

Glosolália

1 | 2016

Rodovo
orientovaný
časopis



Obsah

- MICHAL STOLÁRIK: **If you are not evolving – you are dying** | 1
SVATAVA ANTOŠOVÁ: **Hologram** | 5
FELIX BERNSTEIN: **Poznámky k postkonceptuálnej poézii** | 13
JANA BODNÁROVÁ: **Náhrdelník / Obojok** | 17
CRISTINA PERI ROSSI: **O túžbe a jej dosiahnuteľnosti** (rozhovor) | 29
CRISTINA PERI ROSSI: **Básne** | 41
Dve na jednu (knihu: ALEXIJEVIČ, Svetlana. *Vojna nemá ženskú tvár*)
DIANA MAŠLEJOVÁ: **Ženské hlasy vojny** | 45
KRISTÍNA KARABOVÁ: **Vojna bez pátosu** | 45
JAROSLAV ŠRANK: **K slovenskej, k vizuálnej, k poézii** | 49
ILSE KILIC: **Básne** | 59
NANCY FRASER: **Je možná spravodlivosť v kapitalizme?** (rozhovor) | 63
ADRIANA JESENKOVÁ: **Nancy Fraser: spravodlivosť, demokracia a emancipácia** | 75
RENATA BULVOVÁ: **Básne** | 93
MICHAL TOŠNER: **Years of Obscurity: Glass Books of Suzanne Pastor** | 99
Dve na jednu (knihu: ROZENBERGOVÁ, Vanda. *Slobodu bažantom*)
EVA URBANOVÁ: **Čo ak náhodou?** | 105
JAKUB SOUČEK: **Čierno-biely bažant** | 105
BIANCA BELLOVÁ: **Z pripravovanej knihy** | 111
ÖMÜR AKYÜZLÜ: **Identity vpísané na telo (v prózach Asli Erdoğan)** | 117
IVETA HORVÁTHOVÁ: **Rodinné blues** (dráma) | 127

Recenzie

- ETELA FARKAŠOVÁ: **Mapovanie súčasnosti i nedávnej minulosti** (CHROBÁKOVÁ REPAR, Stanislava. *Existenciály I. Kniha rozhovorov...*) | 145
JANA JUHÁSOVÁ: **Premôcť Lótovu ženu, zasmiať sa na jej klobúčiku** (JAGIĆ, Dorta. *Vysoké cé*) | 147
KATARÍNA HRABČÁKOVÁ: **Zanechať stopu** (KAŠČÁKOVÁ, Silvia. *Krímit' leva*) | 150
MÁRIA Klapáková: **Ekonomizujúca literatúra, literarizovaná ekonómia** (VESELKOVÁ, Marcela. *Nedostatky*) | 153
BEATA BEREGRAD GRÜNMANNOVÁ: **Hriech dobrovoľnej bezdetnosti** (DAUM, Meghan. *Selfish, Shallow and Self-Absorbed. Sixteen Writers on the Decision Not to Have Kids*) | 155
MATÚŠ MIKŠÍK: **Izby a „iné priestory“** (VIDMAR, Maja. *Izby a iné básne*) | 158
LADISLAVA LUKÁČOVÁ: **Záznam o tichu... alebo hlase?** (Pascoe Mikišková, Monika. *Záznam o tichu*) | 161



Glosolália 1 / 2016 | Ročník 5 | Cena 4 € |
ISSN 1338-7146 (tlačaná verzia) | ISSN 1339-245X (online verzia)





Monika Pascoe Mikyšková



Monika Pascoe Mikyšková: Zo série „Evolúcia“, tuš na papieri, 40 x 60 cm, 2015

MONIKA PASCOE MIKYŠKOVÁ (1983, Žilina) žije a pracuje v Bratislave.

Štúdium

- 2001 Súkromná stredná umelecká škola dizajnu, Bratislava
2001 – 2007 Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave
2003 – 2007 Ateliér +- XXL, prof. Daniel Fischer
2002 – 2003 Ateliér maľby, prof. Ján Berger
2014 ukončené doktorandské štúdium u prof. Fischera, VŠVU, Bratislava

Študijný pobyt

- 2004 Ateliér Roxy Walsch, University New Castle Upon Tyne, GB

Samostatné výstavy

- 2015 Evolúcia, Schemnitz gallery, Banská Štiavnica
2015 Odnikiaľ nikam, Kabinet, Bratislava
2014 Lásky, galéria Amt_project, Bratislava
2014 Akvarely, galéria Flatgallery, Bratislava
2013 Štátny sviatok, Galéria Cypriána Majerníka, Bratislava

- 2012 Čo nás spája, to nás delí, Galéria Mladých, Nitra
2011 10 rozdielov medzi fantáziou a realitou bytia, Enter galéria, Bratislava
2010 Ani teraz, ani potom, Soda galéria, Bratislava
2009 Monika Pascoe Mikyšková, Bonjour – Apollo, Bratislava
2008 Workshop 05, Galéria Tranzit, Bratislava

Skupinové výstavy

- 2015 Diversity of voices, ESSL museum, Viedeň
2015 ESSL Art Award CEE, Galéria Medium, Bratislava
2014 Nine/Nine/Nine, River gallery, Bratislava
2014 Nominanti VÚB maľby, Galéria Nedbalka, Bratislava
2013 ArtD. Dom umenia, Bratislava
2012 Zlínský salon mladých, Galérie mesta Zlín
2012 Identify scenery, Galéria M. A. Bazovského, Trenčín
2012 Maľba ako šperk, šperk ako maľba, Galéria Medium, Bratislava
2011 Septembrový zber, Caesar gallery, Olomouc

- 2011 Drawing as thinking, Galerie u dobrého pastíře, Brno
2010 Maľba po maľbe, Slovenská národná galéria, Bratislava
2010 Inter-view, Nitrianska galéria
2009 Documenta, Städtische Galerie, Regensburg
2009 Art Stays, Miheličova Gallery, Ptuj
2008 2 dollars 4 all we are so small, Bast-art gallery, Bratislava

Ceny

- Essl Art Award CEE – collector selection priže
3. miesto VÚB maľba 2007

Rezidenčné pobyty

- 2015 Banská ST A NICA
2009 Oberpfalzer Künstlerhaus – Schwandorf, Germany
2009 Art Stays rezidencia, Ptuj, Slovinsko

Viac na: www.monikamikyskova.com

Na obálke:

Monika Pascoe Mikyšková: Zo série „Evolúcia“, tuš, ceruza a akryl na papieri, 165 x 110 cm, 2015

MICHAL STOLÁRIK

If you are not evolving – you are dying

Písať niekoľkokrát v priebehu krátkeho času o dielach rovnakého umelca či umelkyne je náročné. Píšuci sa zákonite opakuje, prípadne hľadá cestu, ako to isté povedať iným spôsobom. Tento rok píšem už tretí text o tvorbe Moniky Pascoe Mikyškovej. Pozitívnu správou je, že sa nemusím opakovať. Človek rastie, mal by sa vzdelávať, posúvať hranice. Mentálne aj fyzické. Pretože, keď sa nevyvíja, stagnuje na jednom mieste, zomiera. Autorkina tvorba prešla v ostatných rokoch výraznými zmenami. Experimentovala s tematikou, menila formálnu stránku, skúšala rôzne média. Keď sa absolventka bratislavskej VŠVU (ateliéry Jána Bergera a Daniela Fischera) etablovala v klasickom médiu maľby, začala pracovať s inštaláciami či objektmi. Opätovne sa vracala k maľbe, koncipovala knižné publikácie a v súčasnosti najviac inklinuje k technike kresby. Viac či mene výrazné odklony však autorkinej tvorbe neškodí. Práve naopak, zdá sa, že podnecujú jej umelecký rozvoj. Aj napriek zmenám vieme zdôrazniť prvky, ktoré sú pre ňu charakteristické – subtilný prejav, vizuálna harmónia, umiernenosť, intimita a práca s vlastnou symbolikou, metaforami a typickým poetizmom.

Začiatkom tohto roka uzavrela (aspoň zatiaľ) cyklus prác, ktorý niesol názov After the End. Dielam dominovali zvieracie figúry či postapokalyptické mutácie ľudských tiel so zvieracími prvkami. Autorka rozvíjala témy vzťahov a snažila sa vykresliť rôzne emócie a charaktery. Výjavy neboli konkrétne, no aj napriek tomu pôsobili veľmi osobným, až intímnym dojmom. Nebolo dôležité, či bola séria autobiografická, aj keď k takejto interpretácii mohla zvädzať. Monika Pascoe Mikyšková sa aktuálne posunula na pomyslenej osi z konca na úplný začiatok – hoci, nie je práve každý koniec začiatkom niečoho nového?

Jej nová séria Evolúcia vznikala od marca/apríla roku 2015. Hlavnou inšpiráciou bola návšteva lisabonskej mineralogickej zbierky a jej časti venovanej evolúcii. Tému podporila krátkodobá rezidencia v Banskej Štiavnici, ktorá mineralogickým bohatstvom, pochopiteľne, prekypuje. Výrazným motívom aktuálneho cyklu sa stalo zobrazovanie minerálov, hornín či kameňov v ich elementárnych formách pripomínajúcich muzeálne expozície. Sú tu od nepamäti a umelkyňu fascinujú svojim vizuálnym aj poetickým spôsobom. Krátkosť nášho života je oproti nim neporovnateľná, z čoho sa vynára téma existencializmu a drobnosti života jedincov. Tento (nie práve pozitívny) pocit umocňujú zostatky ženských figúr v křčovitých a neprirodzených pózach, ktoré ešte stále vkladá do svojich obrazov. Je ich síce výrazne menej, ako to bolo v minulosti, no o strate záujmu o figúru nemožno hovoriť. Tému evolúcie podporujú výňatky z Darwinových poznámok, zobrazovanie siníc či iných biologických protoživočíchov.

MICHAL STOLÁRIK (1988) je kurátor a kritik súčasného umenia. Vyštudoval dejiny umenia na FiF UK v Bratislave. Pracoval ako koordinátor Ceny Oskara Čepana v Nadácii – Centre súčasného umenia a pôsobil v bratislavských galériách HIT a ZAHORIAN&co. V roku 2013 absolvoval kurátorskú rezidenciu v MuseumsQuartier vo Viedni a v roku 2015 ateliér Raimundas Malašauskas na Summer Academy v Salzburgu. Aktuálne pracuje v Dome umenia/Kunsthalle Bratislava.



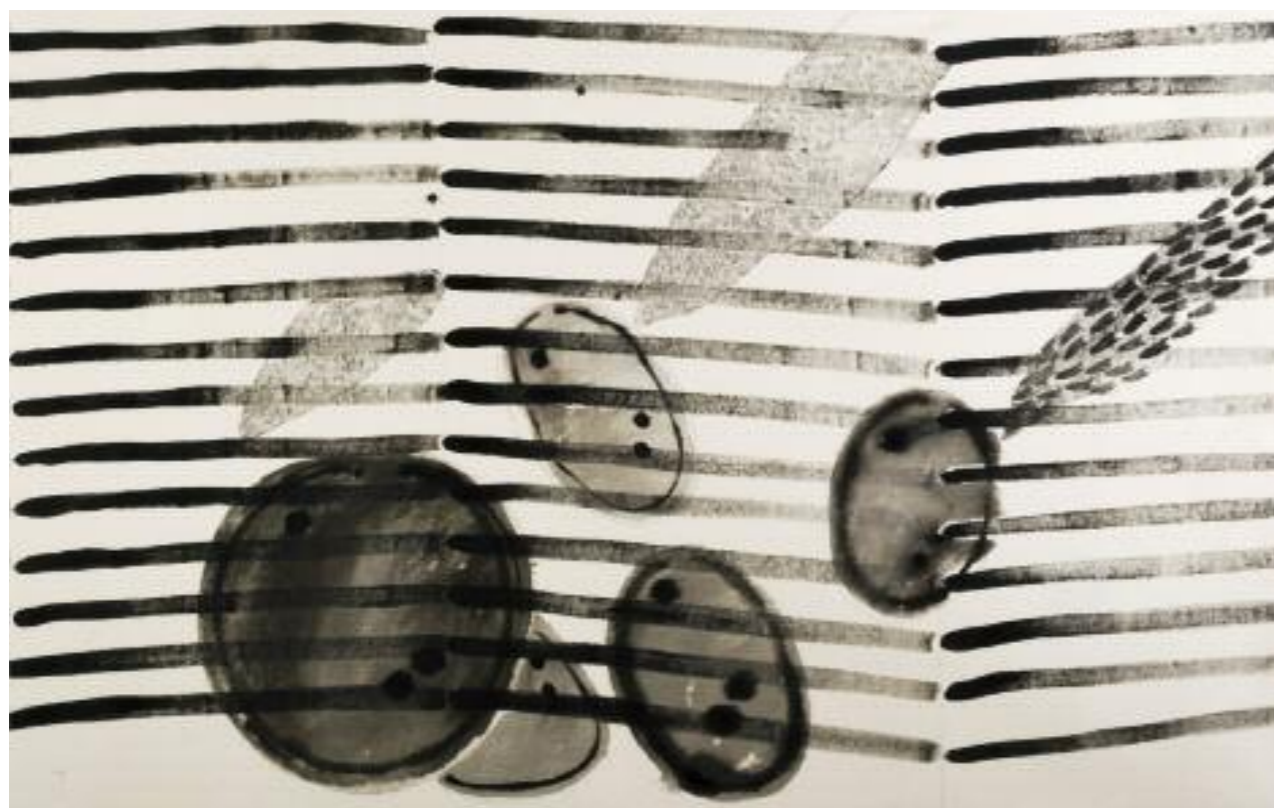
Monika Pascoe Mikyšková: Zo série „Evolúcia“, tuš a akryl na papieri, 40 x 50 cm, 2015



Monika Pascoe Mikyšková: Zo série „Evolúcia“, tuš a ceruza na papieri, 70 x 100 cm, 2015

Z dávnej minulosti vyberá aj prvé pästné klíny, ktoré zdôrazňujú tvrdosť a stabilitu tohto materiálu. Na druhej strane ich vo svojich akvarelových a ceruzových „kresbách“ kombinuje s čiernymi amorfnými prvkami – kúskami spálených drev. Je to zvláštny moment, keď sa živé materiály pôsobením ohňa v priebehu krátkych chvíľ menia na krehké uhlíky. Podobne ako jeden priemerne dlhý ľudský život v porovnaní s univerzom, uhlíky kontrastujú so silou a odolnosťou kameňov. V novej sérii takisto chýba (kedysi zásadný) motív červených ciev, ktoré odkazovali na zraniteľnosť ľudského tela. Diela sú možno menej popisné, ale práve o to účinnejšie. Kontrasty, čas, pomínutelnosť, existencia, proces či vedomie – to všetko je tu prítomné. Kolážovitým spôsobom na neutrálny papier umiestňuje a varíruje jednotlivé motívy. Naráciu autorka neurčuje, skôr necháva na každom divákovi a diváčke, aby si našli ten správny spôsob čítania. V *Evolúcii* zostáva verná elementárnej kombinácii čierneho tušu a drobným farebným vstupom, ktoré typickým spôsobom harmonicky komponuje na bielu plochu papiera. Monika Pascoe Mikyšková pobežuje po časovej línii – uteká do histórie, dôležitý však stále ostáva aj vývoj smerom do budúcnosti, pričom, ako sama hovorí, „múdrosť prítomnosti je v našej minulosti“.

Fotografie diel Moniky Pascoe Mikyškovej: Michal Rohárik



Monika Pascoe Mikyšková: Zo série „Evolúcia“, tuš a akryl na plátne, 135 x 85 cm, 2015

SVATAVA ANTOŠOVÁ

HOLOGRAM

(cyklus, leden – duben 2015)

I.

Odpusť mi mou nevlídnost
Mou odtažitost
mé váhání

Odpusť mi nedůvěru
a chlad
pod kterým se chvěje
cit

Odpusť mi
že mluvím řečí kamene
zatímco tvá slova
tak snadno ohýbá vítr

A odpusť mi
spím-li častěji na sněhu
než s tebou

Sotva za ledových nocí
začnou zem protínat praskliny
přitahuje mě víc pohyb
pod jejím povrchem než tvůj dech

Nemohu jinak

když padlí z minulých válek
prorážejí zmrzlou hlínu
a jeden přes druhého derou se ven

Nemohu jinak



Svatava Antošová so zbierkou Dvojakost. Foto: Radek Radúz Dětinský

SVATAVA ANTOŠOVÁ (1957) je poetka, prozaička a publicistka, žije v Teplíciach. Absolvovala tamojšie gymnázium (1976) a dvojročnú Střední knihovnickou školu v Praze (1978). Potom vystriedala množstvo profesií – bola knihovničkou, robotníčkou, brusičkou, rozhlasovou moderátorkou, novinárkou, poštovou doručovateľkou. V 70. rokoch vydávala svoje texty samizdatom (*Underwood*, *Encefalické probuzení* a *Sen o velíkém uniknutí*), na začiatku 80. rokov spoluzaložila Patafyzické kolegium Teplice (s P. Kurandou, V. Lukáškem, E. Vackem a M. Wankem). Na jeho aktivitách sa podieľala až do roku 1986, keď bolo kolégium rozbité ŠtB. V tom čase publikovala iba v samizdatových časopisoch (*Pako*, *Vokno*).

Jej tvorba je zastúpená v zborníkoch a antológiách *Zelené peří* (Mladá fronta, 1987), *Od břehů k horám* (Votobia, 2000), *Hovnajs!* (Clinamen, 2004), *Antologie českého rozhlasového fejetonu 2002 – 2004* (Concordia, 2004), *Divoká jízda* (Knižní klub, 2006), *Povídky/Short Stories by Czech Women* (Telegram, 2006), *7edm* (Theo, 2007), *... ode dna!* (Clinamen, 2008), *Elas escrevem* (Thesaurus, 2010), *Královny slz a ostružin* (van Aspen, 2010) a iných. Samostatne vydala zbierky *Říkají mi poezie* (Mladá fronta, 1987), *Ta ženská musí být opilá!* (Českoslo-

venský spisovatel, 1990), *Tórana* (Mladá fronta, 1994), ... *aniž řala hlavou* (Krásné nakladatelství, 1994), *Kalendář šestého smyslu* (Clina-men, 1996), *Ještě mě nezabíjej!* (Protis, 2005), *Vlčí slina* (Protis, 2008) a *Dvojakost* (Milan Hodek, 2014 – básne na fotografie Petra Kurandy), prózy *Dáma a švihadlo* (Votobia, 2004), *Nordickou blondýnu jsem nikdy nelízala* (Concordia, 2005), *Skoby/Punkt Memory* (Milan Hodek, 2009) a divadelní hru *Neříkej to mámě* (Větrné mlýny, 2011). Zostavila a editorsky připravila almanach *Soví let* (Protis, 2009). Od roku 2009 je redaktorkou literárního dvojtýždenníka *Tvar*.

Jsou jich zástupy
srocují se na pláni za tvým domem
Některým chybí kus obličej
jiní nemají nohy nebo ruce
Všichni v cárech
zčernalí a od krve

Mlčí
ale jako by se ptali:
Máme se modlit?!
Chceš
abychom se za tebe modlili?

Dej morfium a láhev vodky
naučili nás předstírat cokoliv
A sežeň velitele
– poznáš ho podle roztrhaných plic

Dám jim morfium a láhev vodky
seženu velitele...
Stejně se nemodlí

Jsou jako děti
s jehlou v ruce roztahují ústa
do bezelstného úsměvu
Ti co ústa nemají
plácají se do stehen

Ti co nemají stehna
šermují lahví
ve které ještě trochu zbylo
a křičí
že jejich krev je znovu horká

A ti co nemají ruce?
Mlčí
ale jako by se ptali:
Podáš nám taky kapku?
Smiluješ se nad námi?

Nemohu jinak

Vytrhnu těm bez stehen prázdnou láhev
a napájím bezruké
Vrážím jim pod kůži vyschlou jehlu
– i mě naučili předstírat cokoliv

Stále se to opakuje:
obzor na východě zakrytý jejich stíny
jejich stíny proděravělé střelami
střely vyletující z jejich stínů nazpět
do dávno vystydlých hlavní

Obzor na východě
naše dva stíny
jedna střela...

Jeden stín

II.

Úzkou linii mezi mraky a zemí
prořezává nach
Jeho čepel vniká do zorniček
a bezbolestně je pŕlí

V těch mých má řez
dohněda spálené okraje
V tvých je bezbarvý a čistý

Jak dlouho vydržíme
ten pohled do sebe?

Dívá-li se živá do mrtvé
a naopak...
Co to udělá se světem?

Nic zvláštního

Křídlo havrana zamete stopy
po zmizelém letadle
Liška vyjde na lov do míst
kde básník zahrabal své verše

Holý keř se rozpomene
na květy

Jen uvnitř nás dohoří prázdno

III.

Náhlý osvit našich tváří
 vyvolává jejich zrcadlení
 Vzduch nese ten obraz
 nad pastviny jako hologram

Prolnutí je absolutní
 – i tráva pocítí vzrušení
 Zvěř zaskočena strne
 námraza na potoce zneklidní

Slib nerozlučnosti slepený
 z rybích šupin zvoní o ústa
 Vzájemnost se ptá na pouta
 a čeká na odpověď

Marně

Ranní mlha nedělá zbytečná slova

IV.

Bledé čelo předjaří
 přitisknuté na okno
 Sevření času uvnitř i vně zdí
 Bez prodlevy začínající den

Žádný pohyb

Voda ve studni zakřivená
 do tvaru slzy
 Slzou prorůstající mech
 Úzkost přiklopená vědrem

Děravé dno

V ruce svíraná prosba
 o podpěru
 Zápěstí tenké jako drát
 Na prstech nic co hřeje

– ani kůže

Vzduch zaklíněný mezi dveřmi
 s pachem spáleniny
 Pohlcen paprsky slunce
 neviděn plamen...

Jako vždycky

V.

Zase to přijde

Zase přijde to zabíjení
 bez důvodu
 Jen pro věc samu
 Pro ideologii marnosti
 pro jeden vypálený dům

I kdyby to byl tvůj dům
 nebudu to já
 kdo s tím začne...

Přijde to odjinud

Zaslechneme vzdálený křik
 Nad hlavami nám přeletí mraky
 Déšť zbarvený do růžova
 odplaví prožité

Přijde to rychle

Nestihlo-li chodidlo jedné
 zanechat stopu
 chodidlo té druhé zůstane trčet
 nad troskami

– obě bezejmenná

VI.

Oč ochuzeny
 oč bohatší jsou básně
 psané jako pozůstalost

Oč vzdornější
oč smířlivější
protože bez ohlasu

Dokud tě míjejí
jde to lehce...

Oč temnější
oč radostnější však budou
až je objevíš

Oč vzdálenější
oč bližší
protože vázané přáním:

co v nich je z tebe
a co ze mě schází
ponechat nevyjeveno

VII.

Být znovu s lidmi...

O čem ale mluvit?
Co přinutit se vyslechnout?

Vždyť nemají ani ponětí
o zdvojení
které se příkradlo mezi ně

– kdyby měli
prozradí je třesoucí se hlas
i ruce

S omluvou se jim vysmeknu
a poodstoupím
Žádáš mě o ten pohled stranou
a já vím

že dopřát si jej znamená
zahlédnout tě
jak prosvítáš cizími tvářemi

Vím

že dopřát si jej znamená
umlčet pomíjivost

VIII.

Vrstvy barev překrývají
bytí i nebytí

Pod nimi
ještě před prvním tahem
štetce
bělá se ve tmě nicota

Nelze ji vměstnat do linií
o odstínech ani nemluvě

A přece...

Jednou při bouřce nás rozplakal blesk
a ona se v něm mihla
oblečená do starých přešivaných šatů

IX.

V hraniční svobodě těžko setrvat
ani gepard to nedokáže...
říkávalas mezi řečí

A vidíš
já ji teď zakouším
a nemám kam uhnout

I na polích je těsno
že jediný pták nevzlétne
– natož ve městech

Kdysi jsme byly namačkány
jenom na sebe
a prostor se nezužoval

Teď je má volnost úplná
a bez obsahu
vymezená absencí zvuků

A najednou
táhlý a mrazivý tón houslí
ozřejmí její smysl

Poslouchej...
V hraniční svobodě lehko setrvat
vezme-li tě k sobě hudba

X.

Mlčím svou báseň
do žuly
a ona tu svou do mě

Jsme přítelkyně
dvě staré paní
pro které slova neznamení už nic

Přesto: chci-li mlčet
musím se nadechnout
jako bych chystala se mluvit

Ta námaha je stejná
ne-li větší –
Ona to ví a za odměnu

dává mi poznat
svůj ne-jazyk cennější
mého jazyka

FELIX BERNSTEIN

Poznámky k postkonceptuálnej poézii

ÚVOD

Čo je to postkonceptuálna poézia?

Postkonceptuálna poézia nie je nič viac ako termín, ktorý označuje generálne nadväzovanie a reagovanie na konceptuálnu poéziu, často v dialógu s predchádzajúcim žánrom. Niektorí dokonca postkonceptuálnu poéziu nazývajú „druhou generáciou konceptuálnej poézie“, pretože Kenneth Goldsmith a Rob Fitterman – či už priamo alebo nepriamo – učili mnohých postkonceptuálnych básnikov. Keďže postkonceptuálna poézia nadväzuje na konceptuálnu poéziu, je aj nasledovníčkou postmodernizmu (o ktorom prinajmenšom podľa Nortovej antológie *Postmodern American Poetry* môžeme uvažovať tak, že zahŕňa aj Language poetry), a preto je post-postmodernizmom.

V protiklade k Fredericovi Jamesonovi je však lepšie postmodernizmus chápať ako odkaz na umenie prázdneho simulakra a kultúru osemdesiatych rokov. Language poetry je zas skôr postštrukturalistická.

Nie je konceptuálna poézia postkonceptualizmom?

Áno. Vďaka tomu, že konceptuálna poézia nadväzuje na postmoderné umenie osemdesiatych rokov (Pictures Generation: Cindy Sherman, Sherrie Levine), je post-postmoderná; keďže nadväzuje na postštrukturalistickú poéziu sedemdesiatych rokov (Language poetry), je post-postštrukturalistická, a napokon, tým, že nadväzuje na konceptualizmus šesťdesiatych rokov (Fluxus, minimalizmus), je postkonceptuálna. O konceptuálnej poézii je známe, že nechce na konceptuálne umenie iba nadväzovať (t. j. nesnaží sa len zosúladiť so všetkým tým, čo je postkonceptualizmus, vrátane postmoderného umenia osemdesiatych rokov a postštrukturalistickej poézie sedemdesiatych rokov), ale ho aj opakovať. Úspešne vytvorila niekoľko čistých retro konceptuálnych postupov. Pomerne silno sa zosúladiť aj s postmodernou a prázdny simulakrom osemdesiatych rokov. Pre osemdesiate aj šesťdesiate roky je charakteristická estetika prázdnej a suchej neurčitosti – pričom táto prázdnota bola zhodnocovaná ako prejav Zenu (Marcus Boon o Kennethovi Goldsmithovi alebo John Cage o Johnovi Cageovi), prípadne bola oceňovaná za svoju ironickosť, vtípnosť či reflektovanie kultúry vo všeobecnosti (baudrillardovské oslavovanie umenia osemdesiatych rokov v umenovednom časopise *October*). Language poetry, dekonštrukcia, historicizmus a postštrukturalizmus, ktoré dospievajú v sedemdesiatych rokoch, sa pokúsili o dôslednú negatívnu dialektickú poetiku občas mechanistického,



Felix Bernstein on the set of Bieber Bathos Elegy, designed by George Dupont. Foto: Mabel Nash Greenberg

FELIX BERNSTEIN (1992) je americký performer, experimentálny umelec, spisovateľ a teoretik. Napísal knihy *Notes on Post-Conceptual Poetry* (2015) a *Burn Book* (2016). Viac o autorovi pozri na: www.felixberstein.com.

občas náhodného, ale vždy hravého, iluzívneho/imaginatívneho (oproti fixnej, Bohom danej, monarchistickej, klasickej, staromódnej, coleridgeovskej predstavivosti). Poetická iluzívnosť ustúpila projektu konceptuálnej poézie (hoci niektoré mechanistické a náhodné črty boli prebrané), ako aj preklenovacím pokusom o nadviazanie na postmodernizmus post-postmodernizmom, ktorý zdvojnásobuje postmodernistickú prázdnotu a zrieka sa náhľadov dôsledného postštrukturalizmu tým, že sa vracia k štrukturalizmu.

Ešte raz – čo je to postkonceptuálna poézia?

Keďže postkonceptuálna poézia nadväzuje na konceptuálnu poéziu, dá sa o nej povedať, že uvádza novú vlnu post-postmodernizmov (ako napríklad v konceptuálnej poézii), ktoré dospeli v deväťdesiatych rokoch a začiatkom nového tisícročia. Tí, ktorí ju praktizujú (väčšina z nich sa narodila v polovici osemdesiatych rokov), sú súčasťou výrazného trendu v rámci post-postmodernizmu, ktorý premostuje afekt, queer, ego, lyriku a plachý narcizmus v rámci zdedených procedurálnych štruktúr „siete“ a „konceptu“. Sú teda predstaviteľmi väčšieho obratu ku queer štrukturalizmu, ktorý zosúladzuje suché, prázdne hierarchie štrukturalizmu (post-postmodernizmus sa k nim jednohlasne vrátil) s „abjekciou“, ku ktorej vraj termín „queer“ odkazuje.

Kto sú postkonceptuálni básnici a poetky?

Sú nimi napríklad Sophia Le Fraga, Andrew Durbin, J. Gordon Faylor, Trisha Low, Josef Kaplan, Kate Durbin, Joey Yearous-Algozin, Holly Melgard, Danny Snelson, Steve McLaughlin a Steve Zultanski. Každý a každá z nich má, samozrejme, väzby na iné estetické línie – jasným príkladom toho je vzťah Le Fragy k performatívnemu umeniu, Low k memoárom Chrisa Krausa/Kathy Acker, Andrew Durbin ku camp estetike a Newyorskej škole poézie a Kate Durbin ku gurlleske.¹ Pole postkonceptuálnych diel rozširujú aj poetky a básnici starší ako vyššie spomenutí a spomenuté; napríklad Brian Kim Stefans, ktorý síce generačne patrí k vlne Flarf a konceptuálnej poézii, no zdá sa, že sa u neho rodí postkonceptuálny štýl. Ale aby nevznikol omyl: nechcem teraz naplniť kvóty, aby vznikol uhladený akademický kánon, ani sa nesnažím udržať krok s módnymi skupinami, získať kamarátov, alebo označiť niekoho zo spomenutých ľudí za génia, revolucionára, marxistu, alebo čosi nevídané. To prenechám Danielovi Tiffanymu.

Známymi príbuznými postkonceptuálnej poézii sú Lady Gaga (1986) a Ryan Trecartin (1981). Ich diela odpovedajú na podobné otázky v ich vlastných oblastiach pôsobnosti. Postkonceptuálnych básnikov a ich kolegov z iných oblastí pre ich túžbu po špecifických mikrokunitách/queer, kombinovanú so strachom z opustenia žargónu konceptuálneho umenia ako aparátu spoločenskej siete a akadémie, rád nazývam queer konceptualisti a/alebo queer štrukturalisti. Sú tu aj ďalšie súvislosti: Goldsmith (1960) mnohokrát robil reklamu Trecartinovi a Gaga má s Goldsmithom spoločné uctievanie Warhola. Vďaka knihe *Gaga feminizmus* od Judith Jack Halberstam či blogu *Gaga Stigmata* losangeleskej postkonceptuálnej poetky Kate Durbin sa „gaga“ stalo populárnym pojmom queer teórie. Napokon, o Trecartinovi sa v časopisoch *Artforum* a *Art in America* diskutovalo bok po boku s Goldsmithom.

¹ Gurlleska označuje žáner, v ktorom umelkyne, inšpirované burleskou, performujú svoju feminitu extravagantným a voči stereotypom ženskosti subverzívnym spôsobom (pozn. red.).

Môže postkonceptuálny básnik či poetka prísť s niečím novým?

Nie vždy.

Postkonceptuálni básnici a poetky si môžu uplatniť autorstvo tak, že vyhlásia „autor je mŕtvy“ (à la perverzný postmodernizmus/postštrukturalizmus: Language poetry a Flarf). Tým však sklznu k schizopoetickým vulgárnym internetovým táraninám.

Takisto si môžu autorstvo uplatniť tak, že vyhlásia „text je mŕtvy“ (à la perverzný post-postštrukturalizmus/post-postmodernizmus: konceptuálna poézia). Namiesto žvástov schizopoetických textových prúdení tak prejdú ku konceptuálnemu, algoritmickeému, privlastňujúcemu majstrovstvu.

Prípadne si môžu autorstvo uplatniť ustupovaním ku spovednému/afektívnemu/lyrickému (tradičná, romantická poetika), alebo k mechanickému/konceptuálnemu, či ešte lepšie – môžu oboje zmiešať (ako konceptuálnu stratégiu, ako úprimný impulz, či ako hybrid oboch).

Nič z toho nie je nové. Postkonceptuálny básnik či poetka však predsa len môže urobiť jednu novú vec – môže vyhlásiť „smrť diela“ (u priamych predchodcov nevídaná, ale v Artaudovej poetike šialenstva častá a u Foucaulta a Deleuza uznávaná). „Smrť diela“ sa podobá „smrti čitateľa“ – v tomto prípade ide o smrť blízkeho, analytického, alebo esteticky odlišného čitateľa. Znamenalo by to pád do komplikovaného bahna libidinózneho toku (buď internetu, alebo hocičoho iného), bez toho, že by po sebe autorstvo zanechalo stopu, a bez podľahnutia tým dominantným módom ľavicového diskurzu (ovplyvňujúcim akadémii, svet umenia a politiku), ktoré od umeleckého diela očakávajú, že bude dláždiť cestu didaktickej náprave, a od umenia vyžadujú, aby bolo zaškatulkované do rámcov queer teórie, špekulatívneho materializmu, postštrukturalizmu, afektových teórií či badiovsko-žižekovských štúdií atď. Postkonceptuálny básnik alebo poetka teda môže vytvoriť diela, ktoré nebudú vnímané ako „príklad“ v zdanlivo nekonečnej vojne medzi „neoliberálnym a subverzívnym“, „subjektívnym/afektovým verzus mechanickým“, alebo ako príklad tých snáh, ktoré chcú naraz ovládať aj subjekt, aj objekt (mikro aj makro), spoločne s priamym zovšeobecňovaním jednotlivostí (ako napríklad pojem „queer“, ktorý sa obracia jednak ku zovšeobecnému konceptuálnemu aparátu, jednak ku konkrétnemu, afektívnemu, k menšine).

Postkonceptuálna poézia sa teda možno môže odpútať od stratégií didaktickej nápravy a/alebo didaktickej anti-nápravy, označujúcej marketingové stratégie, ktoré vytvorili predovšetkým kánon konceptualizmu a postkonceptualizmu, Language poetry a konceptuálnej poézii. To, čo nastane potom, bude blázinec, aký nesprievádza ani zmiznutie autora (Language poetry), ani textu (konceptuálna poézia), ale iba konečné zmiznutie diela samotného.

Žiaľ, už žiadne diela pre spotrebu iných, pre didaktické hlásanie amorálnych či morálnych záujmov, pre nutnú nápravu trhu. A zároveň koniec vychođeným cestám, ktoré majú slúžiť na predvádzanie šialenstva a performovanie „žiadneho diela“, ktoré sa práve tým činom stáva dielom. Koniec príkladom a vzorcom (napríklad ošúchanej fráze „prebytok diela = žiadne dielo“, ktorú konceptuálna poézia rada využívala).

Úplná „smrť diela“ (alebo „smrť čitateľa“) sa však, žiaľ, objavuje asi s takou pravdepodobnosťou ako kedysi smrť autora, alebo smrť textuálneho. A to pre potrebu postkonceptuálnej poézii (ako pri Language poetry a konceptuálnej poézii) naprávať, onálepkovávať, formulkovito sa zmieňovať o politike, odlišu-

júcich znakoch a hierarchiách, a moralizujúco hlásať. Napriek tomu, aby bola „smrť diela“ pre konšteláciu praktík známych ako „postkonceptuálna poézia“ paradigmatickou, nemusí nastať „v plnom rozsahu“. A pod smrťou diela tu myslím, že so smrťou pisateľského a čitateľského, ktorá prišla so smrťou textuálneho v konceptuálnej poézii, je zviazaná smrť akéhokoľvek utiekania sa k informovanému mysliteľstvu (na ktoré sa odvoláva napríklad Goldsmith). Avšak nemusí to hneď znamenať koniec kurátorského, hierarchického, performatívneho, gestického, divadelného, dizajnérskeho, módneho, „kúlového“, klikárskeho: v skutočnosti to znamená iba menej informovaných čitateľiek a čitateľov, ktorí vlastne ani nie sú čitateľmi, a preto hovorím o „smrti čitateľa“. Podobne postupy využívané postkonceptuálnymi pracovníkmi – ak vôbec nejaké majú a ak o nich môžeme hovoriť ako o pracovníkoch – sú buď také povrchné, že ich rovno môžeme zamietnuť pre nedostatok pracovnej, alebo akejkolvek inej etiky, nedostatok odvedenej práce či skúseností, prípadne je ich dielo také vyčerpávajúco inkluzívne, že úplne mení hranice medzi prácou a hrou, umením a životom, a tak umenie uväzňuje na mieste, na ktorom ho vôbec nie je možné uvidieť (t. j. minimálne, až žiadne „gesto oddelenia“, ktoré by dielu dodalo rešpekt alebo kanonický význam, ako sa to stávalo u dadaistov, keď narúšali hranice medzi životom a umením; tu je stieranie hraníc skôr neviditeľné).

Bolo už postkonceptuálnej poézii vrátené uznanie a hodnota?

Áno. Už sa presadzujú didaktické módy uznania súčasných postkonceptuálnych básnikov a poetiek, a to najmä v diskurzoch a prostredníctvom diskurzov vzťahujúcich sa k publikáciám o vizuálnom umení, ktorých zámerom je dosiahnuť predaj umeleckých diel tak, že sa zdôrazňuje ich údajná radikálnosť. Týmto mojimi poznámkami sa pokúsím zmietať zo stola aspoň niektoré okaté pokusy, ktoré sa snažili na propagáciu diel týchto umelcov a umelkýň, básnikov a poetiek využiť zastarané vyprázdnené diskurzy (ako napríklad queer teóriu, afektové štúdie a marxistickú teóriu). Zároveň však budem venovať pozornosť aj spôsobu, akým boli konceptuálna poézia a Language poetry ocenené alebo zatratené kritikmi a kritičkami (aj samotnými praktizujúcimi básnikmi a poetkami).

Sú tieto poznámky dielom postkonceptuálnej poézie?

Postupne sa môže ukázať, že tieto poznámky predstavujú akési vzájomné doťahovanie sa medzi patetickou svedou, ironickou sebakritikou, pokročilou spoluvinou, rozzúrenou nevraživosťou, informačným nadbytkom, klebetami a túžbou (po tom, aby pointa zafungovala), ktorá je charakteristická pre postkonceptuálnu poéziu (aj mládež). Napriek tomu sa tu snažím vyjadriť svoj záujem o históriu (ponad a napriek teoretickému mudrovaniu a tomu, čo mám a nemám rád), ktorý v pokusoch mnohých kritikov a básnikov, zaoberajúcich sa podobnými záležitosťami ako tieto poznámky, chýba. Zabúdanie na históriu možno týmto kritikom a básnikom a poetkám umožní zaujať čestné miesto v usporiadaní kánonu, ktoré je príznačné pre tento moment. A to je také veľmi neoliberalne – alebo subverzívne? Už ani neviem...

(Z knihy *Notes on Post-conceptual poetry*, vydanej v roku 2015 v losangeleskom vydavateľstve Insert Blanc Press, s láskavým súhlasom autora preložila Petra Bán.)

PETRA BÁN (1988) vyštudovala slovenský a anglický jazyk a literatúru na PdF UK v Bratislave. V súčasnosti sa popri práci v celkom neliterárnej sfére venuje príležitostným prekladom a recenzovaniu.

Náhrdelník / Obojok Vtedy, medzitým, teraz

JANA BODNÁROVÁ



Jana Bodnárová. Foto: Lucia Gardin

TERAZ (FRAGMENT)

UPROSTRED NOCI, V OPUSTENOM DOME, V ZABUDNUTEJ ZÁHRADE

Sára

Horúca noc, bludné hlasy, vietor v elipsách. Dom praskal, pískal, pukať: drevo, sklo, nábytok, tapety, parkety, a keď Sára rozsvietila svetlá, postupne zaškvrkali smrteľným zvukom i telička nočných mŕ na holých žiarovkách.

Koľko ľudí prejde životom iba tak, nezbadane, ako tieto nočné motýle, alebo ako letničky, krátko, ľahko, takmer neviditeľne, až hanblivo, že vôbec sú, veď nikomu ani nebudú chýbať, ako keby zamietli všetky stopy po sebe, po svojej pavučinovo jemnej existencii, pomyslela si Sára a posadila sa na posteli.

Ak nočnou ulicou ojedinele prešlo auto, možno taxík s cestovateľom nočným vlakom, ktorý zastal na neďalekej stanici, po stenách sa mihli tiene. Zatancovali – priesračne brušné tanečnice na tapetách kedysi zelenkastej farby so striebornými vzormi mušlí – a zmizli.

Sáru teda zobudili zvuky domu. V noci ožívajú, oslobodzujú sa v tichu. Určite tie ju vytrhli zo spánku, a nie zvuky vlakov či áut. Na také čosi bola zvyknutá zo svojho bytu. Hlasy vily ju prebrali, ale nevyľakali. Boli pre ňu niečím dôverným, intímnym. Iba jej. V nozdrách cítila prach, stuchlinu, lebo cez deň túto izbu, kedysi svoju detskú izbu, nestihla dokonale vyriadiť.

Noc po žeravom dni bola príjemná, vlhko chladivá. Sáru to vábilo do záhrady, tiež spustnutej, divej, lenže s inými zvukmi, ako zo seba dávil dom. Vietor rozkmital lístie. Chvíľu šuchotavo znelo. Pre Sáru rovnako dôverný zvuk: tak šušťí šíp, keď ona strieľa z luku. V hĺbke si všimla tvar spustnutého kvetinového záhonu. Kedysi tam rástli tulipány, krókusy, sirôtky, georgíny, petúnie, papučky, hortenzie, jesenné astry... Tie kvety nechali po sebe už len zmätené stopy, signály.

Všetko navzájom počúvalo nočné ticho. Aj samo ticho možno tiež načúvalo tichu.

Sára pozrela do hĺbky záhrady a zdalo sa jej, že tam, v úzadí, spí rozvalené, túlavé dievča. V hypnóze drog. Keď však prišla bližšie, cez dávno nekosenú trávu,

JANA BODNÁROVÁ (1950) študovala dva roky knižovedu a latinčinu a potom vedu o výtvarnom umení na FIF UK v Bratislave. Pracovala ako pamiatkarka a editorka, v rokoch 1999 – 2009 ako vydavateľka vydavateľstva BAUM. Od roku 1990 sa venuje literárnej a dramatickej tvorbe pre dospelých i deti, ako aj tvorbe televíznych scenárov (napr. *Fragmenty z malmesta*, 2000). Publikovala množstvo kníh pre dospelých a deti, javiskovo bolo zrealizovaných viacero jej divadelných hier. Najnovšou prozaickou knihou pre dospelých je *Takmer neviditeľná* (2008), pre mládež kniha *Barborkino kino* v druhom, rozšírenom vydaní (2015). Nateraz poslednou zbierkou poézie je kniha *Z periférií* (2013).

V tomto roku jej vo vydavateľstve Trio Publishing vyjde próza *Náhrdelník / Obojok*, z ktorej prinášame ukážku, a vo vydavateľstve Modrý Peter zbierka básní *V záhradách / pod dronmi*. Jej najnovšou realizovanou hrou sú *Kolisky* (2011), text hry *Snežný vrchol* získal 3. miesto v anonymnej česko-slovenskej súťaži *Dráma 2013*. Niektoré z jej poviedok, divadelných hier a básní boli preložené do viacerých európskych jazykov a taktiež do arabčiny, hindčiny, japončiny a perzštiny. Jej poviedková

kniha *bleskosvetlo/bleskotma* vyšla v Poľsku (1998), *Aféra rozumu* na Ukrajine (2015) a v tomto roku vychádza jej *Insomnia* v Maďarsku. Príležitostne sa venuje performančnej video poézii. Zúčastnila sa s ňou na festivaloch doma i v cudzine (Berlín, Kjóto, Nový Sad, Varšava...). Žije v Košiciach.

uvidela pláň bodliakov a lopúchov. Do predlaktia ju nečakane škrabol trň divej šípovej ruže. Strhla sa. Krátko vykrikla, pískol zobudený vták, zaškriekala divá mačka. Tá má možno v záhrade svoj príbytok. Alebo je to mačka, ktorá stratila plachosť i ostražitosť a túli sa k spiacim ľuďom. Sára si vydýchla. V hĺbke záhrady neležalo dievča! Veď sú deti, bezprizorné, zanedbané, ktoré sa túlajú mestami, a spia v opustených záhradách ako tie nočné motýle pred chvíľou v dome, a nikto ich nevidí. Okrem toho pusté záhrady lákajú. Sú čosi ako hotely – miesta na dočasné cesty, prenocovanie, objavy, strácanie sa, sex, vraždy, samovraždy...

Sára si sadla na schátranú lavičku. Pozerala na polozborenú filagóriu, teda záhradnú besiedku, ako jej mama hovorila kedysi. Tak rada by tam mamu znova videla: suší si vaječným šampónom zmyté vlasy, predklonená, plavá hriva visí skoro po zem, prehrabáva si vlhké vlasy prstami, cez otvorené okno počuť spev z rádia:

Zhasňte lampiony, lampiony, já chci vidět tmu, nepřišel, nepřišel... Světlušek miliony, miliony, vedte mě domů...

Mama si vo filagórii spievala spolu s vysokým ženským hlasom z rádia, voňala hrášková polievka, čerstvo posekaný petržlen, miešalo sa to so závanom orgovánu i pachmi výfukov áut z cesty.

Chcela by takto sedieť dlho, veľmi dlho, na ošarpanej lavičke. Ktosi z nej ukradol kovové operadlá v tvare hadov. Chýba aj jedna drevená doska z opierky na chrbát. Sára by takto presedela hodiny v tom kruhovom vánku letnej noci. Mesiac bol ako krištáľová misa, sfarbená do zelenkasta. Po pyžame na stehne jej liezol čierno-zelený chrobáček. Napadlo jej, koľko je vlastne života v pustej záhrade, miniatúrneho, čulého, a že to vôbec nie je mŕtve miesto, len ona jedného z tých malilinkých spáčov zobudila!

Vdychovala by nočné ópiové vône a nemyslela na nič v záhrade opustenosti. V nej kedysi výskala, rozsádzovala medzi kvetmi hračky, maznala sa s nimi, hrozila im, kričala na ne. Nebála sa žiab, jašteričiek na skalách, ani myši vynorených zo skrýš v neskorú jeseň. Dokázala ich chytiť za chvosty, ale keď už veľmi pišťali a trepali sa, pustila ich na zem. Pamätá si, ako ju muž, asi jej otec, zobral na ruky, zodvihol do výšky, ako sa bála, že ju pustí, a ona, Sára, sa rozbije. Tak ako keď hodila kameň na guľatú bábu, tá sa vždy prekopírcia z hlavy na brucho a chvíľu sa ešte posmešne hojdala. Sára vtedy chcela vidieť príčinu jej kyvadlových pohybov. To mohla iba tak, že zelenej bábe s doširoka otvorenými okrúhlymi očami, ružovo vymaľovanými lícami a perami rozbije skalou guľaté brucho.

Z otvoreného okna vykĺzla záclona s dizajnom vtáčikov. Sára za sebou nezatvorila dvere, dnu je asi prievan, lebo párkrát čosi buchlo. Možno udierali práve tie nezavreté dvere, veď sa nemusí lakať, nespí tu túlavé dievča. Ani nejaká lacná prostitútko zo železničnej stanice, po ktorej liezli ruky mužov a teraz po nej loží hmyz a pavúky ju ovíjajú sieťami. Lopúchy – vejáre gejší – ju neovievajú... Mesiac prekryl riedky oblak. Sára napadlo, že mesačný kruh má v tomto momente farbu, ako keby pozerala do čistého jazera, na dno, kde číhajú veci, ktoré ešte nikto neobjavil. Vrátila sa na toto miesto, do otcovského a starorodičovského domu, po dlhých rokoch, ako sa potápač spustí na dno jazera a má šancu objavovať veci ponorené v hĺbke, zasnené v omotaní riasami. Mäkké a nezreteľné.

Bolo už deväť preč, keď sa Sára zobudila. Cítila sa vyspatá, napriek nočnej prestávke, a vyhrabala sa zo spacieho vaku. V starom kredenci našla plechový hrnček. Na sporák dala variť vodu, aby si vypila tureckú kávu. V hornej časti kredenca bolo pár kameninových tanierov, misiek a šálok, ktoré tu nechali poslední nájomníci. Dokonca v útrobach starého kredenca zostala vôňa škoric, klinčekov, vanilky a korenia. Vlastne toto všetko v drevených malých zásuvkách držala i jej mama. Určite aj stará mama. Zostalo to po oboch ženách pár desaťročí. Hlboko sa nadýchla dôverných vôní. Do misky vsypala pohánkové lupienky, ktoré si kúpila včera, a vyliala na ne jogurt. Popíjala kávu osladenú medom. Na zdrap papiera písala, čo musí kúpiť dnes: čistiace prostriedky, chlieb, maslo, mlieko, čaj, sardinky, zeleninu, ovocie...

Na nákupy šla Sára na starom bicykli. Objavila ho včera v zimnej záhrade. Kedysi to bola magická časť vily. Skelet skleníka tvorila železná konštrukcia z tyčí, ktoré vykresľovali na stenách i na elipsovitej, nízkej kopule secesné krivky. Veľké plochy boli zasklené a vnútri sa ako na obrovskom prevrátenom člne plavili exotickí pútnici rastlinnej ríše. Zo všetkého, čo bolo, sa tvrdohlavo kde-tu udržali trsy trávy a najmä brečtan. Ovíjal sa okolo výstupkov konštrukcií smerom za svetlom lejúcim sa zhora a vlhrou dažďa prenikajúceho kde-tu cez rozbitý sklený strop. Povaľovalo sa tu pár vysušených prútených kresiel, dve-tri staré komody, krhly na polievanie, črepníky s vyschnutými rastlinami ako plaziacimi sa kostlivcami... Sklá zimnej záhrady niekto z neskorších nájomníkov pretrel sčasti mliečno bielou farbou. Oslepili skleník a celému tomu bizarnému vzhľadu dali pocit nevidiacej bytosti. Na bicykli včera stačilo dofúkať gumené, omiesť pavučiny, omyť prach, povoliť zadrhnuté, škrípajúce brzdy. Sára našla i kovovú olejnicu a po všetkých úpravách mohla na bicykli ísť na nákupy.

Vo vaku už mala veci z drogerie i potravín, teraz kupovala na trhu ovocie a zeleninu. Práve si vkladala do košíka, primontovaného vzadu, patizón a vrecko zemiakov, keď jej rameno strhla nejaká žena. Mala načervenkasté oči, biele vlasy, rovnako ako obočie i mihalnice, a drvivo ju triaslo. Z kútikov úst jej stekali sliny. Žena naraz vymrštila ramená a ako handrová bába odvisla Sára okolo krku. Tá skríkla, ale za sekundu sa spamätala a spolu s predavačkou posadili albínku na prevrátenú prázdnu debničku vedľa pultu. Epileptický záchvat neznámej netrval dlho a tá zvláštne bielo-biela, ako vylúhovaná žena vstala, oprášila si šaty, zahrabla do vlasov, utrela si vreckovkou tvár a bez slova odišla.

Má šťastie, chudina, že sa nenarodila v takej Afrike!

Volal bulharský zeleninár zo stánku oproti, ku ktorému Sára chcela ísť kúpiť baklažán a sladkú kanadskú cibuľu.

Prežila by nanajvýš v lágri, kde skrývajú albínov pred vrahmi. Vrah chytí také dievčatko, odsekne mu ruky, nohy. Za hlavu sa platí dvakrát toľko... Nájdu šialenca, ktorý vykoná čiernu mágiu, aby vo voľbách vyhral ten, kto mu najviac zaplatí.

Sára čítala čosi ukrutné o tom, že v Tanzánii považujú ľudí bez pigmentu za duchov, ktorí v sebe vlastnia večný život, že z ich údov naozaj pripravujú lektváre na rôzne choroby, a rybári ich žiarivé vlasy vpletajú do sietí, aby s čarami čudných vlasov nalovili veľa rýb.

Spomenula si, ako pred mnohými rokmi videla v tunajšom prírodopisnom múzeu vrabca, ktorý bol celý biely – taký vrabec albín. Nainštalovali ho odstrčeného od krdlika normálne sfarbených vtáčikov.

Vždy, na celom svete, vo všetkom budú existovať biele vrabce! Odstrčenci a vydedenci, napadlo jej v oblúku spomienky.

Nebojte sa, pani, my sme tu už na ňu zvyknutí. Stále sem chodí, len pozerá na všetko a ani veľmi nekupuje. Dost často dostáva záchvat.

Vravela predavačka skoro veselo a ďalej vážila paradajky, Sára stála strpnutá, stále v pomykove z výjavu a z predavačovho kriku smerom k nej.

Od muža s kávovarom na trojkolke si kúpila kávu v papierovom poháriku, od najbližšej kvetinárky ešte kytičku silno voňajúcich tureckých klinčekov. Opretá o bicykel s definitívnym uvoľnením sledovala haravaru, pestré koberce z kvetov a zeleniny, pokrikovanie trhovníkov, handrkovanie o ceny. Občas k nej pribehlo cigánske dieťa a drankalo peniaze. Vo vrecku plátenného saka mala mince, tak rozdávala. Deti utekali späť k svojim mamám, tie predávali z vedier čučoriedky a kôpky hríbov z neďalekých hôr. Hlas zvona z gotického kostola prebil na chvíľu celú haravaru.

Z tržnice šla Sára rovno domov. Musela zvesiť záclony v jej bývalej detskej izbe, vyprať ich, umyť okná, ešte raz i dlážku a nábytok, vydrhnúť kuchyňu, aby tu mohla pár dní ako-tak príjemne vydržať. To sa ešte uvidí, na aký čas, ukáže sa, až prídu prví záujemcovia o vilu. A možno o všetkom rozhodne už rozhovor s primátorom mesta.

Opäť chodila prázdnyimi izbami na prízemí, potom po kedysi starostlivo leštenom schodisku z dubového dreva vyšla na poschodie, prechádzala priestranými izbami s tieňmi na stenách po obrazoch a po kusoch fortieľneho nábytku. Rozpamätávala sa, kde stáli komody, kreslá, kanapy, knižnica, klavír i benátske zrkadlo zdedené po otcových rodičoch. Pár obyčajných kusov tu ešte zostalo, ale ten intarzovaný bol dávno preč! Podnájomníci ho zrejme predali starožitníkovi. Ktovie, kde skončil klavír, na ktorom Sárina mama stále držala malý vzácny koberec a chanukový svietnik ako spomienku na svokru, ktorú nepoznala. Kovovými schodmi zatočenými do špirály vyšla napokon Sára až pod strechu.

Útroby vily bola Sárina prvotná pamäť, vymedzená múrmi, nehmotne odvisnutá v priestore, cikcakovito vibrujúca ovzduším.

Ešte predtým, než sa určí ďalší osud vily, čaká Sáru stretnutie s Ibojou. Keď sa v dome podvečer spokojne natiahla priamo na dlážku, voňavú po umytí, pozorovala tancujúce tiene na strope, meniace sa s pohybom slnka, a spomenula si na čudný sen, o ktorom jej písala práve Iboja.

TERAZ (FRAGMENT)

DVE LABUTE. KAŽDÁ LIETA VO SVOJOM TICHU IBOJA, DOM

Moja malá sestrička,

veľká radosť, že prídeš! I kvôli tomu, čo som Ti písala naposledy. Aj pre to všetko, čo sa medzi nami a okolo nás stalo i nestalo. Medzi nami, dvoma čiernymi labuťami, ha! Hoci každá lieta v tom svojom tichu. Opäť teda pobudneme spolu! Aj v dome, kde si pár rokov žila. To si pamätáš! Vaša vila bola blízko nášho hotela Aurora. Ten už neexistuje! Myslím – niet ho v pravom slova zmysle! V tomto meste už mnohé nespoznáš. Má bradavicové telo! Na kupole síce uvidíš kovovú sochu Aurory, vo vystretej ruke stále nesie fakľu svetla, lenže nápis už osekali! Komunisti kedysi pridali dĺžeň nad o a teraz z celého názvu zostal už len negatív. Negatív sa dá ešte celkom dobre rozlúštiť v omietke. Ale kto by si ho všímal?! Zmizli domy priateľov i našich príbuzných. Už dávno aj ich kresťanský cintorín. Aj ten náš menší, židovský. Len kostoly zostali nedotknuté a synagóga je konečne opravená. Bývajú v nej koncerty a výstavy. Nájdeš tu megaobchody, akých vy na Západe máte veľa. Prišli vlastne od vás. V malých krámoch na námestí a hlavnej ulici už nenájdeš obchodíky, ktoré si poznala. Natrafiš na samé lacné handry. S pyšnými nápismi rukou na pútači: English second hand. V iných natrieskané miniatúrne ázijské šťaststvo, lacnú obuv, športové potreby. Inde pizzerie, kaviarničky, to všetko v bývalých obchodoch s odevmi, látkami, kávovinami, železiarstvom. Už ani ja neviem, čo všetko tam pôvodne bolo. Cukráreň je teraz, kde bol kedysi dlhé roky mliečny bar. Tebe tam vždy tak smrdelo! Iba pupkatá banka zostala na svojom mieste aj s mrežami a pompéznyimi stĺpmi. Lenže nepatrí už tým v dejinách premenlivým štátom, ale komusi zvonku. Vlastne nikto z miestnych poriadne nevie komu.

Si moja malá sestrička. Stále taká pre mňa zostaneš, aj keď sme už obe zostarli! Čas je prievan a roky letia. Choroby tiež nezastavíš.

Teším sa aj kvôli usporiadaniu záležitostí okolo vašej vily. Ako vieš, pred tromi rokmi odišli poslední nájomníci. Odvtedy chátra a pustne. Som rada, že nechceš, aby ju stihol osud ruiny. V záhrade spávajú bezdomovci. Možno už tajne chodia i dnu! Hoci kontrolujem zámky a tie sa mi zdajú neporušené. Mesto síce chcelo zriadiť múzeum tvojho otca, lenže poslanci na to nemali rovnaký názor. Roky kvôli tomu búcham na dvere radnice! To vieš, každý si stráži svoje! Niektorí by vilu najradšej dali zbúrať a za úplatok presadili stavbu nájomného domu. Veď pozemok je veľký. Alebo firmy! Možno fitká. Treba byť stále mladý a krásny už i tu, v malomeste!

Som rada, že prídeš a rozhodneš na mieste, ako ďalej. Minule sa mi dokonca s tým domom snívalo. Najprv som videla more. Na vlnách sa hojďali zástupy ľudských tiel. Bez života. A možno to boli len bábiky z kaučuku. Z ničoho nič sa všetko prelialo do izieb vášho domu. Boli prázdne, ale dlážky zalievala bahnitá, stojatá voda. Počula som však na nich kroky. I ozvenu krokov. Taký ten sen – nočná mora! Skoro nič sa v ňom neodohrá. Aj tak srdce cvála, keď sa zobudíš!

I ja Ťa rada uvidím po dlhých rokoch. Veď už sa všetko čoraz rýchlejšie vzdáfuje. Neomylné cítim posuny inde.

Objíma Ťa Tvoja
Iboja

TERAZ (FRAGMENT)

TEMNÁ NOC, OPĚT ZÁHRADA

Iboja a Sára

Cez záhradu zabudnutia sa plazilo večerné teplo. Na stolíku svietila sviečka v čínskom lampióne, stála fľaša s červeným vínom, poháre, v košíčkoch pagáče, na tanierikoch nakrájaný syr, olivy, lieskové oriešky a mandle. Stolík Sára včera vyniesla z pôjdu, umyla ho mydlovou vodou a kefou. V komode našla starý damaskový obrus kde-tu už s hrdzavými škvrnami, ale prestrela ho na stôl. Čoraz viac hustli vône pozostatkov kvetov v záhrade, tráv a listia.

Neskutočne si to za pár dní skrátila! Zasa je tu vlúdne. Skoro ako za starých čias.

Povedala Iboja.

Ako keď mama počúvala Zhasňte lampiony... Zhasňte lampiony, lampiony, já chci vidět tmu, nepřišel, nepřišel...

Zaspievala Sára.

Obe sa rozosmiali, potom chvíľu spievali starú pesničku spolu:

Světlušek miliony, miliony, vedťe mě domů, měsíc též nevyšel – můj milý ne – při – šel... Tvoj otec Emilku veľmi miloval.

Začala Iboja.

Veď i ona jeho! Už sa viac nevydala. Raz mala priateľa... to áno... ale ja som sa fučala a povedala som jej: Nech ten človek ide od nás preč! Predstav si, ona ma počúvla! Deti vedia byť kruté.

Vravela Sára a popíjala víno.

Tvojmu otcovi sa nikto nevyrovnal. Aj tak by iného muža Emilka časom vykoplá. Čím skôr to urobila, tým lepšie!

Sáre preleteli cez tvár tiene. Chvíľu sa jej nechcelo hovoriť, potom povedala: Dnes som sa hrabala na pôjde. Myslela som, že sa niečo po otcovi ešte vynorí. Nejaké odhodené plátno, ktoré si nikto nevšimol. Pár kresieb... Skicáre alebo čo... A! Jeden poklad som našla. Táto skica! S drobnou postavou.

Sára urovnávala dlaňami sklady na zažltnutom papieri.

Nie je to však dieťa. Má iné proporcie. Všimni si! Možno hrá na flaute. Pred nejakým abstraktným priestorom. Prekrytým rastrom. Ale vlastne... Nie sú to lístky stromu?

Obe ženské hlavy boli sklonené nad malou skicou, položenou čo najbližšie k lampiónu.

Ty! Sára! To bude Eliška Beňadiková! Ona učila tvojho otca hrať na flaute.

To určite drobná Eliška stojí pred oknom. Iba ona mala v meste záclony s lístkami pomarančovníka! Uháčkovala jej ich naša teta Zuzka.

Iboja na dúšok vypila víno, Sára jej hneď naliala ďalší pohár. Chvíľu obe pozerali na tmnú farbu, do akej sa víno zlomilo, keď sa hladina pohla.

Eliška dávno zomrela. I jej muž. Pavlačový dom, do ktorého ich presťahovali z rodinnej kúrie, je tiež zbúraný.

Iboja si už len málo pamätala starú kúriu Beňadikovcov, z ktorej po vojne vystaňovali starých manželov do nájomného domu pre robotníkov z garbiarní. Dielne sa ťahali, i so svojim smradom od namáčaných kravských koží, zozadu toho pavlačového domu. Pokračovala:

Preč sú i dielne a staré fabriky. V päťdesiatych sem, do vašej vily, štát natičil na nejaký čas nájomníkov, lebo dom bol vraj priveľký iba pre tvojho otca a starého otca. Ale neskôr, keď ani Imro už nežil a boli tie búračky, tu tvoja mama nechala dožiť práve Beňadikovcov. Hej, kdeko v tejto vile býval, až dom skončil takto.

My sme s mamou odišli do bytu starých rodičov. Už pár rokov po smrti môjho otca. Mame tak bolo so mnou ľahšie.

Aj iným tvoja mama pomohla, kým mohla. Prenajímala vilu za bagateľ! Lebo dom chcela udržať iba kvôli tebe! Ale potom aj tak bolo všetko inak!

Ty, Iboja! Niečo som ešte našla. Jednu šelakovú platňu. A, to neuveríš! Dokonca gramofón! Budeš z toho v šoku. Ako ja.

Smiala sa Sára a odbehla do domu. O chvíľu otvorila vysoké krídla jedného okna zimnej záhrady. Z útrobov priestoru prerazil mierne dramatický, poškríabaný alt a rytmus tanga.

Ciemna džíš noc, swiszczą kule po stepie i znów za depezą depezą przez mrok wiatr po drutach przesyła. Wiem, że tę noc znowu spędzisz do świtu bez snu...

Sára vyniesla obal platne. Bola na nej ženská tvár s rovnomerným črtami, tmavými očami, kľenutým obočím a vlasmi stiahnutými dozadu. Dolu nápis výrazným písmom WIERA GRAN.

Iboja si naraz predstavila inú noc a výjav v izbe. Chvíľu unikal, chvíľu postál, pod privretými viečkami ho videla tak nejasne, ako keby pozerala cez poškríbané sklo. Videla dvojicu starých ľudí. Znela podobná sentimentálna pieseň... Ibojini starí rodičia, zaklivení do seba, sa len pomaly hýbali. Vlastne tanec skôr predstierali. Tiekli im slzy. Všetko začínalo byť iné. Pre nich neisté a tvrdé.

Iboja s prehnaným nadšením v hlase povedala: Sestrička! Je tu ako v raji. Víno, vtáčí zob, lampión, mesiac, už len tanec na terase... A čo! Zatancujme si! Na trotoári, kde som ťa vozila v kočiaku ako svoju naozajstnú sestru. Aj s vašou mačkou. Raz si jej cmúľala chvost. Asi si ju uhryzla, lebo ona ťa škrabla! Emilka, tvoja mama, bola predo mnou prvý raz v živote strašne nazlostená! Dlho mi nechcela dovoliť, aby som ťa kočikovala.

Okej. Smiem prosieť?

Vstala prvá Sára.
Okej. Sestrička.

Dve ženy tancovali na plochých kamenných doskách chodníka, pomedzi ktoré sa pretlačil mach, tráva a listy dávno odkvitnutých púpav. Tanec, náznak tanga. Pod tým a pod pripitým ženským smiechom utajovaná izolácia, samota, krehkosť ich oboch. Do tohto melanžu spieval zamatový i drsný hlas: Ciemna dziś noc, step rozdziela nas czarny i zły, i dlatego nie słyszysz mych słów, gdy wiatr świszcze i kule.

Možno bola platňa poškriabaná alebo to spôsobovala tupá ihla, ale hlas niekedy praskol, prerušil sa. Rovnako sa prerušovali i hudobné nástroje. Ako pod vplyvom nejakej choroby. Obe ženy mali pocit, že vstúpili do minulosti. Z nej boli bezpodmienečne vysotené do iných priestorov, tak ako vtedy, keď sa spievali podobné piesne ako tá, ktorá znela.

Dve ženy teraz ležali vo veľkej posteli v bývalej Sárinej detskej izbe a neprestávali ich záchvaty smiechu od opitosti vínom i spomienkami. Potom, zamotané v spacích vakoch, znovu spievali refrén piesne z platne, ktorú naspievala poľská speváčka so smutnými očami, s vysoko klenutým obočím a ostro rezanými črtami, ako ju videli na obale. Táto platňa, jediná z mnohých, sa z neznámych dôvodov ocitla na pôjde ako tajná šifra: Ciemna dziś noc....

Ale prečo asi otec starostlivo odložil iba túto platňu!?

Sára si dobre pamätala, ako sa šelakové platne po otcovej smrti roky povalovali v priestore pod schodmi do pivníc. Naskladané v starej skrini, ktorú nikto neotváral. Len Sára, a to ešte ani nechodila do školy, keď so vzrušením objavovala všetky priestory domu, jeho zákutia a obsahy skriň, natrafila na čierne platne v papierových obaloch, so špecifickým pachom.

Ostatné ho prestali zaujímať. Len jediná schoval. Kvôli čomusi.

Možno Imro veril, že raz ju budete počúvať spolu. Možno pre čosi celkom iné. To nerozotáme. Ten dôkaz niečoho.

Pá-tos!

Frkla Sára a líškavo drankala: Ešte mi rozprávaj, aký bol môj otec! Zostalo po ňom pár fotiek a autoportrétov... To áno. Ale vždy je taký... až temný! Skoro tragický! Veď musel hovoriť i veselé veci! Nevyzeral pre ženy sexi? Určite ho zvädzali. Kurizovali mu. Aspoň tie ženy pred mojou mamou. Povedz mi! Ešte raz a znova!

Sára sa prudko posadila a Iboja sa prevalila na bok, tvárou k nej.

Toto som čakala! Že sa znova spýtaš, aký bol tvoj otec ako muž.

Potom dychtivo počúvajúcej Säre rozprávala, že Imro bol pre ženy ako magnet. Vysoký, chudý, s bledou tvárou a leskom v tmavých očiach. Ako keby prišiel z oddeleného západného sveta, sveta mondény. Miestni muži hovoriaci nárečím a hojdavým prízvukom boli popri ňom naraz nemotorní, bez šarmu. Tmavé vlasy, začesané dozadu, trochu zvlnené, nad čelom sa mu priskoro urobila plešinka. A vždy chodil v čiernom menčestrovom obleku. Ako vo svojskej uniforme, ktorou sa chcel odlišiť od druhých. Iboja ho nikdy nepočula kričať. Hovoril skôr ticho.

Málo. Šiel z neho v samej podstate naozaj najmä smútok... Možno pre tú jeho záhadnosť ženy naňho brali. Mysleli si, že vymažú ten smútok svojou prsnatou oddanosťou. Že ich bude chcieť maľovať na nejakom diváne, maznať sa s nimi, milovať sa s nimi. Že budú jeho obsesívnymi milenkami. Múzami! Ale on mal iné veľké plány! Túžil založiť divadlo svetla. Chcel v ňom uplatniť naraz hudbu, pohyb, svetlo a výtvarné umenie. Všetko rovnocenne. Písal neúnavne po úradoch... Takmer sa i čosi podarilo. Dostal peniaze na magnetofón, reflektory a reproduktory...

On sám hrával také zvláštne divadlo. Veď máš tie jeho fotky, keď sa nalíčil ako klaun... No ale o pár rokov, vtedy ho už liečili ťažkými liekmi, veľmi pribral. Potom zas vychudol... To tiež vieš z fotiek...

Iboja, sama strhnutá intenzitou spomínania, ešte opisovala, ako musel nechať svoje plány nového, experimentálneho divadla, aj keď sa búril ako biblický prorok. Aj maľoval vzbúreného starozákonného proroka. To už celkom ku koncu, keď už len maľoval a štetec si v najhoršom nechával Emilkou priviazať k ruke, aby ho udržal prstami.

Mne raz ukazoval záhradu. Myslím tú našu, vedľa hotela Aurora... Mala som päť rokov a on začínal študovať maľbu v Prahe... Držal ma na rukách v izbe. Pozeral so mnou cez okno na záhradu. Bola zima. Sviatok Chanuky. Vrazil o špeciálne bielej farbe večerného snehu. O modrej tme, o živle, ktorý večer márnratne rozsyňa diamanty. A ešte, že sa nikdy nemám báť! Ničoho. Nikoho.

Iboja ďalej vrela o tom, ako vždy, keď Imro prišiel na prázdniny, pribehol do hotela za jej starým otcom Šternom. Ten bral Imra ako syna, lebo on, Štern, sa priatelil aj so Sáriným starým otcom. Všetkým v tých časoch pomáhal, ako sa dalo.

Tvoju starú mamu mal tiež veľmi rád. Irmuška moja krásna, tmavá, ty najchytřejšia žena v meste, vravieval zasa jej. Ale tú si nepoznala!

Sára iba pokrútila hlavou. Znova ležala pokojne na chrbte: Zvláštne! Ja si otca tiež pamätám, ako ma držal na rukách. Pre zmenu v tejto našej záhrade. Zdvihol ma do výšky. Bol to určite on! Musel to byť on! Je to asi jediné, čo si pamätám. Strašne som sa bála, že ma vypustí z rúk... Mala som vtedy možno tri roky? Alebo ani toľko?!

Säre z jedného kútika oka vytekali slzy a stekali po lícach do uší.

Určite to bol on, sestrička. Zomrel, keď si mala tri a pol.

Iboja myslela na to, ako niekedy niektoré spomienky vyčerpávajú myseľ. Potom zmiznú ako spodné vody. Raz sa vynoria a zas nečakane spustia povodeň. Ale čo! Všetky pamäť nemusí byť dôveryhodná partnerka. Len sa opäť nedať vykofajtiť do všetkých smútkov!

Vlastne ešte sa pamätám, ale ako keby celá tá scéna bola ponorená vo vode... Otec hral na husliach, mama ma držala na rukách. On si pospevoval... Mama so mnou tancovala po izbe... Tiež spievala... Tum-bala, tum-bala, tum-balalajka...

Vtedy sa Sára s Ibojou celkom naraz, ako na nejaký signál, naplno rozospievali:

Tum-bala, tum-bala, tum-balalajka. Tum-balalajka shpil balalajka. Tum-balalajka freylik zol zayn.

Keď stíchli, Iboja sa vo vaku prevalila z boka späť na chrbát a Sára sa vrátila k tomu, čo objavila v podkroví.

Fakt, prečo si asi nechal túto platňu? Z nejakého dôvodu musela mať preňho význam. Bola pri nej i kresba a všetko starostlivo zabalené v baliacom papieri. Previazané motúzmom. Iba náhodou som zbadala okraj balíčka zastrčeného za hradou.

Iboja povedala do stropu: Naši najbližší definitívne zmizli, Sárinka! Samí emigranti z existencie. Aké samé nás tu nechali, sestrička! Aj keď ty máš ešte pár svojich blízkych. A k tomu mladých! Tým ja už nerozumiem. Sú to také premenlivé, prispôsobivé generácie. Otáčavé na všetky strany. My sme boli iba malé, súkromné anarchistky. Lebo malomesto nás pribrzdilo. Ale vedeli sme sa búriť! To hej! No viac v sebe ako smerom von. A možno sme aj nimi tu, dnu, zostali, čo?!

Obe sa krátko zasmiali a Sára povedala: Ty máš ešte mamu.

Ach, mamu! Ak chceš, Sára, pôjdeme za ňou. Lenže už sa jej na nič nemôžeme spýtať. Aj keby sme čo ako chceli!

Kolko má vlastne rokov?

O dvadsaťpäť viac ako ja.

Deväťdesiatpäť?

Tak. Presne.

O štyridsať viac ako ja.

Aká si ešte mladá popri nás!

Kišasonka, vnúčatá vám plačú!

Obe sa zas tak vínovo chichotali, cez pootvorené okno bolo počuť z diaľky hrkotať vlaky, občas prešli autá. Zvuky pôsobili upokojujúco ako rytmická uspávanka.

Ale Iboja po chvíli povedala čosi, čo Sárku znepokojilo: A čo presne sa stalo s tvojou starou mamou? Imrovou mamou. V čase vojny? Nikdy sa o tom priamo nerozprávalo. Bolo to tabu.

Viem, že tabu!

Sára mala fotografiu starej mamy doma na stene. Poznala tú tvár do detailov. Bledá, trocha mäsitá. Veľké oči. Tie prenikavo pozerajú i z fotky. Ohnutý nos, predsunutá brada, vlasy energicky zopnuté do uzla...

Iboja, nikdy som neverila, že to bola samovražda! Chcela v tomto meste dokonca založiť zdravotnícku školu. Myslím, že sa strašne dusila v tej pivnici. Jednoducho sa dusila a potrebovala sa len poriadne nadýchnuť. Napriek všetkému. Prejsť lesom, upokojiť sa... Niečo... odrazená guľka... črepina... niečo ju proste zasiahlo.

Verím ti. Tak to bolo!

Iboja si uvoľnila ruku zo spacáku a hladila Sárku tvár: A tvoj otec bol skoro ešte dieťa. Chlapec v citlivom veku. Neskôr vážne ochorel práve z toho, čo v pivnici pod lesom oni traja prežili.

Vlastne si pamätám presne iba moju mamu a ešte málinko jej rodičov. Primálo na to, aby som cítila rodinné korene, nie?

Spýtala sa Sára.

Veď preto sme ako sestry, čo?! Ja som rovnako vysotená z teplého rodin-

ného hniezda! Ale my dve sme divožky! Ženy, čo behali s vlkami, to nevieš? Len ja som už vypĺznutá vlčica. Dcéra vlčice. Iba ostré zuby sú ta-tam!

Smiala sa Iboja, až sa rozkašľala. Chvíľu Sárku rozprávala o knihe, ktorá jej vždy dáva injekciu vzpruženia. Potom dodala: Sme i dcéry stratených matiek.

Odídených matiek.

Opravila ju Sára.

To máš fuk! Odídené alebo stratené. Proste neprítomné...

Hej, boli sme samy! A sme samy.

To bolo posledné, čo povedala Sára bez sebaľútosti. O chvíľu sa dychy žien začali spomaľovať, jemneli... V Sárku sa mihla tvár albínky i čosi ako telo vrabca. Iboja zas počula zavýjanie vlkov v snehových horách. Pokojná biela farba sa vliala do tmavosivej. Obe takmer naraz zaspali.



Monika Pascoe Mikyšková: Zo série „Evolúcia“, akvarel, tuš a ceruzka na papieri, 70 x 100 cm, 2015



Monika Pascoe Mikyšková: Zo série „Evolúcia“, tuš a tlačiarenské farby, 70 x 100 cm, 2015

O túžbe a jej dosiahnuteľnosti

ROZHOVOR S CRISTINOU PERI ROSSI

V nasledujúcom rozhovore¹ CRISTINA PERI ROSSI uvažuje o túžbe a písaní. Musím však upozorniť, že ide len o úryvok našich rozhovorov, ktorý navyše vznikol na základe viacerých pochybných zdrojov (od diktafónovej nahrávky až po selektívnu pamäť). Keďže som nedokázala prepísať atmosféru chvíle, keď som vošla do Cristininho bytu (svietilo poludňajšie slnko a v rádiu hrala pieseň od Miny), jej gestá a úsmev, a už vôbec nie všetko to, čo odznelo potom, zostáva len povedať, že k ďalším rozhovorom pozývajú jej knihy. Dúfam, že rozhovor zachytil aspoň dôvtip, láskavosť a najmä eklektickosť a antidogmatickosť, ktoré sú pre zmyslenie Cristiny Peri Rossi typické.

Pomerne veľká časť vašej prózy a poézie, vrátane eseje *Fantasías eróticas* (Erotické fantázie), sa z rôznych uhlov pohľadu dotýka témy túžby a erotiky. Prečo ste sa rozhodli zamerať svoju tvorbu práve na ne?

Túžba je hnacou silou života. Pre mňa je život túžbou a smrť jej opakom. Nemám na mysli len sexuálnu túžbu, ale celkovo všetku túžbu, ktorá nami preniká. Tú, o ktorej hovoria psychoanalytici. Túžba ovplyvňuje všetky naše činy, preto ma zaujíma rovnako intenzívne ako samotný život. Keďže aj moje romány, ktoré sa zaoberajú spoločenskými či politickými témami, tvorí túžba – hoci nie sexuálna, ale túžba po láske či spoločnosti –, dokazuje to, že som si prešla rôznymi vecami.

Píšete o tom, čo sa stalo a čo robíte, alebo naopak?

V jednej básni zo zbierky *Linguística general* (Všeobecná lingvistika) som napísala, že píšeme preto, lebo veci, o ktorých chceme hovoriť, neexistujú. Neexistujú práve z dôvodu charakteru jazyka, pretože vec a jazyk nie sú to isté. Takže, ak jazyk nie je schopný zachytiť realitu – čo aj napriek svojmu obrovskému rozsahu a kvetnatosti nie je –, vždy hovoríme o niečom, čo neexistuje. V tejto desivej trhline sa potom rodí túžba po jednote. V básni *Infancia* (Detstvo) z *Europa después de la lluvia* (Európa po daždi) píšem, že v detstve bolo všetko zjednotené. V dospelosti však túto ilúziu strácame, pretože spomínanú trhlinu vnímame. Preto vzniká naša neustála túžba po jednote, ktorú hľadáme v rôznych

CRISTINA PERI ROSSI (1941, Montevideo) je uruguajská spisovateľka, ktorej tvorba bola preložená do viac než dvadsiatich jazykov. V roku 1972 jej Julio Cortázar pomohol emigrovať do Španielska, kde žije dodnes, aj napriek tomu, že sa tam nikdy necítila pohodlne. Zároveň však tvrdí, že spisovateľky a spisovatelia sa musia cítiť nepohodlne, aby mohli dobre písať. Príbuznosť cíti ku krajinám, ktoré rešpektujú ľudské práva a práva zvierat. Poéziu publikovala okrem iného v knihách *Evohé* (1971) či *Descripción de un naufragio* (Opis stroskotania, 1975). Skúsenosti vyhnankyne zaznamenávala postupne, no vydala ich až s dvadsaťročným odstupom v básnickej knihe *Estado de exilio* (2003; v slovenčine ako príloha časopisu *Vertigo*, edícia VeršeonLine, pod názvom *Stav exilu*, 2015). V anglickom jazyku jej vyšli knihy krátkych próz *A Forbidden Passion* (1993), *Solitaire of Love* (2000), *Panic Signs* (2002), *Afternoon of the Dinosaur* (2012), poézia jej vyšla v antológii *These are Not Sweet Girls: Poetry by Latin American Women*

¹ Rozhovor bol pôvodne uverejnený v časopise *Lectora: revista de dones i textualitat*, č. 11/2005. Publikujeme ho s láskavým súhlasom Ainy Pérez Fontdevily.

(1998, ed. Majorie Agosin). Hrdinovia a hrdinky jej prozaických a poetických kníh nezriedka skúmajú svoju sexualitu a subverzívne posúvajú hranice rodových rol. Zbierkou lesbických erotických básní *Evohé* (1971) vyvolala v čase prvého publikovania škandál.

oblastiach – od lúboštných vzťahov až po umenie. Píšem o zážitkoch, ktoré poznám. Tam vždy začnem. Ale od chvíle, keď si uvedomím nedostatok, hľadám úplnosť. Z psychoanalytického hľadiska by sa dalo povedať, že táto túžba súvisí s naším spojením s matkou ešte z obdobia, keď sme boli v jej vnútri. Pôrodom príde k rozdeleniu, ktoré rovnako zle znáša matka aj dieťa, pretože to pre nich znamená koniec jediného obdobia, v ktorom človek tvorí súčasť niekoho iného. Niektorí z nás toto rozdelenie prežívajú horšie než iní, pretože majú lepší prístup k podvedomiu, v ktorom sa tieto zážitky ukladajú.

Ako by ste vysvetlili váš posun od alegorickej prózy, ktorá je experimentálnejšia, výraznejšie sa zameriava na kolektívnu históriu a obsahuje viac symbolických a snových prvkov (napríklad v knihách *El libro de mis primos* – Kniha mojich bratrancov, *Los museos abandonados* – Opustené múzeá či *La nave de los locos* – Loď bláznov), k vašim ostatným knihám, ktoré sa skôr než o vonkajšie dianie zaujímajú o rôzne podoby vášne?

Uznávam písanie každého druhu. V Latinskej Amerike túžia spisovatelia a spisovateľky oveľa viac než tu [v Španielsku] stať sa autormi viacerých žánrov. Tunnajší kritici a kritičky si myslia, že ak píšete prózu, poviedky, romány, eseje, novinové články a poéziu, je to preto, lebo ani jedno nerobíte dobre. Ja osobne píšem rada diela všetkých žánrov a nikdy by som nechcela používať len jeden „nástroj“. Nikdy som napríklad nechcela byť len alegorická. Písanie je ako kaleidoskop. Realita, ako som už povedala, sa nedá pomocou jazyka zachytiť celá. Z toho vyplýva, že sa nedá obsiahnuť len pomocou literatúry. No ak sa na ňu človek pozerá z rôznych uhlov pohľadu, dokáže sa k tomu aspoň priblížiť. Nespokojnosť, že nič nie je obsiahnuteľné, je taká veľká, že sa túžba zožiera sama a zostávajú v nej len diery. V literatúre, našťastie, neexistuje progres, a nemožno ju ani vyvrátiť. Takže ak poviem, že celá realita je paradoxná, musím dodať – aj tá moja. Fascinuje ma nekonečnosť tohto príbehu. Podobá sa matrioškám, ktoré nemôžem ani vystáť. V detstve som totiž zažila emocionálny šok, keď som prvý raz uvidela takúto „nekonečnú“ figúrku. Vtedy som si totiž uvedomila, čo je to nekonečno, a že sa myslou nedá obsiahnuť. A práve to, čo ma tak rozčuľuje, na mňa v literatúre pôsobí úplne opačne – povzbudzuje to moju tvorbu. Na druhej strane sa mi zdá, že nás vždy obmedzuje štýl. Veľmi ma napríklad oslovuje Kafkov štýl, ale ešte viac by sa mi páčilo, keby bol Kafka napísal aj nejakú nekafkovskú knihu. Myslím, že ma najviac zaujíma poznanie. A poznanie nemôže obmedzovať. Láska sa nedá celá vysvetliť len pomocou biológie, no ani literatúra samotná na to nestačí. Treba ich spojiť.

Áno, to ste veľmi dobre zhrnuli aj v básni *Hipótesis científica* (Vedecká hypotéza) zo zbierky *Otra vez Eros* (Opäť Eros). Je zaujímavé, že keď o týchto témach píšete, hoci rozoberáte vnímanie lásky či rodové rozdiely, na druhej strane sa často odvolávate aj na biológiu, evolučnú teóriu, inštinkty...

Sme totiž obeťou strašného rozštiepenia. Keď sa rozprávate so psychológom, často nevie, kde sa nachádza pečeň. Všetko vysvetľuje len z hľadiska psy-



Cristina Peri Rossi. Zdroj: lamajadesnuda.com

chiky. Ale psychika bez tela neexistuje. Dokonca aj Freud vo svojej eseji *Das Unbehagen in der Kultur* (Nespokojnosť v kultúre) hovorí, že asi najhoršie, čo sa nám v 20. storočí stalo, bolo oddelenie neuropsychológie od psychológie. Každá má svoju vlastnú pravdu a odmietajú sa spojiť. Pre kultúru ostatných storočí je to celkom príznačné. Každý systém sa snaží vysvetliť úplne všetko. Bolo by skvelé, keby to bolo možné, no svet je príliš rozmanitý. A čo sa týka človeka, všetko spolu tak úzko súvisí, že keby sme sa snažili jednotlivé aspekty od seba oddeliť, hoci len kvôli ich skúmaniu, bolo by to veľmi obmedzujúce.

Každopádne, niektoré súčasné výskumy, ktoré tvrdia, že existuje biologický základ určujúci sexuálnu orientáciu človeka, sú desivé.

Mňa to nedesí, pretože nič z toho ešte nevieme. A to ma skôr sužuje. Navyše, som zástankyňou bolestivého poznania. Kiežby som nežila v tomto, ale v nasledujúcom storočí. Vďaka pokroku vedy a techniky časom určite dokážeme rozlúštiť veci, ktoré nás trápia. Napríklad otázka sexuality – mužská a ženská sexualita sa líšia, pretože sa v odlišných telách tvoria rozdielne zážitky, rozdielna psychika. No to vôbec nevysvetľuje fakt, že nemáme rovnaké práva. Ďalšou témou je sexuálne motivované násilie. Ak si niekto myslí, že je to všetko len vec psychiky, ignoruje jeden podstatný fakt – rodíme sa z tela a všetky tieto túžby sídlia v tele. Určite však neexistuje jediné vysvetlenie, pretože ide o veľmi zložité javy. Pokusy, ktoré spomínate, ma teda vôbec nedesia. Faustovský impulz, túžba po poznaní,

je hnacou silou existencie. To je jediný zásadný rozdiel medzi nami a zvieracou ríšou. Treba však zobrať do úvahy, že po poznaní túžime i preto, lebo chceme vládnuť. Bonusom k pôžitku z poznania je vždy dominancia. Aj ja túžim po poznaní, no priznávam, že vždy ide o neisté poznanie, ktoré vyžaduje mnoho overovania.

Prečo vo vašej próze zvykne túžobný hlas patriť mužom, kým v poézii, naopak, ženskému subjektu?

Do úvahy beriem podvedomie čitateľov a čitateľiek, inak by som musela vždy oveľa viac vysvetľovať. Ak by hlavnou postavou *La nave de los locos* (Loď bláznov) bola žena, musela by som zapísať dvesto strán vysvetľovaním, ako sa táto ženská postava dostala do exilu, keďže čitateľa a čitateľky si pod exulantom vždy predstavujú skôr muža. Tomu som sa však nechcela vyhnúť. Musím teda rátať so všetkými týmito prvkami. A ak je pre mňa podstatné hovoriť o niečom inom – napríklad o tom, čo sa môže stať človeku v exile –, nechcem mrhať stranami na to, aby som vytvorila jedinou postavu, ktorou by v tomto prípade bola žena, ktorá odíde do exilu. V zbierke *Estado de exilio* (Stav vyhnanstva), v ktorej sú všetky postavy mužské, som nikdy nepoužila prvú osobu, aby si čitateľ alebo čitateľka v žiadnom momente nepomysleli, že hovorím o mojom konkrétnom exile. Chcela som hovoriť o exile vo všeobecnosti.

A vo vašich ďalších, intimistických románoch?

Dielo *Solitario de amor* (Solitér lásky) sprevádzali rôzne reakcie. Mnohé ženy mi hovorili, že taký muž, ako som opísala, neexistuje, a že také milované sa nikdy necítili. V USA vznikla veľká debata, prečo nie sú hlavnými postavami tohto diela dve ženy. Nie je to však náhoda. Nechcela som napísať román len o lesbickej láske. Pre mňa bolo dôležité opísať mechanizmus vášne. Aj v tomto prípade som teda musela rátať s čitateľskou predstavivosťou – ak chcem hovoriť o homosexualite, tak o nej hovorím, ale pokiaľ mi ide o niečo iné, a homosexualita hlavných postáv by dej narúšala, pretože by sa na ňu upriamila všetka pozornosť, tak sa tejto téme radšej vyhnem. Som si istá, že keby kniha *Solitario de amor* (Solitér lásky) bola príbehom dvoch žien, hovorila by o patologických formách lásky, ktoré sa medzi ženami vyskytujú.

Jedným z prínosov veľkej časti vašej poézie je, že k homosexualite pristupujete ako k niečomu prirodzenému. Pri čítaní vôbec nemáme pocit, že by išlo o príbeh výhradne lesbickej lásky.

Nemyslím si, že niektorá z mojich básní je výhradne lesbická. Keď budem mať pocit, že takú chcem napísať, tak to urobím. Je pravda, že láska medzi ženami sa javí zmyselnejšia. Ale aj to je len generalizácia, pretože sa to nedá nijako dokázať. Musím spomenúť známu vetu z diela *El desorden amoroso* (Chaos v láske), ktorá hovorí, že rozdiel medzi mužom a ženou spočíva v tom, že muž sa miluje preto, aby uhasil túžbu – pretože milovanie prežíva ako momentálny

impulz –, zatiaľ čo žena to robí preto, aby začala túžiť. Ak si odmyslíme túto nezhodu, heterosexuálny vzťah môže fungovať iba vtedy, ak sa celý podriadi mužovi a jeho spôsobu života. Medzi ženami nič nebráni vzniku obrovskej túžby, a to aj bez telesného podnetu, ktorá dáva veľký priestor fantázii a kreativite. Napriek tomu si myslím, že sa nájdu ženy, pre ktoré nie je žiadostivosť dôležitá.

Pri prezentácii knihy *Estrategias del deseo* (Stratégie túžby) v škole tvorivého písania Ateneu v Barcelone ste hovorili o tom, že objekt lásky – konkrétne jeho sexuálna identita – stráca dôležitosť.

Chcela som tým povedať, že v mnohých mojich básňach je irelevantné, či je objektom túžby muž alebo žena. Podľa mňa sa totiž za výberom konkrétneho pohlavia nášho objektu túžby skrýva veľa nedorozumení. Nie som si istá, či ide pri milovaní muža so ženou o heterosexuálny vzťah, a takisto neviem, či keď sa milujú dve ženy, ide o lesbický vzťah. Takúto klasifikáciu by som raz a navždy zrušila. Sú to milostné vzťahy – majme pochopenie a nepýtajme sa toho druhého alebo tej druhej, čo si o tom myslia. Ja napríklad rozlišujem genitálne pohlavie, chromozómové pohlavie a rodovú identitu. A pokiaľ ide o genitálne a chromozómové pohlavie, rozhodujúce je, ako to človek cíti. Prichádzam teda k záveru, že byť mužom či ženou je tak trochu imaginárna záležitosť. Navyše, ako tvrdím v knihe *La nave de los locos* (Loď bláznov), akákoľvek identita je neurotická. Musieť celý čas presvedčať druhých o tom, že som žena alebo muž, je vyčerpávajúce.

Hovoríte o tom aj v jednej básni zo zbierky *Estrategias del deseo* (Stratégie túžby), ktorá má názov *Contra la identidad* (Proti identite).

Áno, ale je pravda, že príliš laxná identita môže viesť k rozpadu osobnosti. Polymorfná identita môže byť schizofrenická a môže spôsobovať hlboký nepokoj. Treba tomu stanoviť medze a svojej identity sa pevne držať. Hoci ju niekedy môžeme trochu posúvať, za hranicami skutočnej identity sa mení len maska. Nazdávam sa, že to takto funguje od počiatku kultúr, no len vo veľmi primitívnej kultúre a tam, kde neexistuje podozrievanie, si môžeme tento luxus aj dovoliť. Pretože keby som sa zrazu prezliekla za muža (čo som kedysi veľmi chcela skúsiť), začalo by sa o mne hneď rozprávať. Tu dochádza k omylu – treba rozlišovať medzi pohlavím a rodom. Človek má síce nejaké pohlavie, no môže vystupovať ako iný rod.

Zopakujem otázku, ktorú ste vy sama položili v rozhovore s Reinou Roffé (2001). Znela: V láske, túžbe, a dokonca aj v literatúre, prečo robiť všetky tie rozdiely?

Spomínam si na rozhovor s Terenci Moixom, v ktorom povedal, že v deň, keď stretne niekoho, kto je rovnaký ako on, zamiluje sa. Ja to mám naopak. Milujem rozdiely a neľadám niekoho, kto by bol podobný ako ja. Hovorím o tom i v básni, ktorá sa volá *Bar gay*, zo zbierky *Estrategias del deseo* (Stratégie túžby). Nechce sa mi veriť, že niekto môže túžiť po tom istom. A to teraz vravím z po-

hľadu lesby. Podľa mňa je aj na homosexualite úžasné to, že je v nej obsiahnutých toľko rozdielov. Moje telo je v istej chvíli oslovené iným telom – rečou, citmi... Vtedy, keď človek miluje, je očarený rozdielmi. Pretože inak by bol navždy len Narcisom, ktorý hľadá na svoj odraz, nikdy by nerástol. Rozdielnosť druhých nás obohacuje, otvára nám obzory.

Uvažujete aj o extrémnych rozdielnostiach, ktoré sa prejavujú ako nerovnosť a majú podobu hierarchizácie?

Áno. A sme opäť pri heterosexualite, ktorá, podľa mňa, vyplýva z povahy mužskej sexuality. Ktorý muž by vydržal rande trvajúce celú noc a časť nasledujúceho dňa? Je to nemožné, už len pre dynamiku dnešného životného štýlu, ktorý je absolútne antisexuálny. Som veľmi rada, že som sa narodila v „mojich časoch“, a nie dnes, keď už na lásku nie je čas.

Aký význam má podľa vás označenie „lesbická literatúra“?

Vôbec žiadny, ani len z politického hľadiska. Už ako veľmi mladá som sa kvôli pocitu autenticity označovala ako lesba. Hoci si dnes uvedomujem, že som – vlastne tak ako všetci – bisexuálka, z politického hľadiska som lesba. Lesbickou by som nazvala tú literatúru, ktorá sa niekedy touto témou zaoberá. Avšak zväčša rieši aj iné témy, preto ju nepovažujem za samostatný žáner. Keď som napísala knihu *El amor es una droga dura* (Láska je tvrdá droga), Manuel Vázquez Montalbán a Vicente Verdú povedali, že sa s ňou absolútne stotožnili. Zabúda sa však na jednu vec, totiž, že spisovatelia a spisovateľky majú pri písaní k dispozícii množstvo nástrojov – predstavivosť, pozorovanie, no predovšetkým empatiu. Povedala by som, že je len málo vecí, o ktorých nedokážem písať. Vyžadujem od seba, aby som takto vedela písať. O niektorých veciach možno nechcem písať, pretože mám pocit, že im nedokážem vzdorovať. Myslím, že práve na to slúži literatúra – aby sme sa všetci, čitatelia aj čitateľky, spisovatelia aj spisovateľky, vžili do kože niekoho iného. Pamätám si, ako som v ôsmich či deviatich rokoch čítala *Denník Anny Frankovej*. Vžila som sa vtedy do jej kože a položila som si otázku, na ktorú som nikdy nedostala odpoveď: Prečo práve ona bola Anna Franková a zomrela takto, a nie ja? Musíte pochopiť celý svet, aby ste sa dostali k odpovedi, a musíte sa cítiť vinní za to, že nie ste Anna Franková.

Keď Hélène Cixous v roku 1995 hovorila o textoch Clarice Lispector, povedala, že etická otázka v nich znie: Prečo ja nie som ten druhý? V rozhovore o spisovateľkách, ktorý bol publikovaný v časopise *Milenium*, ste Lispector uviedli ako jednu zo svojich obľúbených autoriek.

Pre mňa je Clarice Lispector príkladom spisovateľky, ktorej literatúra je, vďaka jej vnímaniu a zážitkom, výlučne ženská. Je pravda, že keď som sa rozprávala s Annou Caballé, povedala som, že niekedy sú objekt túžby a zážitky, od ktorých sa jej príbehy odvíjajú, irelevantné. No nie vždy je to tak. Ona vtedy

tvrdila, že som jediná latinská autorka, ktorá sa v niektorých svojich dielach venuje téme lesbizmu.

Niektorí čitatelia a čitateľky sa spoznajú práve v tých dielach, v ktorých hovoríte o homosexualite.

Určite áno, no človek nemusí verejne dokazovať, kým je. Hoci viem, že sa mi to často stávalo. Ak sa napríklad pozriete na moju literárnu dráhu, ľahko si všimnete, že v čase, keď som v Uruguaji vydala prvé knihy, som prechádzala fázou radikálnej ľavicovej politickej orientácie. V tom čase som bola veľmi angažovaná spisovateľkou a verejným hlasom ľavice. Neskôr som začala písať knihy, v ktorých boli hlavnými postavami deti, takže sa zo mňa stal symbol konfliktu medzi generáciou detí a dospelých. Neskôr, v exile, sa zo mňa stal prototyp exilej spisovateľky. No a napokon prišli erotické a lesbické témy. Rozumiem, prečo sa to stalo, no môžem k tomu pristupovať aj inak. Tieto veci totiž nemusíme brať vôbec do úvahy. Treba si uvedomiť, že žiadna z týchto kategórií a rol nie je definitívna. Súvisia len so sociológiou literatúry. Pre mňa, Cristinu Peri Rossi, je irelevantné, že tu nie sú iné lesbické autorky. Napriek tomu, že pre čitateľov a čitateľky môže moja literatúra predstavovať identifikačnú základňu, pre mňa je, naopak, dôležité, aby si ma ľudia neškatoľkovali ako lesbickú autorku a aby chápali fakt, že spisovateľka, ktorá v určitej chvíli urobí osobné rozhodnutie týkajúce sa lesbizmu, dokáže a chce písať aj o iných veciach. Takže, keď mi Anna Caballé povedala, že v hispánskom svete neexistujú iné autorky, ktoré by sa hlásili k lesbizmu – hoci si myslím, že v skutočnosti mnohé z nich boli a sú lesby –, hovorila o mojom „význame“. Myslím, že priliehavo by to vystihlo slovo autenticita. Mám príliš veľkú hrdosť na to, aby som poprela, kým naozaj som.

Vaša tvorba má akýsi nekonečný charakter – je v neustálom dialógu sama so sebou, a tiež v permanentnom intertextuálnom dialógu. Vo viacerých prípadoch motív, ktorý uzatvára jednu knihu, otvára rovnakým nadpisom ďalšiu knihu. *Por fin solos* – Konečne sami uzatvára knihu *El amor es una droga dura* – Láska je tvrdá droga, ktorá zase uzatvára *Solitario de amor* – Solitér lásky. Súvisí táto idea pokračovania nejako s koncepciou Lacanovej teórie túžby?

Je pravda, že existuje línia, ktorá spája všetky moje knihy. Rovnako zrejmy je aj vplyv maľby na moje písanie, ktorý je badateľný už od druhej knihy *Los museos abandonados* (Opustené múzeá). Robím to preto, lebo reflexia je nekonečná. A keďže sa pohybujeme v teréne plnom ambivalencie, paradoxnosti a všetkého toho, čo môže pôsobiť protichodne (milujem ťa, nemilujem ťa, mám ťa rada, nemám ťa rada, chcem ťa, nechcem ťa), chcela by som, aby reflexia bola nepretržitá a aby sa k nej dalo pristupovať z rôznych uhlov. Som dosť koherentná a moje myslenie nikdy nekončí. Potešenie z myslenia nadobúdám najmä preto, lebo môžem meniť myšlienky a snažiť sa prispievať niečím novým. Napríklad, ak sa niektorá veta v textoch opakuje, je to ako žmurknutie na čitateľov a čitateľky. Aby vedeli, že to, čo som už raz napísala, môže mať aj iné odtienky.

Do akej miery je vaše písanie túžbou?

Je ňou vždy.

Prináša naplnenie tejto túžby pôžitok?

To je rôzne. Z poézie mám veľký pôžitok, lebo v nej odmena prichádza rýchlejšie. Napísať román, naopak, vyžaduje dlhý čas, hoci ja romány píšem rýchlo. Začnem ich písať vždy vtedy, keď ich mám v hlave, práve preto, aby som nemala dlhé prestávky. Som ako malé dieťa, mám rada rýchlu odmenu. Inak sa moja túžba začne uberať iným smerom, alebo sa cítim frustrovaná a deprimovaná. Píšem rýchlo, lebo som netrpezlivá, a navyše, milujem život. A myslím si, že ten nie je len o literatúre.

Pre Javiera, hlavnú postavu z knihy *El amor es una droga dura* (Láska je tvrdá droga), túžba znamená chuť vlastniť. Metaforicky je znázornená jeho neustálou snahou zachytiť objekty svojej túžby pomocou fotoaparátu. Hovorím to preto, že vaše písanie sa dá chápať dvomi spôsobmi. Buď sa môžeme pomocou písania snažiť uchopiť realitu, alebo ju môžeme obdivovať, pokúsiť sa ju vyjadriť bez toho, aby sme sa jej snažili zmocniť. Ak s týmito dvomi perspektívami súhlasíte, ako by ste z tohto hľadiska zhodnotili svoje písanie?

Súhlasím s vami v tom, že vedomosť dychtí po vlastníctve a kontrole. Nemôžeme ovládať všetko, ale kontrola nám dáva pocit bezpečia. No aj tak, ako môžeme vlastniť niečo, čo sa vlastniť nedá? Objekt túžby nemožno vlastniť, je to ontologicky nemožné. Človek však objekt svojej túžby netuži vlastniť vždy. Niekedy je skromnejší. Stačí mu priblížiť sa, potom sa zase vzdialiť a tak stále dookola. Každopádne, je pravda, že pôžitok, ktorý zažívame pri čítaní, sa spája s tým, že sa nám zrejme, vďaka básni či poviedke, podarí niečo uchopiť, teda ovládnuť.

No len zrejme, pretože v skutočnosti vždy niečo uniká...

Áno, uniká, no zase nie všetko. Vo chvíli, keď človek píše, zvyčajne prežíva ilúziu, že niečo vlastní. Ja pri písaní nemám frustráciu. Nikdy sa mi nestáva, že chcem napísať jednu vec, no píšem o druhej. Keďže nikdy neviem, čo chcem napísať, pretože to zisťujem až počas písania, nedokážem to s ničím porovnať. Vždy teda cítim pôžitok, na ktorý ste sa pýtali. Priatelia mi často hovoria, aby som niekedy napísala príbeh, ktoré im rozprávam. Často im totiž hovorím rôzne vtipné anekdoty. Tie však pre mňa nemajú žiadny náboj. Ako by som mohla písať o niečom, o čom už viem, ako to dopadne? V láske je to u mňa rovnako – keďže nemám ideál, ktorý by som v druhých hľadala, dokážem milovať veľmi rôzne osoby. Som pripravená ísť a objavovať rôzne ilúzie druhých – o tom, kým sú a čo môžu ponúknuť. Ak máte nejaký ideál, musíte si byť vedomí toho, že druhí len ťažko vyhovejú vašim predstavám. Preto pokiaľ ide o fantázie, preferujem tie sexuálne.



Cristina Peri Rossi. Zdroj: cristinaperirossi.es

María Jesús Fariña Busto v článku (2000), v ktorom pojednáva o vašej poézii a o tom, ako prekračujete rodové normy, zdôrazňuje, že vaše zbierky pozostávajú z istého „deologického korpusu, ktorý posilňujú rôzne línie novodobého myslenia“. Ako riešiť vzťah medzi teóriou a básnickým výrazom bez toho, aby prichádzalo ku klišéovitému škatuľkovaniu?

Nikdy predtým som nečítala ani Lacana, ani Freuda. Až keď som dopísala *Solitario de amor* (Solitér lásky), a to preto, lebo na mňa naliehali, aby som napísala lacanovský román. Myslím, že to viem dosiahnuť aj pomocou intuície a zážitku. Ja vždy v prvom rade cítim, až potom „viem“, preto si myslím, že dokážem napísať lacanovský román aj bez toho, aby som prečítala Lacana. Rovnako, ako som napísala tantrickú knihu skôr, než som vôbec vedela, čo je tantra. Samu seba som síce neanalyzovala, no moji priatelia psychoanalytici hovoria, že by som bola dobrá psychoanalytička. Mojm cieľom to však nie je, to oni chcú byť spisovateľmi. Nemám naštudované dokonca ani feministické teórie. Chcem si môj spisovateľský terén ponechať čistý, píšem podvedome a chcem to tak zachovať aj naďalej. Navyše, rovnako ako Cortázar, si aj ja myslím, že najlepšie sa píše náhodne. Ak si všimam náhodné veci a používam intuíciu, teóriu nepotrebujem. Na teóriu sa dívam väčšinou až potom, aby som zistila, či som sa dostala tam, kam niekto iný inou cestou. V tomto ma ovplyvnila moja dobrá priateľka, prezidentka Psychoanaly-

tickej asociácie v Uruguaji, ktorej som svojho času musela sľúbiť, že sama sebe nebudem nikdy robiť psychoanalýzu. Tvrdila, že pri písaní používam svoje vlastné prostriedky, a ak by som to predsa len urobila, mojej tvorbe by to iba ublížilo. Zobrala som to tak vážne, že od sľubu, ktorý som jej dala, som sa oslobodila, až keď zomrela. Freuda a Lacana som si prečítala až po roku 1984.

Raz ste niekde spomenuli, že píšete memoáre. Čo vás k tomu viedlo? V čom sa podľa vás líši písanie beletrie od písania autobiografického diela?

Nie sú to úplne memoáre, bude to skôr autobiografický román. Vždy som vedela, že to jedného dňa urobím. Spúšťačom bola asi kniha o Cortázarovi. Keď som ju napísala, uvedomila som si, že to dokážem. Ale mala som aj iný dôvod – bola som zamilovaná a, ako tvrdí Pavese, každý zamilovaný človek chce milovanej osobe rozpovedať o svojom detstve. Na druhej strane, autobiografický román má oproti memoárom tú výhodu, že si autor či autorka musí vyberať. Nepíše o všetkom, čo sa stalo, ale len o tom, čo si myslí, že zohralo dôležitú úlohu pri formovaní jeho či jej života alebo osobnosti. Hoci pri písaní to môže spôsobovať aj určité problémy. Moje spomienky chcem napísať bez toho, aby som bola ako Dante, ktorý sa všetkým pomstil.

Je možné pri písaní autobiografie napísať pravdu?

„Pravda sa nedá vyjadriť slovami,“ napísala som v *Estrategias del deseo* (Stratégie túžby). Chcem tým povedať, že beletria je úplne iná kategória. Nehovorí ani pravdu, ani klamstvá, a ak by niečo malo byť jej protikladom, bola by to realita. Všetci vieme, že beletria sa odvoláva na realitu, no realitou nie je. V šuflíku mám jednu nevydanú knihu, ktorá začína dialógom o literatúre a realite. Nieкто tvrdí, že literatúra je to isté ako realita. Ja tvrdím, že keby boli rovnaké, jedna z nich by bola zbytočná. To nech už každý posúdi sám, no pre mňa by bola určite zbytočná. V každom prípade, beletria je imaginárna, no pokiaľ ide o pravdu... Pravda ako taká neexistuje, je totiž subjektívna. Aj keď, rovnako, ako verím v poznanie, si myslím že subjektívnej pravde musí vždy niečo kontrastovať, aby celý život nebol iba blúznením. Pokiaľ ide o psychologické popisy, môžeme hovoriť len o interpretáciách.

Pamäť a spomienky sú vždy z veľkej časti fiktívne. Je teda možné napísať autobiografiu, ktorá bude niečím viac než autofikciou?

Dá sa to, keď človek začne skromne – s tým, že nehovorí pravdu, ale len vytvára jej konštrukciu. To súvisí s diskusiou o tom, či je literárny jazyk umelý, alebo nie. Áno, je umelý, dokonca aj vtedy, keď reprodukuje hovorenú reč. Preto by mali čitatelia a čitatelky vedieť, že keď píšem autobiografický román, bude len približnou pravdou. Pravda existuje len v oblasti vedy. Dokonca aj tam môže byť modifikovaná, pretože všetko, čo je dnes pravdou, môže byť zajtra vyvrátené.

Nechceli ste sa vrátiť do Uruguaja?

Po páde diktatúry som si uvedomila, že mi Montevideo celých štrnásť rokov strašne chýbalo, a nechcela som zažiť pocit, že mi takto bude chýbať Barcelona. Keď mi má niečo chýbať, nech je to stále to isté. Okrem toho, človek do exilu neutečie preto, že chce, ale aby si zachránil kožu. V celej tejto nezmyselnej životnej geometrii sa nemusí na dobrovoľný čin reagovať dobrovoľným činom, ktorým by v tomto prípade bol návrat. Vlastne sa ani nedá vrátiť, pretože ten čas už neexistuje. Uruguaj mi v podstate pomohol, lebo mi nič neponúkol. Bola som jediná, komu zrušili pracovné miesto na univerzite, čím mi uľahčili rozhodovanie. V Uruguaji by som nemala z čoho žiť.

Čo sa týka témy exilu, skúmate spojitosť, ktoré sú pre mňa veľmi zaujímavé – je zamilovaný človek exulantom, je básnikom?

Áno, je, v tom zmysle, že keď sa zamiluje, čoskoro veľmi intenzívne vyjde na povrch jeho podvedomie. Knihu *Estrategias del deseo* (Stratégie túžby) začínam citátom Homera Aridjisa – „Dnes, medzi telami (zajatcami zrkadla) zazrel som na moment tvoju tvár“ –, pretože okrem toho, že sa mi to stalo, si myslím, že podobnú vec môže zažiť každý. Keď sa človek ocitne v novom vzťahu, vždy sa pýta, aká tvár sa skrýva za tou tvárou, na ktorú sa pozerá. „Čo mi pripomína, čo mi pripomína? Komu hovorím ‚Lúbim ťa‘?“ Máme absolútne právo povedať „Lúbim ťa“ našim príznakom – či už sú nimi mama, otec, niečo, čo sme mali, alebo je to niekto, koho sme milovali. Súhlasím s tým, čo tvrdil Freud, že prvé osoby, ku ktorým cítime náklonnosť, sú z okolia rodiny, a potom v nás z tohto citu navždy niečo pretrváva.

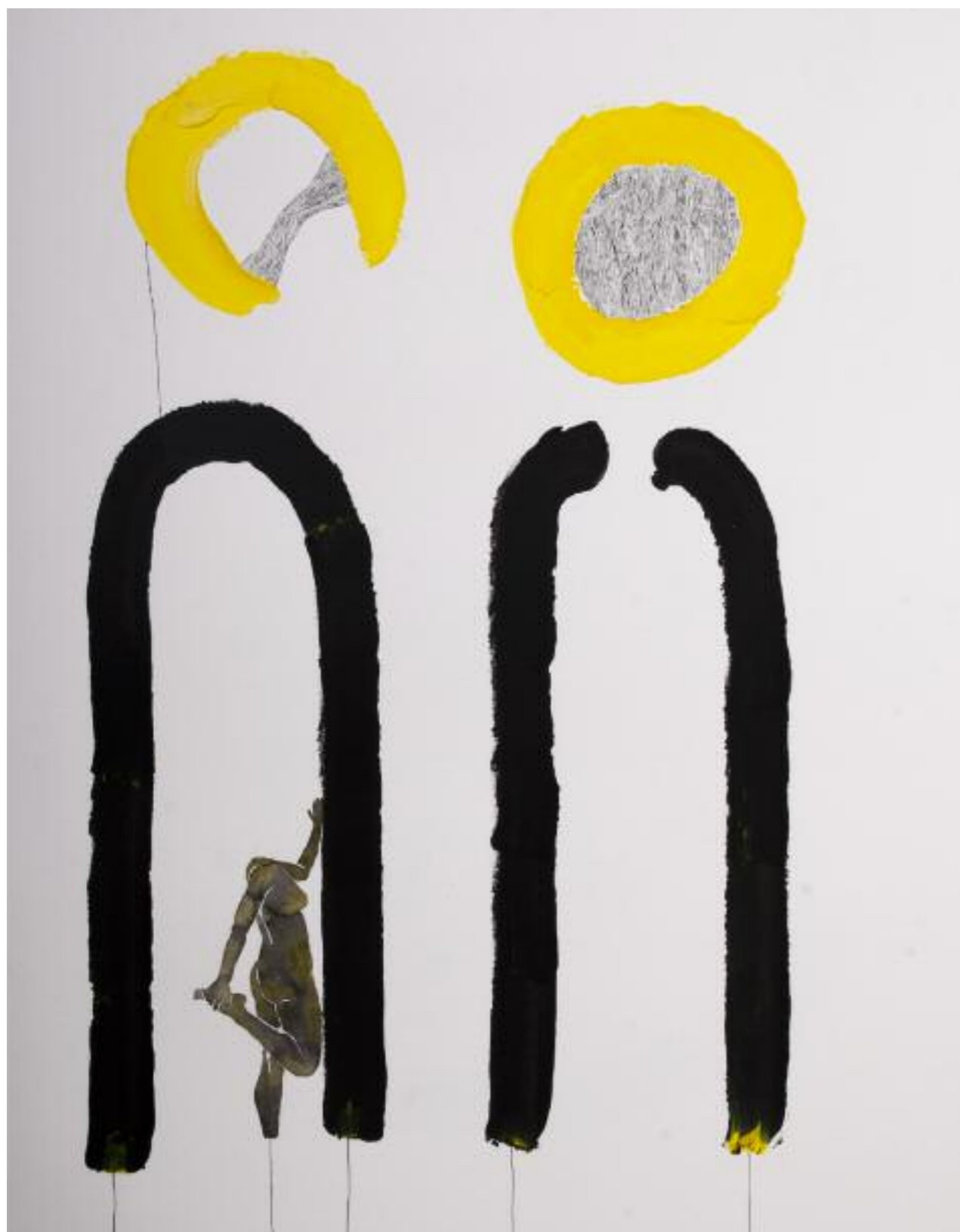
A je spisovateľ zároveň aj exulantom?

Spisovateľ či spisovateľka sa nemusia začleniť, nemusia prijať hodnoty spoločnosti, v ktorej žijú. Svojím spôsobom sú to revolucionári. Z takéhoto hľadiska sú naozaj exulanti. No aj zamilovaný človek je revolucionár, pretože neexistuje nič komplikovanejšie než milostný zmätok. Napokon, markíz de Sade – ktorého ako spisovateľa neobľubujem, ale ako filozofa áno – vravieval, že sex sa podobá spúšťačom revolúcie. Sex obracia svet naruby, preto musí byť tak regulovaný. Keby sme mu dali voľnosť, dokázal by zmeniť akúkoľvek spoločnosť. Preto spoločnosť postupuje vpred tak pomaly, preto trvá tak dlho, kým prijme gejské a lesbické manželstvá. Túžba musí byť sociálne kontrolovaná, má totiž takú obrovskú moc, že sa pre ňu dokážu znenávidieť rodiny, ako v *Rómeovi a Júlii*. Do istej miery verím mojej teórii, ktorú som načrtla v knihe *Solitario de amor* (Solitér lásky), že jediné, čo zamilovaný človek chce, je byť s osobou, ktorú miluje. Hoci je pravda, že túžba vyžaduje aj určité odlúčenie, aby sa tento pocit nestratil. Preto sa svet buduje z nedostatku lásky. Aj ja píšem najviac, keď nie som zamilovaná.

(Zhovárala sa Aina Pérez Fontdevila. Zo španielčiny do slovenčiny preložila Silvia Czafiková.)

AINA PÉREZ FONTDEVILA je členkou skupiny Telo a textuálita, ktorá sa zaoberá výskumom literárneho autorstva a rodu. Výsledkom tejto spolupráce je viacero štúdií a kolektívnych publikácií: napríklad antológia *Úlohy autorstva* (Los papeles del autor), *Kto je to autorka?* (Qué es una autora?) a monografie *K diskusii o autorstve: textualizácie medzi telom a korpusom* (La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corporis), *Autorstvo a rod* (Autoría y género). Vo svojej výskumnej činnosti sa zameriava na otázky rodu a sexuality. Je autorkou a spoluautorkou publikácií *Poznatky a schopnosti tela* (Saberes o poderes do corpo), *Telo v mysli* (El cuerpo en mente), *Verzie bytia v novodobom zmyslení* (Versiones del ser en el pensamiento contemporáneo), *Na povrchu textu* (A flor de text). V minulosti vyučovala viaceré kurzy zamerané na rod a literatúru, napríklad pre postgraduálny program humanitných vied na Universidad Nacional Autónoma de México (2014) a magisterský program komunikácie, žurnalistiky a humanitných vied na Universidad Autónoma de Barcelona (2013 – 2015). V roku 2014 otvorila a spoločne s ďalšími kolegyňami vedie kurz *Kultúrne reprezentácie sexuality* (UAB a Coursera).

SILVIA CZAFIKOVÁ je absolventka bakalárskeho štúdia v kombinácii anglický jazyk a kultúra – španielsky jazyk a kultúra. Momentálne ukončuje magisterské štúdium prekladateľstva a tlmočníctva na FIF UK v Bratislave. Popri štúdiu a prekladaní sa intenzívne venuje výučbe anglického a španielskeho jazyka.



Monika Pascoe Mikyšková: Zo série „Evolúcia“, tuš a akryl na papieri, 30 x 40 cm, 2015

CRISTINA PERI ROSSI

SLOVO

Pri čítaní slovníka
som našla nové slovo:
s chuťou, so sarkazmom ho vyslovím;
ohmatám ho, dohovorím mu, prekryjem ho, obkreslím ho, stlačím ho,
poviem ho, skryjem ho, pomilujem ho, dotknem sa ho bruškami prstov,
odvážim ho, zamočím ho, zohrejem ho medzi dlaňami,
pohladím ho, vyrozprávam sa mu, obklúčim ho, zažením ho do
ohrady,
prišpendlím ho, zapením ho,

potom ho ako štetku
vyhodím z domu.

ŽENA A SLOVO

Žena Moja žena je slovo.
Slovo ženy ma počúva.
Slovo Ona ma počúva.
Vyslovím jej úbožné slová,
moja žena sa rozťahuje, široká, ako tri slabiky.
Neskôr, keď už je rozťahnutá,
otvorím ju, ako slovo,
a ona, ako slovo,
stoná, narieka, prosíka, váha, vyzlečie sa,
menuje, znie, kričí, volá, škripe, erdží,
chveje sa, rozkazuje.
Znie a vstane,
pomenujem ju a odpovie,
slovo po slove ju obklúčim,
usporiadam ju
ako vetu
a potom, keď z nej spravím verš,
spí, ako mŕtvy jazyk.

VENOVANIE

Literatúra nás rozdelila: všetko, čo som o tebe vedela,
som sa naučila z kníh
a tomu, čo chýbalo,
som vložila slová.

(zo zbierky *Evohé*)

OSLÁVENKYŇA

Prvobytná, zúčastňuješ sa rituálu slova,
akoby bolo hrou,
slávnosťou opojených bakchantiek.
Bľaboceš mená najtajnejších bohov
prenikavým hlasom kacíra,
nie oslávenca.
A keď padá noc významov,
tancuješ pohrebný tanec vedľa spadnutých idolov.

VZÝVANIE

Keby jazyk
táto strohá forma
ako ťa predvolať
uprostred chladných mrakodrapov
a európskych miest
Bol
formou
milovania sa medzi zvukmi
alebo formou
vmiesenia sa do tvojich vlasov.

BAKCHANTKA

Tam, skrytá v izbách.
Ach, poznám jej starodávne gestá,
krásu nábytku,
parfém, čo sa plaví jej divánom,
a jej zlosť,
ktorá rozkúskuje porcelán.
Vysliedi červené kvety,

nervózne ich pomädli
– tá krása ju dráždi –
trhá ich, vrhá ich ďaleko,
padajú baldachýny na lôžko,
horúčkovito prechádza izbami,
je nahá a nič ju neukojí,
otvorí zásuvky bez citu,
zapáli oheň v krbe,
pokarhá chyžné,
a konečne strašne, s trasúcou sa hubou,
hodí sa nahá na diván,
roztvorí nohy,
ohmatá si prsníky vlhkým jazykom,
kolíše bedrá,
zadkom udiera na sedadlo,
skučí, v krči.

(zo zbierky *Diáspora*)

XII

Nebolo našou vinou narodiť sa v časoch biedy...
Časy skákania do mora a plavenia.
Odplávať v lodiach a vo víroch
utekať od vojen a tyranov
do kyvadla,
do kolísania mora.
Kto mal list, utiekol prvý.
Mokrý list, svitalo.
Odnikiaľ sme videli prichádzať more.

(zo zbierky *Descripción de un naufragio*)

EROTICKÁ

Tvoja rozkoš je pomalá a tvrdá
prichádza zďaleka
rozlieha sa v útrobach
ako laná
otrasené z vulkánu
po stáročia spiaci pod zemou
a ešte námesačný

Ako pomalé obraty sféry
v neúmernom a nevidomom kmite
pri precitnutí skučí
mrští penu
vyrve zvery zo svojich brlohov
vlečie dávny kal
a zatrasie koreňmi

Tvoja rozkoš
povoľne stúpa
zapletená do dychu prvotnej magmy
a vo vlasoch máš perie otrhaných vtákov
a bučí hrtan usadeniny
vylovenej z dna
ako kameň

Tvoja rozkoš, vzácny zver.

VÁŠEŇ

Vyšli sme z lásky
ako z leteckej katastrofy
Stratili sme odev
doklady
mne chýbal zub
a tebe pojem o čase
Bol to rok dlhý ako storočie
či storočie krátke ako deň?
Kvôli nábytku
kvôli domu
rozbité pozostatky:
poháre fotky knihy bez strán
Boli sme preživšími zrútenia
sopky
prudkých vôd
a rozlúčili sme sa s hmlistým dojmom
že sme prežili
aj keď sme nevedeli načo.

(zo zbierky *Babel bárbara*)

(Preložila Lucia Paprčková.)

LUCIA PAPERČKOVÁ (1988)
vyštudovala literatúru a tvorivé písanie na Literárnej akadémii Josefa Škvoreckého v Prahe a na Jyväskyläskej univerzite vo Fínsku. Venuje sa prekladu poézie a prózy. Zaujímajú ju najmä autorky a autori, ktorí sa neinšpirovali literárnym kánonom a boli verní svojmu idealizmu. V súčasnosti žije v Mexiku, no nie je vylúčené, že sa čoskoro zobudí v inej krajine.

DIANA MAŠLEJOVÁ

Ženské hlasy vojny

KRISTÍNA KARABOVÁ

Vojna bez pátosu

ALEXIJEVIČ, Svetlana. 2015. *Vojna nemá ženskú tvár*. Krásno nad Kysucou : Absynt. Preložili Ondrej Marušiak a Marek Chovanec.

Sú tu. Niektoré ešte žijú medzi nami. Dnes sedia v kanceláriách, zakladajú papiere, učia na školách, poväčšine však hľadajú do okna, hľadajú svoje vnúčatá. Mnohé už do lesa nikdy nevkročia, boja sa spomínať: „*Vlečiem prvého raneného, veľmi sa namáham. Vlečiem ho a šepkám: ‚Len aby nezomrel...‘ Obväzujem ho a plačem, hovorím niečo lútošivé. Prechádza popri mne veliteľ. Nakričal na mňa, dokonca povedal niečo mrzké, ako vedia muži povedať v takých situáciách*“ (s. 94) – spomína Jekaterina Michajlovna, bývala vojачka a sanitárna inštruktorka. Je jednou z tých, ktoré prežili vojnu, jednou z tisícok ruských žien, ktoré sa vrátili. Bol to aj ich boj. Túžba ísť na front, zdvihnúť hlavne pušiek za krajinu, obetovať sa. Kde sa to v nich vzalo? Netušia: „*Chlap je v plášti a čižmách, vlečieme jeho zbraň. Osemdesiat kíľ. Zložíme. Ideme po ďalšieho, znova sedemdesiat, osemdesiat kíľ. A ja som vážila štyridsaťosem, ako baletka. Nemôžem pochopiť, ako sme to zvládli. Sama tomu neverím*“ (s. 91) – priznáva Marija Smirnová.

Majú mužské šaty, ale ženskú tvár. Dievčatá, neraz ešte len deti, ktoré odišli na front. Sanitárky, ostreľovačky, pilotky, delostrelkyne, zdravotné sestry, spojovateľky. Svetlana Alexijevič si sadá oproti nim. Zapína diktafón, čaká a hľadá. Nechce faktografické informácie, nemá záujem o mapy bojových území. Stáva sa pozorovateľkou a zapisovateľkou čistých emócií. Spomienok oslobode-

Knihy *Vojna nemá ženskú tvár* je prvým prekladom ukrajinskej spisovateľky Svetlany Alexijevič (teraz už držiteľky Nobelovej ceny za literatúru), ktorý bol na Slovensku vydaný po roku 1990. Čitateľom a čitateľkám sa do rúk dostáva upravený a rozšírený preklad, na ktorom spolu s Ondrejom Marušiakom pracoval aj Marek Chovanec. Prvý preklad (pred 15 rokmi ho pripravil O. Marušiak) bolo treba doplniť o tie časti, ktoré sa v 80. rokoch 20. storočia pre cenzúru na verejnosť nedostali.

Logiku socialistického cenzora opisuje v knihe aj samotná autorka, keď spomína rozhovory, ktoré s cenzúrou viedla: „*Kto pôjde po prečítaní takých kníh bojovať? Ponižujete ženu primitívnym naturalizmom. Ženu hrdinku. Robíte z nej obyčajnú ženu. Samičku. A ony sú sväté*“ (s. 26), alebo: „*Je to lož! Je to ohováranie nášho vojaka, ktorý oslobodil pol Európy. Našich partizánov. Naše hrdinské mesto. Nepotrebujeme vaše malé dejiny, my potrebujeme veľké dejiny. Dejiny víťazstva*“ (s. 30).

Na kanonizovanie vojny a vojnových hrdinov (t. j. predovšetkým mužského rodu) sa odjakživa povolávali umelecké prostriedky. Realistická maľba, sochárstvo, hudobná tvorba, kinematografia, ale najmä obsiahly literárny druh – vojnové romány. Úlohou umeleckej tvorby v Sovietskom zväze, no i v Československu, bolo vytvoriť hrdinov, zvečniť ich ako predobrazy a idoly. Inými slovami: vytvoriť naratív vznešenosti.

Sovietski hrdinovia a hrdinky, ako napríklad Marat Kazej, Zoja Kosmodemjanskaja, Alexander Matrosov či Viera Vološina, mali pred nami povstať v plastickej podobe, ako ozbrojené postavy s ošľahanými tvármi, pohľadmi uprenými do dialav, nelútošne vraviacimi: Vpred! Mali byť symbolmi heroizmu, odvahy a patriotizmu, vzorom pre nastupujúce mladé pokolenia. Nástrahy pátosu



ných od príkras a klamstiev – bolesť je vysoká teplota, roztaví všetky nánosy: „Po nejakom čase, nikdy neviem po akom a prečo, zrazu nastane ten dlho očakávaný moment, keď sa človek vzdá kanónu – sadrovému a železobetónovému, ako sú naše pomníky a ide k sebe. Do seba... Ten moment treba využiť. Nesmiem ho premeškať!“ (s. 11).

Kniha *Vojna nemá ženskú tvár* je epickým príbehom zloženým z malých fragmentov, malých fragmentov stvorených epickými príbehmi. Alexijevič zozbierala stovky výpovedí, tisíce nahraných rozhovorov, nevydáva nové knihy – dopisuje staré. Je reportérkou, psychologičkou, kazetovou páskou, na ktorú sa zapisujú emócie, vetriacim psom vyhľadávajúcim pravdu.

Pravda v jej podaní sa netýka počtu padlých ani presných geografických súradníc – nesčítava medaily vo vitrínach žien, zratáva šrámy na ich duši. A tie šrámy nikto nevystavuje na obdiv ako naleštené pliešky od Stalina. Treba ich nájsť, pozrieť na ne,

však spočívajú v jeho nerealistických základoch. Čo vieme o hrdinkách druhej svetovej vojny, rozviedčičkách Viere Volosinovovej a Zoji Kosmodemjanskej – okrem toho, že heroicky plnili svoje úlohy a zomreli ako mučeníčky v „spároch“ fašizmu? A čo vieme o zdravotnej inštruktorky Nataši Kaučevskej, ktorá spolu s fašistami vyhodila granátom do vzduchu aj seba? Čo pociťovali, čo prežívali a čo by nám (p)o vojne vyrozprávali?

Vojna nemá ženskú tvár zbavuje vojnu pátosu. Toho istého pátosu, ktorý je potrebný pre reprodukciu ďalších vojen a na ktorý sa odvolával až priveľký počet ľudí pred rozpútaním rusko-ukrajinského konfliktu: „Zopakujeme to, ak bude treba“ (referencia na „zvíťazivšiu“ sovietsku armádu) alebo „Na Berlín!“¹

Bolo by vojen menej, keby namiesto oficiálneho, kánonického diskurzu o hrdinských obrancoch vlasti a ich víťazstve (obe je v tomto prípade možné písať s veľkým V) prevládli malé dejiny? Také, v ktorých by sa namiesto mýtických mien, dátumov a vojenských operácií nachádzali skutočné životné osudy veteránov a veteránok?

Svetlana Alexijevič sa rozprávala s viac než 800 bojovníčkami, ktoré z vojny strhli mýtotočný nános. Dala priestor obdivuhodnému počtu spolubesedníčok s najrozmanitejším zázemím, hodnosťou a vojenskou špecializáciou (čatárky, spojárky, pešiačky, regulovčičky, strelkyne, protiletadlové delostrelkyne, kapitánky letectva, lekárske sestry, sanitárne inštruktorky, sanitárky, partizánky...). Všetky z nich sa predtým v histórii stratili: „*Chcem rozprávať... Rozprávať! Vyrozprávať sa! Konečne chce niekto počúvať aj nás. Tolko rokov sme mlčali, dokonca aj doma. Desiatky rokov. Prvý rok, keď som sa vrátila z vojny, som len rozprávala a rozprávala. Nikto ma nepočúval. Tak som prestala*“ (s. 54).

Pri takom množstve hlasov možno poľahky naraziť na problém výberu. Alexijevič sa však podarilo podať komplexný pohľad na vojnu, v ktorej sa zúčastnilo azda najviac aktérok v celej doterajšej histórii vojen. Dotýka sa rôznych oblastí a rôznych pohľadov na vojenský život, a to nielen

¹ Túto rétoriku zachytávajú stránky ako: http://i2.smotra.ru/data/img/galleries/57923/233394/sm_img-1791894_980x600.jpg, <http://nakleji-na-avto.ru/images/product/1394765d9.png> a množstvo ďalších.

otvoriť ich. Sú to živé rany. Mnohé z nich pokryli preživšie vojačky národnou hrdosťou, dennodennými povinnosťami, alebo strachom z bolesti. Vtedy Alexijevič trpezlivo počúva, čaká, pretože „*človek je dôležitejší ako vojna*“ (s. 13).

Hlas musí byť vypočutý, aj keď sa sprvu skrýva. Za mužskú tvár vojny, za ideológiu, za starého sovietskeho hrdinu, ktorý znamenal viac ako život jednotlivca. Pred ženským pohľadom sa zatvárajú oči. Prečo? Pýta sa aj autorka knihy. Pretože nabúra predstavu o statočnosti, pretože skrz fyziologické a duševné muky poukáže na skutočnú tvár vojny, lebo jednou slzou rozdrví pomník na sutinu? Áno, aj preto: „*A ženy mlčia. Nikto okrem mňa sa na vojnu nevytýčoval mojej babky. Mojej mamy. Mlčia dokonca aj tie, ktoré boli na fronte. Ak aj náhodou začnú spomínať, tak nerozprávajú o ‚ženskej‘ vojne, ale o ‚mužskej‘. Prispôbujú sa kánonu. Len doma, alebo keď si poplačú v kruhu frontových priateľiek, začnú rozprávať o svojej vojne, mne neznámej. Nielen mne, nám všetkým*“ (s. 9).

Sú to príbehy skladajúce mozaiku. Autorka selektuje, robí mravčiu prácu, raz vyberá krátku spomienku na šum poľa uprostred palby nemeckých vojakov, inokedy ponecháva celý materiál odhaľujúci komplexnú skúsenosť vojačky. Vydanie doplnené o cenzorské vyškrtnutia odhaľuje mnohé surové naturalistické stránky ženskej vojny. Rozpráva o žene medzi mužmi – ustupujú, spávajú v kríkoch a priekopách, dostane menštruáciu. Hanbí sa. Takú ju Nemci zajali. Je tu aj iná vojačka – partizánka. So svojím oddielom sa skrývali v močiach, takmer nepretržite niekoľko dní a týždňov stoja po hrdlo v bahnitých vodách. Radistka však nedávno porodila a dieťa je hladné, pýta si prsník, plače. Aj žena je hladná, vy-

na fronte – prostredníctvom mladosti, jej stretu s drsnou vojnovou realitou, schizofrénie dvoch vojen (všeobecnej a osobnej), smrti, krásy, dvojitého metra v odmeňovaní, lútočnosti, neprítomnosti otcov a všeobecne mužov, ale i prostredníctvom života, ktorý prichádza po vojne.

Na cestách za svojimi hrdinkami stretáva autorka aj veteránov: „*Bolí to smelé, zvláštne dievčatá. Existuje štatistika, ktorá hovorí, že straty medikov v prvej línii boli druhé najväčšie po stratách v streleckých práporoch. (...) Okolo desiatej večer už boli všetky dievčatá ťažko ranené, ale každá zachránila život dvom, trom vojakom. Zriedka ich vyznamenávali, na začiatku vojny sa vyznamenania len tak ľahko nerozdávali. Raneného bolo treba odniesť aj s výzbrojou. (...) za pätnástich ranených (...) bola Medaila za zásluhy v boji, za dvadsiatich piatich Rád červenej hviezdy, za štyridsiatich Rád červenej zástavy, za osemdesiatich Leninov rád. Hovoril som vám, čo znamenalo zachrániť v boji aspoň jedného*“ (s. 100 – 101).

Kniha strháva masku hneď z dvoch sakrálnych aspektov sovietskeho života: z vojny a zo ženy. Desakralizuje sovietskeho vojaka – obrancu vlasti a víťaza, ale aj ženu – matku, utešiteľku, manželku, obraz prekrásnej dámy: „*Na prieskum by som možno s takou ženou šiel, ale ožením sa s ňou... Nie... Zvykli sme si v žene vidieť matku, nevestu. A krásnu dámu*“ (s. 100).

Zbožštený obraz ženy, ktorý sa nijako nespája s ťažkým zbraňami, strelbou do zátylku či všami, priviedol frontové veteránky k ďalšej vojne. Takpovediac k „vojne po vojne“. Museli sa znovu naučiť usmievať, chodiť na opätkoch, vydávať sa. Museli sa opäť stať svojim predobrazom, a najmä – bojovať o svoju povest. Ako hovorí veterán: „*Po vojne zostali veľmi zraniteľné. Napríklad aj moja manželka. Vynikajúca žena. Ale k frontovým dievčatám sa nespráva pekne. Myslí si, že šli na vojnu za chlapmi, že všetky tam mali pletky*“ (s. 102).

Vzťah k ženám, ktoré bojovali vo vojne, demonštruje aj nasledujúci, dodnes známy vtip: Plukovník na fronte obchádza nastúpenú rotu spojárov. Všetky majú na hrudi medaily za bojové zásluhy. Iba u jednej si všimne medailu za smelosť. Pýta sa so záujmom: „*Odkiaľ máte takú medailu?*“ „*Kládla som odpor, súdruh plukovník,*“ hrdo odvetí spojárka.

silená, mlieko nemá. Nemci sú blízko, odhalili skrýšy, psy brešú, ak dieťa začujú, zahynie celá skupina – tridsať ľudí. Veliteľ partizánov prijíma rozhodnutie. Nemusí žene nič vraviť, sama sa dovŕti: „Spúšťa zvitok s dieťaťom do vody a dlho ho tam drží. Dieťa už nekričí. Ani nemukne. A my nemôžeme zdvihnúť oči. Ani na matku, ani jeden na druhého“ (s. 27). Takéto sú to príbehy. Spomienky, ktoré nikdy nemali byť vypovedané, lebo sa to nepatrí. Ako vraví cenzor, ženu hrdinku ponížujú primitívnym naturalizmom a sovietska žena nie je zvierka.

Vklad Svetlany Alexijevič má interdisciplinárny charakter. Autorke, ktorá v roku 2015 dostala Nobelovu cenu za literatúru, sa podarilo prelomiť pevné hranice medzi reportážnou a krásnou literatúrou. Tento jav nenastal skrz prelínanie žánrov, ani novátorský, či experimentálny prístup, rozoznala ju autorkina schopnosť vycítiť, uchopiť a do slov pretaviť čistý extrakt emócie, zrkadlenie skutočných spomienok, odhalenie človeka. Tieto kvality vo svojej sile zmazali žánrové rozdelenia, zmietli zo stola dokonca aj potrebu vyjadrovať sa o nich.

DIANA MAŠLEJOVÁ (1987, Bratislava) je literárna publicistka. Vyštudovala žurnalistiku na FIF UK v Bratislave. Pripravuje recenzie pre Rádio Devín, *Knižnú revue*, literárny web *knihožrút.sk*, vedie literárnu rubriku v kultúrnom magazíne *InBa* a nepravidelne publikuje vo viacerých kultúrnych médiách. Píše rozprávky do detského časopisu *Adamko*. V roku 2009 jej vyšla zbierka lyrizovaných fragmentov s názvom *Aj o vetre*, v roku 2013 vydala knihu poviedok *Maják*. Tento rok jej vyšla rozprávková kniha *Tajný cirkus*.

Pokračovanie vojny, v ktorej sa veteránky museli vyrovnávať s popretím a skrývaním svojej vojenskej minulosti, definitívne vyústilo do rovnice, v ktorej padlý vojak rovná sa viac než padlá žena. Víťazstvo vojakom ukradli aj ich niekdajší druhovia v boji. Zvíťazilo jedno Víťazstvo namiesto mnohých malých víťazstiev (a tiež pádov) ľudí, mužov a žien...

Fascinácia hrdinským činom a heroickou smrťou, ktorá je hlboko zakorenená v sovietskej kultúre, vedie k túžbe obetovať sa za (efemérnu) Vlasť, Štát, Národ. I to je jeden z dôvodov, prečo chce táto kniha strhnúť gloriolu oficiálnemu výkladu Víťazstva a Veľkej vlasteneckej vojny: „*Chytali sme nemecké dievky a... Desať mužov znásilňovalo jednu... Žien bolo málo, obyvateľstvo pred Sovietskou armádou utekalo, tak sme brali mladé dievčatá. Dvanásťročné, trinásťročné (...)* Jediné, čoho sme sa báli, aby sa to nedozvedeli naše dievčatá. Naše zdravotné sestry. Pred nimi sme sa hanbili“ (s. 28).

Vojna nemá ženskú tvár je svedectvom o násilí, nepravdivosti a špine vojny. Je to ale rozprávanie úprimné, dojímavé, a najmä ľudské. Táto vojna – hoci ženského rodu – totiž nemá hranatú tvár. Roní slzy, zabíja deti, pomáha Nemcom, znásilňuje, nosí mužské trenírky, menštruuje a zanecháva hlboko humanistický odkaz, ktorý by sme mali mať na mysli vždy predtým, než zase zaznejú slová: „Zopakujeme! Na Berlín!“

KRISTÍNA KARABOVÁ vyštudovala anglický a ruský jazyk na UKF v Nitre. Venuje sa prekladateľstvu, učeniu jazykov a príležitostnému publikovaniu (komentuje situáciu vo východnej Európe a monitoruje aktivity kresťanského konzervatizmu na Slovensku). Momentálne pripravuje preklad knihy Svetlany Alexijevič *Doba z druhej ruky*, ktorý vyjde vo vydavateľstve Absynt v máji 2016 a z ktorého sme priniesli ukážku v treťom minuloročnom čísle *Glosolálie*.

JAROSLAV ŠRANK

K slovenskej, k vizuálnej, k poézii

Poe(vi)zia – vizuálna poézia

Kurátor: Michal Murin

Trvanie výstavy: 9. 10. – 25. 10. 2015

Galéria Medium, Hviezdoslavovo námestie 18, Bratislava



Jaroslav Šrank. Foto: archív autora

K najtesnejšie zviazaným slovným spojeniam jazyka slovenskej literárnej kritiky s veľkou pravdepodobnosťou patrí dvojica slov „samoučelný experiment“. Pravdaže, nepočítal som to, keby však existovalo niečo ako literárna stávková kancelária, táto položka by v jej ponuke určite nechýbala a patrila by medzi jasné stálice. Jej výhoda ako hodnotiacej matrice spočíva v tom, že svoju rolu dobre plní tak pri použití v primárne negatívnom kontexte a zmysle, ako aj pri vyjadrení pozitívneho hodnotenia. „Nie je to žiadny samoučelný experiment.“ Čaro viacnásobného záporu tkvie v jeho varovnej sile, pochvalu pre istotu sprevádza aj gesto exorcizmu. Je to teda jeden z mimovoľných príznakov... čoho však? Núka sa, že konzervatizmu... Koho však? Núka sa, že expertných kruhov. Núka sa evidentne všeličo, len kto po nás sprace zo stola a povysáva. V súvislosti s našou častou ostražitosťou voči mediálne založeným experimentom ma však ponúka aj k úvahe, že môže ísť aj o čosi inšie, čo pre túto chvíľu možno nazvať škaredo, no pomerne vecne (literatúrocentrizmus), alebo ešte škaredšie (autizmus, getoizácia, sektárstvo, vyberajte svojho obľúbeného strašiaka). A tiež možno predpokladať, že v takej malej literatúre, ako je tá slovenská, bude vždy dosť dôvodov na to, hájiť ju pred spontánnym cezhraničným stykom s inými médiami až do rána bieleho, až do hája. Čo na tom, že najväčšími zvyknú obavy rozochvievať tých, ktorých nestriasa pri obcovaní s ideológiami ani pri systematickom premieňaní vlastného mena na obchodnú značku. Ako áno, ako nie, tento tradičný postoj v súčasnosti dopĺňa už aj iný, čosi ako verné nutkanie dištancovať sa od provinčnosti našej literatúry, teda čosi už medzi postojom (X) a pohybom (→), pri ktorom sa mediálne experimenty dobre uplatnia ako nástroj, inštrument, prostriedok proti všeobecne diagnostikovanému zápecníctvu, čiže aha, znova v podobe nesamoučelnej.

Pravdaže, vymýšľam si falošné dilemy a vyvolávam duchov. V skutočnosti zrejme práve dnešok predstavuje pre našu experimentálnu literatúru v mnohých ohľadoch veľmi priaznivú konšteláciu podmienok. Už len ju zaľudniť autormi a naskladniť realizáciami. Kritika pridá pár potrebných spotrebných informácií a bol by v tom čert, aby sa z experimentu, čierneho pasažiera slovenskej literatúry, nestala jej šedá eminencia. Aspoň nám tak zostáva nádej, že z rastúceho podhubia vykryštalizuje aj nejaká kvalita.

K prítomnosti priestoru pre experiment patrí aj jeho minulosť. Tá je v tom našom prípade veru špecifická. A príhodne tomu je príznačná aj situácia v našom

JAROSLAV ŠRANK (1975, Bratislava) sa venuje najmä analýze, interpretácii a kritike súčasnej slovenskej poézie. Prispieva do časopisov, publikuje v zborníkoch, vyučuje na Pedagogickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Naposledy vydal knihu *Individualizovaná literatúra* (2013).



POE(VI)ZIA – vizuálna poézia. Zľava: I. Mojík, N. Ružičková, P. Šulej, M. Kočíš, D. Olejnikov, E. Šimšík, K. Zbruz v popredí Klíngonská poézia a Z. Husárová & A. R. Filip. 8. – 25. október 2015, Galéria Medium, Bratislava. Foto: Danica Balgavá

povedomí o tejto minulosti. Experimentálna poézia, ako ju poznáme z kultúrnej blízkyh i vzdialenejších príkladov, mala vo svojom najenergiejšom období (50. a 60. roky 20. storočia) vo viacerých národných literatúrach podobu hnutia, nie nepodobného hnutiam avantgardným. Veď sa aj podobne ako ony postupne historizovala, našla svoje miesto v príslušných kánonoch a aj mytológii. Tieto hnutia aj neskôr predstavovali a dodnes predstavujú dostatočne výdatnú základňu, od ktorej sa môžu odvíjať aj neskoršie snahy o radikálne nekonvenčný výraz a zmysel poézie. A sú tiež archívom sankcií, znamení nasledovníkom, čo už nerobí rovnako, teda pokiaľ experiment nemá slúžiť len ako banálna nálepka. Takýto útvar v našom literárnom procese chýba. A aj situácia s jednotlivcami, ktorí sa predsa len experimentu venovali, je zložitejšia ako povedzme vo výtvarnom umení. Veď ešte nedávno pre našu literatúru neexistoval vlastne ani M. Adamčiak, ani J. Klátik, ani J. Supek. A tak až v súčasnosti, keď sa postupne viac či menej systematicky môžeme alebo vieme oboznamovať s ich tvorbou, badať aj nejaký ten pohyb v odbornej reflexii tejto problematiky. Aj v tomto ohľade je situácia v slovenskej teórii a dejinách vizuálnych umení o poznanie priaznivejšia. Problémom v literárnej sfére je už poznanie tzv. vstupných dát, experimentálne ladených tvorcov a diel. V súvislosti s dokumentáciou a sprístupnením tvorby M. Adamčiaka je neodmysliteľná práca, ktorú odviedol vý-



POE(VI)ZIA – vizuálna poézia. Zľava: J. Valoch, M. Adamčiak, E. Ovčáček, J. Meliš. 8. – 25. október 2015, Galéria Medium, Bratislava. Foto: Danica Balgavá

tvárník a teoretik Michal Murin. A práve on medzičasom pristúpil aj k ďalšiemu kroku, keď vykročil za rámec jedného autora a podujal sa zmapovať modernú slovenskú históriu a prítomnosť intermediálnych umeleckých experimentov ukotvených vo výtvarnom a literárnom umení.

Výsledok jeho rešerše a kurátorskej stratégie bol na jeseň minulého roka prezentovaný v podobe výstavy, ktorá sa konala v bratislavskej Galérii Medium ako súčasť festivalu Dni slovenskej literatúry 2015. Ako nasvedčuje názov *Poe(vi)zia – vizuálna poézia*, kurátor svoju kolekciu v jadre zameral na prieniky básnickej a výtvarnej tvorby, respektíve na básnické diela s akcentovanou vizualitou a na výtvarné diela pracujúce popri vizuálnom aj s jazykovým kódom. Zdá sa, že práve prepojenie verbálneho a vizuálneho jazyka je v našom kontexte najčastejšou podobou intermediality. Akokoľvek tento odhad spochybňuje už sám M. Adamčiak ako náš najplodnejší tvorca intermediálnych realizácií, keďže jeho aktivity sa pohybujú hneď na trojitom interdisciplinárnom rozmedzí (hudba, výtvarné umenie, literatúra). Chápme to ako indíciu banálnej východiskovej okolnosti, že hoci priestor experimentálnej tvorby zväzda k vytváraniu rôznych klasifikácií, v povahe konkrétnych diel, ktoré ho utvárajú, je určujúcim hybným momentom práve prekračovanie normalizovaných tvorivých štandardov (vrátane experimentálnych techník), ich prelínanie, namiesto homogenity tendencia k hete-

rogenite, hybridnosti. Preto ani pri tejto príležitosti netreba reklamovať, že popri kooperácii slovo – obraz výstava okrajovo zachytila aj realizácie, ktoré idú za toto základné vymedzenie, napríklad konceptuálnu tvorbu, zvukovú či multi-mediálnu poéziu.

Kurátor v sprievodnom letáku pomenúva časový záber výstavy ako „posledné dekády“, až na výnimky (R. Fabry, P. Bunčák) ide o tvorbu datovanú od 60. rokov 20. storočia až po súčasnosť. Vo výslednom výbere našlo miesto vyše 40 autorov a autoriek. Treba oceniť, že nezostalo len pri kanonizovaných tvorcov a dielach (trebárs V. Popovič a jeho *Oblečená Mája*, v literatúre Fabryho *Pokazený písací stroj* alebo *Brána hlbokej ženskosti* ako takmer učebnicové príklady literárnej provokácie). Kolekcia navodila aj vzťah s rozvinutejším českým experimentálnym kontextom (E. Ovčáček, J. Valoch a L. Novák), zahrnila tiež už spomenutých dolnozorcov J. Klátika a J. Supeka či J. R. Juhásza ako príslušníka maďarskej menšiny žijúcej na Slovensku.

Pre túto chvíľu možno s nevyhnutným zjednodušením uviesť, že vizuálnu poéziu vo výtvarnom umení reprezentujú najmä také diela, pri ktorých ide o inkorporovanie autorského alebo apropriovaneho textu do artefaktu, ďalej o diela narábajúce s rôznymi prvkami a princípmi jazykového kódu ako komunikačného prostriedku v kombinácii s vizuálnym kódom a o diela, pri ktorých jazykový zápis predstavuje ich materiálnu podobu (konceptualizmus). Všeobecne aj vzhľadom na konkrétne autorské realizácie je táto tvorivá oblasť pomerne bohato zdokumentovaná, najmä pokiaľ ide o ťažiskových autorov ako L. Ďurček, Monogramista T•D, J. Meliš alebo V. Popovič. Práve na ich práce bol v tej časti Murinovej výstavy, ktorú tvorili diela autorov udomácnených vo výtvarnom umení, aj položený proporčný dôraz, pravda, zarovno s vizuálnou poéziou M. Adamčiaka. Rozpätie ďalších zúčastnených výtvarníkov možno aspoň naznačiť niektorými menami: S. Filko – R. Sikora – M. Murin – B. Ondreička – R. Kitta.

Pri literárnych prácach založených na vizualite sa na prvý pohľad javí, že situácia je výrazne iná. Odhliadnuc od Adamčiaka akoby chýbali autori, ktorí sa vizuálnej poézii venujú sústavnejšie. Nie je to ale celkom tak, pretože len za posledných povedzme 30 rokov sa tu vyprofilovali viacerí tvorcovia a tvorkyne tohto zamerania: V. Klimáček, K. Zbruž, M. Kubica a N. Ružičková, aby som uviedol len tých, ktorí už nepatria medzi debutantov a zaujali aj kurátora výstavy. Odhliadnuc od sústredenejších aktivít viacerých tvorcov z ostatných rokov je v našej literatúre častejším úkazom parciálny záujem autorov o vizuálne vyjadrovacie prostriedky ako o jednu z možností tvarovania básnického textu, ktorú uplatnia len v časti svojej tvorby. Jednotlivé realizácie potom treba takpoviedac vylúpnuť z kontextu, z knižiek a časopisov. Murinovou zásluhou v tejto súvislosti je, že v ročníkoch *Mladej tvorby* zo 60. rokov našiel a na svetlo súčasnosti vyniesol niekoľko zabudnutých príkladov vizuálnej poézie aj s – pomerne prekvapivými – menami autorov (Pavol Repka, Ladislav Hagara, Peter Kolman). Tento prameň sa totiž z hľadiska dejín slovenskej experimentálnej poézie doteraz spájal najmä s prezentáciou aktivít R. Cypricha a M. Adamčiaka z roku 1969. Možno len doplnkovo naznačiť, že aj ďalšie časopisy, týka sa to podľa všetkého najmä ročníkov z 90. rokov, sú a môžu byť zdrojom ďalších objavov: v *Dotykoch* bola

svojho času prezentovaná napríklad eskimácka poézia Antona Cucfleka (pseudonym V. Klimáčka), v *Slovenských pohľadoch* po roku 1989 vychádzali dva seriály o experimentálnej literatúre. Tak či onak, na dokumentácii tejto tvorivej sféry treba ďalej pracovať a rozširovať tak zázemie toho, čo je nám už známe; tu mi ešte na um schádza materiál, ktorý zhromaždil Š. Moravčík v knihách *Princíp hry v slovenskej poézii* (v spolupráci s F. Štrausom) a *(Kalam)búrske oriešky* (v spolupráci s D. Dragulovou-Faktorovou). Inak ale nemožno zmlčať, že rešeršnú intervenciu M. Murina, výtvarníka, do literárnej sféry môžeme, mali by sme brať aj ako frčku do nosa, popchnutie do vlastnej aktivity.

Prezentácia prác autorov a autoriek z literárneho prostredia v galerijných priestoroch mala v porovnaní s tou výtvarníckou skôr mozaikový charakter. Okrem mien, ktoré som už uviedol, tu boli zastúpení ešte napríklad I. Mojík, I. Laučík, Š. Moravčík, D. Hevier, P. Šulej, T. Lehenová alebo J. Beňová, ako aj viacero príslušníkov najmladšej generácie (M. Kočíš, E. Šimšík, Z. Husárová a A. R. Filip, D. Olejnikov). Nasledujúce poznámky nech sú chápané ako rozbiehavé úvahy, inšpirované vystavenou zostavou prác, ako príležitostné komentáre k niektorým problémom, ktoré pri vizuálnej poézii človeku skôr či neskôr napadnú. Volím tento spôsob písania, lebo by som nerád sklzol k bežnému súpisu-opisu jednotlivých vystavených položiek a na klasifikačno-teoretické či dokonca historizujúce expozé sa veru necítim. Ako už aj z doterajšieho ladenia tejto správy vyplýva, zamieriam sa na práce vzťahujúce sa viac na literárny než výtvarný kontext.

O čo menej vykryštalizovaná je v našom domácom kontexte vizuálna poézia ako štruktúra s vlastným spoločným povedomím, o to väčší význam mali a majú pre jej ojedinelých prívržencov zahraničné inšpirácie a podnety spoza hraníc moderného umenia. Pravda, aj tu záleží od jednotlivého autora, takže zatiaľ čo napríklad rezervoár vizuálno-verbálnych výrazových prostriedkov klasických avantgárd, ako ho vo svojej tvorbe po roku 1989 vytrvalo oprašoval I. Mojík, pôsobí skôr ako retrogarda, skôr ornamentálno-konzervačne ako neo(futuristicky), tak trebárs Klimáčkove práce si dodnes zachovávajú nezanedbateľný esprit. Klimáček, ako je známe, pritom nevyužíval len podnety dadaizmu, futurizmu či poetizmu, ale inšpirovala ho aj paraliteratúra, sféra, ktorá sa stala výdatným zdrojom podnetov pre diela z 90. rokov (Zbruž, Beňová). Tento archív, na prelome storočí rozšírený o podnety konkrétnej poézie či konceptualizmu (v 90. rokoch Šulej, dnes Kočíš), teda trendy z druhej polovice 20. storočia, ďalej dotvárajú aktuálne formy ako code poetry, found poetry a podobne, samy odkazujúce späť na inšpirácie spred sto rokov (dadaizmus, Duchamp atď.).

Keď sa uvažuje o skromnejšom rozsahu vizuálnej (či v širšom zmysle experimentálnej) literatúry u nás, zvykne sa zabúdať na to, že sa z podstatnej časti realizovala aj v literatúre pre deti a mládež. Práve pre vizuálnu poéziu je to dôležitá oblasť, v ktorej nájdeme popri prípadoch, ktorým predsa len dominuje istý utilitarizmus, aj nejednu zaujímavú realizáciu, za všetky možno spomenúť napríklad viaceré básne Š. Moravčíka, ktoré narábajú s vizuálnou kvalitou jednotlivých grafém na spôsob piktogramov. Pre tieto texty býva príznačná hra, komika, prípadne až nonsensová poetika, isteže, špecificky zameraná na prijímateľov nižšieho veku.



POE(VI)ZIA – vizuálna poézia. Zuzana Husárová & A. R. Filip: lucent. Foto: archív autorky

Svoje dejiny majú aj viaceré špecifické žánre či útvary vizuálnej poézie. Vďačným je najmä kaligram. V našej poézii, a to už je čo povedať, existuje dokonca niekoľko priam klasických kaligramov, niektoré z nich (Klimáčkove, Bunčákov) zachytila aj výstava v Galérii Medium, iné (Mihálikova báseň *Tehotná*, Kostrova báseň *O*) prezentované neboli. Lúto mi je hlavne druhej menovanej, lebo od bežných kaligramov sa odlišuje tým, že nepredstavuje úplnú verbálno-vizuálnu tautológiu (Foucault), obraz indikuje aj čosi inšie ako slová, a tento nesúlad v básničke generuje betársku významovú osciláciu, ktorá inak kaligramom, zväčša ťažkopádne duplicitným, často chýba. Kaligram je vôbec ošemetný útvar, aj slabého spisovateľa či spisovateľku môže presvedčiť, že sa dopúšťa niečoho zmysluplného či nebudaj vtipného, príkladov z nedávnej minulosti je aj u nás viacero (Peter Volek al. Pero le Kvet, Yvonne du Rich, D. Dragulová-Faktorová).

Oproti bežnému postupu, ktorý na vizuálnej poézii zvýrazňuje jej nekonvenčnosť, odlišnosť od tradície, sa môže priam ako kacírsky zdať starší postreh J. Valocha, že vizuálna poézia je v zásade založená na akcentovaní vizuálnej (grafickej) stránky poézie ako jedného z jej konštitučných aspektov (pravda, platí to pre modernú literárnu kultúru, v ktorej dominantnú komunikačnú situáciu predstavuje čítanie poézie ako písomne zaznamenaného a publikovaného textu). Medzi elementárne vizualizačné akcenty potom patrí príznakový zápis slov a veršov, či už vo forme, ktorá sa ešte neprieči štandardnému lineárnemu čítaniu, ako sú napríklad veršové kaskády, alebo v takej, ktorá už stimuluje simultánne priestorové čítanie rôznymi smermi (Fabryho *Pokazený písací stroj*, niektoré básne Osamelých bežcov). Sem tiež patria príznakové typografické zásahy do vizuálnej podoby jednotlivých písmen a slov, napríklad pokiaľ ide o rozstup medzi písmenami, farebnosť, veľkosť, „rozpohybovanie“ textových sekvencií v priestore strany atď., fakultatívne kombinované s použitím iných



POE(VI)ZIA – vizuálna poézia. Foto: Juraj Bartoš

grafických prvkov, prípadne iných než uzuálnych typografických znakov (rukopisné gesto a podobne). Na túto rovinu vizualizácie sa niekedy zabúda, zrejme práve pre jej symbiotickú koexistenciu s verbálnym jazykom (typografia tu zväčša ilustruje sémantiku verbálnej výpovede, môže to byť tiež nástroj vizuálnej expresivizácie výpovede). V súčasnosti sa ako výrazový prostriedok spája napríklad s poéziou S. Chrobákovej Repar, ale nejaké tie žarty v slovenskej povojnovej poézii má na rováši už dávnejšie (napríklad u Kostru). Na pomyselnom opačnom konci intervalu toho, čo možno pod vizuálnou poéziou ešte vnímať ako súčasť literatúry, stojí povedzme výtvarný prejav, ktorého autorom je literát a ktorý v jeho konkrétnom diele komunikuje s textovou zložkou nad rámec bežnej ilustratívnej funkcie, povedzme symbioticky. V minulosti aj prítomnosti nášho slovesného umenia by sme narátali viacero autoriek a autorov, ktorí sa realizovali dvojdomo, paralelne na poli literárnom aj výtvarnom. A tiež naopak, výtvarníkov s literárnym dielom. Tí, ktorí sú primárne literátmi, siahajú zväčša po remeselne prístupnejších výtvarných technikách (kresba, koláž) a ak škálu svojho prejavu s entuziazmom rozširujú aj ďalej, cítia to, teda onú prevahu nadšenia nad remeslom (Hevier). Inak v tejto sfére treba iste brať ohľad na jednotlivé práce. Ako symbiotická, ale paralelná prítomnosť rôznych komunikačných kódov pôsobí kombinácia obrazov a básní v zbierkach R. Bielika, premysleným využívaním prvkov vizuálnej poézie sa vyznačuje prelínanie jazykového a vizuálneho aparátu

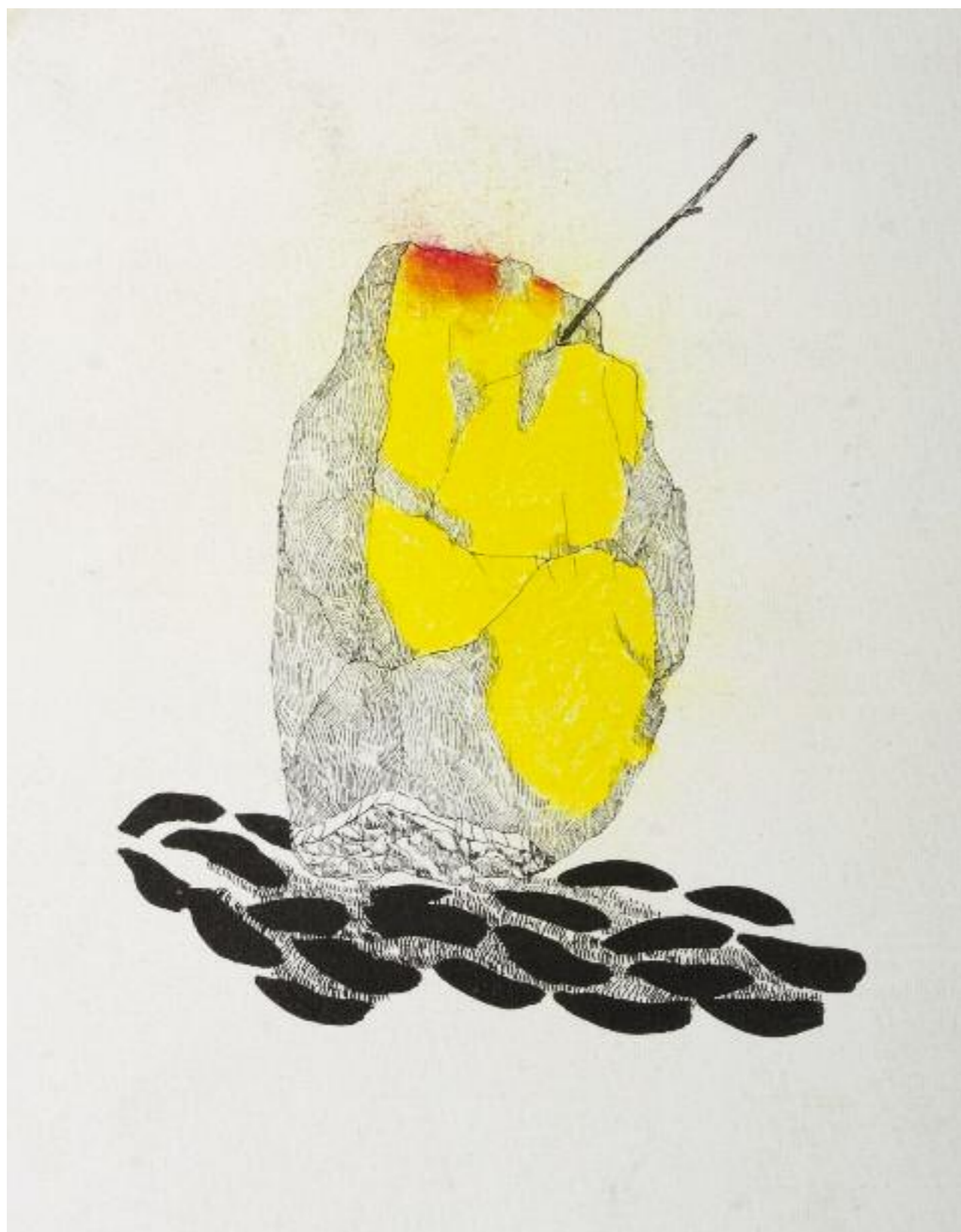
u Ružičkovej (*Beztvárie*), Zbruž a jeho vizuálno-textovú kompozíciu *Energy* môžeme chápať ako konceptuálnu knihu (čo by mohla byť jedna z paralel pre tzv. autorské knihy z kontextu vizuálneho umenia).

Výklady o vizuálnej poézii bežne poukazujú na paralely medzi jej výrazovými prostriedkami a textotvornými postupmi na jednej strane a technologickými premenami v informačno-mediálnej sfére na druhej strane. Od typografie dennej tlače a inzertných letákov na konci 19. storočia cez prvé počítače až po súčasné multimédiá sa technologické zmeny vpisujú do premien vizuálnej poézie a z tohto prepojenia je len krok k tomu, aby sme vizuálnu (v širšom zmysle experimentálnu) literatúru redukovali na médium civilizačného pokroku. V tom prípade by jej význam (isteže, generalizujem) spočíval nanajvýš v tom, ako dokumentovala premeny záznamovej techniky, písania, možno ešte tak literárnosti. Inú, príbuznú redukcii potom predstavuje také chápanie experimentu, ktoré aj na ňom samom maximalizuje technologickú stránku, metódu, výrobné postupy, akoby práve tie neboli ničím, čo možno mechanickým imitovaním najskôr zdevalvovať. Táto otázka sa zvlášť aktualizuje v situáciách tzv. paradigmatických zmien v mediálnej sfére, ako ich v súčasnosti stelesňuje na jednej strane papier a na druhej digitálne médiá. Navyše mám pocit, že v súčasnom vnímaní multimediálnej, digitálnej či postdigitálnej literatúry je predsa len dosť socio-kultúrnej optiky, nuž a – zaiste celkom predčasne – napadá mi i nemiestna myšlienka, či vyústením týchto iniciatív, akokoľvek vážne či ďalekosiahle sú ich momentálne úmysly, nebude napokon práve len istá forma trávenia voľného času vlastná určitej subkultúre. Aj doterajšie ambicióznejšie kreácie, ktoré pracujú s jazykovo-vizuálnym kódovaním rozšíreným o ďalšie elementy (performatívnosť, interaktivita atď.) práve za pomoci moderných technológií, ako ich v našom kontexte majú na konte Z. Husárová (v spolupráci s L. Panákom alebo A. R. Filip) a D. Olejnikov, zatiaľ majú podľa mojej mienky predsa len zrejme rezervy, pokiaľ ich máme vnímať ako vyspelé artefakty. U Z. Husárovej s jej „technooptimistickým“ prístupom ide o najmä o istý nepomer medzi sofistickou a atraktívnou technikou, ktorú sa snaží zapriať do rozširovania našich vyjadrovacích možností, a slabšou myšlienkovou originalitou či náročnosťou výpovedí, ktoré z týchto pokusov zatiaľ vzišli. „Punkový“ či asi skôr „noiseový“ prístup D. Olejnikov má schopnosť vrhať prijímateľa do esteticky pôsobivých momentov dezorientácie, zároveň ale produkuje aj príliš veľa mimovoľného, nefunkčného šumu.

V priebehu času sa menil referenčný kontext intermediálnych experimentov. Zatiaľ čo v takých 60. rokoch pozadie týchto iniciatív predstavovali jednotlivé špecializované, relatívne do seba uzavreté umelecké disciplíny, každá s vlastným systémom regulačno-reprodukčných, povedzme kanonizačných mechanizmov, dnes je situácia oveľa menej prehľadná, a to často v znamení hybridnosti a relativizmu. Ak pred pár desaťročiami experiment vedel svoju príťažlivosť odvodzovať z toho, že predstavoval radikálnu alternatívu voči určitému dominantnému centru, dnes, keď je decentralizovaný kultúrny priestor diverzifikovaný do najrôznejších komunitárne ukotvených alternatív a nálepka alternatívnosti je jednou z najbežnejších etikiet aj v kultúrnom priemysle, sú takéto vymedzenia o dosť problematickejšie. Okrem toho, nie náhodou je práve interdisciplinarita

jedným z povrchných hesiel, ktorým sa poľahky maskuje – skrátme to, napríklad – diletantizmus. Zatiaľ čo historické experimenty máme potom tendenciu automaticky vnímať ako iniciatívy objavujúce nové možnosti umeleckého vyjadrenia ponad rôzne zvonka dané bariéry, pre dnešok by asi mohlo byť jedným z rozlišovacích kritérií zoči-voči relatívne početnej nekonvenčno-nekonformnej produkcii kritérium vnútorných prekážok, respektíve nárokov, ktorými „sankcionujú“ svoju tvorbu sami jednotliví autori a autorky (a ani zďaleka tým nemyslím technologicko-formálne obmedzenia). V užšom zmysle je povedomie referenčného kontextu dôležité v súvislosti s intermediálnymi experimentmi aj pre čosi inšie. V tejto oblasti a zvlášť u nás sa človek len ťažko ubráni tendencii čo najviac rozširovať paletu nekonvenčných realizácií, a to aj o produkciu, ktorej intencionálnym referenčným kontextom sú iné umelecké disciplíny či dokonca iné sféry ľudských aktivít. Mám pocit, že aj toto počínanie si vyžaduje istú obozretnosť. Je isto osobným ziskom jednotlivého percipienta, ak dokáže napríklad kolekcie O. Lauberta z rôznych banálnych predmetov vnímať ako evidentnú poéziu v kolářovských intenciách. Ale presádzať autorov z jednej sféry, ku ktorej sa intencionálne hlásili, do inej, na ktorú sa sami nevzťahovali, mi príde opodstatnené nanajvýš ako upozornenie na inšpiratívne paralely. Iní autori zasa principiálne nebudú reflektovať na žiadny separovaný kontext istého konkrétneho umenia a diskusie o ich príslušnosti budú v zásade absurdné a vždy budú mať aj mocenský charakter. V súčasnosti sa problém orientačných rámcov rozširuje ešte o ďalší jav, a to o aktivity s primárne iným než estetickým zameraním (rekreačné, sociálne a iné), ktoré zároveň v nejakom ohľade navonok korešpondujú aj s umeleckou praxou. V súvislosti s experimentálnou literatúrou je to zrejme prípad tzv. klingonskej poézie ako kreativity, ktorá je vlastná istej mikrosociete či subkultúre, avšak bez jej sústavnejšieho intencionálneho vzťahovania sa na literárny kontext (vrátane kontextu literárnych experimentov). Je potom otázkou, či akákoľvek jej reflexia z pozícií literárneho umenia nebude z princípu nadininterpretáciou. (V tomto smere by som sa pritom celkom rád mýlil. V iných nie?)

Snáď možno tieto poznámky zakončiť presvedčením, že komentovaná výstava (prezentačná forma typická pre vizuálne umenie) si vyslovene žiada, aby jej obsah bol prenesený aj do knižnej podoby. Ako katalóg či antológia by vedela vyjsť v ústrety konvenciám literárnej kultúry, takže jej podnety by v nej mohli náležite rezonovať. Veď ako tu už padlo, súčasnosť sa javí ako zvlášť priaznivá konštelácia podmienok na prezentovanie experimentálnych umeleckých pokusov. Nuž veď hej, hej, veď sa spýtajme napríklad Kamila Zbruža, aké má skúsenosti s vydavateľmi, alebo si prečítajme, čo píše na webe časopisu *Kloaka* o tom, čo predchádzalo publikovaniu jeho diela *Energy* vo forme e-booku („Ahoj Robo. *Energy* odmietlo len asi 12 knižných vydavateľov, kým Becketta vraj až 25.“), prípadne nazrime do jeho posledných knižiek a domyslime to, čo v nich stojí čierne na bielom v tiráži.



Monika Pascoe Mikyšková: Zo série „Evolúcia“, tuš a pastel papieri, 30 x 40 cm, 2015

ILSE KILIC

Zo života fauny I

samozrejme, áno.
zvieru.
nepoznám žiadne,
ktoré by
písalo básne,

ale tu
to zvieru
veselo vystupuje
napr. v básni

v básni
aj vo filme
vo svetelných efektoch
a kdekade aj vytlačené.

či som fauna,
to sa ma pýta pouličná lampa,
čo vystupuje ako osamotený strom
(samozrejme, na fotografii)

tak teda.
možno ako vlčí muž
alebo ako kocúr v čižmách
ale takto?

alebo priveľa táram?
ale nie som v tom sama
no nie?

Zo života fauny II

s fľakatými krídlami
mi neúnavne do básničky
spieva drozd



Ilse Kilic. Foto: archív autorky

ILSE KILIC (1958, Viedeň) je rakúska poetka, textárka, autorka množstva kníh, vydavateľka edície Veselá obývačka. Jej básne patria k experimentálnym textom rakúskej poézie. Pracuje tiež na poli experimentálneho filmu a divadla.

ale najkrajšie v súmraku
v parku je striedanie
čiernobielych krúžkov

keď hovorím
tak poviem
viem je biele

ale to celkom nefunguje
živý plot sa
leskne zeleno
a pripomína náhlivosť sklamanej lásky

ruka
ktorú vlastním
siahne do vlhkého hniezda

srsť by ma bola upokojila
ach nie narazím na zobák
hrdlo sa obráti

účasť toho druhého na prekvapení
je vecou teploty
aj tlak vzduchu prispieva

a nedovoľuje dostať sa k vrcholu
určite sa zadúšam celkom
nemelodicky

telefón
nástroj pre dva hlasy je
môj živý plot – húština

v brušnom záhybe skrývam
klokaniu
bubnovú búrku

klokani sú boxeri
keď majú rukavice
ja si nie som istá sebou

slovo ja
ma znervózňuje
pôsobí tak ohrozujúco

a
tancuje
odtiaľ

vidím vidím
to čo ty
nevidíš

ukázať? položiť pred seba? ale nie
aj ten kto zemsú príťažlivosť nevidí
verí že existuje

zvieratá sú samozrejme
usporiadané v čeladiach
zo zobákov kvapká
prekvapenie

orukavicované päste
hovorím
ale to celkom nesedí

kamkoľvek
sa len pozriem
som si sebou istá

Moje oči v spätnom zrkadle pred 12 rokmi

Okamžite ich spoznávam,
modré a trochu červené.
Kontaktné šošovky plávajú
na povlaku slz rohovky.

Aj môj nos je celý červený,
ako je to už v Grécku zvykom.

O dvanásť rokov neskôr nazve
kožný lekár moju pokožku ako poškodenú slnkom.
Kto by si to bol pomyslel,
ja teda nie.

Myšlienka mi napadla vtedy, potom,
keď, alebo tam, kde
nie,
nerozmýšľala som rozumne,
aby som sa sebaochraňujúco postavila do tieňa.

Neskôr o tom všetkom premýšlam zo všetkých strán.
Ako zajačik,
ale pomaly
a steblá trávy ticho šepkajú
a lúčny koník sa volá strach.

„Život ti nie je nič dlhý!“
hovorí matkin hlas z filmu.
A odpoveď?

Vlasy švihajú.
Prestieram stolík,
obloha sa zrúti na mňa.

Jednoduchá báseň o zvierati

Zviera je jednoducho len zviera.
Podobne tak, ako som ja jednoducho Ilse,
ale také jednoduché to zase nie je.

Je to nakoniec aj celkom iné.
Chýba mi mäkká srst'.
Štyri nohy, nemala by som proti tomu nič.

Potom začne padať dážď,
údajne je to dar zemskej príťažlivosti,
zvieratá vonku, niektoré dôkladne,
Ilse vnútri, alebo pod dáždnikom, teda pod niečím.

Prírodné zákony okolo mňa.
Sama poslúcham
a vytváram svoje myslenie
ako prenos elektrických impulzov,
nič iné neexistuje,
teda: byť jednoznačne Ilse
a jednoznačne Ilse nebyť,
nebyť jednoznačne Ilse,

dvojznačne alebo trojznačne,
a napriek tomu
byť Ilse.

(Preložila Elvíra Haugová.)

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

Je možná rodová spravodlivosť v kapitalizme?

Rozhovor s NANCY FRASER

Vďaka dôsledkom presadzovania neoliberalnej politiky, a tiež súčasnej ekonomickej kríze, ktorá býva považovaná za komplexnú systémovú krízu kapitalizmu, v ostatných rokoch opäť posilnili rozsiahle diskusie o sociálnej zmene. Sociálno-politický diskurz je dnes presýtený množstvom teórií spravodlivosti, alternatívnych modelov „po kapitalizme“ a stratégií, ako ich dosiahnuť. Medzi najvýraznejšie koncepty, ktoré zasiahli do medzinárodných diskusií, patrí teória spravodlivosti NANCY FRASER. Vychádza v nej z aktuálnych poznatkov a dôraz kladie na rodovú rovinu nespravodlivosti. Východiská svojho uvažovania, stanoviská a názory na mnohé sporné otázky priblížila v rozhovore o feminizme, kapitalistických vzťahoch a sociálnej zmene, ktorý poskytla nášmu časopisu.

Slovenským čitateľkám a čitateľom sú dostupné najmä dve vaše práce: spoločné dielo, ktoré ste napísali s Axelom Honnethom – *Přerodování nebo uznání?* (Praha 2004), a súbor esejí, ktorý vyšiel pod názvom *Rozvíjení radikální imaginace* (Praha 2007) v edícii *Filosofia Centra* globálných studií v Prahe. V nej predstavujete svoju trojdimenzionálnu teóriu spravodlivosti, ktorá okrem ekonomickej roviny (predstavujúcej politiku prerozdelenia) a kultúrnej roviny (prezentovanej politikami uznania), zahŕňa i tretiu dimenziu – politickú rovinu, ktorú stelesňuje reprezentácia. Mohli by ste čitateľom a čitateľkám priblížiť špecifiká vášho prístupu?

Áno. Tento model premýšľania o spravodlivosti som rozvíjala v kontexte, v ktorom bolo klasické rovnostárske zameranie na spoločensko-ekonomickú nespravodlivosť zatienené, respektíve prekryté veľmi intenzívnym záujmom o uznanie a kultúrnu spravodlivosť. Z modelu uznania som sa pritom mnoho naučila a som presvedčená, že toho veľa ponúka. Mala som však pocit, že sa rozvíja príliš jednostranne. Od jednostranného zamerania na distributívnu nespravodlivosť, oprávnené kritizovaného ako ekonomizmus, sme prešli k rovnako jednostrannému zameraniu na nespravodlivosť zneuznania, t. j. ku kulturalizmu. Pôvodne som zamýšľala vytvoriť dvojdimenzionálny model spravodlivosti, ktorý by zahŕňal obe paradigmy. Až neskôr som pochopila, že tento prístup nie je

NANCY FRASER (1947) je americká kritická teoretička, profesorka filozofie a sociálnych vied na New School v New Yorku. Je členkou redakčnej rady medzinárodného časopisu pre kritickú a demokratickú teóriu *Constellations*. Prednášala na mnohých svetových univerzitách a vedeckých fórach. Venuje sa feministickému teórii, teórii spravodlivosti a kritike teórii kapitalizmu. Je autorkou množstva vedeckých článkov, editorkou súborných publikácií a autorkou viacerých filozofických prác. Medzi jej najznámejšie knihy patria napríklad: *Unruly Practices: Power, Discourse and Gender in Contemporary Social Theory* (1989), *Justice Interruptus: Critical Reflections on the „Postsocialist“ Condition* (1997), *Scales of Justice: Reimagining Political Space in a Globalizing World* (2009), *Fortunes of Feminism: From State-Managed Capitalism to Neoliberal Crisis* (2013), *Redistribution or Recognition?: A Political-Philosophical Exchange* (2003, spolu s Axelom Honnethom). Jej práce boli preložené do viacerých jazykov a za svoju činnosť získala viacero medzinárodných ocenení.

úplne primeraný, pretože existuje ďalší aspekt nespravodlivosti, ktorý nespadá ani pod jednu zo spomínaných paradigiem. Rozhodla som sa teda zmeniť spôsob uvažovania a vytvoriť trojdimenzionálny model spravodlivosti, zahŕňajúci aj politickú dimenziu spravodlivosti, ktorú som nazvala reprezentácia. Touto kategóriou som – v protiklade k politickej ekonómii alebo spoločenskému usporiadaniu – chcela zachytiť nespravodlivosti, ktoré sú zakorenené v politickom usporiadaní spoločnosti. Tak vznikol trojdimenzionálny model, ktorý zdôrazňuje nielen nespravodlivosti nesprávneho prerozdeľovania a zneuznania, ale aj nespravodlivé aspekty politickej reprezentácie.

Hlavná myšlienka znie približne tak, že teória spravodlivosti by mala byť normatívna. Mala by nám poskytovať kritériá na rozlišovanie medzi spravodlivými a nespravodlivými vzťahmi. Zároveň by mala obsahovať aj sociálno-teoretickú rovinu, ktorá by nám umožnila analyzovať zdroje nespravodlivostí, ktoré sú v našich spoločnostiach hlboko zakorenené. Vychádzala som z toho, že chceme spoločnosť, v ktorej by sa všetci členovia voči sebe navzájom mohli správať ako k seberovným, t. j. v zmysle vzťahov parity. Nespravodlivosť môžeme chápať ako záležitosť spätú s pevne zakotvenými inštitucionálnymi prekážkami, ktoré niektorým ľuďom bránia v tom, aby mohli byť vnímaní ako plnohodnotní členovia spoločnosti, plnohodnotní partneri interakcie, plnohodnotne participujúci na sociálnom živote. Moje uvažovanie teda vychádzalo z normatívnej perspektívy. No ak prijmem takúto normatívnu myšlienku, otázka znie – ako identifikujeme spoločenské inštitucionálne prekážky participačnej parity? A práve v tejto súvislosti som dospela k názoru, že v našich moderných kapitalistických spoločnostiach sa nachádzajú tri druhy prekážok; sú zakorenené v troch analyticky odlišných štrukturálnych aspektoch súčasnej spoločnosti: v ekonomickej rovine, politickom usporiadaní spoločnosti a určení hranice. Ani jednu z týchto prekážok nie je možné vo vzťahu k tej druhej zredukovať na akúsi nadstavbu, každá z nich má určitú mieru autonómie a nezávislosti. Táto myšlienka ma zaviedla ešte ďalej než v úvahách publikovaných v prácach, o ktorých sa diskutuje na Slovensku. V novších textoch rozpracúvam kritickú teóriu kapitalizmu, ktorý predpokladá množstvo inštitucionálneho oddeľovania a rozdelení vzťahujúcich sa na všetky spomínané dimenzie – kultúru, ekonómiu aj politiku.

Politické inštitúcie považujete za priestor, v ktorom sa odohrávajú boje o špecifický druh spravodlivosti – rovnú reprezentáciu. Ako však určiť procedúry zabezpečujúce rovnú reprezentáciu? Akým spôsobom je možné (v rámci koncepcie, ktorú ste načrtli) dnes, v globalizovanom priestore, realizovať zápasy o rovnosť – rodovú, rasovú, etnickú atď.?

Len čo začnete pracovať s politickou dimenziou a reprezentáciou, vystúpi pred vás množstvo problémov, ktoré vám predtým unikali. Týkajú sa najmä vzorcov sociálnej interakcie, ktoré už nie sú – ak niekedy vôbec boli – úhľadne viazané hranicami politických komunít, moderných národov a národných štátov. Väčšina politickej a politickej teórie sa otázkou hraníc, či toho, kto je subjektom spravodlivosti, po dlhý čas nezaoberala. Považovalo sa za viac-menej dané, že



Nancy Fraser v Jene, 2008. Zdroj: commons.wikimedia.org. Foto: Bunnyfrosch

hranice spravodlivosti sa prispôbujú hraniciam teritoriálnych štátov. Mlčky sa teda predpokladalo, že byť občanom akéhokoľvek štátu znamená byť subjektom spravodlivosti. Takýto prístup však nepostačuje. Poznáme predsa dlhoročné historické súvislosti imperializmu, kolonializmu a geopolitiky, ktoré vytvárali vzťahy medzi množstvom ľudí, aj napriek tomu, že neboli spoluobčanmi. Tieto vzťahy navyše obsahovali nespravodlivosť. O reprezentácii alebo politickej dimenzii nespravodlivosti musíme teda premýšľať spôsobom, ktorý nám umožní kriticky sa vyrovnáť s nadnárodnými vzťahmi (myslím si o nich, že sú to vzťahy nespravodlivosti). Práve tie totiž presahujú vestfálsky rámec, ktorý sféru spravodlivosti stoťožňuje so sférou štátu. Keď som začala pracovať s myšlienkou reprezentácie, nechcela som sa zaoberať iba politickou reprezentáciou v bežnom slova zmysle (kto je oprávnený voliť, kto sú zástupcovia v národných parlamentoch atď.), a nezaujímalo ma výlučne ani to, koho hlas zaznieva v občianskej spoločnosti (t. j. neformálna inštitucionálna reprezentácia). Tieto aspekty sú, samozrejme, veľmi dôležité, no neumožňujú nám uchopiť problém transnacionálne. O otázke reprezentácie som chcela uvažovať zo „stredovej pozície“ – zaoberať sa nielen tým, kto by mal mať volebné právo, hlas a právo participovať v rámci ohraničených politických komunít, ale v prvom rade tým, kto rozhoduje a spolurozhoduje o hraniciach. Slovensko má napríklad veľmi zaujímavú historickú skúsenosť priateľského a mierumilovného rozchodu s Českou republikou. V porovnaní s rôz-

nymi násilnými zabratiami území, podrobovaním a dobývaním iných krajín, sa mi zdá byť vzorová. Zažili ste teda situáciu, v ktorej sa určenie hraníc stalo problémom. Preto máte výbornú východiskovú pozíciu, aby ste vyššie spomínané otázky dokázali oceniť – hranice totiž nepovažujete za samozrejmosť. V určitom kontexte a istých momentoch sa z hraníc stáva živá politická otázka a vtedy veľmi záleží na tom, ako je rozhodnuté. Všetko toto otvára tému transnacionálneho, alebo dokonca globálneho rámcovania politických otázok. A nielen politických otázok, ale aj ekonomických otázok a otázok uznania. Mnohé z nich presahujú ustanovené hranice štátov a národov.

Mohli by ste uviesť príklad z rodovej oblasti?

Istotne by sa dalo uviesť množstvo príkladov, no spomeniem aspoň tzv. globálne reťazce starostlivosti. V uplynulých rokoch k nim vzniklo mnoho zaujímavých kritických reflexií. Pozrime sa na tento fenomén z perspektívy ohraničených teritoriálnych štátov – napríklad USA, kde dominuje (respektíve hegemónicky vládne) mainstreamová forma liberálneho feminizmu, ktorá sa zameriava na heslá ako „prerazenie skleneného stropu“ či „zapojenie žien do...“. V skutočnosti to však znamená to isté, ako priviesť k pozíciám moci a výsad úzku skupinu relatívne privilegovaných žien – vzdelaných žien strednej alebo vyššej triedy. Cieľom je, aby na korporátnom (a občas napríklad aj armádnom) rebríčku vyšplhali čo najvyššie. Jediným „benefitom“, ktorý môžu ženy v súčasnej sociálnej organizácii našej spoločnosti z takéhoto veľmi limitovaného feminizmu získať, je iba a práve tento veľmi neadekvátny feminizmus. V existujúcich štruktúrach práce a rodiny, kde je produktívna platená práca oddelená od reprodukívnej a často neplatennej práce, môžu niektoré ženy profitovať tak, že zodpovednosť za domácnosť prenesu na iné ženy, a to vo forme veľmi slabo platenej a výrazne prekarizovanej domácej práce (prípadne inštitucionálnej starostlivostnej práce alebo servisnej práce). V Spojených štátoch takáto práca často končí na pleciah imigrantiek alebo žien iného etnika či rasy. No ako sa so starostlivosťou o svoje vlastné deti, starnúcich rodičov či vlastnú domácnosť vyrovnávajú tieto ženy? Musia svoju zodpovednosť preniesť na niekoho ďalšieho, kto je ešte chudobnejší, v ešte neistejšej situácii než ony. A tak tu máme fenomén imigrantiek – pracovníčok starostlivosti, ktoré odkladajú svoje deti, aby mohli cestovať do rôznych miest v USA, prípadne v iných krajinách, kde budú vykonávať starostlivostnú prácu. Ich deti s najväčšou pravdepodobnosťou zostávajú u ich vlastných matiek, respektíve u ešte chudobnejších žien, ktoré za takouto prácou prichádzajú do miest globálneho juhu z vidieckych oblastí a ktoré svoje deti takisto nechali u niekoho iného. A tak ďalej, a tak ďalej... Takže tento jav bol – analogicky ku globálnym tovarovým alebo hodnotovým reťazcom – pomenovaný ako „globálne reťazce starostlivosti“. Tento príklad jasne ukazuje, že uvažovať o rodovej spravodlivosti a nespravodlivosti iba v národnom alebo vestfálskom rámci nestačí. Ak sa totiž na uvedenú situáciu dívame iba zvnútra Spojených štátov, mohli by sme sa nazdávať, že sme zaznamenali pokrok smerom k rodovej rovnosti – sú tu predsa ženy, ktoré vedú korporácie, ktoré sú partnerkami v prestížnych

právnických firmách, ktoré sú dobre platenými zdravotníckymi silami atď. No ak našu perspektívu rozšírime a do úvahy zoberieme aj transnacionálne súvislosti, zrazu vidíme, že výhody, ktoré niektoré ženy získavajú, pochádzajú z útrat iných žien. Dostávame tak oveľa komplexnejší obraz. A keďže dnes má veľká väčšina všetkých našich vzťahov nadnárodný charakter, k rodu aj ďalším otázkam musíme pristupovať práve z takejto širšej, transnacionálnej perspektívy.

Rodovú rovinnu, t. j. diskurz feministickej teórie, využívate na demonštráciu nespravodlivých aspektov spoločnosti. Myslím, že feministické aspekty sociálnych bojov nezahŕňajú len emancipáciu žien, ale aj širokú škálu kultúrnej a ekonomicke znevýhodnených skupín obyvateľstva. Sú priestorom a teoretickou základňou pre uchopenie spoločnosti v jej antagonistických pojmoch, a zároveň implikujú sociálnu zmenu. Zahŕňajú problematiku sexuálnych identít, kultúrnych identít, vylúčenia a pod. Napriek tomu, že tieto sa v súčasných diskusiách o sociálnej zmene často skloňujú, nezriedka zostávajú na okraji, prípadne sú vnímané ako doplnok sociálneho boja či ako jeho sekundárna súčasť. Argumentom pre takýto postoj je obvinenie feministických teórií z partikularizmu – z vysvetľovania situácie (len) žien, ktorá údajne nezodpovedá univerzalistickým nárokom filozofie ako takej. Myslíte si, že môžeme v súčasnosti hovoriť o sociálnej zmene a o kritickom myslení, ktoré ju má podniknúť, a pritom opomínať feministickú teóriu so širokou škálou aspektov, ktoré zahŕňa? Akú úlohu zohráva podľa vás feminizmus v riešení súčasnej spoločenskej situácie?

To je veľmi dobrá a veľmi komplexná otázka. V oblasti teórie tu ešte stále máme spiatočníckych mysliteľov, ktorí rodovú a feministickú teóriu odmietajú ako partikularistickú. Na druhej strane, diskusie prebiehajú aj vo feministickej teórii samotnej – hlavný prúd liberálneho feminizmu je kritizovaný práve pre pokútne a nevhodné zovšeobecňovanie situácie a skúseností relatívne privilegovaných žien (napríklad žien strednej triedy, bielych Američaniek, heterosexuálnych žien). Dá sa teda povedať, že táto feministická agenda je zdeformovaná, pretože zanedbáva situáciu a problémy farebných žien, žien z globálneho juhu, ale aj lesbiab, trans ľudí a ďalších. Otázka univerzalizmu je skutočne zložitá. Môj vlastný pohľad sa približuje názorom Judith Butler, a tiež Seyly Benhabib. Myslím si, že sa obe – napriek nezhodám v iných oblastiach – stretávajú v presvedčení, že by sme nemali hovoriť o univerzalizme, ale o procese univerzalizácie, čiže: mali by sme kritizovať falošné univerzálie (pozn. red. – t. j. všeobecné pojmy). Feministky napríklad začali poukazovať na zamlčaný predpoklad mužskosti ako normy, ktorá si robila nárok na univerzálnosť, avšak univerzálna nebola. Rozvíjali teda takúto kritiku, no následne ďalšie skupiny, iné perspektívy, iné ženy začali kritizovať nedostatočnú univerzálnosť feminizmu. Vidíme teda proces rozbúrania falošných univerzálií a pokusy dosadzovať na ich miesto iné, lepšie univerzálie. Ani tie však nemusia byť postačujúce. Myslím, že sa snažíme dospieť k univerzálnnej perspektíve, ale nemyslím si, že by feminizmus mal byť pohľadom na svet, ktorý prináleží iba jednej skupine alebo nejakej konkrétnej oblasti. Feminizmus by mal byť kritikou nespravodlivosti a nehumánosti. Ako však k tomu

dospieť, keď sa to všetko nedá dosiahnuť naraz a hneď? Na začiatku si asi treba prejsť rôznymi omylmi, potom pokusmi o vylepšovanie perspektív, ktoré sa neskôr ukážu byť nesprávnymi a je ich treba zase opraviť... Celý tento proces je často veľmi turbulentný, ste v ňom pod tlakom kritiky, argumentácie, protiar-gumentácie a neustálej rekonštrukcie.

Ja osobne uznávam veľmi širokú, ale aj veľmi úzku definíciu feminizmu. Byť feministkou pre mňa znamená veriť, že žijeme v sociálnom usporiadaní, v ktorom sú ženy oproti mužom znevýhodnené. Je to dôsledok spoločenskej inštitucionalizácie rodu. Byť feministkou znamená veriť, že je to tak a že je to nesprávne, no zároveň to znamená chcieť tento stav zmeniť. Zostáva tu teda ešte množstvo priestoru pre feministické nezhody a diskusie – o tom, čo je to v skutočnosti inštitúcia rodu, ako funguje, ako sa pretína s inými osami nespravodlivosti (napríklad s nespravodlivosťami triedy, rasy, etnicity, sexuality atď.), čo je to rovnosť, ako má vyzeráť rodová rovnosť a ako zase rodová spravodlivosť. Je rodovou rovnosťou rovná príležitosť vyšplhať sa na vrchol korporátneho kariérneho rebríčka? Alebo má byť cieľom kritika hierarchií ako takých? Myslím, že toto sú hlavné intelektuálne boje, ktorými si musia feministky v rámci feminizmu prejsť. Ja sama som kritičkou a oponentkou liberálneho feminizmu a obhajujem interpretácie tých otázok, ktoré vychádzajú z perspektívy tzv. amerického socialistického feminizmu (ktorý však nemá nič spoločné so sovietskym modelom alebo autoritárskou formou komunizmu). V každom prípade si myslím, že časť problému spočíva v snahe rozvíjať vhodnú perspektívu, ktorá by nám dokázala osvetliť, ako feminizmus – ktorý bojuje proti rodovej nespravodlivosti – súvisí s inými veľmi dôležitými emancipačnými bojmi vo svete. Feminizmus samotný nedokáže vyriešiť všetko. Musí sa spojiť s tými, ktorí bojujú za spravodlivú a ekologicky udržateľnú organizáciu vzťahu človeka a prírody, proti rasovej a etnickej nespravodlivosti, za prekonanie autoritárstva (v jeho politických či iných formách), proti triednej nespravodlivosti. No aj s mnohými ďalšími. Som zástankyňou autonómneho feministického hnutia, ktorého špecifickou úlohou je skúmanie rodu (v mnohých iných sociálnych hnutiach sa mu nevenuje dostatočná pozornosť, alebo je prehliadaný), ale odmietam feminizmus, ktorý sa zameriava iba na rod a všetko ostatné ignoruje. Všetky zložité otázky týkajúce sa dnešnej sociálnej transformácie sa musia vyrovnáť s problémom intersekcionality. Aby sme porozumeli nespravodlivosti, musia sa prepojiť viaceré perspektívy. A aby bola nespravodlivosť porazená, musia viaceré sociálne boje spolupracovať.

Ak sa pozrieme do dejín sociálneho a politického myslenia, ktoré sa zaoberá sociálnou zmenou, a do dejín kritickej teórie, je možné pozorovať istý posun v požiadavkách sociálnych aktérov. Na konci 19. storočia Marx s Engelsom v *Manifeste komunistickej strany* formulovali program komunistov ako „požiadavku zrušenia súkromného vlastníctva výrobných prostriedkov“. V druhej polovici 20. storočia začínajú v diskusiách rezonovať požiadavky redistribúcie, ktoré však v súčasnosti nahrádza požiadavka uznania. Kým redistribúcia sa vzťahovala na ekonomickú oblasť, uznanie sa vzťahuje na oblasť kultúrnu. Od

radikálnej a nekompromisnej požiadavky Marxa – cez redistribúciu až k uznaniu – tak sledujeme posun od požiadaviek, ktoré zasahovali ekonomickú sféru, k zameraniu sa na prostredie kultúry a etiky. Ako chápať túto tendenciu? Je to cesta kompromisov? A je namieste robiť kompromisy dnes, keď sa v globálnom meradle prehlbuje sociálna polarizácia, vyostrujú a rozširujú sa vojnové konflikty, čelíme alarmujúcej ekologickej kríze a pod.? Alebo si máme vysvetliť súčasné trendy v kritickej teórii ako reakciu na zmeny v spoločenskej organizácii? Inak povedané, máme to chápať tak, že odlišná spoločenská situácia evokuje odlišné prístupy k jej riešeniu?

Súhlasím s vami, že v histórii socializmu, komunizmu a marxizmu dominuje najmä zameranie na ekonómiu, ktorá sa poníma prostredníctvom vzťahu medzi kapitálom a prácou (t. j. prostredníctvom pojmov vykorisťovania, akumulácie nadhodnoty a pod.). Tento vzťah sa chápe ako ústredný, ako základný nexus spoločnosti. Ak by sme ho dokázali zmeniť, pravdepodobne by sme boli na dobrej ceste k vytvoreniu spravodlivej spoločnosti. Je však pravda, že takáto marxistická perspektíva musela vždy vyjednávať, usmerňovať svoj vzťah s inými silnými hnutiami doby, pre ktorú bol príznačný nacionalizmus. Existuje množstvo debát o socializme v jednej krajine verus permanentnej revolúcií, Stalin verus Trockij, a vieme aj o tých historických okamihoch, keď európske socialistické strany (s výnimkou Talianska) podporili hlasovaním národné buržoázie a vstúpili do prvej svetovej vojny. V histórii teda nájdeme množstvo komplikovaných príbehov, ktoré vypovedajú o vzťahu národa a triedy. Po druhej svetovej vojne sa odohrávala studená vojna a v severnej Amerike a západnej Európe sa rozvíjala sociálna demokracia. Tá bola jasnou odpoveďou na robotnícke hnutie, a tiež pokusom o vytvorenie láskavejšieho a jemnejšieho kapitalizmu, ktorý by bol prijateľný aj pre pracujúce triedy v severnej Amerike a západnej Európe, ktoré predtým podporovali socializmus alebo fašizmus. Svet sa rozštiepil na sféru komunistickej pôsobnosti a západného sociálno-demokratického projektu. Toto obdobie bolo poznačené aj tzv. zástupnými vojnami v treťom svete (tak sme ich vtedy nazývali; či to boli boje za internacionálny socializmus, národno-oslobodzovacie boje, alebo ich kombinácia, je otázne). Pokročíme však ďalej, do šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov, keď dochádza k vzostupu Novej ľavice. V „treťom svete“, „prvom svete“ aj v komunistických krajinách sa objavuje mládežnícke hnutie, ktoré nie je ochotné prijať obmedzujúcu a rozdeľujúcu perspektívu studenej vojny. A to je práve aspekt, ktorý bol neskôr pomenovaný ako dimenzia uznania. Tieto hnutia odmietali vietnamskú vojnu, studenú vojnu aj sovietsku kontrolu východného bloku. Začali sa búriť voči rasovej politike Jima Crowa v Spojených štátoch, kritizovali rasový imperializmus uplatňovaný v treťom svete a taktiež začínali rozumieť rodu. Ten v predošlej histórii feminizmu síce vrel pod povrchom, no ešte nebol súčasťou ústredných debát. Tu sa objavuje i myšlienka, že by sme sa nemali striktnie zameriavať iba na ekonómiu. Ani na jej revolučný socialistický model, ani na reformný sociálno-demokratický model, ktorý – ako ste spomenuli – sa nezaobera hlbokou reštrukturalizáciou, ale iba redistribúciou. Mali by sme sa zamerať aj na všetky ostatné druhy nespravodli-

vostí, ktoré sa dotýkajú omnoho hlbších problémov; napríklad na rozdelenie medzi takzvanou prácou a rodinou, produkciou a reprodukciou a na všetky tie oblasti, ktoré podporujú rodovú nerovnosť. Uznanie sa dostáva do popredia v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch, spoločne so vzostupom demokratického socializmu v severnej Amerike, západnej Európe a vo veľkej časti tretieho sveta. Nevie, či v komunistických krajinách zaznievala túžba po demokratickom socializme, ale predpokladám, že v počiatkoch Pražskej jari nestáli len aktéri, ktorí chceli trhový kapitalizmus. Takúto perspektívu považujem ešte stále za správnu, hoci sa vytratila a dnes tu už prakticky všade máme neoliberalizmus. Máte pravdu, perspektíva uznania zvíťazila a distributívna a ekonomicky reštrukturalizujúca transformácia padla. Myslím, že perspektíva uznania veľmi vyhovovala neoliberalom, pretože sa už viac nemuseli zaoberať sociálnymi hnutiami, ktoré predtým dôrazne kritizovali nespravodlivosť ekonomiky. Stačí sa pozrieť na tretiu cestu Blairovej transformácie labouristickej strany v Británii, Clintonovu transformáciu demokratickej strany v USA, a na to, ako sa mnohé západoeurópske socialistické strany pretransformovali na neoliberálne strany (skráslili sa len náterom progresívnej ideológie, ktorá sa zameriava na rod, rovnosť príležitostí a pod.). To je jasný príklad, ako sa z uznania a neoliberalizmu môžu stať čudní súputníci. A to je veľmi znepokojujúce.

Dnes je však situácia iná. Sme svedkami dôsledkov finančnej krízy z rokov 2007 – 2008, čoraz vypuklejšej ekologickej krízy, úspornej politiky a rôznych strašidelných foriem, aké len môže nadobudnúť degradácia ľudí, ktorí sa ocitnú v podruží bankárov a investorov. Nehovoriac o javoch, ako je migrantská kríza. V súčasnosti už veľmi dobre vieme, že celý systém je vo veľmi vážnej a veľmi hlbokoj kríze, a že táto kríza je multidimenzionálna. Je to kríza ekologickej, ekonomickej, finančnej, politickej, sociálnej. Nazdávam sa, že práve preto dnes tak túžime po modeloch a rámcoch uvažovania, ktoré by sa vrátili o krok naspäť a radikálnu kritiku politickej ekonomie by prepojili s tým najlepším z teórie uznania, a tiež politickej teórie globalizácie, postkoloniálnej teórie, ekologickej teórie a feministickej teórie. Potrebujeme takú teóriu, ktorá dokáže všetky tieto aspekty spojiť a ktorá neuvažuje v dichotómiách „prerozdeľovanie verzus reštrukturalizácia“, „uznanie verzus prerozdeľovanie“, „reprezentácia verzus...“. Myslím, že máme výbornú východiskovú pozíciu pre to, aby sme dokázali tieto rozdelenia, priepasti a delenia prekonať a vytvoriť celistvý pohľad. O to sa snažím nielen ja, ale i množstvo ďalších ľudí.

V závislosti od konkrétnej stratégie, ktorú pertraktovali myslitelia sociálnej zmeny, v ich prácach nezriedka rezonuje dichotómia. Napríklad Rosa Luxemburg svoju esej o sociálnej zmene výstižne nazvala *Sociálna reforma alebo sociálna revolúcia*? V dejinách sociálneho myslenia akoby na jednej strane stáli revoluční autori ako Luxemburg, Lenin, Mariátegui a na strane druhej reformisticky naladení myslitelia ako Kautsky (po roku 1917), Bernstein, Haya de la Torre a pod. Možno dnes vôbec uvažovať v dichotómii „sociálna revolúcia verzus sociálna reforma“? V čom sa vaša súčasná koncepcia líši od takéhoto prístupu?

Ak sa pod revolúciou myslí istý druh ostrého uchopenia moci, nie je to niečo, čo by som blahorečila. No ak revolúcia znamená hlbokú štrukturálnu zmenu, potom som za. Pod týmto pojmom sa však vôbec nemusí myslieť nárazový akt uchopenia moci. Veľmi dobre to pochopil Gramsci, ktorý rozlíšil vojnové postavenie a vojnový manéver. Na začiatku 20. storočia to malo v Rusku veľký zmysel, pretože tu neexistovala rozvinutá občianska spoločnosť a relatívne malá skupina organizovaných militantov mohla ľahko uchopiť štátnu moc. No dnes, keď v mnohých krajinách existuje rozvinutá občianska spoločnosť a prinajmenšom oficiálny demokratický systém (v skutočnosti až taký demokratický byť nemusí), môžeme uvažovať v pojmoch, ako je revolúcia, a pritom ešte stále podporovať hlbokú štrukturálnu zmenu, ktorú by bolo možné kvalifikovať ako revolučnú. Otvára sa tu však aj iná otázka, ktorá opäť znie: Ako to dosiahnuť? Vždy sa mi páčil výraz „nereformné reformy,“ ktorý používal francúzsky ekosocialistický mysliteľ André Gorz. Znie síce ako protirečenie, ale v skutočnosti ním nie je. Vyjadruje skvelú myšlienku, ktorá spočíva v tom, že ak podnecujeme sociálny boj, ľudia budú potrebovať dosiahnuť víťazstvo. Budú potrebovať vidieť výsledky, reálne zlepšenia v ich životoch, tu a teraz. Bolo by absurdné od ľudí žiadať, aby šli do boja v mene veľkej štrukturálnej zmeny, ktorá sa odohrá v budúcnosti, ak neuvidia žiadne zlepšenie vo svojom súčasnom živote. Otázka teda znie, aký druh reforiem dokáže obsiahnuť oba aspekty naraz: naozaj ľuďom priniesť materiálne a inštitucionálne zisky v prítomnosti, a zároveň otvoriť priestor pre ďalší boj, pre radikálnejšie a hlbšie reformy v budúcnosti. Uvediem príklad, ktorý sa týka často diskutovaného problému – garancie základného príjmu bez ohľadu na participáciu na pracovnej sile. Práve tento jav niektorí pokladajú za nereformnú reformu, pretože robotníkom, respektíve ľuďom, ktorí oficiálne nie sú na pracovnom trhu alebo je ich postavenie na pracovnom trhu neisté, dáva možnosť odporovať silnému tlaku dostať sa na pracovný trh za každú cenu. Môžu povedať: „Nemusím akceptovať vaše odporné podmienky veľmi slabo platenej, neistej, nebezpečnej a nepríjemnej práce. Môžem si dovoliť čakať na niečo lepšie, pretože mám prostriedky na prežitie, na to, aby som sa dokázal postarať o svoju rodinu, aj keď to nebude luxusný život.“ A tak sa môže meniť rovnováha síl medzi pracujúcou triedou (v tom najširšom zmysle) a zamestnávateľom, respektíve kapitalistom. Znamená to, že ľudia majú viac pák, môžu účinnejšie vyjednávať o lepších podmienkach práce. Voči takejto interpretácii základného príjmu existuje, samozrejme, aj protiargument, ktorý tvrdí, že zavedenie tohto opatrenia by znamenalo ukončenie podpory nízko platenej práce. Nechcem sa však zaoberať týmto konkrétnym technickým argumentom. Mimochodom, nie som si istá, že vo vzťahu k rozdeleniu neplatenej domácej práce prináša nejaké podnety, pretože nespochybňuje predstavu, že povinnosti žien sa diametrálne líšia od povinností mužov. Hoci garantovaný príjem nie je úplne ideálny modelový príklad, znázorňuje, nad akými otázkami sa treba zamýšľať, keď sa snažíme predstaviť si reformy, ktoré presahujú samy seba a ktoré nie sú voči systému konformné. Naopak, majú potenciál systém reformovať, či dokonca viesť k bojom, ktoré tento systém odmietnu. V starom slova zmysle tu teda nejde ani o reformu, ani o revolúciu. Je to skôr tretia cesta – nereformná reforma alebo reformizmus, ktorý napokon reformizmus presahuje.

Myslíte si, že je v rámci kapitalistických spoločenských vzťahov možné dosiahnuť rodovú rovnosť, odstrániť rasovú a etnickú segregáciu, dosiahnuť uznanie marginalizovaných skupín? Je kapitalistický spoločensko-ekonomický systém vhodným rámcom pre splnenie požiadaviek utláčaných, a pritom majoritných skupín obyvateľstva? Bude nutné kapitalizmus transformovať, alebo ho bude potrebné nahradiť?

Úprimne povedané si myslím, že to, čo spomínate, nie je v kapitalizme možné. Stačí sa pozrieť na rodovú oblasť. Rodová hierarchia je pevne ukotvená v hlbokých štruktúrach kapitalizmu. Bola by som veľmi prekvapená, keby sme mohli žiť v kapitalistickej spoločnosti, v ktorej by sme dosiahli rodovú spravodlivosť. To isté je možné povedať o rase, ako aj o ďalších osiach nerovnosti. V prípade rodu dokonca vieme, o čo ide – o rozdelenie medzi produkciou a reprodukciou, ktoré predstavuje hlbokú štruktúru industriálnej a postindustriálnej spoločnosti. Pokým toto rozdelenie bude existovať, nemôžeme dosiahnuť skutočnú rodovú rovnosť. Preto si myslím, že sa liberálne feministky mýlia. Liberálny feminizmus pracuje s príliš úzkym chápaním rodovej spravodlivosti. Je presvedčený, že ženy môžu mať v práci rovnaké možnosti ako muži. Lenže, ako som už povedala, funguje to len vtedy, ak ženy svoje povinnosti prenesú na iné ženy. Zapoja sa do fungovania korporácie, ale iba vďaka tomu, že využijú iné, chudobnejšie ženy. Spojím odpoveď na túto otázku s tým, čo som predtým hovorila o nereformnej reforme. Som otvorená viacerým možnostiam. Kapitalizmus sa v histórii dramaticky menil – prešli sme od súťaživého liberálneho kapitalizmu 19. storočia cez štátom regulovaný sociálno-demokratický keynesiánsky kapitalizmus 20. storočia až k jeho súčasnej neoliberalnej podobe. Zmeny sú urýchľované krízami a je možné, že k nejakej zmene systému opäť dôjde. Jedným z dôsledkov súčasnej krízy bude s vysokou pravdepodobnosťou nová organizácia kapitalizmu. Napriek tomu, že som presvedčená, že skutočnú rodovú spravodlivosť môžeme dosiahnuť až po prekonaní kapitalistických vzťahov (t. j. nestačí zreorganizovať kapitalizmus do jeho inej formy), mnohé feministky so mnou nesúhlasia. Preto si myslím, že tento problém nemusíme vyriešiť teraz. Rozvíjajme stratégiu nereformných reforiem v duchu agnosticizmu. V súčasnosti nevieme, a ani nemôžeme vedieť, či budeme smerovať k postkapitalistickej spoločnosti, k novej a lepšej forme kapitalizmu, alebo fakticky k niečomu oveľa horšiemu. Nemusíme sa rozhodovať teraz, odložme rozhodovanie na neskôr (dovtedy, kým si to budeme môcť dovoliť) a pozrime sa na to, akým smerom sa budeme uberať. Ak existuje taká forma kapitalizmu, ktorá skutočne môže ženy emancipovať bez toho, aby dochádzalo k útlaku iných skupín, potom som za. Ale osobne si myslím, že to možné nie je.

Na čom momentálne pracujete? Akým spôsobom rozvíjate svoje tézy?

V súčasnosti sa venujem kapitalizmu a v súvislosti s ním otázkam, o ktorých sme hovorili. Rozvíjam akýsi rozšírený pohľad na kapitalizmus, ktorý by nebol limitovaný porovnávaním idey kapitalizmu a oficiálnej ekonomie spoloč-

nosti. Snažím sa vypracovať perspektívu, z ktorej sa dá na kapitalizmus nazerať ako na širší inštitucionálny sociálny poriadok (porovnateľný napríklad s feudalizmom). Uvažujem o tom, že ekonómia je špeciálny subsystém, v ktorom je vykorisťovanie práce a akumulácia nadhodnoty podmienená niekoľkými základnými predpokladmi. Tie samotné nie sú ekonomickej povahy, respektíve nie sú ako ekonomicke konštruované, hoci sú súčasťou kapitalizmu. Načrtávam tri základné predpoklady kapitalistickej ekonomie. Jednou je už spomínaná sféra reprodukcie. To je celá oblasť opatrovateľskej práce a tiež spoločenskej reprodukcie. Avšak pod reprodukciou nemyslím len biologickú reprodukciu, ale aj pestovanie a udržiavanie pracovnej sily a mnohých ďalších podmienok kapitalistickej ekonomie. Táto dimenzia je očividne úzko spätá s rodom. Preto tvrdím, že rodová hierarchia je pevne vpísaná do kapitalistického systému. Druhým predpokladom v pozadí kapitalistickej ekonomie je verejná moc. Nikdy neexistovala taká kapitalistická ekonómia, ktorá by sa nespoliehala na vládu zákona, mechanizmus diskusie, štátny militarizmus, policajné zložky a štátu podobné verejné sily, zahŕňajúce aj medzinárodnú a geopolitickú hegemoniu. Tretí predpoklad sa týka prírody, konkrétne rozštiepenia medzi prírodou, ktorá nás zásobuje zdrojmi, materiálmi a energiami, ktoré potom umožňujú fungovanie ekonomie, a tou prírodou, ktorá má byť zdrojom a miestom, ktoré bude slúžiť ako „výlevka“ vstrebávajúca odpad z ekonomickej produkcie. Takže v princípe sú tu tri predpoklady ekonomie a tri rozštiepenia: ekonomická produkcia verus sociálna reprodukcia, ekonómia verus občianske usporiadanie (zodpovedá rozdielu medzi súkromnou a verejnou mocou) a ľudská spoločnosť verus príroda. Každý z týchto troch predpokladov a každé z týchto rozdelení je podľa mňa príčinou hrozivej krízy, ktorej aktuálne čelíme. Naša ekonómia požiera spoločnosť, prírodu, verejnú moc, a tak si podkopáva svoje vlastné základy. Zaujímam sa teda o takú kritiku krízy kapitalizmu, ktorá sa neredukuje iba na ekonomicкую krízu. Teoretizuje aj o ekologickej a politickej kríze, aj o kríze sociálnej reprodukcie. Snažím sa pracovať tak, aby v centre kritiky kapitalizmu boli zahrnuté ekologické otázky, politicko-demokratické otázky, aj otázky rodu a sociálnej reprodukcie.

(Zhovárala sa a do slovenčiny preložila Dominika Dinušová.)

DOMINIKA DINUŠOVÁ (1987) v roku 2011 ukončila štúdium filozofie na FIF UK v Bratislave, kde v súčasnosti na Katedre filozofie a dejín filozofie 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 historickými i súčasnými reáliami sociálnych bojov v Latinskej Amerike. Recenziami, článkami a štúdiami prispieva do domácich a zahraničných periodík, zborníkov a internetových médií, spolupracuje s Nadáciou Rózy Luxemburg (Berlín). Spoluautorsky sa podieľala na niekoľkých publikáciách: *Ekonomická demokracia dnes. Od teórie k praxi* (VEDA, 2013), *Otázky zamestnanosti* (VEDA, 2014), *Kubánska revolúcia. Od historických súvislostí k výzvam súčasnosti* (VEDA, 2015). Je autorkou novely *Láska v Casa Bonita* (Marenčin PT, 2013).



Monika Pascoe Mikyšková: Zo série „After the End“, tuš, ceruza na papieri, 145 x 120 cm, 2014



Monika Pascoe Mikyšková: Zo série „After the End“, tuš, ceruza na papieri, 30 x 40 cm, 2014

ADRIANA JESENKOVÁ

Nancy Fraser: spravodlivosť, demokracia a emancipácia

Súčasný americký filozof, publicista a aktivista Cornel West sa o Nancy Fraser, narodenej v roku 1947, vyjadril, že je jednou z najkreatívnejších filozofiek a kritických teoretičiek svojej generácie. Nancy Fraser je profesorkou sociálnej a politickej teórie na New School University v New Yorku a patrí k najvýznamnejším osobnostiam súčasného kritického myslenia, postštrukturalizmu a feministickej filozofie. Je tiež spolueditorkou medzinárodného časopisu *Constellations*, ktorý sa zaoberá kritickou a demokratickou teóriou. Medzi jej hlavné práce patria *Unruly Practices: Power, Discourse and Gender in Contemporary Social Theory* (1989), *Justice Interruptus. Critical Reflections on the „Postsocialist“ Condition* (1997) a *Redistribution or Recognition?* (2003). So Seylou Benhabib, Judith Butler a Drucillou Cornell napísali *Feminist Contentions: A Philosophical Exchange* (1994). K jej nedávnym prácam patria *Scales of Justice: Reimagining Political Space in a Globalizing World* (2008) a *Fortunes of Feminism: From State-Managed Capitalism to Neoliberal Crisis* (2013). U nás sme sa mohli s jej myslením zoznámiť najmä prostredníctvom knihy *Preroddělování nebo uznání?* (2004), v ktorej Fraser diskutuje s Axelom Honnethom, a tiež vďaka publikácii *Rozvíjení radikální imaginace. Globální přeroddělování, uznání a reprezentace*, ktorá v češtine vyšla v roku 2007 a obsahuje aj rozhovor Fraser s českým filozofom Marekom Hrubcom.¹

Nancy Fraser o sebe v rozhovoroch hovorí ako o dieťati „Novej ľavice“ (New Left).² Témy, ktorým sa venuje vo svojich filozofických prácach (koncept

ADRIANA JESENKOVÁ vyštudovala históriu a filozofiu na FiF UK v Bratislave. V roku 2004 obhájila doktorát zo systematickej filozofie. Pracuje ako odborná asistentka na Katedre aplikovanej etiky FF UPJŠ v Košiciach, kde prednáša filozofické disciplíny a sociálnu etiku. Ako výskumníčka pôsobí v občianskom združení EsFem, ktoré sa zaoberá rodovým výskumom a rodovo citlivou výchovou a vzdelávaním. Odborne sa zaujíma najmä o feministickú morálnu filozofiu, otázky vzťahu moci, starostlivosti a spravodlivosti.

¹ V Česku bolo publikované aj: Barša, P. – Císař, O. 1998. Spravedlnost v rozdělení nebo v uznání? K současné diskusi v americké radikální teorii. In *Politologický časopis*, č. 2. Dostupné na: <http://www.politologickyacasopis.cz/cz/archiv/1998/2>; Hrubec, M. 2004. Rozhovor s Nancy Fraser. In *Politologická revue*, roč. 10; Uhde, Z. 2006. Slepá ulička spravedlnosti mezi sociální rovností a kulturní odlišností v teorii Nancy Fraser. In *Gender, rovné příležitosti, výzkum*, č. 1. Dostupné na: http://www.genderonline.cz/uploads/cd0d91b7988a32e64abc24f7d29bbf296326724c_slepa-ulicka-spravedlnosti.pdf; Fraser, N. 2009. Feminismus, kapitalismus a lest dějin. In *Gender, rovné příležitosti, výzkum*, č. 2. Dostupné na: http://www.genderonline.cz/uploads/af15b516cbef584a6a3d11facd0951689f1b37a_feminismus-kapitalismus-a-lest-dejin.pdf.

² New Left označuje ľavicové hnutia, ktoré v 60. a 70. rokoch 20. storočia vznikali vo viacerých krajinách. Tieto hnutia prijali sociálny aktivizmus, sú spojené s masovými protestnými akciami v kampusoch amerických univerzít, a tiež radikálnymi ľavicovými hnutiami. Novú ľavicu tvorili pedagógovia, agitátori a ďalší, ktorí sa snažili realizovať v širokom spektre reforiem týkajúcich sa reprodukčných práv, práv sexuálnych menšín, feminizmu a rodovej rovnosti, ale napríklad aj v oblasti halucinogénnych látok. Nová ľavica vznikla a realizovala sa na pôde univerzít, festivalov, komún či počas protestov v uliciach. Šírla sa najmä cez alternatívne tlačové médiá v USA, NSR, Taliansku či Veľkej Británii, a veľkú úlohu zohral predovšetkým časopis *New Left Review* (spopularizoval frankfurtskú školu, filozofiu A. Gramsciho, L. Althussera a iné).

verejnosti, ľavica a feminizmus), nemožno vnímať len v súvislosti s pôsobením špecifickej politickej atmosféry tých čias, ale aj ako výsledok jej aktivizmu. Fraser v 60. rokoch zakúsila atmosféru feministického hnutia a pacifizmu a mala možnosť bezprostredne zistiť, že verejná sféra nie je jedna, a nie je ani jednotná. Zahŕňa podriadené verejnosti, ktoré dominantnej verejnosti vzdorujú a oponujú. Tak vznikajú „paralelné diskurzívne arény, v ktorých členovia a členky podriadených sociálnych skupín vynachádzajú a šíria opozičné, odlišné diskurzy, vďaka ktorým sú schopní formulovať odlišné interpretácie svojich identít, záujmov a potrieb“ (Ferrarese 2015: nestránkované). Aktivistická skúsenosť Fraser sa prejavila aj do reflexie možností a limitov ľavicového hnutia, skúmania „postsocialistickej situácie“ a evolúcie feminizmu. Osobitným spôsobom sa im venovala v práci *Fortunes of Feminism. From State-Managed Capitalism to Neoliberal Crisis* (2013). Teoretické inšpirácie čerpá najmä z myslenia frankfurtskej školy,³ a to predovšetkým z prác súčasných predstaviteľov ako Jürgen Habermas či Axel Honneth (hoci na začiatku svojej kariéry sa zaoberala aj francúzskymi autormi ako Foucault, Derrida a pod.). Vo svojich ostatných textoch výrazne reaguje na teóriu Karla Polányiho.⁴ Je však nutné zdôrazniť, že každú z týchto teoretických inšpirácií kriticky premýšľa, dopĺňa a modifikuje.

FRASEROVEJ CHÁPANIE KRITICKEJ TEÓRIE

Ak chceme porozumieť teoretizovaniu tejto filozofky, musíme sa vyrovnáť s tým, že stojíme pred myslením, ktoré je komplexné, štruktúrované a nepretržite reflektuje historický kontext, v ktorom sa odohráva. S týmto kontextom (tvoreným sociálnymi, kultúrnymi, politickými, ekonomickými a ekologickými udalosťami a procesmi), ale i so svojimi kritikmi a kritičkami, živo komunikuje. Vďaka tomu sú teória a koncepty Fraser v neustálom pohybe. Napriek výraznej flexibilitate však má jej myslenie vnútorne konzistentný charakter. Fraser spája historický a systematický prístup, čo je dané aj jej chápaním dynamickosti vzťahu medzi kritickou teóriou a sociálnou praxou. Kľúčovými pojmami jej teoretizovania sú spravodlivosť, demokracia a emancipácia. Tieto pojmy, ktoré vyvierajú z tzv. populárneho poňatia (voláme po spravodlivosti, odvolávame sa na demokraciu, žiadame emancipáciu), sa svojou explanačnou silou nachádzajú na jednej úrovni a normativita, ktorá je v nich obsiahnutá, nie je realizovateľná bez zvyšných dvoch. Je nutné uvedomiť si, že Fraserovej koncepty demokracie, spravodlivosti

³ Frankfurtská škola je smer nemeckej filozofie a sociológie 20. storočia, ktorý sa v 30. – 40. rokoch vytvoril okolo Ústavu sociálnych výskumov (Institut für Sozialforschung), vedenom Maxom Horkheimerom na Univerzite vo Frankfurte nad Mohanom. Ideovú náplň tohto smeru tvorila kritická teória spoločnosti vyrastajúca najmä z marxizmu, existencializmu a psychoanalýzy.

⁴ Karl Polányi (1886 – 1964) je maďarský historik, ekonóm, antropológ a sociálny filozof, ktorý pôsobil v USA. Je autorom knihy *The Great Transformation* (1944; v češtine ju v roku 2006 pod názvom *Velká transformace* vydalo Centrum pro studium demokracie a kultury). Toto jeho dielo patrí medzi najcitovanejšie práce z oblasti sociálnych a humanitných vied 20. storočia. Polányi opísal vznik kapitalizmu úplne inak ako Marx, zdôraznil úlohu špecifickeho európskeho historického kontextu, ktorý podmienil vznik kapitalizmu. Položil tak základy ekonomickej antropológie, ktorá skúma, ako sú ekonomické systémy vstavané do kultúrno-historického substrátu a ako sú ním formované.

a emancipácie majú normatívny charakter, t. j. predstavujú transformatívne koncepty sociálnej reality a presahujú deskriptívnu rovinu faktického.

Nancy Fraser samu seba chápe ako súčasť hnutia, ktoré sa snaží obnoviť projekt kritickej teórie, ktorého počiatky siahajú k frankfurtskej škole. Cieľom tohto projektu je produktívne prepojenie morálnej filozofie a sociálneho výskumu (obsiahnutie sociálneho konfliktu a politickej kultúry zároveň). Kritická teória by podľa Fraser mala „odvodiť svoje normatívne kategórie v procese kritického zhodnotenia populárnych poňatí, ktoré štruktúrujú sociálne zápasy v súčasnej spoločnosti“ (Fraser 2007: 20). Hlavné populárne poňatia zakladajú politické požiadavky. Prijateľnosť týchto poňatí je potom potrebné testovať z perspektívy morálnofilozofickej a sociálnoteoretickej reflexie, pričom ide o to, či adekvátne vnímajú mieru a povahu súčasnej nespravodlivosti a či sociálnym aktérom a aktérkam umožňujú pochopiť štrukturálne mechanizmy, ktoré produkujú nespravodlivosť, a či tiež dovoľujú sformulovať vhodnú formu nápravy. Na druhej strane je podľa Fraser potrebné naše teoretické koncepcie vystaviť aj testovaniu zo strany populárnych poňatí. Treba sa teda pýtať, či naše teórie objasňujú povahu a zdroje nespravodlivosti tak, ako ju prežívajú sociálni aktéri a aktérky. Tento kruh kritickej reflexie môže zaručiť, že naše teórie vďaka prepojeniu so sociálnou realitou dokážu osloviť sociálnych aktérov, a zároveň môžu pomôcť zmeniť sociálnu realitu tým, že jej fakticitu prekračujú a stávajú sa jej radikálnou kritikou (Fraser 2007: 21).

Fraser svoj prístup opiera o najzákladnejší populárny ideál modernej spoločnosti, ktorým je rovná sloboda a morálna hodnota každej ľudskej bytosti. Tento ideál je zakotvený v politickej kultúre, motivuje emancipačné protesty a štruktúruje politické požiadavky. Historicky sa však vyvíja a získava na presvedčivosti, sile a samozrejmosti súčasne s tým, ako sa prehľbuje jeho uskutočňovanie v konkrétnych situáciách a kontextoch. Ako norma smeruje za to, čo je dané, čo je realitou, smeruje k transformácii existujúcej spoločnosti. Úlohou kritickej teórie by teda malo byť aktivovanie emancipačného potenciálu ideálu rovnej slobody, jeho odkrytie a objasnenie z perspektívy súčasnej situácie (Fraser 2007: 25).

Podľa Estelle Ferrarese možno v teoretickom rámci sformulovanom N. Fraser identifikovať štyri hlavné aspekty: 1. silnú prítomnosť sociálnych a politických zápasov na každej rovine jej politického myslenia; 2. normatívnu váhu politiky a obzvlášť tej formy participácie, ktorá je jej súčasťou; 3. odmietnutie akéhokoľvek psychologického pristupovania k porozumeniu a formovaniu politickej aktivity; 4. špecifickú ideu emancipácie, ktorá predstavuje reinterpretáciu jej pôvodného socialistického významu (Ferrarese 2015: nestránkované). Myslím, že pre pochopenie myslenia Nancy Fraser, ako aj jednotlivých konceptov, ktoré tvoria jej teóriu, je najpraktickejšie začať kategóriou emancipácie. Podľa Fraser je nevyhnutné nanovo premyslieť otázku emancipácie – nie je možné ju redukovat' na vyslobodenie z odcudzenia (alienácie), nedá sa stotožniť ani s koncom triednej spoločnosti, a nemôžeme ju zaťažovať ani očakávaniami na dosiahnutie šťastia (Ferrarese 2015: nestránkované).⁵ Fraserovej odklon od ortodoxného

⁵ V podmienkach socialistickej spoločnosti sa očakávalo, že emancipovaný človek bude zároveň šťastným človekom.

marxistického ponímania emancipácie sa ukazuje najmä v tom, že emancipáciu chápe nielen ako kolektívnu, ale aj ako individuálnu, a to tak v jej procesoch, ako aj cieľoch a účeloch. Emancipáciu definuje ako proces sebaurčenia, v ktorom a prostredníctvom ktorého jednotlivci zabezpečujú „reflexívnu, kolektívnu, demokratickú a dialogickú kontrolu nad silami, ktoré ovplyvňujú a zasahujú ich životy“ (cit. podľa Ferrarese 2015: nestránkované). Fraser sa však neobmedzuje len na negatívnu definíciu emancipácie (ako odmietnutia a ukončenia odcudzenia či vyvlastnenia). Svoju pozitívnu definíciu emancipácie dopĺňa návrhom jasne identifikovateľnej praxe – participáciou. Participácia sa tak stáva prostriedkom, nástrojom, a zároveň aj výsledkom emancipácie. Sociálne hnutia, ktoré vedú zápasy o emancipáciu, teda usilujú v konečnom dôsledku o participáciu, ktorou sa prekonávajú vzťahy dominancie a subordinácie, vzťahy panstva a nadvlády.

SPRAVODLIVOSŤ AKO PARTICIPAČNÁ PARITA

Participačná parita predstavuje pojem, ktorý Fraser chápe ako ekvivalent či zastrešujúci princíp pre všetky tri už spomínané kľúčové pojmy: spravodlivosť, demokraciu a emancipáciu. Zabezpečenie parity⁶ participácie pre všetkých členov a členky spoločnosti v procesoch konštruovania inštitucionalizovaných hodnotových vzorcov, v rozhodovacích procesoch o pravidlách redistribúcie, ako aj vo všetkých formách sociálnej interakcie vypovedá o miere férového/spravodlivého usporiadania konkrétnej spoločnosti. Spravodlivosť teda vo svojom najvšeobecnejšom význame spočíva v participaçnej parite. Je mierou realizácie a naplnenia ideálu rovnej slobody, ktorý bol v našej histórii predmetom mnohých sociálnych zápasov a hnutí. Fraser tak opisuje svoju pozíciu ako radikálno-demokratickú interpretáciu princípu rovnakej morálnej hodnoty, ktorý je oporou pre jej chápanie politiky a interpretáciu politickej dimenzie spravodlivosti (Fraser 2013: 193). Čo teda chceme, keď žiadame rovnú slobodu, keď voláme po spravodlivosti, po skutočnej demokracii alebo po emancipácii? Ako realizovať tento ideál, ako uskutočniť stav participačnej parity?

Svoju pôvodne dvojdimenzionálnu koncepciu spravodlivosti predstavila Fraser v práci *Přerozdělování nebo uznání?* Spravodlivosť si podľa princípu participačnej parity vyžaduje také sociálne usporiadanie, ktoré dovolí všetkým (dospelejším) členom spoločnosti vzťahovať sa k sebe navzájom ako rovný s rovným (Fraser 2007: 15). Princíp participačnej parity potom znamená, že dnes už nepovažujeme formálnu rovnosť (rovnosť z hľadiska práva) za dostatočný predpoklad slobody. Je nutná aj rovnosť z materiálneho, obsahového hľadiska (ako rovnosť príležitostí), a musí ísť aj o rovnosť v sociálnych vzťahoch a v participácii na rozhodovacích (deliberatívnych) procesoch. Spoločnosť je teda nespravodlivá, keď je štruktúrovaná tak, že niektorým členom a členkám upiera príležitosť naplno participovať na sociálnom živote – ako rovný s rovným/rovná s rovnou – podľa ideálu rovnej slobody. Participačná parita môže byť ohrozená nerovnou

6 Parita spočíva v rovnocennosti (nejde o totožnosť) pozícií – „ako rovný/rovná s rovným/rovnou“.

distribúciou materiálnych zdrojov (maldistribution), ale i inštitucionalizovanými kultúrnymi hodnotovými vzorcami, ktoré môžu byť natoľko hierarchické, že sa stávajú prekážkou v získaní požadovaného sociálneho postavenia, a teda uznania (misrecognition). Tretie ohrozenie, respektíve prekážku dosiahnutia participačnej parity predstavuje neadekvátna reprezentácia, pričom tento pojem sa týka politického usporiadania, rozhodovacích procedúr a mechanizmov, ako aj príslušnosti k politickej komunite, ktorá podmieňuje príležitosť participovať ako rovný člen/členka politického spoločenstva. Adekvátna teória spravodlivosti ako participačnej parity má preto tri dimenzie, ktoré sú neredukovateľné. Nie sú jedna druhou nahraditeľné, ale pritom sa navzájom podmieňujú. Prvá dimenzia je ekonomická a súvisí s tým, ako sú v ekonomike rozdeľované zdroje. Stáva sa zdrojom triednej nespravodlivosti. Druhá dimenzia je kultúrna a jej ústredným motívom je poradiť si s inštitucionalizovanými statusovými hierarchiami, ktoré sú prekážkou uznania. Tretia dimenzia je politická a jej cieľom je dosahovať adekvátnu reprezentáciu.

Rozdelenie na tri rôzne dimenzie Fraser vysvetľuje ako analytické odlišenie. V reálnom svete sú tieto dimenzie navzájom prepojené (Fraser 2007: 10). Podľa Fraser sa v moderných spoločnostiach triedna štruktúra a statusový poriadok navzájom nezrkadlia, ale i tak na seba kauzálne reagujú.⁷ Avšak, ako zdôrazňuje Fraser, vzájomná neredukovateľnosť prerozdelenia na uznanie, a naopak, znamená, že nie je možné nespravodlivosť spôsobenú jednou dimenziou naprávať nepriamo, druhou dimenziou (t. j. reformami prebiehajúcimi v inej oblasti).⁸ Práve preto je nevyhnutný komplexný prístup, ktorý spája tak politiku egalitárneho prerozdelenia, ako aj politiku vzájomného uznania. Fraser pritom rozlišuje medzi afirmatívnu a transformatívnu stratégiu, ktorou je možné realizovať spravodlivé usporiadanie spoločnosti v rámci tradične oddelených (no v jej koncepcii integrovaných) paradigiem spravodlivosti. V rámci redistributívnej paradigmy sústredujúcej sa na spravodlivé rozdelenie zdrojov a sociálnu rovnosť potom afirmatívnu stratégiu zameriavajúcu sa na konečný výsledok asociuje s liberálnym sociálnym štátom, kým transformatívnu stratégiu, ktorá sa zameriava na základné príčiny nespravodlivosti, zase spája so socializmom. Analogický protiklad k tomu medzi afirmatívnu a transformatívnu stratégiu nachádza Fraser aj v kultúrnej politike a paradigme uznania. Afirmatívnu stratégiu podľa nej uplatňuje multikulturalizmus hlavného prúdu, ktorý chce dosiahnuť spravodlivosť vo forme uznania tak, že sa snaží valorizovať hodnotu zneuznaných identít (skupín) bez toho, aby zasahoval do symbolických štruktúr a poriadku. Transformatívnu stratégiu v rámci paradigmy uznania potom predstavuje dekonštrukcia, ktorá sa usiluje vstupovať do symbolického poriadku, narúšať ho, spochybniť ho, a tým uznanie podporiť zmenou hodnotových vzorcov (Fraser

7 Čo napríklad znamená, že dôsledkom sociálnej chudoby a ekonomickej marginalizácie môže byť zneuznanie vo forme devalvácie jedincov, skupín jednotlivcov, ich profesií, ich životných štýlov. Alebo naopak, znevažovanie istých typov zručností a kompetencií môže prispievať k znižovaniu mzdového ohodnotenia daného typu činností a profesií.

8 Statusová hierarchia teda nemôže byť odstránená iba transformáciou ekonomickej štruktúry, ako tradične tvrdili marxisti, a podobne ani triedne rozdiely nemôžu byť odstránené iba zmenou symbolického poriadku, ako sa domnievajú neohegelovci (Fraser 2007: 11).

2007: 11 – 12). Fraser upozorňuje, že rozdiel medzi afirmatívnou a transformačnou stratégiou nie je absolútny, ale kontextuálny, aj za predpokladu, že sú realizované radikálne a konzistentne.⁹

RODOVÁ NESPRAVODLIVOSŤ

Špecifickým príkladom nespravodlivosti je rodová nespravodlivosť. Jej základom je nerovná deľba práce medzi rodmi a kultúrny androcentrismus stelesnený v rodovo stereotypných a rodovo predpojatých inštitúciách sociálneho života. Na začiatku 90. rokov 20. storočia uviazli diskusie medzi feministkami na mŕtvom bode – nebolo možné rozhodnúť, ako by mala vyzeráť účinná stratégia boja proti rodovým nerovnostiam. Proti sebe stáli koncepcie kultúrneho feminizmu zdôrazňujúce potrebu symbolického uznania ženskej odlišnosti a akoby „zastarané“, socialisticky orientované koncepcie zdôrazňujúce distribučný aspekt podriadenosti žien prameniácii z rodovej deľby práce. Fraser ukazuje kontraproduktívnosť protikladu prerozdelenia a uznania v prístupe k rodovej rovnosti a spravodlivosti. Obe dimenzie podriaďovania (ekonomická aj kultúrno-symbolická) tvoria v modernej spoločnosti súčasť sexizmu, a pritom žiadna z týchto dimenzií nie je redukovateľná na tu druhú a ani rodovú nerovnosť nie je možné riešiť len v jednej sfére sociálnych vzťahov. Ženy potrebujú pre rovnú participáciu rovný prístup k zdrojom (materiálnym i nemateriálnym: mzdy, vzdelanie, práca, zdravotná a iná starostlivosť, voľný čas a ďalšie), ale aj taký statusový poriadok, ktorý sa opiera o také hodnotové vzorce, ktoré podporujú rovnocennosť participácie žien na sociálnych vzťahoch (Fraser 2007: 17 – 18).

Vo svojej nedávnej knihe *Fortunes of Feminism* (2013), v kapitole nazvanej *After the Family Wage*,¹⁰ Fraser prezentuje svoju predstavu o tom, ako by mohlo byť modelované usporiadanie budúceho postindustriálneho štátu blahobytu tak, aby bola jeho súčasťou inštitucionalizovaná rodová spravodlivosť. Porovnáva dva alternatívne feministické scenáre, aby nám vzápätí ponúkla tretí. Prvý model, ktorý je akceptovateľný najmä pre liberálky a feministky rovnosti, nazýva „univerzálny živel/univerzálna živelka“ (universal breadwinner). Tento prístup by zaručil sociálnu bezpečnosť predovšetkým tým, že by bola podporovaná zárobková činnosť (prístup k platenej práci), trh práce by prešiel reformou a zo strany štátu by boli poskytované služby, ktoré by uľahčovali zamestnanosť (napríklad opatrovateľská služba a starostlivosť o starších). Je to model, ktorý sa snaží prispôbiť životy žien životom mužov tak, ako ich žijú v súčasnosti (v súčasnom usporiadaní rodových vzťahov). Druhý model označuje ako „opatrovateľská parita“ (caregiver parity). Uprednostňujú ho konzervatívne feministky a feministky diferencie. Tento prístup podporuje neformálnu opatrovateľskú

⁹ Stratégia, ktorá sa zdala byť v abstraktnej rovine afirmatívnou, môže mať v konkrétnom kontexte transformačný účinok.

¹⁰ Raná verzia tejto kapitoly bola publikovaná v *Political Theory*, č. 4/1994, súčasná bola neskôr publikovaná aj v práci Fraser, N. 1996. *Justice Interruptus: Critical Reflections on the „Postsocialist“ Condition*. New York – London : Routledge.

prácu v rodinách, a to najmä prostredníctvom príspevkov na opatrovanie. Jeho cieľom je povýšiť opatrovateľskú prácu a aktivity starostlivosti tak, aby boli rovnocenné živilským pracovným aktivitám (práci) a odlišnosti medzi nimi sa stali bezcennými. Pre účely posúdenia toho, aký stupeň rodovej spravodlivosti dosahujú jednotlivé modely sociálneho štátu, Fraser uvádza sedem normatívnych princípov: 1. princíp neexistencie chudoby; 2. princíp neexistencie vykorisťovania; 3. princíp rovného príjmu; 4. princíp rovnosti v prístupe k voľnému času; 5. princíp rovného rešpektu; 6. princíp neexistencie marginalizácie; 7. princíp neexistencie androcentrizmu (Fraser 2013: 115 – 123).

Ani jeden z uvedených modelov Fraser nepovažuje za uspokojivý. Kým prvý model trestá ženy za to, že nie sú ako muži, druhý ich degraduje do roly opatrovateliek. Argumentuje však v prospech tretieho modelu, ktorý označuje ako „univerzálny opatrovateľ/univerzálna opatrovatelka“ (universal caregiver). Ten by motivoval mužov k tomu, aby žili viac tak, ako žijú v súčasnom usporiadaní spoločnosti ženy. To znamená, že životné praxe mužov by sa viac podobali životným praxiam žien (mužov by viedol napríklad k tomu, aby kombinovali zamestnanie a zodpovednosť za primárnu starostlivosť). Ak by súčasné životné vzorce žien boli prijaté ako norma, podľa Fraser by bolo možné prekonať oddelenie živilskej práce (breadwinning) a zodpovednosti za starostlivosť (carework). Zároveň by to umožňovalo vyhnúť sa tomu, čo Fraser označuje ako workerizmus (workerism) – pohltenu privátneho sveta a domova prácou –, ako aj jeho protipólu, ktorým je uzavretie žien v privátnom svete domova (domestic privatism) (Fraser 2013: 8 – 9, 133 – 134).

Rodové vzťahy – ako kľúčovú otázku feministického skúmania – teda Fraser umiestňuje do terénu politickej ekonomie, pričom sa snaží rozšíriť tento terén tak, aby zahŕňal aj aktivity starostlivosti, reprodukciu a uznanie. Práve starostlivosť ako činnosť, ako práca, ktorá nie je platená mzdou (carework), má v uvažovaní Fraser veľký význam. Predstavuje totiž základ pre odmietnutie snahy kapitalistických spoločností pokúsiť sa inkorporovať ženy ako námezdné pracujúcich. Rovnako jej umožňuje premýšľať o transformácii základných štruktúr a hodnôt kapitalistickej spoločnosti. Tieto úvahy Fraser (a ďalších feministických filozofiek a teoretičiek) Luba Kobová vyhodnocuje ako návrat kritiky funkcionalizmu, ktorý feminizmus redukuje na sociálnu otázku a úlohu feministickej politiky zužuje na začlenenie žien do sféry platenej práce, kde môžu efektívne poslúžiť cieľom akumulácie kapitálu (Kobová 2013: 683 – 684). Takto ponímaný feminizmus však zabúda na otázky, ktoré sú nevyhnutnou súčasťou emancipácie, t. j. na otázky slobody a sebaurčenia subjektu, ktorým sú ženy, a podľa Fraser sa tak stáva spojencom neoliberalizmu (Fraser 2013: 238 – 240).

POLITICKÉ A REPREZENTÁCIA

Pokiaľ ide o tretiu politickú dimenziu spravodlivosti, čiže reprezentáciu, je potrebné konštatovať, že Fraser ju k pôvodne dvojdimenzionalnej koncepcii spravodlivosti, ktorú sformulovala v 90. rokoch ako reakciu na redukcionizmus

a zdanlivú nezlučiteľnosť oboch spomínaných paradigiem spravodlivosti, doplnila neskôr. Od 90. rokov boli totiž čoraz zrejmejšie dôsledky globalizačných procesov, ktoré úplne spochybnili tzv. vestfálsky rámec teritoriálnych štátov, dovtedy braný ako samozrejmy priestor pre uskutočňovanie spravodlivosti.¹¹

Otázky ako napríklad „Čo je predmetom záväzkov spravodlivosti a koho sa týkajú? Na koho sa tieto záväzky vzťahujú a kto má právo žiadať o spravodlivosť?“, na ktoré bolo dovtedy zdanlivo ľahké nájsť odpoveď, začali byť nejasné. Reprezentácia ako otázka zastúpenia v rozhodovacích a rozvažovacích (deliberatívnych) procesoch, štruktúry vládnutia, a vôbec otázka adekvátneho politického nastavenia sa preto podľa Fraser stáva nevyhnutnou dimenziou konceptu spravodlivosti. Je to otázka rámcov, v ktorých sa uskutočňuje rozhodovanie o rozdeľovaní i o uznaní, ako aj samotného rámca rozhodovania (Fraser 2007: 26 – 28). Politické má špecifický charakter, pretože súvisí s konštituovaním štátnej jurisdikcie a rozhodovacích pravidiel týkajúcich sa sporov. Politické je teda akousi scénou, na ktorej sa odohrávajú zápasy súvisiace s rozdeľovaním a uznaním (Fraser 2007: 159 – 160). Fraser považuje za politické inštitúcie tie, v ktorých sa odohrávajú zápasy o špecifický druh spravodlivosti – rovnú reprezentáciu. A hoci sa nedostatočná reprezentácia zvyčajne spája aj s inými typmi nespravodlivosti, nemožno ju redukovať ani na zneuznanie, ani na nedostatočnú redistribúciu. Politické je teda osobitým priestorom, ktorý je spätý s príslušnosťou a inklúziou do istého spoločenstva, a zároveň do procedúr, ktoré verejný politický zápas štruktúrujú a regulujú. Zásadnou otázkou potom je: Dávajú rozhodovacie pravidlá všetkým členom a členkám rovnocenný hlas a férovú reprezentáciu pri deliberácii a verejnom rozhodovaní?

Charakteristickou politickou nespravodlivosťou je nerovná reprezentácia, ktorú nemožno redukovať na nerovnomerné rozdeľovanie alebo zneuznanie, pretože môže nastať aj vtedy, ak spomenuté nespravodlivosti neexistujú (hoci s nimi súvisí).¹² Nerovná reprezentácia sa prehlbuje vtedy, keď sú hranice spoločenstva vytýčené tak, že niekomu upierajú právo participovať na sporoch o spravodlivosť (Fraser 2007: 162). Ide o chybný rámec a pre deliberáciu a rozhodovanie o spravodlivosti má vymedzenie adekvátneho férového rámca zásadný význam. Ustanovuje totiž naraz členov aj nečlenov, zahrňuje i vylučuje, pričom pre vylúčených ide o „politickú smrť“. Tieto subjekty sa môžu stať, ako hovorí Fraser, objektmi charity alebo dobrej vôle iných, ale ako ne-občania nemajú nárok vstupovať do sporov o spravodlivosť (Fraser 2007: 162 – 163). V období povojnového sociálneho štátu sa za nespochybniteľný rámec riešenia spo-

11 Pomenovanie vestfálsky mier označuje podpis jedenástich zmlúv v roku 1648, ktorým sa ukončila tridsaťročná vojna. Rokovania o týchto zmluvách sa viedli v rokoch 1644 – 1648 v Münstere a Osnabrücku. Vestfálskym mierom sa v Európe sformovali relatívne stabilné teritóriá a hranice štátov.

12 Všimnime si, ako si predstavitelia a predstavitelky súčasných sociálnych hnutí na Slovensku (zdravotné sestry, učiteľka a učiteľky) uvedomili, že potrebujú jednak adekvátnejšie zastúpenie v zákonodarných orgánoch (parlament), a sú ochotní kandidovať v parlamentných voľbách do NR SR, a zároveň, ako vyjadrujú nespokojnosť so svojim zastúpením pri rokovaniach (napríklad v tripartite, keď nestačí zastúpenie jednou odborovou organizáciou a vznikajú ďalšie profesijné a odborové združenia), a tiež pri rokovaniach o stratégii vzdelávania a výchovy (o zmenách v systéme školstva). Súčasné sociálne protesty sú aj výsledkom nedostatočného zastúpenia v širších politických procesoch deliberácie a rozhodovania. Nespravodlivá distribúcia zdrojov a statusové zneuznanie súvisí aj s touto politickou dimenziou, v tomto prípade neférovej reprezentácie.

rov spravodlivosti považoval moderný teritoriálny štát, čiže tzv. keynesiánsko-vestfálsky rámec. Globalizácia takýto rámec spochybnila. Stáva sa prekážkou dosahovania spravodlivosti, napríklad preto, že nadnárodné sily a riadiace štruktúry globálnej ekonomie vyníma spod dosahu demokratickej kontroly a chráni ich tak pred kritikou. Tento rámec sa teda stáva silným nástrojom nespravodlivosti, ktorý manipulatívne segmentuje politický priestor na úkor chudobných a opovrhovaných (Fraser 2007: 166).

Politická dimenzia sociálneho života je síce nevyhnutne spätá s reprezentáciou, avšak spravodlivosť (a teda aj participáciu a emancipáciu) nemožno redukovať na jej politickú dimenziu, a v jej rámci na jedinú konkrétnu koncepciu reprezentácie.¹³ Participácia teda presahuje reprezentáciu i politickú dimenziu ako celok (inštitucionálne usporiadanie spoločnosti) a poskytuje politickej dimenzii jej normatívnu váhu. Participácia je totiž ideál (norma a hodnota), ktorý by malo politické usporiadanie prostredníctvom procedúr deliberácie a členstva uskutočňovať. Každý subjekt je podľa Fraser „vnútorne politický“, čo znamená, že je viac než len schopný určovať sa (byť autonómny subjektom). Nemá len hlas, prostredníctvom ktorého je schopný vyjadriť sa – jeho schopnosti sú aj transformatívne. Byť politickým subjektom znamená participovať na procesoch konštruovania sveta, tvorby jeho kultúrnych hodnôt a noriem, dialogických vzťahov, podieľať sa na tvorbe politickej komunity a spoločenstva. Politika však nie je len reprezentáciou potrieb a nárokov, je vždy aj konaním a zasahovaním (acts and interventions) (Fraser 2013: 59). Práve to znamená, že politický subjekt má váhu (jeho slová zaväžia).¹⁴

UZNANIE AKO STATUS A POLITIKA UZNANIA

Fraser prichádza s revíziou jednak populárneho poňatia uznania, ako aj teoretického konceptu, ktorý sa spája s teóriou uznania Axela Honnetha.¹⁵ Na uznanie sa Fraser neďáva z perspektívy identity, ale statusu. Z hľadiska identity modelu uznania má byť uznanie poskytované skupinovo-špecifickým identitám. Podľa tohto modelu dochádza k zneuznaniu preto, že dominantná

13 Je zrejme, že v rôznych rámcoch a kontextoch môžu byť stratégie dosahovania parity participácie rôzne, čo sa týka diskusie o volebných systémoch a zavedení kvót na kandidátkach politických strán a pod. Avšak napriek tejto rôznosti jestvujú štandardné kritériá, na základe ktorých možno rozhodnúť, či daný systém reprezentácie spĺňa princíp participatívnej parity, alebo do akej miery sa k nemu aspoň približuje.

14 To by znamenalo, že subjekt, ktorého slová nezaväžia, zrejme nedostatočne participuje na sociálnych interakciách. Pokiaľ má mať jeho hlas váhu, tak jeho požiadavky a potreby nemôžu byť len vyjadrované, reprezentované (vyslovované zástupcami), ale musí dôjsť aj ku konaniu a zasahovaniu (acts and interventions) do (sociálneho) poriadku a jeho vzťahov a noriem (musí vytvárať tlak na zmenu).

15 Podľa Honnetha, do rámca kategórie uznania patria nespravodlivosti späté s ekonomickým prerozdeľovaním. Z historickej perspektívy vyčleňuje tri sféry uznania: sféru lásky (na úrovni intímnych vzťahov), sféru práva (na úrovni právnych vzťahov), sféru sociálneho ocenenia (na úrovni sociálnych vzťahov; platí tu princíp výkonu). Boje o prerozdeľovanie Honneth vníma ako zápas o prehodnotenie etablovaných definícií výkonu. Prvá sféra je intímnou sférou dôvery, ktorá presahuje do sebadôvery. V druhej sfére ide o zníženie vplyvu sociálneho statusu, pretože v politickej pospolitosti sú si občania rovní, o sebaúctu občana s morálnou zodpovednosťou. Tretia sféra predstavuje sféru sociálneho ocenenia a medzilidskej solidarity. Sem patrí aj problematika ústavného uznania a medzinárodného uznania. Viac pozri Remišová 2008: 724 – 726.

kultúra devaluje skupinovo-špecifickú identitu, dôsledkom čoho je narušenie seba porozumenia členov/členiek skupiny, čiže ich individuálna psychologická ujma. Politika uznania sa potom sústreďuje na valorizáciu kolektívnej identity, aby mohlo byť odstránené zdeformované sebnímanie príslušníkov/príslušníčok danej skupiny (Fraser 2007: 21 – 22). Politika uznania sa tu uskutočňuje ako politika identity, ktorá sa usiluje vytvárať podmienky pre autentické identity, ktoré sa chápu ako pôvodné, pravé, nedeformované, ako predchádzajúce politickú prax. Po sformovaní či odhalení sa má autentická identita stať tým, čo je v politickej praxi reprezentované. Fraser vyčíta identitnému modelu uznania najmä jeho tendenciu zvečňovať (esencializovať) skupinovú identitu a zahaľovať križiacie sa osi rôznych typov podriadenia. Ako si všíma Ferrarese, naprieč celou teóriou Fraser sa objavuje nedôvera voči psychológii ako technike a psychike ako zdroju zdôvodnenia. Je to preto, že obe sa môžu stať nástrojom podriadenia a ideológie. V inštitucionalizovanej politickej sfére by sa ciele – akokoľvek sú legitímne – nemali dosahovať psychickým tlakom. V politickej teórii Fraser preto nemá výchova miesto. Chápe ju totiž ako proces psychického tlaku, v rámci ktorého sa menia predsudky, presvedčenia a postoje, a to je podľa nej autoritatívny proces. Z toho dôvodu Fraser chápe politiku a psychológiu ako navzájom nekompatibilné – vždy, keď jedna vystúpi do popredia, druhá ustúpi do úzadia (Ferrarese 2015). Napokon, aj sama otvorene priznáva, že jej koncepcia uznania je sociologickou, „vonkajškovou“, a nie psychologickou teóriou, a práve preto vyhovuje požiadavke demokratického boja za sociálnu spravodlivosť v globalizovanom svete (Fraser 2007: 24). Podľa Fraser je uznanie otázkou sociálneho statusu. Takto chápané uznanie požaduje, aby jednotlivé členky a členovia skupiny boli braní v sociálnej interakcii ako plnoprávne partnerky a partneri. Jej prístup odsúva koncept uznania z oblasti subjektívneho utrpenia a deformácie identity do oblasti sociálnych inštitúcií a diskusií prebiehajúcich vo verejnej sfére. Zneuznanie sa potom uskutočňuje ako sociálne podriadenie znemožňujúce rovnocennú/paritnú participáciu v sociálnych vzťahoch. Náprava si tak vyžaduje politiku uznania, ktorej stratégia sa sústreďuje na prekonanie podriadenosti a vytváranie priestoru pre paritnú participáciu. Ako? Deinštitucionalizovaním kultúrnych hodnotových vzorcov brániacich participáciej parity a ich nahradením takými vzorcami, ktoré ju podporujú, pričom požiadavky uznania musia byť odôvodnené. Avšak, ako zdôrazňuje Fraser, k deinštitucionalizovaniu nemá dochádzať poukazovaním na autentickú identitu alebo psychologické utrpenie, ale dialogicky, v argumentácii, v demokratickej a verejnej sfére a – čo je rovnako zásadné – odkazovaním na štandardy participáciej parity (Fraser 2007: 23).

KONCEPT RADIKÁLNEJ DEMOKRACIE

V myslení Fraser je konceptualizácia demokracie nevyhnutne spätá s konceptualizáciou verejnosti. Práve verejná je totiž tým priestorom, z ktorého sa odvíja možnosť realizovať myšlienky demokracie ako vlády ľudu, čiže uskutočniť

ideu rovnej slobody všetkých participovať na rozvažovaní a rozhodovaní o rozdeľovaní zdrojov a na tvorbe, udržiavaní a zmene sveta, ktorého súčasťou je verejný priestor. Fraser zaujímavo vstupuje do diskusie o pojme radikálnej demokracie.¹⁶ Radikálna demokracia musí byť podľa nej nevyhnutne antiesencialistická a musí odmietnuť politiku identity, ktorá vedie v konečnom dôsledku k separatizmu a represívnemu komunitarizmu. Odmietnutie politiky identity súvisí aj s tým, že Fraser chápe identitu ako performatívne utváranú. Podľa nej práve verejný priestor, verejná sféra, verejná diskusná fóra patria medzi najdôležitejšie, a pritom najmenej uznávané miesta, v ktorých sa konštruujú, dekonštruujú a rekonštruujú sociálne identity. Sama hovorí, že jej názor je „v rozpore s mnohými psychoanalytickými poňatiami formovania identity, ktoré zanedbávajú formatívnu dôležitosť postoidipovských diskurzívnych interakcií, ktoré sa odohrávajú mimo nukleárnu rodinu. Avšak takéto prístupy potom nemôžu vysvetliť zmeny identity v priebehu času“ (Fraser 2007: 90 – 91, poznámka 30). Práve preto je podľa Fraser nevyhnutné skúmať konštrukciu identít vo vzťahu k verejnostiam. V rámci súčasnej feministickej politickej filozofie teda Fraser patrí do skupiny, ktorú politická mysliteľka Noelle McAfee označuje výrazom „performatívna politická filozofia“, respektíve „performatívna feministická politika“. Feminizmus je z tohto hľadiska chápaný ako (postfundacionalistický) projekt¹⁷ vytvárania a predvídania lepšej politickej budúcnosti bez opory v akýchkoľvek pôvodných, nemenných základoch (foundations). Presvedčivé poňatie radikálnej demokracie musí teda prepájať problematiku kultúrnej odlišnosti (identít) a problematiku sociálnej rovnosti. Avšak chápanie identity a odlišností nesmie byť esencialistické a Fraser v tejto súvislosti odmieta aj pluralistický multikulturalizmus, ktorý je založený na jednostrannom poňatí odlišnosti ako jednoznačne pozitívnej a výhradne kultúrnej. Takéto stanovisko je nekritické a zlyháva v skúmaní vzťahov nerovnosti (Fraser 2007: 53). Antiesencializmus v kultúrnej politike je potrebné spojiť s egalitárnou sociálnou politikou redistribúcie. Podľa Fraser je potrebné vypracovať alternatívnu verziu multikulturalizmu, ktorá nám umožní „vynášať normatívne sudy o hodnote odlišných diferencí tým, že podrobne preskúmame ich vzťah k nerovnosti“ (Fraser 2003: 57). Fraser toto poňatie vyjadruje

¹⁶ Radikálna demokracia je koncepcia demokracie, podľa ktorej majú mať ľudia základné právoparticipovať na prijímaní všetkých rozhodnutí, ktoré ovplyvňujú ich život. Je založená na decentralizácii, participácii a čo najväčšom možnom rozptyle politickej moci. Radikálna demokracia ako ideológia bola sformulovaná Ernestom Laclauom a Chantal Mouffe v ich knihe *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics* (1985). Autor a autorka argumentujú, že sociálne hnutia, ktorá sa pokúšajú o sociálnu a politickú zmenu, si vyžadujú stratégiu protestu proti neoliberalným a neokonzervatívnym konceptom demokracie. Touto stratégiou má byť nahradenie liberálnej definície demokracie, založenej na slobode a rovnosti, zahrnutím pluralitných názorov a väčšou demokratizáciou spoločnosti. Toto stanovisko sa jasne prejavuje v socialistických požiadavkách na kolektivizáciu a zavedenie samosprávy pracujúcich, teda demokratizáciu ekonomického života. Radikálna demokracia je teda požiadavkou na demokratizáciu všetkých spoločenských oblastí, v ktorých sú prijímané rozhodnutia o životoch ostatných.

¹⁷ Napriek tomu, že pre performativistov a performativistky je spoločné postfundacionalistické teoretizovanie, objavujú sa medzi nimi aj ostré nezhody v odpovedi na otázku, čo znamená uskutočňovať verejný priestor a ustanovovať demokratickú politiku. Z tohto hľadiska je možné performativistov a performativistky rozdeliť na asociacionistických a agonistických. Asociacionisti (napríklad Benhabib 1992, 1996; Benhabib – Cornell 1987; Fraser 1989; Young 1990, 1997, 2000) sa prikláňajú k deliberatívnej demokratickej teórii, zatiaľ čo agonistickí teoretici a teoretičky (napríklad Mouffe 1992, 1993, 1999, 2000; Honig 1995; Ziarek 2001) sa obávajú, že demokratické teórie, ktoré sa sústreďujú na konsenzus, môžu umlčať diskusiu, a preto sa viac zameriavajú na pluralitu, disenzus a nepretržité súťaženie vo vnútri politiky. Pozri: <http://plato.stanford.edu/entries/feminism-political>.

aj v téze, že nie je (možné) žiadne (spravodlivé) prerozdelenie alebo (adekvátne) uznanie bez reprezentácie (Fraser 2007: 175).¹⁸

KONCEPT VEREJNOSTI

Pokračujúc v kriticko-teoretickej tradícii, podrobuje Fraser kritickú reflexiu aj koncept verejnosti J. Habermasa, ktorý považuje za najvhodnejší pre pochopenie limitovanosti reálnej neskorokapitalistickej demokracie (Fraser 2007: 62). Koncept verejnosti podľa Habermasa označuje to dejisko v moderných spoločnostiach, v rámci ktorého sa politická participácia odohráva prostredníctvom média reči. Je to priestor, v ktorom občania a občianky rozvažujú o spoločných záležitostiach, ide teda o inštitucionalizované fórum diskurzívnej interakcie. Toto fórum je pritom odlišné od štátu. Verejnosť nielenže nie je totožná so štátom, môže byť voči štátu dokonca kritická. V Habermasovom ponímaní verejnosť nie je totožná ani s ekonomikou, t. j. nie je postavená na trhových vzťahoch. Je to fórum určené na debatovanie a rozvažovanie (usudzovanie), nie na predaj a kúpu. Takéto poňatie verejnosti potom umožňuje, aby našej pozornosti neunikali odlišnosti, ktoré sú pre demokratickú teóriu kľúčové – a to rozdiely medzi štátnymi aparátmi, ekonomickými trhmi a demokratickými združeniami (Fraser 2007: 61 – 62).

Obaja, Habermas aj Fraser, zastávajú názor, že v súčasných podmienkach „masovej demokracie“ je nanajvýš aktuálna otázka zachovania kritickú funkcie fóra a inštitucionalizácie demokracie. Avšak podľa Fraser je pojem verejnosti, s ktorým sa doteraz pracovalo, pre tieto účely nedostatočný. Preto je potrebná nová forma verejnosti. Fraser spochybňuje predpoklady, ktoré tvoria v rámci Habermasovej analýzy jadro špecifického poňatia verejnosti. Podľa nej je tento koncept verejnosti (liberálny model meštianskej verejnosti) založený na vylúčení a Habermasovi vyčíta, že vôbec neskúma iné konkurenčné verejnosti. Aj napriek tomu, že v reakcii na kritiku napokon uznal, že popri dominantnej verejnosti tu vždy boli alternatívne verejnosti, domnieva sa, že povahu meštianskej verejnosti je možné pochopiť bez skúmania jej vzťahov ku konkurenčným verejnostiam. Je zrejme, že takéto skúmanie neumožňuje objasniť hierarchické vzťahy podriadenia a nadvlády, napríklad sexizmus verejnosti (Fraser 2007: 69 – 70, poznámka 10). Habermasov model verejnosti idealizujúci meštiansku verejnosť 19. storočia stojí na týchto predpokladoch, ktoré Fraser ďalej kritizuje: a) sociálna rovnosť nie je nevyhnutnou podmienkou politickej demokracie; b) vznik veľkého počtu súperiach verejností nevedie k lepšej demokracii, a je potrebné, aby jediná a všeobšahla verejnosť dostala prednosť pred spleťou rôznych súbežných verejností; c) diskusie prebiehajúce v rámci verejnosti by sa mali obmedzovať na rozvažovanie o všeobecnom (spoločnom) dobre a mali by sa vyhýbať tomu, aby do diskusie vstúpili „súkromné záujmy“ a „súkromné problémy“; d) dobré fungovanie demokratickej verejnosti vyžaduje jasné oddelenie občianskej spoločnosti od štátu (Fraser 2007: 75 – 76).

¹⁸ Text v zátvorkách doplnila autorka štúdie.

Reálne demokracie sú sociálne stratifikovanými spoločnosťami a ako ukazuje Fraser, sociálne nerovnosti ovplyvňujú proces a priebeh verejného rozvažovania, aj keď už neexistujú žiadne formálne (legislatívne) vylúčenia. Pokiaľ by v nich fungovala iba jediná všeobšahla verejnosť, boli by dôsledky spoločenských nerovností podľa Fraser ešte výraznejšie. V takom prípade by totiž členky a členovia podriadených sociálnych skupín nemali žiadne vlastné diskusné fóra, kde by mohli rokovať o svojich potrebách, cieľoch a stratégiách. Nemali by k dispozícii žiadny priestor, kde by mohli komunikovať bez toho, aby bol priebeh ich diskusií pod dohľadom vládnucich skupín. V takýchto podmienkach by bolo menej pravdepodobné, že by dokázali nájsť náležitý spôsob a vhodné slová pre vyjadrenie svojich postojov. Naopak, zvýšila by sa pravdepodobnosť, že ich priania a túžby zostanú nevyjadrené. V rámci všeobšahlej verejnosti by teda podriadené sociálne skupiny mali menšiu šancu vyjadrovať a obhajovať svoje záujmy. Nádej, že tieto skupiny odhalia spôsob, ako sa spoločné dobro alebo verejný záujem definuje prostredníctvom konkrétnych partikulárnych záujmov, by sa tiež zmenšila (Fraser 2007: 85 – 86). Alternatívne verejnosti a diskusné fóra, ktoré tieto verejnosti tvoria, tak predstavujú bezpečný priestor na – rortyovsky povedané – tvorbu vlastných slovníkov. Zároveň sú východiskom pre vstup do spoločného sveta a pre jeho zmenu.

Priblížiť sa uskutočneniu ideálu participačnej parity ako dôslednej realizácie demokracie v sociálne rozvrstvených spoločnostiach je podľa Fraser ľahšie práve prostredníctvom takého usporiadania, ktoré dovoľuje, aby sa uskutočňovali spory medzi rôznymi navzájom súperiacimi verejnosťami. V tejto súvislosti Fraser chápe ako adekvátnu tú definíciu verejnosti, s ktorou prichádza Geoff Eley: „verejnosť je štruktúrovaný rámec, v ktorom sa uskutočňujú kultúrne a ideologické spory či vyjednávania medzi najrôznejšími verejnosťami“ (cit. podľa Fraser 2007: 89). Diskurzívne vzťahy medzi nimi potom budú mať podobu sporu, ale aj rozvažovania. Reálne demokracie sú nielen sociálne stratifikovanými, ale aj kultúrne rôznorodými spoločnosťami, ktorých členovia a členky sa vyznačujú rôznymi identitami, potrebami, záujmami, túžbami a cieľmi. Táto rôznosť je faktickým základom plurality spoločnosti. V tejto súvislosti Fraser upozorňuje na dôležitosť rozlišovania medzi pojmami verejnosť a pospolitosť. Zatiaľ čo pospolitosť predpokladá ohraničenú a úplne homogénnu skupinu a často sa s ňou spája nevyhnutnosť dosiahnuť konsenzus, pojem verejnosť kladie dôraz na diskurzívnu interakciu, ktorá je v princípe neohraničená a nekonečne otvorená. Pojem verejnosti vyjadruje myšlienku pluralitnej spoločnosti adekvátnejšie. Dokáže totiž zahrnúť viaceré vnútorné protirečenia, diferencie a debaty a dokáže sa vyrovnávať so situáciou, v ktorej sa diskurzívne interakcie menia z debaty na spor a naopak. Nevyhnutnou podmienkou, ale zároveň i hodnotou je potom schopnosť viesť dialóg, ktorého súčasťou je aj schopnosť racionálne argumentovať, a tiež načúvať (a vďaka tomu porozumieť počutému). V homogénnej monolitnej spoločnosti nie je dialóg potrebný, takže tu neexistuje ani požiadavka na jeho kultiváciu.

Výnimočné postavenie sociálnych zápasov v reflexii spoločnosti Fraser súvisí s chápaním tohto uvažovania ako kritickú teórie. Úlohu kritickú teórie za-

definoval K. Marx ako „sebaobjasňovanie zápasov a želaní doby“ (cit. podľa Ferrarese 2015: nestránkované). Jej výskumný program a konceptuálny rámec má byť založený na pozorovaní účelov a aktivít pokrokových sociálnych hnutí, ktoré tieto želania vyjadrujú vo forme požiadaviek. Ak je teda sociálna realita tvorená (sociálnymi) zápasmi, tak aj koncepcia spravodlivosti musí adekvátne reflektovať túto skutočnosť. Zápsy podľa Fraser spochybňujú daný poriadok, vzdorujú mu, ale tiež prispievajú k jeho tvorbe (tvorba inštitucionalizovaného sociálneho poriadku). Fraser chápe sociálne zápasy ako hnacie sily histórie, ktoré majú štruktúrujúci a konštitutívny charakter, avšak nepripisuje im žiadny posvätný zmysel. Nevkladá do nich žiadny telos, žiadny účel, ktorý by mal predstavovať vopred stanovený horizont.¹⁹

Dôraz, ktorý Fraser kladie na zápasy (struggles), možno chápať aj ako reakciu na chybnú konceptualizáciu kapitalistickej spoločnosti zo strany marxizmu a neomarxizmu (ako sme videli pri koncepte verejnosti J. Habermasa a socialistického feminizmu 70. rokov 20. storočia). Všetky tieto teoretické línie ponímali kapitalistickú spoločnosť ako monolitický systém vzájomne sa blokujúcich a zároveň sa posilňujúcich štruktúr útlaku. Zmena v myslení Fraser pri konceptualizovaní kapitalistickej a postkapitalistickej spoločnosti a verejnosti umožňuje krízu kapitalizmu interpretovať ako intersubjektívny proces, a nie ako nevyhnutnosť alebo ako objektívne dané zrušenie systému. Ide o proces, v ktorom majú významné miesto jednotliví sociálni aktéri so svojimi sociálnymi reakciami na posuny a zmeny v ich situácii, ako aj na seba navzájom (Fraser 2013: 231 – 232). Krízu kapitalizmu a neoliberalizmu je potom nutné vnímať nielen ako krízu ekonomiky, ale aj ako mnohostranný sociálny, politický, kultúrny a ekologický proces. Podľa Fraser musí obhájiteľné poňatie verejnosti podporovať nie vylúčovanie, ale, naopak, inklúziu aj takých záujmov a problémov, ktoré sú označované ako súkromné. Tradičné chápanie verejnosti a verejného priestoru, ako aj Habermasov model verejnosti tieto témy z verejných diskusií vyradzovali ako neprijateľné.

A práve vzťah súkromnej a verejnej sféry je pre feministickú teóriu kľúčový. Fraser upozorňuje, že definovanie pojmov súkromný a verejný je sociokultúrne podmienené. Nejde teda o jasné, nekomplikované označenia pre určité sféry, ale o kultúrne klasifikácie a rétorické nálepky.²⁰ V politických diskusiách potom tieto pojmy získavajú značný vplyv a často sa využívajú na to, aby boli niektoré záujmy, názory alebo témy zbavené legitimacy, a iným sa, naopak, dodala vážnosť a dôveryhodnosť. Identifikácia toho, čo je verejným záujmom a všeobecným dobrom preto musí byť vystavená diskusiám na verejnom fóre. Tak sa napríklad podarilo zmeniť vnímanie násillia páchaného na ženách ako súkromného problému, do ktorého nemožno zasahovať, a v súčasnosti sa takto napríklad vedie zápas o chápanie starostlivosti ako sociálnoreproduktívnej činnosti (ide o otázky ako uskutočňovanie starostlivosti, zodpovednosť s ňou spätá, rozdeľovanie zdro-

19 Tak, ako je to napríklad v marxistickej koncepcii, kde dejiny prostredníctvom zápasov triedneho boja smerujú k vopred nevyhnutne danému objektívnemu účelu a cieľu.

20 V tejto súvislosti Fraser upozorňuje, že na formovanie pojmu verejnosti má dominantný vplyv vizuálna kultúra, ktorá sa podieľa na vytváraní kolektívnych významov. Dôležitú úlohu zohráva aj nárast významu lokálnych médií.

jov, ktoré starostlivosť predstavuje a vytvára, ale aj hodnotové vzorce, ktoré sú s ňou zviazané a konštruujú náš život a svet).

Udržateľný koncept verejnosti musí počítať nielen s existenciou verejnosti, ktoré sú nositeľmi názorov a verejnej mienky a zároveň subjektmi prijímania závažných rozhodnutí, ale i s existenciou tzv. slabých verejností, ktoré sú výhradne subjektmi verejnej mienky a formovania názorov (Fraser 2007: 110). Tu potom tento koncept verejnosti prekonáva opozíciu medzi štátom a občianskou spoločnosťou – tá totiž nie je len nositeľkou názorov následne realizovaných štátom. Jej súčasťou sú aj združenia a korporácie, ktoré svoju mienku a názory pretavujú do rozhodnutí a výkonov.

FEMINIZMUS A EVOLÚCIA EMANCIPÁCIE

V jednej zo svojich ostatných kníh – *Fortunes of Feminism. From State Managed Capitalism to Neoliberal Crisis* (2013) – uvažuje Fraser o evolúcii feminizmu v kontexte vývoja kapitalizmu v druhej polovici 20. storočia. Vývoj feminizmu druhej vlny načrtáva ako drámu v troch dejstvách. Zatiaľ čo prvé dejstvo druhej vlny feministického hnutia je situované do obdobia rozvoja keynesiánskeho²¹ štátu blahobytu (welfare state), druhé dejstvo a obrat feminizmu k diferencii a politike identity sa deje paralelne so vzostupom neoliberalizmu a jeho bojom proti sociálnej rovnosti (Fraser 2013: 2). Tretie dejstvo vo vývoji druhej vlny feminizmu sa podľa Fraser odohráva v našej súčasnosti, na pozadí krízy kapitalizmu, respektíve neoliberalizmu, a vyvoláva otázky o potrebe oživenia radikalizmu vo feminizme.²² Fraser upozorňuje na priestor, ktorý v súčasnosti existuje pre spájanie sa feminizmu s inými emancipačnými hnutiami a silami, ktoré sa snažia podriať nekontrolovateľné trhy demokratickej kontrole. Takéto spojenie by feminizmu umožnilo prehĺbiť štrukturálnu kritiku kapitalistického androcentrizmu, systémovú analýzu mužskej nadvlády a rodovo citlivú (gender sensitive) revíziu demokracie a spravodlivosti (Fraser 2013: 2). Fraser si kladie otázku, čo je v tomto treťom dejstve feminizmu v období krízy neoliberalizmu úlohou kritických teoretikov a teoretičiek. Podľa nej by mali analyzovať alternatívne gramatiky²³ feministických predstáv (imaginary), aby vyhodnotili ich emancipačný potenciál a tiež rozhodli, ktoré z feministických teórií by mali byť začlenené do nových politických vízií.

Prioritou feminizmu ako emancipačnej sociálnej sily je odstránenie mocienských asymetrií, hierarchických vzťahov panstva a nadvlády, čiže rodovej nerovnosti a nespravodlivosti. Podľa Fraser si toto úsilie vyžaduje poznanie terénu,

21 Keynesiánstvo predstavuje ekonomické teórie v 20. a 21. storočí, ktoré sú protipólom (neo)klasikkej ekonómie a (neo)konzervatívnej ekonómie. Na rozdiel od nich predstavitelia keynesiánstva zastávali názor, že hospodársky cyklus je (významná) nedokonalosť trhu, a preto mu treba venovať pozornosť. Ako dominantná politická filozofia západných ekonomík v 40. – 70. rokoch 20. storočia keynesiánstvo kládlo dôraz na zmiešané hospodárstvo a štát blahobytu. Snažilo sa pritom o kompromis medzi socializmom a kapitalizmom voľného trhu (liberálnou ekonomickou teóriou).

22 Radikalizmus – z gréc. pojmu radix (koreň) – byť dôsledný, ísť ku koreňom (problémom).

23 Odkazuje na pojem „gramatika morálnych konfliktov“ A. Honnetha. Pozri Honneth, A. 1995. *The Struggle for Recognition: The Moral Grammar of Social Conflicts*. Cambridge : Polity Press.

v ktorom sa tento proces uskutočňuje. Pri identifikácii špecifickej povahy terénu a sociálnej reality Fraser vychádza z analýzy krízy kapitalizmu K. Polányiho a z jeho konceptu dvojitého pohybu (double movement). V desiatej kapitole *Fortunes of Feminism* (2013), ktorá nesie názov *Between Marketisation and Social Protection: Resolving the Feminist Ambivalence*, predstavuje Fraser feministické čítanie Polányiho práce *The Great Transformation*. Idúc proti hlavnému prúdu ekonómie, Polányi vo svojej práci analyzuje predchádzajúcu krízu kapitalizmu ako krízu sociálnej reprodukcie spôsobenú úsilím vytvoriť spoločnosť „voľného trhu“. Dôsledkom týchto snáh bolo narušenie spoločného porozumenia a solidárnych sociálnych vzťahov, ktoré sú oporou sociálneho života. Podľa Polányiho bola deštrukcia živobytia, komunít a spôsobu života natoľko rozsiahla, že viedla k stáročia trvajúcim zápasom medzi zástancami voľného trhu a ochranami spoločnosti pred deštruktívnymi účinkami trhu. Tento zápas Polányi označuje výrazom „dvojité hnutie“ (double movement). Nástup fašizmu a druhú svetovú vojnu považuje za jeho vyústenie (Fraser 2013: 15).

Súčasnú situáciu Fraser charakterizuje ako krízu kapitalizmu a neoliberalizmu. Analogicky k Polányiho analýze ju vníma ako čas „veľkej transformácie“, v ktorej sa vo vzájomných konfliktoch a v napätí stretávajú sily snažiace sa dostať trh spod politickej regulácie a ohrozujúce sociálnu reprodukciu, a sily, ktoré sa snažia spoločnosť ochraňovať (Fraser 2013: 15).²⁴ Zápas o ženskú emancipáciu sú tak situované do vzťahu k dvom ďalším odlišným súborom sociálnych síl. Na jednej strane stoja snahy o rozšírenie vplyvu trhov, ktoré Fraser po vzore Polányiho označuje pojmom marketizácia (marketization), na druhej strane stoja hnutia snažiace sa spoločnosť pred rozširovaním trhu ochrániť – Fraser ich označuje pojmom ochrana spoločnosti (social protection).²⁵ Avšak Fraser Polányiho koncept dvojitého hnutia marketizácie a sociálneho protekcionizmu nepreberá automaticky, upozorňuje aj na „slepú škrvnu“ tejto analýzy krízy kapitalizmu. Polányi sa totiž jednostranne sústreďuje na škody spôsobené marketizáciou, a tak prehliada škody vznikajúce všade navôkol, v spoločnosti a sociálnom živote. V dôsledku toho potom zabúda na skutočnosť, že sociálny protekcionizmus je často nositeľom nadvlády a slúži na upevňovanie mocenských hierarchií a vylučovanie „outsiderov“. Ako upozorňuje Fraser, Polányi bol príliš zaujatý zápasom s marketizáciou, a tak pred ním zostal skrytý boj s ne-

24 Spoločnosť a jej integrita sa v Polányiho ponímaní spájajú so sociálnou reprodukciou a sociálnymi väzbami, ktorých narušenie zapríčiňuje sociálnu krízu. Marketizácia a s ňou súvisiaca komodifikácia sociálneho života a jeho prvkov vedie k ohrozeniu a deštrukcii ľudských schopností a potenciálu vytvárať a udržiavať sociálne vzťahy, putá, spojenia. Tento moment Polányiho koncepcie je veľmi zaujímavý najmä pre súčasné feministické teórie, ktoré sa zaoberajú sociálnou reprodukciou a starostlivosťou. Podobne ako Polányi totiž o kríze kapitalizmu uvažujú ako o dôsledku krízy doterajších konceptov starostlivosti, respektíve vzťahov práce a starostlivosti (produktívnych a reprodukčných aktivít), ktoré zapríčiňujú devalváciu, marginalizáciu a deštrukciu starostlivosti v rôznych formách životnej a sociálnej praxe (pozri Jesenková 2012). Sily usilujúce sa o ochranu spoločnosti (social protection) Polányi chápe z perspektívy zabezpečenia integrity spoločnosti a životaschopnosti sociálnych komunít a spoločenských.

25 Pôvodne šlo o ekonomický termín. Pojem protekcionizmus (z latin. protectio – ochrana) alebo ochranárstvo pritom vyjadroval uprednostňovanie vlastných výrobkov, služieb a pracovníkov pred zahraničnou konkurenciou. Pojem sociálny protekcionizmus je preto potrebné chápať v kontexte sociálneho štátu – štát, jeho orgány a inštitúcie preberajú zodpovednosť (minimálne čiastočne) za ochranu sociálnych vzťahov jednotlivcov a za vytváranie a udržiavanie sociálneho blaha.

spravodlivosťami zakorenenými v sociálnom živote a ochrane spoločnosti (Fraser 2013: 15).²⁶

Fraser navrhuje Polányiho koncept dvojitého hnutia (double movement) doplniť o tretie pole sociálneho zápasu, ktoré predstavuje emancipácia (triple movement). Cieľom emancipácie je prekonanie vzťahov nadvlády, ktoré pramenia zo spoločnosti i ekonomiky. Všetky tri sily – emancipácia, marketizácia a ochrana spoločnosti – sú neredukovateľné na zvyšné dve a každá jedna má ambivalentnú povahu. Jedine vtedy, ak si uvedomíme túto skutočnosť, bude možné uskutočniť kolektívnu politickú reflexiu týkajúcu sa otázky, ako čo najlepšie riešiť nezamýšľané dôsledky emancipačných procesov (Fraser 2013: 241). Žiadna z týchto troch síl nemôže byť uchopená bez vzťahu k zvyšným dvom. Rovnako nie je možné náležite poňať nejakú sociálnu sféru tak, že sa sústredíme len na dve z nich, pričom tretiu budeme prehliadať. Jedine pri zohľadnení a zvážení všetkých troch síl je možné získať adekvátny pohľad na gramatiku sociálnych zápasov v kapitalistickej kríze (Fraser 2013: 236).

Tematizovanie emancipácie ako zápasu, ktorý kolide s marketizáciou, ako aj so sociálnym ochranárstvom, koncept „trojitého hnutia“, objasňuje politický terén, na ktorom v súčasnosti feminizmus operuje. Na rozdiel od Polányiho koncepcie totiž umožňuje ukázať dvojnásobnosť sociálneho ochranárstva, ktoré často upevňuje nadvládu, a to dokonca aj vtedy, keď sa snaží zmarit dezintegratívne účinky marketizácie (Fraser 2013: 16). Na druhej strane, koncept trojitého hnutia umožňuje (na rozdiel od hlavného prúdu liberálneho feminizmu) odhaliť aj ambivalentnú povahu emancipácie, ktorá môže narušiť solidárny etický základ sociálnej ochrany, a tým posilniť marketizáciu, hoci zároveň rozkladá vzťahy nadvlády (Fraser 2013: 16). Fraser tak na základe skúmania vývoja feminizmu konštatuje, že feminizmus bol v etape hegemonie kultúrneho feminizmu a feminizmu diferencie v „nebezpečnom spojení“ so silami marketizácie. Uvedomujúc si túto ambivalenciu emancipácie, vyzýva k uzavretiu novej formy spojenectva so silami usilujúcimi sa o ochranu spoločnosti (social protection), ktorá by znamenala posun k novej postneoliberálnej forme sociálnej organizácie spoločnosti (Fraser 2013: 14 – 16).²⁷

Podľa Fraser potrebujeme rodovo citlivý rámec, ktorým by sme uchopili

26 Jedným z problémov súčasných tendencií k nadvláde a rôznym formám útlaku, a teda nespravodlivosti, v súčasných (najmä postkomunistických) spoločnostiach je prenechávanie celej zodpovednosti za vytváranie, udržiavanie a ochranu sociálnych vzťahov (čiže za sociálnu reprodukciu) štátu. Ochrana spoločnosti (social protection) je teda redukovaná na sociálny protekcionizmus, ktorý sa chápe ako výlučná zodpovednosť a úloha štátu (všimnime si to množstvo politikov a politických strán, ktoré nás chcú chrániť a ponúkajú nám preto silný štát). Tento stav by sme mohli označiť ako zbavovanie sa bremena starostlivosti a zdá sa, že tu vzniká priestor na premýšľanie o súvislostiach medzi únikom pred slobodou ako zodpovednosťou za slobodné rozhodovanie a únikom pred starostlivosťou ako zodpovednosťou za starostlivosť o vytváranie a udržiavanie tkaniva sociálnych vzťahov, ale aj vzťahov ľudí a ich prírodného prostredia. Morálna filozofka a teoretička etiky starostlivosti Joan Tronto hovorí o privilegovanej nezodpovednosti, ktorá súvisí s nespravodlivou distribúciou zodpovednosti za starostlivosť, a teda za sociálnu reprodukciu (pozri Tronto 2014). Myslím, že únik pred starostlivosťou je jedným z dôsledkov znevažovania, znehodnocovania a marginalizácie starostlivosti v rôznych rovinách a druhoch sociálnej, morálnej a politickej praxe súčasných spoločností.

27 Zdá sa, akoby Fraser nerátala s možnosťou, že existujú aj sily (niekedy reprezentované aj politickými stranami), ktoré sú nositeľmi a realizátormi tak marketizačných, ako aj sociálnoprotekcionistických procesov, a v podstate tak podporujú štátny kapitalizmus, ktorý sa zdá byť len druhou stranou mince štátneho socializmu. Nie je asi náhodou, že štátny kapitalizmus možno identifikovať najmä v postkomunistických krajinách.

LITERATÚRA:

BERLIN, I. 1993. Dva pojmy slobody. In BERLIN, I. a kol. *O slobode a spravodlivosti*. Bratislava : Archa.

FERRARESE, E. 2015. *Nancy Fraser and the Theory of Participatory Parity*. Dostupné na: http://www.laviedesidees.fr/IMG/pdf/20150914_fraser_ferrarese.pdf.

FRASER, N. 2007. *Rozvíjení radikální imaginace. Globální přerozdělování, uznání a reprezentace*. Praha : Filosofía.

FRASER, N. 2013. *Fortunes of Feminism. From State-Managed Capitalism to Neoliberal Crisis*. London : Verso.

JESENKOVÁ, A. 2012. Marginalizácia starostlivosti v učiteľskej profesii na Slovensku – faktory, mechanizmy, kontext. In *Gender, rovné príležitosti, výzkum, č. 1*.

KOBOVÁ L. 2013. Feministická politická filozofia. In NOVOSÁD, F. – SMREKOVÁ, D. (ed.). *Dejiny sociálneho a politického myslenia*. Bratislava : Kalligram.

REMIŠOVÁ, A. (ed.). 2008. *Dejiny etického myslenia v Európe a USA*. Bratislava : Kalligram.

TRONTO, J. 2014. *Caring Democracy: Markets, Equality and Justice*. New York : New York Press.

základný charakter tejto krízy, vďaka čomu by sme boli schopní načrtnúť perspektívu emancipačných riešení. Musíme analyzovať mnohoúrovňovú povahu súčasnej krízy, ktorá zahŕňa simultánnu destabilizáciu financií, ekológie a sociálnej reprodukcie. Je tiež potrebné zmapovať gramatiku (zloženie, morfológiu, štruktúru, konštitúciu) sociálnych zápasov, ktoré na krízu reagujú, a tým formujú súčasný politický terén aj pre feministické hnutie. Kľúčová pre obe tieto aktivity je reflexia transnacionálnych hnutí a síl, ktoré problematizujú „vestfálsky rámec“ národných štátov (Fraser 2013: 13). Realizácia spravodlivosti ako participačnej parity v postvestfálskom transnacionálnom svete vo všetkých jej troch dimenziách – ako spravodlivého prerozdelenia, uznania aj reprezentácie – je o to väčšou výzvou.

Fraser je presvedčená, že v čase eskalujúcej krízy kapitalizmu sa kritika politickej ekonómie musí dostať do centra teoretického aj praktického skúmania. Feminizmus, rovnako ako žiadne seriózne sociálne hnutie, si nemôže dovoliť ignorovať okliešťovanie a vyprázdňovanie demokracie a útok na sociálnu reprodukciu, ktorý je vedený zo strany finančného kapitálu. Za týchto okolností musí feminizmus oživiť ekonomické záujmy, ktoré preň boli centrálné v čase „prvého dejstva“ druhej vlny feministického hnutia (egalitársky feminizmus). Musí však zohľadniť kultúrne postrehy z obdobia „druhého dejstva“ (feminizmus diferencie – kultúrny feminizmus). Popri integrácii výdobytkov, dôležitých zistení a poučení z týchto etáp svojho vývoja musí súčasné ženské hnutie zároveň dokázať zohľadniť nové politické záujmy, ktoré do popredia postavila globalizácia (Fraser 2013: 5).

Súčasný feminizmus musí byť podľa Fraser vnímavý k historickému kontextu, v ktorom realizuje svoje záujmy. Je potrebné držať si odstup tak vo vzťahu k neoliberalom, ktorí sú omámení trhom, ako aj voči (na hierarchii a vylúčení odchovaným) ochrancom spoločnosti pred trhom (Fraser 2013: 5). V momentálne sa odohrávajúcom „treťom dejstve“ musí feminizmus nájsť svoju cestu medzi Skylloom marketizácie a Charybdou sociálneho protekcionizmu. A čo je dôležité, podľa Nancy Fraser sa musí pri uskutočňovaní svojho základného záujmu, ktorým je odstránenie vzťahov panstva a nadvlády (non-domination), spojiť i s ďalšími emancipačnými hnutiami (ako sú napríklad postkolonialistické a ekologické hnutia). Tento svoj ústredný cieľ musí prepojiť jednak s oprávnenými záujmami protekcionistov o sociálnu bezpečnosť, stabilitu a solidaritu, ale aj so záujmom liberálov o dôležitosť negatívne ponímanej slobody.²⁸

²⁸ K negatívne ponímaniu slobody ako „slobody od“ (sloboda od zasahovania štátu do sféry individuálnych práv) pozri bližšie napríklad Berlin 1993.

RENATA BULVOVÁ



Renata Bulvová. Foto: Aleš Bulva

RENATA BULVOVÁ (1966, Chomutov) je poetka a prozaička. Vyštudovala autorskú tvorbu a herectvo na Divadelnej fakulte Akadémie múzických umení. V roku 1997 stála pri zrode Literárneho a kultúrneho klubu 8, ktorý dodnes usporadúva literárne čítania, výlety, výstavy a tvorivé festivaly. Je duchovnou matkou projektu Poezie procestujúcej v pražskom metru a Dne poezie, ktorý bol zahájený v roku 2001, v deň výročia narodenia K. H. Máchy. V roku 2005 otvorila a dodnes vedie vlastnú školu rétoriky. V roku 2007 debutovala poviedkovou zbierkou *O chľupatých Bertě a jiných povídky* (Dauphin), v roku 2011 jej vyšla zbierka básní *Nebude válek* (Novela Bohe-mica) a v roku 2014 zbierka *Zářečí, Řečí, Za řečí* (Novela Bohemica).

Když je válka

ženy stojí a konejší své děti v náruči
nebo je drží za ruce
a děti stejně jako ony se usmívají

Když je válka
stojí ženy v první linii
a pomalu se sunou vpřed
musí jít opatrně
aby jim děti stačily

Když je válka, ženy
které rodily, ví, co je láska
jaká síla se zvedá spolu se zárodkem v jejich břiše

ví, jaká je to práce dostat je celistvé ven
a ví taky, že se ve válce děti zabijí
ví to, a proto se usmívají a vedou

děti za ruku nebo je chovají v náruči
cestou je nechávají, aby si co nejvíce pohrály
protože děti si musí hrát

Kohout, kozel a lama za zdí psychiatrické léčebny

Kozel s otočenou hlavou k východu leží na seně

poprchává

Vedle něj leží kohout klove zobákem do sena
a podél plotu ladně kráčí lama

prší

Návštěvníci strkají prsty mezi mříže plotu
a omlouvají se lamě, že jí nemůžou nakrmit
že to mají zakázáno

Z dálky se ozývá
hromobití

Kozel otočil hlavu na druhou stranu, kohout dál klove
lama s velkým okem dál chodí podél plotu
protože ví, že jednou to přijde, musí přijít
na všechny hlavy

krupobití

to jen návštěvníci si myslí si, že je to tím,
že si zapoměli vzít deštníky a tak spěchají domů
a mávají lamě, kohoutovi a kozlovi
loučí se s nimi jako kdyby byli kdovíjakí přátelé
ale nejsou

+++

zhoupnout se do řeky na houpačce
i my skákávali jsme v dětství
s výkřikem, když jsme se pustili
s jáсотem z doteku hladiny
s tou slastí, že je teplá
zjištěním u břehu,
že studená je

Znovu a zas
do zblbnutí
na ničem jiném nezáleží
a i když se tempo zpomalilo
radost ustoupila věčnosti
skoky do vody se změnilly
něco jako v soutěži o to kdo a jak dál

mohl alespoň jednou
každý z nás říct to, co to znamená,
když houpačka se dohoupá
suché věci se seberou z větví
mokrě spadnou do prachu
a odchází se
musí

Jsem oční gel a rtěnka

šampón na zvětšení objemu
podprsenka
krajkové stahovací kalhotky
podpatek jak kdy
spíš větší
jsem sukně protivná si jak celulitida
už s žádnou ochranou před nočním krémem
a to proto, že kdybych se náhodou opět stala měsícem
tím, který se na svůj obraz dívá ve studánce
a žasne nad průsvitností své kůže
a s větrem domlouvá se na účesech
předtím, než si dá sprchu v dešti

nezbyla by už žádná síla,
která by mně podala ručník
jen zima by mi sevřela pupík
a stáhla mou kůži do fialova

proto volím žehličku na narovnání vlasů
stříbrná rovnátka do úst
která už ví, jak napravit si úsměv

+++

Stačí zvednout oči, abych se ocitla ve stříbrné kouli
Sedím v nějaké firmě na abstraktní pojmy
jsou bohatí
důkazů habaděj
ani nevím co to všechno má znamenat
to sklo, chrom, vzácné dřevo, mrtvé kytky v květináčích

sedím v kožené bílé sedačce
v té studené nádheře
sedím jako prkno
vzpřímeně
a studuji letáky ležící na stole
aby se neřeklo, že tu jen tak sedím a čekám
s nohou přes nohu

měla bych přijmout tu nabízenou kulisu
přijmout ty slečny v recepci
jejich dokonalé líčení, úsměvy na dobrý den a na shledanou

čekám, že mě někdo osloví
někdo z těch skvěle padnoucích obleků
z těch módně špičatých polobotek, které jdou kolem,
a které vypadají dokonale
jako hračky na přijímání lichotek

Čekám, že si mě někdo z nich všimne
a pozve na radostný pracovní oběd
Nakonec přichází
ale je to
fretka
svůj k svému, říkám si, s chomáčky chlupů mezi nohama
zvedám se a chytám ji za packu
nastupuji s ní do skleněné zdviže
a už letíme
mlčíme
dokonale sladěny se stříbrnými tlačítky na stěnách

Jedu po koleji

Jedu po koleji a snažím
se nevidět. Vidím
jen šmouhy zelené
všechny odstíny hnědé,
vidím odrazy těl
všechny ty hlavy
předkloněné nad mobily,
které se ale snažím nevidět.
Jen ty šmouhy
tu stříbrnou nit kolejí
to nenápadné pohupování
a ten zvláštní klid
lidí vyčerpaných po práci
s těmi hlavami
skloněnými nad mobily
nebo jen tak s prsty
propletenými v klíně.
Snažím se z toho už nic
nevidět a tak jen tak
hledím z okna na to
jak ubíhá ta marná
cesta, jak míjí stožáry
a auta, jak je vlak rychlejší
a jak je blízko

konec, ale i ten
se snažím nevidět.

Křížek zavěšený na předním skle autobusu

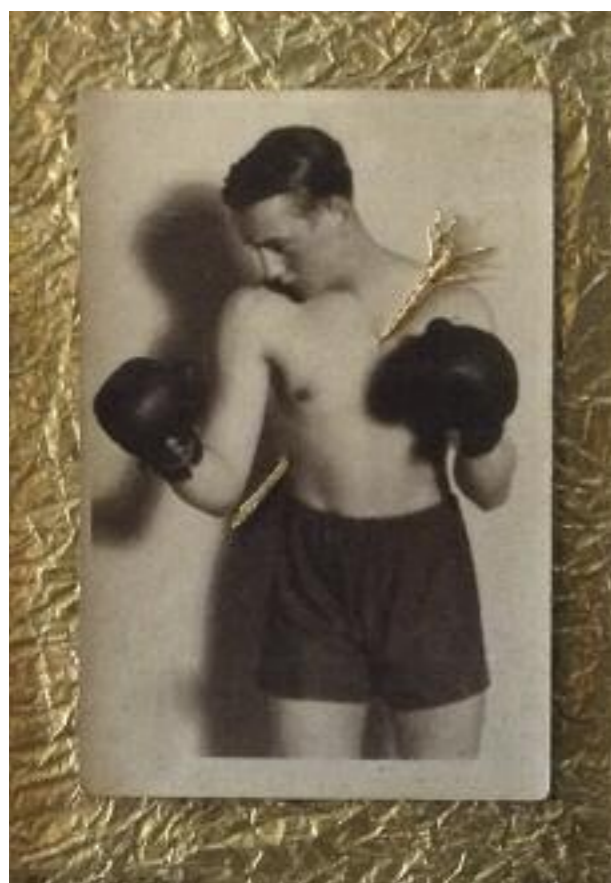
Uprostřed lidí mizejících do spánku
na předním skle autobusu
dal se křížek do pohybu

Začalo to nenápadně
jako když vzduch nad ohněm se tetelí
pak se ale rozhýbal jak smyslu zbavený
jako by nevěděl na jakou stranu se přiklonit
a jako by tušil, že i já svádím věčné dilema

Lidé se začali náhle probírat
křížek se zastavil
před námi kolona
za mnou cosi o mrtvých
několik výrostků začalo mluvit vzrušeně o maincraftu
paní za mnou hledala klíče v kabelce

Když křížek sebou začal opět házet
rozjeli jsme se
házet sebou tak, až se zamotal do šňůrky
na které visel

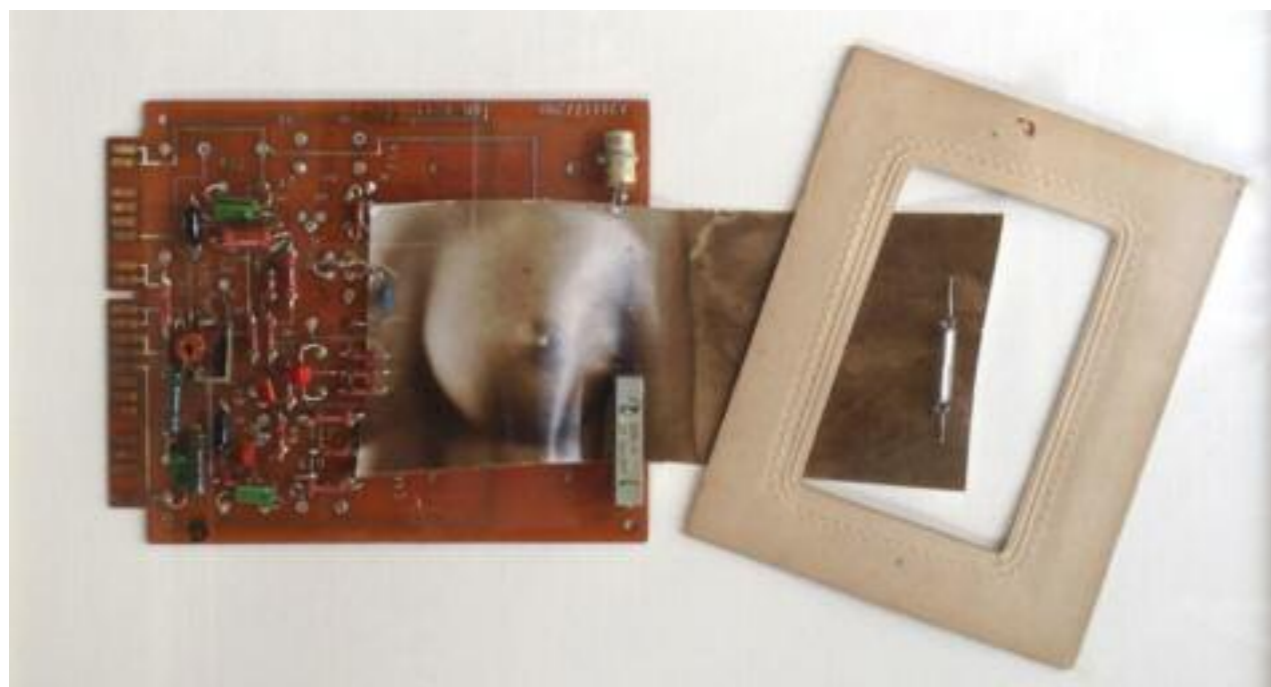
na konečné
možná lidskou ruku
možná svépomocí
zmizel



Suzanne Pastor: *Art against sport*, 2013. Foto: archiv autorky



Suzanne Pastor: *Summertime*, 2015. Foto: archiv autorky



Suzanne Pastor: *Fragmenty ze sexuálních životů Jana S.*, 1994. Foto: archiv autorky

MICHAL TOŠNER

Years of Obscurity: Glass Books of Suzanne Pastor / Léta obskurnosti: Skleněné knihy Suzanne Pastor

Galerie Fotografic v Praze uvedla výstavu nazvanou *Years of Obscurity* (29. 11. 2015 – 3. 1. 2016). Její autorkou je zralá kosmopolitní intelektuálka SUZANNE PASTOR, která žije v České republice od prvních let polistopadové éry. Její náhled, sdělení a techniky se původně utvářely skrze život a studium v USA a Německu. Je spoluzakladatelkou Pražského domu fotografie v Praze. Od roku 2010 je zastoupena pražskou galerií ARTINBOX, která její tvorbu představila v rámci samostatných i skupinových projektů v České republice i v zahraničí.

Suzanne Pastor pochází z rodiny německého přistěhovalce v Chicagu. V USA vyrostla a vystudovala psychologii, film a malbu na prestižních univerzitách (Northwestern, Harvard, Cornell). Na konci 80. let působila na International Museum of Photography, George Eastman House v Rochesteru (NY). Po studiích se však v USA necítila zcela doma a odešla do Evropy, přitahována kulturou starého kontinentu. Důvodem bylo další studium fotografie. Působit začala v Německu. Byla přijata na Univerzitu v Kasselu, na níž studovala techniku fotogramu pod vedením Floris Neusüss. Její dosavadní jazykový a myšlenkový rejstřík, jenž zahrnoval angličtinu a francouzštinu, se během studií obohatil a rozšířil o němčinu, čímž se jí zpřístupnila německá umělecká tradice. Dva roky freneticky pracovala na monografické knize o estetickém výrazu školy Bauhaus, potkala a zpoživovala řadu proponentů a dědiců tohoto stylu. V Německu zůstala deset let.

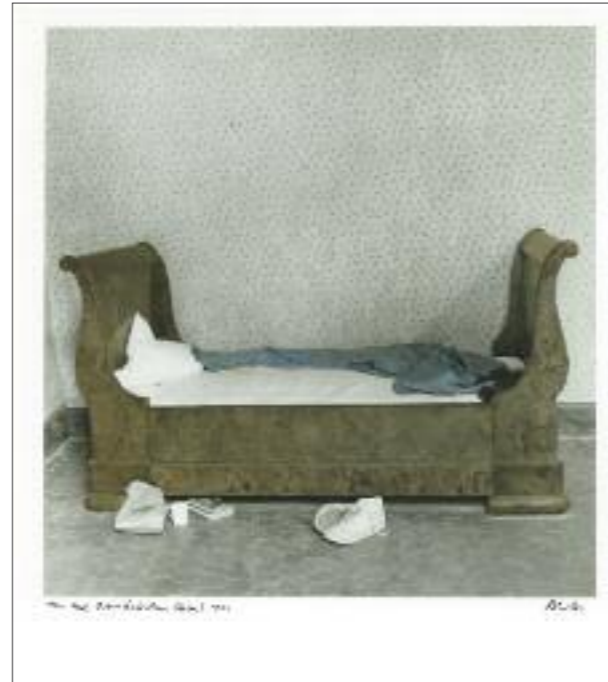
Ještě v Německu se seznámila s českým intelektuálem a teoretikem umění, který se jí v tomto období stal partnerem a následně otcem jejích dvou dcer. Z prostředí pražské polistopadové umělecké scény jí též přichází výzva v podobě založení Pražského domu fotografie, které se se zdarem chopila.

Rychle se začleňuje do pražské umělecké kultury. Během druhého těhotenství pózuje fotografovi Janu Saudkovi se svými dcerami, jednou na klíně a jednou v lůně. Sama umělecky zaujatá médiem fotografie navázala s Janem Saudkem výjimečné intelektuální partnerství. Spolupráci navázala také s řadou dalších místních i pobývajících západních umělců. V 90. letech náhlé uvolnění v oblasti svobody projevu bylo v bujarém rozkvětu. V těchto letech také spoluzakládala Pražský dům fotografie, kde realizovala řadu výstav. Sama však zůstávala v skrytu, své umění nepotřebovala tlačit na výsluní. Zcela jí naplňoval

MICHAL TOŠNER (1974) je sociální antropolog a teoretik umění. Vystudoval teorii kultury na Karlovoj univerzitě v Praze, kde studoval u Františka Dvořáka a Vladimíra Borckého. Doktorandské štúdium absolvoval v odbore teória a dejiny vedy a techniky na Západočeskej univerzite. V súčasnosti pôsobí na Katedre sociológie Univerzity Hradec Králové. Okrem odbornej činnosti zahŕňajúcej etnografiu marginálnych skupín, postkoloniálnu a rodovú teóriu či antropológiu súčasnosti sa od roku 2000 ako kurátor a teoretik venuje spolupráci s množstvom umelcov (napríklad M. Langer – *Art division team/Victory nox*, P. Bařinka, V. Drahotová, P. Prímus). V ostatných dvoch rokoch realizoval výstavy v Galerii ARTINBOX, Nitrianskej galérii, Galerii města Pardubic, Východoslovenskej galérii Košice, v Sovových mlýnoch a Galerii Tančící dům v Prahe. Príležitostne publikuje texty v umeleckých periodikách.



Suzanne Pastor: Flamingo restaurant, Arles, 1981. Foto: archiv autorky



Suzanne Pastor: The bed, 7 rue balechou, Arles, 1981. Foto: archiv autorky



Suzanne Pastor: Surreal tale of the flying knedlicky, LM, 2007. Foto: archiv autorky



Suzanne Pastor: Whisper of the valkyrie 2, 2009. Foto: archiv autorky

tvořivý a komunitní způsob života, který svými oddenky spojoval dva kontinenty a několik zemí. O tom také svědčí její koláž s adresářem.

I nadále se věnovala práci s fotografií, kterou vsazovala do assembláží, které připojovaly k fotografii předměty z autentického kontextu, nebo naopak dotvářela kontext záměrný. Plochost fotografie měla potřebu rozšířit do třetího rozměru za užití doplňujících předmětů a prvků. Fotografie, které měly velký ohlas, však zachycovala hravě erotická zobrazení nahého páru. Zvláště zobrazení detailů mužských genitálií překonávalo dosavadní stereotypní zobrazování muže jako celku v kontrastu k běžnému fragmentárnímu zobrazování ženy a rezonovalo s genderovou kritikou. Zájem o intimní tělesnost ji zůstával dál, například ve velkoformátových fotografiích zachycujících vlny vlasů, které nabývají intenzity živlu. Jak bylo řečeno, fotografie pro Suzanne Pastor nejsou médii, které by bylo soběstačné. Naopak. Fotografie jako takovou, zvláště pak fotografii estetizující, považuje za banální. Proto fotografii překračuje do třetího rozměru, právě pomocí assembláží. Její díla nejsou plochou fotografií, ale stávají se objektem, který je umístěn do vitrín.

Mnohem výše než vizuálního projevu si autorka cení psaného textu a obdivuje umění psát. Její dílo se tak ustavuje na průniku mezi vizualitou a textuálitou. Když jednoho dne spatřila v rámařství vějíř skleněných tabulí, připadly jí jako stránky knihy – skleněné knihy. Tak se zrodil koncept *Glass Books*, jako zvláštního média, které nabízí prostor mezi obrazem a textem. Zde se otevírá nejenom vizuální pole, ale také určitá poetika a imaginace. V ní se rozehrává skvělý motiv – motiv vztahu mezi životem a textem. Nebo také mezi zkušeností a textem na straně jedné, a mezi prostorem fyzickým a literárním.

Prvnímu se věnoval Jacques Derrida, který tvrdil, že „není nic mimo text“, což lze vyložit tak, že veškerá naše zkušenost je strukturována jazykem/textem, že žijeme ve hře významů, ze které nemůžeme nikdy vykročit. Můžeme ji však dekonstruovat (Derrida 1999). Život Suzanne Pastor lze v tomto smyslu vnímat jako život v textu, život v knize umění starého kontinentu, život v textech mnoha jazyků.

Také další poststrukturalisté se zabývali problematickým vztahem textu a toho, co reprezentuje. Roland Barthes například zpochybňoval vztah mezi fotografií a referentem, nebo také možnost reprezentace skutečnosti psaným textem (Barthes 2005). Jeho rozlišení mezi „knihami ke čtení“ („*lisible*“) a „knihami ke psaní“ („*scriptible*“) je rozdílem mezi realisticky se tvářícím textem a textem, jehož význam se nedává snadno a musí být konstituován čtenářem (Barthes 2007: 10 – 11). Kniha není uzavřená jednotka. Knihy jsou vzájemně protkány vlákny intertextuality (jedny navazují na druhé, přebírají moment řeči, kterou rozvinou podle jejích pravidel, pod tlakem bytnosti jazyka).

Představu, že kniha vytváří určitý literární prostor, v němž spisovatel přebývá a také často nachází i svůj konec, rozvíjel i francouzský literární filozof Maurice Blanchot (1999). Zde se dostáváme ke druhému pomezí, a to je pomezí mezi prostorem knihy a fyzickým prostorem. Chtělo by se říci, mezi prostorem ducha a prostorem těla. Ale jak je zřejmé z výše uvedeného, tato hranice je nejistá. Dosah knih není uzavřen mezi první a poslední stránkou. Expanduje do



Suzanne Pastor: Schizophrenic glass book, 2002. Foto: archiv autorky



Suzanne Pastor: Alexandra in Nippes, 1982 – 1983. Foto: archiv autorky



Suzanne Pastor: Mushroom book (Plath)full, 2015. Foto: archiv autorky



Suzanne Pastor: Basic identity (skleněná kniha), 2002. Foto: archiv autorky

jednotlivých lidských životů, rezonuje s nimi, čtenář/ka v nich může nalézt oporu pro artikulaci vlastní zkušenosti. Knihy však mohou být i způsobem života, nebo i víc, mohou být prostorem života.

Podobně Suzanne Pastor používá i fotografie, které jsou fragmentem příběhu – například příběhy migrantů –, se kterým rezonuje její osobní zkušenost. V případě užití seznamů jmen obětí holocaustu evokuje skutečný život a osud, který se skrývá za každou řádkou. Zbyla po něm pouze archivní stopa, avšak právě z této stopy lze vyvolat živý příběh.

Lidské životy a postavy se v literárním prostoru setkávají. Některé životy pohltily knihy a zůstávají jakoby uvězněny v knihách a archivech, kde k nim čtenář dochází a před nímž ožívají. Čtenář/ka tak může zažít fyzickou blízkost druhého, od kterého ho/ji dělí propast času, či propast života a smrti. Kniha tedy není jen uzavřeným světem písmen, ale také světem neurčitě fyzickým, symbolickým, imaginárním a reálným.

V literatuře známe mnoho příkladů, kdy je překračován prostor mezi prostorem čtenáře či spisovatele a prostorem knihy. Spisovatel mizí ve své knize. Čtenář zjistí, že je vtělen do některé z postav, nemůže opustit prostor knihy, odmítá uznat tuto skutečnost, avšak nezbyvá mu, než naplnit příběh, jenž je mu předepsán podobně jako osud. V jiném směru postavy mohou uniknout z knih a stát se součástí fyzického prostoru. Všechny tyto figury imaginace umožňuje rozehrát právě koncept *Glass Books* Suzanne Pastor.

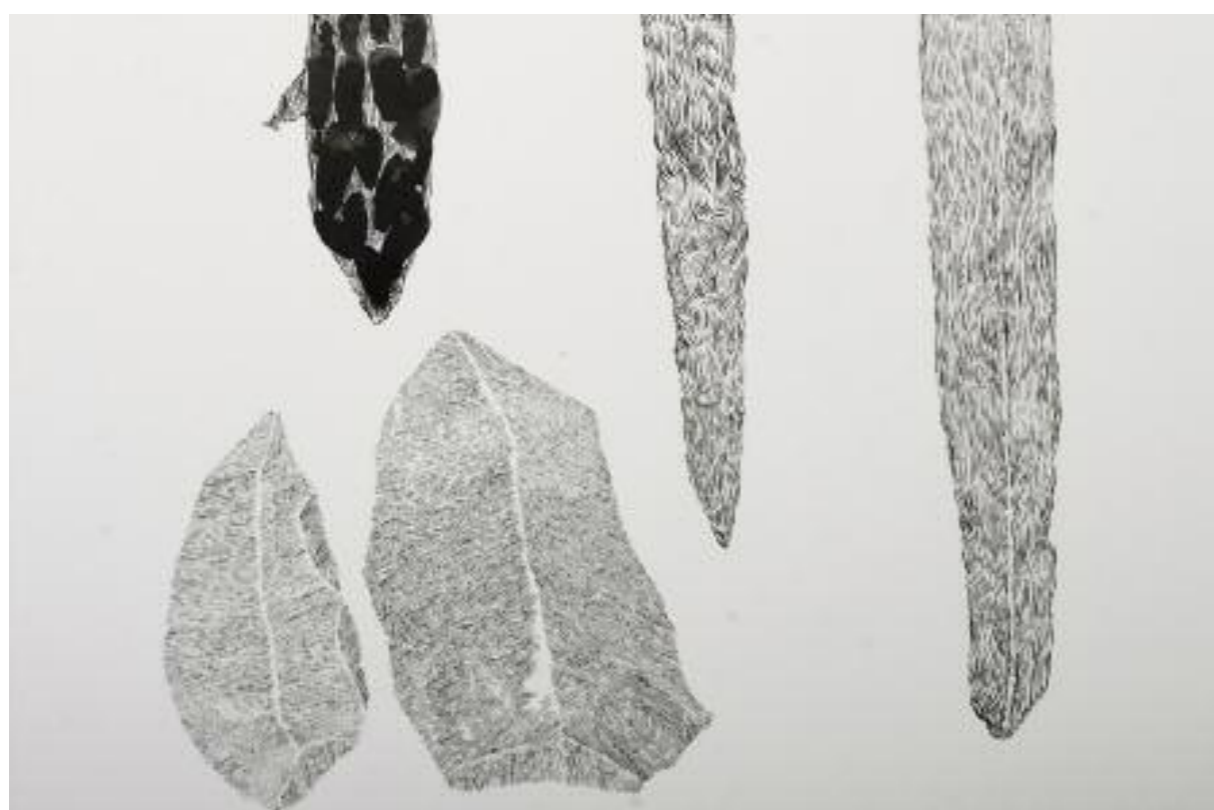
Skleněné knihy před námi rozevírají své průhledné stránky, které prosvítají a vrství přes sebe fragmenty textu a obrazu. S minimálními prostředky evokují celý příběh, nutí diváka/divačku doplňovat a konkretizovat fragment do celku, konstituovat a představovat si význam a narativní celek. Kniha se může stávat tělesně i mentálně obývanou.

Ačkoli díla Suzanne Pastor jsou ve sbírkách Metropolitního muzeu v New Yorku, Museum Ludwig v Kolíně nad Rýnem a dalších muzeích, sama autorka žije povětšinu času v skrytu. Její život je však po celou dobu naplňován tvořivým procesem, samotný je uměleckým dílem. Koncem roku 2015 bylo možné její práci shlédnout v Galerii Fotografic v Praze, která uspořádala autorce výstavu s názvem *Years of Obscurity* jako průřez její tvorbou od počátku až po současnost. Autorka nyní vystupuje ze skrytu knihy tvořivého života do světla výstavních síní. Věnovat pozornost umění Suzanne Pastor, které pramení z jedinečné životní zkušenosti, a zvláště pak jejímu konceptu *Glass Books*, který osobně považuji za významnou uměleckou invenci, mohu vřele doporučit.

- LITERATURA:
 BARTHES, R. 2005. *Světlá komora. Poznámka k fotografii*. Praha : Fra.
 BARTHES, R. 2007. *S/Z*. Praha : Garamond.
 BLANCHOT, M. 1999. *Literární prostor*. Praha : Hermann & synové.
 DERRIDA, J. 1999. *Gramatologie*. Bratislava : Archa.



Monika Pascoe Mikyšková: Zo série „Evolúcia“, tuš a ceruza na papieri, 70 x 100 cm, 2015



Monika Pascoe Mikyšková: Zo série „Evolúcia“, tuš na papieri, 40 x 60 cm, 2015

D V E N A J E D N U

EVA URBANOVÁ

Čo ak náhodou?

JAKUB SOUČEK

Čierno-biely bažant

ROZENBERGOVÁ, Vanda. 2015. *Slobodu bažantom*. Bratislava : Slovart.

Vanda Rozenbergová sa po románe *Moje more* vracia s treťou knihou, nazvanou *Slobodu bažantom*, k poviedkovej tvorbe, formálne i tematicky príbuznej debutu *Vedľajšie účinky chovu drobných hlodavcov*. Oproti nemu sa však novinka vyznačuje precíznejšou stavbou, a to nielen pokiaľ ide o mikroštruktúru príbehu, ale aj čo sa týka celkového konceptu zbierky. Aj v tomto prípade dala názov zbierke jedna z poviedok, ktorá komplexnejšie vystihuje významovú rovinu viažucu sa k jednotlivým textom. Paradoxom povedaného je princíp náhody, ktorý môžeme určiť ako jeden z možných recepčných kľúčov k ponúkaným poviedkam a ktorý je výrazným prvkom v poetike autorky vôbec. Náhoda sa v Rozenbergovej textoch vyskytuje ako jeden z nosných motívov, posúva dej, často je aj jedinou (nie vždy esteticky účinnou) „záchranou“ príbehu. Korešponduje s atmosférou poviedok, s ich jemnou bizarnosťou (miernejšou ako v debute) a absurditou každodennosti. Vo svete postáv je úplne bežné, že zdanlivá maličkosť má výrazný vplyv na ich ďalšie bytie (tzv. butterfly effect). Napríklad nájdenie občianskeho preukazu môže byť novým začiatkom (hyperbolizovane až k biblickému počiatku: „Ak budeme mať dcéru, nech sa volá Eva“, s. 198), náhodne nájdené peniaze na chodníku spustia sériu situácií, ktoré hlavného hrdinu privedú k jeho budúcej manželke Lujze a len čitateľ a čitateľka majú možnosť domyslieť si fatálnosť tohto príbehu do dôsledkov – možno boli dôvodmi ich neúspešného vzťahu tieto peniaze, ktoré paradoxne stratila práve Lujza, ešte ako mladá študentka, pre ktorú je situácia rovnako nezabudnuteľná. Nič z tohto sa však ani jeden z nich nedozvie. Stretávame sa s náhodou v rovine hraničiacej s fantastikou

Text, ktorý tematizuje slobodu, vyvoláva v diskurzívnom prijímateľovi či prijímateľke podobné očakávanie ako literárne transformácie lásky, smrti či vzťahu dobra a zla. Pociť elementárnosti, stereotypnosti, až (potrebnej) klišéovitosti, anticípáciu príbehu, ktorý bol v priebehu histórie mnohokrát napísaný. Napriek tomu, že ide o tradične „vznešené“ témy, pre vysokú emocionálnu ich zvyčajne zneužívajú texty tzv. rekreatívnej literatúry, tie však, na rozdiel od umenia, svojím spracovaním neašpirujú na mnohoznačnú sémantiku či varianty v kompozícii.

Prózy zo zbierky Vandy Rozenbergovej *Slobodu bažantom* sú špecifické už žánrovým zaradením, pri ich typológii by sme namiesto poviedok mohli uvažovať o akýchsi minirománoch. Autorkine texty totiž na malom priestore rozohrávajú komplikované sujetové vzťahy a prezentujú množstvo biografických informácií o rodinných príslušníkoch či kamarátoch postáv. V dôsledku asociatívneho kompozičného postupu môže čitateľ či čitateľka cez rozsiahle vnútorné monológy stopovať genealógiu protagonistov, pričom krivda či nespravodlivosť, ovplyvňujúce prežívanie postavy, sú zvyčajne ukotvené v minulosti. Explicitne sa to ukazuje v detektívnej poviedke *Výtvarné techniky*. Alkoholik sa po prepitej noci prebúdzá na lúke, kde zakopne o zasypanú pivnicu ukrývajúcu približne päťdesiat rokov staré pozostatky človeka: „Žarty bokom – našiel som mŕtvolu“ (s. 91). Jeho objav iniciuje pátranie „ako vo filme“ (s. 108), ktoré osvetľuje patologickú rodinnú históriu,

(vrcholom je v tomto prípade poviedka *Rubenove náhody*, v ktorej sa jedna z postáv zaoberá teóriou náhody a v závere ju v mestskom parku napadne medveď), ale aj s náhodou v človekom skrotenej, vypočítavej polohe. Také sú náhodne vyzerajúce stretnutia, náhodné sledovania, náhodné slová, na prvé počutie nič neznamenajúce, ale maskujúce agresiu, podvedomé túžby či klamstvá.

Etický rozmer anticipovaný slobodou už v názve zbierky podlieha rovnako „režimu náhody“. Sloboda je stav, ale aj rozhodnutie. Postavy často akoby čakali do poslednej chvíle, či im nejaká náhoda (impulz, znamenie, zásah zvonka) nenapovie ako ďalej. Ale pozor, ako hovorí postava Vandinej starkej: „Pretože, ak si práve dočítala knihu, ktorej hlavný hrdina sa volá Albert, a len čo vyjdeš na ulicu, stretneš spolužiaka s menom Albert, ak ti včera chýbalo päť centov pri pokladni a ráno, prvé, čo vidíš, je päťcentovka na chodníku, to nie sú náhody – ako by mohli byť? To je synchronicita“ (s. 54). Alebo inak, povedané sartrovsky, znamenia nejestvujú, len my si ich ako znamenia interpretujeme, a podobne aj postavy zo zbierky *Slobodu bažantom* vo svojich existenciálnych krízach precitajú zdanlivo náhodne, a často ide o výsledok dlhodobej krízy subjektu. V poviedke *Výbuch ako prudká exotermická reakcia* predstavuje hlavná hrdinka obraz devastácie človeka, ženu žijúcu v psychickej tyranii, ktorú si uvedomuje, ale je už natoľko otupená jej každodennými dávkami, že poslušne (s malými „úletmi“, o ktorých nikto nevie) robí, čo sa od nej očakáva. Len občas si spomenie na svoj sen byť letuškou: „Nemohla si byť letuškou, odjakživa si mala byť mojou ženou“ (s. 80) – uzavrie jej ilúziu manžel menom Jazdec. Poslednou kvapkou náhody v dávno pretečenom pohári je domáce video z detstva: „Dievčatko, asi tak dvádnásťročné, a možno menej, vyzerá krehko, až rozbitne, ale nie je, stojí pevne, v drzom postoji (...) krpata letuška sa náhle otočí a urobí dva fantastické premety, absolútne bez prípravy a bez jedinej chyby, zasmee sa a pohodí hlavičkou s vlasmi vyčesanými hore od čela a stiahnutými gumičkou: a to som ja. Na ozaj ja. Plačem. Keď sa Jazdec ráno zobudí, budem

pričom dávne udalosti vplývajú i na protagonistovu osobnosť.

Striedanie rôznych časových rovín, variovanie príbehov medzi minulosťou a prítomnosťou, prispieva k „minirománovej“ hustote prózy a zároveň konštituuje komplexný pohľad na protagonistu. Dochádza k výraznej disproporcii medzi čitateľským časom a časom fabuly, pričom biele miesta, respektíve medzery v plynutí narácie majú potenciál vytvoriť priestor pre viacznačnú sémantiku. Túto dispozíciu textu sa však Vande Rozenbergovej nedarí využívať a recipient/ka sa tak namiesto odhaľovania mnohovýznamovosti konfrontuje s kompozične síce nelineárnymi, no napriek tomu explicitne pôsobiacimi príbehmi. Redundantne z tohto hľadiska pôsobia najmä závery jednotlivých príbehov, ktoré autorka zvyčajne modeluje v duchu gýčovitej katarzie. Alkoholik zo spomínaných *Výtvarných techník* sa tak pod vplyvom ideálu silnej, nezávislej ženy (a zároveň vrahyn) mení na pozitívneho robotníka: „Moja stolička U kata je teraz viac-menej prázdna, no keď zatvorím oči, vidím Jenovévu Švecovú ako svetlý bod. Našiel som si robotu v Rotterdame, pri stroji, robím na tri zmeny, domov chodím každé štyri týždne“ (s. 115). V inej poviedke, *Zvestovatelia*, je nositeľom katarzie dvojica sentimentálnych prototypov – moralizujúci bezdomovec a dieťa, ktoré chce zachrániť svet. K emocionálnej neúnosnosti prispieva patetické zobrazenie chlapca: „Detská postavička vykročila pevným krokom“ (s. 157), či: „hlas mu znel trochu bojzливо“ (s. 157), ale i gnómické výroky bezdomovca, ktoré by boli akceptovateľné skôr v ironicko-satirickom móde: „Vieš, môj malý, my ako forma života tu už čoskoro nebudeme (...) Lebo ľudia sú strašne, ale strašne nenažraní“ (s. 157).

Katarzné prvky nachádzame i v ďalších textoch, napríklad v *Altalune* sa tínedžerka zmení kvôli tomu, aby mohla potrestať chlapa bijúceho svojho psa a s pomocou jej zvieratá mu

preč“ (s. 86). Podobne v poviedke *Slobodu bažantom* sa rozprávačka jednej časti príbehu „paradoxne“ žije distribúciou pečiva, hoci jej rodičia zakladali centrá zdravej výživy a bojovali za život bez múky a malá Ilda si tajne kupovala „dalajlamánku“ (s. 186). Úplnou „náhodou“ si nájde aj potenciálneho muža, ktorý je policajtom. Nad týmto všetkým visí veta rodičov: „Ildička moja, múke a fízlom sa vždy vyhni“ (s. 188).

Volanie po slobode sa netýka len zvierat (bažanty, týrané psy či nechcené andulky), ale pozorujeme i postavy snažiace sa pomôcť bezdomovcom, príbuzným, cudzím, chorým, opusteným a iným. Nie je ťažké zistiť, že sú to vlastne oni (týraní aj týrajúci), kto potrebujú zachrániť. V poviedke *Vykrádači svetov* je pre učiteľa Bergmana prirodzené zobudiť svoju ženu uprostred noci, aby vyčistila sporák, svoje konanie nevníma ako slobodu obmedzujúce, veď ide len o to, „aby sme boli dôslední vo všetkom, čo robíme“ (s. 43). Pociť hnušu a akejsi iracionálnej pripútanosti obeti k svojmu trýzniteľovi sa autorke dokonale darí preniesť aj na nás. Takýto sugestívny efekt dosahuje najmä spôsobom rozprávania, ktorý uplatňuje na ploche celej zbierky. Príznačné je striedanie viacerých rozprávačov a uhlov pohľadu na tú istú situáciu či osobu, vrátane autorského typu rozprávača a rozprávača – postavy. V tomto prípade máme k dispozícii najprv opis učiteľa z pohľadu žiaka, pre ktorého je Bergman humanistom nabádajúcim svojich študentov a študentky premýšľať o filozofických otázkach života. Situácia sa mení, keď sa k postave učiteľa dostávame bližšie, k nemu domov. Spoznávame jeho manželku, a rozprávač sa mení na autorského, ktorého bezpríznačkové opisovanie diania v interiéri dostáva opačný význam a postupne sa odkrýva zamlčovaná tenzia vo vzťahu manželov: „Anna Bergmanová býva na ulici, kde je všetko na dosah. Príprave pokrmov vždy venuje čas. Aj ostatným veciam v domácnosti. Veľa času. (...) Jozef Bergman je doma. Vystrie sa na stoličke, uhne ramenom, aby žena mohla na stôl pred ním bezpečne postaviť šálku s kávou. Obrus je snehobiely, tulipány na okne červené. (...) Vstáva zo stoličky, bezmyšlienkovite prejde prstom po kuchynskej linke a pri odchode z kuchyne sa pohľa-



poláme rebrá. Z tyrana sa stáva obeť a vo finále prózy protagonistkin pohľad do psích očí pateticky potvrdzuje správnosť jej konania: „Elvis sa díva hore do mojich očí a ja v tých jeho vidím, že dnešok je správny“ (s. 33). Napriek avizovanej slobode bažantom, Rozenbergovej príbehy nezbudujú dojem pestrofarebnosti, nie sú voľnými operencami, naopak, akoby autorku zväzovala axiológia, potreba poukázať na nespravodlivosť tak prevažuje nad estetickým gestom. Protagonisti sú čierno-bieli, pripomínajú šachové figúrky, kde muži stoja na opačnej strane šachovnice ako ženy a detské postavy sú prostredníkmi medzi mužským a ženským svetom. Rozenbergová vo svojich prózach zachováva rodové stereotypy: ženy varia, perú, vyšívajú, muži pijú alkohol, nadávajú či jazdia na autách. Ženy sa vo voľnom čase starajú o rodinu, muži vyplňajú čas zábavnými aktivitami: „Anna pripravuje večeru. Večeru pre dvoch. Jednoduché halušky s kapustou. Vie, že ich zje. Jozef zje všetko, čo ona uvarí. Docvičil na gitare a pustil si televi-

dom pristaví pri lampe. „Netreba ho vyčistiť?“ opýta sa očami upretými na stenu. „Asi áno. Zajtra to urobím, žena sa oprie chrbtom o dosku kuchynskej skrinky a na stropnicu sa vôbec nepozrie. „Urob to hneď, moja,“ odvetí Jazdec a v obývacej izbe si líha na pohovku“ (s. 42).

Nesúlady vonkajšieho konania postavy a jej vnútorného diania, siahajúci až k postupom Boženy Slančíkovej-Timravy, navyše vytvára priestor na humorné (ironické a sebaironické) pasáže poviedok: „Poznám dobre túto tvár, rýchlo sa obúvam a z tašky vyťahujem peňaženku, Jazdcov hlas vie zasvišťať ako pneumatika na suchej ceste, a ty teraz šnúrky kupovať nepôjdeš, mala si na to celý deň, o nič iné som neprosil, len, aby si obetovala desať minút času a kúpila chlapcovi šnúrky do jeho nových topánok, lebo tieto sú prídlhé, nič viac, nechaj tak, nechaj to tak, už požiara sám seba, tak sa zas vyzujem, teraz je dôležité mlčať, sú také chvíle, keď sa aj čudujem, prečo som ešte tu, ja inak mlčím veľmi pekne, ak by to nebolo dosť, môžem sa premeniť na solničku, na kus chleba alebo na škatuľu cigariet položených na práčke“ (s. 79). V jazykovej rovine je pre postavy príznačné, že využívajú na pomenovanie (si) udalostí parodovanie rétoriky inej postavy (najvýraznejšie v poviedkach *Altaluna*, *Potkan*, *Zvestovatelía*).

Pred upadnutím do vlastného stereotypu v spôsobe rozprávania autorku chráni jeho variovanie, experimentovanie s naznačenými postupmi. Na niektorých miestach absentuje pohľad, respektíve verzia jednej z postáv – narátorov, hoci na začiatku poviedky nás autorka k takémuto modelu nasmeruje, čím ponecháva sujetovú líniu aspoň čiastočne otvorenú (napríklad v poviedkach *Sauno Paulo*, *Ihly*, *Altaluna*). Inde zasa subjektívizuje pásmo rozprávača prehovormi postáv a ich prelínane prebieha aj v rámci jedného odseku: „Bela pracuje v nemocnici. Koža má potrebu láskania v sebe zakódovanú, keď koža nedostáva dotyky, zomiera rýchlejšie, viete, bunky sa neobnovujú, ako by sa mali, hovorila občas príbuzným, čo bezradne postavali pri posteliach...“ (s. 118). Problém estetickéj percepcie nastáva, keď je takáto rozprávačská straté-

zor“ (s. 42). Rozloženie sujetových vzťahov pripomínajúce slovenské (ženské) realistické prózy (s výnimkou Timravy) autorka miestami prekonáva, napríklad prostredníctvom motívu ženskej nevery (aj keď je reakciou na mužskú neveru) či deidealizovaného vzťahu matky k dieťaťu: „Chcela sa vyhnúť pocitom (...) že ten malý chlapec, jej syn, ju svojim mudrovaním otravuje“ (s. 70).

Aj keď Rozenbergovej poviedkam dominuje žensko-mužská problematika, texty implicitne nezobrazujú len osud ženy, ale predovšetkým pozíciu človeka v modernej societe. Autorka sugestívne tematizuje ľudskú samotu, izoláciu či odcudzenosť, a to prostredníctvom (expresionistického) kontrastu vnútornej a vonkajšej skutočnosti. V tomto zmysle je typická postava – pozorovateľ, ktorá stagnuje a uzavretá v tiesni-vom priestore vníma, no neprežíva okolitú realitu: „Počul som to, povedala to mojej mame, keď som bol v pivnici. Lepím si tam modely, veď vieš“ (s. 49), alebo „Ukrytá v byte sedím pri okne a sledujem električky, chodcov a domy na náprotivnej strane ulice. Stačí mi počuť trúbenie áut a smetiarske vozy skoro ráno a vtedy mám pocit spolupatričnosti so svetom“ (s. 186). Emocionálna vzdialenosť medzi postavami korešponduje s fyzickou percepciou intimity, zvyčajne zo strany muža, napríklad v próze *Výbuch ako prudká exotermická reakcia*: „Opäť na mňa vytiahol toho vyholeného vtáka, nie že by mi to prekážalo, vlastne sa nestážujem, len neviem, prečo sa mi to predostiera ako estetický zážitok“ (s. 84 – 85).

Ako som naznačil na začiatku, umelecká literatúra spracúva aj klišéovité témy inovatívne. Hoci v Rozenbergovej textoch som ilustroval nedostatky v sémantickej rovine (preexponovanosť, pátos, redundancie či lineárnosť deja), ak by som mal vybrať len jeden aspekt, pre ktorý sa poviedky oplatí čítať, tak by to bola autorkina práca s rozprávačom. Estetickú presvedčivosť

gia príznačkovejšia než príbeh samotný, ako napríklad v poviedke *Sauno Paulo*, ktorá by bez striedania optík ostala len prázdnu stylistickou hračkou (zaujímavým vykreslením charakteristiky postáv) bez udržateľného významu a pointy.

Rozenbergovej poviedky by sme pokojne mohli nazvať ako príbehy s tajomstvom. Prispievajú k tomu aj fantastické prvky, akými sú tajomná vražda, imaginárny kamarát, ktorý sa „premení“ na reálnu postavu zamlčaného brata, motív dvojníctva, či skôr zmnoženia samého seba, len málo pravdepodobne existujúci „polárnici na Myjave“ a mnohé iné. Autenticnosť rozprávania na mnohých miestach zvyšuje imitovanie prítomnosti adresáta. Čitateľ či čitateľka majú dojem, že rozprávanie je adresované jemu/jej, prípadne je adresátom konkrétne pomenovaná postava z fikčného sveta (napríklad v poviedke *Pod nohami a nad hlavou* je ňou otec). Tento prvok subjektívizácie textu naznačujú oslovenia (poviedka *Výtvarné techniky* začína priamo vetou: „Ako som sa sem dostal, to ti presne nepoviem...“, s. 89) a na mnohých miestach sa rozprávač snaží podať príbeh pútavo, aj preto informácie vyberá – „je to nadhlo rozprávať“ (s. 91) –, čo implicitne vnáša otázku o jeho (ne)spoľahlivosti.

Dôležitú úlohu v Rozenbergovej poviedkach zohráva pointa, ktorá je nielen vyvrcholením príbehu, ale často aj jeho pozitívnym zakončením (pre postavy). Čo sa však na prvý pohľad môže zdať ako naivné riešenie, je v skutočnosti oveľa „drásajúcejším“ záverom než v prípadoch otvoreného či tragického konca. Čitateľ či čitateľka sledujú postavy, ktoré nepoznajú všetky detaily príbehu, na rozdiel od nás, ale nejaká „náhoda“ iniciovala ich ďalšie konanie alebo aspoň vyústila do premysleného plánu (zhotovujú si balíčky prežitia, vedľa, ako sa vyrába výbušnina, a pod.). Odpoveď na otázku, nakoľko je táto snaha len ďalším iluzórnym riešením, ostáva mimo fikčného sveta.

EVA URBANOVÁ vyštudovala slovenský jazyk a literatúru na Univerzite Mateja Bela v Banskej Bystrici a v rovnakom odbore ukončila aj doktorské štúdium. Momentálne pracuje v Literárnom a hudobnom múzeu v Banskej Bystrici ako kurátorka literatúry. Organizuje tiež Literárne stretnutia.

nespoľahlivého narátora okrem variovania časopriestoru a asociatívneho princípu zintenzívňuje, v duchu postmoderného písania, aj striedanie rozprávačských foriem. V úvodnej poviedke *Sauno Paulo* sa rozprávanie Františky mení na rozprávanie jej kamarátky Póly, v próze *Altaluna* naráciu tínedžerky preberie jej otec, vo *Vykrádačoch svetov* je učiteľ Bergman vyobrazený dvojako, pričom pohľady žiakov a vlastnej ženy tvoria protiklady, atď. Rozenbergovej naračná hra dynamizuje kompozíciu a čiastočne vyrovnáva spomenuté negatíva, umožňuje totiž autenticky modelovať postavy a odkrývať problém z hľadiska viacerých perspektív.

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 doktorskom štúdiu v odbore literárna veda, v rámci čoho sa venuje výskumu próz Edgara Allana Poa. Okrem toho sa zaujíma o súčasnú slovenskú literatúru, ktorú reflektuje v recenziách uverejňovaných v časopisoch *RAK*, *Vlna* a iných.



Monika Pascoe Mikyšková: Zo série „Evolúcia“, tuš a akryl na plátne, 85 x 130 cm, 2015



Monika Pascoe Mikyšková: Zo série „Evolúcia“, tuš a akryl na plátne, 75 x 55 cm, 2015

Jezero (úryvek)

BIANCA BELLOVÁ



Bianca Bellová. Foto: Jan Trnka

ČÁST I. ZÁRODEK

Nami je zpcený. Drží se bábiny sádelnaté ruky. Vlny jezera pravidelně pleskají o betonové molo. Z městské pláže sem doléhá křik, spíš vrískot. Musela to být neděle, když je tu na dece i s bábou a dědkem. Ještě někdo tu je, Nami si vybavuje tři červené skvrny plavek, tři trojúhelníky bikin a nad nimi vyčesaný ohon tmavých vlasů, jako koňský ocas, a dva chomáče tmavých chlupů v podpaží. Tři trojúhelníky se líně pohybují na slunci, převracejí se, až je z nich jen jeden. Kus od břehu mrskne líně ocasem sumec.

„Ta hladina mi přijde nějak níž, než bejvala,“ pronese bába a hlučně plácne mouchu, která jí usedla na břicho. Bába žvýká pražená slunečnicová semínka ze stánku u pláže a slupky plive na beton před sebe.

„Co to meleš?“ zasměje se dědek. „Ženský rozumy – druhá nejhorší věc na světě po kocovině!“

Dědek se směje, kýve se zpředu dozadu, ruce položené na stehnech, v jedné drží mezi prsty se zažranou špínou cigaretu bez filtru.

Tři trojúhelníky berou termosku, pohnou se k Namimu a podávají mu mátový čaj.

„Napij se, holoubku,“ tak vida, tři trojúhelníky mají hlas. Je příjemně hluboký, jako jejich stará studna za domem. Nami pije, čaj je lahodný, slazený medem, zcela bez odporu mu klouže do krku.

„Tak pojď, holoubku,“ řekne dědek smířlivě, „ať o tobě nikdo neříká, že jsi posera. Ve třech letech tu každej kluk musí umět plavat.“

Dědek si přejíždí dlaní po kulatém bříše. Nedopalek cvrnkne do vody, kde zasyčí. Namimu se do vody nechce. Chce ležet na dece, opírat se o bábino měkké břicho a pozorovat tři červené trojúhelníky. Zkusí zvednout ruku, ale ta mu líně spadne zpátky do klína.

„Běž, Nami,“ povzbuzuje ho bába. „Koupím ti lízátko.“

Lízátko je přilepené k celofánu, nikdy ho nejde vybalit. Nami ho dostává jen málokdy, jen na Den míru a když přijedou tři trojúhelníky. Lízátko chutná po spáleném cukru a fialkách. Namimu moc nechutná, ale vzácnost lízátka ho stejně nutí pokaždé se na něj těšit a dělat pro lízátko to, co se po něm chce.

Nami se pomalu zvedá, ale ještě než si stačí stoupnout, zjišťuje, že letí vzduchem.

„Tak plav, jesetere!“ křikne za ním dědek a rozesměje se. Tři trojúhelníky vykřiknou, bába taky. Nami se bolestivě udeří do boku, prorazí hladinu a klesá

BIANCA BELLOVÁ je česká spisovatelka. Povídky publikuje v českých povídkových súborech, časopisoch a ďalších periodikách, anglicky pravidelne v žurnále *Noir Nation*. Žije v Prahe, živí sa ako prekladateľka a tlmočníčka. Doteraz vydala: *Sentimentální román* (IFP Publishing, 2009), *Mrtvý muž* (Host, 2011), *Celý den se nic nestane* (Host, 2013).

tmavou vodou. Nad sebou vidí pableskování slunce v roji bublin, které za ním zůstávají. Má vyražený dech, bolí ho plíce. Jak klesá, voda se ochlazuje. Nami klesá strnule, ruce mu v upažení vlají podél těla. Myslí na to, že už za chvíli uvidí Ducha jezera, který žije na dně. Tlak na plicích roste, uši mu vybuchují. Instinktivně zalapá po dechu a začne lokat vodu. Přestává vidět. Rukama i nohama zběsile mává, a to ho přibližuje k hladině. Všechno je černé a blýskavé.

„Pitomě stará,“ uleví si bába, když se Nami konečně nadechne a začne zběsile vykašlávat špinavou vodu. „Vole jeden starej, tobě by jeden nesvěřil ani hlídání plechovky se žížalama!“

„Co je?! Je dobrej, ne? Nevidělas, jak sám vyplaval?“ odušil dědek. Hlas se mu trochu chvěl. „Je to bojovník!“

„Pojď sem, holoubku,“ řeknou tři trojúhelníky z hloubi země a přivinou si ho k sobě. Jeden bušící hrudník na druhém. Nami se uklidní a přestane kašlat. Pod trojúhelníky je vyhřátá bronzová kůže a voní. Tři trojúhelníky ho tisknou, líbají do vlasů a něco šeptají. Nami je klidný, vlasy té ženy ho šimrají v obličejí a ona začíná zpívat.

„Nezpívej mu,“ okřikne ji bába. Nami sebou trhne, ale pak už leží klidně. Je nehybný, předstírá, že je mrtvý, že tu vůbec není. Zpěv utichne, jen s každým výdechem se ozve sytý zvuk, jako když vibrace ještě rozechvívají zvon, do kterého už srdce netluče. Nami by takhle chtěl setrvat navždycky. Nenápadně mžourá do tváře té ženy, ale vidí jen špičku nosu a vystupující lícni kosti. Když jdou domů, Nami omdlí a dědek ho musí nést.

Nejdou přes náměstí se sochou státníka a výkopem, který Rusové vybagrovali na odpadky, ale zadem, za sídlištěm.

„Tebe je kus, chlape,“ brblá dědek a strne, když mu uklouzne noha a jemu se tak tak podaří vybalancovat pád. Doma dostane Nami lízátko. Líže ho spíše z povinnosti a sleduje po očku tři trojúhelníky, které už se mezitím proměnily v zelenomodré květované šaty. Když může, tak se jich dotýká, a ony mu na oplátku voní.

Večer začne Nami divoce zvracet. Žaludek se mu nekontrolovatelně stahuje a z Namio vycházejí litry špinavé vody, mátový čaj a kusy lívanců s ovčím sýrem. Zelenomodré květované šaty ho hladí po čele, drží mu hlavu při zvracení, otírají mu ústa a konejší ho. „Pšt, teď už to bude dobré, holoubku,“ šeptají.

Když se Nami ráno probudí, zelenomodré šaty už jsou pryč. Napije se černého ruského čaje a obratem ho vyzvrací.

Nami vyrůstal v pachu rybiny, a tak ji vlastně nikdy pořádně nevnímal. V městečku Boros je líheň jeseterů a hned vedle ní závod na zpracování ryb. Sousedka Alea v rybí továrně pracuje; občas přijde posedět na zápraží a přinese výměnou za pytel brambor kýbl kaviáru. Nami ho pak musí jíst k snídani i k večeři, sedí u kýble a nabírá ho lžicí, dokud se mu neudělá špatně.

„Snědls?“ ptá se bába a Nami klopi oči a čumí do podlahy.

„To je dobře,“ praví bába, „kaviár je ta nejzdravější věc na světě. Hned po ženšenu!“

„A po šukačce,“ směje se z kouta dědek, mne si palcem koutek oka, mezi ukazovákem a znetvořeným prostředníkem drží cigaretu bez filtru.

„Že se nestydíš, dědku!“ kárá ho bába, ale směje se. Smaží lívance a maže je máslem. „Jíš jako honorace,“ usmívá se, když je podává Namimu. Nami má kaviár rád, ale zdá se mu, že to není všechno. Doufá, že něco podstatnějšího ještě leží před ním, myslí si, že musí s někým bojovat, o něco se poprat, něco zcela zásadního chtít, ale nedokáže to ve čtyřech letech ještě úplně dobře vyjádřit. Drtí černé kuličky mezi zuby a bezmyšlenkovitě si loupe strup z kolene.

Bába má velkou bouli na kostrči, široké kostnaté kyčle a měkké břicho, na kterém Nami usíná. Tvrdou suchou dlaní ho hladí po vlasech a vypráví mu pohádky o Duchu jezera, a o bojovnících Zlaté hordy, kteří spí ve skále Kolos a čekají, až je přijde probudit velký bojovník.

„Budu to já?“ ptá se Nami.

„Budeš to ty, hochu,“ usmívá se bába.

„Jak je najdu?“

„Prozřetelnost tě povede, holoubku,“ řekne bába a on klidně usne.

Je Den rybolovu, největší svátek roku. Na náměstí kolem sochy státníka se shromáždí celé město, děti jsou oblečené ve sněhobílých košilích, chlapci mají barevné vázanky, děvčata mašle. Stánkař Akel, který obyčejně prodává sledě a slunečnicová semínka, má na stánku i cukrovou vatu a lahodné koblihy nacu-cané přepáleným tukem. Je to den, když žádný z rybářů nevyjede na jezero, protože všichni slaví. V jedenáct hodin dopoledne už málokterý stojí na vlastních nohou, protože musejí mohutně obětovat Duchovi jezera.

Předseda závodu na zpracování ryb má dlouhou řeč, během které hledí střídavě na jezero a na oblohu, a blahořečí pokroku a kolektivizaci. Chlápek, který má na hlavě šamanskou čelenku, ale nikdo o něm nemluví, jako by tam ani nebyl, tančí kolem sochy státníka. Ruští inženýři a jejich ženy v první linii jsou oblečeni ve velkoměstském stylu, ženy mají boty na podpatku, přes ruku kabelu z koženky a vlasy vysoko vyčesané, místní ženy o nich hovoří s pohrdáním, někdy si i odplivnou. Jeden z malých ruských chlapců je i přes svůj tupý výraz předmětem obdivu, protože během projevu přejíždí s vrzáním náměstí ve šlapacím autíčku. Nami z něj nemůže spustit oči; drží se báby za zpocenou ruku, nohy má překřížené, už chvíli se mu chce akutně čurat. V ruce drží mávátko ve tvaru ryby. Po jeho druhém boku stojí dědek, spíš se kymácí a hlava mu padá, občas se ozve hlasité mlaskání. Zahřmí, nebo to je možná střelba z ruských kasáren. Ruští inženýři a jejich ženy se po sobě znechuceně dívají a vrtí hlavou. Proslov už dávno nikdo neposlouchá, ženy se polohlasně baví, ale ze slušnosti nikdo neodchází. Všichni myslí na hostinu připravenou v budově závodu na zpracování ryb: lívance s kaviárem, sledě v majonéze, cibulový koláč, ostružinové víno pro ženy a spousty kořalky pro jejich muže. Nami nepřestává hledět na zelené šlapací autíčko, jak nekompromisně jede přes nerovnosti a výmoly jako tank, Nami se snaží odvrátit zrak, ale nejde to, autíčko pořád vidí, i když zavře oči. Útroby se mu bolestivě svírají závistí.

„Půjdeme už, babi?“

„Už, vydrž.“

„Kolik ještě?“

„Ještě chvíli.“

Chvilka se pro pětiletého chlapce limitně blíží nekonečnu.

„Babi.“

„Co je pořád?“

Nami mlčí.

„Ty ses pochcal.“

Dědek se probere z klimbání a nejistě se rozhlíží.

„Kluk se pochcal,“ řekne bába šeptem a drcne do dědka.

„Blbče,“ zachraptí dědek.

Nami má na předku kraťasů zvětšující se flek a stružka moči mu teče po obou stehnech. Znovu zahřmí a tentokrát se i zablýskne. Předseda závodu má ještě několik stránek proslovu před sebou, cloumá mu s nimi vítr. Bez dalšího varování se najednou protrhne obloha, jako když bába vyleje necky. Zatímco ženským se rozpadají drdoly, po obličejích se jim modré šminky roztékají v hydrologické mapy a vysoké podpatky kloužou v bahně, které na náměstí v okamžiku vzniklo, předseda rybiho závodu nepřestává řečnit. Socha státníka mlčky vzpíná paži k obloze. Nami je v mžiku promočený skrz naskrz, z jeho červeného mávátka zbyde jen špejle a potůčky červené barvy na paži. Náměstí se změnilo v oranici, lidé zapadají po kotníky do bláta a boty se jim zouvají. Kluk ve šlapacím autíčku se nezvratně propadl do bahna a brečí. Dědek zakloní hlavu a nechá si déšť padat na obličej. Náměstí leží lehce ve svahu, a tak netrvá dlouho, a kluci zjistí, že se v blátě dá skvěle klouzat. Akel se zoufale snaží zadržet svůj stánek, který se nezadržitelně šine po svahu dolů. Koblihy se kutálejí po nakloněném pultu stánku a padají do bahna.

„Apokalypsa,“ mumlá pomalu střízlivější dědek.

Z oblohy se stále valí voda a pomalu plní šlapací autíčko. Mikrofon s konečnou platností vypoví službu, i když předseda nepřestává mluvit. Je to jako nemá groteska, až na to hučení deště a hromu, který čas od času praskne docela blízko, že sebou bába vždycky šubne a vyděšeně pohlédne k jezeru. Šaman si přidržuje čelenku a pomalu odchází pryč. Až potom se masy lidí pohnou, i když ten pohyb je hypnoticky pomalý. Předseda závodu pomalu svěsí ruku s mikrofonem, voda mu teče pod límec saka i košili. Nami si nedokáže pomoci, ovládne ho nezvladatelný záchvat smíchu, chechtá se jako pomínutý, bába po něm loupe očima, ale Nami se směje o to víc, nepřestává se hystericky smát, ani když ho bába za ruku vleče domů.

Nami se přestane smát, až když překročí práh domova, bába ho pleskne přes mokrá stehna a Nami konečně zmlkne, ale stejně pak ještě dlouho do noci škytá.

Ten rok byl na ryby velmi bohatý.

Občas se Nami ráno probudí a slunce mu svítí oknem do postele. Musí to být o prázdninách, protože jindy ho ráno budí bába. Venku je už asi tepleji než uvnitř, Nami slyší v kuchyni kašlat dědka kuřáckým kašlem a v dálce houkání remorkéru. Rozhodí ruce a nohy na posteli a upřeně hledí do stropu, kde se suší mateřidouška a kontryhel. Připadá mu, že by takhle mohl strávit zbytek života.

Když se na posteli posadí, vidí až na jezero. Protáhne se a oblíkne se. Na stole v kuchyni má připravené talířem zakryté koblihy, které bába usmažila k snídani, už jsou jen vlažné. Vyběhne ven, rozhodnutý, že tentokrát se mu už povede postavit si úkryt ve větvích, ne jako minule, kdy se mu stavba propadla a on si odřel záda.

Jediný strom široko daleko je třešeň s červenohnědým kmenem zasaženým bleskem a polovinou větví seschlou. Nami na ni natahá několik nestejně velkých prken. Smekají se a padají, musí je přichytit provazem. Přitlouká je dědovým tesářským kladivem, které má nejmíň pět kilo. Strom úpí, větve se třesou a prkna ujíždějí a vzpouzejí se, hřebík naprázdno projíždí prknem.

„Kurvafix!“ vykřikne Nami vztekale a zahodí kladivo na zem.

„Co tam děláš, kluku?“ zařve dědek, vychází zrovna z kadibudky. „Ty máš, spratku mizerná, štěstí, že nemáš otce, kterej by tě seřezal!“

Nami se zamyslí a představí si, jak ho otec řeže. Ta představa mu připadá pěkná.

„Jedinej strom nám zničí, jako by už dost nezkusil,“ huláká dědek směrem k bábě. Ta má jednu ruku založenou v bok, druhou si zakrývá oči a hledá Namiho.

Nami sedí na zemi za kůlnou a rozbíjí kameny. Zvedá těžké kladivo nad hlavu a z výšky ho pouští a zavírá oči. A znovu, dokud mu po čele netečou čůrky potu a kámen není na prach. Uspokojuje ho to. Udiveně hledí na své dlaně, na kterých mu vyskočily veliké puchýře. Zahazuje kladivo do trávy a běží do jezera smýt ze sebe prach.

„Pojď sem, ty zmetku, já ti natluču!“ volá za ním dědek. Nami běží. Ví, že ho dědek nikdy nedohoní.

„Nevím, ale zdá se mi to divný, jak je ta fabrika na zpracování ryb postavená hned vedle líhně,“ filozofuje sousedka Alea. „Já vím, že ty ryby mají jen malej mozek, ale stejně. To je jako by ti postavili hřbitov hnedka vedle porodnice, no ne?“

„Dolej nám šardonej, hochu,“ řekne bába a Nami jim do štamprlat dolévá bramborovou pálenku. Pak bába přejede rukou po stole s plastovým ubrusem, povzdechne si a zahledí se do dálky.

„A je jich ňák málo a chcípaj,“ mudruje dál Alea.

„Co?“ odvěti nepřítomně bába. Dneska s Aleou válí těsto na burek, jeden plátek za druhým, potírají je vrstvou másla a vrší na něj další vrstvu, místo válečků mají metrové dřevěné tyče, stejné jako ve školní tělocvičně. Bába funí, podpírá si rukama boky a prohýbá se v zádech.

„Jeseteři přece,“ odvěti dotčeně Alea.

Dům má modrý nátěr, strop bílý. Dveře z tvrdého akátového dřeva. Díra ve střeše, za slunečného počasí tudy dovnitř vnikají sluneční paprsky, za deště voda. Mezi starými prkny podlahy žijí malí hadi, ale jsou neškodní, před lidskými kroky mizejí zpátky do prasklin. Bába říká, že se s nimi v domě drží štěstí, a lije jim do misky mléko.

Dům stojí na malém pahorku, má výhled na jezero, je z něj dobře vidět lodě, které se vracejí do přístavu. Na zápraží se zábradlíčkem vede jeden schod.

Tam sedává bába, když vyhlíží, jak se muži vracejí domů, a opírá se o stolec. Plete, vyšívá, krájí zeleninu k večeři, loupe brambory, vypeckovává třešně vlásenkou, přijímá návštěvy.

„Nelíbí se mi to,“ říká unaveně. Na horizontu, kde končí jezero, se sbírají těžké mraky, které obyčejně znamenají bouřku.

„Nesejčkuj, bábo!“ okřikne ji Alea. „Dolej nám ještě šardonej, Nami. Tyhle mraky z východu tu máme každéj duben.“

Bába vzdychá a sype na vrstvu těsta hrudky ovčího sýra. „Podívej, Duch se mračí. Ještě pořád se zlobí.“

„Buď zticha.“

„Ještě to nestačilo.“

„Kuš!“

„Ještě pořád chce víc!“

Obloha nad jezerem je teď těžká jako olovo, těžkotonážní mraky zaléhají celý obzor jako starý tlustý muž novomanželku o svatební noci. Nami sbírá po zahradě šneky a nosí je na jednu hromádku, je to jeho šnečí školka, rozesazuje šneky po dvou do lavic a mračí se a napomíná je, když neumějí správně odpovědět. Někdy přijde ke slovu i rákoska.

„Bojím se, Aleo,“ řekne bába tiše a svěsí ruce.

„Vždyť já taky, huso,“ řekne Alea a obejmě ji. Obě ženy utvoří sousoší, visí na sobě, tisknou se vši silou, třesou se, pokolikáté už. Jednou někdo udělá sochu rybářovy ženy, která si cloní oči a hledí k obzoru, celé zástupy žen s pravicí o něco svalnatější z toho neustálého vyhlížení.

„Běž pro šamana, Nami!“ zavolá bába.

„Nikam nechod, Nami, babka je vopilá,“ volá Alea. Nami si rukama hladí stehna a čeká na další příkazy.

„Vrátí se, jako vždycky, ty blběno. Tak nehysterči,“ říká Alea a nešikovně bábu hladí po zápěstí.

Když bába vytáhne burek z trouby, už padají první kapky. Žvýkají společně mastné těsto, vyhlížejí z okna skrz valící se proudy vody, nikdo nic neříká.

Nami leží na zemi ve svém pokoji v patře a kreslí si v bloku dědkovou fialovou inkoustovou tužkou. Déšť mlátí do skleněných tabulek a vítr plácá uvolněnou plachtou na kůlně. Nami má puštěný tranzistor a poslouchá stejný pořad jako každý večer; klidný ženský hlas odříkává povětrnostní zpravodajství pro námořníky a rybáře na příštích 24 hodin. Příjemný sytý alt odříkává rychlost větru a předpokládané srážky a oblačnost pro jednotlivé útržky jezera. Mluví o vichru o síle desíti stupňů Beaufortovy stupnice se stejnou vyrovnaností jako o větříku, který šelestí listy stromů, a to Namiho uklidní. Položí tužku a hlavu na podlahu a usne. Když se ráno probudí, je obloha jako vymetená a slunce pálí. Je rozlámaný a má hlad. Sejde dolů na snídani. Když se podívá na své ruce, zjistí, že je má celé fialové od inkoustové tužky. Na stole v kuchyni hoří svíčka. Bába sedí v koutě, opírá se zády o zeď a doširoka otevřenýma očima hledí před sebe.

Zmizel dědek, Alein manžel a šest dalších rybářů.

(Text je ukázkou z připravovaného románu s pracovním názvem *Jezero*.)

ÖMÜR AKYÜZLÜ

Identity vpísané na telo (v prózách Asli Erdoğan)

„Sloboda nie je ničím. Byť slobodným je všetko.“
(Erdoğan 2007a: 79)

Vzťah písania a žien môžeme vnímať ako istý druh usilovania o slobodu. To, čo sa z historickej a spoločenskej skúsenosti žien dostane na papier, ich možno neoslobodí úplne, ale ich cestu za slobodou môže premeniť na povinnosť.

Dať svojim textom hlas... O to sa usiluje aj jedna z najvýznamnejších súčasných tureckých spisovateľiek – Asli Erdoğan, narodená v roku 1967. Vo svojich textoch sa zaoberá najmä inakosťou a spôsob, akým pristupuje k otázke autorstva (a tiež fakt, že pre ňu predstavuje ústredný bod jej života), sa dá chápať ako pokus o individuálne a spoločenské lokalizovanie „iného“. Takisto však ide o snahu o preskúmanie tej časti jazyka, v ktorej sa nachádza bohatá sieť vzájomne prepojených obrazov.

Život tejto autorky je výnimočný. Je to príbeh plný odvahy, ale aj stretov so spoločenskými, kultúrnymi a jazykovými konvenciami. Erdoğan je absolventkou známej tureckej strednej školy Robert College. Vysokoškolské štúdium absolvovala na Boğaziçi University. Tu získala bakalársky titul v odbore počítačové inžinierstvo, a za výskum Higgsovej častice, ktorý realizovala v CERN-e, aj magisterský titul z fyziky. Ako doktorandka začala študovať fyziku v Riu de Janeiro, no po dvoch rokoch sa vrátila do Turecka, aby sa naplno venovala literatúre. Prvý román, *Muž škrapina* (Kabuk Adam),¹ v ktorom opisuje svet fyzikov, vyšiel v roku 1994, ešte počas jej pobytu v Brazílii. O dva roky neskôr vydala knihu *Zázračný mandarín* (Mucizevi Mandarin), ktorú kritika hodnotila rovnako priaznivo ako debut. O štyri roky neskôr napísala svoje zatiaľ klúčové dielo – *Mesto v šarlátovom plášti* (Kirmizi Pelerinli Kent). Vďaka tomu, že bolo v nasledujúcich rokoch preložené do viacerých jazykov (napríklad do angličtiny, francúzštiny, nórčiny, nemčiny, arabčiny a bulharčiny) a získalo mnohé domáce a zahraničné ocenenia, vstúpila Erdoğan do povedomia širokej verejnosti. Aj jej ďalšie diela sprevádzalo uznanie a čitateľský záujem. S poviedkou *Drevené vtáky* (Tahta Kuşlar), ktorá neskôr vyšla v deviatich ďalších jazykoch, získala v roku 1997 prvé miesto v rozhlasovej súťaži Deutsche Welle. Poetická próza *V tichu života* (Hayatin Sessizliğinde) sa v ankete tureckého vydavateľstva Dünya Publishing House stala knihou roka a bola viackrát zdramatizovaná. *Zázračný mandarín* (Mucizevi Mandarin) dostal ocenenie Yunusa Nadiho,² a zatiaľ posledná kniha,



Ömür Akyüzlü. Foto: archív autorky

ÖMÜR AKYÜZLÜ (1982) prednáša turecký jazyk a literatúru na Technickej univerzite v Istanbule. Vyštudovala medzinárodné vzťahy, neskôr učiteľstvo tureckého jazyka a literatúry. Tieto dve odborné zamerania interdisciplinárne prepája vo svojej akademickej činnosti. V magisterskej práci (Yeditepe University v roku 2013) skúmala prostredníctvom knihy *Efruz Bey* od nacionalistu Ömera Seyfettina socio-politickú štruktúru Turecka v období druhej konštitučnej éry. Analýzy nacionalistických diskurzov ju privedli k rodovým štúdiám. V roku 2014 napísala texty *Ženy – migrantky z perspektívy etnickej identity, rodu a medzinárodnej migrácie* zobrazené v románe *Most z Golden Horn a Literárna percepcia Nutuk v kontexte sentimentu a ideológie* (publikovaný v antológii *Türk Kamuoyu Algısında Nutuk*). V súčasnosti sa zaoberá prekladom ottomanských rukopisov do turečtiny a prostredníctvom literatúry (najmä písanej ženami) analyzuje rodové aspekty tureckej politiky.

¹ Preklad tureckých názvov próz: Charles D. Sabatos.

² Yunus Nadi Abaloğlu (1879 – 1945), známy turecký novinár (pozn. prekladateľky).

Kamenný dom (Taş Bina), získala v kategórii poviedkovej tvorby Cenu Saita Faika.³ A napokon – v roku 2005 francúzsky časopis *Lire* zaradil Erdoğan medzi „Päťdesiat najdôležitejších spisovateľov budúcnosti“.

Okrem románov a poviedok píše Erdoğan aj texty, v ktorých jej hlas zaznieva v opäť inej, poetickej podobe. Naproti tomu stĺpčky, ktoré uverejňuje v rôznych novinách a časopisoch, burcujú verejnú mienku a zrkadlia jej postoj (a zároveň odstup) voči politike. Podrobne zachytávajú nielen jej vnímanie sveta, názory na spoločnosť a kultúru, ale aj jej emócie a osobný život. Hoci Erdoğan otvorene hovorí o násilí, ktorému sú vystavení jednotlivci i celé spoločnosti, aj ona bola svojho času umlčaná. V roku 2001 s ňou prerušil spoluprácu ľavicovo orientovaný denník *Radikal*, pre ktorý predtým pracovala tri roky.⁴ A hoci preň začala v roku 2010 znovu písať, o krátky čas s ňou opäť spoluprácu rozviazal. V súčasnosti príležitostne prispieva do novin *Özgür Gündem*.

Kľúčovými témami prác Erdoğan sú inakosť, telo, násilie a umlčovanie. Hlavnú os tejto štúdie tvorí kritika, ktorá sa v textoch Erdoğan rozvíja práve prostredníctvom týchto prvkov. Ich kontextualizovanie z politickej a osobnej perspektívy jej umožňuje nadobudnúť celistvejší pohľad – dopracúva sa ku kritike systému, ktorá presahuje rámec individuálnych osôb a konkrétnych udalostí. Napokon, ako zdôrazňuje, osobné (aj utrpenie jednotlivca) je podmienené spoločenským. Aj preto sú jej postavy zobrazené v konfliktnom strete so spoločnosťou, vo vzťahoch s druhými, a sú formované aj tlakom sociálnych, kultúrnych a etických noriem. Takto môže Erdoğan efektívne odkrývať následky, ktoré má pre človeka (jeho vnútorný svet aj vzťahy s okolím) dynamika systému. V tejto štúdiu sa sústredím na ženské postavy Erdoğanovej kníh. Budú ma zaujímať predovšetkým témy ako telesnosť, skúsenosť násillia a pod. Autorkine prozaické texty analyzujem prostredníctvom konceptu *abjekcie*, ktorý rozvíjala Julia Kristeva.

„INÍ“ AKO PRIATELIA SPISOVATEĽOV

„Vypovedať skutočný príbeh ženy, ktorá je vždy iným“. Vo svete ovládanom mužským jazykom...“
(Erdoğan 2001: 102)

O konceptoch „ja“/„my“ versus „iné“ sa intenzívne diskutuje od čias osvietenstva. V dôsledku moderných tendencií kategorizovať masy boli tieto pojmy kedysi presne vymedzené. No pod vplyvom postmodernej politiky, ktorá podporuje hybridnosť identít a pluralizmus, sa opäť premiešali. Identity definované nielen transnacionálne, ale aj národnými hranicami, boli obsahovým materiálom politického diskurzu najmä v období utvárania národných štátov – tu vykryštalizovala priepasť medzi „my“ a „iné“. V medzere, ktorá vznikla v dôsledku ich vzťahu ku konceptu „poriadku“, predstavuje „my“ to, čo je pôvodné, čo udržiava a reprodukuje jednotu a poriadok. „Iné“ sa, naopak, spája s potenciálom nestability a chaosom, teda s tým, čo je nebezpečné a okrajové. Kým „my“ utvára pravidlá a je racionálne, „iné“ by malo tieto pravidlá dodržiavať, malo by byť



Aslı Erdoğan. Foto: Uğur Bektaş, archív Aslı Erdoğan

emocionálne a podriadiť sa myšli. „Ja/my“ a „iné“ sú však aj kategórie, ktorých vzťah sa mení v závislosti od pozície subjektu. Ak sa tieto identity ocitnú ako subjekty v binárnej opozícii (čo sa môže stať vtedy, keď zdieľajú spoločný priestor), „iné“ bude mať fluidnú štruktúru (Kundakci 2013: 69 – 70).

Pre Aslı Erdoğan je spoločensky „iné“ základnou témou nielen v jej fikcii, ale aj v novinových stĺpčkoch a esejach. Podľa nej však „iné“ nie je „niekto z nás, ale ten/tá/to, ktorých potrebujeme, aby sme sa sami zdefinovali“. Možno si ho predstaviť ako zrkadlo, od ktorého sa očakáva, že „ukáže všetko ostatné, len nie seba“ (Erdoğan 2001: 11). Rozlíšenie medzi „my“ a „iné“, a tiež medzi rôznymi formami inakosti, tvorí u Erdoğan hlavnú matériu príbehov. Prostredníctvom nich ukazuje, že jedným z hlavných prostriedkov, ktoré umožňujú a legitimizujú útlak, je kategória inakosti. Spolu s tým, ako sa prehlbuje diskriminácia, sa totiž „iné“ čoraz viac asociuje so zločinom a zlom, a „my“ sa stále tesnejšie prepája s predstavou čistoty, až svätosti (podobne to funguje v rozprávkach, kde sa určí, čo je dobré a čo zlé). Prostredníctvom takéhoto diskurzu vždy dôjde k tomu, že sa práva „iného“ porušujú.

„Iné“ je hierarchickou a hegemonickou kategóriou, ktorú používame, keď chceme zdefinovať seba samých. Aby mohlo vzniknúť rozumné „my“, musí sa „iné“ vždy prepojiť s nečistým, hriechom a telesnosťou.⁵ Hoci sa priepasť medzi „my“ a „iné“ zakúša v rôznych vrstvách spoločnosti odlišne, primárnou binárnou opozíciou, ktorá sa objavuje takmer všade na svete, je tá medzi mužmi a ženami. V krajinách, v ktorých kultúrne dominujú muži, žijú ženy vždy na hraniciach ina-

³ Sait Faik Abasıyanık (1906 – 1954), významný turecký prozaik (pozn. prekladateľky).

⁴ Venovala sa najmä témam ako štátne násilie, diskriminácia, ľudské práva a pod. Jej novinový stĺpček mal názov *İni*.

⁵ V literatúre moci sa preto telesné nachádza v koncepčnom poli hriechu a nečistoty.

kosti – v sférach existencie, ktoré pre ne boli historicky, sociálne, kultúrne a psychologicky vymedzené. Simone de Beauvoir poukazuje na druhotné postavenie žien týmito slovami: „Muž predstavuje zároveň klad aj neutrum (...) žena vystupuje ako zápor, takže každé určenie znamená obmedzenie bez reciprocity. (...) Žena sa určuje a diferencuje svojím vzťahom k mužovi, a nie muž vzťahom k žene; žena je nepodstatná proti podstatnému. On je Subjekt, on je Absolútne. Ona je to Druhé.“ (Beauvoir 1993: 17, cit. podľa slov. vyd. Beauvoir 1967: 9 – 10) Vo svete, kde sa muž chápe ako subjekt, ako absolútna bytosť, ktorá reprezentuje celé ľudstvo, je žena len „iným“/„druhým pohlavím“. A keďže nemá možnosť svoj život vnímať ako absolútne, ako priamu reprezentáciu kultúry, nemôže byť svedkyňou doby. Dominantná kultúra kóduje ženskosť ako psychicky, sociálne a politicky marginálnu. Preto literatúra žien často stavia na esenciálnej odlišnosti, na inakosti, a ani sa nepokúša (nemôže sa pokúsiť) byť hlasom času, miesta či spoločnosti, v ktorej ženy žijú. Napriek tomu majú ženy možnosť pomenovávať fyzické a psychické násilie, ktorému sú vystavené v dôsledku toho, že sú umiestňované do pozície „tej druhej“. Stať sa hlasom „iných“ pre ženu znamená aj pokus nanovo vybudovať svoje vlastné Ja.

Vo vzťahu k tomuto všetkému predstavujú texty Erdoğan pre čitateľov a čitateľky naozaj bohatý študijný materiál. Napríklad, rozprávačkou prvého románu, *Muž škrapina* (Kabuk Adam), je vedkyňa, ktorá sa trápí preto, lebo sa nedokáže uplatniť vo svete prírodovedcov. Aj keď jej to prináša obavy a nervozitu, buduje si väzby s ľuďmi vylúčenými na okraj spoločnosti (sú medzi nimi prisťahovalci z Afriky, zlodeji a drogoví priekupníci). Hlavnou protagonistkou *Mesta v šarlátovom plášti* (Kirmizi Pelerinli Kent) je Özgür, gringa⁶ píšuca román o drogovom závislých, ľuďoch, ktorí žijú a zomierajú v biede, prostitútkach, utečencoch a „iných“ imigrantoch (utečenec je vždy tak či tak „iným“ pre „iných imigrantov“). V knihe *Zázračný mandarín* (Mucizevi Mandarin) rozprávačka – mladá jednooká žena – dáva do popredia afrických imigrantov, deti, bezdomovcov a prostitútky. Kládme nám otázku, ako sa správame k ľuďom, ktorých identita je „spoločensky problematická“, a svet „iných“ a inakosti (ktorá vždy implikuje niečo ohrozujúce, rušivé) premieňa na ríšu, ktorá má svoje špecifické čaro; pred obyčajným uprednostňuje nezvyčajné, pred nevšimavosťou hnev. V kontexte svojej vlastnej osamelosti a pocitov odcudzenia prijíma pozíciu rôznych inakostí, aby mohla spoznať samu seba. Odkrýva pritom morálku spoločnosti a odhaľuje aj vlastné predsudky.

Aslı Erdoğan zdôrazňuje heterogénnosť sociálnej štruktúry a zaujíma sa o individuá s najrôznejšími sociálnymi, politickými a sexuálnymi identitami. Z rodového hľadiska sa dá povedať, že stereotypné kódovanie ženskosti obsahuje prvky anonymného diskurzu. Odmietnutie anonymity vždy korešponduje so zrodom inakosti. Anonymita totiž diskurzu slúži ako banka noriem. Všetky formy konania a hovorenia, ktoré sa nachádzajú mimo tejto (zvyčajne plytkej) zásobárne, odkazujú k „inému“; spadajú do sféry „slobody“. Na druhej strane, konanie v duchu anonymných noriem v človeku vyvoláva pocit, že zapadá do spoločnosti.

Konštrukcia poviedky *Uväznená* (Mahpus) nám umožňuje kritizovať „anonymnú ženskosť“. Hlavná protagonistka žije v biednom dome plnom bolestivých spomienok, akoby bola neviditeľná. Keď má vyjsť von, keď sa má stať pre vonkajší

svet viditeľnou, pociťuje odcudzenie. Vo chvíli, keď si na tvár nanáša mejkap, má pocit, že kreslí svoju vlastnú karikatúru. Na nohy, ktoré jej vykúkajú spod sukne, sa díva tak, akoby patrili celkom cudzej žene. Prekvapenie a hnev, ktoré pocíti, keď v kaviarenskom zrkadle zbadá svoj odraz (na sebe má odev, ktorý je v súlade s bežným chápaním ženskosti), sa zhmotňujú takto: „*Poskočila na stoličke, akoby ju udreli bičom. Práve zazrela v zrkadle svoju tvár. Jej narúžované pery vyzerali ako otvorená rana. Zakrvavená, vábivá, temná... Sadla si inam, k oknu, po ktorom stekali dažďové kvapky. Pohľad na seba totiž nedokázala zniesť*“ (Erdoğan 2009b: 40).⁷

Románová postava si po chvíli uvedomí, že požadovaným kódom femininity podlieha všetko jej konanie – nielen jej oblečenie, ale i výraz tváre a gestá. Počnúc tým, ako sedí s prekříženými nohami, končiac tým, ako vdychuje cigaretový dym. Nedokáže sa zmieriť s tým, ako vyzerá, a svoj vzhlad priravnáva ku kabátovej podšívke – je to niečo, čo ju ochraňuje pred tým, aby sa jej skutočné Ja rozpadlo: „*Jej vizáž bola klamstvom. Náhodným útržkom a švindlom. Fungovala podobne ako podšívka na kabáte, zabraňovala tomu, aby sa jej skutočné Ja roztrieštilo, alebo aby implodovalo. Inak by bolo zrazené na kolená. Kolenačky by zutekalo a za sebou by nechalo iba čierne stopy podobné smole. (Kam však?)*“ (Erdoğan 2009b: 44). V tejto poviedke je hlavným predmetom kritiky skutočnosť, že sa žena stáva objektom mužských pohľadov (navyše, je to objekt rámcovaný hranicami stanovenými patriarchátom). Je tu naznačené i to, že hľadanie seba sa kvôli túžbe po spoločenskej akceptácii neustále odďaľuje; úzkostné a hnevľivé hľadanie samej seba existuje len v podobe vnútorného hlasu.

TELO INÝCH

„Ženu zo Stredného východu dokážem rozoznať na prvý pohľad, aj v strednej Európe. My všetky máme v očiach hlboký žiaľ a strach. Nikdy sme nezískali sebadôveru a naša hrdosť je plná rán, ako u Rasputina. Naš pohyb nemá nič spoločné s tým, ako sa hýbu ženy zo Západu.“ (Erdoğan 2009: 14)

Ako si môžeme všimnúť i na tomto citáte, Erdoğan prepája tému inakosti s telesnosťou. Všetky typy nadvlády sa legitimizujú aj prostredníctvom útlaku tiel. Jednotlivcov, ktorí nadvládu odmietajú a chcú mať nad svojím telom a myslou kontrolu, uzatvárajú dô rôznych kategórií inakostí. Rozprávačke poviedky *V prázdne strateného oka* (Yitik Gözün Boşluğunda) majú zákazy a strach zabrániť v tom, aby ako tínedžerka prišla do kontaktu s nočným životom a sexualitou. Ona sa však nechce vzdať ani jedného. Predstavujú pre ňu totiž slobodu: „*Vlastnými prstami som sa zbavila panenstva a pri každej novej príležitosti som v noci utekala z domu*“ (Erdoğan 2009a: 13). Hrdinka *Bláznovho denníka* (Bir Delinin Güncesi) je hospitalizovaná v „blázinci“ s diagnózou paranoidná schizofrénia. Jej správanie sa totiž vymyká z normy: už ako šestnásťročnú si ju

⁶ Slangový výraz, ktorý sa v Latinskej Amerike a Španielsku používa na označenie cudzinky, pre ktorú je rodným jazykom angličtina (t. j. najčastejšie označuje Američanky či Britky).

⁷ Citácie z kníh preložila z anglického jazyka do slovenčiny Dagmar Kročanová.

mýlia s mužom, pretože meria 180 cm a nosí superkrátky zostrih vlasov. Rozprávačka, ktorá nezodpovedá požadovanej ženskej identite a nemá kvality, ktoré sa s touto identitou spájajú (nielen na úrovni fyzického vzhľadu, ale aj konania), si uvedomuje, že ju systém nebude akceptovať nikdy. Aj po prepustení z kliniky bude vždy tou „inou“: „*Odteraz som blázon. Sympatický alebo iba prijateľný. Spoločnosť – nech už je to čokoľvek (ale myslím, že ste to vy) – prehlíada tolko pestrého a rôznorodého! Prehlíada černochoch (hlavne tých, ktorí dobre tancujú), hipisákov, polygamistov, nás... Je ilúziou myslieť si, že sme slobodní. Nálepka ‚viditeľné‘ alebo ‚neviditeľné‘ vždy pristane niekde inde. Usídli sa na komkoľvek, kto prejaví čo i len malú známku existencie. A tak spôsobí, že človek hneď oľutuje, že sa vôbec narodil*“ (Erdoğan 2007a: 4).

Ak uvažujeme v rámci teórie abjekcie, ktorú rozvíja Julia Kristeva, môžeme povedať, že telo, ktoré sa svojím konaním či výzorom pohybuje mimo hraníc stanovených systémom, je najskôr odsúdené k inakosti a potom sa stotožní s hnusom. Koncept abjekcie odkazuje k túžbe zavrhnúť to, čo chápeme ako hriechne a nečisté (t. j. odvrhnúť to, čo sa nachádza mimo nás samotných). Ženy, ktoré prekračujú hranice všeobecne akceptovanej ženskosti – rovnako ako černosi, zlodeji, opilci, bezdomovci, rebeli alebo blázni –, nespádajú do normy ideálneho občana, ktorú vytýčil patriarchát. Hnus, ktorý Kristeva spája s telesnými výlučkami, považuje za kategóriu, ktorá je imanentne prítomná v nás všetkých. Zviditeľňuje sa v neistote a podozrievaní. Blázon, o ktorom je ťažké na prvý pohľad povedať, či je mužom alebo ženou, je odpudzujúci preto, že je nepredvídateľný (a tak vytvára neustály pocit ohrozenia). Mohli by sme sa nazdávať, že medzi bláznom hospitalizovaným v psychiatrickej liečebni a bláznom, ktorý chodí po ulici, jestvuje kategoriálny rozdiel. No to, čo v nás vyvoláva odpor, sa v skutočnosti ukrýva v našom egu a vedome alebo nevedome sa odtiaľ vyplavuje. Jednou z hlavných zložiek zhnusení je smrť: „Pri strete so smrťou sa pohybujem na hraniciach života. Moje telo čerpá z týchto hraníc vitalitu.“ (Kristeva 2004: 16) V prózach Aslı Erdoğan sa smrť objavuje ako celistvý koncept; sú tu zachytené rôzne formy a štádiá zomierania: smrť v dôsledku drobných zločinov, náhodných výstrelkov, masových vražd, ale aj smrť hladom, či rôzne telesné reakcie, ktoré sa objavujú pri stretnutí so smrťou (napríklad dávenie či nevoľnosť). Najmä kniha *Mesto v šarlátovom plášti* (Kirmizi Pelerinli Kent) poskytuje veľa priestoru pre abjekciu: prestrelky vo favelách, ľudia umučení k smrti, vyznávačky a vyznávači SM praktík, jednotlivci praktizujúci otvorené sexuálne vzťahy, drogový závislí, pacienti s AIDS, ktorí sa naokolo prechádzajú s infúziou zapichnutou v ruke, prostitútky, únoscovia a ďalší iní. U Özgür sa abjekcia vyjavuje tým najklasickejším možným spôsobom – zhnusí sa jej jedlo: „*Teraz sa jej bridilo akékoľvek mäso. Pri predstave, ako sa vidlička zapichuje do mŕtvej masy, sa jej obracal žalúdok*“ (Erdoğan 2005: 134). Nie na všetko odpudzujúce, čomu je vystavená, však reaguje takýmto spôsobom. Jej snaha udržať krok so systémom, ktorý drví všetkých, čo doň nezapadajú, predstavuje spôsob, ako sa vyrovnáva so strachom. Keď si chce vybudovať vlastnú identitu, berie si príklad zo žien z Ria. Tie svoju jednotu vyjadrujú prostredníctvom tela, „*sú nositeľkami túžby, ktorá v skutočnosti nie je ich. Podujímajú sa na úlohu hovorkyň závislých od moci, podliehajú volaniu*

tela, ktoré nie je možné ukojiť. Podobne ako bábka na niti bola aj ona pevne pripútaná k svojej sexualite“ (Erdoğan 2005: 121). Keďže je Özgür ako imigrantka spoločnosťou vylúčená a uvedomuje si nebezpečenstvo, do ktorého sa preto môže dostať, rozhodne sa správať rovnako ako ženy z Ria – ponúka svoje telo. Na smrť však reaguje celkom inak ako na ostatné kategórie zhnusení. Pohrda ňou, snaží sa ju ignorovať a strach z nej si nepripúšťa. No keď smrť expanduje, Özgür postupne zisťuje, že je aj súčasťou jej reality: „*Keď uplynuli štyri mesiace v Riu a ona uvidela štvrtú obeť vraždy, pochopila, že je smrteľná a že s jedinou guľkou v hlave v sekunde obľizne zaprášenú zem. A tak sa aj ona zaradila medzi tých, čo pokorne čakajú na svoju roličku v tragédii, ktorá sa inscenuje odpradávná. Repliky v nej si každý len požičiava*“ (Erdoğan 2005: 84).

Napriek rezignácii však obrovský rozsah jej znechutenia vytryskne na povrch v momente, keď sa jej osobné hranice skrížia s významom, ktorý sa pripisuje existencii; so sociálnymi očakávaniami. Nedokáže sa prestať uprene dívať na prsia mladej ženy, ktorá pred ňou šermuje s rozbitým pohárom v ruke, keď ju chce okradnúť. Sú to tie najkrajšie prsia, aké kedy videla („*také pevné, akoby boli plné mlieka, také mladé a šťavnaté*“). V tomto čudnom momente Özgür úplne zabúda na svoj vzťah k smrti. Do popredia sa dostáva boj s inou ženou; zdá sa, akoby prsia tej ženy zvíťazili nad smrťou. Navyše, zatiaľ čo Özgür je migrantka, ktorá sa to snaží zatajiť, ona je miestna. V prítomnosti tela dokonale napĺňajúceho rámec požadovanej ženskosti sa cíti zahnaná svojou „*plochou hrudou*“ (Erdoğan 2005: 164). Prsia, ktoré sa neustále spájajú so sexuálnou, telesnou a kultúrnou identitou ženy, sa tu stávajú symbolom úcty (ich absencia spôsobuje pocit hanby). Zameranie sa na tento kultúrny symbol potláča smrť.

VÝKRIK TELA

„*Muži hovoria tak, akoby vyhrali tú najťažšiu bitku. Neustále miera na terč... sú ako slepí poľovníci. Ženy sa zasa držia svojich tašiek, mincí, mužov a všetkého ostatného, čo ich má ochrániť pred hroživou nočnou ulicou.*“ (Erdoğan 2007b: 20)

Telo je ako najdôležitejší nástroj patriarchálneho útlaku vždy vystavené násiliu. Rôzne formy násilia je možné pozorovať nielen vo vzťahu štátu a jednotlivca, ale aj v celkovej medziludskej komunikácii. V takmer všetkých svojich stĺpkoch, a najmä počas deväťdesiatych rokov, Erdoğan kritizuje systematické štátne násilie. Štát v záujme „prežitia systému“ uplatňuje politiku tela – jednotlivca potláča a obmedzuje, vnucuje mu binárne opozície (správne – nesprávne, morálne – nemorálne, dobré – zlé a pod.). Preto je pre ľudí – a najmä pre tých, ktorí sú väznení – v boji proti štátu telo hlavným nástrojom.

Výkriky tela zaznievajú aj v knihe *Kamenný dom* (Taş Bina). V úvodnej časti príbehu je vykreslená hlavná postava A. a jej vzťah k šialenstvu: „*A. sa ničomu nepokúša porozumieť, na nič a na nikoho sa nehnevá, nepriťahuje ničiu*

pozornosť“ (Erdoğan 2009b: 59). Ako prázdne vrece vždy sedí pred kaviarňou oproti kamennému domu a v duchu sa rozpráva s neživými vecami. Za blázna ho považujú najmä preto, že sa „smeje aj vtedy, keď ho bijú“ (Erdoğan 2009b: 59); človek, ktorý sa smeje aj vtedy, keď by mal plakať, je v tom lepšom prípade pomätený. Keďže nie je pánom svojho hlasu, vytvára si plaché univerzum vlastného jazyka, v ktorom sa zrovnoprávňujú všetky slová a diskurzy. To, na čo sa pozerá, jeho oči nevidia. Vo svete, v ktorom neexistujú kategórie, je jeho pohľad oslobodený. Pre svoje mlčanie a slepotu sa napokon sám metaforicky mení na kameň. V tejto próze sú zobrazené aj deti. Najstaršie z nich majú šestnásť-seдемnásť rokov. Sú mlčanlivé, sklený pohľad upierajú do zeme, krívajú a pri chôdzi sa navzájom podopierajú: „*temní a bezbranní, malí kriminálnici uštvaní na smrť*“ (Erdoğan 2009b: 75). A keďže detstvo a zločin sa tu prepájajú (deti sú zobrazené ako previnilci, s násilím sú späté prostredníctvom akéhosi nejasného zločinu), Erdoğan hranice abjekcie posúva. Kriminálnik, zlodej či únosca sa stane „iným“ ľahko a vždy. No ak je dieťa, ktoré má k zákonu a zákazu ešte špecifický vzťah, vystavené násiliu, a stane sa z neho „iný“, vyvoláva to odpor. Sú tu však aj ďalšie roviny príbehu: ľudia, ktorí sa, nevedno prečo, nachádzajú v kamennom dome, kde sú mučení tým najkrutejším spôsobom, aký dokáže ľudské telo uniesť. Keď telo stráca svoju integritu, keď sa orgány premiestňujú zo svojho pôvodného miesta, keď všetkými piatimi zmyslami možno cítiť vlastnú krv, človeku sa znechutí aj vlastná telesnosť. Abjekcia môže narásť do takých monštrózných rozmerov, že bude sám pred sebou popierať, že sa v dome nachádza (za to, že prežije, vďačí len popretiu). Niektoré obeť mučenia si však už potom nedokážu zvyknúť na svoje odcudzené dokatované telo, a radšej spáchajú samovraždu.

Teória abjekcie hovorí, že to, čo nás tak znechucuje a vyvoláva v nás reflex zavrhnutia, je aj súčasťou nás samých. Opozícia medzi „ja“ a „iný“ vzniká najmä preto, že vo svojej bytostnej štruktúre nesieme stopy iného. Odpor môžeme zažívať na individuálnej i kolektívnej úrovni. Nie je ťažké dešifrovať, že násilie, o ktorom sa hovorí v *Kamennom dome*, sa týka sociálneho vymedzenia „iného“. Ešte zásadnejšia je tu však dimenzia násilia a zrady, ktorá sa odohráva na individuálnej rovine. *Kamenný dom* zobrazuje skazu, akú môže násilie napáchať na telách, no vari ešte viac ujmu, ktorú v sebe utŕži zradca alebo človek, ktorý bol zradený. Svoj podiel viny má viac či menej každý – ľudia v kamennom dome, návštevníci kaviarne, dokonca aj tí, čo sedia v bare oproti kaviarni a snažia sa zo životov „iných“ vytvoriť príbeh.

Na písaní Erdoğan je pozoruhodné, že nás núti jednotlivcov vnímať ako obeť systematického štátneho násilia (Büyükgöze 2010: 101). Napríklad pri čítaní poviedky *Ranný návštevník* (Sabah Ziyaretçisi) nadobudneme dojem, že mučiteľ je v podstate dobrý človek a zlého z neho urobila iba dynamika systému (Erdoğan 2009b: 9 – 10). Dá sa teda povedať, že Erdoğan považuje násilie za mnohotvárnny jav: každý, kto sa pohybuje v systéme, podstupuje vo vzťahu k násiliu určitý kompromis. Aj v poviedke *Drevené vtáky* (Tahta Kuşlar) skúma Erdoğan problematiku „iného“ a násilia. Filiz, ktorá je obvinená z politických zločinov a vo väzení zažila mučenie, stretáva Graciellu – takisto politickú imigrantku. Graciella, ktorá zodpovedá ideálu ženskosti a dôsledne dbá o svoj vzťah, je pre Filiz „*výstredná a po-*

divná ako vzácny tropický kvet“ (Erdoğan 2009b: 17). V porovnaní s ostatnými, ktorí pôsobia ošumelo, je Graciella „iná“. Jej inakosť sa však spočiatku netematizuje; do popredia vystupuje až vtedy, keď vyjde najavo, že je politickou imigrantkou, a nechce prezradiť, kde sa nachádza jej manžel. Hoci ju uväznia a potom aj mučia, utrpenie ju nezlomí. Problematiku inakosti rozprávačka formuluje rétorickou odporu: „*Pre Filiz to bol zdruvujúci zásah. Akoby sa vysmiali jej najhlbšiemu žiaľu. Akoby ona, jej osoba aj celá minulosť boli zrazu triviálne. Vo svojom vnútri zo seba spravila mytologickú hrdinku. Mohla prežiť len vďaka tomu, že verila, že táto hrdinka existuje. Potrebovala pre svoj život spomienku na hroznú minulosť, v jej duši si získala posvätné miesto. Ale idol, ktorý si vytvorila, práve opľula táto frajerka. Ako sa opovážila prejsť rovnakou tragédiou ako ona, silná a nebojácna Filiz, ktorá má svoje zásady a za svoje presvedčenie tvrdo zaplatila? (Takto videla samu seba.) A čo je ešte horšie... spravila to z lásky k pupkatému debilovi s dvomi milenkami*“ (Erdoğan 2009b: 17). Pasívne a odpudzujúce, prostredníctvom ktorého opisujeme „iné“, je aj súčasťou nás samých. Filiz patrí do skupiny, ktorú spoločnosť vymedzuje ako „iných“. Je „iná“, lebo ako žena je definovaná prostredníctvom muža, no je „iná“ aj preto, lebo nezodpovedá ideálu všeobecne akceptovanej ženskosti. Ďalším dôvodom jej inakosti sú jej politické postoje a fakt, že je politickou imigrantkou. Avšak, ako vidno, žena, ktorá je pre spoločnosť „inou“, vidí samu seba ako referenčný bod a aj ona vymedzuje ako „inú“ ďalšiu ženu. Hoci Filiz s Garciellou spája podobná skúsenosť a čiastočne sa s ňou sto-tožňuje, nachádza dôvody, prečo si myslieť, že Graciella je v porovnaní s ňou ako politická imigrantka úbohá. Do stredu imaginárneho emočného sveta, ktorý si Filiz vytvorila, aby sa vyrovnala s psychologickou traumou spôsobenou mučením, umiestnila heroickú postavu – seba. O Gracielle hovorí ako o „*frajerke*“ a považuje ju za odpornú. Jedine tak totiž dokáže zabrániť tomu, aby sa pretrhlo puto, ktoré si vybudovala so svojou vlastnou históriou, jedine tak sa môže zmieriť s minulosťou, v ktorej sa jej zhnusilo vlastné telo. Aby mohla existovať a aby sa na seba dokázala pozrieť v zrkadle, musí si od „iného“ udržať odstup.

ZÁVER

„*Náš príbeh sa rysuje na pomedzí konceptu ženskosti a skutočnosti, že sme ženy. Pravidlom útlaku je umlčovanie. V prítomnosti nositeľa histórie, slova a mysle sa nás snaží premeniť na pasívny mĺkvy objekt. Jediné, čo môžeme urobiť, je vzchopiť sa: som subjekt, odmietam existovať len preto, aby som vyhovovala vašim predstavám, chcem reflektovať svoje bytie vo svete a chcem zmeniť svet tak, aby vyjadroval moju vlastnú existenciu.*“ (Erdoğan 2007a: 79)

Asli Erdoğan vo svojich prózach artikuluje rôzne formy individuálnej a sociálnej inakosti. K takémuto spôsobu písania ju nepochybne motivuje aj jej

LITERATÚRA:

- BEAUVOIR, S. de. 1993. *Kadın "İkinci Cins" 1 – Genç Kızlık Çağı* (Druhé pohlavie – kapitola Dievčensťvo). Istanbul : Payel Yayınları. Slovenské vydanie: Beauvoir, S. de. 1967. *Druhé pohlavie*, 1. zv. Bratislava : Obzor.
- BÜYÜKGÖZE, S. 2010. *Modernliğin Sıkıntılarının Edebiyat Metinlerinde Biçimsel İfadeleri: Türkiyeli Kadın Yazarlar Merkezli Bir İnceleme* (Formálne výrazy problémov modernity v literárnych textoch s dôrazom na turecké spisovateľky). Istanbul : Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- ERDOĞAN, A. 2001. *Bir Yolculuk Ne Zaman Biter* (Kde končí cesta, 2. vyd.). Istanbul : Can Yayınları.
- ERDOĞAN, A. 2005. *Kırmızı Pelerinli Kent* (Mesto v šarlátovom plášti, 5. vyd.). Istanbul : Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ERDOĞAN, A. 2006. *Bir Kez Daha, Toplu Denemeler-2* (Ešte raz, Zbrané eseje, zv. 2). Istanbul : Everest Yayınları.
- ERDOĞAN, A. 2007a. *Bir Delinin Güncesi, Toplu Denemeler-1* (Bláznov denník, Zbrané eseje, 1. zv., 2. vyd.). Istanbul : Everest Yayınları.
- ERDOĞAN, A. 2007b. *Hayatın Sessizliğinde* (V tichu života, 3. vyd.). Istanbul : Everest Yayınları.
- ERDOĞAN, A. 2009a. *Mucizevi Mandarin* (Zázračný mandarín, 5. vyd.). Istanbul : Everest Yayınları.
- ERDOĞAN, A. 2009b. *Taş Bina ve Diğerleri* (Kamenný dom a iné príbehy, 2. vyd.). Istanbul : Everest Yayınları.
- KRISTEVA, J. 2004. *Korkunun Güçleri, İğrençlik Üzerine Deneme* (Moc strachu. Esej o odpudzujúcom). Istanbul : Ayrıntı Yayınları.
- KUNDAKCI, F. S. 2013. Heteroseksizm ve Ötekileştirme Eleştirisi (Heteroseksizmus a iná kritika). In *Liberal Düşünce*, Yıl 18, Sayı 71.

vlastná skúsenosť inakosti. V teórii abjekcie Julie Kristevy sa „iné“ definuje ako to, čo je odpudzujúce, vyvoláva pocit hnusu a nebezpečia, ako to, čo má byť odvrhnuté. Prostredníctvom „iného“ jednotlivec konštruuje svoje vlastné „ja“ (chápe ho ako čisté, ba takmer až posvätné). Prítomnosť tohto mechanizmu je príznačná pre takmer všetky prózy Asli Erdoğan. Žena, ktorá sa musí konfrontovať s rodovým útlakom (v sociálnom poriadku je tá „iná“, vo vzťahu k mužovi sa definuje ako „druhá“), je v rámci týchto úvah dôležitým východiskovým bodom. Erdoğan, ktorá v istých fázach svojho života žila v rôznych častiach sveta, vždy zdôrazňuje, že vymedzenie „iného“ a to, aké podoby inakosť nadobúda, je ovplyvnené sociálnou a kultúrnou konštitúciou lokálnych prvkov. Svojím písaním chce narúšať praktiky sociálnej a kultúrnej negácie, ktoré sú príznačné aj pre symbolický jazyk.

Inakosť je v nás obsiahnutá imanentne a bude tu s nami vždy a stále. Umožňuje nám existovať, spoznávať a meniť sa. Budovanie hraníc – tých fyzických, ale i tých v jazyku –, vďaka ktorým by sme „iné“ dokázali udržať mimo nás, produkuje násilie. A po ňom vždy nasleduje ďalšie a ďalšie násilie. Ak „iné“ prijmem a ak sa ho naučíme vnímať aj v nás samých, dokážeme násilie odstrániť: „*Vo svete víťazstiev, porážok a súťažení, kde sme posudzovaní podľa toho, či sme uspeli na trhu, existuje koncept, ktorý musíme dostať do našich srdc: solidarita. Keď sa postavíme za utláčaných, umlčovaných, vyhánaných, zabíjaných, zmiznutých, lynčovaných, vtedy je to solidarita. Solidarita je pocit, že sme na tej istej lodi, alebo, že ak bude treba, tak na tú loď nastúpime...*“ (Erdoğan 2007a: 79).

Prózy Asli Erdoğan sú echom hlasov, ktoré pripisujú dôstojnosť rôznym popri sebe existujúcim identitám. Nepodliehajú zúfalstvu, naopak, zdôrazňujú túžbu zmeniť to, čo sa nám v tejto chvíli predkladá ako realita.

(Z anglického originálu *Identities Tattooed on Bodies in Asli Erdoğan's Narratives* preložila Dagmar Kročanová.)

DAGMAR KROČANOVÁ je vysokoškolská pedagogička. Pôsobí ako docentka na Katedre slovenskej literatúry a literárnej vedy FIF UK 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.

RODINNÉ BLUES

IVETA HORVÁTHOVÁ

MATKA OTEC DCÉRA SYN

MATKINO BLUES

I. obraz

(*Matka v posteli. Stolná lampa svieti. Vedľa nej ležia jej veľké deti. Deti sú nahé. Prikrýva ich. Všetci spia, okrem matky.*)

MATKA: Ráno bývalo všetko ľahké a krásne. Dvakrát dve oči zavesené na mne. Spávali sme spolu v posteli, keď ocko nebol doma. Zabúdala, kde je doma. Ráno som sa cítila dôležitá. Áno. Ten pocit! Pohľad na malé telička. Keď si ty i ty, keď sme my traja obývali tie časy a túto posteľ. A boli letá len pre vaše čapaté nosy a rozbité kolená, pofúkame, pofúkame. A boli jesene len pre široko balené plienky a rozprávkové knižky. A zimy s bublinami a cikaním do vane a čo bývalo na jar? (dcéra) Jáj! Viem, vtedy začalo obdobie detských ťapiiek na skle. Sklo na dverách sa rozpadlo na tvojej hlave. Štyri štiny a toľko krvi! Museli sme tepovať koberce. Bože, to bolo strachu. Bude škaredá. Nevydá sa. (synovi) Tento lakeť. Rozdrvil si si ho na telocviku. Odvtedy máme čosi navyše. Laktík plný klinec. Už si nikdy nechytíš ucho na druhej strane hlavy. Kúpila som si plavky, aby sme chodili plávať. Plávanie je dobré na všetko. Keď boli deti malé, žiadalo sa mi, aby boli veľké. Konečne. Dnes sú veľké, a nechcem nič iné, len aby boli opäť v malých teličkách. V mojej posteli, v strede sveta, kde nebolo úzkosti, oživali sme ráno čo ráno. (*Matka si ľahne, zakryje sa. Potichu mrmle.*) Dvadsaťpäť rokov šunka, tmavé rožky, mlieko, cereálne mušličky. Dvadsaťpäť rokov jogurty, párky, čajíky a desiatky a buchty, rezníky, rok, deň neviem. Už si nespomeniem... (deťom) Končíme. (*Žena si ľahne a zhasne svetlo. Deti prekvapene vstanú, pozerú na ňu a odídu.*)

II. obraz

(*Vchádza muž. Zasvieti svetlo. Vyzlieka sa zo saka, oblieka si pyžamo. Dívá sa na ženu. Sako hodí na zem.*)



Iveta Horváthová. Foto: archív I. H.

IVETA HORVÁTHOVÁ absolvovala VŠMU v Bratislave. Na slovenskej divadelnej scéne pôsobí od konca 90. rokov ako dramaturgička, dramatička a neskôr riaditeľka Bábkového divadla na Rázcestí v Banskej Bystrici. Od polovice prvej dekády 2. tisícročia sa venuje, autor-sky i režijne, predovšetkým tvorbe so zameraním na ženy, z feministického a rodovo citlivého pohľadu. V spolupráci s herečkami banskobystrického divadla založila autorské štúdio *T.W.I.G.A. (Teater – women – improvisation – gender – action)*, ktoré sa prezentovalo na domácich i zahraničných festivaloch. Venuje sa tvorbe pre deti a pre dospelých. Napísala desiatky hier a dramatizácií pre divadlo a rozhlas. Jej hry sa hrajú na domácich i zahraničných scénach (CZ, PL). Autorsky spolupracuje s režisérom Mariánom Pec-kom. Je viacnásobnou finalistkou súťaže DRÁMA o pôvodný slovenský text a finalistkou dramatickej súťaže Alfréda Radoka (CZ). V réžii Soni Ferancovej uviedla jej hru *Fetišistky* Činohra SND Bratislava (2008). DJZ Prešov aktuálne uvádza jej hru *Seňora*, inšpirovanú životom a dielom Fridy Kahlo.

OTEC: Viem, už je skoro ráno. Pozri sa na to inak, drahá. Tvoj dobrý muž prestal hrať karty, celkom mu to išlo, mohol hrať, ale... Tvoj dobrý muž sa vrátil domov. A ty sa ani neusmeješ? Nerozmyslíš si to? Nebudeš k nemu dobrá? (*Žena sa nepohne. Muž si na ňu ľahne.*) Nič? Trochu radosti? Nemilovali sme sa dva týždne. Nebaví ťa to so mnou? S kým ťa to baví? (*Žena sa nepohne. Muž sa otočí nabok.*) Bože, tak mi otvorene povedz, že niekoho máš!? Pochopím to. Pochopím všetko. Nikto nie je ideálny. Ani ja. (*Žena sa nepohne.*) Nezhasnem, čakám. Nemôžeš ma predsa nechať takto. Potrebujem ťa. Už ma nechceš? Rozmyslela si si to? Teraz? Po toľkých rokoch? A čo deti? Sú veľké, ale predsa, ako im to vysvetlíš? Jasné, jasné. Pochopím všetko, len mi povedz, prečo ma nechceš? Ak máš frajera, tak ťa zabijem. Neprežijem, ak na týchto vankúšoch ležal tvoj mladý zajačik. (*Žena sa nepohne. Muž sa na ňu znovu položí, skúša, chce, aby sa pohla. Znechutene sa vráti na svoju stranu. Žena sa nehýbe.*) Ešte si nevyhrala, starenka. Čo ráno? Čo keď ma to chytí znova? (*Tma.*)

III. obraz

(*Žena leží v posteli. Nespí. Jemne sa kolíše. Počuje hudbu. Usmieva sa. Na ušiach má slúchadlá. Vedľa nej sa čosi pohne. Vchádza dcéra. Žena privrie oči a nehýbe sa. Dcéra začne robiť grimasy. Po chvíli sa vzdá.*)

DCÉRA: Si chorá? Ako môžeš byť chorá, keď ti včera nič nebolo? Otec čosi potrebuje. Ponožky, tuším. Nie, tlakomer. Kde si dala tlakomer? Dobre, nájdeme ho, nemá nožičky. (*po chvíli*) Bolí ťa niečo, máti? Nič si nevravela. Behala si ako srna. Nahnevala som ťa? Čím zase? Kristepane, tak som smrdela cigaretami! Všetci okolo mňa fajčia! (*po chvíli*) Neznášam, keď sa takto tváriš. Čo som spravila? Prečo mlčíš? Prečo ležíš? Prečo to robíš? Otec? Večer som nič nepočula. Neručal na teba. (*po chvíli*) Dobre, nespravím si dredy! To chceš počuť? Dobre, pôjdem za matikárkou, aby mi dala ešte šancu. Neprepadnem, vieme, nie som sprostá. Dobre? (*po chvíli*) Super, nedám si dnes svetrik s výstrihom po pupok. Super, skúsím si upratať, vysajem prach aj pod posteľou. Super, môj Leo nie je díler, prisahám! To by som ti nespravila. Ešte som s ním nespala, a poznáme sa už tri týždne! No? (*po chvíli*) Do riti, do riti! Zavolám brata, nemám na to nervy. (*odchádza, volá na otca*) Je chorá. Určite je chorá. Netráp sa, nebude to nič strašné. Zvládneme. (*pre seba, chytá ju za čelo*) Nevyzeráš chorá, psychosomatické to bude. Všetko je psychosomatické. Čo zase prekrývaš, mami?! Netráp ma! Boha, boha! Čo som komu spravila, že toto musím riešiť. (*Vráti sa nervózne. Položí vedľa nej dva mobility.*) Orange a T-com. Keby niečo... (*Vezme matke slúchadlá. Počúva, čo počúva. Usmeje sa.*) Zavolám do tvojej práce. Poviem, že ti nie je dobre, okej? Odkiaľ máš túto hudbu? Pustím ti rádio. Polež si, to ti radšej nepoviem. Pá. (*Vezme si slúchadlá. Pustí rádio, naladí správy. Po chvíli správy zmiznú, a počuje tú istú muziku, akú počula v slúchadlách. Prekvapene*

zastane.) Všetci sme sa zbláznili. (*Odchádza. Mama za ňou pozrie. V posteli sa čosi pohne. Tma.*)

IV. obraz

(*Matka leží v posteli. Jemne sa kolíše, na ušiach má slúchadlá. Telefón zvoní. Matka naň pozrie, telefón prestane vyzvárať, zaznie hudba zo slúchadiel. Vedľa matky sa čosi hýbe. Zbadáme malú bielu nohu. Prichádza syn. Matka rýchlo prikryje nohu. Znehybnie.*)

SYN: Ahoj, mami. Aha! Tvoj syn je tu. Čo je? Stalo sa niečo? Sestra je zúfalá. Letím sem z brigády kvôli tebe. Stále si hľadám prácu. Nebavíš sa so mnou? (*po chvíli*) Mami, ale toto je dosť nezodpovedné správanie, povedal by som. Mami, tvoj muž je nasratý, nemusím ti to viac opakovať. Mami, prepáč, ani ja nemám čas na, jemne povedané, vrtochy. (*po chvíli*) Keby si spala dvadsaťštyri hodín v kuse, chápem, si unavená. Môže byť. Ibaže ty si svieža od rána. A od rána si sa taká svieža nepohla z postele! Pochop, že nás to trápi. Teba by to netrápilo, keby sme sa takto divne správali? (*po chvíli*) Možno by si mala ísť na chvíľu do kúpeľov, oddýchnuť si. Relaxovať. Možno by ste si s otcom mohli kúpiť pobyt na horách, pohyb na vzduchu... No, je to zázrak. A čo more? Nechcela si vidieť more? No? (*po chvíli*) Navrhni otcovi niečo sama, aj ty, nemusí byť taký dominantný, i keď platí. Môžeš to povedať mne, kam chceš ísť, mami, čo chceš, ostane to medzi nami. Fajn, nemám peniaze, ale ten zájazd ti kúpim! Kde ti bude dobre, povedz! (*po chvíli*) Mami, mám nápad! Spravíme pokus! Pomaly dáme dole perinu, položíme nožičky na zem a pokúsime sa vstať. Bola si na WC? Najvyšší čas ísť na WC, mamička!

(*Chytí perinu, matka ho nečakane prudko schytí za ruku. Natahujú sa. Zápas sa stupňuje. Syn chce matku zdvihnúť z postele, ona nechce. Hudba zo slúchadiel znie intenzívnejšie, rovnako mobil sa chveje a zvoní. Syn zdvihne matku s perinou. Čosi, ktosi rýchlo skočí za posteľ. Syn sa krúti s matkou v náručí, vyzerá to ako divný tanec. Vstúpi dcéra s otcom. Pozerajú sa na nich. Syn sa pokľzne, pomaly padá, matka spadne do postele. Obidvaja zhlboka dýchajú.*)

OTEC: Ústav, deti moje, ústav.

DCÉRA: Otec!

SYN: Pauza. Všetci ju potrebujeme.

(*Odchádzajú. Matka si dá slúchadlá. Zaznie hudba. Matka sa usmieva. Rýchlo a opatrne vchádza dcéra a nesie v ruke nádobu. Hudba prestane. Dcéra spraví sprisahaneckú grimasu a strčí nádobu pod posteľ.*)

DCÉRA: Keby ti bolo treba...

OTEC (*mimo obraz, kričí*): Nevidel si sestru? Malááá!

SYN (*mimo obraz, zlostne*): Do zadku, kde by bola, otec?! Len tu, tu bude.

(*Dcéra rýchlo vybehne preč. Čosi, ktosi vkľzne do postele k matke. Matka ho prikryje a pritúli sa k perine. Tma.*)

V. obraz

(Matka leží v posteli. Jemne sa kolíše, na ušiach má slúchadlá. Hudba potichu. Mobil dlho zvoní. Vchádza syn. Nepozrie na matku. Vezme mobil. Vzápätí zazvoní druhý mobil. Vchádza dcéra. Vezme ho tiež. Z mobilov znie hudba. Matka sa na deti nepozrie.)

SYN: Mamin mobil, počúvam.

DCÉRA: Voláte mamu? Tu je jej dcéra.

(Vchádza otec. Drží mobil.)

OTEC: Nieкто volal z matkinho mobilu.

SYN, DCÉRA: Kto?

MATKA: Nikto.

SYN: Aj tento zvonil.

DCÉRA *(mobil znovu zazvoní)*: To isté. *(Zdvihne ho.)* Áno?

SYN *(mobil znovu zazvoní, priloží si ho)*: Haló, kto je tam?

MATKA: Nikto.

SYN: Pohla perami. Videla si?

DCÉRA: Nerozumela som jej. Vy ste rozumeli?

MATKA: Nikdy.

OTEC: Volaj späť na to číslo. A nenamýšľajte si. To nám nepomôže.

MATKA: Nič. A nikto.

SYN *(do mobilu)*: Haló, zavolajte neskôr.

DCÉRA *(do mobilu)*: Teraz sa to nehodí, verte mi. Zložíam.

OTEC: Nič sa mi neukazuje.

MATKA: Ani slovo. Nikdy.

DCÉRA: Počuli ste? Zase! Išlo to z mobilu alebo od nej?

SYN: Hovorí s nami? Áno, mami, pohni sa, ak hovoríš.

DCÉRA: Pohla sa. Viem. Nehovorí, píska. Počúvaj.

SYN: No iste. Píska.

(V mobiloch sa ozýva piskot. Pozrú na seba. Na matku.)

OTEC: Prerušené spojenie. Nijaká záhada, trkvasi. Mobily nezazvonila samy od seba.

DCÉRA: Možno nám chce niečo povedať.

SYN: Cez mobily?

OTEC: Kurva, prečo by sme sa mali porozprávať priamo, medzi štyrmi očami, keď máme mobily!?

MATKA: Ďakujem. Načo.

DCÉRA: Vidíš, zase to čudné echo. Tak sa snažme!

SYN *(nechoťne)*: Hej, príjem.

OTEC: Ja sa proste neviem hrať, že ju nevidím, keď ju do piči vidím. A mlčí.

MATKA: Nepýtam sa. Kto sa pýta, dvíha hlas.

DCÉRA: To ste museli počuť a vidieť! Súvislý chrapot. Snažte sa, chlapi! Haló, mami, počúvame.

SYN: Môžeme aj takto.

OTEC: Ja nemôžem! Zabite ma, ale nemôžem! Nebudem komunikovať s vlastnou ženou, ktorá sa vyvaľuje rovno predou mnou v posteli, cez tohto debila! *(Hodí mobil do kúta a odíde. Deti si priložia mobily. Zaznie hudba. Deti urobia nesúhlasnú grimasu, ale počúvajú.)*

DCÉRA: Áno, mami?

SYN: Okej, za to nič nedáme.

MATKA: Čo je to? Nevidieť to, nepočuť, ale je tu? Stále je s nami.

DCÉRA: Áno, mami? Počul si niečo? Bože!

SYN *(sestre)*: Ja sa snažím, nestíham nič.

MATKA: Ticho. Počujete? Môžem mu povedať, čo chcem. Nepochybuje o mne. Nepoučuje ma. Hovorím mu veci, čo nikdy zo seba von nedostanem. Ani keď sa opijem. Dýcham pravidelne a cítim, že s každým vdychom zjem viac ticha. Moje slová sa tichom klížu ako slina, spolu strávime príjemné chvíle.

DCÉRA: Nerozumiem jej.

SYN: Ťažko dýcha. Zostarla.

DCÉRA: Možno s tým sa nevie zmieriť.

MATKA *(chce sa dotknúť detí, posadí sa)*: Tak ešte raz ťa učešem, strapáčik. Tak ešte raz ťa okúpem, špindík. Tak ešte raz sa ťa dotknem, moja. Budeme spolu ležať, kým nás neporežú slová.

DCÉRA: Ak som to spustila ja, tak sorry. Všetk zase, povedzme si, mami, neprežívaj, nič sa nestalo. Môžeš mi veriť, poznáš ten vtip, jediné pevné, čo sa oplátí mať medzi nohami, je motorka. *(Smeje sa.)*

SYN *(smiech)*: Takto sa rozpráva s mamičkou?

(Matka vytiahne hrebeň. Priťahuje deti k sebe. Sadajú si na posteľ.)

MATKA: Takí ste hlúpučky. *(Matka ich češe. Robí im cestičku na hlavu.)*

DCÉRA: Snažím sa pochopiť tie tvoje raňajky. Radšej by som prespala celé ráno. Jedlo pripravujeme celé hodiny a zjeme za pár minút. A potom riady. Pomáham ti, lebo sa to patrí. Nenávidím raňajky.

SYN: Už dávno nám ráno nechutí jesť, ja mám stiahnutý žalúdok, sestra drží diétu, aby nebola ako vagón. Ráno sa treba vraj najesť, kto to povedal, aký mudrc? Dôležitejšie je nebyť nervózny.

DCÉRA: A nerob mi praženicu s paradajkami! Z pomarančového džúsu mám ekzém, zabudla si?! Bazalku neznášam, a dávaš ju všade.

SYN: Pohoda, to sa v tejto rodine nenosí, to sa ti nepodarilo zariadiť. Odkedy žijem sám, neraňajkujem a nikdy nebudem, mama! Super pocit.

DCÉRA: Každá sušienka má v sebe smrtiace éčka! Napchávaš nás tým odmaľička!

SYN: A už mi nekupuj zelený čaj! Ani na nedeľu! Nerobím si ho! Vždy ho niekomu darujem. Celé roky sme brali ohľad na teba. Nedonútiš ma prísť na raňajky, ani na olovrant. Načo je to, aby ti bolo fajn?

DCÉRA: Máti, skús pochopiť, už od teba nič nepotrebujem. Ani na raňajky!

(Vchádza otec. Matka postrapatí deti, ľahne si do postele. Hudba prestane.)

OTEC *(na matku, prísne)*: Uvedomuješ si, čo robíš!? Ničíš nás všetkých! *(na deti)* To je nad moje sily. Čo ju to posadlo?

DCÉRA (*nadšene*): A keď je naozaj posadnutá? Hlúpost?

SYN: Totálna.

OTEC (*kričí*): Ak okamžite nevstaneš, obanuješ! (*Otec ide k posteli. Deťom vypadnú mobily z rúk. Otec sa zľakne, chytí sa za srdce. Dcéra vykriekne a všetci rýchlo odchádzajú. Tma.*)

VI. obraz

(*Matka spí. Všetci traja, syn, dcéra a otec, potichu vojdú dnu. Dcéra nesie sviečky. Rozkladá ich na stolík a zapaluje. Brat pomaly kradne rodinné fotky zo stolíka. Mama sa prebudí. Sleduje ich. Otec trhá fotky do nádoby. Zapalujú ich. Pochytajú sa za ruky. Matka sa začne smiať.*)

OTEC: Vravel som, je to kravina! Robí z nás idiotov!

(*Matka sa smeje hlasnejšie, viac a viac, až dostane záchvat. Slzy sa jej kotúľajú do zásoby. Perina vedľa nej sa vlní.*)

OTEC (*reve, na matku*): Ak okamžite nevstaneš, tak obanuješ!

(*Zlostne odchádzajú, tresnú dverami. Sklo sa rozbije. Prievan otvorí dvere a kúsky fotiek i popol lietajú vo vzduchu. Matka sa smeje. Tma.*)

(...)

VIII. obraz

(*Matka leží v posteli. Svitá. Na zemi je sako. Otec sa otočí na druhú stranu. Prevalí sa na ňu. Má oblečené to isté pyžamo.*)

OTEC: Aké škaredé ráno.

MATKA: Hej. Mala som nočné mory.

OTEC: Vieš prečo. Včera si nás sklámala.

MATKA: Rozhodla som sa, že už nikdy nevstanem z postele...

OTEC: Už zase? Niečo si mi sľúbila v noci...

MATKA: Nevstanem a nebudem sa pozeráť, čo sa z nás a z mojich malých zlatých detí stalo.

OTEC: Vidiš, teraz je môj malý unavený.

MATKA: To nič. To mu prejde.

OTEC: Musíš sa viacej snažiť, dievča.

MATKA: Viem. Idem robiť raňajky, ocko.

(*Chvíľu sa naťahujú. Matka vstane a odchádza.*)

OTEC: Kašli na deti, nič si nezaslúžia. Ak neprídeš naspäť, nemusíš nikdy chodiť!

MATKA: Dobre.

OTCOVO BLUES

I. obraz

(*Hotelový apartmán. Otec rozsvietil svetlo. Odtiahol závesy. Skontroloval, či vidno na bazén za oknami. Vyložil mobily z tašky a počítač na stôl. Lahne si na posteľ. Zľakne sa, zloží prikrývku, leží tam mačka. Zlostne ju vyháňa, mačka sa zamoce v závesoch. Otec otvorí dvere na terasu, nech vyjde.*)

OTEC: Zaplatil som si šťastný víkend v nóbl penzióne a oni mi sem dajú zviera?

Keby som nebol taký unavený, tak tú mačku zaškrťm! A počkám si na majiteľa tohto zasraného podniku a hodím mu ju na krk! Keby som nemal pred sebou víkend s rodinou, a netešil som sa... Kurva! Víkend si naaranžujem sám, sám ho zaplatím, a ešte prídem prvý! Majú čas. A vlastne neviem, či niekto z nich príde, či im to láskavo vyhovuje, prísť. Ja už nemám prečo žiť. Nemám dôvod pracovať. Nebaví ma ani piť. Chcel by som byť iný, chcel by som, aby sa na mňa znovu usmiala. Ako predtým. Chcel by som, aby sa pozerala ako predtým. A hovno. Niekedy mám pocit, že sa veci zlepšujú, a zisťujem, že som len čosi prehládol. Zdá sa mi, že deti ma majú radi, nielen, že ma trpia, že ona mi rozumie. A hovno. Nerozumie. Nevie. Kamufluje, aby bol pokoj, netuší, ako mi je! (*Ozve sa mňaukanie. Muža vystrie, hodí sa na posteľ.*) Je mi zle. Skapem. V poondiatej cudzej posteli. A kto bude pri tom? Mačka! Chcel som prísť prvý, prekvapiť ich, ale asi to nebol dobrý nápad. Dobrý nápad nebol ani kričať na ňu, nadávať jej... ja ani nechcem kričať. Keby mala trochu rozumu, pochopila by, že ja to tak nemyslím, že len táram. Svet je skurvený. Kam sa pozriem, vylízané mozgy, priemer, samí magori. Zarábať treba, jedno, či sa mi vo firme páči, keď platia. Hej, a čo ma to stojí. Keby ma chápala, keby bola na mojej strane, trošku sa usmiala. A ona hovno. Myslí len na seba. Háda sa kvôli maličkostiam. Je priečna a zaťatá. Bože! Nechce ma už. A deti? Zmanipulovala ich. Sú na jej strane. Proti mne. (*Muž vstane, rýchlo smskuje.*) Kde ste, mala? Som v penzióne. Nech sa ozve, mama, určite! Je tu krásne. CAKAM. Ocik cicik. (*druhá sms*) Mama, toto mi nerob. Cakam vas, velmi. Tvoj o.

(*Tma.*)

II. obraz

(*Muž zapol počítač. Ozve sa vyzváňací tón v systéme Skype.*)

SYN (HLAS): Áno.

OTEC: Servus, už som tu a nikde nikto.

SYN: Kde? To si ty, tati?

OTEC: Nerob zo mňa debila, však vieš, kto ti volá. Kurva, áno som tu, v penzióne, ktorý som zaplatil pre našu rodinu a aj ty, doboha, sedíš kdesi za počítačom a nie si tu! Ani baby! Kde ste? Ste sa proti mne spojili?

SYN (HLAS): Brigádujem, tati. Baby sa mi neozvali. Nedohodli sme sa... Ešte.
 OTEC: Ako nedohodli?! Čo je to za nezmysel, však som to urobil len pre vás! Tak sa im ozvi ty! Mne nedvíhajú. Chlapče, deje sa niečo?
 SYN (HLAS): Si nás prekvapil. Trochu. Musia to stráviť, ten pobyt.
 OTEC: Keď nikam nechodíme, je problém, keď niekam ideme, je problém. Povedz mi, s čím nemáme problém, dofrasa?! Stálo to päťsto eur!
 SYN (HLAS): Hm. Dost'. Máš nejaký divný hlas, je ti dobre?
 OTEC: Hovno. Idem skapať. Som tu sám a nebaví ma to.
 SYN (HLAS): Ozvem sa babám. Dám ti vedieť, tati. A... nič.
 OTEC: Čo a? Neznášam to. Čo a?
 SYN (HLAS): Nepi. Upokoj sa. Všetko bude. Vlastne je to príjemné. To tvoje prekvapenie. Mama to určite zhodnotí. Dôjde jej to až na druhý deň.
 OTEC (*usmeje sa*): Iste. Ozvi sa mi. A nenechaj ma tu samého.
 SYN (HLAS): Jasný.
 OTEC: Dík, chlapče. (*Zaznie zvuk odpojenia hovoru. Otec nervózne vstane a roztvorí závesy. V závesoch je mačka. Zlostne na neho skočí. Otec vykrikuje. Zúfalo sa bráni. Mačka útočí. Otec sa zľakne.*)
 OTEC: Čo také som ti spravil? Prečo ma musíš takto trestať? Nerobí mi to dobre. Chceš, aby ma doškriabala? Aby mi skočila na krk? Celého ma dorezala? Nič lepšie si nevymyslela? Zaplatil som to, lebo som veľmi túžil byť s vami. Chcem sa ospravedlniť, ale nedokážem to povedať priamo, sorry, som kokot. Tak už sa ozvite, odpovedzte, prosím! Dokedy mám čakať? Dokedy trpieť? Najprv som myslel len na nás, moja, že tu budeme dvaja, ako kedysi, ty a ja. Dofrasa, ja skutočne neviem, prečo som ťa začal urážať, prečo som nervózny. Dofrasa, ja skutočne netuším, kde sa to vo mne berie, tá zlosť, ten hnev... Dofrasa, viem, že sa to nemá, ale to sú len slová, prázdne slová a nič viac. Ako keby som potreboval vypustiť ventil a potom je pokoj. Nejde o vás. Ja vlastne nekričím na teba, na deti, ale na ten priemer okolo mňa. Moc si to beriem. Toto si už mohla pochopiť za tých dvadsaťpäť rokov. (*Otec zlostne vezme mobil. Kontroluje ho. Znovu vytáča číslo. Ozve sa odkazovacia schránka, nahráva*): Dievčatá, tak som tu! Kde ste, myšky? Je tu nádherne!
 Miláčik, o chvíľu príde tvoj syn a čakáme na vás, babizne, budeme smutní, ak sa nám neozvete! Plosím, ozvite sa, moje klásne, jediné! Potlebujem vás.

III. obraz

(*Mačka prejde po miestnosti. Otec sa zasmieje. Pohrozí jej.*)

OTEC: Toto mi nerob. Vieš, ako ťažko sa zarábajú prachy, nikdy ich nie je dost'. Jeden poondiaty nákup, nie veľmi rozšantený, stojí hrozné peniaze. Cítila si niekedy núdzu, že nemáš peniaze? Všetko som platil a nemukol. Možno som nebol taký odvážny a smelý, taký hrdina, ako si si predstavovala. Nestál som na tribúne. Nebol som šarmantný a nevykrádal banky. Bojím sa.

Keď som hral, vždy som prehral. Keď som pil, vždy som sa ožral. A smrdím. Viem, sú úspešnejší a bohatší muži, s ktorými by sa ti žilo lepšie. Možno by ti kúpili dom pri mori, aby si chodila so synom plávať. Možno by ti zaplatili masáže, aby si vyzerala krajšia a mladšia, ako si. No ja som robil, čo som mohol. Stále som čakal, kedy budeme šťastná rodina. Aj som makal ako otrok. Pretvaroval som sa, len aby som získal prachy. Ja som čakal, že mi povieš, môj drahý a jediný, zaslúžiš si sex do rána. A ty?! Prestala si so mnou spávať. Do všetkého medzi nami si zatiahla deti. Ako keby tie štence vedeli, čo to stojí – reálne! –, byť milovaný. Hnevám sa. To ti nezabudnem, hej, to s deťmi. Súložiť a nemať deti, to sa žene ako ty nedá! (*Mačka sa usadí vedľa neho. Otec skontroluje obidva mobily, vyťuká. Nikto nedvíha. Vytiahne tretí mobil. Točí čísla, prvýkrát vyťuká*): Nič. Dáva si pozor, beštia jedna. (*Nahráva do druhého mobilu.*) Prvý pokus, neúspešný, o pol šiestej. Stále neberie, to je hodinu mimo práce. (*Druhýkrát vyťuká číslo, nahráva.*) Druhý pokus, voláme malej. Číslo nepozná, podľa mňa zdvihne.

DCÉRA (HLAS): Áno?

OTEC (*vítazoslávne natáča do druhého mobilu a hovorí*): Musíš mať najmenej desať zmeškaných hovorov, srdiečko. Prečo sa mi neozveš? Vieš, ako ma to hnevá, keď nedvíhaš. Maminka je s tebou? Kde sa schovávaš? Alebo sa schováva obidve? A pred kým, kto nemá vedieť, kde sú moje dievčatá? Čo zatajujete predo mnou, napriek tomu, že viete, že na vás čakám v penzióne za päťsto eur? Daj mi k telefónu tvoju matku! Hádám si nemyslíte, že ma môžete ojebať! (*Zvuk, ako keď sa vypne telefón. Otec položí telefón, skúma ho. Nahráva do druhého.*) Pol šiestej aj päť minút, poloha mobilu malej je... ulica sa volá, no, do riti, však presne tam brigáduje chalan. Paráda. (*Otec si ľahne na posteľ. Pozerá na mačku. Zrazu je v dobrej nálade, rozmarne na ňu začne volať. Hľadá čosi po vreckách.*) Na, moja... cccc, na moja...

(*Mačka váhavo ide. Otec ju schytí za krk a nesie von na terasu. Mačka sa zlostne metá a škriabe. Otec ju vyhodí von. Tečie mu krv. Poškriabala ho na rukách. Otec vyberá vreckovky. Vzápätí tlakomer a meria si tlak. Dáva si lieky do úst a usmieva sa. Tma.*)

IV. obraz

(*Otec vytáča Skype.*)

OTEC: No, vezmi to, vezmi, ty malý hajzlík. Vezmi! Celý čas ste spolu. Celý čas. (*Znovu si meria tlak.*) Skapem tu. Fakt tu skapem. Sám. Ako prst som sám. (*na Skype*) Vidím, že si tam! Tak sa aspoň odpoj, ty chudák! (*Mačka škriabe na sklo na terase. Otec sa na ňu pozrie. Rehoce sa.*) Nie, nepustím ťa. Za všetko si zodpovedná. Toto si chcela. Ty si začala vojnu. Naučila si deti klamať. Pretvarovať sa. Vraj sa mi nedá nič povedať. Haha. Keď klamú teba, plačeš. Fňukáš, aby boli malé. Načo? Ako malé boli zlaté. (*Znovu vytočí*

Skype. Neúspešne zvoní. Rozopína si košelu, dýcha.) Isteže. No pod tou roztomilou tváričkou si treba predstaviť ksicht dospelého. Netreba sa dať oklamať tými pusinkami, líčkami a zadočkami. Fuj. Výkaly z malej riti sú rovnaké ako z veľkej. Nechcela si ma pochopiť. Keby si to pochopila, vedela by si, čo máš robiť, dnes by nás deti neklamali. Naučila by si ich úcte, rešpektu voči rodičom, debaty a rozhovory sú o ničom. Deti, ako každý, potrebujú jediná vec, aby dokázali obstáť v živote. Disciplínu. Narodia sa ako malé zvieratká. Nemôžeš si myslieť, že vedia, čo je dobré. Nevedela si ich držať nakrátko. Pravdu im v mlieku nenaleješ, nenaciacajú sa. Najhoršie, čo si im spravila, boli tie debaty! Citové výlevy bez pravidiel. Tu sú výsledky. Sme im dobrí len na prachy. Ako ich môžem mať rád? Také skazené. Také veľké. Také falošné. Milujú len seba. A ty si im naletela. Nemám ti to za zlé, matky sa často mýlia, opičia láska, moja, áno, zabíja. *(Začne vyzváňať Skype. Otec sa strhne. Nahráva na mobil.)* Osemnásť nula nula. Ozvali sa. Čujme, čo vymysleli v hlavnom stane. *(Prijme hovor, no neozve sa.)*

SYN (HLAS): Tati, nehraj. Vieš, že sú tu baby, aj my to vieme, že to vieš. Poznáme sa. Volal si z tretieho mobilu. Všetko si zistil.

OTEC: Toto mi nemôžete robiť. Nemáte srdce. Zničili ste ma. Prečo? Lebo som k vám dobrý? Mne je to tak ľúto, že sa nevieme spolu ani porozprávať. Veď som vám otec, a vy sa chováte, akoby som bol prd v gatiach.

SYN (HLAS): Dievčatá mali iný program. A ja som chcel sedieť doma.

OTEC: Iný program? Je tam matka? Nech sa ozve. Nech mi to povie, čo je dôležitejšie a krajšie ako toto prekvapenie? *(Počut' hlasy, vypnú sa. Znovu sa zapnú. Zapne sa video.)*

DCÉRA: Aby si nás videl, apík. Tu je máti, a ja. Tvoje prekvapenie je mega. Fakt.

OTEC: Teba som sa nepýtal. Kde je mama? Prečo nechce byť so mnou? Nevyhovujem jej zrazu? Chce sa dať rozviešť? Nech sa rozvedie, skončíme to a pokoj, táto neistota je strašná. Opýtajte sa jej.

SYN: Spýtaj sa sám.

(Mama sa zjaví v obraze. Zakýva.)

MAMA: Zase preháňaš?

OTEC *(smutne)*: A čo teraz s vašimi plánmi? Mám to tu zabalit' Neprídete? Nevedel som o ničom.

DCÉRA (HLAS): Vedel.

OTEC *(sipí, lapá po vzduchu)*

SYN (HLAS): Je ti niečo? Meral si si tlak?

MAMA: Zase si sa rozčuľoval.

OTEC: Mám 210 na 120. Ruku nezdvihnem. Je mi zle.

MATKA (HLAS): To je na pohotovosť.

SYN (HLAS): Voláme?

DCÉRA (HLAS): Prosím vás, vy to fakt nechápete?! Tlačí na nás.

OTEC *(sipí viac)*: Chodte do kina, alebo čo ste chceli, a potom prídte. Budem čakať. Daj na ne pozor, chlapče.

MATKA (HLAS): Lahni si! Hneď prídeme.

(Otec vypne nahrávanie na mobile. Lahne si a hovorí na Skype.)

OTEC: Dobre. Čakám. *(Vstane. Vypne počítač, zahrnie závesy. A znovu si meria tlak. Hovorí pre seba.)* Predsa len prídete! Taký som rád. Nemám nikoho, okrem vás. Milujem vás. *(Tma.)*

DCÉRINO BLUES

I. obraz

(Dcéra kráča. Nesie vak. Pozerá na mobil.)

DCÉRA: Láska je pasca, však honey? Kde si? Neozval si sa a ja nosím tvoje škatulky. Láska sa vo mne rozťahuje. Láska ma oblieka do bieleho. Fuj. Láska ma otupuje. Zrazu bude vo mne votrelec, nespoznám ho, kope do mňa. Moje decko. Všetko zo mňa vysaje a ja mám byť šťastná, akože matka? Morálka je absolútna pasca. Moje meno a priezvisko je dokonalá pasca. Že Emília? Že Hoffmanová? Alebo Klaudia? Miklošová? Alebo Eva? Ja? Nie ja. Chcem sa volať inak. Patriť k inej rodine v inej krajine, v inom svete. Nerodiť. Nemať rodinu. Nezamilovať sa. Moje pohlavie je absolútna pasca. Honey, ty si ma zradil. Kde si? Neozývaš sa a ja nosím tvoje škatulky. *(Zastane pri strome. Oddychuje. Vytiahne škatulku cigariet. Smskuje.)* Čakala som ta. Kde si? Ozvi sa, honey. Zradzas ma? *(Zvoní mobil.)* Matka. A zase matka. Trikrát matka. *(Vypne mobil.)* Ozvem sa, ak prestane šumieť strom. *(Pozrie na strom, smeje sa.)* Nikdy? Kým prídeš na to, kde som, budem dosť ďaleko na to, aby si ma našla. Milý apko a mama, práve sa začalo moje prvé popoludnie nezávislosti! *(Začne skákať a točiť sa pod stromom. Zazvoní mobil. Pozrie sa a dôrazne ho vypne.)* Hurá! Sloboda! Kašlem aj na teba, honey! V tento deň spravím, čo dávno chcem. Nie si tu honey, a keď tu nie si, ja nie som tvoje dievča, ja nemusím byť dievča. Vykašlem sa teda na to, či som dievča. Nebudem ani muž, ani žena. Budem len ja. Niečo ako energia, pohľad, úsmev, skala, mušľa, piesková duna, vlny, more, čajka, áno, to by som mohla byť. Nie, aj vtáci sú pohlavní. Teda, budem niečo aj, aj. Dážďovka! Dobre si pamätám? Hermafrodit. Môžu ma pokrájať na kúsky, rozdeliť na čiastky, na zrnká, na neviditeľné kúsky, a znovu sa narodím. Bude ma viac. A bez detí. Len ja, rozdeliteľná, množina, čo má ten istý pohľad. Bože, keby som mohla vypustiť všetku nenávisť! *(Zazvoní mobil.)* Braček, pa, ty kretén. Aj tak ťa nezaujímam. Len matka stresuje. *(Vypne mobil. Vyberie škatulku cigariet, skúma ich dlhšie, niečo sa jej na nich nezdá, ale zapáli si. Tma.)*

II. obraz

(Dcéra má slúchadlá, počúva muziku. Hľadá na strom, do rytmu hudby sa kolíše. Fajčí, spočiatku váhavo. Muzika znovu začne. Dcéra sa usmieva.)

DCÉRA: O tom zlom nebudem, nie, nedám reč. O tom temnom nebudem, nie, nedám slová. O tej nenávisti nebudem, nie, tam je v schránke. Schovaná v paži? Zjedla som ju s raňajkami? Vypla s mobilom? Áno, od detstva mám dobrý žalúdok, nikdy negrciam. Teraz sa cítim fajn, výlet je mega, čakala som, čakala, kým odídem. Práve som našla svoj zapadnutý deň, čakala som, čakala, kým odídem. Má azúrovú farbu, vraví, všade zúri tvoja nezávislosť, čakala, kým prídeš, Zbytočne čakala? Teraz utečieš? Ďalší tvoj zmot? Berieš ju vážne? Áno, od detstva mám hyper silu v rukách, zodvihnem viac ako brat. Nezávislý deň! Vypnutá nevíbrujem, neprúdim, neutrkávam sa slovami, už nikdy náladový opis. Najkrajšie Vianoce alebo Môj obľúbený hrdina! Už nikdy občiansky, Ajsik, rodný list, kartička poistenca, mastercard visa. Ani zdravá, ani chorá, milá, drzá, pekná, škaredá, štíhla, tučná, múdra, hlúpa. V tomto jazyku nemám meno, neexistujem v tejto galaxii, super predstava. Áno, od detstva mám horúce myšlienky, sú ťažšie ako mamine depresie. (*Zazvoní mobil. Dcéra sa pozrie. Schová škatuľku.*) Divne sa cítim. (*na mobil, rýchlo vraví*): Mamička lavička. Mamička pacička. Mamička lasička. Mamička mačička. Mamička kačička. Mamička husička. Mama krava.

(*Vypne zvonenie. Vibruje. Dcéra sa smeje. Muzika zrazu prestane. Zase vibruje mobil. Na strome, na jednom konári, sa jej zjaví matka. Sedí tam s mladou tvárou. Vyzerá skoro ako dcéra.*)

MATKA: Sedemeke mrekaku. Siťutu? Hanaš panaš kramio firi.

DCÉRA (*prekvapene*): Sedeme mrekaku.

MATKA: Kora nere. Kraklakva kva.

DCÉRA: Kva. Táto hra ma dávno nezaujíma.

MATKA: Kva. Táto hra ma dávno nezaujíma.

DCÉRA: Ani táto.

MATKA: Ani táto.

DCÉRA: Odkiaľ si spadla? (*Ukáže na čelo.*)

MATKA: Odkiaľ si spadla? (*Ukáže na čelo.*)

DCÉRA: Rozzúrim sa!

MATKA: Dobre. Nehráme sa, moja.

DCÉRA: Som zhulená? Čo mi...

MATKA: Pod' hore, moja.

DCÉRA: Hohoo... už som. Nevidíš ma tam? Som aj tam, aj tam, aj tu. Bože. (*Smeje sa.*) Rozmnožila som sa ako dážďovka. To je úžasný pohľad. Nie... my, teda ja, my všetky dievčatá, teda som všetky dievčatá... áno, máme skvelý pohľad. To je v riti! A nehovor mi moja, odhryznem ti jazyk! Celú ťa zožeriem, taká si hnusná, napuchnutá ako špongia!

MATKA: Chudera.

DCÉRA: To sa mi páči! Volaj ma Chu Dera alebo Dera chu, už viem, Du cehá Rea!

MATKA: Nie si spokojná so svojím menom?

DCÉRA: Kto je spokojný so svojím menom? So svojou rodinou? S týmto svetom?

MATKA: Čo máš proti svojej rodine, Rea?

DCÉRA (*kričí*): Neser ma s otázkami!? Si sa zbláznila?! Aká Rea? Aká rodina?

Nevieš zo seba dostať nič inteligentné!? Briskné! Čo má hlavu a päťu!

Niečo, prečo si ťa zapamätám?! Čo má skutočne zmysel?! Huba plesnivá!

MATKA: Vitaj na tvojej galaxii. Zvoľ si meno.

DCÉRA: No vidíš. Návrhy?

MATKA (*smeje sa*): Budeš sa volať... Rieka? Kaire? Raike? Vaod? Stu D ňa! Kva Pka! Und Ina! Kriš Tála!

DCÉRA (*chichoce sa*): To je dobrééé. Hurá! Volám sa Krištuska! (*Zvoní mobil. Čupne si k nemu. Zdvihne ho. Pozrie sa hore. Matka tam nie je. Moce ju, ovláda sa.*) Krištuska, pls? Honey? Jasné, mám tú škatuľku, jasné, že som z nej nič nevzala. Kde si, magor, radšej vyklop, neviem, kde sa suším. Mimo mesta. Čo som mala? Nemala? Nie... nie som čudná. Sľúbil si mi, že v tráve nejdeš. Ideš? Jaj, či ma serieš? Je mi to fuk. Pá. Teraz sa poštim. (*Uteká za strom, dávi. Tma.*)

(...)

V. obraz

(*Prítmie. Dcéra loží po štyroch okolo stromu.*)

DCÉRA: No kde si? Kde? Čo som ti to spravila? Zacengaj, miláčik. Toto dievčatko ti predsa musí chýbať. Haló... honey, haló, mami... (*Intenzívne a zúfalo prehľadáva okolie. Tma.*)

SYNOVE BLUES

(...)

II. obraz

(*Otec utiera okná na aute. Rýchlo skočí dovnútra.*)

OTEC: A hajde! Smer Paríž.

SYN: Nebaví ma to, fakt, tati. Pod' ty.

(*Otec zafučí. Sadne si na jeho miesto. Auto sa pohne.*)

OTEC: Čo si to za chlapa, že nemáš rád autá? Prídeš tomu na chuť, uvidíš. To ide asi s vekom. Dozrieš. Auto, to je dokonalá mašina. Auto je ako žena, musíš s ním jemne a citlivo manipulovať. Auto nič nevie. Nikdy naň netlač, začne hučať. Aj doma je dosť otrava, keď mama hučí. Počúvaj, ako dýcha, aké signály vysielala spod kapoty, zladíte sa spolu. Bude to chvíľku trvať, ako v manželstve, ale nakoniec sa to podarí. Potom už len dodržuj pravidlá, rýchlosť a cesta bude dokonalá. Jazdiť je dar. Rýchlosť je zážitok. Pohyb priamo vpred, vzrušujúce. Teda, my máme zrýchlenie! S autom, čo má dobré zrýchlenie, môžeš predvídať. Ženské chodia pomaly, lebo nevedia predvídať a brzdia premávku. Myslia si, že čím pomalšie pôjdu, tým je to

bezpečnejšie. Hlúposť. Cesty sú na to, aby sa po nich išlo. Ako? Primerane. Nie pomaly, ani prirýchlo, ako treba. Ako v láske, všetkého veľa škodí. Paráda! Toto auto je dokonalé, pozri, ako zastane. (*Otec prudko zabrzdí. Syn sa neudrží a hodí ho dopredu na sklo. Tečie mu krv z nosa.*) Kurva, a pás nič? To máš za to, že nerešpektuješ pravidlá. Bez pásu za volant! To nespraví ani mama! A teraz to uprav. Dúfam, že krv zide z poťahov.

(*Otec zlostne vystúpi z auta. Syn si utrie nos, zapne rádio. Ozve sa blues. Summertime. Tma. Syn sedí sám v aute. Auto je nakrivo. Syn volá mobilom. Je nervózny. Skoro plače. Obchádza auto. Prichádza dcéra na malej ľahkej motorke.*)

DCÉRA: Čo sa stalo?

SYN: Toto. Už tam nesadnem.

DCÉRA: Si celý roztrasený. Ježišmária, nič sa nestalo.

SYN: Otec ma zabije.

(*Dcéra odstaví motorku.*)

DCÉRA: Padaj, čo nevieš parkovať? Musíš sa kuknúť na krajnicu, ty dement. (*Dcéra naštartuje a napraví auto. Zloží motorku do kufra.*) Pokoj, odvezieme sa domov.

SYN: Nevie, čo mu poviem. Musím konečne povedať pravdu.

DCÉRA: Tvoju pravdu si strč. Všetka sa nič nestalo. Mýlim sa?

(*Sadne si k nej a položí na ňu hlavu. Tma. Syn prichádza. Znovu si sadne do auta.*)

SYN: Nerozumiem mužom, ktorých baví šoférovať. Hnusí sa mi to. Sedieť, krútiť volantom, cítiť sa ako kráľ? Radšej by som chodil pešo. Krajina za oknami sa nedá sledovať. Šedý asfalt, smrad z výfukov. Pozeráť len dopredu. Predvídať, čo spraví hocijaký magor. Teraz ich jazdí po cestách čoraz viac. A k tomu muži zákona! Magorov nezastavia, ale mňa chytia vždy. A vždy mi čosi chýba. A v lete spotené telá, praženie v plechu, nechápem, prečo to robíme. Vzduch stojí nad krajnicami, všetko z nás sublimuje, načo to robíme. Šaty sa lepia na sedadlá, klimatizácia je plná vírusov, načo to robíme. A v zime zamrzené okná, drkotanie zubov, kým sa auto neohreje. A v daždi, hmla za a pred oknami. Vodné prúdy ostreľujú autá... Nechápem, prečo to robíme... Keby to nebolo užitočné, vykašlal by som sa na jazdenie. Jazdím dobre. Rutina. Zvážam opitých z rodinnej oslavy. Je to potrebné, neostanú na ulici. Vozím mame nákupy. Je to potrebné. Nákupy idú do kufra. Veľa zjeme. Sestra si vydobyla motorku. Už nič nepotrebuje. Je nezávislá od auta. Keď mám šoférovať dlhšie, cítim sa strašne unavený. Bolia ma oči. Ak neseknem so šoférováním, prestanem úplne vidieť. Hnusí sa mi to. (*Tma.*)

III. obraz

(*Do auta veselo skočí otec a mama. Otec štrngá kľúčmi.*)

MATKA: No pozri, čo pre teba máme! Čo je to? No, čo je to?

SYN: Hm. Kľúče.

MATKA: Bože, ale aké kľúče! Tati ti kúpil auto! Máš vlastné auto!

SYN (*vezme kľúče*): To si nemusel.

OTEC (*smeje sa*): Viem! Chcel som!

MATKA: Nechceš sa naň pozrieť? Je krásne! A drahé! Ocko sa vytiahol. Pôjdeme sa previezť? Niekam za mesto? Do prírody? Áno, vezmeš nás so sebou... Už dávno sme neboli na výlete.

SYN: Úžasné, tati. (*po chvíli*) Daruj tie kľúče malej. Je fakt dobrá. Aj keď je mladšia, jazdí výborne. Naučila ma cúvať.

MATKA: Malá dostane toto auto, však tati?

OTEC: Uvidíme. Stačí jej motorka.

MATKA: Nie je taká bezpečná ako auto.

OTEC: Mamička, vo všetkom sa dá zabiť.

MATKA: Prosím?

SYN (*po chvíli*): Na motorke aspoň nemôže telefonovať. Poznáš ju, mami. Všade mobiluje...

MATKA (*na otca, zúfalo*): Čo si to povedal?

OTEC: Keby bolo po mojom, nemá ani motorku.

MATKA (*nenávisťne*): Keby bolo po tvojom, tak tu vôbec nie je!

OTEC: Ježiši kriste, zase ideme vyťahovať staré historiky! Prečo ty zo všetkého musíš vyrobiť problém? Z ničoho nič, dobrá nálada a jeb. Pokaziš pekný deň. No dneska si ho nedáme pokaziť. Tak čo, synak, odvezieš nás v novej káre? Urobíme si radosť? (*Syn mlčí.*)

MATKA (*potichu*): Poďakuj otcovi.

(*Otec a mama ho tľapkajú po pleciach. Syn mlčí. Tma. Syn pristupuje k starému autu. Je zapnuté. Hrá rádio. Blues Summertime. Obíde ho. Rúra z výfuku vedie dovnútra. Syn vykrikuje. Otvorí zadné dvere a vytiahne matku von. Zloží ju na zem. Vypne motor.*)

SYN: Mama. Kedy si sem vlezla? Do riti! Dýchaj. Poondiate auto. Poondiaty život. (*Berie mobil, tŕká číslo.*) Malá, kde si, malá? Pomoc. Haló, mama sa otráвила, no hej. Ja sa poseriem. Potrebujeme ťa, malá. Mama, preboha, mama moja. Toto mi nerob. (*Sadne si k nej, plieska ju po tvári. Volá záchranku. Šepká do mobilu, natahuje ho do plaču.*) Súrne. Výfukových plynov sa nadýchala. Moja mama. Viem to, nie som sprostý, vidím, čo sa deje, pani! Áno, je to moje auto! Som jej syn. Garáž na Prvom Sídlisku, cesta 156...

(*Sedí pri nej a čaká. Tma. Syn ide k novému autu. Otvára ho automatickým zapínaním. Dcéra vyskočí na zadné sedadlo. Syn vidí, že sa ktosi vzadu skrýva.*)

DCÉRA: Čo tu robíš, ty socka. Nemáš byť v práci?

SYN: A ty tu čo robíš? Nemáš byť v škole?

DCÉRA: Som v škole.

SYN: Aha. Tak nech ten tvoj spolužiak vypadne, čím skôr. Dúfam, že ste nezaondiali auto. Mám ísť po mamu do práce.

DCÉRA: Ja to poriadim.

(*Chalan s kapucou na hlave pobozká dcéru, ide preč. Dcéra vystúpi z auta, v ruke má balíček popcornu.*)

DCÉRA: Škoda, že v tomto malom meste nie je autokino. To by bol zážitok. Chcela by som to vyskúšať. Sedieť v aute, kukať bohovské kino, mať vedľa seba človeka, ktorý ťa fakt miluje, len tak sedieť a dívať sa na krásny maxi mega obraz, kde skáču farby, herečky majú biele zuby, dokonalý mejkap, chlapi sú tvrdí, ale žiadne hovädá, všetko sa na začiatku poserie, ale postupne sa to dáva do poriadku. *(Podáva mu balíček.)* Dáš si?

SYN: Dám ti po gebuli, ty kukurica. Chod' si zabehať, ak s tebou mávajú hormóny.

DCÉRA *(s plnými ústami)*: Sa mi nechce. Načo máme auto? Aby sme ho v plnom rozsahu využívali, chrobáčik?

(Syn do nej zlostne buchne, vytrhne jej vrecúško, odhodí ho a sadne si do auta na miesto spolujazdca. Dcéra sa škerí. Sadne si k nemu. Tma.)

IV. obraz

(Syn sedí v novom aute. Na mieste vodiča. Má sklonenú hlavu. Otec si sadne vedľa neho.)

SYN: Radšej by som bol, keby prišla mama.

(Otec vstane, odíde. Nasadne mama. Je pekne upravená a oblečená.)

SYN: Takto si ťa pamätám. Bola si krásna. V tomto kostýme si sa mi páčila. Počítal som na ňom gombičky. Prečo už nenosíš tento kostým, to neviem. Prečo už nenosíš ten účes, to neviem. Prečo sa už tak nesmejeme, to neviem. Pravda je, že nič neviem, ničomu nerozumiem. Pravda je, že som kompletne vymletý, ako vraví sestra. Neviem sa zmieriť s tým, čo vidím a cítim. Pokiaľ to nie je katastrofa, treba sa tešiť z každého dňa?

MATKA: Vyrástla som o dve čísla. To sa stalo. Časom ženy zhrubnú a nevojdú sa do svojich čísel. A prečo sa nesmejeme? Nebuď patetický, miláčik. Hneď sa budem smiať, keď mi spraví umelý chrup. To sa ešte chlapče nasmejeme, až sa za bruchá budeme chytať. Je to všetko také jednoduché. A banálne. Netráp sa. Nedostatky a nedorozumenia získané časom a vekom. Nevyliciteľné zranenia spôsobené citmi a túžbami. Stále sme mladí ako vy, len klameme telom.

SYN: No, veľmi sa vám to nedarí. Spomínam si na ten deň, keď mi to došlo. Už nie sme kamaráti. Už ste proti. Chcete odo mňa čosi, čo nechápem. Chýba mi, že nie sme kamaráti, mami.

MATKA: Hádám nebudeš plakať? Všetko sa zmenilo, kým si raňajkoval. Pokiaľ sa nestane katastrofa, treba sa tešiť z každého dňa. Nezapamätal si si to presne. Občas sa to nedá ani za boha, ale stojí to za to.

SYN: Čo všetko stojí za to? Vyjadri sa jasne, nezosmiešňuj ma.

MATKA *(smeje sa)*: No, predsa – udržať, čo je udržateľné! To je moja stratégia. *(Odíde. Do auta si sadne otec.)*

SYN: Ešte nie! Až keď ťa zavolám! Prosím, nechaj ma.

(Pristúpi sestra, otvorí otcovi dvere. Ten vyjde, odíde, ona si sadne na sedadlo.)

DCÉRA: Si zbabelý a hlúpy, to si chcel počuť? Zbabelý, lebo otcovi nikdy nič nepovieš. Mal si na to dvadsaťpäť rokov.

SYN: Áno, neviem pochopiť tú strašnú zmes citov. Ako je možné milovať niekoho, kto je taký strašný? Načo je dobré, ak ma oddane miluje niekto ako on?

DCÉRA: A čo si urobil ty? Odstáhoval si sa. Hlúpy si preto, lebo si myslíš, že je to treba. Niečo zásadne povedať. Byť úprimný. Otvoriť ten zmätok, všetky komplexy a bloky. Ako keby sa niečo zmenilo, ak mu nadáš! Je to prd v gatiach, čo povieš, čo cítiš. Iba citujem. Daj mi kľúče, odvezieme sa niekde. Kde chceš ísť?

SYN: Prosil som ťa o niečo? Volal som ťa sem? Nechcem nadávať. Chcem sa v sebe vyznať. Prekonať tú šialenú trému a úzkosť. Vyrovnáť sa.

DCÉRA: Zbytočný pokus, bráško. Ako chceš.

(Znovu príde otec. Dcéra preskočí dozadu na zadné sedadlo. Syn mlčí.)

OTEC: Nevieš mi odpustiť kvôli tvojej matke. *(pobavene)* Za všetkým hľadajme ženu.

SYN: Matku vynechaj. Teraz budem hovoriť ja. Neznášam tvoje pravidlá. Neznášam tvoje spôsoby. Tvoj krik, ktorým si zariadiš, aby bol pokoj. Tvoje požiadavky, ktoré musíme rešpektovať, ináč nás potresceš. Tvoje ukazovanie prstom, čo je dobré, zlé, škaredé a čo pekné. Čo keď je to inak? Neodvažujeme sa ani pripustiť. Keď máš dobrú náladu, musíme ju mať všetci, aj keď sa nám nechce. Keď máš zlú náladu, musíme to tolerovať všetci, aj keď sa cítíme fajn. A keď sa cítíme fajn, postaráš sa, aby sme na to rýchlo zabudli. A keď ti povieme, čo si myslíme, považuješ to za drzosť a nevďačnosť. A keď ti nič nepovieme, hneváš sa, že ťa klameme a zatajujeme veci. A keď niečo spravíme podľa seba, urážaš nás, sme diletanti, nič nevieme. Keď nám dávaš peniaze, vravíš, že si ťa nevážime, krmíš nevďačné deti. Keď nechceme tvoje peniaze, obdaruješ nás darčekmi od výmyslu sveta. Keď chceme byť s tebou, neprídeš. Keď chceme odísť, prídeš.

OTEC: Viem. Nemáš ma rád. Viem. Neznášaš autá.

SYN *(skríkne)*: O to nejde!

(Zjaví sa matka. Sadne si dozadu. Spolu s dcérou si kladú prst na ústa.)

OTEC *(smutne)*: A o čo ide... vždy ide len to, kto ťa má rád. Urobil si zo mňa strašného človeka. A ja sa nemôžem ani brániť. Prepáč, nemôžem tu zostať. Musím odísť.

SYN: Sed! Dlho som nad tým rozmýšľal, nad tým zlým i dobrým. Prišiel som na to, že som ťa ako syn sklamal. Ťažko som sa učil jazdiť. Nefajčím. Nepijem. Nekričím. Nechodím za babami, dlho si si myslel, že som teplý.

OTEC: Aspoň trošku ma máš rád?

SYN: Som rád, že som konečne nabral odvahu. Je to takto, tati. Obdivujem ťa, koľko a čo vydržíš. A nenávidím súčasne. To, ako sa vieš rozhodnúť. Ako jazdíš. Aký si pevný. Aký si silný. Ako si vystačíš sám. Koľko je v tebe istoty. Ty si boss. Ty si šéf. Šerif. Ja nie som taký. Ďakujem, neprosím. Bolo by mi lepšie, keby si bol viac ocom ako bossom. Ja... neuveríš, dnes som ťa chcel potešiť. Viem, nevyzerá to tak. Hádám to napravím.

(Vytiahne škatuľu. Vytiahne z nej maják s nápisom TAXI. Dcéra a matka zhiknu. Syn vstane z auta, dáva nápis nahor. Zasvieti ho.)

SYN: Založil som si živnosť. Od zajtra začínam. Som taxikár.

DCÉRA: Preboha...

MATKA: Preboha!
(Dcéra vybuchne do smiechu. Mama si zakrýva ústa rukou a smeje sa. Otec mlčí.)
 SYN: Odveziem vás, kde chcete!
 MATKA: Daj nám muzičku! *(Syn pustí blues Summertime.)* To je dobrá muzička!
 Ideme!
(Ženy sa smejú. Otec mlčí. Tma.)

V. obraz

(Syn sedí v taxíku.)

SYN: Budem užitočný. Budem tam, kde ma budú potrebovať. Všade. Kde sú ľudia, je to pestré. Ľudia radi rozprávajú. Potrebujú sa vyzprávať. Nebude to také monotónne a hluché. Zajtra si spravím vizitky. Family taxi. *(Tma.)*

FAMILY BLUES

(Otec, matka, dcéra a syn. Scéna sa odohráva v izbe v penzióne, môže sa odohrávať aj v byte, pri okrúhlym stole. Na stole je plno jedla a pitia. Poháre. Všetci sedia na zemi. Otec krúti fľašu.)

OTEC: Na koho teraz fľaša ukáže, musí povedať pravdu... *(Fľaša ukáže na matku.)*
 Koho máš najradšej?

MATKA: Deti!

DCÉRA a SYN: A...

MATKA: Jasné. *(na otca)* Teba! *(Matka berie fľašu, točí ju.)* Na koho teraz fľaša ukáže, musí povedať pravdu... *(Fľaša ukáže na dcéru.)* Koho máš ty najradšej?

DCÉRA: Teba! Nie, všetkých! A potom Honeyho.

MATKA: Honeyho?

SYN: Honey je Leo.

(Dcéra berie fľašu, točí ju.)

DCÉRA: Na koho teraz fľaša ukáže, musí povedať pravdu... *(Fľaša ukáže na syna.)*
 Čo ti na nás prekáža?

SYN *(smeje sa)*: Raňajky! Nie. Nič. *(Berie fľašu, točí ju.)* Na koho teraz fľaša ukáže, musí povedať pravdu. *(Fľaša ukáže na otca.)* Čo sa mám spýtať, preboha...

DCÉRA – MATKA *(cez seba)*: S kým ti je najlepšie na svete? S kým by si letel na neznámu galaxiu? Koho by si si zobral na opustený ostrov?

OTEC *(smeje sa)*: Vás. Iba vás. *(Tma.)*

KONIEC

Recenzie

ETELA FARKAŠOVÁ Mapovanie súčasnosti i nedávnej minulosti

CHROBÁKOVÁ REPAR, Stanislava. 2014. *Existenciály I. Kniha rozhovorov s osobnosťami (nielen) slovenského (nielen) literárneho života 1991 – 2001*. Pezinok : Renesans.

S knihou rozhovorov *Existenciály I* som trávil večery takmer dva mesiace, čítala som ju pomaly, neraz som sa vrátila k rozhovoru z predchádzajúceho dňa, pretože ešte vo mne doznieval a nechcela som ho stlmiť, tobôž zatlačiť do úzadia, aby som sa otvorila ďalšiemu hlasu; z každého rozhovoru sa prihováral osobitý, jedinečný, (takmer) každý prizýval k pokračovaniu a k rozšíreniu dialógu (presnejšie, dialógu).

Čím som staršia, tým častejšou a obľúbenejšou lektúrou sa mi stávajú knihy rozhovorov, memoárov, denníkov, vzrušuje ma najmä priame mierenie k podstatám, podnecovanie k výmene názorov, k číreniu argumentácie, k hlbšej kritickej, neraz aj polemickkej reflexii toho, čo pokladám za dôležité z hľadiska svojho prežívania, ale aj z hľadiska prežívania spoločenského celku, ktorého som súčasťou. Hneď v úvode skonštatujem, že kniha rozhovorov, ktoré pripravila v priebehu dekád 1991 až 2001 poetka, prozaička, filozofka, estetička, literárna vedkyňa, ale aj prekladateľka a editorka Stanislava Chrobáková Repar (v niekoľkých prípadoch v spolupráci s historikom, politológom a publicistom Pavlom Lukáčom), mi ponúkla to, čo som od nej očakávala.

Zaujímavý je tak výber osobností, ako aj spôsob, akým autorka rozhovorov spravidla pristupuje k respondentom a respondentkám, usilujúc o to, aby v rozhovore bola ich prítomnosť, odborná i ľudská, čo najkomplexnejšia, a aby rozhovormi načreli (v rámci priestorových možností)

do hlbších vrstiev danej problematiky, priniesli kompetentné pohľady na ňu, a zároveň, aby rozhovory vytvárali aj isté (z čitateľského hľadiska dôležité) napätie, inak povedané, aby dramaturgia rozhovorov spĺňala viaceré kritériá prispievajúce k ich čitateľskej príťažlivosti.

Časové situovanie rozhovorov naznačuje, že k ich kľúčovým témam patria priamo či nepriamo uchopovaná téma spoločensko-politických zmien po roku 1989, ich hodnotenie s ohľadom na situáciu a vývoj v slovenskej spoločnosti v ďalšom období, porovnávanie očakávaní od Nežnej revolúcie s realitou, aká v nasledujúcich obdobiach nastala. Nie sú to len výostne politologické analýzy konkrétnej udalosti, ale aj výpovede, ktoré majú charakter osobných skúseností, zážitkov, svedectiev, a ktoré zachytávajú atmosféru doby zo zorného uhla žitej každodennosti, respektíve výpovede spomienkového charakteru s oveľa širším časovým záberom (čo je najmä prípad Sone Kovačevičovej, Juraja Špitzera alebo Pavla Bunčáka).

Nie je možné v rámci jedného príspevku obsiahnuť všetky myšlienky, postrehy, podnety a námety, ktoré odzneli v rozhovoroch s dvadsiatimi deviatimi osobnosťami (niektoré sú v knihe zastúpené dvoma alebo tromi rozhovormi), a nazdávam sa, že nie je potrebné ani všetky osobnosti vymenovať, ostanem nateraz pri konštatovaní, že väčšina z rozhovorov mapuje slovenský politicko-kultúrny priestor na prelome storočí, tri rozhovory ho presahujú – respondentmi sú v nich český literárny teoretik a historik Pavel Janoušek, ruský básnik a prekladateľ čuvašského pôvodu Gennadij Ajgi a slovinský básnik, filozof, historik, esejist, prekladateľ a editor Primož Repar.

Vo väčšine rozhovorov sa prízvukuje význam literatúry (kultúry) pre rozvoj spoločnosti, potreba venovať pozornosť etickým a duchovným

otázkam, nastoľovať a obhajovať humanistický prístup k človeku, často sa tematizujú otázky slobody, demokracie, zodpovednosti (občianskej, ale osobitne aj zodpovednosti intelektuálov, spisovateľov...). Keďže tieto riadky píšem pre rodovo orientovaný časopis, je pochopiteľné, že otázkam, ktoré zazneli vo viacerých rozhovoroch a týkali sa feminizmu, feministickému teórii a praxe, ešte budem venovať pozornosť aspoň niekoľkými stručnými komentármi.

V uvažovaní o *Existenciálach I* sa pristavím najmä pri hlasoch, ktoré ma najviac zaujali, sú mi blízke, k takým patrí nesporne hlas Ruda Slobodu pripomínajúci napríklad význam historickej pamäti spočívajúci aj v tom, že táto pamäť môže človeka (spoločnosť) pripraviť na nečakané, nepredvídateľné udalosti, môže mu pomôcť zvládnuť ich. Rozhovor so Soňou Kovačevičovou ma zaujal najmä s ohľadom na obohacujúce poznatky o etnologickom výskume u nás (nielen v súvislosti s *Etnografickým atlasom Slovenska*), cenný je jej pohľad na možnosti a predpoklady ďalšieho kultúrneho rozvoja Slovenska. Nemôžem inak, ako bezvýhradne pritakať kritickému poznámke Alberta Marenčina na margo dnešnej hypertrofie pragmatizmu a úzkoprsého racionalizmu, ako aj na margo potlačania tých duchovných schopností človeka, ktoré nemožno prakticky zužitkovať, premeniť na trhové hodnoty – je to téma, ku ktorej sa treba opakovanne vracieť, nerezignovať pod všadeprítomným tlakom spomínaných tendencií. Názorovú blízkosť si potvrdzujem takisto v rozhovore so Štefanom Strážayom – s jeho reflexiou básnického textu (vo vzťahu k realite i k písacemu subjektu) –, ale aj s Vilikovského zdôrazňovaním potreby pristupovať ku každej poetike ako k jedinečnej či s Laučíkovým zámerom držať si tempo (písania, života) sám, nepodliehajúc agresívnemu prostrediu (a jeho diktátu ustavičnej akcelerácie). S veľkým súhlasom prijímam kritické výhrady Inge Hrubaničovej ohľadom nízkej jazykovej kultúry u nás a potreby naprávať ju vo všetkých oblastiach života.

Mimoriadne ma zaujal najrozsiahlejší a veľmi vzácny rozhovor s básnikom Pavlom Bunčákom (azda posledný s ním vôbec), ktorý približuje „malé“ i väčšie dejiny našej kultúry cez spisovateľove osobné a rodinné spomienky, veľmi sugestívne predstavuje atmosféru dobovej Skalice i Bratislavy, konkrétne Filozofickej fakulty UK, portréty viacerých slovenských a českých kultúrnych a poli-

tických dejateľov, osobností akademického sveta (ale napríklad aj vzťahy medzi profesormi Chaloupeckým a Rapantom). Bunčákovy spomienkové obrazy sú také živé, že pred očami máme takmer konkrétne miesta dobovej literárnej či akademicko-bratislavskej Bratislavy. No a priam lahôdkou je rozhovor s Primožom Reparom, ktorý má podobu poetickej, v práci s pojmami precíznej, filozoficky podloženej eseje o fenoméne haiku, o jeho viacerých vývinových podobách, vrátane súčasnej, odkláňajúcej sa od tradičných pravidiel, ako aj o edičných aktivitách v tejto oblasti. Hoci pomerne krátky, intenzitou výpovede (medziiným o tichu a mlčaní, fenoménoch, ktoré sa tiež pokúšam reflektovať) silne oslovujúci bol pre mňa záverečný rozhovor knihy s už spomínaným Gennadijom Ajgim.

Rozčarované, skeptické pousmianie (nechcem povedať úšklabok), ale aj ľútosť (z nepochopenia veci) sprevádzali moje čítanie tých pasáží vo viacerých rozhovoroch, ktoré sa týkajú feminizmu, iná reakcia ani nemohla byť na slová výborného spisovateľa, múdreho, rozhladeného človeka Lajosa Grendela, ktorý sa síce poctivo priznáva, že vo feminizme nie je veľmi zorientovaný, no ktorý napriek tomu neváha vysloviť predpoklad, že „*feminizmus, podobne ako vegetariánstvo, je bezrizikovou zápravou nasýtených a myslou odpočívajúcich ľudí*“ (s. 96) a feministky by urobili lepšie, ak by prebytočnú energiu venovali „*vyrovnávaniu katastrofálnych rozdielov medzi Severom a Juhom*“ (s. 96; dodám, že feministické hlasy patria dnes v kritike post/koloniálnej politiky, plodiacej tieto rozdiely, k tým najvýraznejším). Nepochybná autorita v literárnej vede a kritike Valér Mikula uvádza v rozhovore nie ako predpoklad, ale ako fakt, že v „*slovenskom feminizme žena preberá niekdajšiu úlohu komunistickej strany: vždy o nej len pekne a bezpohlavne – a ak niekto nepekne, opravíme ho*“ (s. 102), slovenský feminizmus sa riadi pravidlom, že „*milého chlapa chytíme za zobák, nedovolíme mu povedať, čo povedal...*“ (s. 102). Priznám sa, že si neviem celkom dobre vysvetliť, ako môže dôjsť medzi intelektuálmi až k takémuto nepochopeniu, k takej dezinterpretácii feministických (akýchkoľvek) ideí.

Priam diametrálne odlišný pohľad prezentuje v rozhovore Erik J. Groch, ktorý si želá, aby sa ženy v dnešnom svete presadili „*nežným, a pritom suverénnym spôsobom*“ (s. 177), človeka vníma ako „bratsestru“, dávajúc najavo znechute-

nie z rodovo jednostrannej dominancie. Rozpačito vyznieva tvrdenie Inge Hrubaničovej v inak sympatickom rozhovore, že „*o slovo by sa mal hlásiť rovnako feminizmus ako antifeminizmus*“ (s. 220), z čoho pre mňa vyplýva, že ako rovnocenné by sme mali vnímať požadovanie, a zároveň neumožnenie rovnakých práv pre mužov a ženy. Nazdávam sa, že podobnú rozpoltenosť (ako viem, prítomnú u našich viacerých spisovateľiek, ale aj vedkýň...) možno takisto pripísať na vrub neznalosti základných princípov feministického myslenia, respektíve na vrub ich povrchnej znalosti. Je pochopiteľné, že celkom inak vyznievajú názory na feminizmus v rozhovore s Janou Juráňovou, spoluzakladateľkou ASPEKT-u, ktorá upozorňuje na viaceré zužujúce a deformujúce prístupy k tomuto typu myslenia.

V knihe nájdeme ešte nemálo zaujímavých myšlienok – napríklad rozprávanie Ivana Štrpku o básnickej skupine Osamelí bežci či o zmysluplnosti básnických škôl; vyznanie Milana Hamadu o nevyhnutnosti prekonať súčasnú krízu a dopátrať sa hodnôt, z ktorých môže človek „*čerpať svoje významy*“ (s. 50); za pozornosť stojí rozhovor s Bohuslavom Kováčom aj o pascách jazyka a o potrebe obroditiť jazyk literárnej kritiky; rozhovor s Petrom Zajacom zdôrazňujúcim potrebu vytvoriť koncepčne nový obraz dejín slovenskej literatúry alebo rozhovor s historikom Ľubomírom Liptákom o zložitostiach a úskaliach historiografickej práce.

Ako výstižne poznamenáva v doslove Stanislava Repar, *Existenciály I* majú nielen dokumentačný, ale aj aktualizálny moment (čítaním týchto dokumentov v súčasnosti sa utvára dvoj pohľad ako pohľad z dvoch rôznych časových bodov – jednak na spoločenskú realitu opisovanej doby, jednak na realitu, ktorej sme účastníkmi teraz). Význam knihy vidím aj v jej ďalšom – stimulačnom momente. Nazdávam sa totiž, že doba, ktorú prežívame (mám na mysli nielen slovenský, ale aj európsky, ba celosvetový kontext), má tendenciu k monologickosti, k mocenskému presadzovaniu jedнопohľadovosti (paradoxne sa to deje v ére globalizácie, ktorá by mala predpokladať mnohopohľadovosť, pluralizmus názorov, otvorenosť voči iným a inakosti), práve preto je potrebné poukazovať na možnosti dialogického prístupu k svetu, otvárať cesty k rozhovoru ako dôležitému, priam fundamentálnemu fenoménu ľudského života.

V knihe sa podarilo skĺbiť reflexiu literárnej (kultúrnej) situácie s reflexiou sociálnej reality, cez osobné príbehy opytovaných presvitať atmosféra doby, aj preto, ako v úvodnom prehovore pripomína zodpovedný a jazykový redaktor knihy Jaroslav Šrank, *Existenciály I* môžu prispieť ku kultivácii nášho zmyslu pre „malé dejiny“ a môžu, podľa mňa, podnecovať chuť k ďalším analytickým reflexiám prežitého a prežívaného – teda k tomu, čoho je v našom prostredí nedostatok a bez čoho nemožno zveľaďovať intelektuálny (celý kultúrny) potenciál spoločnosti.

Isteže, v jednej knihe, čo ako rozsiahlej, nemožno priniesť hlasy všetkých, autorka si uvedomuje, že v knihe absentujú rozhovory s viacerými osobnosťami, ktoré by rozhodne mali čo k témam povedať, medzi inými menuje Milu Haugovú, Danu Podrackú, Ivana Kadlečíka, Hanu Ponickú, mne by sa k nim žiadalo dodať napríklad Petra Jaroša, Noru Krausovú, Laca Balleka či Gabrielu Rothmayerovú. Ostáva dúfať, že kniha bude mať pokračovanie/a a my sa budeme môcť zúčastniť ďalších podnetných stretnutí s (nielen) našimi osobnosťami (nielen) literárneho života.

ETELA FARKAŠOVÁ (1943) je filozofka a spisovateľka, autorka množstva prozaických, poetických, esejistických a odborných publikácií. Naposledy vydala knihu poézie *Načúvam ránu* (2014) a zbierku esejí *Paralely a prieniky* (2015). Je spoluzakladateľkou Centra rodových štúdií, dlhodobo pôsobila na Katedre filozofie FIF UK, kde dnes prednáša externe.

JANA JUHÁSOVÁ
Premôcť Lótovu ženu, zasmiať sa na jej klobúčiku
JAGIĆ, Dorta. 2014. *Vysoké cé*. Kordíky : Skalná ruža. Preložil Karol Chmel.

Vydať medzinárodne ocenenú chorvátsku poetku Dortu Jagić (1974) (Európsky básnik slobody za rok 2014) sa pokúšal pred niekoľkými rokmi už Erik Jakob Groch, jeho úsilie však bolo zmarené nízkou finančnou dotáciou. Vydanie knihy v Skalnej ruži napokon tiež z veľkej časti dofinancovalo chorvátske Ministerstvo kultúry. Groch sa v tomto prípade podpísal pod grafický dizajn knihy, pričom edičný návrh aj kompletný rukopis ponúkol vydavateľstvu prekladateľ Karol Chmel, ktorý je zároveň autorom doslovu. Chmel niekoľko autorkiných textov predstavil už v *Revue svetovej literatúry*. Kniha *Vysoké cé* má charakter

výberu, ktorý zahŕňa poetkinu tretiu až piatu zbierku – *Diabol a stará dievka* (2003), *Kvadratura dúhy* (2007) a *Gauč na námestí* (2011), čiže zrele obdobie jej tvorby. Najnovšia zbierka *Kafkov nôž* (2015), ktorá sa dostala do zoznamu šiestice najlepších chorvátskych básnických diel minulého roka, sa, prirodzene, vo výbere neobjavuje z časového dôvodu.

Slovenský čitateľ či čitatelka si pri domestifikácii autorky môžu vytvoriť paralely najmä s tvorbou Evy Luky, Petra Repku či Márie Ferenčuhovej. Rukopis Dorty Jagić charakterizuje bohatá metafora odkazujúca na silnú tradíciu srbochorvátskeho surrealizmu: obraz sa niekoľkonásobne vrství a vizuálne výrazne profiluje, vo výsledku často do deformovaného tvaru s oslabeným logickým princípom, zato však silným emocionálnym nábojom: „z puklín v parketách sa vydúvali všetky práchnivé záclony sveta. / tu a tam sa zo záhybov tkaniny vystrčili / voyeurské hlavy domácich / veľké a vodnaté a odkotúľali sa pod našu rozvzganú posteľ“ (s. 28). Obrazy sa často sýtia biblickými predlohami, rozprávkovými, ale i hororovými výjavmi. Ich funkcia však nie je odťažitá od prežívaného sveta, naopak – sú snahou o presnú sociologickú sondu do súčasnosti. Tu vidím príbuznosť s temnou obraznosťou Evy Luky i lyrickou, biblickými podobenstvami dotovanou reportážou Petra Repku.

V centre poézie Dorty Jagić je odvrátená strana mestského života, tematizácia existenciálnej, často navonok tlmenej traumy či frustrácie („každodenné cikanie na štyri vetry depresie“, s. 45), v čom autorka pripomína atmosféru niektorých textov Márie Ferenčuhovej. Zdrojom vnútornej nepohody a odcudzenia sú zranenia zo vzťahov, nekonštruktívna závislosť od spoločenských vzorov, sociálna neistota, nízke sebavedomie, disproporcja medzi zaľudnenosťou mesta a osamelosťou jedinca, vedomie smrti a skúsenosť s ňou. Medzi lyrickým Ja a svetom pritom nie je ostrá deliaca čiara – zlyhanie jedného elementu spôsobuje vyklábenie celého systému („keď jeden z nich [anjelov] spácha hriech / jemu najbližší anjel spadne“, s. 15), jeho uzdravenie prichádza rovnako zdola: „utierať vreckovkou bledé / neznáme tváre v tme a / cestou chytať do vrecka mi-hotavé tiene / z plátna ako vínne mušky“ (s. 41). Hoci sa v jadre básne tematizuje najmä krč a deformácia a pracuje sa s expresívnym jazykom, viaceré texty smerujú i k tlmenej výzve tieto stavy

prekonať – týmto gestom sa autorka vzdaluje od (v iných znakoch) ponúkajúcich sa paralel s básnikmi nonkonformného individualizmu.

Pri modelovaní traumatizujúceho obrazu uplatňuje Jagić niekoľko autorských stratégií – ich základom je telesná, najmä nepríjemná taktilná skúsenosť, asociujúca pocity nepohody, zranenia či odporu („v hrtane ma tlačí čosi hrmotné“, s. 25; „kvôli narastajúcemu napätiu v krku“, s. 35; „keď v útrobach zaštrngajú mince strachu“, s. 51). Často siaha po atavizmoch, ako sú arachnofóbia, herpetofóbia, strach z vlhkého a chladného vnemu alebo klaustrofóbia („zem je plná mlčanlivých hadov“, s. 43; „driemuca samica pavúka / pod šoférovým sedadlom“, s. 44; „dažde (...) oslobodzujú vypité tváre, púšťajú ich von / do prievanu po strmej ulici“, s. 62). Telo, podobne ako v surrealistickú poetiku alebo v ženskom postštrukturalistickom písaní (écriture du corps), je vonkajším médiom deformovaných vnútorných stavov a zmien – u autorky je symptómom problémového (seba)prijatia jej lyrických postáv. Jagić ponúka často „röntgenové“ snímky, kde sa odhaľuje nepôvodné v pôvodnom alebo naopak: „a zaľaná obluda / sa schúli v maternici, ticho plače a popíja čiernu kávu / za súmraku sa zvinie pod pazuchu / a večer ťa rozpára a naplní kameňmi“ (s. 35). Obrazové modely typu „dva v jednom“ potom vyvolávajú nutkanie oddeliť choré tkanivá od zdravého zdroja, zničiť alebo eliminovať parazitujúce sebaobrazy („ako mám prestať opovrhovať / týmto bedárskym podnájomníckym tkanivom vo mne“, s. 61) a navodiť prirodzený („zdravý“) stav. Markantnosť okrem silnej senzúálnej metafory dosahuje autorka aj epickým či dramatickým princípom, čo odkazuje na jej pobyt vo viacerých umeleckých žánroch (autorstvo poviedok a divadelných scenárov) – v hojnej miere využíva príbehový fragment, hyperbolu alebo litanický princíp, ktorý má silný metaforický a zároveň gradačný náboj. S médiom drámy ju zblízuje aj snaha o angažované gesto, usilujúce sa o zmeny v spoločnosti.

Iným prípadom exteriorizácie vnútra je zväznamňovanie uzavretých priestorových kulís a ich kakofonických detailov – aj tento postup odkazuje na tradíciu surrealizmu, jeho známe kabinety kuriozít. Reifikácia antropomorfneho princípu tvorí napríklad u Dalího i Nezvala jednu z možností vytvárania efektov prízračnosti, tvorivo bola využitá aj v slovenskom variante surrealizmu. Za-

hmlená električka s „rozmiestnenými mínami pod sedadlami“ (s. 33), kino ponorené v tme (s. 41), no najmä rôzne variácie priestoru vlhkých chladných izieb, s ktorými sa pracuje v druhom oddiele výberu (*hotelové izby, izby s predmestím, vlažné izby, noc v nemocnici*), zostaveného z textov zbierky *Gauč na námestí*, odkazujú na psychicky stiesnené kafkovské bludiská zdanlivo bez možnosti úniku: „sahnúť s perforovaným lístkom do tejto izby / je zhruba to isté / ako zavesiť sa dolu hlavou / a visieť na tenkej skobe v stene“ (s. 58).

S obraznosťou funkčne korešponduje aj grafický dizajn výberu. Redakcia oslovila autorkinu priateľku, fotografku Sanju Bistričič, ktorá pre účel knihy poskytla sériu tragigroteskných scén. Ich podstatou je osamelý, polonahý alebo nápadne oblečený človek v nehostinnom priestore. Súčasťou fotografií je aj autorkin portrét snímaný z druhej strany zatvorenej okenej tabule. Podobne ako ostatné anonymné postavy, je deformovaný neprirodzene odfarbenými vlasmi. Médiom fotografie tak výstižne podčiarkuje tvorivú stratégiu Dorty Jagić – nazerať na svet ako jeden z jeho poškodených elementov, hľadať riešenia práve z tejto východiskovej pozície. V texte na tento princíp odkazujú i autobiografické súradnice niektorých básní či priradenie autorkinho mena k lyrickej postave (s. 27 či 35).

Riešením frustrácií je v textoch opustenie daného stavu, odvaha prekonať ho v sebe. Prvým krokom je vedomie traumy, následným psychická eliminácia jej veľkosti a zmobilizovanie sily na vykročenie z nej. Zdrojom potrebnej odvahy je dôvera v ľudskú spolupatričnosť a viera v Boha, ktorá je v knihe neprehliadnuteľná: „zakaždým trocha premoknem / na miestach kde sa v modlitbe štrajchnem o Boha! / a znovu sa odohrá zázračné zajazvenie“ (s. 20). Terapeutickým riešením je však i oslobodzujúca fantázia, naivný hlad po dobre: „vždy je dobré vedieť, že nie sú [rozprávky, ktoré sa snívajú úradníkom, čo o nich / mlčia] celkom stratené“ (s. 36). Liečivé obrazy sú na rozdiel od hyperbolizovanej traumy menej markantné, charakterizujú ich prívlastky tepla a malosti, hoci so schopnosťou pôsobiť uzdravujúco: „len drobné semienko / osudu pod kožou / čaká na prasknutie plodovej blany / má bledomodrú farbu / aká na zemi neexistuje (...) podme peši k bohu / odnesieme mu semienka, je to dobrý boh / nízky a malý / ochránime ho“ (s. 46). Len miestami autorka sklzáva do priameho moralizujúceho gesta

(„tí ktorí nespoznali / izraelovho boha / si panicky češú vlasy / na nesprávnu stranu“, s. 54), väčšinou dokáže posolstvo sprostredkovať tlmene. Ukážkou funkčného tvarovania a pointovania textu je napríklad báseň *Klobúčik na solnom stípe* zo zbierky *Kvadratura dúhy*. Reifikované telo Lótovej ženy je výrazom deformácie ako dôsledku neschopnosti človeka utiecť zo stavu frustrácie. Báseň hyperbolizuje silu biblického monštra, jeho parazitujúcu prepojenosť so svetom mnohých ľudí („neviem, / ale nemám rada tú navždy otočenú bytosť / čo obracia, otáča, vrtí / ako motorový koloť celú jedno sao paolo / za jediný deň a / za dve minúty sa vo svete milión očí / obráti ku svojej veži, podoba a strachu / potom sa scvrkne / rozpaží / do solných stĺpov a / vznikne opustená odporná / vesmírna soľanka“, s. 22), ale aj možnosť eliminácie jeho sily. Text je rámcovaný príhovorom k partnerovi. Sila lásky mení monštrum na neškodný nevkusný klobúčik, ktorý bude nočnú moru už len vzdialene pripomínať: „láska (...) povedz dôrazne tej lótovej dáme / že minulosť mám za sebou / odteraz sa na mojom písacom stole / môže vrtieť počas horúčav / len ten príšerný klobúčik / lótovej ženy / ale nie aj ona sama“ (s. 23).

Opakujúcim sa detenzívnym gestom (s. 32, 53) je v knihe i aktualizácia biblického obrazu z knihy *Genesis 3, 15*, kde žena šliape po hlave hada: „všetci si odpijú hlt zalievanej a smejú sa. Ja napokon pristúpim / nohou háda pod stolom / a vstávam, že zaplatím účet, lebo ľudovít na kávu nikdy nemá“ (s. 32). Obraz sa stal v teologickej hermeneutike symbolom Márie, Ježišovej matky, a jej spoluvykupiteľského diela. U Dorty Jagić má svoj aktualizovaný význam – aj autorka sa dlhodo angažuje za zväznamňovanie hlasu žien v spoločnosti. Jej *Slovník biblických žien* (2013) i najnovšia kniha *Kafkov nôž* (2015) poeticky tematizujú osudy žien, ktoré zmenili históriu ľudstva – nielen tie biblické, ale aj ženy typu Nellie Bly, predstierajúcej duševnú chorobu, aby sa sondou do prostredia psychiatrickej nemocnice pokúsila zlepšiť podmienky chorých; či Annie Edson Taylor, ktorá ako prvý človek splavila Niagarské vodopády v sude. Sebavedomý angažovaný hlas Dorty Jagić i jej snaha o jeho náročné umelecké spracovanie je dobrá voľba vydavateľstva Skalná ruža. Verím, že môže zaujať i slovenského čitateľa a čitatelku.

JANA JUHÁSOVÁ vyštudovala slovenský jazyk a literatúru v kombinácii s filozofiou na FF PU v Prešove. Doktorandské štúdium v odbore slovenská literatúra a literárna veda ukončila na FIF UK v Brati-

slave dizertačnou prácou *Litánie v poézii nadrealistov a básnikov katolíckej moderny*. Pracuje ako odborná asistentka na Katedre slovenského jazyka a literatúry FF KU v Ružomberku. Venuje sa genológii a spirituálnym aspektom súčasnej slovenskej poézie. Je redaktorkou časopisu *Ostium*.

KATARÍNA HRABČÁKOVÁ

Zanechať stopu

KAŠČÁKOVÁ, Silvia. 2015. *Krímiť leva*.

Prešov : OZ FACE.

Musím sa priznať, že recenzované básne sa mi nečítali ľahko. Ani po prvýkrát, ani o týždeň či dva neskôr. Opakujem staré chyby, sadám si k textu s rovnakými očami, interpretujem, zatváram oči. Niečo poznám, niečo tuším, tak čo nie je v poriadku? Je nutné obťažovať čitateľa a čitateľku krízou jednej recenzentky?

Silviu Kaščákovú som doposiaľ vnímala hlavne ako talentovanú textárku (napísala piesne Katke Koščovej, Katke Knechtovej či Komajote). Uspela vo viacerých literárnych súťažiach, jej spirituálne orientovaný cyklus poézie získal prémiiu v Básňach 2010. Predošlú básnickú tvorbu autorky charakterizujú kratšie, aforisticky ladené texty s výraznou pointou. Zbierka *Krímiť leva* pri skromnom počte dvadsaťjeden básní zaujme predovšetkým intenzívnou metaforickosťou a autentickosťou prežívania ženského lyrického subjektu. Už fotografie z dielne Ines Karčákovej na obale a vnútri zbierky napovedajú, že ide o intímnu, introspektívnu poéziu. Obrisy nahého tela anonymnej mladej ženy si prirodzene spájam s lyrickou hrdinkou, jej nahota evokuje zraniteľnosť, roztvorená dlaň môže symbolizovať rovnako nádej, očakávanie či túžbu spojenú s naplnením, ako aj otvorenosť voči prijímaniu či dávaniu, čo korešponduje s autorskou metódou založenou na úprimnosti a uveriteľnosti vypovedaného. Za ústredný motív zbierky považujem utrpenie vo význame intenzívneho prežívania bolesti, ktoré má vplyv na vnútorný aj fyzický priestor lyrickej subjektky, determinuje jej život, vzťahy a pohľad na okolitý svet. Dominantnú tematickú líniu tak predstavuje vyrovnávanie sa s vlastnou bolesťou i zraneniami iných, s existenciou a zmyslom utrpenia (v religióznom i humánnom význame).

Vlastným intímnym inventárom Kaščákovej básní je každodenný život lyrickej hrdinky, emócie a city plynúce z momentov, ktoré sa dotkli jej

vnútra. Vyhodnotenie a následné prijatie či (od)súdenie negatívnych pocitov (zlyhania, sklamanie, úzkosti, strachu a podobne) súvisí s vierou v Boha a s kresťanským učením. Subjektka sa vyznáva z vlastnej nedokonalosti, obzvlášť prenikavo si uvedomuje skutočnosť, že najjednoduchšie je oklamať samu seba a tým, hoci len na chvíľu, uspokojiť vlastné ego. Od učineneho rozhodnutia konať, myslieť či cítiť dobro totiž vedie ešte dlhá cesta k jeho uvedeniu do praxe: „*Aké ľahké je krímiť leva / Načahovať sa k nemu a ceriť zuby. / Robiť mu zrkadlo, uchádzať sa o jeho priazeň. / Oslovovať ho nežne, maznavými menami*“ (s. 8). Autorka sa darí vyhýbať moralizovaniu, básne nepôsobia ako prázdne poučenia – viera lyrickej hrdinky je osobná, cítiť z nej život. Na rozdiel od mystickej či mysterióznej podoby, ktorú predstavujú básne Evy Luky či Eleny Hidvéghyovej-Yung alebo jednej z popredných slovenských poetiek, Anny Ondrejkovej, s ktorou poetku spája i tematizovanie prežívania bolesti a vlastného utrpenia, má Kaščákovej poézia bližšie skôr k vecnej poetike Viery Prokešovej alebo Lýdie Džundovej. Nebudem ďaleko, ak poviem, že je to poézia tak trochu grochovská a tak trochu tomášovská. Autorka je vzdialené pokrytectvo, ako aj fanatické, puritánske či asketické duchovné prežívanie. Základom spirituality jej textov je empatia, senzitivnosť a čistota (nielen v kresťanskom zmysle), naivita pohľadu, príznačná práve pre texty E. J. Grocha (ako prostota) či R. Tomáša (ako detská nenútenosť, nedotknutosť). Oceniť možno predovšetkým reálny životný postoj lyrickej hrdinky k sebe samej, k iným i k svetu. Jej viera vôbec nie je romantická, slepo naivná, vychádza z vlastnej skúsenosti a prezentuje odvrátenú tvár Krista, umučeného na kríži. Ak hrdinka trpí, trpí úplne, nezatajuje nič zo svojej bolesti. A k tej patrí ostrosť aj pichľavosť, prejavujúca sa v ironických a cynických polohách, kde dominujú kontrasty a paradoxy; ako aj jej intenzívne bodavá, pulzujúca či páľčivá podoba, prítomná v jednoduchosti vyjadrovania subjektky i v citlivej obraznosti. Príznačná je neschopnosť hrdinky vyhnúť sa bolesti, miestami je možné vnímať, ako veľmi je ňou priťahovaná: „*Zaskočilo ma, že prsty sa priečia, / lebo vôňa je opojná a bolesť slastná*“ (s. 13).

Hrdinka – autorka sa neraz vyrovnáva s neschopnosťou jazyka adekvátne vyjadriť určitú emóciu: „*Neviem, či moje básne trpia / nedostatkom krvi alebo nehy*“ (s. 23). Nájst správny spô-

sob a mieru nie je jednoduché, čo sťažuje i zainteresovanosť lyrickej hrdinky hlavne negatívnym pocitovým obsahom. Irónia dovoľuje držať city na uzde, mať nadhľad, dokonca nimi pohrdať: „*Tak veľmi by si chcel. / Možno ti pomôže nevyliciteľná choroba / alebo aspoň nádcha. / Nieкто ti uvarí čaj z medovky a prikryje ťa dekou / tak, aby si sa nezobudil*“ (s. 6). Konflikt hrdinky s nemožnosťou vyliečiť, zachrániť, oživiť mužský subjekt, ktorý je pasívny, „*mŕtvy od začiatku*“ (s. 6), jej spôsobuje hnev, sklamanie a následný pocit bezmocnosti. Verš „*S tým treba žiť*“ (s. 6), ako aj civilný výraz celej básne naznačujúci rezignáciu sú metaforou i maskou zastierajúcou intenzitu prežívaného. Azda preto sa básne občas čítajú ťažko, pôsobia ako priznania svedčiace o zraniteľnosti ženského subjektu, ale aj ženy a človeka vo všeobecnosti. Ak k nim chcem pristúpiť, je potrebné priznať sa k vlastnému zúfalstvu, ktoré zahŕňa aj pripustiť si, „*že pri nás nestojí nik*“ (s. 22). Vyhnúť sa zlu nie je možné, ide o nezastaviteľný kolobeh utrženia a zasadenia rany, čo autorka demonštruje básňou *Ľudia sa podobajú stoličke*. Do jej záveru umiestňuje sugestívny obraz: „*Na letisku prejsť detektorom / so srdcom ostrým ako čepeľ*“ (s. 22). Poetický náboj tu pochádza z predstavy srdca ako zbrane namierenej voči iným, i tým, ktorí nás chcú milovať. Túto zbraň však detektor nezachytí, čo svedčí buď o jej explicitnej neviditeľnosti, a to naháňa strach, alebo hrozbom zmierení sa s poznaním, že sme voči zraneniam a zraňovaniu bezmocní. Zabiť v sebaobrane je pre lyrickú hrdinku nutné v básni *Dni pokoja*. Umŕtvenie či umŕtvenie túžob a snov vyplýva z jej predošlej skúsenosti, nenaplnené očakávania učia ďalej nechcieť a necítiť, pretože by to znamenalo vystavovať sa novej bolesti i následnému pocitu prázdna. Pre neschopnosť prijať, odpustiť či zmieriť sa lyrická hrdinka nesie všetky dôsledky – i keď na ňu dolieha ťaž vlastného egoizmu, vedome sa vzdáva ilúzií v prospech nevyhnutného: „*Nenapíňaj život za každú cenu, / lebo sa pri nalievaní sklameš*“ (s. 17). V súlade s kresťanským učením je Boh tým, ktorý naplňa nádobu – človeka, umŕtvenie i najhlbších potrieb je prirodzenou a nutnou súčasťou očistenia a následného „pravého naplnenia“. Prežívaná skutočnosť však núti hrdinku nechcieť ono „viac“, ktoré jej sľubuje viera – akcentuje sa tu napätie medzi ideálom človeka a Božím zámerom, zápas o prijatie Jeho dobra: „*Spi, nauč sa, ako sa umiera*“ (s. 17). Pri-

rovnanie spánku k smrti, pôvodne klišéovitý obraz, nadobúda v kontexte zbierky hlbší význam, nie je len bolestivou reakciou lyrickej hrdinky na odpovede, ktoré jej ponúka viditeľný svet, súvisí s hodnotou jej života a s presvedčením nežiť (len) podľa vlastnej vôle. Na krehkosť hranice medzi svetským a svätým odkazuje báseň *Kostal pod Tatrami* – akoby vždy išlo o uhol pohľadu, spôsob, akým nazeráme na veci, či ich chápeme jednotlivu, alebo v súvislostiach. Kristovo telo majúce nadprirodzenú moc sa v okamihu mení na kúsok malého, chuťou neutrálneho jedla, ktoré je ľahké zlomiť i nechať padnúť na zem: „*Niektoré hostie padajú na zem, / niektoré na úrodnú / a svätokrádež so svätosťou / majú k sebe blízko*“ (s. 9).

Iný, očami neviditeľný svet je východiskom, cieľom, aj zmyslom úsilia lyrickej hrdinky: „*Strom, kameň, jarabina, / cesta, sneh, celé hory a ja verím v to, / čo ľudské oko nikdy nevidelo. // Keby som prestala, / všetko, čo vidím, mi bude na záhubu*“ (s. 29). Vynechanie druhej strofy by azda urobilo báseň esteticky pôsobivejšou a interpretačne hodnotnejšou. Záver pre mňa vyznieva dopovedajúco a oproti predošlej strofe básne plocho – biblické odkazovanie bez posunu pôvodného významu je priehľadné, čím sa narúša predošlá „udivujúca“ atmosféra (ide o údiv hrdinky nad viditeľným svetom v kontraste s preňu prekvapujúcim nesvetkým zaujatím stanoviska). Hoci postup autorky/redaktorov považujem v kontexte zbierky za logický, práve sebairónia pochádzajúca z prvej strofy je zdrojom pozitívneho napätia. Pochybovačnosť ženského subjektu nemá u Kaščákovej charakter menejcennosti, čitateľom a čitateľkám môže byť sympatický práve (seba)ironický nadhľad autorky, stále prítomné úsilie o odstup, ktoré sa prejavuje v boji medzi racionálnym a emotívnym: „*Čo všetko sa stalo bezo mňa (...) Všetko, čo sa stane, keď nebudem, / bude rovnako ohromné. / Nechcem sa do toho miešať, / ale ak sa niečo stane kvôli mne, / prepáčte mi, / nechcela som vás pomýliť*“ (s. 12). Umelecky najpresvedčivejšie a najvydarenejšie básne sú tie rozsahom kratšie, prejavuje sa v nich schopnosť vysloviť nevyhnutné a použiť pri tom minimum slov, pričom sa autorka usiluje o určitú výrazovú atraktivnosť – podľa mňa vzniká tento dojem spojením lyrickej obraznosti s prostriedkami, ktorými sa v textoch posilňuje epickosť. Pre viaceré básne platí, že sú vizuálne veľmi silné, je to i preto, že umiestňujú ženský subjekt do urči-

tého časopriestoru. Hoci prvá osoba jednotného čísla neumožňuje predstaviť si hrdinku tak samostatne ako napríklad pri hypostazovanom lyrickom subjekte (M. Milčák), ich-forma ráta s emotívnosťou, tendenciou stotožniť sa s črtami subjektivity či časťami jej výpovede. Osobná, výpovedná línia zameraná na vnútorný priestor hrdinky pripomína útržky príbehu – spomienok, zážitkov, skúseností, z nich získaného poznania. Autorka posilňuje epický pôdorys textov aj priamym oslovením čitateľa a čitateľky (básne *Raz a Dôležitá báseň*) či mužského subjektu (napríklad v básňach *Nemožno ťa zachrániť* a *Čo sa nestalo*). V pozícii adresátky sa ocitá i sama lyrická hrdinka (v básni *Dni pokoja* či *Dcére mojej mamy*).

Uvedomovať si samu seba v každej chvíli života sprevádza túžba (u)vidieť sa a byť videná, mať svoje miesto: „*Budem sa držať tu, / hoci na jednom verši*“ (s. 5). Napriek tejto túžbe, subjektu charakterizuje pokora, skromnosť, snaha prijať aktuálny stav seba aj svojich možností, sveta a vecí takých, aké sú: „*Viem, že nedostanem viac. // Viem, že nedostanem inak*“ (s. 5). Nie vždy sa to však darí, horko pôsobí najmä poznanie, že sme limitovaní realitou – naša prítomnosť vo svete by mohla/môže byť úplne náhodná: „*Ráno som vstala a vyšla na ulicu. / Mesto už bolo na nohách. / Ďalšie ráno som nevstala. / A mesto už bolo na nohách. // Je ťažké vedieť o meste také veci*“ (s. 15). Uvedená báseň je zároveň vhodným príkladom – hovorenia niečím iným, pripomína mi Szyborskej báseň, kde sa namiesto explicitne vyslovených emócií súvisiacich so smrťou objavuje problém kocúra v prázdnom byte. Považujem ju za najlepšiu báseň celej zbierky, a to aj pre jej zdanlivú jednoduchosť, nenútenosť, ktorá sa v závere láme do fatálnej pointy. Vzťah autenticity a štylizovanosti autorka rozvíja v básni *Raz*, jej koniec vyznieva manifestačne, hoci textami celej zbierky preniká pocit neistoty nad zvolenou autorskou metódou. Zložitie nie je len hovoriť, ale aj hovoriť o sebe (báseň *Neviem pomenovať*), námahu subjektke spôsobuje i úsilie vidieť či túžba byť videná – pri dôslednejšej introspekcii v sebe spoznáva napríklad dcéru svojho otca (báseň *Dcéra môjho otca*). Problematický vzťah ženského lyrického subjektu s otcom môžeme považovať pre pochopenie zbierky za kľúčový, súvisí i s postojom k mužskému subjektu a vzdialene možno uvažovať i o paralele so vzťahom k Bohu – Otcovi.

Cyklus básní *Ty vyberáš vodu* (s. 20 – 21) a *Dievča, otec a studňa* (s. 30 – 31) sa od ostatných textov odlišuje nielen rozsahom, ale i vyššou mierou mnohovýznamovosti, interpretačnej otvorenosti. Naplno tu vynikne Kaščákovej kultivovaná práca so slovom a schopnosť vrstvenia metaforického obrazu. Obe básne medzi sebou komunikujú, čím dochádza k sémantickým posunom a následnej reinterpretácii textu. Duchovnosť Kaščákovej básní sa odráža i v práci s religiózno-kresťanskými motívmi. Konkrétne náboženské predmety ako hostia a svätožiara strácajú svoju hodnotu: „*Miesto pre studňu vybral on (...) Laná boli vytiahnuté a nad hlavou svetelný kruh, / svätožiara slobody za smutný život*“ (s. 21), prípadne: „*Hlad po ňom nezaženie hostia, / spánok alebo dobré rady*“ (s. 30). Svetský charakter nadohľadávajú aj niektoré biblické podobenstvá, napríklad v básni *Poetka*. Namiesto zázračného rozmnoženia chlebov, pri ktorom učeníci nazbierajú zvyšných sedem košov odrobín, ženský subjekt vyslovuje: „*Postavila som dvanásť košov a sú plné papiera*“ (s. 5), čím vyjadruje svoje prílišné a márne úsilie, smútok z absencie zázraku.

Popri naozaj dobrých básňach sú v knižke aj priemerné, ktoré pôsobia ako cvičenia, nemajú rovnako silný poetický náboj ako ostatné, a preto vyznievajú dostratená (*Na prechádzku chodil, Dcéra môjho otca, Neviem pomenovať* či *Nič*). Prítomnosť týchto textov mi v zbierke neprekáža, no myslím si, že ich námety stoja za dôslednejšie prepracovanie. Otázne je aj verbalizovanie emócií, čím niekedy vzniká nepríjemný tlak na čitateľov a čitateľky: „*Rozplývaš sa nad bolesťou, / ktorá ťa neudrží*“ (s. 20), „*Spovedá sa. Zamkla sa v kuchyni, / pustila vodu, možno plače*“ (s. 24). V kontexte zbierky tak majú spomínané texty svoju funkciu, sú to básne – inhibitory, utlmujú emotívnosť, zjemňujú napätie a vyrovnávajú celkový „trpký pocit“ z prečítaného.

Poézia Silvie Kaščákovej je úderná a pôsobivá. Nekričí ani neprosí o pozornosť, skôr si skromne hľadá svoje vlastné miesto: „*Prišla som a zamiešala sa medzi iných*“ (s. 23). Chce v nás zanechať (aspoň) stopu.

KATARÍNA HRABČÁKOVÁ (1989) je internou doktorandkou PU v Prešove, kde študuje v programe teória a dejiny slovenskej literatúry. Venuje sa problematike ženského lyrického subjektu v slovenskej literatúre, formovaniu poetiky mladých, začínajúcich autorov a autoriek, kritické reflexii ich tvorby a taktiež súčasnej, najmä ženskej poézii. Je laureátkou niekoľkých slovenských literárnych súťaží, básne publikovala v *Dotykoch*, vo *Vertigu* a v zborníkoch zo súťaží.

MÁRIA Klapáková Ekonomizujúca literatúra, literarizovaná ekonómia

VESELKOVÁ, Marcela. 2015. *Nedostatky*. Bratislava : Kalligram.

Prozaický debut Marcely Veselkovej *Nedostatky* vychádza v období, keď sa v literatúre (najmä v poézii) už dlhší čas a v rôznych významoch skloňuje pojem angažovanosť a, predovšetkým v súvislosti so štúdiou Ivany Taranenkovej *Romanca rozumu a citu v časoch „austerity“ (Post?)ideológie v súčasnej literatúre*,¹ aj s ním súvisiaca ideológia, respektíve ideologizácia. Do tejto „nálady“ zapadajú aj *Nedostatky*, keďže v nich autorka tematizuje problematiku ekonomickej krízy. Robí tak najmä esejistickým nadväzovaním na ekonomicke, literárne či napríklad aj lingvistické texty, ktoré rozvíja do analytických či polemických úvah narátorky. Paralelnou rovinou knihy je „príbeh“ Slovenky Heleny a Španiela Martína, žijúcich v Bruseli. Autorka cielene zvolila protiklad ekonomickej „pocitivejšieho severu“ a „zadĺženého juhu“ (Taranenkova 2015: 70), pričom práve rozdielnosť názorov v tejto oblasti smeruje k nedostatku pochopenia a konfliktu v partnerskom vzťahu. Problémom podobných, intelektuálnych textov však býva, že čitateľa a čitateľku zvädzajú k tomu, aby sa zameral na ideovú zložku, pričom tá umelecká sa môže vnímať iba ako prídružená, sekundárna. Je však potrebné (pri textoch tohto typu azda ešte viac) neuspokojiť sa s nadstavbou, v niektorých prípadoch i nenechať sa pomýliť ideou, ideológiou knihy a overiť tiež jej umeleckú hodnotu. Aj pri ideologických textoch totiž platí, že by primárne mali byť umeleckými a neskĺznuť k „služobníctvu“ idey (čo sa v našej literatúre dialo najmä v období jednotnej metódy socialistického realizmu).

Nazerať na Veselkovej text primárne ako na umelecký mi dovoľuje tiež fakt, že interpretáciu vyslovené na ideovej/ideologickej úrovni ponúkla už Ivana Taranenkova v spomínanej štúdií. Vedkyňa vo svojom texte poukazuje na existenciu istých ideologických štruktúr v slovenskej ponovembrovej literatúre, pričom zároveň konštatuje, že podobný typ interpretácií v našom kontexte napriek tomu neexistuje (Taranenkova 2015: 68).

Literatúra sa totiž podľa nej vyhla ideologickej paradigme najmä akcentovaním individuálnej skúsenosti postáv (tamže) a do popredia sa teda po prednovembrových obmedzeniach dostáva napríklad problém individuality či identity. V podobnom duchu vedkyňa interpretuje tiež prózu *Nedostatky*, ktorú označuje za zaujímavý „prípadovej exponovania ideologického diskurzu“ (tamže: 68) a navrhuje ku knihe pristupovať ako k (post)ideologickému textu, ktorý „zviditeľňuje interpretovi (-ke) súčasnej slovenskej literatúry základný problém – akým spôsobom má odhaľovať a poukazovať na ideologické diskurzívne praktiky v texte, keď je evidentne tiež nazerajúci na svet z istých diskurzívnych súradníc a jeho odstup je evidentne menej výrazný ako vo vzťahu k literárnym textom minulosti“ (Taranenkova 2015: 71 – 72). Napriek tejto Taranenkovej výzve sa však nazdávam, že Veselkovej knihu je potrebné čítať aj v „súradniciach umeleckého diskurzu“. Práve na tejto úrovni totiž možno uvažovať o základných nedostatkoch textu, ktoré sa objavili napriek jeho invenčnému zámeru či účelu (či práve preň?) – ktorý je síce akcentovaný ako primárny, nie je však jediný.

Budem pritom zámerne vychádzať zo základných znakov umeleckej literatúry, ktoré môžu byť pri reflexii podobných textov prehliadané z dôvodu, na prvý pohľad azda pútavejšej, nadstavby. V jednej zo základných literárnoteoretických príručiek René Wellek² ako predpoklad „dobrej literatúry“ vymedzuje dve zložky, potešenie a užitočnosť, pričom konštatuje, že tieto dve „noty“ by nemali iba koexistovať, ale mali by splynúť (Wellek 1996: 41). Pri Veselkovej próze k tomu však nedochádza, keďže ideologická a umelecká zložka zostali stáť vedľa seba. To je badateľné už na kompozícii knihy. Tá sa skladá zo štyroch častí (*Československo, Villette, Slovensko a Španielsko*), pričom prvá je odbornou (ekonomickou, politickou, lingvistickou), esejistickým jazykom formulovanou analýzou pojmu nedostatok. Druhá časť na ňu nadväzuje vo forme interpretácií umeleckých textov a s nimi súvisiacich mimoliterárnych súvislostí najmä Charlotte Brontëovej a Milana Kunderu. Autorka následne postupne prechádza k častiam, ktoré sú opäť monológom narátorky alebo rozhovormi postáv na ekonomicke témy, pričom záverečná časť sa sú-

1 Taranenkova, I. 2015. *Romanca rozumu a citu v časoch „austerity“ (Post?)ideológie v súčasnej literatúre*. In *Romboid*, č. 9 – 10, s. 67 – 72.

2 Wellek, R. 1996. *Teorie literatury*. Olomouc : Votobia.

stredí na postavy samotné. Vyslovene umelecké pasáže sa, najmä v prvých dvoch častiach knihy, popri analytických objavujú sporadicky, problémom však je, že vedľa esejistických častí pôsobia štylizovane. Ako príklad možno uviesť pasáž, keď tematizáciu ekonomických rozhovorov motivuje Veselková tým, že ide o akýsi partnerský „jazyk lásky“: „*Helena sa mylila, keď si myslela, že v jej a Martinovom súkromnom jazyku neostalo miesto pre nežnosti. Opakujúce sa rozhovory o ekonomii a morálke boli hravým podpichovaním a koketovaním. Až kým nimi jedného dňa neprestali byť*“ (s. 68). Spojenie ekonomie a partnerského vzťahu pôsobí v tejto formulácii bizarne, autorka zároveň až príliš priamo anticipuje dej, pričom záverečná veta pôsobí priam fatálne.

Vo všeobecnosti možno Veselkovej postavy považovať skôr za nositeľov a nositeľky myšlienok než za psychologizované, autentické či svojbytné. Neplatí tu rakúsovské tvrdenie, že postava si „sama žije svoj život“, autor je jej tvorcom, no ona sama si postupne tvorí svoje smerovanie. Postavy prózy *Nedostatky* sú totiž konštruktom, prostriedkom na prenos konkrétnych informácií, spôsobu uvažovania. Dojem plochosti postáv vytvára predovšetkým fakt, že výlučnou témou ich rozhovorov sú ekonomické či z toho plynúce spoločenské problémy (politika šetrenia, dlh, sociálne rozdiely, problém minimálnej mzdy a iné). Ich názory sa pravidelne diametrálne odlišujú, čo síce autorke dovoľuje poukázať na rovnaký problém z rôznych stanovísk, tento zámer je však príliš zřejmý. Ani na tejto úrovni teda wellekovské potešenie a užitočnosť nespĺňajú, keďže umelecké potešenie je v službe užitočnosti.

Knihu taktiež možno čítať ako generačnú výpoveď dnešných tridsiatničiek a tridsiatnikov, ktorí práve v období krízy dospievali a stávali sa samostatnými. Nejde však už o Žuchovej či Kerplovej „novodobých nomádov“, ktorí si šetria peniaze z brigád do plechovej škatuľky alebo vnímajú život v zahraničí ako formu spoznávania a nadobúdania skúseností. Základné existenčné problémy sa z roviny prežívania presunuli na úroveň dialógov o nich. Tento postup sám osebe znovu možno považovať za invenčný, jeho realizácia je však často problematická. Ako príklad možno uviesť pasáž, keď si Helena na letisku kúpi čokoládu: „*Rozbalila čokoládu so 70 % obsahom kaka a odhryzla si. Odporná. Komunizmus jej tak zničil chute, že si nedokázala ani vychutnať kva-*

litnú čokoládu. Bude musieť napísať domov, nech jej pošlú nugátovú pochúťku. Stúžený tuk a cukor, takmer žiadne kakao“ (s. 134). Veselkovu varíruje (recykluje?) zaužívané motívy z textov autoriek spájaných s pojmom „novodobého nomádstva“ či, ako to naznačuje aj Ivana Taranenkova, expatovstva, teda dobrovoľného života v cudzine. V knihe Zusky Kerplovej *Buchty švabachom* boli symbolom nostalgie za domovom horalky, v Rosovej *Dandym* zasa kakao. Veselková síce tento motív posúva, neprisudzuje mu pozitívne konotácie, ako to robia spomenuté autorky. Práve naopak, čokoláda jej slúži ako prostriedok kritiky predošlého režimu, keďže ten jej zabránil užívať si vymoženosti kapitalizmu. Situácia však opäť pôsobí v kontexte knihy nefunkčne príznakovo. Na rozdiel od spomenutých autoriek, ktoré svoje texty budujú práve na každodenných, drobných situáciách, z ktorých sa vytvára celok, vo Veselkovej diele pôsobí tento motív osamotene. Navyše, v nadväznosti na spomenutú „horalkovú nostalgiu“ ho skôr ako transparentnú súčasť textu čítam ako (azda až príliš) explicitný intertextuálny odkaz.

Písať o ekonomickej kríze, respektíve o problémoch z nej prameniacych prostredníctvom prozaického textu sa zdá produktívne. Účelom podobnej knihy by mohla byť na jednej strane snaha autora či autorky reagovať na (už dlhodobu) aktuálny celospoločenský problém a prostredníctvom toho buď menej zdatnému čitateľovi či čitateľke danú tému viac priblížiť, vysvetliť, alebo tomu zainteresovanému, zainteresovanej poskytnúť nové možnosti a zdroje nazerania na ňu. Treťou možnosťou, v rámci písania, ktoré sa u nás v umeleckej literatúre ustálilo po novembri, by bolo písanie knihy bez ohľadu na percipienta, percipientku, šlo by teda o realizáciu „potreby“ autora či autorky podať pre neho/pre ňu zásadnú výpoveď. Ani po dočítaní *Nedostatkov* Marcely Veselkovej mi však nie je úplne jasné, ktorú a či vôbec niektorú zo spomenutých možností si autorka zvolila, a teda ani aký čitateľský kľúč je na text najvhodnejšie aplikovať. Najevidentnejšie je, samozrejme, ideologické čítanie, no ako konštatuje Wellek, „ideologický obsah ve správnom kontextu zrejme zvyšuje umeleckou hodnotu, pretože utvrdzuje dôležité umelecké hodnoty, totiž komplexnosť a koherenciu. Teoretický náhľad môže prohloubit a rozšíriť záběr umelcovu chápaní. Avšak k tomu nemusí dojít. Příliš ideologie bude umělci

překážet, pokud ji neasimiluje“ (Wellek 1996: 173). Teda aj napriek tomu, že Veselkovej „ekonomizujúca“ próza zapadá do aktuálnej angažovanej nálady (nielen) v literatúre, nazdávam sa, že umelecky sa autorkinej poézii nevyrovná. Pozitívom je, že zámer textu nebol prvoplánový. Nemala to byť ďalšia v rade próz o partnerskom vzťahu, ktorý je ovplyvnený ekonomickými či inými nedostatkami, a nemala ani zapadnúť do série textov tematizujúcich odchod/pobyt/návrat z cudziny. No výsledok sa pre mňa ukázal ako až príliš prešpekulovaný a hybridný a myslím, že podobnému typu textu by viac prospelo koncipovať ho ako zbierku esejí.

V rámci doterajšej Veselkovej tvorby, teda dvoch zbierok poézie, vnímam jej prózu ako snahu vyjadriť sa vecne a, vzhľadom na autorkino ekonomické vzdelanie, aj fundovane k histórii či súčasnosti ekonomickej krízy, kríz. (Samozrejme, o hodnote a presvedčivosti pohľadu Veselkovej autorského subjektu na ňu možno tiež polemizovať.) Došlo však k prelínaniu, respektíve umiestneniu vedľa seba dvoch odlišných diskurzov, ideologického a umeleckého, ktoré nekooperujú, keďže ideologický je nadradený. A hoci, wellekovsky povedané, vedecký diskurz vzbudzuje rešpekt, pri takom množstve ekonomických i vzťahových problémov, ako vymedzila a vybudovala Veselková, nevystačí.

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

BEATA BEREGRAD GRÜNMANNOVÁ
Hriech dobrovoľnej bezdetnosti
DAUM, Meghan (ed.). 2015. *Selfish, Shallow and Self-Absorbed. Sixteen Writers on the Decision Not to Have Kids*. New York : Picador.

Meghan Daum je žena britva. Otvára zaceľené rany, pod ktorými to „veselo hnije“, vrta sa v nevábnom obsahu a výsledky hlási vo forme esejí. Láska, smrť, spoločenské normy, ilúzie každého druhu, nič jej neujde. Kniha je dôkazom, že dobre opísaná realita je vzrušujúcejšia ako fikcia, pretože život je viac než jeho napodobenina.

Za zbierku *Unspeakable: And Other Subjects of Discussion* autorka v roku 2015 získala cenu PEN Center USA za kreatívnu nefiktívnu tvorbu.

Oprávnene sa stala editorkou recenzovanej zbierky esejí *Selfish, Shallow and Self-Absorbed*. Podarilo sa jej presvedčiť trinásť bezdetných literátok a troch literátov, aby zdôvodnili, prečo sa rozhodli pre bezdetnosť. Na úvod parafrázuje slávnú vetu z Tolstého *Anny Kareniny*: „*Všetky šťastné rodiny sú si podobné, každá nešťastná rodina je inak nešťastná*“ (s. 1). Podobne vraj ľudia, ktorí chcú mať deti, majú jednotný dôvod, kým tie a tí, ktorí nechcú, majú dôvody rôzne. Nie je to však úplne tak, ani v tejto zbierke nie je šestnásť originálov, je niekoľko opakujúcich sa schém, ktoré stáli za rozhodnutím nemať deti. Ešte menej druhov reakcií je u ľudí tradičného zmýšľania.

Knihu by nepochybne mali čítať aj tí, ktorí deti majú, ale hodnotiť by ju mal skôr človek bezdetný, pretože vie precítiť myšlienkové pochody autorov a autoriek, chodí, obrazne povedané, v tých istých topánkach. Hoci je môj osobný príbeh života bez potomkov len môj a myslím si, tak ako každý, že je unikátny, je až s podivom, ako som kúsok seba našla takmer v každej esejí tejto zbierky.

Dala by sa urobiť kresba množín, ktoré sa pretnú a vytvoria skupinu s názvom Prázdne hniezdo. V jednom okienku by boli ľudia, ktorým sa rodičovské pudy nevyvinuli vôbec. Bez váhania a s absolútnou istotou vedeli, že deti nebudú súčasťou ich života. Stalo sa tak buď v dôsledku komplikovaného detstva, najčastejšie boli zastúpené problémy s vlastnými matkami, alebo sa ten pocit nedostavil tak, ako sa neobjavil hudobný sluch, chuť na nikotín či cukrovka.

Ďalšia skupina respondentov a respondentiek prešla obdobím zmätku. Určitú časť života sa u nich vyskytoval predpoklad, že dieťa bude, niekedy, raz, s niekým vhodným. Mysleli si, že túžba rodiť sa dostaví. Tu sa akceptácia vlastnej inklinácie k bezdetnosti vybrala okľukou, ale došla. Ďalšou je skupina žien, ktoré otehotneli v dôsledku neopatrnosti alebo sa, naopak, pokúsili o umelé oplodnenie. Niektoré sa rozhodli pre interrupciu dobrovoľne, ďalšie potratili, a až vtedy, tesne pred prahom materstva, často počujúc zvuky srdca nenarodeného dieťaťa, dospeli k záveru, že nie sú schopné byť matkami. Traja muži mali tiež svoje príčiny a príbehy, ale ako skonštatoval Tim Kreider, nejde u nich o takú ťažkú pozíciu, ako je to

v prípade žien. Kým bezdetného muža považujú za večného mladíka či neviazaného hedonistu, nad ktorým spoločnosť maximálne mávne rukou, v prípade ženy sa rovnaký jav považuje za patológiu.

Bezdetný človek by sa so svojou životnou voľbou vyrovnal. V našom kultúrnom priestore má, našťastie, možnosť rozhodovať o svojom tele. Promiskuita, neochota vydať či oženiť sa či prerušenie tehotenstva sa tu zásadnejšie netrestá. Konflikt však býva s okolím a v dôsledku spoločenských stereotypov. Príbehy sa teda nelíšia samotným faktom, že autori sú bezdetní. Líšia sa formou verbálnej sebaobranu, ktorú zvolili na zdôvodnenie svojho stavu, pretože sú zahnaní do kúta a musia sa brániť pred obvinením, že sú monštrá s amputovanými citmi, neochotné plniť spoločenskú dohodu o povinnosti množiť sa. Dokážem sympatizovať. Rástla som s predstavou, že sa raz vydám a budem mať deti. Nikdy som nerozmýšľala, či ich chcem, alebo nie. Bolo to jasné ako facka, ako to, že pôjdem na vysokú školu, pretože v mojej rodine bolo nemysliteľné, aby som neskončila univerzitu. V čase mojich štúdií bolo pravidlom, že žena mala končiť školu za snúbená alebo sa aspoň snažiť získať ženicha do 25. roku života. Od tohto milníka jej inak prináležal oficiálny titul stará dievka. Rodilo sa skoro, pretože to bolo, a v podstate aj naozaj je, zdravšie. Takže po sobášii nasledovali pokusy o materstvo, ktoré v mojom prípade nevyšli a ako tridsaťdvaročná, po poslednom potrate, som túto kapitolu života ukončila. Mala som možnosť štyri mesiace pociťovať, aké by to mohlo byť – byť matkou. Prežila som stratu plodu, ktorý ešte nebol celým človekom, ale už bol jeho reálnou možnosťou. Uzavrela som to a nikdy sa neotočila naspäť. Žiadne pokusy o umelé oplodnenie, žiadna adopcia, ľútostivé pozeranie do kočiek. Nastúpilo fatalistické „je to tak, ako má byť“ a istota, že bezdetnosť ma nerobí menejcennou. Môžem teda spochybniť svoju skutočnú túžbu po materstve? Nemusím, keďže to za mňa istotne urobili druhí. Rozhodnutie nesnažiť sa ďalej o dieťa bolo ako vypnutie autopilota a prevzatie zodpovednosti za let, za svoj život a alternatívne možnosti jeho naplnenia. Samozrejme, išlo aj o útek pred opakujúcou sa bolesťou z prázdnoty. Som pevne presvedčená o tom, že rozhodnutie o tom, či chce žena vychovávať deti, má byť výhradne v jej kompetencii. Partner jej rozhodnutie môže podporiť, ale tak isto nemusí. Ani ona ne-

môže muža nútiť do otcovstva, ak bytostne nechce alebo má strach, ani mu nemôže upierať právo na rodičovstvo, ak cíti potrebu starať sa a dávať lásku.

Antológia *Selfish, Shallow and Self-Absorbed* je dokonalým manuálom pre pochopenie dobrovoľnej bezdetnosti, pretože pokrýva takmer celé spektrum pocitov, dôvodov aj dôsledkov. Čítanie sa stáva lekciami v sebaspytovaní, uisťovaní sa, alebo spochybňovaní vlastných úmyslov. Pre ľudí s deťmi, pre advokátov povinného množenia sa je možnosťou nabrať trocha empatie, ale v prípade niektorých autorov aj vlny antipatie voči povrchnému egoizmu, ktorým ich myseľ preteká. Aj na charakterové chyby má človek právo.

Courtney Hodell nerád vysvetľuje svoje rozhodnutie, príčiny bezdetnosti prvému neznámemu, ktorý mu kladie impertinentné otázky. Nič ho do toho nie je.

Laura Kipnis tvrdí, že materinský inštinkt je len spoločenskou konvenciou: „*Vo chvíli, keď výchova detí začala byť drahšia ako ich prínos do rodinnej ekonomiky, muselo vzniknúť nejaké zdôvodnenie, prečo ich vôbec mať, preto sa uchytil príbeh, že mať deti je veľké emocionálne naplnenie*“ (s. 34). Obávam sa, že Kipnis sice môže niečo teoreticky predpokladať, no názor, že biologický inštinkt je len historickým reliktom a že „*nuda a intelektuálna atrofia sú normálnym stavom každodenného života matiek*“ (s. 35), stojí na poriadne rozkývaných nohách dohadov a bohapustého generalizovania.

Kate Christensen prišla s postrehom, že jej manžel odmietal potomstvo, pretože sa nechcel vzdať svojej mladosti. Tento pocit poznám. Ako mi povedal kamarát: nemala si deti, zostala si dievčaťom. Nerastie pri vás rebelujúca pripomienka plynuceho času, živé zrkadlo, ktoré by pripomínalo, že aj vy starnete. Christensen odkladala graviditu na neskôr, až sa napokon v krajnej časovej núdzi, po štyridsiatke, rozhodla pre spermo-banku. Podarilo sa, otehotnela, no zrazu sa ocitla na bláznivej hojdačke, keď sa v nej striedali pocity radosti a paniky. Keď v nej už klíčil život, zrazu nevedela, či to zvládne. Spontánne potratila. Zaplavila ju nová zmes emócií, smútok zo straty, ale aj úľava. A to bol primárny pocit. Uvedomila si, že sa zachránila pred stratou seba samej (s. 53 – 54). Ako píše ďalej: „*Spomínam si na svoju dávnu horúčkovitú potrebu mať dieťa láskyplne a s úľavou. Retrospektívne mi pripadá, že to bol biologický,*

hormonálny impulz, imperatív, ktorý povstal, keď prišiel ten pravý okamih, a potom, nenaplnený, jednoducho v priebehu času zmizol“ (s. 59).

Lionel Shriver zaplavila stránky svojej eseje racionalizáciou, ako keby povedať jednoduché „nechcem“ bolo niečím hanebným. Konštatuje, že Západ starne. V Nemecku dve pätiny vzdelaných žien vôbec nemajú deti: „*Na rozdiel od našich predkov sa málokedy pýtame, či slúžime vyššiemu spoločenskému záujmu; pravdepodobne sa pýtame, či sme šťastní*“ (s. 83). Vyjadruje pochybnosť o význame zanechávania genetickej stopy, jediný odtlačok, ktorý tu zanechá, je jej práca. Súhlasí, že ak bude takto zmýšľať veľa žien, skončí veľa rodov, zanikne veľa kvalitných génov. Prázdne miesta zaplnia migranti a migrantky: „*Genetické línie týchto ľudí budú mať vlastnú silu, energiu a kvalitu*“ (s. 88). Definitívny rozsudok nad koketovaním s vyhytním formuluje v konštatovaní: „*Sme zaujímaví. Sme zábavní. Ale napísané veľkým písmom, sme ekonomická, kultúrna a morálna katastrofa*“ (s. 95).

Sigrid Nunez vyzozorovala svojho času tendenciu, ktorá platila aj u nás: „*Materstvo bolo ako škola, nedalo sa mu uniknúť. Bolo súčasťou manželstva – a ja som nepoznala žiadne dievča, ktoré si pre seba predstavovalo budúcnosť bez manželstva*“ (s. 101). Stačí si pozrieť filmovú a často aj knižnú produkciu. Šťastný koniec sa rovná diamantovému snubnému prsteňu. Každá osoba, ktorá uzavrie manželstvo, ale odmieta sa množiť, je považovaná za neprirodzenú. Žena, ktorá prizná, že nikdy nepocítila túžbu po dieťati, je vnímaná ako „úchylná“: „*Ženy boli vždy vychovávané vo viere, že by neboli kompletne a úspešné v živote, ak by nemali skúsenosť materstva*“ (s. 109).

Michelle Huneven sa sťažuje na zmeny, ktoré nastávajú v priateľstvách po príchode detí. Bezdetný zrazu stojí mimo okruhu záujmov a povinností. Javí sa v tomto smere značne precitlivená, ale keď rozpovie príbeh svojho detstva a priblíži svoju neláskavú matku, je jasné prečo: „*Nakoniec to, čo som dlho tušila, bolo vypovedané. Myslela, že chce deti, ale keď ich mala, v skutočnosti ich nechcela. Zlyhali sme v tom, že sme jej nepriniesli šťastie*“ (s. 142). Neľutuje, že nemá deti. Je vďačná za slobodu rozhodovania, ktorá je z hľadiska histórie čerstvou skúsenosťou: „*Niekedy sa cítim ako pionierka, žena, ktorá má prístup k nekonečnému množstvu nových príležitostí, vrátane mož-*

nosti vytvoriť si život, ktorý najviac vyhovuje jej vlastným schopnostiam a temperamentu“ (s. 145).

Jeanne Safer vníma rozdiel medzi ženskou neplodnosťou a dobrovoľnou absenciou rodičovstva: „*Neploďné neprechádzajú tými istými bojmi, pretože spoločnosť predpokladá, že majú srdce na správnom mieste, a nespochybňuje ich ženskosť*“ (s. 187). Pozoruhodné je jej priznanie: „*V skutočnosti nechcem dieťa. Chcem chcieť mať dieťa*“ (s. 190). Vystihla pocit, že žena robí niečo zlé, neprirodzené, všadeprítomný spoločenský tlak. Je nutné byť k sebe úprimnou. Oslobodí sa len tá či ten, kto akceptuje svoje nastavenie osobnosti, obmedzenia. Tvrdohlavo popierať pravdu o sebe, je ako dobrovoľne žiť v žalári, na ktorom nie sú zamknuté dvere.

Geoff Dyer poňal svoj príspevok kruto ironicky: „*Zo všetkých argumentov, prečo mať deti, tvrdenie, že to dáva životu zmysel, je to, ku ktorému som najviac nepriateľský – odhliadnuc od všetkých ostatných. Predpoklad, že život potrebuje zmysel alebo dôvod! Som úplne spokojný s predstavou, že život je celkom nezmyselný a chýba mu dôvod (...). Nemať deti sa považuje za extrémne egoistické, ako keby sa ľudia, ktorí majú deti, nesebeckky obetovali s odôvodnením, že treba zabezpečiť prežitie nášho ohrozeného druhu a zaplniť tento náš pustý a nezaľudnený ostrov*“ (s. 201 – 205). V zrkadle súčasnej migračnej krízy a absurdne preľudnených častí planéty to naozaj nie je relevantný dôvod na rodičovstvo: „*Rodičovská loby tvrdí, že ak nebudete mať deti, budete neskôr ľutovať. Keď príde na ľútosť, každý je víťazom. Je to jackpot, ktorý zaručene vyhráte*“ (s. 205). Áno, vždy je čo ľutovať. Že sú deti dve a nie tri, že sa nepodobajú radšej na matku, že nie je syn, že nie je dcéra, že sme boli benevolentní, že sme boli príliš prísne. Dyer má pravdu – spokojní nebudeme nikdy. Pripomenulo mi to môj nedávny dialóg s pokladníčkou v obchode. Opýtala sa, či nechcem zbierať kupóny na hračky. Povedala som, že nie, nato kontrovala: aha, asi už máte veľké deti. Hovorím, že nemám deti, ona, že kto by už dnes chcel deti. Vravím jej, že som ich chcela. Pripustila teda, že má dcéru, piatačku. Zo slušnosti som poznamenala, že je to isto veľká radosť. Nato stíchla, popremýšľala a uzavrela to s tým, že však dievča vyrastie a potom to iste bude lepšie. Dyer má naozaj pravdu.

Elliott Holt pridala do misky dôvodov ďalší. Zdravotný stav, vedomie, že je veľká pravdepo-

dobnosť genetického prenosu choroby, alebo slabosť a obavy zo zvládnutia tejto úlohy oslabeným človekom: „*Ako žena s históriou úzkostných stavov a depresie by som bola v riziku postnatálnej depresie. Jedným z hlavných dôvodov úmrtí mladých matiek je samovražda. Radšej by som to neskúšala*“ (s. 257).

Tim Kreider na záver príliš racionalizuje, ale niektoré jeho otázky sú oprávnené: „*Živé tvory na tejto planéte majú jednoduchú dvojdielnú úlohu: prežiť dosť dlho na to, aby sa replikovali*“ (s. 262). Takže sme podľa neho v jednej družine s amébami, dáždovkami či potkanmi. Je to tak, netreba sa povyšovať. A predsa sme jedineční: „*Nemať deti a spáchať samovraždu, to sú prejavy slobodnej vôle, ktoré sú homo sapiens vlastné. Je to výhradne ľudské*“ (s. 263). Potom si položí priťažkú otázku: „*Ak je konečným zmyslom vášho života vaše potomstvo, čo je zmyslom života vašich detí? Mať vnúčať? Nie je každého život zmysluplný sám osebe? Ak nie, aký zmysel má množiť sa donekonečna? Napokon $0 \times \infty = 0$* “ (s. 263).

Eseje v tejto knihe ponúkajú veľa podnetov na premýšľanie. Je zrejmé, že ľudia musia mať deti, ak ľudstvo nemá vyhynúť. Na druhej strane, vidíme, aké pnutia, tragédie, konflikty, hladomory prináša súčasná preľudnenosť. Preto isto nie je nutné, aby mali deti všetci. Snáď aj preto stúpa počet ľudí, ktorí si dovoľia luxus slobodného rozhodovania sa v tejto otázke. Iste raz niekto múdry vypočíta, do akého percenta je to pre ľudstvo ako celok bezpečné. Zdôrazňujem slovo celok, pretože v prípade esejistov išlo výhradne o obyvateľov slobodného demokratického „sveta“, v ktorom hrozí najvyšší úbytok. Možno je to prejav oslabeného genofondu, ale púšťať sa na mínové pole „genetickej psychológie“ by mohlo priniesť komické výsledky. Zatiaľ snáď postačí nárast slobodne zvolenej bezdetnosti pozorovať a popisovať. Dôsledky budú nepochybne hovoriť samy za seba.

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

MATÚŠ MIKŠÍK Izby a „iné priestory“

VIDMAR, Maja. 2015. *Izby a iné básne*. Bratislava – Ľubľana : Literárna nadácia Studňa – JSKD RS. Preložila Stanislava Repar.

Zvláštna, sugestívna a v mnohých aspektoch pôsobivá tvorba slovinskej poetky Maje Vidmar sa u nás objavuje v preklade Stanislavy Repar – kniha pozostáva z (prevažne výberov) ostatných štyroch básnických zbierok Vidmar a vo vyratúvaní atribútov (prevažne pozitívnych) by sa dalo pokračovať, no výraz „zvláštna“ som na úplný úvod recenzie nepostavil náhodou. Zvláštny je totiž vzťah jazyka a skutočnosti, ich otvorená disharmónia, napájaná rozorvanosťou lyrickej hrdinky a ilustrovaná už aj obálkou samotnej knihy, úzko korešpondujúcou s výrazom hlbokého, ruptúrne pôsobiaceho vnútorného konfliktu ľudskej duše.

Básne vo výbere sú radené chronologicky, prvé texty pochádzajú zo zbierky *Prítomnosť* (2005), v ktorej ešte tento vnútorný konflikt, pretavený do tela básne, pôsobí miestami rozpačito, častejšie až konvenčne – paradoxne, pretože samotné výrazivo je u Vidmar takmer vždy invenčné, no po jeho transformácii do zmyslu, do obsahu básne, táto pôsobí konvenčne (ale stále pôsobí, teda je pôsobivá). Ide tu o lyricnú hrdinku, ktorá polemizuje s ideou revolty proti sociálnym konštruktom spoločnosti a submisívneho postavenia ženy v patriarchálnej riadenej societe, čo vyjadrujú napríklad verše titulnej básne *Prítomnosť*: „*Keď do nej rúbu, / je najviac stromom*“ (s. 18); prípadne tieto z textu *Zadná izba*: „*Ešte dnes ho / udám, nehľadiac / na veľkú / hanbu, moju aj mojej / rodiny*“ (s. 23). V samotnom závere sa však objaví pozoruhodná báseň *Posledné leto*, ktorá predstavuje prechod do ďalšej – už omnoho zaujímavejšej – tematicko-výrazovej fázy poetky: „*postupne / rozrezali všetky deti, / hoci detí bolo toľko, / že z vlásokov a prstíkov / splietli mäkké plte. Ráno / sa zdalo, že sa objímajú, / no to si len vytrhávali / mladé srdcia, klesajúce / do horúceho múlu*“ (s. 33).

Surovosť a animálnosť, odhodenie šiat, ktoré robia z človeka bytosť kultúrnu, a návrat k jeho biologickej podstate, determinovanej pudmi a inštinktmí, to všetko predstavuje podľa mňa kľúčové gesto poézie Maje Vidmar. V našom kontexte by sa dalo prirovnať k tvorbe Evy Luky – názvy jej

básnických zbierok *Diabloň* a *Havranjel* až desivo tajomne korešpondujú s niektorými motívmi slovinskej poetky, prípadne Anny Ondrejčkovej – tu mám na mysli napríklad *Úzkosť* (čo je, mimochodom, častokrát označenie stavu veľmi symptomatického pre lyricnú subjektu Vidmar) –, či debutantky Jany Varcholovej.

Obrovské napätie – priam hmatateľné – potom plynie z priestorového zasadenia zbierky *Izby* (2008; tá je v recenzovanej knihe zastúpená celá), a to nielen preto, lebo priestor izby, súc ohraničený, obmedzuje animalizovanú (respektíve deantropomorfizovanú) hrdinku v pohybe, ale navyše je aj v zmysle pars pro toto zástupcom obrazu civilizácie – celkovo sa dá zrejme (pri istej miere zjednodušenia) povedať, že hnacím motorom, katalyzátorom situácie básne je opozícia „príroda“ – „kultúra“, respektíve „riadenie sa inštinktom“ – „spoločensky podmienené správanie“. Iste, aj na túto opozíciu môžeme nazerať ako na boj utláčaného ženského a dominantného mužského elementu, ale myslím si, že tým by sme kontraproduktívne redukovali výrazové gesto poézie Vidmar. Celkovo si trúfam povedať, že tu ide o akéhokoľvek človeka zväzovaného konvenciami, a problém neprameni zo stretu mužského a ženského princípu, ale ilustruje hlbšiu skutočnosť, otázku celkovej identity človeka na pozadí „civilizovanej“ (azda takto v úvodzovkách ju navsečuje aj slovinská poetka) spoločnosti.

Zbierku *Izby* otvára pozoruhodná báseň *Dvere*: „*Pred dverami / prešľapuje / Lótova žena. / Opäť skamenela / v bezčasí medzi / tlačiť a ťahať. / Navždy / zabudla / svoje meno. / Celé tisícročia / bude pod / cudzím menom / rozprávať / o úzkosti / pred dverami*“ (s. 36) – čiast, v ktorej sa nachádza, sa symptomaticky volá *Klietka*. Umne je tu naskicovaná rozorvanosť subjektu i jej „vyklonenie zo seba“ (povedané slovami poetky Mily Havgovej) – hoci treba dodať, že takéto „vyklonenie“ vzhľadom na celkový kontext tvorby Vidmar znie ako značný eufemizmus a skôr by sa možno žiadalo povedať „vytrhnutá zo seba“, prípadne Rimbaudovo „Ja je niekto iný“ (tento pocit neskôr priam zhmotňuje báseň *Šťastie*). Opäť to môže

byť problém, ktorého príčinou je azda mužský element, ale môže ísť aj o inak spôsobenú stratu vlastnej identity (ktorá je vyjadrená stratou mena). Navyše, biblický obraz Lótovej ženy prepožičiava lyrickej hrdinke archetypálny charakter a ona sa tak stáva reprezentantkou „skamenených žien“, pričom je určite povšimnutiahodný fakt, že nevieme, z ktorej strany dvier izby dotyčná stojí.

Z *Klietky* takáto expozícia plynulo prechádza do hlavného oddielu, podľa ktorého zbierka dostala aj meno – v nej sú jednotlivé texty označené číslom izby alebo jej vzťahom k protagonistke. Fakt, že zakaždým ide o inú (hotelovú) izbu posilňuje pocit toho, že lyrická hrdinka je neustále čímisi (alebo kýmsi) prenasledovaná, stále existuje v stave duševného nepokoja, čo spätne katalyzuje jej ochotu o tomto stave vypovedať. Svet tak vždy ostáva cudzí, vždy ako keby ostával iným svetom, pretože každá izba ostáva – povedané foucaultovsky – „iným priestorom“,¹ žiadna nenadobúda atribúty ani status domova. V týchto „iných priestoroch“ (ktoré napríklad v pozoruhodnom variante, tvorenom diptychom básní *Mrakodrap* a *Mrakodrapy*, ozvlášťujú aj postapokalyptické motívy) sa deje ešte niečo, pre poéziu Vidmar veľmi výpuklé a charakteristické – akoby sa všetko zoomorfizovalo, nielen ľudia, ale i predmety a abstraktné pojmy, vytvára sa tak svet, riadiaci sa inštinktmí, svet obývaný nielen divokými, ale dokonca až magickými či mýtickými tvormi. V takejto transfigurácii akoby sa „civilizovaný“ priestor izby vracal v čase až k počiatku ľudstva a menil sa na jaskyňu, pričom tento proces často evokuje ritualizáciu priestoru: „*Dá sa pochopiť to naše / správanie, čítanie básní na / prázdnom stole, / pred večerou?*“ (s. 67).

Takýto „iný priestor“ ostatne predpokladá aj iný jazyk – tu sa vraciam k disharmónii jazykového faktu a reality, ktorú som naznačil v úvode a ktorá tvorí určujúci rys predloženého výberu, najmä jeho druhej polovice. Tu akoby sa starý svet náhle prevrstvil novým a jazyk sa nestihol prispôsobiť v adekvátnom vyjadrovaní starých vecí a javov novými (možno dokonca násilne vnútrenými) výrazmi – fundament výraziva teda treba

¹ Priestor izby, ale i modely básne-metafory (o metafore s rozsahom celého textu básne píše v doslove aj Stanislava Repar) sú u Vidmar podobné ideí zrkadla u M. Foucaulta – zrkadlo v tomto zmysle totiž vytvára „iný priestor“ a zároveň utópiu: „V zrcadle se vidím tam, kde nejsem, v neskutečném, virtuálním prostoru, který se otevírá za povrchem zrcadla; jsem tam, kde nejsem, jakýsi stín, který mi poskytuje mou vlastní viditelnost, který mi umožňuje, abych se viděl tam, kde nejsem přítomen“ (s. 76), aj heterotopiu: „Činí místo, na kterém se nacházím ve chvíli, kdy se dívám na sebe do zrcadla, současně úplně skutečným, spojeným s celým prostorem, který je obklopuje, a absolutně neskutečným, neboť aby mohlo být vnímáno, musí projít skrze virtuální bod, který se nachází tam“ (s. 77). Obe citované ukážky in Foucault, M. 1996. *Myšlení vnějšku*. Praha : Herrmann & synové.

hľadať zrejme kdesi pod primárnou konotáciou, kdesi hlbšie ako pri prvom význame – v slovníkovom zmysle. Inak povedané, len ohľaduplnosť čitateľa a čitateľky (v zmysle ochoty komunikácie s predmetnými textami) mu vnukne myšlienku – dôležitú, samozrejme, pre poéziu ako takú – „za zjavným nezmyslom hľadať skrytý zmysel“, ako píše Valér Mikula (*Hľadanie systému obraznosti*). Tento zmysel je zrejme skrytý kdesi v protovýzname, avšak rekonštrukcia pomyselnej cesty späť do prapôvodnej sémantiky je takmer nemožná, preto básne ako fakty v našej súčasnej realite ostávajú len hrstkami slov s nejasnými, rozostrenými a nejednoznačnými významami – v prenese zmysle tak opäť tvoriac, vzhľadom na realitu, „iný priestor“.

Povedal by som však, že de- a následná rekonštrukcia jazyka nemusí nevyhnutne znamenať revoltu proti konvenčne zaužívanému obrazu ženy v patriarchálnej spoločnosti, ako to tvrdí v doslove Stanislava Repar, môže ísť o problém elementárnejší (v zmysle fundamentálnejší) – o „celanovskú“ krízu jazyka (u nás komentovanú napríklad v tvorbe Osamelých bežcov), čo je stav, v ktorom sa označovacia schopnosť jazyka považuje za nefunkčnú, jazyk samotný sa stáva vyprázdneným a na základe toho je potrebné jeho znovuzrodenie, čím sa mu prinavrátia jeho základná a najdôležitejšia funkcia – dorozumievacia. Samozrejme, pri od čí i len náznaku rezignácie na jazyk sa nevyhnutne dotkneme témy ticha, reflektovanej zaujímavou v časti *Biele* zo zbierky *Ako sa zalúbiš* (2012) – ktorá je, ako to konštatuje aj Repar v doslove, pomerne nenápadným klenotom predkladaného výberu, azda najmä práve vďaka ideí akéhosi stíšenia. Dôležitosť ticha, respektíve konvergencia k nemu – možno v súlade s výrokom H. Brémonda („Básnik hovorí, mystik mlčí.“) – sa prejavuje vo veršoch básne *Odoberanie slov: „Bolí sme bezmedzné ticho, / nič väčšie neexistovalo“* (s. 109), a potom: „*Nijaká naša báseň / nepresahuje ticho / všetky sú menšie*“ (s. 109). Tu sa ozve známy obraz básne Wisławy Szymborskej s názvom *Tri najčudnejšie slová: „Keď vyslovujem slovo Ticho, / ničím ho“* – avšak nielen ten. V súvislosti najmä s básňami *Mokrad' v podvečer* (s. 113) a *Premena II* (s. 123) a takisto s až mýtotočným zobrazovaním rieky Soče (ktorá pramení neďaleko národného symbolu, vrchu Triglav a sama je pravdepodobne vnímaná ako emblematická rieka Slovinska) sa vynára idea vody ako jadra,

ako podstaty vecí, a takisto myšlienka vody ako manifestácie archetypálneho, prapôvodného ticha – a takto zaznieva aj u nášho Ivana Laučíka v básni *Tam, kde nie som: „A vodopády pokračujú, / čistejšie než všetko, / čo možno o nich povedať“*.

Posledná zbierka, ktorej texty predkladá výber, nesie názov *Minúty predstihu* (2015) a obsahuje takisto niekoľko zaujímavých momentov, ktoré sa dajú vnímať ako prehĺbenie charakteristického rukopisu a poetiky Maje Vidmar. V prvom rade ide o sériu „zvieracích“ básní, ktoré podporujú zoomorfizačnú transformáciu človeka (respektíve lyrickej hrdinky, no zrejme vo svete poézie Maje Vidmar má takáto transformácia záber širší než iba jedno individuum) – z týchto je zaujímavá báseň *Sýkorka*, najmä svojím záverom: „*Priletela som, / lebo máš mačku. / Nevie, čo to presne / znamená, viem len, / že nejde o mačku, / a ani o mňa nie*“ (s. 133). Je tu prítomné vnútorné volanie po sebadeštrukcii (charakteristické podľa Repar viac pre prvú fázu tvorby slovinskej poetky), no zároveň sa exponuje princíp biologického determinizmu, zvieracej, inštinktovo založenej podstaty človeka. Naozaj tu nejde o mačku ani o sýkorku, ide totiž o čosi archetypálne, o prastaré zákony (v zmysle hierarchie potravinového reťazca), fungujúce odnepamäti, kým sa z človeka nestala kultúrna a civilizovaná bytosť, kým ich nezmietlo zo stola „nové“ usporiadanie ľudstva, ktoré sa ich odvtedy snaží otvorene potlačiť, ignorovať, nebrať na vedomie, čím sa vracia motív rozporu „prírodného“ a „kultúrneho“ človeka a implicitne sa opäť tematizuje úloha jazyka v tejto premene.

Zaujímavá je aj séria textov s názvami „*Báseň o...*“ – takéto pomenovanie veľmi nápadne privádza naspäť myšlienku, že báseň (v širšom zmysle text) je „iný priestor“, zložený zo slov, ktoré sa k pomenovaniu reality nikdy nedokážu postaviť so stopercentnou určitosťou, jednoznačnosťou. Explicitne je to vidieť v *Básni o dvoch oblakoch: „Medzi spomienkou na obraz / a medzi obrazom súčasnosti“* (s. 140) – týmto sa opäť tematizuje kríza jazyka, disparátnosť jazykového pomenovania a reality, ale i ruptúra medzi starým svetom a tým novým, do ktorého sa ľudstvo „preklopilo“ ako do celkom inej, nezmyselnej paradigmy. A potom je tu ešte *Báseň o kamienkoch na šnúrke*, uvedená aj na zadnej obálke a končiaca sa zaujímavým veršom: „*a ešte jeden kamienok, skôr hranatý*“ (s. 139) – tento vo mne evokuje text

z pesničky od The Kills s názvom *Sour Cherry*, v ktorej sa spieva: „*Am I the only sour cherry on your fruit stand?*“ Teda v idyle košíka s ovocím, ako je portretovaný na nespočetnom množstve zátiší, akoby čosi nesedelo, akoby sa v systéme nachádzal jeden nesystémový, nezaraditeľný prvok. Takýmto hranatým kamienkom môže byť v konečnom dôsledku nielen protagonistka básní Maje Vidmar, ale i poézia tejto autorky – kamienkom inakosti, zapadajúcim do mozaiky celku práve tým, že nezapadá. Tento kamienok – aj s doslovom Stanislavy Repar – je vítaným doplnkom domáceho poetického kontextu, našťastie však, ako som už spomínal kdesi vyššie, podobné kamienky máme aj u nás.

MATÚŠ MIKŠÍK (1988) je absolventom FIF UK v Bratislave, kde v súčasnosti pôsobí ako interný doktorand na Katedre slovenskej literatúry a literárnej vedy. Témou jeho dizertačnej práce je poézia Ivana Laučíka. Recenzuje pre *Glosolániu*, *Romboid*, *Vertigo* a iné, občasne pracuje ako knižný redaktor pre vydavateľstvo KK Bagala, na fakulte organizuje sériu podujatí s názvom Literárne kontakty. Je šéfredaktorom literárneho portálu Družstva slovenských spisovateľov *literat.sk*.

LADISLAVA LUKÁČOVÁ Záznam o tichu... alebo hlase?

Pascoe Mikyšková, Monika. 2015. *Záznam o tichu*. Bratislava : M. Pascoe Mikyšková (s podporou MK SR).

Výtvarníčka Monika Pascoe Mikyšková už v nedávnej minulosti publikovala knihu, v ktorej skombinovala svoju vizuálnu prácu (fotografie) a texty (rozhovory s respondentmi). Na rovnakom princípe ako *Lásky* z roku 2013 je vystavaná aj jej ostatná publikácia – *Záznam o tichu* (2015). Prostredníctvom rozhovorov a fotografií tu autorka opäť sprostredkúva pohľady do súkromia niekoľkých jednotlivcov, predstaviteľov špecifickej sociálnej skupiny. No kým v prvej knihe sa autorka rozprávala so seniormi vo veku nad 70 rokov, v aktuálnej publikácii svoju pozornosť zameriava na gejov a lesby. Ak predtým bola hlavnou témou knihy láska, v *Zázname o tichu* je to podobné – rozhovory sa dotýkajú najmä rôznych aspektov vzťahov. Svoju motiváciu zostaviť takúto knihu vysvetľuje autorka v úvode nasledujúcimi slovami: „[chcela som] *priblížiť a autenticky opísať ich svet pre tých, ktorí z rôznych dôvodov v sebe živia predsudky*“ (s. 3). Potreba odtabuizovávať lesbické a gejské vzťahy skutočne nie je taká neak-

tuálna, akoby sa možno mohlo na prvý pohľad zdať. Veď ešte stále sa neheterosexuálne vzťahy vnímajú ako promiskuitné, prípadne sa vykazujú za „zavreté dvere“ domácností.

Na diskusii, ktorá sa pri príležitosti uvedenia knihy konala v bratislavskom kníhkupectve Ex Libris, Monika Pascoe Mikyšková povedela, že ona sama je heterosexuálka, no má okolo seba viaceru neheterosexuálnych kamarátov, z ktorých časť sa podujala byť súčasťou tohto projektu. Druhú časť rozhovorov autorka realizovala s preňu dovedy neznámymi osobami. Kontakt na nich jej sprostredkovali známi. Takýto popis zostavovania knihy evokuje, akoby išlo o viac-menej náhodný výber, bez bližšie či pevnejšie stanovených prvotných kritérií na interviewované osoby. Zároveň je však treba povedať, že je legitímnou autorskou voľbou a nemusí byť vôbec na úkor výpovednej hodnoty.

Aj pri *Záznamoch* zvolila autorka princíp zachovania anonymity, ktorý sa objavil už pri predošlej knihe. Gejovia a lesby, s ktorými bol vedený rozhovor, zostávajú v anonymite – uvedené je len ich krstné meno (niekedy dokonca pozmenené či úplne vymyslené). A hoci sa dá uvažovať o tom, že vďaka anonymite mohol u respondentov vzniknúť pocit, že môžu hovoriť viac, otvorenejšie, a aj intímnejšie informácie, bez obavy z toho, že by boli niekým spätne hodnotení (niektoré výpovede sú naozaj prekvapujúco otvorené aj vo vzťahu k explicitnejším sexuálnym témam), anonymita môže pôsobiť i retrográdne. Zvlášť, ak si uvedomíme, že toto rozhodnutie urobila autorka (anonymita teda nebola voľbou interviewaných) a že slovenská gejská a lesbická komunita má svoje verejne známe tváre. Dokonca aj niektoré osoby, ktoré sa zúčastnili na tomto projekte, sa venujú LGBTI aktivizmu a vystupujú v médiách. No tu sa už dostávam k zvláštnemu paradoxu, ktorý pri tejto knihe vyvstáva: totiž, že anonymita je relatívnou záležitosťou (najmä v slovenskej lesbickej a gejskej komunite, ktorá je relatívne malá). Fotografie, ktoré sú v knihe publikované, nezobrazujú tváre, vždy približujú len niečo, čo je spovedanej osobe blízke. Navodzujú istý pocit, atmosféru, náladu, a navyše čo-to naznačujú i o charaktere či záľubách respondentov a respondentiek. Sú to napríklad zábery z prechádzky v parku, fotografia zátišia v kuchyni, písací stroj, knižnica, pracovný stôl či napríklad domáci miláčik – pes. (Aj keď by kniha uniesla viaceru fotografií, autorka nekonci-

puje reportáž a čitateľa a čitateľku ani nechce zahltiť väčším množstvom obrazov.) Tieto zábery akoby vdychovali individualitu a dušu anonymnému človeku... ten však vo výsledku až tak celkom anonymný nie je. Keďže lesby a geovia sa na Slovensku do veľkej miery poznajú, alebo sa aspoň registrujú, pre mnohých istotne nebude ťažké vďaka krstnému menu (hocako kreatívne pozmenenému), detailu na fotografii či niektorému fragmentu textu rozlíšiť, kto sa za jednotlivými rozhovormi skrýva. Otázne už potom zostáva iba „pre“ a „proti“ zachovania anonymity vo vzťahu k heterosexuálnej časti spoločnosti. A tu sa núka otázka – nebola by spomínaná detabuizácia efektívnejšia bez anonymity? Nie je to zbytočný prefabrikát?

Texty sú publikované bez tzv. „heavy editing“, teda s čo najmenšou mierou dodatočných úprav, so snahou o čo najvernejšie zachovanie pôvodných formulácií i obsahu. Keďže rozhovory sú vedené takmer v štýle divadelnej hry – čitateľ a čitateľka sa prostredníctvom autorkinho „ja“ dostávajú takmer do pozície osoby, ktorá vedie rozhovor. Samotné rozhovory pôsobia príjemne, navodzujú dojem, že vznikli v uvoľnenej priateľskej atmosfére, kde sa respondenti a respondentky mohli rozhovoriť o svojich názoroch a skúsenostiach do takej miery, aká im v tej chvíli vyhovovala. Objavujú sa tu nielen témy partnerských vzťahov, ale aj coming outu či aktivizmu. Niektoré rozprávania majú vyslovene humorný charakter, iné zachytávajú aj širší politický kontext: „**mo:** Bolo to niekedy okolo roku dvetisíc. Robila som v sociálnej oblasti, pomáhala som ženám v komplikovaných vzťahoch. Situácia vyzerala optimisticky, podarilo sa nám presadiť zákony, ktoré boli na tú dobu veľmi fajn a naozaj pomáhali. (...) A potom sa prihodila jedna vec. V Rakúsku mali nejaké problémy vo vláde a ministerstvo pre ženy po týchto konfliktoch zrušili. Rakúske kolegyne vtedy hovorili, že systém vracia úder. Tiež tam najskôr nastali pozitívne zmeny pre menšiny a pre ženy, ale z pohľadu našich kolegýň ťažko udržateľné. Ich teória je, že postupom času, povedzme behom piatich rokov, sa spoločnosť snaží veci vrátiť späť do starých koľají. A ja si myslím, že toto sa teraz deje na Slovensku. Tu sa niektorí ľudia nadýchli a tlak, ktorý sa teraz vyvíja, je neudržateľný. Neviem, kde sa to zastaví“ (s. 9).

Spomína sa aj citlivá a vzhľadom na štatistiky i u nás čoraz aktuálnejšia téma HIV: „**du:**... chcel som ti povedať ešte o jednom mojom vzťahu, lebo si myslím, že je dôležité to spomenúť. Mal som dlhoročný vzťah s človekom, ktorý bol HIV pozitívny. Teraz nemusíš mať obavy, ja nie som HIV pozitívny, ale hovorím to preto, lebo ľudia sa väčšinou boja, pokiaľ ide o túto chorobu. Aj preto o tom chcem hovoriť. (...) Ľudia sa ale boja, pokiaľ nikoho s týmto ochorením predtým nestretli. Bohužiaľ, v Čechách aj na Slovensku to už nie je nič výnimočné, je tu čoraz viac prípadov HIV. Ja som obavy nemal, s touto témou som už predtým pracoval, dokonca rovno po škole som robil prevenciu, takže viem, aké sú opatrenia a nemal som strach, že keď ho pobozkám, tak sa nakazím. Aj keby sa zranil, tak ho viem ošetriť tak, aby som si ja neublížil. (...) Pozri, medzi nami to nedopadlo dobre, rozišli sme sa z iných dôvodov, ale nikdy som nemal pocit nejakého obmedzenia. (...) Teraz už ale existujú dobré poradne, pokiaľ potrebuješ podporu, je tu na koho sa obrátiť a pri dodržiavaní pravidiel môžeš žiť aj šesťdesiat rokov. Výskumy pokročili, samozrejme, pokiaľ sa to podchytí dosť zavčasu, kým v tebe vírus ešte nie je namnožený a neprekročilo to do podoby AIDS“ (s. 27 – 28).

Naopak, témy ako rodičovstvo či transrodovosť tu rezonujú menej (v druhom prípade vlastne vôbec). Je to na škodu, veď napokon aj tieto témy s gejskými a lesbickými životmi súvisia. Zrejme to však pre autorku nebolo smerodajné. Za zmienku stojí ešte jedna konkrétna udalosť spätá s touto knihou. Medzi respondentmi bol i mladý muž v najlepších rokoch, ktorému o nejaký čas zlyhalo srdce. Rozhovor, ktorý s ním autorka do tejto knihy urobila, sa stal jedným zo svedectiev v dedičskom konaní, kde sa dokazovala existencia jeho niekoľkoročného vzťahu s partnerom. Aj táto zhoda okolností ilustruje, aké dôležité je hovoriť o gejských a lesbických životoch, vystúpiť „z ticha“.

Napriek všetkému, čo by bolo možné knihe vytknúť, je *Záznam* zaujímavým čítaním, ktoré má v sebe aj širší politický potenciál. Ako „živá knižnica“ na priereze niekoľkých rozhovorov ukazuje to, čoho sa mnohí nezmyselne obávajú.

LADISLAVA LUKÁČOVÁ sa aktívne angažuje v podpore rozmanitosti a inklúzie na pracovisku. Pôsobí v neziskovej organizácii Diversity PRO, ktorej cieľom je posilniť štandardy pre zviditeľnenie a akceptáciu LGBTI komunity na slovenských pracoviskách.