (sa) nejesť s chuťou ani bez nej / len v sebe pokojne nosiť hrdzavejúci nôž*“ (s. 50). Motív kameňa za sklom poukazuje na istú nemennosť, statickosť, pohyb po vopred určenej trase. Ženský lyrický subjekt sa nedobrovoľne vzdáva svojich krídel a chvenia lana, z povrazolezkyne sa mení na bežkyňu, opäť hľadá smer svojej cesty a prebúdza sa do reality všedného dňa, kde sa už neplnia sny: „*zobudím sa bez snov / mi je spánok priveľký*“ (s. 58).

Dianišková vo svojej novej zbierke využíva množstvo postupov, neraz vytvára obrazy – impresie zachytené v konkrétnom čase a priestore, v básňach sa vyskytuje mnoho reálií a odkazov na známe či menej známe skutočnosti, sčasti sa orientuje aj na podvedomie a sny. Najväčší priestor je venovaný senzualnosti – v textoch necháva Dianišková pôsobiť farby, zvuky a vône, ktoré vyniknú najmä v druhom, najsilnejšom celku zbierky. Škoda len, že tretí celok je miestami oslabený zbytočným dopovedúvaním či frázami, ktoré istým spôsobom básne narúšajú. Pozitívne prekvapí hlbavosť autorky a často nevšedná obraznosť: „*viator sa nemá o čo zachytiť vlak zašiva / rozrezanú step*“ (s. 39), avšak prílišná náročnosť a nejednoznačnosť môže básne znejasniť a posunúť ich až na hranicu zrozumiteľnosti pre bežného čitateľa a čitateľku. Celkovým vynechaním interpunkcie a využitím veršového presahu dosahuje rozšírenie konotačného poľa, a tým aj významové navrstvenie.

Veronika Dianišková prináša druhú básnickú zbierku, v ktorej sa prejavuje ako vyzretá autorka umne narábajúca so slovami, a pritom odkrývajúca tajomstvo mapy „svojho“ vnútra. Ponorte sa do textu, pridržajte sa stôp a možno ho nájdete tiež.

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