

Glosolália

Rodovo
orientovaný
časopis


3 | 2016

Obsah

- RITA KOSZORÚS: **O ambivalentnom charaktere identity a malby** (rozhovor) | 1
CLAUDINE BERTRAND: **Básne** | 13
EVA GATIALOVÁ: **„Nová žena“ – ideály a realita v mezivojnovom Československu** | 15
Dve na jednu (knihu: CVIKOVÁ, Jana. *Ku konceptualizácii rodu v myslení o literatúre*)
ETELA FARKAŠOVÁ: **O nových paradigmách v literárnej vede** | 46
ZOLTÁN RÉDEY: **Jeden z možných príbehov feministickej literárnej vedy** | 46
MILA HAUGOVÁ: **Z aktuálnej tvorby** | 57
PETER MEGYEŠI: **Melanchólia a vznešeno v diele Lucie Tallovej** | 59
JANA ORLOVÁ: **Újedě** | 65
Téma: HANA PONICKÁ
ALEXANDRA KOVÁČOVÁ: **Hana Ponická: spisovateľka v nemilosti doby** | 68
HANA PONICKÁ: **Diskusný príspevok k 3. zjazdu Zväzu slovenských spisovateľov** | 74
KATARÍNA JUSKOVÁ: **Byť slobodným človekom** (rozhovor s dcérou H. Ponickéj) | 78
VIKI JANOUŠKOVÁ: **Dych Lukavických zápisov** (dráma) | 87
KRISTINA LÁNÍKOVÁ: **Krátké dejiny zraňování** | 99
ANDREA VATULÍKOVÁ: **Virtuální identita jako alter ego v post/době konceptu, posthumanismu a internetu v oblasti genderu** | 103
LENKA ROSKOŠOVÁ: **Zadržovanie** | 133
DÁRIA FOJTÍKOVÁ FEHÉROVÁ: **Slovenská feministická dráma** | 137
ADRIANA JESENKOVÁ: **Etika starostlivosti podľa Virginie Held** | 147
Téma: CENZÚRA (výstava)
LENKA KUKUROVÁ – ZUZANA ŠTEFKOVÁ: **Cenzúra (kurátorský text) a nevystavené diela** | 154
IVANA KOMANICKÁ: **Výstava na rozhraní** | 165
Dve na jednu (knihu: KOMPANÍKOVÁ, Monika. *Na sútoku*)
LENKA MACSALIOVÁ: **Bozk od Snehovej kráľovnej na sútoku** | 167
MATÚŠ MIKŠÍK: **Kniha, v ktorej veci jednoducho fungujú** | 167
IVANA ŠUSTEROVÁ: **Život olašských žien** (ukážka) | 173
KRISTÍNA MOJŽIŠOVÁ MAGDOLENOVÁ: **Rómske ženy vo svetle dvoch výskumov** | 176
- Recenzie**
PETRA HLAVÁČKOVÁ: **Absolutní osvobození těla jako politické stanovisko** (SHALMANIOVÁ, Abnousse. *Chomejní, Sade a já*) | 182
MARTA SOUČKOVÁ: **Ozaj, už som dočítala?** (BERG, Sibylle. *Ozaj, a už som ti rozprávala... Rozprávka pre každého*) | 183
MIRO ZUMRÍK: **Pohyby v nás** (HODROVÁ, Daniela. *Točité věty*) | 185
ALEXANDRA JURIŠOVÁ: **Som Papuša** (KUŽNIAK, Angelika. *Papuša*) | 187
LENKA ŠAFRANOVÁ: **Dialóg ako problém Manželskej lásky** (HADLEY, Tessa. *Manželská láska*) | 189
JAKUB SOUČEK: **V bludnom kruhu** (VYBÍRALOVÁ, Sára. *Spoušť*) | 191
JIŘÍ FERYNA: **Nedobrovolné skarifikace** (LÁNÍKOVÁ, Kristina. *Pomlčka v těle*) | 193
JAROSLAVA ŠAKOVÁ: **I zaodela sa deva do pastelových farieb** (ÁBELOVÁ, Mirka. *Básničky pre domáce paničky*) | 194



9 771338 714006 03

Glosolália 3 / 2016 | Ročník 5 | Cena 4 € | 
ISSN 1338-7146 (tlačená verzia) | ISSN 1339-245X (online verzia)



Rita Koszorús

Rita Koszorús: Tri (zo série Dichotómia), 2014, akryl a uhlík na plátne, 90 x 70 cm

Rita Koszorús (1989) študovala v ateliéri maľby +XXI profesora Daniela Fischera na VŠVU v Bratislave. V roku 2013 absolvovala študijný pobyt na Akadémii umenia v Budapešti. Je spoluzakladateľkou výtvarnej skupiny 8Promile, v rámci ktorej sa zúčastnila niekoľkých skupinových výstav a umeleckých akcií. V roku 2015 bola finalistkou súťaže VÚB Maľba roka a súťaže ANONYMOUS Project/Budapešť. Venuje sa predovšetkým maliarskej tvorbe, no v ostatnom období pracuje aj s videom či rôznymi formami akčného umenia.
Viac na: www.ritakoszorús.com.

Samostatné výstavy:

2016
TUŽIŤ – TUŽIŤ – TU ŽIŤ, GAG, Zlín (CZ)
CHCEM! / I WANT, Žumpa gallery, Bratislava
INVÁZIA, Flatgallery, Bratislava

2015
VIANOČNÝ KAKTUS, KC Diera do sveta, Liptovský Mikuláš

VYMEDZENIE TOKU, Salón Nitrianskej galérie, Nitra (s Jánom Jánošom)
BANG!, Teleg galéria, Budapešť

2014
DIPTYCH, Freshmens Gallery, Bratislava
159. VERNISÁŽ, Drink in Gallery, Bratislava
KRESBA, Artforum, Trnava
DICHOTÓMIA, Galéria Cypriána Majerníka, Bratislava

2013
PRVÝ ZÁZNAM, Artforum, Bratislava

Výber zo skupinových výstav:

2016
Medzinárodný workshop verejného umenia, Galéria 19 v Bratislave, Múzeum súčasného umenia v Salt Lake City, Utah (SK/USA)
UPI!, Helium contemporary, A38, Budapešť

2015
ANONYMOUS Project, Brody ArtYard/Art Market Budapest (HU)

VÚB maľba roka, výstava finalistov, Galéria Nedbalka, Bratislava
THERE MUST BE A WINDOW ABOVE EVERY COUCH!, Hermina gallery, Budapešť
TRIP, Keglevichov palác, Bratislava
SEMMI/MUCH ADO ABOUT NOTHING, Omnivore gallery, Budapešť

2014
RETROSPECTIVEPREVIEW, Keglevichov palác, Bratislava

2012
SOYART, Spot, Bratislava
OPEN ILLUSTRATION, Knihkupectvo u Bandiho, Bratislava

2011
PRÁVEŽE NAOPAK, Hangár, Tranzit ateliéry, Bratislava

Na obálke:
Rita Koszorús: Personifikácia I. (detail obrazu), 2016, akryl, olej a uhlík na plátne, 150 x 200 cm

O ambivalentnom charaktere identity a maľby

Výtvarníčka RITA KOSZORÚS vyštudovala maliarstvo, no vo svojej najnovšej tvorbe sa čoraz častejšie prikláňa aj k iným médiám. Prostredníctvom videa, performancie či land-artového happeningu tematizuje dve pre ňu kľúčové otázky – viacdornosť identity a status maľby. O interpretáciách a súvislostiach diela sa rozprávala s kurátorkou Ninou Vrbanovou.

Prvý raz si sa výraznejšie predstavila samostatnou výstavou s názvom *Dichotómia* (2014) v Galérii Cypriána Majerníka. Prezentovala si na nej diplomovú prácu – sériu maľieb, ktoré zachytávajú, respektíve tematizovali brehy rieky Dunaj ako určité krajinné symboly teba samej. O čo išlo v tomto cykle obrazov? Reflektovala si asi najmä osobnú tému dvojakej identity, existencie na pomedzí slovenského a maďarského teritória.

Pred vznikom tejto série (v roku 2013) som absolvovala študijný pobyt na budapeštianskej Akadémii umenia. A práve táto skúsenosť vo mne vytvorila pocit ambivalentného charakteru identity. Uvedomila som si, že vďaka jazyku a kultúrnej identite mám domov nielen na Slovensku, ale aj v Maďarsku. Dokážem sa „infiltrovať“ medzi Maďarov a myslím, že práce, ktoré robím, fungujú rovnako tam, ako aj tu. V sérii *Dichotómia* som sa snažila tento pocit vizuálne uchopiť. Zobrazovala som Dunaj, jeho brehy, stromy, lesy a prírodu. Dunaj je fascinujúci prírodný element. Nesie v sebe silnú symboliku a históriu. Moja téma je síce lokálna, no vždy bude mať dve strany. V ostatnom období som mala možnosť vidieť svoje maľby v inom kontexte na niekoľkých skupinových výstavách v Budapešti. Bola to obohacujúca skúsenosť, nielen preto, že susedná krajina úzko súvisí s mojou témou, ale najmä preto, že je dôležité vidieť svoje diela z iného uhla, v inom prostredí. Dokáže to výrazne ovplyvniť pohľad autora či autorky na jeho či jej vlastnú prácu.

Narodila si sa na Slovensku, študovala si tu a chvíľu si bola na rezidencii v Budapešti. Kde si viac doma?

Určite som viac doma tu, na Slovensku. Tu som sa narodila, tu som vyrastala a mám tu rodinu, ktorá pre mňa určuje miesto domova.



Rita Koszorús: Studená voda (zo série Dichotómia), 2015, akryl, uhlik a sprej na plátne, 190 x 190 cm

Aj ako maliarka a ako autorka? Optikou svojej tvorby, svojich tém?

Z toho hľadiska sa možno cítim viac doma v Maďarsku.

Prečo?

Ťažko povedať. Je to intuícia, ale buď je to narovna, alebo viac tam. Ako som už spomínala, keď sa pozerám na svoje diela cez „inú“ optiku (napríklad maďarskú), tak mi moja tvorba možno viac zapadne tam.

Čo by sa dalo uviesť ako rukolapný príklad toho, že pociťuješ dvojdomosť slovensko-maďarskej identity?

Je to veľmi špecifický pocit, ktorý nezažije nikto iný, iba tí, ktorí sú v rovnakej pozícii. Pociť „menštinovosti“ však vnímam pozitívne. Pre mňa je to určite kladný fakt. A pre mňa osobne je dôležité z neho čerpať, nie ho nejakým spôsobom negovať. Medzi slovenskou a maďarskou náturou je veľký rozdiel. Môže sa to odzrkadľovať vo všetkých sférach každodennosti. Samu seba vnímam ako „katalyzátor“ dvoch svetov, v ktorých fungujem. Všimám si to predovšetkým v kamarátskych vzťahoch. Spolunažívanie v dvoch odlišných skupinách si vyžaduje disponovať takýmito zmiešanými vlastnosťami. Baví ma to a myslím, že viesť aktívny život v dvoch prostrediach ma obohacuje a moju tvorbu to výrazne ovplyvňuje. Veľakrát som sa stretla aj s opačným názorom. Je to teda asi každého subjektívny pocit. Každého a každú formujú iné podnety, ktoré v ňom či nej budujú pocit domova a identity.

Vráťme sa ešte k výstave v Galérii Cypriána Majerníka. Séria obrazov, ktorú si vystavila, vykazovala štýlovo pomerne expresívne, miestami až dramatické prvky. Vizualizovala prírodu, ktorá geoteritoriálne, ale aj symbolicky spája Slovensko a Maďarsko. Na všetkých maľbách sa objavovala hranica – rieka Dunaj ako pomyselná ruptúra medzi dvoma národmi. Bolo možné ju vnímať aj ako deliacu čiaru. Ty hovoríš o pozitívnom vnímaní, o vzájomnom obohacovaní sa týchto dvoch svetov, a to nielen z tvojho osobného, ale aj celkového kultúrneho hľadiska. Táto práca však mohla byť vnímaná aj inak. Mohla hovoriť o opaku...

Áno, je to tak. Séria *Dichotómia* bola odrazovým mostíkom do problematiky, ktorá formuje moju tvorbu až doteraz. Dalo by sa hovoriť o vysporadúvaní sa s pocitmi, o bádani, hľadaní domova, no zásadná bola aj „deliaca čiara“ vo vizuálnom prevedení. Predurčoval ju maliarsky formát diptychu, ktorý bol prítomný skoro vo všetkých obrazoch z tohto cyklu. Hranicu a dvojakosť som „zvýraznila“ kvôli tomu, aby bola pre diváčky a divákov čitateľná.

Keďže máš skúsenosť so súčasným výtvarným prostredím a tiež štúdiom v Maďarsku, vidíš nejaký rozdiel medzi slovenskou a maďarskou scénou? Vieme,

že Slovensko dlhé roky bojuje so sebe vlastnou neznášanlivosťou voči Maďarom a maďarskej kultúre. Je to v rámci mladej maďarskej výtvarnej komunity iné?

Som toho názoru, že v umení neexistuje neznášanlivosť. Chápem umenie ako niečo globálne, ako niečo, čo tvorcov a tvorkyne, teoretikov a teoretičky, ale i tých, čo ich umenie zaujíma, spája. Nie je to priestor, kde by sa zdôrazňovali, alebo mali zdôrazňovať rozdiely (toto je „slovenské“, „maďarské“, „české“, „nemecké“ a toto zase „africké“). Hoci, samozrejme, existujú aj rôzne odlišnosti a špecifické tendencie platné pre jednotlivé národy a etniká. Dobré umenie by však malo byť dobré vždy a všade. V písomnej časti diplomovej práce som sa čiastkovo dotkla analýzy konkrétnych autorov, tém a výstav, ktoré sa zaoberali národnostnou tematikou. Hľadala som medzi nimi odchýlky, ale aj body, v ktorých sa ich myšlienky prelínali. Odlišná je skôr mentalita a to sa potom odzrkadľuje aj vo vizuálnom umení. Konkrétne pri maľbe sa však dá hovoriť aj o odlišnostiach v rámci historického vývinu. Počas štúdia v Budapešti som mala napríklad pocit, že je tam maľba viac akademická než na VŠVU v Bratislave. V Maďarsku viac čerpajú zo svojich maliarov-klasikov.

A my hľadáme naopak stále niečo nové... Ako si sa cítila ako slobodná umelkyňa po tom, ako si vystavila diplomovú prácu a ukončila vysokoškolské štúdium? Čo si robila tesne po škole?

Keď zo mňa spadol počiatočný strach, začala som sa cítiť veľmi dobre. Paradoxne lepšie ako na škole. A čím viac sa mi štúdium vzdaluje, tým sa cítim lepšie. Pociťujem v tvorbe obrovskú slobodu.

Čím to je?

Nadobudla som odvalu vykročiť z maliarskeho média – napríklad v podobe akcie, na ktorej sadím kaktusy. Na škole by som na to odvalu nemala. Bola som v maliarskom ateliéri a hoci som mala voľnú ruku a mohla som experimentovať, vždy tam bol návrat k maľbe. A takisto som zistila, že ma maľba ako médium niekedy nedokáže uspokojiť. Po absolvovaní VŠVU napredujem vo svojej tvorbe v rámci dvoch mnou určených tematických línií. Jednou je už spomenutá „osobná identita“ a druhou „identita maľby“. V rámci týchto mojich primárnych ideí však neustále spracúvam nové nápady. Pri práci na obrazoch ma baví proces maľovania, hmota, farby, vrstvy... Dobré obrazy mám hotové veľmi rýchlo a zvyknem pracovať na niekoľkých naraz. Nikdy som sa napríklad nesnažila v maľbe budovať priestor. Skôr ma formálne bavia fragmenty, ktoré vkladám do obrazu. Isté uvoľnenie vnímam i z hľadiska lokalít, v ktorých pracujem. V súčasnosti mám ateliér v Bratislave a mimo mesta v Smoleniciach. Ale často tvorím aj v plenéri. Rozpoltenosť je teda u mňa prítomná všade. Videá a iné nové vizuálne elementy, po ktorých siaham, sú dôležité pre tie moje nápady, ktoré sa nedajú zachytiť maliarsky.

No predsa len, si maliarka. V ateliéri profesora Daniela Fischera na VŠVU v Bratislave si vyštudovala maľbu. Po približne dvoch rokoch od absolvovania štúdia sa v tvojej tvorbe stretávame s videom, happeningom a uvažuješ aj nad rôznymi akčnými projektmi. Ako to máme chápať? Je to dôsledok nedostatočnosti maľby ako média? Alebo sa dá dokonca hovoriť priamo o kritike maľby?

V prvom rade je to následok nedostatočnosti. Ale je tam určite aj istá dávka kritiky. Každý nápad sa snažím spracovať „správne“, zvoliť pre konkrétne vizuálne vyjadrenie vhodné médium. Uvedomujem si, že tým, že mením formálne výstupy, vytváram tak trochu chaos. Mediálna rôznorodosť komplikuje dekodovanie tém a ich čitateľnosť. Ale myslím, že sa dajú vnímať spomínané dve línie, po ktorých kráčam. Je to dlhodobý vývoj a proces. Ja v tom mám úplne jasno a postupne sa snažím dopĺňať nápady, ktoré pomaly dopovedajú jednotlivé série.

Existujú polohy, pri ktorých hovoríme o presahoch maľby. Znamená to, že maľba alebo maliarske prvky sú síce v umeleckom diele prítomné, ale výsledné médium ako celok narába aj s inými (v tomto zmysle cudzorodými) formálnymi prvkami. V tvojom prípade hľadanie vhodnej substitúcie maľby nastáva v úplne iných mediálnych vodách, aj keď zotrávaš – povedzme – pri téme prírody, jej fragmentov, reflexii krajiny ako symbolického materiálu. Pýtam sa na to preto, že v твоjich ostatných prácach, o ktorých si ešte povieme, ide až o opustenie média maľby. Máš niečo proti maľbe?

Pre mňa je primárnym princípom tvorby prepájanie správneho vizuálneho výstupu so správnou ideou. Keď výtvarník alebo výtvarníčka chce niečo povedať, mal/a by k tomu hľadať ten správny vizuálny jazyk. Pravidelne sa hovorí o smrti maľby, a tiež o jej návrate, je to kolobeh, ktorý sa asi neustále opakuje. Mojim úmyslom však nebolo opustiť maľbu. A ak ju aj niekedy opúšťam, nie je to preto, že by som si ju nevážila. Vážim si ju a verím jej. Stále sa maľbe venujem, len svoju tvorbu obohacujem aj o rôzne iné prostriedky.

Čo je pre teba hodnotnejšie – akcia v prírode s divákmi, ktorí sú (spolu)obyvatelmi tvojej domovskej dediny, alebo napríklad to, že sa tvoj obraz ocitne vo finále súťaže *Maľba roka*?

Záleží na tom, z akého uhla sa na to pozeráme. Myslím, že sa viac prikláňam k tej akcii. *Maľba roka* je, žiaľ, jediná súťaž pre maliarky a maliarov na Slovensku, preto je možné jej kvalitu spochybňovať. Vážim si, že som bola medzi finalistami a že sa hodnotil aj môj obraz, no vo všeobecnosti som toho názoru, že maľba, ktorá sa objaví na súťaži, nemusí byť vôbec tá najlepšia. Finančná odmena, ktorá umožňuje ďalej rozvíjať tvorbu, je, samozrejme, veľmi lákavá. Ale pocit, keď nezainteresovaným divákom a diváčkam prinášam niečo netradičné, napríklad do ich dedinského prostredia, kde sa stanú spoluautormi a spoluautorkami akcie, je úžasný. Je to naozaj jedinečný zážitok.



Rita Koszorús: Dávidova prvá rana (z performancie Curator shooting), 2015, akryl, sprej a prestelené plátno, 120 x 100 cm. Celok a detaily.

S odstupom času, po tom, čo si prezentovala diplomovú prácu, ma zaujal jeden nový prvok, ktorý vstúpil do tvojej (v tom čase ešte vyslovene maliarskej) tvorby. Strelba. Ty alebo diváci ste strelbou zo vzduchovky narúšali a dekonštruovali tvoje už hotové, uzavreté diela. Prečo?

Teraz vlastne tematicky prechádzame k druhej línii mojej tvorby. V nej si kladiem otázky o statuse maľby. Najmä otázku, či a aký má ešte maľba priestor vo vysokom umení. Maľba má, podľa môjho názoru, takisto ako identita, ambivalentný charakter. Nápad na akciu, ktorú spomínaš, vznikol na základe vlastných skúseností. V rozhovoroch s niekoľkými teoretikmi ma prekvapilo, že voči maľbe existujú silné predsudky, a to len na základe určitých formálnych vymedzení. Začalo ma to fascinovať. Chcela som tento fakt reflektovať, a tiež to vo svojej tvorbe narušiť. Iste, viem, že táto kritika má svoje pramene. A v kontexte slovenského umenia aj silné základy. Maľba je primárne formálna záležitosť a keď nás neosloví jej „prvý plán“, nemusí mať potenciál vyvolať chuť pre dekódovanie autorovej či autorkinej myšlienky. Rozstrieľaniu a deštrukcii obrazov som sa začala venovať práve kvôli tomu, aby som negatívne názory na maľbu spochybnila. V sérii *Curator Shooting*, ktorá vznikla pre moju samostatnú výstavu *BANG!* v Budapešti, som spolupracovala s maďarským umelcom, ktorý bol zároveň aj mojím kurátorom. Ponúkla som mu možnosť moje obrazy netradičnou formou (pomocou vzduchovej pušky) „dokončiť“. Týmto násilným aktom vznikla hra medzi tvorbou a dematerializáciou.

Tiež som si vedomá toho, že v našom prostredí existujú určité „predsudky teórie“. Ale vychádza to do istej miery aj z našich dejín umenia, kde má veľmi silnú základňu konceptuálne a akčné umenie. Nejde asi vždy apriórne o odmietnutie maľby ako média. Aj v teórii umenia a umeleckej praxi fungujú – nazvime to – určité trendy alebo prúdy, ktoré v danej dobe či situácii rezonujú. Ale súhlasím s tým, že maľba neustále zažíva svoje pády a vzopätia. Uvažuješ v tejto súvislosti nad tým, kto do obrazu strieľa? Selektuješ nejakým spôsobom strelcov a strelkyne? Kto môže byť tou či tým, kto na jednej strane pridá ruku k dielu a zapojí sa do tvorby, a zároveň tvoj obraz zničí?

Konkrétne pri tejto výstave to musel byť kurátor. Bola to spolupráca medzi tvorkyňou a kurátorom. Akýsi dialóg. Dôležité bolo gesto, ponúkla som mu priestor pre slobodné vyjadrenie názoru. Slová sa tu pretavili v činy.

Môže to asi vyznieť paradoxne, ale tvoje obrazy, keď sú dostrieľané, fragmentarizované a vlastne zničené, pôsobia veľmi esteticky.

Áno, je to nečakaný paradox, na ktorý som prišla až počas tohto procesu. Prišlo to prirodzene, nebol to zámer. Do obrazov sa vždy strieľalo spontánne, bez akejkoľvek prípravy či plánu.

Keď sme pri téme strelby, chceš niečo povedať o projekte, ktorý si zatiaľ ne-realizovala, ale máš ho v pláne?



Rita Koszorús: *Monumentus* (zábery z happeningu), 2016. Foto: Marian Vredík, Ján Jánoš

Strelbu do obrazov riešim dlhodobo a beriem ju ako otvorenú kapitolu, ktorú postupne rozširujem. Nový projekt je vlastne pokračovaním *Curator Shootingu*. Tentokrát budú môcť do obrazu strieľať návštevníci a návštevníčky výstavy. A obraz im dá spätnú väzbu – niečo im hlasom kurátorky odpovie. Budú to rôzne negatívne formulky, ktoré sa k maľbe zvyčajne vzťahujú. Napríklad výrazy ako „zlá kompozícia“, „príliš veľká“, „príliš malá“, „zlá farebnosť“ a podobne. Hoci pôvodná myšlienka je dosť úzko spätá so svetom umenia, dúfam, že dokáže zaujať aj ľudí, ktorí nie sú priamo z umeleckej obce. Tu už sa možno ozaj dá hovoriť o kritike maľby. Zároveň sú tu však prítomné aj rôzne ďalšie kritiky.

Obraz bude vlastne vyslovovať akési slovné ready made – pozbierané zaužívané frázy, ktoré kolujú v odbornej, ale tiež laickej verejnosti. Do akej miery prostredie (odborná mienka, ale aj mienka publika) ovplyvňuje tvoju tvorbu?

Spätná väzba je pre mňa veľmi dôležitá. Aj keby bola zlá. Negatívna kritika ma takisto posúva dopredu. Ponúka mi možnosť pozrieť sa na moje práce očami cudzieho človeka. V prípade participatívnych projektov musím s publikom vopred počítať. Diváci a diváčky zohrávajú teda pre mňa veľkú úlohu. A myslím, že je rovnako nevyhnutné reflektovať názory tak odbornej, ako aj laickej verejnosti. Napríklad pri realizácii happeningu *Monumentus*, ku ktorému sa ešte asi dostaneme, bola veľmi dôležitá práve reakcia tých ľudí, ktorí sa v umeleckom svete nepohybujú.

Uvažujem nad tým, ako sme hovorili o tradičnej podobe maľby, o presahoch maľby a o participatívnych interaktívnych projektoch so zapojením strelby... Možno práve toto je cesta, ako spätnú väzbu publika stimulovať, ako ju získať.

Určite. Ale mám pocit, že nedokážem tvoriť vykonštruovane. Práve naopak, často tvorím veľmi intuitívne. Samozrejme, je nevyhnutné sledovať trendy v súčasnom umení, ale určite neodchádzam od maľby preto, že je to teraz menej „cool“. Takto to nie je. Maľbe verím, hoci si myslím, že s dobrou maľbou sa stretne málokedy. Asi by som vedela spočítať na prstoch jednej ruky, koľkokrát za posledný rok som videla kvalitnú maľbu, ktorá mi dokázala vyraziť dych.

Máš v súčasnosti v obľube niekoho konkrétneho?

Začal sa mi páčiť minimal art. A dokonca aj abstrakcia, ktorá ma dlhé roky nespokojovala. Sledujem tvorbu autorov ako David Ostrowski alebo Jonathan Binet. Na Binetovej tvorbe ma oslovuje, ako narába s „maliarskym formátom“. Ale kedy som bola naposledy na dobrej výstave? Asi to bolo v Zlíne, na výstave Kryštofa Kaplana. Kaplan vie fantasticky pracovať s hmotou, je tam prítomná telesnosť a má to efekt. To bola asi tá najlepšia výstava, čo som za poslednú dobu videla. No to bola socha. Čo sa týka maľby, tak taká výstava asi ani nebola. Určite sa dá v maľbe ešte niečo vymyslieť, ale je to ťažké.

Tvojím ostatným projektom je *Monumentus*. O čo išlo v tomto land-artovom happeningu, ktorý si realizovala v júli tohto roka v tvojej rodnej dedine Vlky aj so zapojením obyvateľstva?

Akcia čiastočne nadväzovala na video *Otužovanie*, ktoré vzniklo ešte vo februári pre výstavu *Invázia* (Flatgallery, Bratislava). Videozáznam zachytával kaktusy na sánkach, ktoré prechádzali zimnou krajinou. *Monumentus* má podobnú ideu. Pôvodnou myšlienkou bolo dostať na breh Dunaja jeden obrovský kaktus, zasadiť ho a sledovať, čo sa s ním stane. Po rozhovore s niekoľkými ľuďmi z Vlky, u ktorých sa tento nápad ujal a ktorí mi začali pomáhať s prípravami, som pôvodnú ideu rozšírila na happening. Pomohli mi s prevozom kaktusu, s organizáciou, vyhlásilo sa to v miestnom rozhlase... Prajné podmienky a pomoc miestnych ľudí tak vlastne predurčili miesto a čas akcie. Happening sa uskutočnil formou vernisáže, počas ktorej sa na breh Malého Dunaja vysádzali kaktusy. Dopadlo to nad moje očakávania. Len z Vlky prišlo viac než osemdesiat ľudí. Dokonca vybavili aj sponzora, urobili tričká a prichystali ďalšie drobné prekvapenia, ktoré som vôbec nečakala. Vo chvíli, keď som na otvorení hovorila o tom, že koncom 60. rokov umelci a umelkyne dostávali nič netušiacich ľudí do šialených situácií, som pochopila, že sa mi ich na to podarilo „namotať“. Prijali to, zapojili sa a ja som im mohla trochu priblížiť moju tvorbu i takúto formu akčného umenia. Bol to skvelý zážitok.

Rozmerný kaktus na brehu Malého Dunaja, to je pomerne bizarná predstava. Trochu sa mi to prepája s tvou diplomovou prácou. Ideový, ale aj vecný paradox tvojho a cudzieho, domova a cudziny. Dá sa to tak v kóde a jazyku prírody vnímať? Spojiť (hoci až paradoxne) tieto dva póly cez prvky prírody?

Samozrejme. Uvažujem nad tým. Pracujem s metaforou – pomocou rastlinných prvkov zobrazujem niektoré vlastnosti ľudí. A dostávam rastliny do netradičných situácií. Tento princíp sa veľmi čitateľne objavil už vo videu *Otužovanie*. Je zaujímavé, že slovo otužovanie funguje hlavne v slovenčine. V maďarčine ani angličtine som pre činnosť, keď človek ide do studenej vody a tam sa ponára, aby sa posilnil, takýto vhodný výraz nenašla. Pri tejto práci sú vlastnosti ľudí sprítomnené metaforicky, prostredníctvom exotických rastlín. Samotný kaktus sa stáva tak trochu mojim autoportrétom. Táto rovina skutočne siaha až k mojej diplomovej práci. Ale takisto to môže mať aj iné konotácie – je to cudzorodý prvok, môžeme si ho teda vzťahovať i k téme cudzinecťva ako takej. Musíme sa naučiť prijať ho, ale aj on sa musí posilniť. Čiže je to dvojstranné. Prijme Dunaj tento kaktus? A prijme tento kaktus nové prostredie?

Cítiš sa na Slovensku tak cudzorodo?

Ja sa cudzorodo necítim, ale mnohí možno áno. Od strednej školy som bola v slovenskom prostredí, mám tu viac slovenských než maďarských priateľov. No iní možno nemajú „dvojaký“ pocit ako ja. Respektíve, nemusia ho vnímať tak

pozitívne. Snažím sa v mojich prácach odzrkadliť aj širšiu problematiku cudzinecťva, nielen môj osobný vzťah k „cudzosti“.

Po ukončení štúdia si nadobudla vytúžený pocit slobody. Celkom ma zaujíma, aké sú osudy mladých umelcov a umelkýň v praxi, po tom, čo vyjdú zo školy. Čím sa živíš?

Svojmu osudu sa treba postaviť. Treba čerpať z možností, ktoré nás obklopujú. Vždy som vedela, že chcem všetko podriaďiť tvorbe. Dôležité je mať za každých okolností ateliér, zotrvať v tvorbe, aj po ukončení školy prirodzene pokračovať vo svojich aktivitách. Na začiatku je to finančne náročné, ale mne sa, našťastie, vždy podarilo zarobiť. Snažím sa síce zarábať alternatívnym spôsobom, ale zostávam v kreatívnej oblasti. V súčasnosti zakladáme tvorivé štúdio, v ktorom sa venujeme výrobe objektov, diorám a zariaďovaniu interiérov. Je to ateliérová práca a som si pri nej paňou svojho času.

Určite by sme v rámci našej výtvarnej scény našli príklady takých umelkýň a umelcov, ktorí sa dokážu tvorbou užiť. Vraciam sa tak k téme súčasnej pozície maľby v našom prostredí. Osobne sa totiž nazdávam, že maľba ako médium nie je celkom na okraji. Skôr naopak, pokiaľ tu máme trh so súčasným umením, zameriava sa práve na médium závesného obrazu. Je zrejme komfortný – jednak v zmysle použitia, jednak v zmysle investičných perspektív. Ako to vidíš ty? Je o súčasných mladých maliaroch a maliarky záujem? Ako vnímaš prostredie trhu?

Som si vedomá toho, že maľba je dobrý predajný artikel a že sa ňou dá v rámci umenia asi najlepšie užiť. Týmto faktom som sa však nikdy nenechala ovplyvniť. Vlastne je to skutočnosť, ktorú dosť ignorujem. Predať svoje dielo a užiť sa vlastnou tvorbou je pre umelca alebo umelkyňu asi tá najväčšia slasť, no pre mňa je zatiaľ prirodzené zarábať peniaze inou cestou. Keď sa mi podarí niečo predáť, prinesie mi to, samozrejme, radosť.

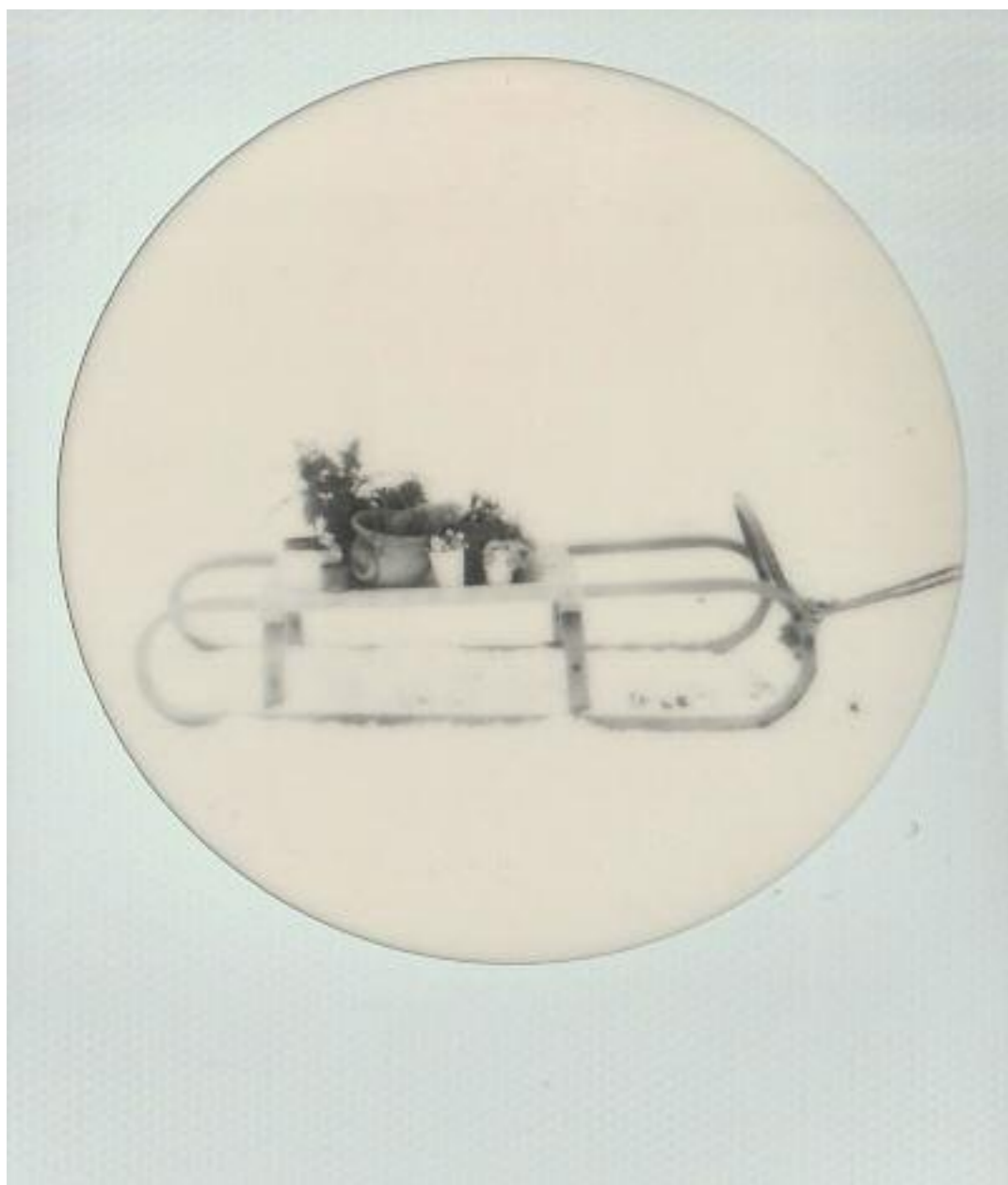
Aké sú tvoje aktuálne plány?

V septembri idem do budapeštianskeho Štúdia mladých umelcov (FKSE) na trojmesačnú rezidenciu. A určite mám v blízkej budúcnosti v pláne sfinalizovať projekt s „rozprávajúcim obrazom“. Zatiaľ teda asi toľko. Popri tom budem rozširovať naše kreatívne štúdio a zarábať na svoje umenie.

(Zhovárala sa Nina Vrbanová.)



NINA VRBANOVÁ je kurátorka a kritička súčasného vizuálneho umenia. Študovala na Ústave literárnej a umeleckej komunikácie na Univerzite Konštantína Filozofa v Nitre a na Filozofickej fakulte Univerzity Karlovej v Prahe. V rokoch 2009 – 2013 pracovala ako projektová manažérka a kurátorka Galérie Cypriána Majerníka v Bratislave. Do roku 2014 pôsobila ako editorka časopisu *Jazdec – Print nástenky o súčasnom výtvarnom dianí*. Je členkou Slovenskej sekcie Medzinárodnej asociácie kritikov AICA. Venuje sa prevažne príprave kurátorských výstav a kritickéj reflexii aktuálnych tendencií vizuálneho umenia nielen na Slovensku. Pravidelne publikuje v časopisoch *Profil*, *Flash Art*, *Jazdec*, *Prostor Zlín* či *Ateliér*. V rokoch 2010 – 2016 absolvovala doktorandské štúdium v odbore estetika na FF UKF v Nitre (dizertačná práca *Verejné súkromie. Semiotika vizuálnych fenoménov*). Od roku 2014 pôsobí ako kurátorka Domu umenia/Kunsthalle Bratislava.



Rita Koszorús: Otužovanie (polaroidové foto z performancie), 2016

Rita Koszorús: Otužovanie (záber z performancie), 2016

CLAUDINE BERTRAND

Deň naplnený
samohláskami
reve
v svätožiare vojaka

Cez neodvratné

Kúsok zo mňa
opúšťa viečka
aby vkĺzol do chaosu

Vítaš ho
ako Granát

Hlasy
sa dvíhajú medzi múrmi
nakláňajú
pilieri času

Pomedzi riadky
v zábleskoch noci
slovo ktoré odchádza

Pod ruinami
niet sa čoho báť



CLAUDINE BERTRAND (1948, Montreal) je jednou z najznámejších súčasných kanadských poetiek a súčasne profesorkou francúzskej literatúry. Magisterské štúdium francúzskej literatúry absolvovala na Univerzite v Quebecu. Na tej istej univerzite vyštudovala novinárstvo a kinematografiu. V rokoch 1973 – 2010 vyučovala francúzsku literatúru a kreatívne písanie na Vysokej škole v Rosemonde. Svoje básne uverejňovala v rôznych literárnych časopisoch a novinách v Kanade a Francúzsku (*Montreal now!*, *La Nouvelle Barre du jour*, *Les Écrits*, *Possibles*, *Rampike*, *Moebius*, *Estuaire*, *Écritures*, *Tessera*, *Bacchanales*, *Acte Sud* et *Le Jardin d'Essai*, *Travers and Pourtours*). V roku 1981 založila literárny časopis *Arcade*, vydávaný vo francúzštine a zameraný na ženskú tvorbu v Severnej Amerike, ktorý viedla do roku 2005. V roku 1996 bola finalistkou Veľkej Ceny – Conseil des Arts – v Montreale za dovtedajšiu literárnu a kultúrnu činnosť. V roku 1998 získala Cenu Zväzu kanadských spisovateľov za zbierku *Vnútorňá milenka*. Za zbierku *Telo vo výklade* získala veľkú medzinárodnú cenu poézie Tristan Tzara. Od roku 1997 je držiteľkou čestného uznania Zaslúžilá Dáma kultúry a získala Zlatú medailu od Ministerstva kultúry Kanady. Je autorkou množstva zbierok, medzi ktorými vynikajú napríklad *Túla-*

Tieň
prenáša kosti
niečo sa rozplýva

Perleťová sivá
na vojnovnej oblohe

Jarný sneh
prílív a odliv
proti malej pravde
ktorá hovorí iným jazykom

Pochybnosť v prepade

Naše studené temená
ako jesenné stromy

Zajtrajšok duní v ušiach
skúma znaky
a predlžuje línie

Vysloviť ja je ťažké
najmä ak čosi chýba

Šťastie už nevystupuje
ani slnko

Ani les
spoza stromov

Ani nič sna
ktorá z piesní vzlyká

(Básne pochádzajú z básnickej zbierky *Zrútenie samohlások*, 2004. Z francúzskeho originálu ich preložili Dimana Ivanová a Ivana Hesková. Rozhovor s autorkou priniesieme v jednom z nasledujúcich čísel *Glosolálie*.)

júci sa idol (1983), *Pamät* (1985), *Telo vo výklade* (2001), *Panenské kamene* (2005) a *Posledná žena* (2008). V roku 2011 bola vydaná antológia jej poézie z rokov 1983 – 2010 pod názvom *Smädná ružová*. Zbierka *Posledná žena* bola preložená do angličtiny a češtiny. Momentálne žije v Montreale, Quebecu a vedie literárny program v rozhlas *Ville Marie*.

IVANA HESKOVÁ (1964, Skalica) vyštudovala pedagogiku na Univerzite Konštantína Filozofa v Nitre (1994 – 1998) a slovenský jazyk a literatúru na Univerzite Komenského v Bratislave (2006 – 2009). Vyučuje slovenský jazyk a literatúru na gymnáziu v Malackách.

DIMANA IVANOVÁ vyštudovala slovanské filológie na Sofijskej univerzite a v roku 2011 obhájila doktorát z komparatívnej literatúry na Karlovej univerzite v Prahe. Je autorkou knihy poézie *Pokana za bašta* (Pozvanie pre otca, 2012). Preklady jej básní boli uverejnené vo viacerých periodikách v Bulharsku, Macedónsku, Slovensku, Česku a USA. Je prispievateľkou českého portálu *iliteratura.cz*.

EVA GATIALOVÁ

„Nová žena“ – ideály a realita v medzivojnovom Československu

„Ideál pasívnej, krotkej ženy bez vlastnej mienky padol. Z kladov a nových podmienok života vyrástol nový ideál úplne opačných vlastností.“ (Cviková – Juráňová 2007: 219) Hana Gregorová týmito slovami vystihla a obsiahla proces, ktorý vyvrcholil vznikom Československej republiky. V Ústavnej listine novovzniknutej Československej republiky z roku 1920 boli zhmotnené snahy emancipačných hnutí o zrovnoprávenie žien v spoločnosti, o ktoré sa pokrokové ženy usilovali niekoľko desaťročí.

Po opadnutí počiatkovej eufórie sa však začínali vyplavovať na povrch mnohé problémy a otázky. Formálna rovnoprávnosť bola síce dosiahnutá, ale ako túto rovnoprávnosť uviesť do životnej praxe? Ženské hnutie a aj samotné ženy prešli za niekoľko desaťročí nesmiernym vnútorným vývojom, ktorý však polovica ľudstva, tvorená mužmi, reflektovala len minimálne, pridržiavajúc sa tradičných predstáv. Tradičné normy, štruktúry, predstavy a stereotypy boli v spoločnosti hlboko zakorenené a reprodukované, či už cielene, alebo nevedome. Ženy neboli vnímané ako rovnocenné partnerky, ich vstup na trh práce bol stále považovaný za dočasnú záležitosť a ich sféra vplyvu sa stále nachádzala medzi stenami domácnosti. Žene boli naďalej prisudzované atribúty jemnej, nežnej, pasívnej a citlivej bytosti. Predstavy pokrokových žien sa dostávali do prudkého stretu s realitou, ktorá za týmito predstavami v mnohom zaostávala. „Nové ženy“ sa snažili v tejto realite nájsť svoje miesto a zároveň ju prispôbiť svojim ideálom. Lenže aké boli tieto ideály a aká žena ich mala dosiahnuť? V rámci ženského hnutia sa na túto otázku nenašla jednohlasná odpoveď, v mnohom sa však zhodovali. Kde bolo teda reálne miesto „novej ženy“ v spoločnosti? A aká vlastne mala byť?

MODERNITA – POLARIZÁCIA ROL?

Výrazný prelom v sociálnom postavení, ale najmä v stereotypných predstavách o rodovej predurčenosti mužov a žien znamenala prvá svetová vojna. Nástup žien na uvoľnené miesta po narukovaných mužoch priniesol nielen nové rozhodovacie právomoci a prienik žien do mužských povolání. Veľkým krokom vpred bola aj reforma dievčenského vzdelávania, zavádzaná ešte počas vojny. Počet absolventiek stredných a vysokých škôl rástol a zamestnané ženy po vojne pracovali ďalej, aj keď to väčšina spoločnosti považovala za dočasné riešenie



EVA GATIALOVÁ (1990) je absolventka histórie na FIF UK v Bratislave, kde sa zameriavala najmä na dejiny feministického hnutia v 1. ČSR. V diplomovej práci sa zaoberala fenoménom tzv. novej ženy, termínom, ktorým vtedajšie bojovníčky za práva žien označovali ideál modernej ženy. Spoluzakladala ľudovo-tvorivé zoskupenie Kundy Crew, ktoré sa venuje radikálnej výšivke, pomáha organizovať bratislavské Vegánske hody a od roku 2015 spolupracuje s vydavateľstvom ASPEKT.

a prevládala predpoklad, že sa po vojne všetko vráti „do starých koľají“. Nestalo sa tak a po skončení prvej svetovej vojny a následnom vzniku Československa v roku 1918 sa pridala túžba žien angažovať sa vo veciach verejných a zapojiť sa do politiky (predovšetkým ako voličky). Toto im umožnilo volebné právo, ktoré československé ženy získali v roku 1920 (Dudeková 2011: 112).

Spoločenské normy a predstavy o vzťahoch medzi ženami a mužmi podliehali zmenám len veľmi pomaly, a to aj napriek tomu, že sociálna realita a celková modernizácia a liberalizácia spoločnosti rýchlo napredovali. Kresťanskou morálkou ovplyvnené tradičné predstavy rodového usporiadania spoločnosti, v ktorom mali muži voči ženám nadradené postavenie, zostávali stabilným prvkom spoločnosti (Dudeková 2011: 115).

K vtedajšiemu postaveniu žien, ktoré bolo i v dobovom diskurze označené ako tradičné, však neprispela len konzervatívna kresťanská morálka. Významným činiteľom, pre ktorý sa vzťah mužov a žien dostal do bodu, v ktorom sa nachádzal na prelome 19. a 20. storočia, bol aj prechod od feudálneho zriadenia k modernej spoločnosti (Havelková 2004: 170). Udiali sa mnohé závažné zmeny, ktoré ovplyvnili postavenie žien v spoločnosti a celkovo upravovali postavenie oboch pohlaví. Vznikalo to, čo sociológ Ulrich Beck označuje ako „moderný feudálny poriadok“, ktorý neskôr – aj keď to znie paradoxne – jednak popieral moderné princípy, no súčasne predstavoval jeden zo základných stavebných prvkov spoločnosti. V neposlednom rade vytvoril spoločnosť mimoriadne pohlavne polarizovanú a položil základy veľmi rozdielnej biografie muža a ženy, a to v rámci jednej a tej istej spoločenskej vrstvy (Havelková 2004: 170).

Práve pre spoločnosti a historické obdobia, ktoré neboli založené na demokratickom, ale na stavovskom princípe, nezohrával faktor pohlavia až takú dôležitú rolu, ako to bolo neskôr po jeho rozpade. Podstatná bola predovšetkým príslušnosť k stavu, triede alebo sociálnej vrstve. V našom prostredí môžeme toto obdobie datovať až do zániku Habsburskej monarchie a vzniku Československej republiky v roku 1918 (Dudeková 2011: 12). Vo feudálnom zriadení bola príslušnosť človeka k určitej spoločenskej vrstve určená už jeho príchodom na svet. V rodine nevoľníka bola práca muža aj ženy rovnako dôležitá, obaja museli v záujme prežitia participovať na výrobe a byť schopní jeden druhého zastúpiť, takže ekonomicky mali prakticky rovnaké postavenie. Navyše, ženy a muži pracovali v skupinách, neboli jeden od druhého izolovaní. Obaja rodičia pracovali väčšinou v blízkosti domu, a teda o deti sa starali tí, ktorí ešte, alebo už nezvládali ťažkú poľnohospodársku prácu – staršie deti, alebo starí ľudia, takže ani z hľadiska výchovy potomstva nebol markantný rozdiel medzi otcom a matkou. Politicky boli nevoľníci úplne bezvýznamní, ale de facto si boli žena a muž politicky rovní. Ani vo vyšších vrstvách neboli rozdiely v ekonomickom a politickom postavení medzi mužom a ženou také výrazné, ako boli medzi stavmi. Toto moderná spoločnosť zmenila.

Moderná meštianska spoločnosť, ukotvená na začiatku 19. storočia novými občianskymi zákoníkmi, priniesla, aspoň v intenciách moderných ústav, rovnoprávnosť medzi stavmi. Budúcnosť človeka však bola opäť do značnej miery predurčená rodou, už nie v chápaní rodiny a spoločenského statusu, ale

v tom zmysle, či sa človek narodil ako žena alebo muž. Zatiaľ čo muž bol vnímaný ako autonómna osobnosť uvažujúca vlastným rozumom, pre ženu bol zvolený úplne opačný model – jej miesto bolo v domácnosti, musela sa podriaďovať svojmu okoliu a kvôli tejto úlohe sa vzdať sebarealizácie. Muž bol teda občan s občianskymi právami a žena neobčianka.

Beck tiež v procese modernizácie z pohľadu rodu rozlišuje dve fázy: prvá predstavuje vznik a ustálenie meštianskeho modelu rodiny a delby rol a úloh podľa pohlaví, druhá jeho postupnú demontáž. Z makrosociálneho hľadiska to zároveň znamená najskôr fázu oddeľovania a vytvárania jasnej hranice medzi domácou a verejnou sférou a neskôr fázu opätovného zblížovania týchto sfér.

Ak modernizačné procesy všeobecne prebiehali v českej (a slovenskej) spoločnosti oproti západným krajinám oneskorene, oneskorene nastupoval i model, ale predovšetkým realizácia meštianskej rodiny. V takomto modeli rodiny bolo neprípustné, aby žena vykonávala zárobkovú činnosť, alebo vôbec akúkoľvek profesiu mimo domova. V tomto prípade môžeme nájsť súbežne sa vyskytujúci obraz silných, produktívnych žien, ktorý sa však v žiadnom prípade nedá interpretovať ako znak emancipačného pokroku, ale skôr ako pretrvávajúci vzorec typický pre správanie sa žien v tradičnej, teda predmodernej samozásobiteľskej spoločnosti (Havelková 2007: 77).

Mierou všetkého sa v modernej spoločnosti stávajú peniaze. Keďže do práce chodí a dostáva plat muž, žena začína byť chápaná, ale sa aj v praxi stáva od neho závislá, i keď v ekonomicky slabších rodinách žena v domácnosti vykonávala ťažkú neplatenú prácu. Takáto práca bola považovaná práve v dôsledku svojej neplatenosti za neproduktívnu. Práca muža bola naproti tomu produktívna, industrializovaná a neskôr i zložito organizovaná. Muži sa združujú, učia sa žiť vo verejnom priestore, zatiaľ čo práca žien je čím ďalej, tým individuálnejšia a izolovanejšia (Havelková 2004: 171). Dochádza k prísnej separácii verejnej a súkromnej sféry. Ženy sa stávajú súčasťou imidžu muža – vizitkou usporiadanej rodiny, mužovej autority, potvrdzujú jeho sociálny status. Rodina je chápaná ako mužovo útočisko pred dravým verejným priestorom. Výchovu detí realizuje matka za otcovej neprítomnosti, ale podľa jeho príkazov. Medzi mužskou a ženskou rolou dochádza k ostrej polarizácii a k veľmi výraznému rozdeleniu sfér vplyvu. Pomyselná spoločenská hranica zrazu neoddeľuje jednotlivé spoločenské vrstvy, ale prechádza priamo stredom rodiny. Žena a muž sú vnímaní ako odlišné bytosti a je im pridelený odlišný životný program (Havelková 2004: 172).

V rodiacej sa modernej spoločnosti sa aj v oblasti sexuálnej morálky uplatňoval dvojitý štandard. Chlapcom sa nielen dovoľuje, ale dokonca odporúča využívanie prostitúcie ako zdravej a nutnej pre život. V kontraste k tomu sú dievčatá vychovávané k puritánstvu, upiera sa im aj samotný sexuálny pud. V predmodernej dobe nebol ani predmanželský sexuálny život žien kontrolovaný tak ako v druhej polovici 19. storočia. Niektorí autori a niektoré autorky dávajú prudký nárast prostitúcie v tomto období do súvislosti práve s vynúteným celibátom meštianskych žien (Havelková 2004: 173). Sociológ Anthony Giddens k tomu poznamenáva, že z rétoriky dobových spisov vychádzajú meštianky a poskytovateľky sexuálnych služieb ako dva úplne odlišné živočíšne druhy.

Nový spoločenský model zo žien postupne naozaj vytvoril menejcenné bytosti. Zatiaľ čo v 18. storočí spoločnosť viac-menej uznávala, že ženy sú rovnako inteligentné ako muži, v polovici 19. storočia sú vnímané ako menej inteligentné, neschopné postarať sa o seba, pasívne a podriadené. Moderná polarizácia rol bola uvedená do praxe (Havelková 2004: 173).

Všeobecným východiskom mnohých postojov k ženám bolo presvedčenie o rozdieloch medzi mužmi a ženami, čo sa konkrétne týkalo aj rozumových schopností, spôsobov vnímania sveta, a teda aj konania.

Vymedzenie priestoru pre realizáciu žien súkromnou sférou vyplývalo aj z rozšírenej mienky o esenciálnych odlišnostiach medzi mužskou a ženskou psychikou. Samuel Ormis v roku 1871 vo svojom diele *Výchova* poznamenal a jasne ilustroval polarizáciu rol muža a ženy: „Žena je presebná, muž pre iných pracujúci. Žena má byť krásna, mierna, pokorná, trpelivá, opatrná, domasedná, počestná a stydlivá: muž má byť mocný, smelý a odvážny. Nič tak nešpatí muža ako bojzlivosť, a ženu ako smelosť a netrpelivosť. (...) Pri dievčatách prevahu má cit, pri chlapcoch myseľ.“ (Hollý 2011: 20)

Z načrtnutého vývoja je jasné, že polarizácia pohlaví nesiahla tak ďaleko do histórie, ako by sa na prvý pohľad mohlo zdať. Moderná doba mala veľké ideály, ale realizovala ich takmer výlučne v mužskej línii. Práve na toto reagovalo ženské hnutie. Je dôležité uvedomiť si, že pri zápasoch o občianske práva a právo na vzdelanie a ich neskoršie dosiahnutie nešlo o žiadne búranie odvekých rol (Havelková 2004: 174).

„MUŽ I ŽENA SÚ SI ROZUMOVO I MRAVNE ROVNÍ“: TOMÁŠ GARRIGUE MASARYK A ŽENSKÁ OTÁZKA

Ako v roku 1904 povedal T. G. Masaryk, muž i žena „sú si rozumovo aj mravne rovní. Nerovnosť medzi nimi nie je prirodzená, ale vyvinula sa historicky. A ako sa v histórii robilo mnoho chýb a chýb často osudných, tak sa tiež stala chyba, chyba veľká, potlačením ženy“. Tento výrok uzrel svetlo sveta viac ako dekádu predtým, ako sa T. G. Masaryk stal prezidentom štátu, v ktorom mohla byť idea rovnoprávnosti realizovaná.

Vo svojej prednáške *Moderný názor na ženu* Masaryk prezentuje svoj ideál o fungovaní modernej ženy v spoločnosti. Rovnosť nie je synonymom pre rovnakosť – muž a žena neboli ani nikdy nebudú rovnakí, to ale neznamená, že si nie sú rovní. Korene názoru, že žena je tu pre muža, vidí v Biblii – Eva bola stvorená pre Adama. Oficiálne náboženstvo, Nový i Starý zákon a diela neoromantizmu a všetkých „dekadentných smerov“ boli v danej dobe najväčšími udržovateľmi spomínaného zastaraného názoru a politika, vojenstvo a kapitalizmus zase jeho uvádzačmi do praxe (Garrigue-Masaryk 1930: 61). V určitej miere k tomu prispievala tiež medicína, psychológia a umenie.

Často používaným argumentom pri poukazovaní na fyziologické rozdiely medzi mužmi a ženami bol názor, že ženy sú fyzicky slabšie. Vzhľadom na to, ako je fyzická sila ženy využívaná, nie je jej menšia fyzická sila zjavná. T. G. Ma-

saryk sa skôr domnieval, že ženská sila je rovnaká, len funguje na inom princípe ako sila mužská.

Ženy a muži sú si tiež rovní mravne a rozumovo, muži nie sú silnejší rozumom, mali len viac príležitostí nadobudnúť školské a odborné vedomosti. V otázke mravov sa zasa kladie dôraz na vysokú ženskú mravnosť a citlivosť. T. G. Masaryk tento názor pokladal za stereotypný a taký, čo slúži skôr ako nástroj mužom než ku cti žien (Garrigue-Masaryk 1930: 62). Zároveň, tá časť spoločnosti, ktorá ženy označovala ako citlivé a emocionálne bytosti, ich súčasne vykorisťuje a vysiluje v nevhodne ohodnotených zamestnaniach. Neexistuje žiadny vyslovene „ženský cit“, ako sú mnohí muži citlivejší alebo, naopak, menej citliví, sú také aj ženy (Garrigue-Masaryk 1930: 73).

Nerovnosť medzi mužom a ženou nie je prirodzená, ale vyvinula sa historicky a nie je jedinou nerovnosťou tohto druhu. Povinnosťou modernej spoločnosti je všetky neprirodzené, historicky vzniknuté nerovnosti odstraňovať.

Silný prostriedok potlačania žien vidí v tzv. povere domácnosti a v stereotypných predstavách, ktoré nereflektujú spoločenský a hospodársky vývoj. Ich súčasťou bola napríklad zásada, že správna gazdina si má všetko pripravovať sama, pričom táto zásada pretrváva aj v spoločnosti s úplne inou deľbou práce a možnosťami. V mene domácnosti je ženám upieraná verejná činnosť.

„Povera domácnosti“ sa stala oporou pre tzv. hospodársku poveru, ktorá pracuje so stereotypom slabej ženy, ktorá by teda nemala mať prístup k zamestnaniu, lebo konkurencia by ju „zničila“. Muži vinili ženy z toho, že im „kradnú prácu“ a nútia ich do väčšej konkurencie. Tento argument však logicky neobstojí. Keď má muž manželku, ktorá nie je zárobkovo činná, a teda ju musí živiť, konkurenčný tlak vníma oveľa viac, ako keď sa jeho manželka vie finančne zabezpečiť sama. Že bol tento názor založený hlavne na strachu zo straty privilegovaného postavenia a aj vlastného komfortu, dokladajú aj slová Masaryka, podľa ktorého sa muži báli viac konkurencie na trhu práce zo strany žien ako zo strany imigrantov (Garrigue-Masaryk 1930: 74 – 76).

Kritizuje tiež zneužívanie pojmu láska, za ktorým sa častejšie, namiesto silného citu, ukrýva sentimentálnosť, egoizmus, slabošstvo, a za predstieranou posvätnosťou lásky a manželstva sa v skutočnosti ukrýva túžba udržiavať prostitúciu vo všetkých formách – verejnú, utajenú, zákonnú, a tiež manželskú. Za frázami o žene spasiteľke a ochrankyni manželského krbu, o jej záhadnosti a tajuplnosti, sa skrýva túžba po pohodlí, ktoré by mala kuchárka, opatrovatelka, gazdina a milienka v jednej osobe zabezpečovať.

V otázke manželstva Masaryk zastával postoj, že by malo byť v prvom rade zlúčením dvoch indivíduí na základe prísnej monogamie (Garrigue-Masaryk 1930: 65). V tomto smere musí byť tiež prekonaný prísny asketický ideál, hlásaný kresťanstvom – ale nie smerom k promiskuite. Masaryk to však nevidí striktné dualisticky – ako osciláciu medzi Madonou a prostitútkou, kostolom a nevestincom. Kritizuje promiskuitu, ktorú chápe v intenciách manželskej nevery a uvoľneného pohlavného života pred vstupom do manželstva, ale aj tabuizovanie sexuality (tabuizovaná bola hlavne ženská sexualita). Manželstvo, v ktorom bol muž stavaný nad ženu, viní z existencie nevestincov, ako aj samotnej pros-



Rita Koszorús: Kaktusy na brehu (zo série Invázia), 2015, akryl, olejový pastel, sprej a uhlík na plátne, 120 x 100 cm

titúcie – nielen ženskej, ale aj mužskej (Garrigue-Masaryk 1930: 93). Z tejto problematiky vyvstáva aj problém tzv. dvojitej morálky, keď sa mužom priam odporúča uvoľnený sexuálny život, ale na druhej strane sú učení pohrdat' poskytovateľkami sexuálnych služieb, ktoré sú v podstate produktom tohto vzorca sexuálneho správania (Wiedermanová-Motyčková 1930: 123).

Heslom mnohoženstva je, podľa Masaryka, tvrdenie, že žena je od prírody určená byť matkou, čo nie je pravda o nič viac ako vyhlásenie, že muž má byť od prírody otcom. Masaryk teda kritizuje kult materstva ako pokrytecký nástroj na ovládanie žien a ich „pripútanie“ k deťom a k domácnosti. V tomto smere hlása absolútnu rovnosť v hodnote a pomere oboch rodičovských úloh pri podieľaní sa na výchove potomstva. Na jednej strane stojí prehnane glorifikovaný kult matky, na druhej strane zas opomínaná úloha otca, ktorej sa neprikladá dostatočná dôležitosť (Garrigue-Masaryk 1930: 66). Muži sa na rodinnom živote zúčastňujú minimálne, čo zastierajú takmer filozofickými dôvodmi, ktoré pramenia z vedomia vlastnej väčšej fyzickej sily (Garrigue-Masaryk 1930: 70).

Moderná žena sa nemá vo všetkom riadiť podľa mužov, vychádzajúc pri tom z premisy, že muži konajú výlučne správne a že sa im musí vo všetkom vyrovnat'. Ženy by mali konať podľa vlastného uváženia a vlastnej morálky, a tým vytvárať novú paletu morálnych zásad, založenú na iných princípoch (Garrigue-Masaryk 1930: 67). Emancipácia v tomto v mnohých prípadoch zašla príliš ďaleko a produkuje ženy, ktoré sa vzdávajú ako ostatným ženám, tak aj mužom. Nezavrhuje to však úplne a argumentuje, že pri hľadaní novej cesty ľudia často robia chyby, čo by nemalo byť v žiadnom prípade dôvodom na zvrhnutie celého emancipačného hnutia (Garrigue-Masaryk 1930: 72).

„BOLA SOM ŽENOU ŽIVOTA“: OBRAZ ŽENY V DIELE OLGY STRÁNSKEJ-ABSOLÓNOVEJ

Olga Stránská-Absolónová patrila k staršej generácii pokrokových žien a po vzniku Československej republiky mala za sebou už rozsiahlu politickú, publikačnú i dobrovoľnícku činnosť. Narodila sa v roku 1873 do intelektuálne založenej rodiny, takže mala relatívne jednoduchý prístup ku kvalitnému vzdelaniu. Pôsobila ako novinárka v *Čase a Národných listech*, ako politička v Masarykovej Českej strane pokrokovej, v roku 1914 sa pridala k ženám združeným okolo Národní strany svobodomyšlné. V roku 1915 založila spolok Československá ochrana matek a detí (Uhrová 2008: 126).

Pohľad Olgy Stránskej-Absolónovej na novú, modernú ženu, jej miesto a úlohy v živote i spoločnosti môžeme zaradiť v kontexte doby, v ktorej žila, k značne pokrokovým, ale nie radikálnym názorom. Treba však brať do úvahy, že väčšina textov, ktoré publikácia *Za novou ženou* obsahuje, boli napísané pred alebo v roku 1918. Aká bola teda „nová žena“?

Táto žena nie je ani tak „novou“, ako skôr ženou zušľachtenou, oduševnenou, ženou poznajúcou svoje úlohy v živote, ktoré chce plniť usilovne a uvedomelo, ale pritom ostáva stále „ženská“ (Stránská-Absolónová 1920: 5).

Ženy síce dokázali, že sa vo všetkých oblastiach dokážu mužom vyrovnáť a zastúpiť ich, to však neznamená, že podiel ženy v spoločnosti má spočívať v tom, aby znásobovala mužský princíp tým, že bude robiť to isté čo muž. Práve naopak, žena má do verejného diania priniesť svoju osobnosť, svoje schopnosti a svoju „ženskost“, aby doplnila a scelila život muža (Stránská-Absolónová 1920: 5). Stránská-Absolónová nevníma ženu a muža ako úplne samostatné jednotky. Vychádza z presvedčenia, že mužský a ženský princíp tvoria celok a v spoločnosti nastane rovnováha, až keď sa tieto dva princípy spoja – či už na úrovni duchovnej, alebo v rámci spolupráce. Až toto spojenie vytvára celok: „Tím není řečeno, že žena má být stejnou mužem; nemělo by smyslu: zmnožit, posílit mužský princip v životě, a žena by se tak sama zbavovala svého významu. Naopak, nutno usilovati o vývoj zrovnocnění ženy, aby byla dosažena rovnováha v působení obou, v tvoření života oběma. V některém směru – citovém, mravním – musí být pozvednut muž, v jiném – rozumovém – žena.“ (Stránská-Absolónová 1920: 8) Aby však ženy toto dosiahli, musia najskôr poznať samy seba. V tom im nepomôžu ani lekári, ani básnici, ale len samotné ženy. Tento výrok tiež ilustruje, že Stránská-Absolónová stále do určitej miery vychádzala z premisy zaužívanej predovšetkým v 19. storočí, ktorú som popísala vyššie – a teda, že muž vládne v oblasti rozumovej, kým žena v oblasti citov.

Ženy vidí ako záchrankyne a učiteľky ľudstva, ktoré mužská kultúra priviedla na pokraj skazy. Úlohou „novej ženy“ je vybudovať novú kultúru, ktorá „má zvíťaziť nad všetkým“ (Stránská-Absolónová 1920: 10).

Žena je pre ňu v prvom rade človekom, ktorý má právo žiť svoj život a samostatne rozvinúť a uplatniť svoje schopnosti – „až potom môže byť ženou“. Ženskú otázku rozlúšti až doba, ktorá dá ženám ich „pravé ženstvo“.

Stránská-Absolónová svoj ideál ženy nazýva „pokrokovou ženou“. Feminizmus, ktorý sa snaží ženu zrovnoprávniť iba po rozumovej stránke, považuje za nepriateľský voči mužom. Namiesto označení „feministické“ alebo „emancipačné“ hnutie používa výraz „pokrokové hnutie“ – to má za úlohu oslobodiť nielen ženy od mužov, ale následne ich oboch od nevedomosti, vášní, prízemnosti smerom k duchovnému životu a mravnosti. Tieto jej myšlienky boli veľmi silno ovplyvnené Tolstým (Stránská-Absolónová 1920: 35).

V kapitole *Osobnosť ženina* sa pokúša do hĺbky ozrejmiť ženskú identitu a tzv. ženskú podstatu. Tvrdí, že žena nie je v porovnaní s mužom menejcenná, ale len podľahla iným podmienkam vývoja (Stránská-Absolónová 1920: 176). Ženy by sa tiež mali oslobodzovať od prílišnej citlivosti a sebeckého majetníctva, ktoré vytvára potrebu vlastniť osobu druhého človeka, a usilovať sa o nesebeckú, čistú lásku. Toto ale dokážu iba sebedomé, silné a čisté osobnosti. V súvislosti s láskou sa znova objavuje tradičný ženský atribút – priam nevyhnutná a zákonitá potreba obetovať sa kvôli niečomu (Stránská-Absolónová 1920: 195).

Ženské hnutie sa podľa Stránskej-Absolónovej snaží predovšetkým o vonkajšie oslobodenie ženy – o to, aby im bolo zákonne umožnené to čo mužom a aby táto rovnoprávnosť fungovala aj v praxi. Je tu však aj druhá – duchovná stránka – emancipácie žien, ktorá spočíva predovšetkým v ich postojoch a názoroch na vzťahy medzi ženou a mužom. Po právnej stránke si žena môže slo-

bodne vybrať partnera a uzavrieť s ním zväzok, rovnako ho slobodne prerušiť, slobodne flirtovať, problém je však v chápaní mocenských vzťahov medzi ženou a mužom, ktoré stále ostávajú v tradičnej rovine – žena je mužovi podriadená, ostáva závislá a stáva sa obeťou zvyku bez toho, aby si túto skutočnosť naplno uvedomovala. Tento názor v podstate ovláda celý jej život, prežíva aj napriek všetkým vymoženostiam a v tomto spočíva skutočná prekážka v dosiahnutí plnej duševnej slobody ženy. Aby túto prekážku odstránila, musí najskôr pochopiť podstatu seba a svojho ženstva a prijať ho, pretože len pomocou poznania a akceptácie dokáže zamedziť, aby ho vnímala ako prekážku. Svojím sebaopoznaním v konečnom dôsledku privedie aj muža na cestu poznania a pochopenia jeho mužskosti, a ten jej prinesie šetrnosť, úctu a lásku. Len touto cestou sa môže žena zbaviť svojej naučenej pasivity, ktorá je produktom výchovy a ďalej mužmi potvrdzovaná a upevňovaná (Stránská-Absolónová 1920: 219 – 220).

Jednou z nosných tém diela Olgy Stránskej-Absolónovej bolo materstvo. Aj keď sa žena dokáže uplatniť vo všetkých oblastiach tak ako muž, nikto ju nenahradí vo výhradne ženskej úlohe materstva. V ňom spočíva jej zvláštny význam, sila a tiež vedomie vlastnej dôležitosti a nenahraditeľnosti a tento atribút by si nemala dať nikým zobrať (Stránská-Absolónová 1920: 209).

Prvá svetová vojna priniesla obrovské straty na životoch. Otázka populácie čoraz väčšmi rezonovala v popredných radoch štátneho aj verejného záujmu. Úlohou obnoviť a nahradiť tieto straty bola poverená žena – musí poznať svoje poslanie, uctievať ho, milovať – a hlavne rodiť deti.

Štát sa snažil zlepšiť podmienky matiek zákonnou cestou, posunul vekovú hranicu pre uzatvorenie manželstva na 16. rok, slobodné matky mali byť viac chránené, malo byť upravované ich postavenie. Chudobné matky mali byť podporované hmotne i mravne, bolo zriadené poistenie, prémie a dávky pre rodičky a ich deti, boli zriaďované útulky a usilovalo sa o to, aby ženy pochopili svoje poslanie a boli naň pripravené. Práve v otázke pripravenosti existovali obrovské nedostatky a preto Stránská-Absolónová považovala za nevyhnutné oboznamovať už mladé dievčatá s úskaliami materstva a starostlivosťou o dieťa (Stránská-Absolónová 1920: 101).

Potreba nárastu počtu obyvateľstva však dostala podobu imperatívu, ktorý hovoril, že „žena musí dať štátu nových občanov“. Spoločnosť ale pristupovala k ženám ako k budúcim matkám, ktoré jediné môžu túto otázku vyriešiť, veľmi necitlivo, vnímala ich ako prostriedok na dosiahnutie svojho cieľa (Stránská-Absolónová 1920: 102). Spoločnosť týmto spôsobom zasahuje a narúša ženské právo na sebaurčenie a slobodné rozhodovanie a zároveň ju činí zodpovednou za úbytok obyvateľstva, ak sa rozhodne sa tomuto imperatívu nepodriaďiť, respektíve nepodriaďiť v dostatočnej miere. Spoločnosť na základe dobových štatistik kritizovala akademicky vzdelané a zamestnané ženy za to, že odmietajú materstvo a manželstvo. Aj keď identické štatistiky boli vedené aj o vzdelaných mužoch, spoločensky zodpovedné za tento fakt zostávali stále iba ženy.

Stránská-Absolónová pripomína, že jednou z príčin znižovania pôrodnosti sú tiež pohlavné choroby mužov, pretože mnohé z nich spôsobujú neplodnosť aj na strane partnerky. Netreba zabúdať tiež na prostitútky, ktoré namiesto pro-

stitúcie mohli byť manželkami a matkami. To, že sa živili ako prostitútky, ako aj existenciu samotnej prostitúcie zapríčinilo patriarchálne zriadenie a mužský názor na ženu ako podriadenú bytosť. Na druhú stranu však dodáva, že k tomu prispeli aj samotné ženy svojou pasivitou a tým, že sa nesnažili mužov duchovne povzniesť na vyššiu úroveň (Stránská-Absolónová 1920: 236).

Ďalšou nespochybniteľnou príčinou zníženia prirodzeného prírastku bola zlá hospodárska situácia a nedostatok potravín (Stránská-Absolónová 1920: 103). Ak chce spoločnosť dosiahnuť, aby sa ženy s radosťou a zodpovedne zhostili svojej „úlohy“, musí byť materstvo samotné adekvátne ocenené. Jedným zo spôsobov na dosiahnutie tohto cieľa je riadne docenenie otcovstva ako rovnako dôležitej úlohy v živote muža, pretože obe tieto funkcie sa dopĺňajú. Tu sa opäť dostáva do popredia koncept princípov ženskosti a mužskosti, ktoré by v spojení mali tvoriť harmonický celok. Cez túto optiku autorka nazerá aj na materstvo a otcovstvo, ktoré budú tvoriť celok vtedy, keď budú obe rodičovské funkcie rovnocenné (Stránská-Absolónová 1920: 105). Ženu pokladá za kompletnú a dokonalú až ako matku, ale nepokladá za nutné, aby bola každá žena matkou (Stránská-Absolónová 1920: 108).

Docenenie a zdôrazňovanie dôležitosti otcovstva spolu s ochranou a podporou matiek by malo otvoriť cestu novým, voľnejším, ale zato funkčnejším formám zväzkov medzi mužom a ženou a zároveň výrazne skvalitniť tie tradičné. Tam, kde sú obaja rodičia zodpovední, nie je potrebné, aby boli v manželskom zväzku (Stránská-Absolónová 1920: 104).

Pohľad Olgy Stránskej-Absolónovej by sme mohli z mnohých dôvodov označiť za tradičný, alebo za jeden z tradičnejších. Aj keď posun od tradičnej, pasívnej ženy a matky, aký sme poznali hlavne v 19. storočí, je nezanedbateľný, napriek tomu Stránskej-Absolónovej „nová žena“ disponovala stereotypnými ženskými atribútmi oduševnenej, jemnej, priam éterickej „duchovnej vodkyne“, ktorá bola predurčená šíriť lásku, dobro a vyššie princípy.

Stránská-Absolónová svoje predstavy o novej žene zhrnula takto: „Byla jsem ženou života. Poznala jsem lásku a mateřství, prožila manželství. Živila jsem rodinu a vychovávala děti k rozumovému poznání života a k samostatnosti duševní. Poznala jsem nesnáze výdělečné činnosti v mužském povolání a činnost hospodyňskou i obtíže, které plynou pro ženu, má-li obojí povinnosti spojit. Mne tak často bolelo srdce i duše. Šla jsem cestou utrpení, poklesala a umdlávala k smrti, a přece bych za nic na světě, za žádné štěstí a blahobyt nedala svých zkušeností. (...) Kdybych žila jen jako manželka, matka, hospodyně v blahobytu, v klidu a omezeném kruhu, chráněna jsouc mužem a rodinou, byla bych jednostrannou (...) nebyla bych tak ucelená, obsažná, mnohostranná a soběstačná, a to stojí za to. A troufám, že všude byla jsem na svém místě a všude jsem zůstala ženou.“ (Stránská-Absolónová 1920: 181)

PEVNE UKÁZANÁ HARMÓNIA CELÉHO ČLOVEKA: OBRAZ ŽENY A FRANTIŠKA F. PLAMÍNKOVÁ

Františka Plamínková sa narodila 5. februára 1875 v Prahe (Churaň 1994: 427). Vyštudovala v pražskom Ústave pro vzdělání učitelek. Ako pedagogička pôsobila v Táboře, neskôr v Soběslave a v Prahe. Angažovala sa aj v stavovskej organizácii Sdružení československých učitelek. Vďaka svojej aktívnej práci sa neskôr stala jej predsedníčkou (Burešová 2001: 156).

Už ako začínajúca učiteľka sa horlivo zasadzovala za ženské práva. Jej cieľom bolo dosiahnuť zrušenie vnúteného celibátu zárobkovo činných žien, predovšetkým učiteľiek. V tomto období založila dve organizácie – v roku 1903 Ženský klub český, ktorého náplňou bola hlavne osvetová činnosť, a v roku 1905 Výbor pre volebné právo žien (Sokačová 2004: 188).

V roku 1920, krátko po vzniku Československej republiky, bolo ustanovené všeobecné volebné právo bez rozdielu pohlavia či majetku. Úsilie Plamínkovej a jej spolupracovníčok sa premietlo do § 106 ústavy a ďalších zákonov novovzniknutého Československa vetou „Výsady rodu, pohlavia a zamestnania sa neuznávajú“. Angažovala sa tiež politicky, bola členkou Národne-socialistickej strany, v rokoch 1925 – 1939 bola jednou z mála senátoriek (Burešová 2001: 167).

Plamínková však bola najznámejšia svojou činnosťou v Ženskej národnej rade, ktorej bola predsedníčkou. Hojne publikovala v časopise *Ženská národní rada*, mnoho z jej názorov sa dozvedáme tiež z jej prejavov a brožúrok, ktoré písala – napríklad z brožúry *Feminismus a socialismus* (Burešová 2001: 161). Aktívne sa tiež zúčastňovala na činnosti Medzinárodnej ženskej rady, kde pôsobila ako miestopredsedačka, rovnako v Medzinárodnej aliancii pre volebné právo žien. Práve vďaka jej práci v týchto medzinárodných inštitúciách navštívilo Československo veľké množstvo delegátok a pokrokových žien.

Plamínková sa usilovala o nový typ ženy – vnútorne slobodnej, ktorá sa vyvíja samostatne, v prospech rodiny a spoločnosti ako celku. Z tohto vyplývala aj jej kritika žien samotných. Vyčítala im, že príliš mnoho z nich sa usiluje hlavne o pohodlný život. Túto túžbu si spájala s nedospelosťou žien, s ich sklonmi ku klerikalizmu, spojenými s celkovou konzervatívnosťou spoločnosti, ktorá nepovzbudzovala záujem žien o verejné záležitosti a politickú činnosť (Neudorfllová 1999: 277). Cirkev obviňovala z toho, že v ženách zámerne pestuje negatívny postoj voči ich politickým právam (Sokačová 2004: 189).

Františka Plamínková si uvedomovala, že úplná rovnoprávnosť žien nebude jednoduchá, už len z dôvodu, že samotný systém a spoločenské zriadenie je výtvarom mužov – mužský je tiež systém vzdelanosti, organizácia rodiny a zárobkovej činnosti –, žena vždy vstupovala a aj vstupuje do pomerov vytvorených mužmi, a preto často pôsobí, respektíve je považovaná a vnímaná ako rušivý element: „Žena nemá svého místa v novodobé organisaci společnosti. Žena se prostě má přizpůsobiti, a když jí to není možno, tedy nehledá se příčina v jejích osobitých vlastnostech, nýbrž v její nedostatečnosti, neschopnosti a pod.“ (Bahenská – Heczková – Musilová 2010: 236)

Ženy by sa podľa nej v žiadnom prípade nemali uspokojiť so zdanlivou

politickou slobodou. Naopak, mali by sa usilovať o uplatnenie zásad absolútnej rovnosti vo všetkých oblastiach života. Podľa Plamínkovej, nesloboda žien má oveľa hlbšie korene ako nesloboda mužov, ktorá má len vonkajšie znaky: muži sú neslobodní v rámci určitých skupín, do ktorých patria (napríklad robotníci, úradníci atď.), pričom aj tieto skupiny sú navzájom nerovnocenné. Nesloboda žien však spočíva okrem vonkajšej neslobody aj v neslobode vnútornej, ktorá pramení zo samotného faktu ženstva, respektíve rodu (Bahenská – Heczková – Musilová 2010: 247).

Pokladala tiež za nutné zreformovať prácu v domácnosti, aby žena nevyčerpala pri domácich prácach energiu, ktorú by mohla využiť na vzdelávanie a iné „voľnočasové“ aktivity. Za nutnosť tiež považovala zaviesť tzv. rodinné vzdelanie ako povinné pokračovacie vzdelávanie dievčenskej mládeže pre úspornejšiu a efektívnejšiu prácu v domácnosti (Bahenská – Heczková – Musilová 2010: 236). V otázke racionalizácie domácnosti a domácich prác kritizovala prístup žien, ktoré v rámci úspory šetrili na elektrine, elektrických spotrebičoch a iných energiách, a to za cenu omnoho vyššej spotreby ich vlastnej energie a času. Ženy tiež udržiavali „poveru“ o domácnosti. Ženské práce sa dali vykonávať iba s láskou a bol k nim potrebný určitý vrodenný talent, čím negovali delbu domácich prác v rámci domácnosti, ale i platenú výpomoc (Ženská rada 1936: 65).

Za ťažiskovú zásadu demokratickej spoločnosti považovala nespochybniteľné právo na zamestnanie, ktoré malo samozrejme platiť rovnako pre ženu, ako aj pre muža: „Žena v demokracii musí pracovať. A musí jí býti ponechaná voľnosť, aby pracovala svobodně, podle své volby – i když je provdána. Pečliví strážci štěstí ženina však řeknou: Ale vždyť zanedbá svou domácnost, svou rodinu! Bude-li žena samostatná, vyřídí si tento úkol sama, bez podezřelé péče. Masaryk, skutečný demokrat, zdůrazňuje, že dnes v rodině nejedná se o matku, ale o otce. Chce tím říci, že matky bez nucení plní své povinnosti, ale že muži přísluší stejný s ní podíl na rodině. Zatím však, že muž pořád mluví o rodinném životě, ač z něho utíká.“ (Bahenská – Heczková – Musilová 2010: 248)

Za základné ženské povahové črty pokladala pravdu, jednoduchosť, hĺbkú citu i rozumu, silu, odhodlanie a vytrvalosť. Snažila sa o oduševnenie a prehĺbenie vzťahu medzi manželmi (Burešová 2001: 162) a upozorňovala na fakt, že tieto pomery sa nezlepšia, pokiaľ si samotní muži neuvedomia, že je aj pre nich výhodné uzatvoriť zväzok so silnou, uvedomelou a duševne slobodnou ženou (Burešová 2001: 168). Usilovala sa o zaradenie ženy do všetkých oblastí kultúrneho a spoločenského života. Za hlavnú vnútornú úlohu feminizmu pokladala sebazpoznanie, najvnútornejšie pochopenie, precítenie a preštudovanie ženskosti a objasnenie ciest, ktorými sa má ďalej uberať správny a zdravý vývoj žien, taký, ktorý by umožnil ich úplné rozvinutie ako ľudských bytostí. Každá žena mala mať možnosť poskytnúť spoločnosti svoje najkvalitnejšie vlastnosti a predpoklady, no spôsobom, aký ona sama uzná za vhodný. Plamínková k tomu dodáva: „Naučiť ženu tomuto vnútornému sebezpoznaní, umožniť jí tím růst ukázněně, ale po zákonech vlastní přirozenosti, toť znamená, vytvořit jí ženu – osobnost, uplatňující se nejen sebazáporem, nejen cnostmi pasívními, ale aktivitou, pevně ukázněnou harmonií celého člověka.“ (Burešová 2001: 162)

Pri sumarizovaní doterajších úspechov ženského emancipačného hnutia v Československej republike pripomína, že esenciálnou súčasťou každého podobného hodnotenia musí byť vedomosť o tom, v akých podmienkach občianky demokratického Československa vyrastali. Vo vzdelaní im neboli voľne prístupné stredné školy, štúdium práva, techniky a umenia bolo pre ne úplne nedostupné. Politickú výchovu v praxi sťažoval zákonný zákaz členstva v politických spolkoch. V zamestnaní im nebol umožnený kariérny rast, a tak aj po niekoľkých rokoch úspešnej služby nedosahovali povýšenie a nemohli naplno rozvíjať svoje schopnosti. V manželstve podliehali ustanoveniam „jen o něco málo pokrokovějším, jak obsahuje Napoleonův Code Civil“ (Plamínková 1930: 11). Tieto skúsenosti si so sebou ženy priniesli do demokratickej republiky. Podľa Plamínkovej do nej vniesli i veľkú vážnosť k občianskym povinnostiam, porozumenie pre bolesť utláčaných, obdivuhodnú obetavosť, energiu a vytrvalosť v práci (Plamínková 1930: 15).

Plamínková u modernej ženy často zdôrazňovala potrebu mravnej čistoty a zásadovosti. Varovala pred prílišným mravným uvoľnením žien v erotickej a sexuálnej oblasti, ktoré viedlo k duchovnej dezorientácii. Zdôrazňovala zodpovednosť ženy voči sebe a spoločnosti (Burešová 2001: 165). Za hlavný motív československého emancipačného hnutia považovala mravnostné, etické motívy, a teda uznanie ľudskej dôstojnosti a vážnosti ženy a tiež uznanie jej ľudskej rovnoprávnosti s mužom. Hospodárske motívy boli na druhom mieste (Plamínková 1930: 11 – 15).

Františka Plamínková svojou činnosťou búrala zaužívané stereotypy obrazu pokrokových žien, respektíve feministiek, ako „nepriateľiek“ mužov. Plamínková striktné hlásala zásadu „bok po boku so spravodlivými mužmi“ obhajovať boj žien proti spiatocníctvu, ktoré bolo prítomné rovnako medzi mužmi, ako aj ženami. Tak isto sa vždy postavila proti návrhom založiť výlučne ženskú politickú stranu. Naopak, vždy prehlasovala, že ženy musia najskôr pôsobiť v politických stranách, aby sa osvedčili v práci a presvedčili mužov o svojich kvalitách a spravodlivosti svojich požiadaviek. Táto zásada mala však aj svoje strategické aspekty – poznávať z bezprostrednej blízkosti slabiny a zraniteľnosť svojich odporcov a utužovať priateľstvá a styky s tými, ktorí sú požiadavkám pokrokových žien naklonení (NA Praha, k. 61, Radoňová: 28).

„RIADNY PLAT ZA RIADNE VYKONANÚ PRÁCU JE NAD VŠETKU MRAVNOSTNÚ POLÍCIU“: ŽENSKÁ OTÁZKA OPTIKOU ČESKÝCH ĽAVICOVÝCH FEMINISTIEK

Názory krajne ľavicových feministiek na úlohu ženy v spoločnosti, materstvo, manželstvo a mnohé iné aspekty života boli a aj sú jednými z najkontroverznejších názorov vo vtedajšom spoločenskom a politickom diskurze.

Medzi najvýznamnejšie predstaviteľky tohto smeru a priekopníčku ľavicového feminizmu a anarchosyndikalizmu patrí Louisa Landová-Štychová, ktorá reprezentuje koncept ženstva a materstva, opierajúci sa o marxizmus, darwinizmus a neomalthusianstvo.¹ Napriek tomu, že sama bola vydatá, odsudzovala manželstvo ako prejav súkromného vlastníctva a rodinu považovala za oporu

¹ Malthuziánstvo, alebo malthuzianizmus vo filozofii, demografii, ekonómii a sociológii, bol iniciovaný anglickým ekonómom a pastorm, reverendom Thomasom Robertom Malthusom. V duchu biológizmu vychádza malthuziánstvo z predpokladu, že základnými faktormi spoločenského života sú biologické potreby, ktoré sú silnejšie než schopnosť ľudí zabezpečovať si potravu. Z toho vyplýva zaostávanie výroby potravín za populačným prírastkom, ktoré Malthus chápal ako univerzálny zákon podporený početnými štatistickými údajmi. Pôsobenie tohto javu podľa Malthusa znemožňuje podstatné zdokonalenie spoločnosti. K absolútnemu preludniu a hromadnej smrti hladom nedochádza len vďaka prekážkam zvyšujúcim úmrtnosť, alebo znižujúcim plodnosť, ako sú choroby, vojny a ostatné pohromy, ktoré Malthus považuje za v zásade pozitívne.

kapitálu, militarizmu a klerikanizmu. Kritizovala tiež postavenie ženy v domácnosti (Slačálek 2003: 29). Bola blízkou spolupracovníčkou Františky Plamínkovej v časoch, keď prichádzala na svet nová ústava. Plamínková spomínala, že nejdenný raz spolu pracovali dlho do noci nad návrhmi zákonov (Ženská rada 1935: 12). Prišla s ideou „voľného materstva“, ktorú prezentovala v časopise *Ženský list*.

Landovej-Štychovej téza o voľnom materstve vychádza z presvedčenia, že materstvo, rešpektívne jeho odmietanie, oddaľovanie a plánovanie sa dá považovať za rovnaký, dôležitý a premyslený druh boja proletariátu, za hospodársky boj zameraný proti súkromnému vlastníctvu. Tento spôsob štrajku nazvala „stávkou rodičiek“. Jednoznačne zastávala plánované rodičovstvo (materstvo) a odmietala nazeranie na materstvo ako na vec výsostne súkromnú. Takisto kritizovala diferenciáciu na „spoločenské“ a „súkromné“ (Ženský list 1913: 1). Dodávala, že ten, kto chápe socializmus ako oslobodenie každého človeka bez výnimky, nutne dospeje k logickému záveru, že plodenie detí nie je záležitosťou súkromnou – tak, ako ňou nie je náboženstvo, politické presvedčenie, hospodárske postavenie, zdravie a nakoniec celá výchova človeka (Ženský list 1913: 2). Kritizovala tiež stereotyp materstva ako určitého kultu, ktorému boli neprávom prisudzované priam mystické vlastnosti. Napriek ódam na matky a materstvo z úst umelcov, básnikov a kňazov ho považovala vo svojom skutočnom význame za hlboko nedocenené. V takejto forme ženu len ťažilo a dusilo všetky jej ostatné prirodzené túžby, nesúvisiace s materstvom. Zanechávalo ju tiež v pohodlnej stagnácii a nevedomosti „samičky, za ktorú by muž myslel i konal“ a nedovolilo jej rozvinúť ostatné dôležité aspekty osobnosti, čím by nakoniec utrpelo ako dieťa, tak aj celá spoločnosť.

Ľudstvo ako celok nemá v žiadnom prípade právo ukladať ženám materstvo za občiansku povinnosť, ale má povinnosť voči ženám a deťom, ako súčasť celku, vytvoriť a zachovať podmienky, ktoré by umožnili nielen zdravé a slobodné počatie dieťaťa, ale aj priaznivý priebeh materstva ako takého. Až po splnení tejto povinnosti má spoločnosť právo žiadať po ženách potomkov – čo možno najdokonalejších (Ženský list 1913: 2).

Ako argument v prospech plánovaného materstva predkladala tvrdenie, že časté materstvo ženám škodí fyzicky, ale aj psychicky. Takéto ženy stratili záujem o dianie okolo seba, prevláda u nich apatia a únava spôsobená zlým zdravotným stavom, ktorý zapríčinili časté pôrody. Unavená rodička potomstva, ktoré prevyšuje počet, aký by bola schopná zvládnuť, následne – aj keď nechcene – zanedbáva výchovu detí, čím sa vytvára začarovaný kruh (Ženský list 1913: 2). Výchova totiž nemala spočívať len v ošacovaní, kŕmení a príležitostnom treste alebo odmene. Dieťa malo byť vzdelávané a stimulované mala byť aj jeho duševná stránka. Landová-Štychová vo výchove preferovala prísny ateizmus (Bahenská – Heczková – Musilová 2010: 232). V sexuálnej oblasti presadzovala hygienu, striedmosť, avšak nie odriekanie, a používanie vtedy dostupných antikoncepčných metód.

Uvedomelú matku si predstavovala ako ženu, ktorá nechce zbytočne podstupovať utrpenie, nechce plytvať svojou životnou silou len v úlohe rodičky. Je hrdá a sebavedomá, pretože vie, že jej sebaurčenie nie je neustále ohrozované nespú-

tanou prírodnou silou. Zúčastňuje sa aktívne na spoločenskom dianí, pretože vie, že v jej neprítomnosti môže byť rozhodnuté v neprospech jej samotnej alebo jej detí (Ženský list 1913: 1). Tiež vie, že je v jej vlastnom záujme, aby deti mala, ale ich počet by sa mal bezpodmienečne riadiť jej vôľou a zdravotným stavom.

„Štrajk rodičiek“ si nepredstavovala v takom rozsahu ako napríklad štrajk v továrňach – ženy by nemali prestať rodiť úplne, ale začať rodičovstvo a počatie dôsledne plánovať a pred nechceným počatím sa aj náležite chrániť. Žiadala zrušenie trestného zákona § 144, ktorý zakazoval potraty z vlastnej vôle i z vážnych zdravotných a iných dôvodov a stanovoval možný trest odňatia slobody až do výšky piatich rokov. Pre Louisu Landovú-Štychovú tento zákon znamenal zabrániť ženám v disponovaní vlastným telom, v čom videla hrozbu pre celý národ (Bahenská – Heczková – Musilová 2010: 232).

Na druhej strane, materstvo nemôže byť žene ani odopierané. Landová-Štychová bola, ako zrejme všetky feministky jej doby, proti celibátu učiteliek a napriek výraznej kritike materstvo považovala za najposvätejšie zo všetkých prirodzených práv človeka (Bahenská – Heczková – Musilová 2010: 230).

Veľký dôraz tiež prikladala voľbe partnera. K tejto otázke sa stavala priam eugenicky – nesmie trpieť žiadnym dedičným ochorením, nesmie mať sklony k alkoholizmu, pretože je šanca, že dieťa bude náchylnejšie na rôzne druhy ochorení alebo sa narodí telesne, či mentálne znevýhodnené.

Ak sa predsa len takto znevýhodnené dieťa narodí, Landová-Štychová z tohto obviňuje predovšetkým matku, a ak dieťa zomrie, vinná je opäť ona, pretože nemyslela na dôsledky nesprávneho výberu partnera. Landová-Štychová sa angažovala aj v iných sférach ženskej problematiky. Apelovala na rovnakú mzdu pre mužov i ženy a tvrdila, že nízka (nižšia) mzda je jeden z dôvodov, prečo sa ženy začnú živiť prostitúciou: „Riadny plat za riadne vykonanú prácu je nad všetku mravnostnú políciu.“ (Ženský list 1913: 2)

Pozitívne vítala reformu manželského práva, pretože možnosť rozvodu stavia ženu pred povinnosť zabezpečiť si akú-takú hospodársku samostatnosť pre prípad, že by bola s manželom rozvedená. Manželstvo malo byť podľa nej zväzkom vzájomnej úcty, náklonnosti a vnútornej zhody a nemalo by byť len hospodárskou jednotkou. V tom prípade totiž prestáva byť plnohodnotným zväzkom a stáva sa prostitúciou. Reforma podľa nej prispieva pozitívne k zušľachteniu pomeru muža a ženy a dekonštruuje chybný a zaužívaný názor žien, že láska k mužovi a vydaj je jediným zmyslom ich života – i za cenu straty pohodlnej nezodpovednosti. V reforme manželského práva videla ideu novej morálky lásky, ktorá zasadzuje ranu ako prostitúcii, tak aj patriarchálnej morálke, ktorá vnímala ženu ako predmet rozkoše a slúžku zabezpečujúcu mužovo pohodlie (Bahenská – Heczková – Musilová 2010: 231).

Pokrokovú ženu si predstavovala ako ženu inteligentnú, sebavedomú, hospodársky nezávislú – pretože len také ženy podľa nej dokážu uplatniť svoj politický vplyv a zvyšovať kultúrnu úroveň národa. Rozvinutím svojej individuality znásobia a zrýchlia tempo pokroku, obohatia spoločnosť o tvorivý element vychádzajúci z ich podstaty a zabezpečia dôstojné manželstvo riadiace sa prísnu morálkou (Bahenská – Heczková – Musilová 2010: 230).



Rita Koszorús: *Matraikaktusz* (zo série *Invázia*), 2015, akryl a olej na plátne, 150 x 150 cm

Na stránkach týždenníka *Ženský list* sa k téme materstva vyjadrovala aj Anna Malá. Vo svojom článku s názvom *Mateřství a výdělečná práce* popisuje svoju predstavu „revolúcie všedného dňa“ v podaní žien-matiek a nový pohľad na materstvo všeobecne. Do diskurzu ako jedna z prvých prináša pojem otcovstvo.

Každodenná revolučná činnosť ženy-matky by mala spočívať v aktívnej komunikácii s okolím, ktoré by mala presviedčať o názore, že materstvo nemôže zostať výsostne privátnou záležitosťou. Na to je táto úloha príliš neľahká a vyžaduje si veľkú zodpovednosť. Ďalšou úlohou je zdôrazniť význam otcovstva, ktoré je v podstate len mužskou formou materstva, a teda by malo mať rovnakú váhu a dôležitosť ako toľko ospevované materstvo. Anna Malá kritizovala všeobecne zaužívaný názor, že materstvo je najdôležitejšou a najvznešenejšou úlohou ženy a že až s materstvom sa žena stáva plnohodnotnou bytosťou. Materstvo vnímala ako sociálny úkon a ako každý sociálny úkon, aj zrod nového človeka si zasluhuje toľko starostlivosti a podpory ako hocikajáký iný úkon tohto druhu (*Ženský list* 1922: 2). Tak ako Louisa Landová-Štychová, aj Anna Malá kritizovala umelo vytvorený kult materstva. Videla v ňom alibizmus zo strany mužov, ktorý mal zabezpečiť, aby ženy pokorne prijali svoj osud a mali dokonca pocit, že vykonávajú tú najvznešenejšiu možnú činnosť. Tento názor o takmer posvätnosti materstva sa napríklad na vidieku podľa Malej vžil natoľko, že nebyť matkou je považované za rúhanie sa proti prírode. Pracujúce ženy, ktoré nemajú prakticky šancu regulovať vlastnú plodnosť a štát pre ne stále nevytvoril vhodné podmienky, ani nemôžu byť dokonalými matkami, pretože práca a starostlivosť o domácnosť ich natoľko vyčerpáva, že na to skrátka nemajú čas ani energiu (*Ženský list* 1922: 3).

Lavicové feministky mali tiež značne odlišný názor na problematiku prostitúcie a pohlavne prenosných chorôb. Kým ich umiernennejšie kolegyně riešili skôr dôsledky týchto negatívnych javov, socialistky a komunistky sa zamýšľali nad príčinami a hľadali vinníka hlbšie v spoločnosti. Za hlavnú príčinu šírenia pohlavných chorôb bola pokladaná prostitúcia a tak boli § 14 zrušené všetky nevestince a každý pokus o ich znovuoťvorenie sa trestal podľa trestného zákona o kupliarstve. Prostitúcia naďalej previtala v prostredí kaviarní, vinární a barov. Anna Malá z toho vinila predovšetkým mzdy čašníčok, ktoré boli nesmierne nízke a často sa odvíjali len od sprejpitného, alebo konzumu zákazníkov (*Komunistka* 1922: 4).

Autorka tiež analyzuje psychológiu fenoménu prostitúcie a jej dopad na vnímanie žien mužmi. „Muž, ktorý si kupuje laskání ženy, začne okamžite nahližet na ženy jako na zboží. Jeho opovrřlivé stanovisko vůči prostitutce, jejíž ‚lásku‘ si koupil, přenáší na všechny ženy. Zde pramení mužský zvyk platit za ženu ‚útratu‘, bez ohledu na to, jaké je to pro samostatně výdělečně činnou ženu poniřující.“ (*Komunistka* 1922: 4) Problém prostitúcie však vidí predovšetkým v systéme a spoločnosti a kritizuje stanovisko žien ako Záhořová-Němcová, ktoré riešia dôsledok a nie príčinu a snažia sa ženy umravniť natoľko, aby si vybrali „slušný život“ a chudobu namiesto zárobku v náručí neznámeho muža.

Ako už bolo spomenuté, zo Zákona proti potieraniu pohlavných chorôb vyplývala povinnosť anonymne nahlásiť každý nový prípad pohlavne prenosného ochorenia. Avšak veľká prekážka pri liečení a nahlasovaní pohlavných chorôb spo-

čivala práve v ich dlhoročnom stigmatizovaní a tabuizovaní. Mali by byť postavené na roveň ostatným nebezpečným chorobám, ktoré sa neprenášajú nutne pohlavným stykom. Toto nazeranie na pohlavné choroby je nezmyselné, pretože nakažená osoba sa často nakazila nevinne, a to aj v rámci manželského zväzku, a neprivedila si toto ochorenie vlastným nemravným životom (Komunistka 1922: 4).

Komunistky a socialistky kritizovali obraz ženy, aký predkladali ich menej radikálne kolegyne – predstavu ženy ako oduševnenej a ušľachtilej bytosti, ktorá má povzniesť muža „do výšin“ svojou jemnosťou a duchom. Skutočne „nová žena“ nemá na takéto kratochvíle čas, hospodárska situácia ju prinútila starať sa o iné veci ako nešťastné lásky, vernosť či neveru (Bahenská – Heczková – Musilová 2010: 238).

Nová žena bola pre nich žena pracujúca, zápasíaca s biedou a nepriaznivými hospodárskymi pomermi. Nie je na nej nič zvláštne, ale v tvári sa jej zračí sebedomie a nemá viac nič spoločného s „nasladlými“ ženami, ktoré sa spoliehajú na pomoc rodičov alebo manžela – živiteľa. Či už pracuje fyzicky, alebo duševne, bojuje s vnútorným rozporom – dedičné pudy a dlhé roky učené tradície jej radia nájsť si manžela, kým nebude neskoro, ale hospodárska situácia jej nedovoľuje riadiť sa zaužívanými radami. Samostatnosť, akú jej dnešná spoločnosť umožňuje, však pre ňu nie je ideálna. Tlaky spoločnosti, ktoré ju nútia k materstvu, nízka mzda, prípadne starostlivosť o domácnosť spôsobujú, že život „novej ženy“ nie je vôbec jednoduchý. Izoláciu domácnosti vníma ako prekážku v osobnom rozvoji, ako akúsi klietku pre ducha a hospodársku závislosť od manžela považujú za ponížujúcu. Tento starý typ domácnosti vníma ako prežitok, keďže práca, ktorú musela v minulosti žena vykonávať, je už ľahko nahraditeľná a „zjednodušiteľná“ pomocou nových technológií (Bahenská – Heczková – Musilová 2010: 239). Ešte odvážnejší bol návrh zriadiť verejné jedálne a verejné práčovne, aby už ženy nemuseli tieto činnosti vykonávať doma po práci a mohli sa venovať rodine a sebe (Bahenská – Heczková – Musilová 2010: 240).

Napriek všetkým týmto odvážnym a na vtedajšiu dobu pokrokovým názorom, ľavicové feministky stále pracovali s premisou, že činnosti v domácnosti sú úlohou ženy a ich zjednodušenie malo spočívať v racionalizácii týchto činností v podobe masových práčovní a vývarovní, ktoré by však obsluhovali opäť ženy, a teda nepracovali s myšlienkou delby domácich prác medzi muža a ženu.

Názory ľavicových feministiek boli príznačné predovšetkým v odlišnom nazeraní na postavenie žien v spoločnosti. Snažili sa ju hĺbkovo analyzovať v intenciách spoločenského zriadenia, hospodárskej situácie a celkovo patriarchálne nastavenej spoločnosti, ktorej podstatu sa pokúšali definovať a pochopiť. Ich návrhy, názory a prístupy boli značne radikálne, progresívne, ale aj kontroverzné, a tak zaujali mimoriadne dôležité miesto v dobovom diskurze, či už celospoločenskom, alebo v rámci samotného ženského hnutia.

„UČENOSŤ NEKRÁŠLI ŽENU, KEĎ JU NECHVÁLI DOMÁCNOSŤ“: SLOVENSKE ŽENSKÉ HNUtie A OBRAZ ŽENY

Fakt, že slovenské ženské hnutie bolo slabé a málo pribojné, svedčí skôr o konzervatívnosti prostredia, v ktorom sa hlásateľky emancipácie pohybovali, než o ich individuálnej konzervatívnej orientácii. Umiernený feminizmus, ako zvykne byť slovenský feminizmus označovaný, bol často len reakciou na reálne podmienky. Jeho predstaviteľky boli totiž toho názoru, že taktikou drobných krokov dosiahnu viac ako radikálnymi činmi. Hlavní predstavitelia slovenského národného hnutia síce uznávali ich nezastupiteľné miesto v rodine, hospodárstve a národnom zápase, tým však ich pole pôsobnosti malo končiť. Ak sa žena chcela verejne prezentovať a byť aktívna vo verejnom a spoločenskom dianí, bolo nemysliteľné, aby tak konala bez dohľadu muža ako svojho tútora.

Emancipačné snahy, aj po rovnoprávnosti radikálnejšie volajúce hlasy museli ustúpiť „vyššiemu cieľu“, čo znamenalo cieľom slovenského národného hnutia, ktorého predstavitelia ich odsúvali „na neskôr“, a teda v podstate opäť do úzadia.

Slovenské ženské hnutie sa už pred rokom 1918 silne orientovalo smerom k českým kolegyňiam a neskôr bolo s nimi priam „organicky zžité“, najmä vďaka existencii spolkov ako ŽNR, alebo Sdružení vysokoškolsky vzdelaných žien (NA Praha, f. ŽNR, k. 28, I/5), aj keď českým kolegyňiam veľakrát vyčítali prílišný radikalizmus. Táto črta je veľmi typická pre celé slovenské ženské hnutie, ktorého predstaviteľky akoby sa báli priznať, o čo chcú vlastne bojovať (Dudeková 2011: 252). Slovenskému ženskému hnutiu, ktoré z najväčšej časti zastupovala Živena, tiež chýbal vlastný feministický politický program. Jeho program bol predovšetkým národne buditeľský, sociálny a vzdelávací (NA Praha, f. ŽNR, k. 28, I/5). Antifeministické argumenty, ktoré používali zástancovia tradičných patriarchálnych vzťahov, boli v podstate rovnaké, bez ohľadu na to, či išlo o slovenské, maďarské, české, nemecké, alebo iné kultúrne prostredie. Ich základom bolo morálne znevažovanie emancipovaných (predovšetkým vzdelaných) žien, ich obviňovanie z „neženskosti“, z toho, že si neplnia úlohy vyplývajúce z poslania ženy – teda manželky, matky a dobrej gazdinej (Dudeková 2007: 85). Ďalším, v slovenskom prostredí obzvlášť zdôrazňovaným argumentom, bolo, že emancipácia a feminizmus sú nezdravé importy z cudziny (Cviková – Juráňová 2007: 152). Pojem feminizmus sa dlho stotožňoval s najradikálnejšími prejavmi anglických sufražetiek a v dobovom diskurze sa používal najmä v hanlivom význame. Zrejme preto považovali zástancovia emancipácie za dôležité sa od takéhoto označenia dištancovať (Dudeková 2007: 85). Túto situáciu pomenovala výstižne Hana Gregorová: „O emancipácii sa šíri u nás nesprávne pochopy. Myslelo sa, že nežnosť, mäkkosť ženského srdca je v protive so ženským moderným snažením a nereférovalo sa o serióznych výkonoch ženy zo sveta vôbec, len o pomýlených krokoch, ktoré sa hodne zväčšili, zosmiešnili prehnane. Veľmi rady vysmievali sa naše časopisy anglickým sufražetkám. Boj o rovnoprávnosť žien predstavovali ako najhoršie strašidlo.“ (Cviková – Juráňová 2007: 164)

Konzervativizmus, ktorý predstaviteľky slovenského ženského hnutia pre-

zentovali navonok, bol teda do určitej miery premyslenou taktikou, nie vždy ich vnútorným presvedčením. Z ich osobnej korešpondencie a memoárov vyplýva, že požiadavky ženskej emancipácie formulovali hlavne s ohľadom na to, ako ich prijme mužská verejnosť (Dudeková 2011: 253).

Je však dôležité uvedomiť si skutočnosť, ako sa normatívne predstavy o žene a jej úlohe v spoločnosti rozchádzali s realitou. Dokonca aj u Vajanského, ktorý patrilo medzi autority presadzujúce veľmi konzervatívne postoje voči emancipácii ženy a videl ju skôr ako „duchovný obraz nad bojujúcimi (...) ako prameň oduševnenia a duchovnej podpory“, sa jeho súkromný život líšil od názorov, ktoré hlásal (Dudeková 2007: 86). V podstate nebol proti vzdelávaniu žien, ale len do tej miery, aby gramotná a ako tak vzdelaná žena nebola prílišnou príťažou pre muža a aby vedela vychovávať deti v národnom duchu.

O to zarážajúcejšie však bolo, ako sa k ženskej otázke stavali mnohé ženy. Spisovateľka Ludmila Podjavorinská napríklad vyhlásila: „Učenosť nekráši ženu, keď ju nechváli domácnosť, a vraj je márne žena vzdelaná, ak si pritom mužička častuje prismsrdnutou polievkou.“ Ženu slobodnú a nezávislú považovala za nebezpečenstvo, lebo „feminizmus šarapatil už od pradávna a vždy boli s ním len opletačky“ (Cviková – Juráňová 2007: 102).

Na podobné Podjavorinskej vyjadrenie spomína aj Izabela Textorisová: „Potom prišlo vyzvedanie. Doniesla reč na emancipáciu, osvedčivši ovšem úprimne hneď vopred, že ona je nepriateľka všetkých takých snáh; potom opýtala sa zrovna o moju mienku. Nuž, reku, ak mienite tú emancipáciu ostrihanú, fajčiaku a popíjajúcu v kompánii veselých kamarátov, tej emancipácii nie som priateľka. Ale tej emancipácii, do ktorej zahrnuli všetky vyššie snahy ženy, som horlivá prívrženkyňa. Ona čosi na to, že študovať na vysokých školách, je predsa len neženské.“ (Hollý 2011: 18) Tento výrok ilustruje okrem negatívneho postoja mnohých verejne činných žien k emancipácii aj odmietanie emancipovaných žien všetkých radikálnych prejavov emancipácie.

Vžitú dobovú argumentáciu, podľa ktorej mohla žena dosiahnuť rovnocenný post a zásluhy vo verejnom živote iba po boku muža a v spoločnom presadzovaní národných záujmov, v konečnom dôsledku do istej miery akceptovala aj Hana Gregorová, ktorá sa pokladá za jedinú slovenskú radikálnu feministku, a to aj vzhľadom na svoju neskoršiu ľavicovú orientáciu. Ostatné predstaviteľky slovenského ženského emancipačného hnutia zastávali „umiernený“ konzervatívny feminizmus (Dudeková 2011: 254).

„Z MATKY, MANŽELKY A GAZDINKY – UVEDOMELÁ OBČIANKA“: IDEÁL ŽENY V DIELE ANNY SYCHAROVEJ

Snaha aktivizovať ženy a oboznámiť ich s myšlienkami emancipácie bola v 20. rokoch 20. storočia na Slovensku nesmierne náročnou a priekopníckou úlohou. V krajine, kde väčšina obyvateľstva žila rurálnym spôsobom života, výrazne ovplyvnená kresťanským konzervatívnym svetonázorom a hlboko zakorenými tradíciami, medzi ktoré nepochybne patrila aj tradícia v názoroch na

spolužitie ženy a muža a aj na ženu samotnú, si takéto myšlienky nachádzali prívržencov a prívrženkyne len veľmi pomaly. Jedným z takýchto priekopníckych pokusov bola aj príručka Anny Sycharovej.

Žena, jej práva a úkoly vo verejnom a rodinnom živote bola prvou agitačnou príručkou pre slovenské ženy, vyšla v roku 1926. Autorkou väčšiny textov je Anna Sycharová, Češka a členka Sociálno-demokratickej strany, ktorá prišla na Slovensko v roku 1919. Začínala tu ako učiteľka, neskôr sa stala správkyňou školy vo Vrútkach a okrem iného bola v roku 1920 zvolená za poslankyňu (Sycharová 1926: 5).

Anna Sycharová sa venovala rôznorodým témam, od súčasného postavenia a situácie ženy až po materstvo a s ním spojené praktické znalosti, ktoré obsahovo napĺňa hlavne druhá polovica knihy. Príspevky Anny Sycharovej v porovnaní so súdobou feministickou literatúrou vyznievajú výnimočne konzervatívne a tradicionalisticky, do veľkej miery však reflektovali vtedajšie konzervatívne a tradicionalistické Slovensko a slovenské ženy. Tento fakt vyznieva paradoxne hlavne v porovnaní s názormi ostatných socialistiek a komunistiek, medzi ktoré sa Anna Sycharová hrdlo hlásila. V časoch, keď bolo takmer bežné, že popri mužoch pracovali aj ženy, keď vo verejnom diskurze často zaznievalo, že materstvo nie je jediným a hlavným poslaním ženy, sa Sycharová snažila vrátiť ženu, aj keď uvedomelú a vzdelanú, do domácnosti a hlásala materstvo ako jej pravé a hlavné poslanie, ku ktorému je fyzicky a emocionálne predurčená.

Aká bola slovenská žena podľa Anny Sycharovej? Predovšetkým na ňu, oveľa viac ako na muža, doliehal neblahý osud utláčaného národa. Ako manželka utláčaného muža bola v podstate „otrokyňou otroka“ a pracovala viac a tvrdsie ako muž, pretože „povedľa otroctva, krutému a neľútostnému pánovi, otročila aj svojej rodine“ (Sycharová 1926: 9). Ženský organizmus tiež viac trpel pre nevhodné životné podmienky a bývanie, pretože vzhľadom na svoju úlohu matky potrebovala žena zvýšenú hygienu. Vo vzdelaní zaostávala za mužom ešte viac, pretože jej nebolo umožnené, a ešte aj v časoch, keď táto príručka vznikala, bolo vzdelanie dievčat na Slovensku považované za zbytočné.

Mnoho žien, aj napriek právam, ktoré im priniesol rok 1918 a vznik Československa, zostávalo neprístupným duchu novej doby a nového národného života. Sycharová v tom videla potenciálne nebezpečenstvo pre slovenský národ, pretože ak ten si má splniť povinnosti len voči sebe, potrebuje predovšetkým silnú, zdravú, spôsobilú a uvedomelú ženu, ktorá bude po boku muža pracovať na jeho kultúrnom a hospodárskom povznesení. Uvedomelé ženy boli tiež potrebné pre výchovu ďalšej generácie, „ktorá by dokonale striasla zbytky poroby svojich otcov“ (Sycharová 1926: 10).

Slovenské ženy považovala za veľmi obetavé, často si odopierali jedlo, len aby sa ostatní členovia rodiny nasýtili – najlepšie časti vyberali mužovi a o ostatné sa delili s deťmi. Žena v domácnosti na tom však bola podľa Sycharovej oveľa lepšie ako žena, ktorá musela okrem prác v domácnosti vykonávať aj zárobkovú činnosť. Išlo hlavne o vydaté ženy, ktoré „sú nútené svojím zárobkom pomáhať mužovi živiť rodinu“ (Sycharová 1926: 11). V dôsledku toho nechávajú aj úplne malé deti cez deň doma osamote, pretože sa o ne nemá kto postarať, a tento

faktor ešte viac zvyšuje utrpenie zamestnanej matky. Časom sa však žena voči realite otupí, zvykne si na svoju zlú situáciu, ale krivda pretrváva – voči matke aj dieťaťu. Nemenším zlom ostáva, že len čo sa slovenská žena vráti zo zamestnania, čaká ju práca v domácnosti, takže de facto nemá jedno zamestnanie, ale rovno dve, z toho jedno neplatené a náležite nedocenené (Sycharová 1926: 13). Ak však nemá inú možnosť, mala by sa postarať o to, aby bolo dieťa v jej neprítomnosti náležite zaopatrené, a to nielen telesne, ale i duševne.

Anna Sycharová prišla k záveru, že každý uvedomelý človek „musí námezdnú robotu vydatých žien považovať za zjav prechodný a usilovať zo všetkých síl o to, aby robotník toľko zarobil, aby jeho žena nemusela mu v tomto ohľade pomáhať a v záujme rodiny, jej i svojho vlastného blaha bola vrátená domovu“ (Sycharová 1926: 13). Zárobkovú činnosť ženy teda vnímala len ako niečo dočasné, k čomu bola žena „prinútená“ zlou hospodárskou situáciou, a nie ako niečo, čo by si sama želala alebo chcela. Keď tento stav pominie a hospodárska situácia sa zlepší, všetko sa vráti do svojho „pôvodného“ stavu, a teda muž zarobí toľko, aby uživil celú domácnosť, a žena zostane ochraňovať rodinný krb a vychovávať deti.

Zmena pomerov a demokratické zriadenie ukladá všetkým, čiže aj ženám, nové povinnosti. Ženám však o to viac, že im priniesla okrem povinností aj nové práva. Otázne zostáva, či žena naozaj dokáže splniť túto povinnosť a či sa dostatočne zaujíma o verejné dianie. Anna Sycharová zaujala v tejto otázke značne skeptické stanovisko, pretože vlastné skúsenosti a pozorovania jej napovedali, že väčšina žien, až na pár výnimiek, sa stále zaujíma len o domácnosť a rodinu, za čo je podľa nej vinný predovšetkým muž. To, že sa muž nesnažil svoju ženu podporiť v záujme o verejné dianie, je z tradičného hľadiska pochopiteľné, pretože muži, ktorí neprekonali taký prerod, akým za krátky čas prešli ženy, sa predovšetkým báli straty svojich privilégií, a tak zdanlivo nemali dôvod emancipáciu svojej manželky podporovať. Ani ženy však nepreukázali o toto dianie veľký záujem. Slovenské ženy zostávali napriek všetkému konzervatívne a žili radšej v pohodlnej nevedomosti, alebo mali toľko práce v domácnosti aj mimo nej, že im jednoducho nezostal čas na sledovanie spoločenského a politického diania. Takáto žena by však mala podľa autorky pochopiť, „že nie je cnosťou len a len sa zaoberať vlastnými rodinnými a domácimi záujmami, ale že naopak je to nedostatkom a zaostalosťou“ (Sycharová 1926: 15).

Podľa Sycharovej by mala byť ženská nevedomosť rovnako trestná ako zanedbanie povinnej starostlivosti o dieťa. Táto nevedomosť by však nemala byť zodpovednosťou ženy, ale „pokiaľ je pod mocou otcovskou, otca, akonáhle sa vydá, muža“ (Sycharová 1926: 15). Zo ženy gazdinky, matky a manželky, ktorá svoje sily vyčerpávala len v domácnosti, sa musí stať uvedomelá občianka, ktorá si vydelený trochu času aj na záujmy svojej obce, štátu, na vlastné vzdelanie atď. Za túto prevýchovu by mal byť zodpovedný predovšetkým muž.

Tvrdenia Anny Sycharovej vyznievajú značne konzervatívne. Už len samotný fakt, že zodpovednosť hľadá výlučne u mužských príbuzných ženy (či už ide o otca, alebo manžela), kopíruje názor, že žena patrí mužovi, ktorý je za ňu zodpovedný, že nie je zodpovedná sama za seba, a legitimizuje zvrchovanú moc

muža nad ženou. Obmieňa sa len zdroj moci – najskôr otec, alebo iný výlučne mužský príbuzný, neskôr manžel.

Žena by tiež mala byť chránená pred hrubými životnými bojmi a nepríjemnými situáciami. Podľa Sycharovej by to mohlo narušiť ženinu „prirodenú nehu potrebnú pri výkone svojich materských povinností“ (Sycharová 1926: 21). Industrializáciou a civilizačným procesom sa vraj žena ešte viac vzdala svojmu prirodzenému poslaniu – materstvu, ktoré je „prvým a hlavným úkolom ženy a jej najprimeranejším povoláním. Je to úkol rodový, ku ktorému je aj duševne prispôsobená, najmä vyvinutejšou stránkou citovou“ (Sycharová 1926: 25). Materstvu je však potrebné prinavrátiť dôležitosť a budovať jeho čo najvyšší ideál: „Je ona (žena) prechovávateľkou rodu, zárukou jeho vývoja, prípadne i poklesu, ale vždy prvá po zodpovednosti za budúce pokolenie. Postavenie muža a ženy v živote by malo niesť všetky zretele k harmonickej práci verejnej i v rodine podľa prirodzeného poslania oboch.“ (Sycharová 1926: 20) Odhliadnuc od tradičného, priam konzervatívneho vnímania rodových rol muža a ženy v živote a v spoločnosti, Anna Sycharová bola jednou z priekopníčok vo svojom odbore. Venovala sa osvetovej činnosti medzi slovenskými vidieckymi ženami. Ich dôveru si získavala postupne a pomaly, čo si v patriarchálnych pomeroch Slovenska 20. rokov 20. storočia vyžadovalo odvahy, neskutočné úsilie a tvrdohlavosť (Bahenská – Heczková – Musilová 2010: 257).

„SVOJE PRÁVA SI VYNUCOVAŤ PO DOBROM A AK SA INAK NEDÁ – I PO ZLOM“: IDEÁL ŽENY V ZBORNÍKU ŽENA NOVEJ DOBY

O niečo vyše dekádu neskôr bol publikovaný značne rozsiahlejší a nepochybne pokrokovejší zborník *Žena novej doby* s podtitulom *Kniha pre výchovu demokratickej ženy* – vyšiel na jeseň roku 1938 vo vydavateľstve Tatra v Bratislave, i keď zostavený bol už v roku 1928. Publikácia má 600 strán a zostavili ju editorky PhDr. Alžbeta Göllnerová a PhDr. Jarmila Zikmundová (Göllnerová 2007: 300).

Alžbeta Göllnerová v úvodnom slove okrem iného píše: „Ženy majú volebné právo, nastupujú na miesta vo verejnom živote, vedľa mužov. A tak niet divu, že ocitajú sa pred novými možnosťami, novými problémami a mnohé z nich poctivo sa usilujú prispôbiť sa týmto zmeneným pomerom. Ich postavenie komplikuje skutočnosť, že mužovia neurobili tak veľkého pokroku vpred ako ženy: húževnate sa pridržajú starých tradícií, starého typu žien, ale – hoci nevedomele – žiadajú pri tom na nich, aby sa prispôbili novým pomerom.“ (Göllnerová – Zikmundová 1938: 5)

Zborník obsahuje 67 príspevkov od rôznych autoriek. V niektorých je ideálom samostatná, emancipovaná žena, iné sa zas pridriavajú konzervatívnej, tradičnejšej línie, ale všetky kladú dôraz na osvetové pôsobenie vo všetkých spoločenských vrstvách žien (Göllnerová – Zikmundová 1938: 301).

Príspevok Niny Wollmanovej-Fajnorovej s názvom *Pomer dnešnej ženy k mužovi* sa snaží zhrnúť prerod vzťahov žien a mužov od tradičného, nevyrovnaného vzťahu k vzťahu modernému a rovnoprávnemu. Tvrdí síce, že podstata žen-

skosti a mužskosti zostala rovnaká, kladie však dôraz aj na zmenené okolnosti, či už sociálne, alebo psychologické. Ženy sa stávajú kritickejšími voči mužom, autorka pritom zastáva stanovisko, že kritický je človek až vtedy, keď sa cíti rovnoprávny. Ženy už viac neboli nevzdelanými obdivovateľkami manželov a partnerov. Vlastnými silami a schopnosťami sa im vyrovnávali vo vzdelaní, zamestnaní a v príprave na život (Wollmanová-Fajnorová 1928: 233). Žene síce prisudzuje „prirodzené určenie rodiť a vychovávať deti“ (Wollmanová-Fajnorová 1928: 234), ale už to nie je jej povinnosťou, tak isto, ako je pre modernú ženu úplne prirodzené, že si manžela vyberie sama, na základe predchádzajúcich vzájomných sympatií. Modernej žene neupiera ani pôsobenie v úzkom kruhu rodiny a domácnosti, ak sa tak rozhodne sama: „Rovnocennosť dosahuje čím ďalej svojou prácou, svojím vzdelaním, svojou prípravou na život, súťažou s chlapcami od školských rokov a neskôr i v zárobkovej činnosti. Keď sa taká žena vydá, i keď obmedzí okruh svojej pôsobnosti len na úzke steny svojej domácnosti, nevzdá sa, nechce sa ani v manželstve vzdáť svojich ťažko nadobudnutých ľudských práv.“ (Wollmanová-Fajnorová 1928: 233) Je rovnocenná partnerka v manželstve a živote, vedomá si svojich ľudských a občianskych práv a „bude za ne krok za krokom bojovať, bude na mužoch vynucovať po dobrom – a ich vinou – i po zlom“ (Wollmanová-Fajnorová 1928: 235). Moderná žena sa teda nezdráha vzdorovať mužom, pretože jej práva a práva ostatných žien jej nie sú ľahostajné. Zmena pomeru ženy k mužovi podľa autorky spočíva práve v sebauvedomovaní žien (Wollmanová-Fajnorová 1928: 236).

Aj keď Wollmanová-Fajnorová deklaruje rovnosť v rámci rodiny, predsa len prisudzuje mužom a ženám rozdielne atribúty. Normálna, zdravá žena má podľa nej prirodzenú potrebu rodiť deti počaté z lásky a sledovať ich vývoj. Charakteristický pre takúto ženu je vrúcny, živelný materinský/rodičovský cit, „čo je u mužov skôr zriedkavé“. V súvislosti s rodinou sú ženy tie, čo sa pre rodinu obetujú, a muži tí, čo za rodinu bojujú, žena je teda aj napriek autorkou deklarovanej rovnosti posudzovaná ako pasívna, submisívna a muž ako aktívny, dominantný: „... pre záchranu rodiny bol muž vždy schopný tých najhrdinskejších činov, žena najväčších obetí“ (Wollmanová-Fajnorová 1928: 235).

Rozdiely popisuje aj v oblasti hľadania budúceho partnera/partnerky. Ženy podľa nej obdivujú a vyhľadávajú mužnú telesnú i duševnú silu, zatiaľ čo muži predovšetkým krásu a nehu. Ženy stále vnímala ako nositeľky jemného, nežného a citlivého „princípu ženskosti“ (Wollmanová-Fajnorová 1928: 239).

„Nové ženy“ sa od svojich tradičných predchodkýň odlišujú tiež v intímnej sfére. Sú – alebo by mali byť – poučené v sexuálnej oblasti a vedia, čo ich v manželskej spálni očakáva. Sexuálny život už pre ne nie je tabu. Nevedomosť už nemala byť synonymom nevinnosti. Toto sa tiež odzrkadľuje vo vzťahu k mužovi. Žena odmieta byť „sexuálnou otrokyňou“ a v tejto oblasti tiež preferuje rovnováhu a rovnosť. Žena mala rovnaké právo na harmonický sexuálny život, z čoho vyplývala aj nová mužská úloha prispôbiť sa v intímnej oblasti svojej partnerke, kým doteraz boli zvyknutí sledovať len svoje uspokojenie, vyžadujúc po manželke „plnenie povinností“ (Wollmanová-Fajnorová 1928: 235).

V morálnej sfére manželského spoluzitia žena už ďalej nepripúšťa dvojité meter. Odmieta tradičný prístup, podľa ktorého bola mužská nevera v tichosti

tolerovaná a „prirodzená“, zatiaľ čo ženy boli zaviazané prísnyimi povinnosťami absolútnej vernosti a oddanosti manželovi a ženská nevera bola absolútne nepripustná. Moderná žena síce neveru nevyhľadáva, ale ak je v manželstve nespokojná, respektíve manžel je neverný, nemieni potichu trpieť v nespokojnosti (Wollmanová-Fajnorová 1928: 236).

V príspevku Elišky Bláhovej s názvom *Žena a láska* sa autorka snažila zosumarizovať to, čo sama nazvala „ženský ideál lásky“. Príspevok by sa dal označiť za konzervatívnejší, autorka sa pridrižiava tradičnejšiemu obrazu ženy, aj keď základné práva jej, samozrejme, neupiera. Ženská láska sa podľa autorky vyznačuje potrebou obetovať sa, trpieť, zaprieť vlastný egoizmus. Opäť je tu prítomný aspekt obety, pasivity, potreby popretia vlastného ega a „života pre druhých“ (Bláhová 1938: 213). Pre ženu by mal byť tiež prirodzený akýsi ostych, ktorý by mal byť pocitom jej vlastnej dôstojnosti a úcty, respektíve je „jej svedomím a prestížou a chráni ju lepšie ako jej rozum“ (Bláhová 1938: 217). Takejto láske sa najviac darí v svetle rodinného krbu a ženy by sa mali usilovať o vytvorenie šťastného a usporiadaného domova (Bláhová 1938: 218).

Autorka tiež vo svojom príspevku tvrdí, že feminizmus „zabíja lásku“. Na jednej strane tým, že vyžaduje rovnosť, a teda predpokladá rovnaký prístup k láske a vzťahom tak zo strany ženy, ako aj muža, na druhej strane sa podľa nej žena už tým, že je feministka, vylučuje z „mužského výberu“, pretože feministky považujú muži za odpudivé: „Muži totiž v posledných časoch neprekonali toľko vývojových zmien ako ženy, ich spôsob života tkvie silnými koreňmi v tradícii, preto ich názor na lásku je ustálenejší a konzervatívnejší. Rozhodne feministky strácajú to, čo by sme mohli nazvať afinitou, alebo kúzlom ženskosti. (...) I keď feminizmus nemôže lásku zabiť, predsa len ju môže tak skresliť, že prechádza v živote nevidená a nepoznaná.“ (Bláhová 1938: 215) Aj napriek tomu, že – ako autorka podotýka – muži, ich obraz a miesto v spoločnosti neprešli takým búrlivým vývojom ako feministky, vinu za skresľovanie a „zabíjanie“ lásky stále nesú práve ženy.

Naproti tomu, Olga Matúšková vo svojom príspevku *Problémy moderného manželstva* kritizuje tzv. dvojité morálku vo vzťahoch a manželstve. Moderná žena už viac nebola, respektíve nemala byť „druhou polovicou muža“ a opakom mužského princípu. Opakom mužského princípu bol podľa nej ženský pôvab, ktorý žena musela vedieť vystihnúť. Teda ak ideálom muža bola sila, žena musela byť slabá, ak muž mal byť drsný, žena nežná, ak muž vzdelaný, žena naivná atď. Tieto ideály minulosti považovala za jeden z nástrojov ovládania a demonštrácie prevahy mužov nad ženami (Matúšková 1938: 219).

V manželstve a rodine – na ktoré má značne pokrokovejší názor ako Bláhová a nepridrižiava sa natoľko tradičných rol – vidí základný stavebný kameň národa. Každá žena sa mala aktívne podieľať na jeho fungovaní v duchu etických zásad, a to vo vlastnom záujme, ako aj v záujme vlasti a demokratickej spoločnosti. Aj keby to od nej vyžadovalo určité obete, musí ich priniesť pre lepšiu budúcnosť národa a v záujme „nového človeka“ (Matúšková 1938: 224).

Ďalší z príspevkov pod názvom *Poslanie a význam slovenskej ženy v súčasnom živote verejnom a kultúrnom* hovorí, ako samotný názov napovedá, predovšetkým o verejnom pôsobení ženy. Na otázku, aká by táto žena mala byť,



Rita Koszorús: *Pláčuca palma* (zo série *Invázia*), 2016, akryl na plátne, 40 x 40 cm

autorka odpovedá citátom prezidenta T. G. Masaryka: „Aká by mala byť táto žena? Sama musí byť mravne čistá, keď bude pri tom mať opravdový záujem aj o svoje okolie, rodinu, obec, národ, národy iné, keď pozná svoje okolie a keď bude praktická – potom je vyhrané. Dnešná žena musí byť aktívna, musí vystupovať verejne a k tomu treba, aby prestala byť zakríknutá starosvetskými mužmi a ženami.“ (Hrušková-Flajšhansová 1938: 274)

Autorka tiež dodáva, že už nestačí byť len matkou a pasívnou strážkyňou rodinného krbu, súčasná žena, ak chce naozaj kráčať s dobou, má pred sebou oveľa náročnejšie a zodpovednejšie úlohy ako „žena včerajška“ (Hrušková-Flajšhansová 1938: 275).

Ženy v domácnosti by mali tiež v rámci svojich možností prispieť k oživeniu spoločenského života v kruhu rodiny, a to napríklad organizovaním stretnutí rodinných priateľov, ktoré mali byť výživné skôr v rovine intelektuálnej než kulinárskej. Kritizuje prílišnú úzkostlivosť žien, čo sa pohostenia týka. Dôležité by malo byť skôr podnecujúce ovzdušie a vzájomné sympatie medzi priateľmi a rodinnými známymi (Hrušková-Flajšhansová 1938: 276).

Rozširovanie práv a povinností žien priamo súvisí s demokraciou. Spoločnosť už od žien nevyžaduje len to, aby boli dobrými matkami a manželkami. S novými možnosťami a očakávaniami vzniká nový typ ženy. Žena si ako rovnocenná bytosť uvedomuje záväzky spoločnosti voči nej, rovnako, ako si uvedomuje povinnosti, ktorými je ona zviazaná spoločnosti. Vie, že jej postavenie v spoločnosti nie je výsadné a s novými právami prichádzajú aj nové povinnosti. Nová žena by nemala byť popretím žien predchádzajúcich, tradičných – ale „vyrastať“ z nich a tvoriť akési spojenie medzi novou generáciou a generáciou jej predchodkýň. Má oveľa širšie pole pôsobnosti a okruh záujmov (Součková-Matuchová 1938: 93). Ak však dotyčná žena nespĺňa tieto atribúty, neznamená to, že nie je modernou ženou. Každá žena by mala prehodnotiť svoje nadania a schopnosti a po zrelej úvahe sa rozhodnúť, aká funkcia alebo úloha by bola pre ňu v živote najlepšia. Ak svoje ciele podrobí takejto úvahe a svoje poslanie bude vykonávať čestne a s využitím všetkých svojich schopností, môže byť rovnako modernou ženou v domácnosti, ako aj žena zárobkovo činná. Musí mať tiež dostatok sebakritiky, aby neprecenila svoje schopnosti, a nezneužívať fakt, že je ženou, pre svoj osobný prospech. Moderná žena, či už sa venuje zárobkovej činnosti, alebo rodine, nesmie ignorovať verejné dianie, práve naopak – popri svojej práci by sa na ňom mala čo najviac zúčastňovať.

Moderná žena sa nevyhýba manželstvu ani materstvu, lebo sú prirodzeným článkom jej telesného vývoja a súčasťou jej povinností k ľudskej spoločnosti, ale zároveň je pohlavne uvedomelá a vyhýba sa náhodným sexuálnym stykom, z ktorých by mohlo vzniknúť nechcené dieťa. Na druhej strane, nesmie dopustiť, aby ju materstvo vzdalovalo od ostatných povinností a účasti na verejnom dianí (Součková-Matuchová 1938: 93).

Rovnoprávnosť žien v právnej rovine ešte rozhodne nebola dokonalá, a už vôbec to tak nebolo v praxi. Vo výchove stále existovali hlboko zaužívané stereotypy a mnoho dievčat bolo stále vychovávaných v presvedčení, že jediným poslaním ženy je manželstvo a povinnosti z neho vyplývajúce a všetky svoje budúce po-

EVA GATIALOVÁ, 2011, Bratislava: Tatra, 2011

Literatúra
BAHENSKÁ, M. – HE CZKOVÁ, L. – MUSILOVÁ, D. 2010. *Ženy na stráž! České feministické myšlení 19. a 20. století*. Praha : Masarykův ústav – Archiv Akademie věd České republiky. BLÁHOVÁ, E. 1938. Žena a láska. In GÖLLNEROVÁ, A. – ZIKMUNDOVÁ, J. (ed.). *Žena novéj doby*. Bratislava : Tatra. BUREŠOVÁ, J.2001. *Proměny společenského postavení českých žen v první polovině 20. století*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci. CVIKOVÁ, J. – JURÁŇOVÁ, J. (ed.). 2007. *Hana Gregorová – Slovenka při kniže*. Bratislava : ASPEKT. DUDEKOVÁ, G. 2007. Radikálky alebo konzervatívky? Nové výskumy v oblasti dejín ženského hnutia na Slovensku. In CVIKOVÁ, J. – JURÁŇOVÁ, J. – KOBOVÁ, Ľ. (ed.). *Histórie žien. Aspekty čítania a písania*. Bratislava : ASPEKT. DUDEKOVÁ, G. 2011. Diskurz o poslaní vzdelaných žien pred a po roku 1918. In DUDEKOVÁ, G. a kol. *Na ceste k modernej žene: kapitoly z dejín rodových vzťahov na Slovensku*. Bratislava : Veda. DUDEKOVÁ, G. 2011. Konzervatívne feministky? Ženské hnutie na Slovensku v kontexte Uhorska a medzinárodných aktivít. In DUDEKOVÁ, G. a kol. *Na ceste k modernej žene: kapitoly z dejín rodových vzťahov na Slovensku*. Bratislava : Veda. DUDEKOVÁ, G. 2011. Rodové vzťahy v historickej perspektíve. In DUDEKOVÁ, G. a kol. *Na ceste k modernej žene: kapitoly z dejín rodových vzťahov na Slovensku*. Bratislava : Veda. DUDEKOVÁ, G. 2011. Teória v praxi: participácia žien v politike. In DUDEKOVÁ, G. a kol. *Na ceste k modernej žene: kapitoly z dejín rodových vzťahov na Slovensku*. Bratislava : Veda.

žiadavky si od manžela vynútia nepriamo, pomocou rôznych trikov a komplimentov, teda pomocou tzv. ženskej diplomacie. Na druhej strane, vo výchove chlapcov bolo stále bežné označovať niektoré činnosti za ženské, a teda podradné. Bolo preňho prirodzené byť objektom pozornosti a starostlivosti žien v domácnosti, najskôr matky, prípadne sestry, neskôr manželky a dcéry, čo viedlo k ďalšiemu znevažovaniu práce žien v domácnosti a reprodukovaniu stereotypov. Práve stereotypy vo výchove dodnes determinujú názor na ženu a jej miesto v spoločnosti.

Časté útoky na zamestnané vydaté ženy si autorka vysvetľovala tým, že spoločnosť si stále nezvykla na samostatné ženy. Od ženy, ktorej manžel je trochu lepšie situovaný, sa automaticky očakáva, že sa vzdá svojho zamestnania, a ak tak neurobí, je toto jej stanovisko označované ako lakomosť či túžba po peniazoch, a nie ako pokračovanie v životnom štýle, pre ktorý sa rozhodla a ktorý si obľúbila (Součková-Matuchová 1938: 95).

Podľa Karolíny Valentíny by malo byť pre demokratickú ženu prirodzené hľadať si vlastné zamestnanie, a to i vtedy, keď si to hospodárske pomery nevyžadujú. Táto potreba je pre ňu prirodzená rovnako ako pre každého zdravého a práceschopného člena spoločnosti (Valentíny 1938: 97). Jej práca má okrem hospodárskeho aj etický význam a oba sú vzájomne prepojené. Adekvátne ohodnotená práca jej zaisťuje hospodársku nezávislosť, ktorá do veľkej časti determinuje osobnú slobodu. Pocit hospodárskej závislosti človeka demoralizuje, núti k ústupkom a nedovoľuje mu slobodne prejavovať vlastnú vôľu, lebo sa musí vždy podriaďiť tomu, od koho závisí. A ak svoju vôľu aj prejaví, deje sa to nepriamym spôsobom, na ktorom bola založená tzv. ženská diplomacia, ktorá okrem iného viedla k stereotypnej predstave o ľstivosti žien. Autorka v tomto druhu hospodárskej závislosti vidí určitý druh duševného otroctva, ktorého výsledkom je prehlbovanie pocitu menejcennosti a pasívne oddanie sa osudu. Závislá osoba sa stáva statickým elementom, ktorý brzdí vývoj svojou apatiou. Práve tu má korene ženský konzervativizmus, ktorý nie je prirodzený a je v kontraste s tvorivým potenciálom ženy ako nositeľky života (Valentíny 1938: 98).

Aká teda v skutočnosti je „nová žena“ podľa zborníka *Žena novéj doby*? Je vzdelaná, sebavedomá, samostatná, dbá o svoje zdravie aj zovňajšok, neváha pracovať, a ak nepracuje, jej práca v domácnosti je oceňovaná, keď nie finančne, tak spoločensky, pričom pracuje na báze dobrovoľnosti. V manželstve, do ktorého vstupovala z lásky, nie kvôli majetku, a s partnerom, ktorého si vybrala sama, je rovnocennou partnerkou, ale aj dobrou matkou. Živo sa zaujíma o politické a hospodárske dianie, je aktívna a informovaná, podieľa sa na budovaní vlasti a pravidelne sa zúčastňuje volieb.

„IDEÁL PASÍVNEJ, KROTKEJ ŽENY BEZ VLASTNEJ MIENKY PADOL“ – IDEÁL NOVEJ ŽENY A HANA GREGOROVÁ

„Ideál pasívnej, krotkej ženy bez vlastnej mienky padol. Z kladov a nových podmienok života vyrástol nový ideál úplne opačných vlastností. To, čo kedysi bolo cnosťou, stalo sa zaostalosťou, ba necnosťou. Dnes uvedomelá žena nemá

si dovoliť žiť bez starosti o pospolitosť. Nestačí, aby bola len vestálkou rodinného kozuba. Musí zapalaovať ohne, svetlá pre širokú verejnosť; svetlá mravných majákov vždy a všade, kde ju život postaví a kde pracovať je jej svätou povinnosťou. Jej poetická úloha usmiatej ženy (...) je už minulosťou. Byť majákom muža, symbolom egoisticky používaného osobného šťastia, je už dnes nedôstojné. Úloha ženy v rodine úzko súvisí s jej úlohou vo verejnosti. (...) Je priamo deštruktívnym tvrdenie, že má poslanie len medzi štyrmi stenami.“ (Cviková – Juráňová 2007: 219) Predošlými slovami spätne zhodnotila ideál modernej ženy a jej úlohu v spoločnosti Hana Gregorová, považovaná za najradikálnejšiu slovenskú feministku svojej doby.

Hana Gregorová, rodená Lilgová, sa narodila v roku 1885 v Martine a vyrastala v kultivovanom prostredí rodiny martinského farbiara v centre slovenskej kultúry na prelome 19. a 20. storočia. Slovenská spisovateľka, osvetová pracovníčka a ochotníčka herečka navštevovala základnú školu vo svojom rodisku. Ďalšie vzdelanie si dopĺňala sama. Od roku 1907 pôsobila postupne v Nadlaku, Prešove a v Martine. V roku 1907 sa v Nadlaku vydala za spisovateľa Jozefa Gregora Tajovského a usadili sa v Bratislave. Po jeho boku sa často vyslovovala k aktuálnym politickým problémom. V ich dome sa stretávali slovenskí i zahraniční literáti. Po vzniku ČSR bola redaktorkou *Slovenského východu*, od roku 1921 žila v Bratislave a po manželovej smrti v roku 1940 odišla za dcérou Dagmar do Prahy, kde sa venovala literárnej tvorbe a zapojila sa do protifašistického odboja (Đuranová – Šourková – Táborecká 2003: 71).

Podľa Hany Gregorovej je prirodzené, že žena patrí k rodine, ale jedným dychom dodáva, že rodine patrí rovnako aj muž a obaja patria okrem vlastnej rodiny aj verejnému daniu. Žena musí stáť v úplnej rovnoprávnosti vedľa muža ako rovnako dôležitá činiteľka, vyzbrojená celou svojou mravnou a intelektuálnou zodpovednosťou. Slovenský národ je príliš malý na to, aby si mohol dovoliť ignorovať ženy, ktoré tvoria viac ako polovicu národa, a nechať ich nečinne sa prizerať verejnému daniu (Cviková – Juráňová 2007: 219).

Takisto mala jasno v prípade fyzických a psychologických rozdielov medzi mužom a ženou, ktorými často argumentovali odporcovia feminizmu a emancipačného hnutia. Gregorová tvrdila, že tento názor je modernou psychológiou už dávno prekonaný a duševné vlastnosti človeka nemožno kvalifikovať ako mužské alebo ženské. Ani rozdiely vo fyzickej oblasti nepokladala za zvlášť dôležité, pretože ženy v minulosti viackrát preukázali odvahu a veľkú odolnosť v krízových časoch a situáciách, ktoré plnohodnotne nahradili možno menšiu fyzickú silu (Cviková – Juráňová 2007: 220).

Za veľkú chybu považovala výchovu dievčat v minulosti, keď „dievčatá boli vychovávané ako skleníkové kvetinky, chránené pred ostrejším vetrom, rušným slnkom života, len aby sa v tajnosti pred nimi čo najdlhšie skrývali, aby ostali nedotknutými, aby ich svetonázor životne neuvedomelý, sentimentálne ružový, držal ich v chorobnej ilúzii, bez poézie. Aký to bol strašný omyl, že toto sa pokladalo za dobrú, jemnú výchovu pre manželstvo, ktoré ukladalo a ukladá kruté povinnosti a žiada veľkú prípravu, a nie nezdravé sladké sny bez pravého poznávania života, bez pravého životného podkladu. Koľko pretvárinky, koľko ne-

EVA GATIALOVÁ, 2011, Bratislava: Tatra, 2011

ĐURANOVÁ, Ľ. – ŠOURKOVÁ, A. – TÁBORECKÁ, A. 2003. *Lexikón slovenských žien*. Martin : Slovenská národná knižnica. GARRIGUE-MASARYK, T. 1930. Moderní názor na ženu. In PLAMÍN KOVÁ, F. (ed.). *Masaryk a ženy*. Praha : Ženská národní rada. GARRIGUE-MASARYK, T. 1930. Mnohoženství a jednoženství. In PLAMÍN KOVÁ, F. (ed.). *Masaryk a ženy*. Praha : Ženská národní rada. GARRIGUE-MASARYK, T. 1930. Postavení ženy v rodině a ve veřejném životě. In PLAMÍN KOVÁ, F. (ed.). *Masaryk a ženy*. Praha : Ženská národní rada. GÖLLNEROVÁ, A. 2007. Žena novéj doby. In CVIKOVÁ, J. – JURÁŇOVÁ, J. – KOBOVÁ, Ľ. (ed.). *Histórie žien. Aspekty čítania a písania*. Bratislava : ASPEKT. GÖLLNEROVÁ, A. – ZIKMUNDOVÁ, J. (ed.). 1938. *Žena novéj doby*. Bratislava : Tatra. HAVELKOVÁ, H. 2004. První a druhá vlna feminizmu: podobnosti a rozdíly. In FORMÁNKOVÁ, L. – RYTÍŘOVÁ, K. (ed.). *ABC feminizmu*. Brno : Nesehnutí. HAVELKOVÁ, H. 2007. Konec idylly? Možné konceptualizace postavení žen v moderní české historii. In CVIKOVÁ, J. – JURÁŇOVÁ, J. – KOBOVÁ, Ľ. (ed.). *Histórie žien. Aspekty čítania a písania*. Bratislava : ASPEKT. HOLLÝ, K.2011. *Ženská emancipácia: Diskurz slovenského národného hnutia na prelome 19. a 20. storočia*. Bratislava : Historický ústav SAV. HRUŠKOVÁ-FLAJŠHANSOVÁ, J. 1938. Poslanie a význam slovenskej ženy v súčasnom živote verejnom a kultúrnom. In GÖLLNEROVÁ, A. – ZIKMUNDOVÁ, J. (ed.). *Žena novéj doby*. Bratislava : Tatra. CHURANĚ, M. a kol. 1994. *Kdo byl kdo v našich dějinách 20. století*. Praha : Libri. *Komunistka*. 1922. Praha : Komunistické nakladatelství.

- MATUŠKOVÁ, O. 1938. Problémy moderného manželstva. In GÖLLNEROVÁ, A. – ZIKMUNDOVÁ, J. (ed.). *Žena novej doby*. Bratislava : Tatra.
- MIKULOVÁ, M. 1938. Právne postavenie ženy v Československej republike. In GÖLLNEROVÁ, A. – ZIKMUNDOVÁ, J. (ed.). *Žena novej doby*. Bratislava : Tatra.
- NEUDORFLOVÁ, M. 1999. *České ženy v 19. století*. Praha : Janua.
- PLAMÍNKOVA, F. 1930. Několik poznámek k práci československých žen. In PLAMÍNKOVA, F. (ed.). *Masaryk a ženy*. Praha : Ženská národní rada.
- SLAČÁLEK, O. 2003. Ženy v českém anarchistickém hnutí do první světové války. In *Přímá cesta*, č. 4.
- SOKAČOVÁ, L. 2004. Významné ženy a hnutí v historii feminismu. In FORMÁNKOVÁ, L. – RYTÍŘOVÁ, K. (ed.). *ABC feminismu*. Brno : Nesehnutí.
- SOUČKOVÁ-MATUCHOVÁ, V. 1938. Nový pomer demokratickej ženy k ľudskej spoločnosti a jej postavenie v nej. In GÖLLNEROVÁ, A. – ZIKMUNDOVÁ, J. (ed.). *Žena novej doby*. Bratislava : Tatra.
- STRÁNSKÁ-ABSOLÓNOVÁ, O. 1920. Účast ženy na politickém životě národa. In KOČÍ, B. (ed.). *Za novou ženu*. Praha.
- SYCHAROVÁ, A. 1926. *Žena, jej práva a úkoly vo verejnom a rodinnom živote*. Žilina : Vlastným nákladom.
- UHROVÁ, E. 2008. *České ženy známé a neznámé*. Praha : Mediasys.
- Ústava republiky Československé z roku 1920*. 1922. Praha.
- VALENTÍNY, K. 1938. Pomer demokratickej ženy k práci. In GÖLLNEROVÁ, A. – ZIKMUNDOVÁ, J. (ed.). *Žena novej doby*. Bratislava : Tatra.
- WIEDERMANOVÁ-MOTYČKOVÁ, Z. 1930. Článek do sborníku k 60. narozeninám T. G. M. In

úprimnosti, nepravého vzťahu v otázkach spolužitia k otázkam života vôbec nemorálne vnucovala takáto výchova“ (Cviková – Juráňová 2007: 222).

Akú ženu teda chceme vidieť Hana Gregorová ako rovnocennú členku modernej spoločnosti? „My dnes chceme ženu výsostne mravnú nie preto, že jej zatvárame oči pred pravdou, že ju chránime pred hrubosťou a bahnom života, ale práve preto, že ju staviame pred všetky hlbiny noci, čím sa stáva obrnenejšou, schopnejšou boja. Nebudeme ju brániť pred špinou verejného života, lebo čakáme od nej, že ho bude očisťovať svojou činnosťou. Nie cintľavka, ale žena pevná, vskutku mravná, odhodlaná borit sa za očistu súkromných a verejných pomerov, a mravná nie preto, že nepozná zlo, ale že ho vidí a uvedomele proti nemu bojuje.“ (Cviková – Juráňová 2007: 223) Takáto žena nebude predstierať, že s niečím súhlasí, len aby zachovala príjemnú a pokojnú atmosféru v domácnosti, čo od nej nemôže žiadať ani jej manžel: „Mravný zákon bude vyvierat z jej bytosti a z jej hlbokého presvedčenia, že na tomto mravnom zákone stojí rodina, štát i svet.“ (Cviková – Juráňová 2007: 223)

Medzivojnová Československá republika bola republikou postavenou na ideáloch demokracie a rovnosti, ktorá bola deklarovaná aj ústavou. Tieto ideály však značne kontrastovali so stavom spoločnosti. Ženy síce získali formálnu rovnoprávnosť, tá však bola reflektovaná životnou praxou len minimálne. V spoločnosti boli hlboko zakorenené a reprodukované stereotypy a tradičné normy fungovania vzťahov. Predstaviťky ženského hnutia veľmi rýchlo zistili, že spoločnosť im nepriznáva miesto v spoločnosti, aké by im malo právom patriť. Bolo potrebné zbúrať staré názory a predstaviť ideál novej, modernej ženy, ktorá si mala vy dobyť svoje miesto a vlastnými schopnosťami zabezpečiť, aby nebolo nikdy viac sponchybované.

ZÁVER

Čo sa týka premien obrazu ženy v minulosti, dospela som k záveru, že jej obraz v stave, v akom sa nachádzal na konci 19. storočia, bol výsledkom viacerých faktorov. Na jednej strane na jeho formovanie pôsobil rozpad feudálneho systému, ktorý nahradilo kapitalistické zriadenie, a formujúca sa moderná spoločnosť. V rámci nového usporiadania sa začínajú rodové úlohy a roly výrazne polarizovať a diferencovať. Formujú sa sféry vplyvu, ktoré sa od seba čoraz väčšmi vzdalujú. Tento proces negatívne ovplyvnil nazeranie na ženu a jej postavenie v novej spoločnosti.

Obraz ženy sa nepochybne s postupom času v rámci Československej republiky menil, či už v slovenskom, alebo českom prostredí. Pri analýze prác z prvých dvoch desaťročí 20. storočia som si v mnohých prípadoch všimla pozostatky tradičných stereotypov a reprodukovanie tradične vnímaných rodových atribútov. Tieto však, paradoxne, boli do určitej miery prispôbené ideálu modernej ženy a boli na nich vystavané samostatné koncepcie jej ideálu. Ideál ženy a jeho špecifiká boli determinované aj geopolitickými faktormi, a teda obraz ženy na území Česka a Slovenska sa rôznil tak, ako sa rôznili východiská a motivácie

oboch ženských hnutí. Tento obraz bol tiež ovplyvňovaný politickými názormi predstaviteľiek ženského hnutia, ale len v určitých, kontroverzných aspektoch, a takisto v spôsobe nazerania na danú problematiku. Veľmi spornou bola téma materstva, rodičovstva a celková koncepcia rodiny. Reprezentantky ženských hnutí sa síce zhodovali v tom, že materstvo je nepochybne dôležitou úlohou v živote ženy, rozhodnúť sa preň ale musí žena sama. Rozchádzali sa v názoroch, do akej miery je správna jeho glorifikácia, ako aj v otázke plánovaného rodičovstva, a len málo sa venovali fenoménu otcovstva. Predstaviťky ženského hnutia si boli vedomé aj toho, že rodina a stav, v akom sa nachádzala v danej dobe, nutne potrebuje reformu. Z ich koncepcií je zjavné, že neboli schopné úplne opustiť model tradičnej rodiny ako východiska a presadzovali zmeny, ktoré stále ponechávali ženu v znevýhodnenom postavení. Toto tvrdenie sa však netýka samotných vzťahov medzi mužom a ženou, ktoré mali nadobudnúť úplne iný rozmer a mali byť postavené na diametrálne odlišnom základe, ako to bolo doteraz.

Analýzovanú tému, ako aj jej ďalší výskum považujem za dôležitý už len z dôvodu, že popísané procesy fungujú aj v dnešnej spoločnosti a v mnohých aspektoch nachádzame paralelu s prítomnosťou. Tak ako v medzivojnovovej Československej republike, aj dnes sú naše životy, správanie, fungovanie a to, ako sme vnímaní a vnímané a posudzovaní/posudzované, ovplyvnené mnohými stereotypmi a normami rodových vzťahov, ktoré však ani zďaleka nedokážu komplexne obsiahnuť individualitu a jedinečnosť každého a každej z nás.



Rita Koszorús: *Prierez* (zo série *Invázia*), 2016, akryl, olej a uhlík na plátne, 100 x 120 cm

- PLAMÍNKOVA, F. (ed.). *Masaryk a ženy*. Praha : Ženská národní rada.
- WOLLMANOVÁ-FAJNOROVÁ, N. 1938. Pomer dnešnej ženy k mužovi. In GÖLLNEROVÁ, A. – ZIKMUNDOVÁ, J. (ed.). *Žena novej doby*. Bratislava : Tatra.
- Ženská rada*, 1935, 1936, 1937. Praha : Ženská národní rada.
- Ženský list*, 1913, 1921, 1922. Brno : Mína Hybešová.

Archívne pramene
NA Praha, f. ŽNR, k. 28, I/5.
NA Praha, k. 61, RADOŇOVÁ, H.
Osobnosť paní F. F. Plamínkové.
In *Ženská rada F. F. Plamínkové*.
Praha : ŽNR.

ETELA FARKAŠOVÁ

O nových paradigách
v literárnej vede

CVIKOVÁ, Jana. 2016. *Ku konceptualizácii rodu v myslení o literatúre*.
Bratislava : ASPEKT – Ústav svetovej literatúry SAV.

Literárna veda, podobne ako iné vedné disciplíny, prechádza počas svojej existencie vývojovými premenami. K jednej zo zmien, ktoré v tejto vede zaznamenávame v ostatných desaťročiach, patrí aplikovanie kategórie rodu (gender) ako účinného nástroja analýz, s čím súvisí aj vnesenie nových tém spätých s touto kategóriou, respektíve inovatívny pohľad na tradičné témy, pohľad takpovediac s rodovými parametrami. Kategória rodu čoraz častejšie funguje v literárnovednom (literárnoteoretickom, literárnokritickom i literárnohistorickom) diskurze ako analytická kategória, ktorá umožňuje vo výskume tematizovať dosiaľ prehliadané alebo málo reflektované aspekty problematiky.

Na rozdiel od situácie vo svete (najmä euroamerickom), kde sa s touto kategóriou v literárnovednom výskume už bežne pracuje, u nás sa rodový prístup (či tematizovanie rodovej problematiky) len postupne stáva súčasťou výskumnej práce v danom odbore, včleňuje sa do výskumných programov, ovplyvňuje ich teoretický a metodologický arzenál. O tom, že už dosahuje prvé výraznejšie výsledky, však svedčí aj monografická práca *Ku konceptualizácii rodu v myslení o literatúre*, v ktorej sa skúmajú procesy priebežného precizovania kategórie rodu, ako aj procesy diferenciacie rovin a spôsobov, akými sa s ňou v literárnovednom výskume pracovalo a pracuje.

Hneď v úvode autorka opodstatnene zdôrazňuje možnosti rôznej interpretácie kategórie rodu a jasne definuje svoju pozíciu feministickej literárnej vedkyne pracujúcej s feministickým vymedzením tejto kategórie (rôznosť spôsobov, ako sa kategória

ZOLTÁN RÉDEY

Jeden z možných príbehov
feministickej literárnej vedy

Monografia Jany Cvikovej pertraktuje v názve vymedzenú a formulovanú problematiku v takom bádateľsky náročnom uchopení – v takej perspektíve a na takej teoreticko-metodologickej úrovni literárnovedného myslenia, respektíve uvažovania, a tiež v takom komplexnom zábere – že „nepoučený“ čitateľ ako potenciálny recenzent, ktokoľvek, kto s oblasťou feministického a rodového výskumu, vlastne s takto orientovanou literárnou teóriou, nemal do činenia a nie je v nej aspoň na základnej úrovni zainteresovaný, sa jednoducho nemôže cítiť ani fakticky kompetentný na jej posúdenie.

Záujem autorky o skúmanú problematiku je pri tom všetkom, zdá sa, celkom osobne motivovaný – sama o svojom prístupe k téme a motivácii spracovať ju v podobe monografie konštatuje: „*Napísala som ju preto, aby som pomenovala, prehĺbila, doplnila, preskupila a nanovo preskúmala svoju vlastnú skúsenosť s feministickou literárnou vedou, ktorá sa pred viac ako dvoma desaťročiami pre mňa stala radikálnym obratom vo vnímaní literatúry a jej reflexie. Okrem prežívania a premýšľania kategórie rodu, ktorá ma naučila spochybňovať všetky zdanlivé samozrejmosti bežnej skúsenosti, bežného myslenia, umeleckého zobrazenia i vedeckého poznania, mi ako sebavedomú súčasť feministických teórií priniesla interdisciplinaritu, resp. transdisciplinaritu...*“ (s. 11 – 13), prípadne na záložke knihy: „*Zvoleným prístupom sa pokúšam urobiť zadosť jednak objektívne rozsiahlym a rozmanitým podobám poznania v tejto oblasti, jednak svojej dlhodobej zaangažovanosti v pertraktovanej problematike.*“

môže interpretovať v bádateľských programoch, zahŕňa – paradoxne – aj antifeministické prístupy). Monografická práca ponúka relatívne komplexný, o syntézu usilujúci pohľad na situáciu súčasnej feministickej literárnej vedy, ktorý nemá byť samoúčelný, ale má za cieľ plniť v našom prostredí dôležitú informatívnu a sprostredkovateľskú úlohu.

Autorka si je veľmi dobre vedomá významu analyzovanej kategórie ako kriticko-analytického inštrumentu v komplexe literárnovedného výskumu a venuje jej pozornosť v takej miere, v akej jej ju u nás (najmä v kontexte literárnej vedy) ešte nikto nevenoval, jej práca je v našom prostredí v tomto ohľade prvolezecká. Rozhodnutie zamerať sa na spôsoby, akými bol v minulých desaťročiach (a je v súčasnosti) rod v myslení o literatúre konceptualizovaný, ako aj na spôsoby jeho fungovania v tomto myslení, poskytuje možnosť sledovať historické pohyby i súvislosti v chápaní danej kategórie, v jej teoretických interpretáciách i v jej praktických aplikáciách. To, že autorka pracuje s kategóriou rodu vo feministickom vymedzení, je veľmi dôležité, pretože inak by sa stratil jej inovačný potenciál tak v teoretickom rozpracovaní, ako i v metodologických prístupoch. A ten vskutku nie je zanedbateľný, na základe dosiahnutých výsledkov bádateľskej práce je evidentné, že rodová perspektíva (vo feministickom vymedzení) má schopnosť meniť literárnu vedu, spôsoby jej videnia, opytovania, interpretovania, vnášať do nej nové metódy a metodologické princípy, ako aj zmeny v diskurze.

Kto sa čo len trochu orientuje vo feministickej teórii, vie, že táto nepredstavuje nijaký monolit, ale skôr širšie spektrum názorov, prístupov, metód, a to v závislosti od východiska konkrétnej koncepcie (tou môže byť psychoanalýza, marxistická filozofia, postmoderné či postštrukturalistické myslenie...). Cviková sa s ohľadom na takúto pluralitu východísk usiluje rozkrývať širšie spektrum podôb a rovin, v akých dochádza ku konceptualizácii rodu, pričom sa sústreďuje na vybrané zahraničné feministické koncepcie, neobchádza však ani tie,

čitateľ (alebo, samozrejme, čitateľka), ktorý však na rozdiel od autorky nemôže hovoriť o „zaangažovanosti v pertraktovanej problematike“, a zvlášť nie o „jej prežívaní a premýšľaní“ – ktorý sotva kedy vôbec takto „prežíval a premýšľal kategóriu rodu“ –, sa, zvlášť v pozícii recenzenta, môže ľahko ocitnúť zoči-voči Cvikovej monografii s pocitom vlastnej nedostatočnej kompetentnosti či „bezradnosti“. V prvej chvíli či na prvý pohľad, skôr než do knihy vôbec nazrie, nahliadne, takémuto čitateľovi či čitateľke nemusí byť jasný dokonca ani samotný jej názov a mohlo by preňho/pre ňu byť otázne, čo sa vlastne myslí „konceptualizáciou rodu“: treba pod tým rozumieť nebudaj nejaký nežiaduci jav, nenáležitú „manipuláciu“ s kategóriou rodu, o ktorej tu má byť reč, alebo práve naopak, určitý zásadný, zakladajúci metodologický aspekt celej problematiky?

Veci začnú byť jasné, len čo sa pustíme do čítania knihy – práve vďaka autorkinej výkladovej konzekventnosti, argumentačnej dôkladnosti. Neponecháva bez vysvetlenia – objasňujúcej zmienky ani titul: „*Názov Ku konceptualizácii rodu v myslení o literatúre obsahuje kľúčový metodologický moment feministických a rodových teórií, rod, ako aj pokus priblížiť sa jeho mnohotvárnosti; v samotnom texte som sa vzhľadom na historický a aktuálny kontext na Slovensku rozhodla pre používanie pojmu feministická literárna veda, vystihuje totiž spoločensko- a vednokritickú feministickú poznávaciu motiváciu takto orientovaného výskumu, ku ktorej sa opakovane vraciam*“ (s. 13).

Pokiaľ je feministická literárna veda vystavená istej nedôvere či priam predpojatosti zo strany „tradičnej“, „ostatnej“, kvázi „mužskej“, „nefeministickej“ teórie (hoci možno práve predstava, že literárnovedný feminizmus s takýmto niečim automaticky, a priori počíta, je sama osebe predsudkom), tak potom práve v zmysle notoricky vžitého klíše, presvedčenia, že je údajne už zo svojej (feministickej) podstaty tendenčná, „účelovo“ zameraná a angažovaná, vyhrotene konfrontačná, nenáležite



ktoré sa sformovali (formujú) v domácom prostredí. Ako významné vníma pôsobenie kategórie rodu všade tam, kde sa uskutočňuje spochybňovanie zdanlivých samozrejmostí bežnej, každodennej skúsenosti (v tomto momente ostáva feministické teoretizovanie sčasti verné descartovskej tradícii, v rámci ktorej sa rozvinul metodologický skepticizmus umožňujúci dosahovať nové, kritičejšie videnie a vedenie, no zároveň túto tradíciu presahuje).

Ak už spomínam skúsenosť, nemožno hneď v úvodných stránkach (nie celkom typicky recenzentského, ale skôr „spoluúčastného“) uvažovania o knihe neuviesť, že autorka programovo pracuje s týmto pojmom tak, že do reflexií o feministickej literárnej vede zahrňa svoje osobné skúsenosti, ktoré sprevádzali jej prvotné stretnutia s danou disciplínou, jej aktívne pôsobenie v nej, a ktoré doteraz poníma ako súčasť vlastných súhrnných životných skúseností. Práve takáto integrácia osobného (skúseností, postojov, aktivít) do pracovných, a aj

apologická alebo „útočná“ a pod. (je to predstava zaiste laická, klišéovitá, provinčná, prekonaná). Nič z toho, čo by mohlo potvrdiť predstavy tohto typu, v knihe Jany Cvikovej nenájdeme – niet v nej ani stopy po nejakej tendenčnej postojovej vehemencii, účelovom konfrontačnom nastavení, naopak, monografia sa vyznačuje maximálnou vecnosťou – výkladová koncepcia knihy sa nielenže „nesie“ vo vecnom tóne, ale sa reálne zakladá na váhe faktov, respektíve sile vecnej a dôslednej argumentácie. Všetky aspekty celkovej problematiky, respektíve každý čiastkový problém otvára a pertrakuje autorka na spoľahlivo vymedzenej a pripravenej „pôde“, všetko, o čom je reč, je tu ukotvené v pevných, faktograficky podložených základoch. Nie náhodou má poznámkový aparát monografie neštandardnú podobu a význačné postavenie – pre poznámky pod čiarou je totiž vyhradený priestor celých párnych strán knihy (každá párna strana v plnom rozsahu). Cviková využíva svoju obzvlášť solídnu znalosť aktuálneho stavu, najnovších výsledkov výskumu problematiky, t. j. široké spektrum zahraničných i domácich zdrojov, predovšetkým však čerpá z tých oblastí, kde má feministický a rodovým výskum (naj)silnejšie postavenie a tradíciu, respektíve zázemie – smerodajné podnety nachádza osobitne „v germanistike, nemeckej amerikanistike a v literárnej vede nemecky hovoriacich krajín“ (s. 11). Aj keď potenciálni čitatelia a čitateľky, inak aj inklinujúci k literárnej teórii, nemusia nevyhnutne poznať pozadie a špecifiká feministickej a rodovej problematiky (pokiaľ len nie sú zainteresovaní v tejto problematike – a pokiaľ ich práve táto zainteresovanosť neprivedla ku knihe), autorka suverénne ovláda literárnovedný, respektíve teoretický kontext v plnej šírke. Čitateľ alebo čitateľka možno s prekvapením zistí, nakoľko rozľahlú, vo svojich aspektoch, tendenciách i metódach rozvrstvenú, diferencovanú a „solistikovane“ (seba)reflektovanú oblasť predstavuje feministická literárna teória – v rámci ktorej Cvikovú zaujíma konkrétne metodologické využitie kategórie rodu.

do vedecko-výskumných programov je charakteristickým znakom feministického myslenia, vrátane jeho chápania pozicionality výskumníka/výskumníčky, ale aj vzťahu subjektívneho a objektívneho, parciálneho a univerzálneho ako nedichotomickeho, naopak, ako komplementárneho.

Na margo spomínaného „spoluúčastného“ čítania sa v súvislosti s pojmom skúsenosti rada priznávam, že pri čítaní knihy (a tobôž pri písaní o nej) sa neviem (ani nechcem) odosobniť, pretože mnohé z toho, čo práca tematizuje, je súčasťou aj mojej osobnej skúsenosti, prvé kroky autorkinho vstupu na pôdu feministickej teórie sa časovo približne zhodujú s mojimi prvými krokmi na tejto pôde, a aby som bola presnejšia a úplnejšia, aj s krokmi mojich kolegyň z Katedry filozofie a dejín filozofie – Zuzany Kiczkovej a Mariany Szapuovej, s ktorými sme zakladali prvé semináre feministickej filozofie a neskôr aj Centrum rodových štúdií na Filozofickej fakulte UK (veľmi nám pri obstarávaní študijných materiálov pre kurzy pomáhali texty publikované v *Aspekte*, ktorý približne v tom istom čase vstupoval na našu kultúrnu scénu). Nazdávam sa, že ak by sme porovnávali naše skúsenosti a pocity z prvých pobytov na dovtedy u nás neznámom území, tie by vykazovali nemalú podobnosť, či už by sa týkali počiatočného údivu nad možnosťou objavovať nové pohľady na tradičné témy (u autorky monografie najmä v literárnej vede, u mňa zas vo filozofii), respektíve nové témy v spomínaných (a ďalších) vedných disciplínach. Cvikovej rekonštrukcia histórie kategórie rodu ilustrovaná na materiáli vybraných koncepcií tak sčasti nevyhnutne zapadá do mojich osobných spomienok na prvé zoznamovanie sa s touto kategóriou a jej rôznym ponímaním (od jednostranne esencialistického až po radikálne performatívne), ale napríklad aj spomienok na neskoršie osobné vyrovnávanie sa s rôznymi pokusmi spochybniť význam kategórie rodu v tzv. rodovom skepticizme. Tento sa stal témou prudkých polemík medzi zahraničnými teoretikami a Jana Cviková mu v práci venuje zaslúženú

Autorka uchopila a poňala predmet svojho výskumu naozaj koncepčne, teda aj komplexne, pritom však od základu. Začína sprehľadnením a objasnením pojmoslovnej, terminologickej bázy celej problematiky v prvej kapitole *Niektoré východiská a pojmy feministického a rodového výskumu*, v ktorej „sa stručne a výberovo venuj[e] základným pojmom a východiskám feministického, resp. rodového výskumu“ (s. 13). Najprv sa teda podujímá na pojmoslovné, terminologické vymedzenie problematiky a jej aspektov – skúmaných problémov. Znamená to okrem iného aj to, že zohľadňuje, vlastne objasňuje, ale aj prehodnocuje sprehľadňuje zdanlivo nepodstatné, nezávažné či bežne nepovšimnuté a neregistrované, pre „feministický diskurz“ však v skutočnosti rozhodujúce významové nuansy a rozdiely v sémantike jednotlivých termínov, označení, pomenovaní, respektíve prekladových, predovšetkým z angličtiny preberaných pojmov a ich prípadných slovenských ekvivalentov – z ktorých sa už niektoré stihli terminologicky ustáliť (hoci môžu byť nepresné či problematické). Príznačné sú v tomto ohľade už len názvy niektorých podkapitol: *Rod a pohlavie*, *Nepreložitelný gender*?

Popri základných pojmoslovných otázkach tvorí prvú časť knihy aj výberovo načrtnutý prehľad relevantných etáp histórie feminizmu, feministických hnutí a feministických iniciatív v humanitnej, akademickej oblasti (napríklad kapitoly *Feminizmy: druhá vlna feministického hnutia a iné*, alebo *Hnutia a teórie a Feministický diskurz na Slovensku a v Českej republike*). Autorka vlastne sleduje proces etablovania „takzvanej rodovej perspektívy“ v ostatných desaťročiach v humanitných a sociálnych vedách, „ktorá sa rôznymi spôsobmi stala samozrejmom súčasťou ich skúmania“ (s. 9). Tento proces, respektíve zázemie tohto „etablovania“, si všíma s osobitným zreteľom na jeho špecifiká, rozdielne podmienky v jednotlivých krajinách Európy, respektíve v Amerike, v závislosti od geopolitických, historicko-spoločenských faktorov od 18. sto-

pozornosť. Nejde totiž o záležitosť čisto akademickej, extrémna podoba rodového skepticizmu je tesne zviazaná s názorom o postfeminizme, ktorý je údajne aktuálnejší ako už nepotrebný, prekonaný feminizmus. Zdieľam Cvikovej výhrady k takto sformulovanému názoru a aj nádej, že raz bude feminizmus naozaj nepotrebný a prekonaný (ak vymiznú v spoločnosti všetky príčiny a prejavy nerovnosti medzi rodmi, ba akejkolvek nerovnosti, ak sa nastolia nielen formálne predpoklady pre rovnaké šance pre všetkých bez ohľadu na rodovú príslušnosť, ale ak tieto budú reálne fungovať vo všetkých sférach života).

Ostanem ešte chvíľu pri osobných skúsenostiach. Pri autorkinej zmienke o „nepreložitelnosti“ slova gender, o menších trampotách s ním a rozhodnutí zaviesť v slovenčine termín rod, sa neubráním úsmevným spomienkam, totiž k tomuto rozhodnutiu sme dospeli (Zuzana Kiczková, Zdeňka Kalnická – tá vtedy pôsobila na Katedre estetiky, a ja) pri príprave prvej feministickej filozofickej knižky u nás *Štyri pohľady do feministickej filozofie* (vyšla v roku 1994 v Arche), označenie rod sa nám zdalo z viacerých dôvodov vhodnejšie ako prebratie anglického termínu gender. Úsmevné situácie nastali napríklad pri stretnutiach na fakultných chodbách s kolegami historikmi, ktorí vyjadrovali údiv, prečo sa feministická teória chce zameriavať na skúmanie historických rodov... Postupne si však (nielen) fakultné chodby zvykali na túto terminologickú novinku a kategória rodu sa ukotvila vo viacerých kurzoch aj v odborných textoch, v súčasnosti, prinajmenšom v univerzitnom prostredí, sa kategória rodu vníma ako legitímny analytický nástroj výskumných programov vo viacerých vedných disciplínach.

Vráťme sa však k monografii. Možno len oceniť, že autorka si vytýčila za cieľ načrtnúť a aspoň z parciálnych hľadísk analyzovať rôzne spôsoby využívania kategórie rodu vo feministicky orientovanom literárnovednom výskume nie v izolácii, ale naopak, v kontexte s feministickým hnu-

ročia po súčasnosť, zvlášť na nápadne odlišný priebeh a výsledky tohto procesu v stredoeurópskych, postsocialistických krajinách oproti predovšetkým angloamerickému a germanofónnemu Západu. Práve „[h]istorická aj aktuálna situácia feministického a rodového diskurzu na Slovensku“ (s. 21) podnietila autorku venovať sa „vzťahu protestného hnutia, feministického hnutia a akademického feminizmu“ (s. 21) a upriamovať pritom z rôznych hľadísk „pozornosť na pluralitu feministických východísk“ (s. 21).

Túto kapitolu začína autorka upozornením na „nevyhnutnú limitovanosť a mimoriadnu nestabilitosť feministického diskurzu v našom priestore v dôsledku jeho diskontinuity, dis-inštitucionalizácie a adiaforizácie“ (s. 21). V zmysle výkladu, respektíve terminológie českého filozofa Mirka Vodrážku, na ktorého prácu sa autorka odvoláva, ide o „trojakú diskurzívnu diskontinuitu“: diskontinuitu s vlastnou feministickou minulosťou, so západným feminizmom a napokon diskontinuitu symbolickú, vzhľadom na to, že podľa Vodrážku budova mužskej diskurzivity spočíva na ženskej absencii (s. 21) – Cviková k tomu priraďuje aj diskontinuitu v akademickej práci. Zdá sa, že pokiaľ niektoré oblasti v rámci širšie chápanej humanistiky a spoločenských vied zostávali či zostávajú (aj v novembrovom období) u nás v diskontinuitnom, deficitnom či stagnujúcom postavení, čiže zaostávajú v porovnaní so zahraničím, tak o feministických a rodových teóriách to platí výsostne. V tejto súvislosti Cviková cituje z textu inej teoretičky, Lubice Kobovej, ktorá sa k problému nestability feministického výskumu na Slovensku vyjadrila takto: „Mnohé z feministických výskumov trpia syndrómom ‚večného prvolezectva‘, keď neexistujúcu diskusiu s už existujúcimi výskumami na obdobné témy ospravedlňujú vlastným prvenstvom na Slovensku. (Kobová 2013, 56)“ (s. 73). Toto konštatovanie možno vlastne chápať ako (kritickú) sebareflexiu samotného aktuálneho feministického a rodového diskurzu u nás, respektíve spolu s J. Cvi-

tím a s najvýznamnejšími feministickými teóriami zasahujúcimi aj do iných vedných oblastí (najmä filozofie). Ako som už uviedla, téma jej práce predstavuje v našom domácom kontexte ešte stále tému v literárnovednom výskume nie všeobecne akceptovanú, v istom zmysle azda aj provokujúcu (minimálne vzhľadom na stále prežívajúcu predstavu o literárnej vede ako o hodnotovo i rodovo neutrálnej, „čistej“, t. j. objektívnej a na univerzálnych princípoch vybudovanej disciplíne, ktorá nie je „zakalená“ subjektívnymi dimenziami vedcov/vedkýň).

A toto je práve jedna zo základných otázok, ktorú si autorka kladie a na ktorú hľadá v práci odpoveď, je to už načrtnutá otázka, či kategória rodu má potenciál na realizáciu paradigmatickej premeny v literárnej vede ako v samostatnej vednej disciplíne alebo v jej interdisciplinárnom pôsobení, prípadne aký je tento jej potenciál, k čomu môže priviesť literárnovedné skúmania.

V troch relatívne samostatných, na seba nadväzujúcich a logicky súvisiacich kapitolách sa autorke darí zachytiť a kriticky reflektovať nielen rozmanitosť spôsobov, akými sa s kategóriou rodu pracovalo a pracuje, ale aj rozmanitosť v samotnom jej chápaní. Na margo celkovej koncepcie monografie sa len stručne zmienim, že je podľa môjho názoru dobre premyslená, budovaná tak, aby utvárala istý oblúk a aby jej záver opätovne nastoľoval otázky sformulované v úvodnej časti, ponúkajúc však na ne pohľad sprostredkovaný výkladom vybraných aspektov daných otázok.

Ak totiž v prvej časti autorka predstavila základné pojmy a metodologické východiská feministických teórií v ich historickom vývoji (s dôrazom na „druhú vlnu“, ale aj na formovanie feministického diskurzu v Česku a u nás), v druhej následne reflektuje „rodový obrat“ v literárnej vede a historiografii, a napokon v tretej časti originálnym spôsobom realizuje „rodové sondy“ do prežívajúcej literárnovednej praxe. Fundovane, solidne rozhladená v zahraničnej odbornej spisbe zaznamenáva

kovou ako „zásadnú kritickú pripomienku“ (s. 73), kritiku smerujúcu dovnútra – symptomatické pritom je, že svojím spôsobom a do istej miery vystihuje aj situáciu samotnej monografie. Cviková ako citujúca autorka totiž k uvedenej citácii pripája poznámku pod čiarou tohto znenia: „Nepopieram, že písanie tejto práce i jeho výsledok s týmto syndrómom zápasia tiež“ (s. 74).

Autorka teda venuje značnú pozornosť príčinám odmietania feministického a rodového diskurzu v postsocialistických krajinách, alebo napríklad javom, akým bolo „stotožňovanie feminizmu so socialistickou emancipáciou (presnejšie s poklesnutými predstavami o rovnosti žien a mužov z obdobia reálneho socializmu)“ (s. 67), no sústreďuje sa aj na skutočnosť, „že po období prevažujúcej ignorácie, resp. odmietania dochádza v akademickom prostredí od druhej polovice prvého desaťročia 21. storočia k istým posunom v smere zvýšenej akceptácie a prinajmenšom parciálneho využívania týchto – feministických, rodových, queerových, postkoloniálnych a pod. – prístupov (...) ktoré sú multifaktoriálnym dôsledkom generačných zmien, vstupu Slovenska do Európskej únie, zintenzívnenej komunikácie so zahraničím, prenikania základných poznatkov týchto prístupov do štúdiá a výskumu aj na Slovensku a ď.“ (s. 71).

Takto sa autorka dopracúva k literárnovedným súvislostiam – k ich podstate, teda k tomu, na čo ako na ťažiskový problém a vlastný predmet svojho bádania upozorňuje hneď v úvode monografie, t. j. na „[z]vnútorňovanie rôznych východísk feministického výskumu a rodu ako analyzovanej a analytickej kategórie v jednotlivých oblastiach literárnovedného skúmania. Takéto znútorňovanie sa môže odohrávať na viacerých rovinách a v rôznych podobách konceptualizácie rodu: od esencionalistického stotožňovania rodu s pohlavím (autorky či autora, literárnej postavy, čitateľky a pod.) po chápanie rodu ako performatívnej a neustále performovanej kategórie...“ (s. 9). V tomto zmysle sa v druhej časti *Feministická literárna veda* do-

momenty v historickom vývoji a v procesoch, v ktorých dochádzalo k postupnej diferenciacii feministickej literárnej vedy, zaslúženú pozornosť venuje napríklad Elaine Showalter a jej zásadnej práci *The Feminist Critical Revolution*, ako aj ďalším významným, k „revolúcii“ prispievajúcim prácam, pričom neobchádza ani práce a iniciatívy na Slovensku a v Česku.

Revolučný krok späť s používaním kategórie rodu sa niekedy označuje ako rodový obrat, takýto obrat – či sa už udeje v literárnej vede, vo filozofii alebo v inej vede – pokladám za neprehliadnutelnú historickú udalosť (takmer porovnateľnú s kopernikovským obratom vo fyzike a astronómii). V jeho dôsledku dochádza k zmene nielen (ak ostaneme na pôde literárnej vedy) – dajme tomu – v obraze ženy, v pohľade na charakter ženských protagonistiek a rodových vzťahov v beletrii alebo v pohľade na účasť žien na literárnej tvorbe, ale aj v pohľade na samotnú literatúru a literárnu vedu. Spomínam si na vlastný úžas z objavu, že cez rodový (feministickú) perspektívu sa aj taká disciplína ako údajne nesmierne abstraktná filozofia môže javiť odrazu úplne v inom svetle, inak sa môžu javiť jej hlavné princípy, inak sa môže vyjaviť jej vzťah k reálnemu každodennému prežívaniu. Táto spomienka ma nalaďuje na empatické vnímanie očividne podobného intelektuálneho zážitku, ktorý motivoval Cvikovú k napísaniu monografie a aký, dúfam, spoznajú všetky a všetci, ktorí siahnu po knihe.

Aj na základe takéhoto „spoluúčastného“ čítania knihy si uvedomujem jej dvojaký prínos, pretože okrem toho, že prináša reflexiu najvýznamnejších koncepcií feministickej literárnej vedy, priam podnecuje ku kreovaniu našich vlastných konceptov, k nášmu vlastnému teoretickému uchopeniu problematiky, a to v kontakte s našou históriou, literárnou (kultúrnou) tradíciou, so ženskými skúsenosťami v našom prostredí.

Aktuálna (aj u nás) je téma, v súvislosti s ktorou Cviková reflektuje už spomínanú tradične chápanú (nielen rodovú) neutralitu písania dejín litera-

stáva do stredu jej bádateľskej pozornosti kategória rodu v konkrétnych literárno-historických a teoreticko-metodologických súvislostiach, ako to predznamenávajú už názvy jednotlivých kapitol: *Začiatky feministickej reflexie literatúry*, *Rodový obrat v literárnej vede*, *K využívaniu kategórie rodu*; podkapitoly *Rod: užitočná kategória historickej analýzy*, *Rod ako kategória literárnej historiografie*, *Ženská literatúra ako diskurzívna udalosť*, *Dejiny literatúry písanej ženami*, *Rod ako kritický nástroj rozkrývania mocenských vzťahov*.

„Mocenský“ aspekt či rozmer rodu, respektíve rodovosti v logike autorkinho výkladu vyplýva zo samej podstaty, definície rodu. Názov jednej z vymenovaných podkapitol (jediný, ktorý je v úvodzovkách) je totožný s titulom „dnes už klasickej štúdie“ historičky Joan Wallach Scott *Rod: užitočná kategória historickej analýzy* (Gender: A Useful Category of Historical Analysis, 1986, v slovenskom preklade 2006), z ktorej okrem iného vychádza aj autorka monografie a z ktorej cituje aj „definíciu rodu ako kategórie, ktorá by mala dostatočný potenciál zmeniť historickú paradigmu, v dvoch základných bodoch: „1. Rod je konštitutívnu súčasťou sociálnych vzťahov, ktoré sa zakladajú na uvedomovaných rozdieloch medzi pohlaviami. 2. Rod je primárnym spôsobom označovania mocenských vzťahov““ (s. 115). Cviková pritom z hľadiska teoretického uchopenia rodu považuje za rozhodujúci druhý bod, podľa J. W. Scott, „rod je primárnou oblasťou, prostredníctvom ktorej sa artikuluje moc“ (s. 115) – a ako k tomu dodáva Cviková, „primárnou, nie však jedinou“ (s. 115). Smerodajný je dosah na literárnu historiografiu, jej metodológiu a jej prístup ku konkrétnym javom, autorom a najmä autorkám a ich dielam – rozhodujúce je: „Ako dáva rod zmysel organizovaniu a vnímaniu historického poznania?“ (...) „odpovede závisia od rodu ako analytickej kategórie““ (s. 115), v konečnom dôsledku: „Ako teda môže literárna historiografia profitovať z kategórie rodu?“ (s. 139). V tom tkvie vlastne kardinálny problém, myšlienkové jadro, ťažisko celej monografie.

túry; fakt, že existuje vždy (prinajmenšom potenciálne) viacero verzií dejín literatúry, si nesporne zaslúhuje pozornosť aj v súvislosti s dobou spoločensko-politickej transformácie u nás. Možno len súhlasiť s názorom, že literárna história sa nikdy nepíše mimo iných diskurzov (filozofického, sociologického, politologického...) a mimo väzieb so sociálnym kontextom v najširšom zmysle. Ak si toto uvedomíme, je očividné, že nemôže existovať jediná a výlučná verzia literárnych dejín, ale že jestvujú (minimálne potenciálne) viaceré verzie. Ak si navyše uvedomíme váhu rodového obratu v literárno-dejinnom myslení, je pochopiteľné, že jeho uskutočnením narastá aj variabilita týchto verzií. Cviková opodstatnene zdôrazňuje zásluhy feministickej literárnej vedy aj v tom, že pomohla odhaliť falošnú ilúziu o možnosti jednej, „jedinej správnej“ verzie, ako aj ilúziu o (v danom prípade najmä rodovej) neutralite vedeckých textov z oblasti histórie literatúry, a že zároveň poukázala na disciplinujúce ideologické a vôbec spoločensko-kultúrne a politické rámce, v ktorých sa literárna história (kritika) píše.

Rada by som v tejto súvislosti pripomenula, že na rozdiel od iných „kritických čítaní“, feministická teória si nenárokuje status akéhosi absolútneho arbitra, tobôž si nerobí nároky na jediné a absolútnu pravdu, naopak, prízvukuje, že podáva parciálny pohľad na problematiku: parciálny, no v celku ďalších parciálnych pohľadov nezanedbateľný.

Jeden zo spôsobov kritického čítania (cez prizmu kategórie rodu) vybraných literárnych slov níkov či encyklopédií predstavuje tretia kapitola, ktorá originálne završuje úvahy o rôznych spôsoboch konceptualizácie rodu. Podobne ako Butler v súvislosti s kategóriou rodu, Cviková v súvislosti s písaním dejín literatúry pracuje s výrazom „trampoty“, ich existenciu v oboch prípadoch by len ťažko bolo možné prehliadnuť, o to spomínaným autorkám ani nejde, naopak, „trampoty“ (v ich najrozmanitejších podobách a pôsobeniach) zámerne zviditeľňujú a hľadajú spôsoby, ako sa s nimi možno vyrovnávať. Cviková si vyberá na kritické čítanie tri

Využitie podnetov z knihy J. W. Scott je pre Cvikovú produktívne práve vzhľadom na rozmanitosť teoretických východísk konceptualizácie rodu v danom výskumnom kontexte, pričom uvažovanie v týchto intenciách jej umožňuje „istú operacionalizáciu rôznych významov rodu, a tým aj stručné priblíženie diania v oblasti feministickej literárnej histórie, predovšetkým v období vrcholiaceho subverzívneho účinku kategórie rodu v nemecky hovoriacich krajinách“ (s. 109). Podstatné sú pritom také aspekty a skutočnosti ako napríklad zavedenie pojmu rod, ktoré znamenalo odmietnutie „biologického determinizmu implicitne obsiahnutého v používaní výrazov ako ‚pohlavie‘ či ‚pohlavná odlišnosť‘“ (s. 111) a s tým – ako na to poukazuje J. W. Scott – i „ďalšie možnosti, ako sa pojem rod vymedzuje vzhľadom na jeho symbolizácie v umení a kultúre“ (s. 111).

Kým sa teda čitateľ či čitateľka dostane k vyslovene literárnym súvislostiam, nevdojak „prejde“, oboznámi sa s týmto širokým, ale zároveň vo výberovej, synekdochickej skratke veľmi efektívne, účinne sprostredkovaným faktografickým kontextom. Nie je to však nijaký „úvod do štúdia“ feministickej literárnej vedy či feministického a rodového výskumu pre nezalých čitateľov/záujemkyne, ale náročne koncipovaný, dômyselne spracovaný a zmapovaný text, zohľadňujúci kontext a aktuálny stav problematiky u nás i v západnej humanistike.

V celej monografii si počína autorka solídne, metodologicky dôsledne a presvedčivo, no azda najpozoruhodnejšou, najoriginálnejšie poňatou a najsilnejšou časťou knihy je tretia, posledná s názvom *Rodové sondy: trampoty s Encyklopédiou spisovateľov sveta* – nadpis kapitoly odkazuje na inú, taktiež už „klasickú“ a zásadnú prácu z oblasti feministických a rodových štúdií, na knihu Judith Butler *Gender Trouble (Trampoty s rodom)*, 1990, v slovenskom preklade 2003). Kým predchádzajúce dve časti monografie mali výrazne a takmer výlučne metateoretické zameranie a charakter, tretia časť je svojím spôsobom interpretačno-analytická – inter-

heslá z literárnych encyklopédií (Christa Wolf, Mary Wollstonecraft, Virginia Woolf), aby poukázala jednak na prínos uvedených literátok v prebúdzaní rodovej citlivosti a v tematizovaní rodovej problematiky, jednak na zamlčovanie tých aspektov ich tvorby, ktoré neladili s dobovým literárnym a v širšom zmysle kultúrnym kánonom, ktorý presahovali svojím významom, a ktoré odkrývali nové horizonty myslenia. Trpkastú príchuť má úsmev napríklad nad komentárom k uvádzaniu Mary Wollstonecraft-Shelly ako manželky významného poeta, pričom v encyklopédii sa zamlčiava jej autorstvo románu *Frankenstein* (dodatočne mu za to venovalo viacero feministických teoretičiek zaslúženú pozornosť, čo Cviková nezabudne vyzdvihnúť a uviesť konkrétne ilustrujúce prípady). Podobných trpkostí by sme našli či už v našich domácich, alebo svetových literárnych slovníkoch a encyklopédiách viac, aj ony sú dôvodom na ďalšie rozpracúvanie nových (feministicky orientovaných) obrazov literárnej histórie.

Nemala by som opomenúť obohacujúci komparatívny moment monografie, porovnávací analýzy orientované na vybrané zahraničné bádateľské programy poskytujú možnosti inšpirovať sa aj pri hľadaní riešenia daných problémov v slovenskom prostredí (v tejto súvislosti za zaujímavé a podnetné pokladám napríklad porovnanie myšlienkového rámca Virginie Woolf a našej Hany Gregorovej, vrátane pripomenutia, že *Vlastná izba a Slovenka pri krbe a knihe* vyšli približne v tom istom čase – v roku 1929). Komparatívny program je náročný už len tým, že vyžaduje prítomnosť viacpohľadovosti (prepojenie literárnej teórie s „empíriou“ – napríklad v podobe konkrétnych literárnych textov našej i zahraničnej proveniencie – či prepojenie literárnej histórie s literárnou vedou a kritikou, prípade s metodológiou a „literárnou praxou“). So sympatiou som sledovala, ako sa autorke darí prelínanie teoreticky fundovaných úvah so zovšeobecňovaním vlastnej praktickej skúsenosti ako editorky, prekladateľky, literárnej vedkyne a kritičky. Spoluzakladateľka a vydavateľka *Aspektu*,

pretačne orientovaná, založená na analytickom komentovaní troch hesiel zo známej *Encyklopédie spisovateľov sveta* z roku 1987 (Wolfová Christa, Wollstonecraftová Godwin Mary a Woolfová Virginia – všetky na strane 591). Túto časť a zároveň celú knihu uzatvára podkapitola *Ženská literárna tradícia: Virginia Woolf a Hana Gregorová*, nadväzujúca zjavne na interpretáciu tretieho hesla.

Vo svojich rodových sondách autorka predviedla, že feministický literárnovedný diskurz sa neuskutočňuje, neodohráva v rovine postojov, pocitov, názorov či presvedčení, ale preukazných faktov. Encyklopedické heslá sú predsa výsostnou sférou faktografie, „hovoria za seba“ – čo znamená, že fakty v nich by mali hovoriť za seba. Vo svojej feministicko-literárnoteoretickej interpretácii a faktograficky korigujúcom, dopĺňujúcom, spresňujúcom komentovaní, pri ktorom prihliada aj na literárnu, prozaickú a esejistickú tvorbu i biografiiu, samotný život troch autoriek, dokázala Cviková bravúrne odhaliť viaceré nedôslednosti, slabé a napačiteľné stránky a kontroverzné miesta týchto hesiel. Koncepcia jednotlivých „rodovo sondovaných“ hesiel – ich takpovediac výpovedná, informačná stratégia a hodnota, spôsob, ako s faktami „nakladajú“ – totiž nesvedčí len o tom, že sú poznačené prednovembrovou dobou a stavom humanistiky a literárnej historiografie, teda sčasti bádateľne ideologicky zatažené, ale potvrdzuje aj niektoré tradičné kritické postrehy feministického literárnovedného diskurzu, napríklad i „jeden zo základných poznatkov feministických teórií, že ženy sú v prvom rade vnímané ako ženy, teda cez príslušnosť k svojmu pohlaviu/rodu a až potom ako individuá, zatiaľ čo muži sú v prvom rade individualitami a až potom príslušníkmi svojho rodu/pohlavia“ (s. 163). A prinajmenšom v tejto kapitole či časti knihy, v Cvikovej „rodových sondách“ (ktoré by si zaslúžili aj viac recenzentskej pozornosti), sa potvrdzuje napokon aj to, že „[f]eministická literárna veda bola často terčom kritiky za to, že v nej pri hodnotení literárnych diel zohrávajú úlohu mi-

prvého feministického kultúrneho časopisu v rámci Slovenska i Česka, dokázala vskutku produktívne zúročiť svoje skúsenosti s našou literárnou (literárnovednou) „realitou“ a vhodne zakomponovať jej reflektovanie do celku monografie.

Táto v závere nepodáva hotové a definitívne odpovede (to by sa priečilo princípom feministickej teórie), autorka výsledkami svojho skúmania inšpiruje k ich ďalšiemu rozpracúvaniu. Týka sa to najmä spomínanej otázky, či kategória rodu disponuje potenciálom na paradigmatickú premenu literárnej vedy (histórie, kritiky), respektíve otázky o možných podobách pôsobenia tohto potenciálu na ďalší vývoj literatúry a vied o nej. Verím, že monografia Jany Cvikovej bude povzbudením pre ďalšie výskumné práce z oblasti feministickej (nielen) literárnej vedy.

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.

moliterárne (mimoestetické) kritériá. Lenže feministická literárna veda práve poukázala na to, že mimoliterárne kritériá sa podieľajú na každom hodnotení, nielen vo feministickej literárnej vede“ (s. 227).

V závere knihy autorka – treba povedať, že opodstatnene a výstižne – konštatuje: „*Rozpovedala som teda jeden neliterárny príbeh feministickej literárnej vedy a rodu ako analytickej kategórie“* (s. 235). A možno dodať, že tým predstavila feministickú literárnu vedu v tom najlepšom svetle – jej monografiu *Ku konceptualizácii rodu v myslení o literatúre* možno považovať v každom ohľade za podnetnú a pozoruhodnú, suverénne zvládnutú literárnoteoretickú knižnú prácu.

ZOLTÁN RÉDEY (1968) pôsobí ako vysokoškolský pedagóg a vedecký pracovník v Ústave literárnej a umeleckej komunikácie na Filozofickej fakulte UKF v Nitre. Venuje sa teórii literatúry, interpretácii literárneho, osobitne básnického textu, problematike lyriky a jej výskumu a recepčno-interpretátnym aspektom súčasnej slovenskej poézie a prózy. Publikuje vo viacerých domácich literárnych časopisoch, vydal tiež viacero monografií.



Rita Koszorús: Červený sukulent (zo série Invázia), 2016, olej, akryl, sprej a uhlík na plátne, 200 x 200 cm

MILA HAUGOVÁ

сны: príbehy a iné vety

isola sacra

srna za ohradou sna:

v šachte vo výťahu sna čudná mĺkva milujúca sa dvojica:
mladý muž a žena neurčitého veku: spája ich len to čo sa deje medzi dvomi
telami. To je všetko: všetko je to ostatné: áno povie: áno pod: položí mu ruku
na horúci úd a vsunie si ho do seba: patrí tam akoby tam bol od začiatku:
do konca: pohybuje sa pomaly hlboko: široko: tak ako to chce ona: žiadne
bozky: milovania: len:

sen od-trhnutý zo sna: riečny anjel: ruka vynárajúca sa z ľadovej vody
nad jazerom v ktorom plávajú girlandy vtákov: alabastrový reliéf
oblohy vtlačený na hladinu: kráčanie okolo záhrady (nekontrolovateľný rast
snových rastlín) v medzerách ohrady slabnú akordy červenej: súmrak medzi
dvomi stromami: o chvíľu sa tam objaví dvojrozmerná záhrada (priemet) ako
na freske z Pompejí:
s divoko cválajúcim posledným koňom:

genotext: archae fructacea 124 000 rokov stará pre-tráva: hore mala kvety
dolu pod vodou podvodné listy a korene: prekvapenie: hovorí paleobotanik:
tráva svedčí o tom že kvitnúce rastliny sa nevyvíjali na zemi ale vo vode:
už vtedy boli púšte: spoluvytvárame charakter ničoty a temného zmyslu:
v poštovej schránke objavím v hniezde zo suchých tráv sedem pehavých
vajíčok smer evolúcie: je približovanie druhov? ty si už dávno nenapísal:

genotext: krátka uzda jazyka: malý vrúcny prameň reči: do trýzne
jazyka zmietajúceho sa v obmedzenom počte slov: závrat zabudnutých
obrazov: eneida a metamorfózy: my tu len meravo tuhnúci: nesmiem ani
naznačiť nežný posunok: nebo bez hviezd:

genotext: chceme vlastne neprítomnosť (v oáze prestretý berberský koberec)
teraz tu: zostal dokonalý obraz púšte: vzdialenosť vrhá dlhý tieň: douz:



MILA HAUGOVÁ (1942) je poetka, spisovateľka, prekladateľka. Žije a pracuje v Bratislave a v Zajačej doline. Knižne debutovala zbierkou básní *Hrdzavá hlina* (1980, pod pseudonymom Mila Srnková). Nasledovalo vyše 20 zbierok poézie, nateraz poslednou je *canti...amore* (2015). Haugová je nositeľkou viacerých literárnych ocenení. V spolupráci s Fumiko Kuwahara pripravila slovenský výber zo starojaponskej poézie *Neskoro je, neodchádzaj* (1984) a výber z poézie Š. Tanikawu *Poludnie duše* (1988). Zostavila a preložila aj antológiu súčasných mladých rakúskych básnikov *Záhyby reči* (1995). Preložila diela viacerých básnikov a poetiek, rovnako jej texty boli preložené do mnohých jazykov. V roku 2010 vydala knihu pamätí *Zrkadlo dovnútra*, v roku 2013 knihu rozhovorov a úvah *Tvrde drevo detstva*, v roku 2014 knihu *Písať ako dýchať*.

premenlivý piesok: púšť slaná planina: čierne ťavy na horizonte: písmo.
ne-zme-ra-telnosť:

isola sacra: len prázdny priestor okolo: horizont za kráčajúcou: zememeračka:
ide aby zabudla: zabudne kde chodila aby zabudla:
diery a uzly prikrýva prázdno: zvieratá rýchlo prchajú: sotva stopa v piesku:
tak si tu cudzia: a dávaš sa zraňovať: ani stopu nezanecháme rovnakú:
planéta kepler 220 by mohla raz byť...

rez: smäd: hlad: fatalita: pud: moje telo nebude nikdy tvoje: len vábiť?
od-vábiť: z-vábiť to: iné: druhé: vetriť: sledovať stopy dlane chodidiel:
prvý krok do vzduchoprázdna? vystúpiť a nenadýchnuť sa:

genotext: kroky do prázdnoty: sublimovaná čiara: vertikála vstrebávajúca
každý okamih časť mojej horizontály: odkrokovat' (skákať detskú hru):
od-snívať milovania v hĺbke novembra:
v tichom obale hmly vy-vnímať subtílnu víziu seba: teba: dávať sa zraňovať
zraniteľnosťou: niekedy som chcela aby si zomrel: bola som nedôsledná
a zľakla som sa tvrdosti: krutosti:
videli ste nežne vetriť vlka? zavýjať psa v silnej stupnici:
nad svetom ľahká krv sna: srna na ceste: pokus napísať to ako dieťa:
srna spí: relikť krv sa vpija do okraja cesty (mňa)

topos: celá reč v mlčaní v lone zátvoriek: vo vlhkom tkanive maternice
(aká je rozťahnutelná): sliznica píše a hovorí: nebezpečné slabiky: chod': pod':
mlč: zabi: zatvára deň: podopiera hranicu: stĺp v hromade kameňov: kartágo:
sedím na urne s popolom zavraždených prvorodených synov: obeť: prestávam
sa pýtať: nehovorím: kto sú oni?

PETER MEGYEŠI

Melanchólia a vznešeno v diele Lucie Tallovej

Lucia Tallová (1985) predstavila od 30. júna do 4. septembra 2016 v košickej Galérii Alfa v Kasárňach/Kulturparku svoju aktuálnu tvorbu pod názvom *Before the beginning, after the end* a kuratelou Zuzany Pacákovej.

Obrazy Lucie Tallovej sú v rámci mladej slovenskej maľby už niekoľko rokov ľahko rozpoznateľné. Používa typický maliarsky rukopis a uplatňuje svojskú ikonografiu. Poznávacím znamením malieb sa stala najmä monochromatická farebnosť, rozpíjanie kontúr, záujem o industriálne fragmenty vo vyludnených krajinách periférií, vnášanie rastra háčkových textílií do kompozícií obrazov a motívy kvapiek, sĺz či perál. Preto neprekvapuje, že Tallovej obrazy sú v tlačových správach a výtvarnej publicistike spájané s nostalgiou, melanchóliou, clivotou, tajomnosťou, zádumčivosťou, romantizmom, sentimentálnosťou či sladkobôľnymi pocitmi.

Na výstavu do Galérie Alfa som prichádzal s očakávaniami, že uvidím známe obrazy oceňovanej a úspešnej autorky, ktorá si už v mladom veku našla svoj charakteristický prejav a ponúka jeho osvedčené variácie. Košická inštalácia bola prekvapením. Autorka s kurátorkou pripravili v rozľahlých priestoroch bývalých kasární veľkorysú expozíciu, kde prezentujú monumentálne maľby, priestorové inštalácie a koláže. Výstava nie je koncipovaná iba ako prehliadka aktuálnej tvorby, predstavuje tematicky uzatvorený celok a pôsobí ako sugestívna inštalácia na tému melanchólia: ponuré obrazy opustených pobrežných krajín, zničené prístavy ako miznúce stopy po ľudskej prítomnosti, pohľady na búrkové mračná a morskú hladinu, nekonečné a neurčité horizonty, blednúce fragmenty roztrhnutých spomienkových fotografií, výhľady zakryté clonami z dymu a padajúceho čierneho popola. Čiernobiele fotografie sa v inštalácii topia v rozliatej čiernej farbe, visiace čierne stužky sa krútia i po podlahe a čierna farba steká nielen na maľbách, ale i vo videoinštalácii, kde sa rozpíja do pohľadu na fascinujúcu scénu evokujúcu kataklizmu biblických rozmerov. Nadbytok čiernej farby a jej expanzia do priestoru akoby fyzicky sprítomňovali etymológiu pojmu melanchólia. V súvislosti s Tallovej zaujatím melanchóliou je kľúčovým koncept vznešeného.

Melanchóliu s pocitom vznešeného spojil Immanuel Kant: „Osoba, ktorá tiahne k melancholickosti, sa takto nedefinuje preto, že zbavená radosti života sa prepadá do temnej melanchólie, ale preto, že pokiaľ sa jej vnemy rozšíria za istú hranicu, alebo sa vydajú chybným smerom, dospejú k onomu smútku duše



PETER MEGYEŠI (1985) vyštudoval dejiny a teóriu umenia na FF TU v Trnave, FF UK v Prahe a FF MU v Brne. Pôsobí ako odborný asistent na Katedre teórie a dejín umenia FU TU v Košiciach a ako vedecký pracovník na Ústave dejín umenia SAV v Bratislave. Venuje sa umeniu stredoveku, súčasnému umeniu a otázkam interpretácie.



Lucia Tallová: Výstava *Before the beginning*, Košice. Zdroj: Soda Gallery



Lucia Tallová: Výstava *Before the beginning*, Košice. Zdroj: Soda Gallery

skôr než k iným duševným stavom. V melancholikovi je prevládajúcim pocitom vznešeno.“ (Kant 1764, cit. podľa Eco 2005: 312) Pôsobenie Tallovej obrazov pripomína diela Caspara Davida Friedricha (1774 – 1840), maliara obdobia romantizmu, ktorý prostredníctvom krajinomalieb stvárňoval ľudskú skúsenosť s pocitom vznešenosti. S filozofickou kategóriou vznešeného, ako ju definoval vo svojom spise *Filozofické skúmanie vznešeného a krásneho* (1756) Edmund Burke, sa spájajú veľkosť, drsnosť, temnosť, prázdnota, samota a ticho. Pojmy, ktoré sa asociatívne vynárajú v mysli diváka a diváčky pri prechádzaní košickou výstavou. Pojem vznešeného ďalej precizoval Immanuel Kant vo svojom klasickom diele *Kritika súdnosti* (1790) i Friedrich Schiller v spise *O vznešenom* (1801). Dôležitou súčasťou kompozícií obrazov vzbudzujúcich pocit vznešeného je časté upriamanie pozornosti na horizont a stretnutie diváka či diváčky so silami prírodných živlov. Horizont je spodobením niečoho absolútne nedosiahnuteľného: rovnakým tempom, ako sa k nemu približujeme, sa nám ustavične vzdaluje. Horizont je metaforou pre naše ľudské obmedzenie, je limitom nášho vnímania a poznania. Uvedomenie si tejto skutočnosti pri pohľade na horizont vyvoláva melanchóliu. Podľa Jeana-Françoisa Lyotarda sa vznešené „zakladá na rozporoch, protikladnosti, odlišnosti a nezmieriteľnosti. Je to potešenie a pôžitok z niečoho, čo nás presahuje, ale zároveň bolesť a strach, že to buď nemôžeme obsiahnuť, alebo nás to ohrozuje. Je to výsledok niečoho, čo vlastne ani nemôžeme zobraziť alebo ukázať“ (Mistrík 2003: 222). Pohľad na horizont spadá do Kantovej kate-



Lucia Tallová: Výstava *Before the beginning*, Košice. Zdroj: Soda Gallery

górie matematickej vznešenosti, podobne ako pohľad na hviezdne nebo: „Máme pri ňom dojem, že to, čo vidíme, presahuje naše možnosti vnímania, a predstavujeme si viac, než vidíme. Sme k tomu vedení, pretože rozum (schopnosť, vďaka ktorej dokážeme pochopiť ideu Boha, sveta či slobody, ktoré náš intelekt nemôže dokázať) nás vedie k tomu, predpokladať nekonečno, ktoré nedokážu poňať nielen naše zmysly, ale ani naša obrazotvornosť. Tým teda odpadá možnosť ‚slobodnej hry‘ obrazotvornosti a rozumu a vzniká znepokojený negatívny pocit, pri ktorom pocítíme veľkosť vlastnej subjektivity, schopnej chcieť niečo, čo nemôžeme mať.“ (Eco 2005: 294)

V obrazoch Lucie Tallovej môžeme rozpoznať i ďalšiu kantovskú kategóriu – dynamické vznešeno. V jej maľbách búrkových mrakov a zvlnenej morskej hladiny sme pohľadom konfrontovaní s nekonečnou prírodnou silou presahujúcou schopnosť vnímania našich zmyslov. Tallovú spája s romantickým maliarstvom i chápanie ruiny ako signatúry času a zobrazovanie zvyškov ľudského snaženia, ktoré vzdorujú sile prírody. Opustené miesta bez ľudí, ktoré nesú stopy po ich minulej prítomnosti, úpadok, deštrukcia, postapokalyptické scenérie a názov výstavy – *Pred začiatkom, po konci* – sugerujú záznam fatálnej katastrofy. Ľudské postavy sa objavujú iba na archívnych fotografiách pláží a letovísk, ktoré sú prezentované formou muzeálnej expozície. Uvedomovanie si súčasnej krízy a s tým spojená potreba premyslieť zlyhávajúce projekty minulosti s ich dopadom na súčasnosť, práca s depozitom, fiktívne databázy, formálne prejavy archívnej prezentácie, to sú znaky archívneho impulzu či historiografického obratu – výrazných tendencií súčasného vizuálneho umenia.¹ Pesimistický pohľad na stav civilizácie zdôrazňuje i kniha *Dvadsaťtisíc míľ pod morom*, ktorá je súčasťou autorkinej expozície. Tento vedecko-fantastický román Julesa Verna spája futuristický pohľad s obavami zo zneužitia výdobytkov vedy a techniky proti ľudstvu.

Košická výstava Lucie Tallovej prináša ťaživé obrazy. V pamäti mi utkveli najmä polámané stĺpy elektrického vedenia na ľudoprázdnom morskom pobreží. Postapokalyptické vízie. V Kantovej koncepcii termínu vznešeného však môžeme nájsť i útechu. Divácka fascinácia obrazmi, ktoré esteticky stvárnajú pôsobenie surových prírodných síl, vyplýva z napätia: sme rozrušení pocitom nekonečnej sily, ale pocit nepokoja je kompenzovaný pocitom našej mravnej veľkosti, proti ktorej prírodné sily nič nezmôžu.

Literatúra

- ECO, U. 2005. *Dějiny krásy*. Praha : Argo.
 KANT, I. 1764. Úvahy o pocite krásna a vznešena, II. In ECO, U. 2005. *Dějiny krásy*. Praha : Argo.
 MISTRÍK, E. 2003. Potrebuje postmoderna termín vznešeno? In *Filozofia*, č. 4.
 ZÁLEŠÁK, J. 2013. *Minulá budoucnost. Současné umění na cestě od archeologie k angažovanosti*. Brno : VUT, Fakulta výtvarných umění.

¹ K regionálnej špecifickosti historiografického obratu v súčasnom vizuálnom umení post-socialistických krajín pozri Zálešák 2013.



Rita Koszorús: *Ihličnan* (zo série *Dichotómia*), 2015, akryl a uhlík na plátne, 50 x 50 cm

JANA ORLOVÁ

Újedě

*

Prababička stojí u okna
a čeká milence

Prababička čeká milence
a nosí vodu na oheň
Prababička čeká milence
a její manžel spí

Na statku je všechno v pořádku

*

Špínu nikdy neutírám
a tvoje prsty nelámu
Každý musí čekat
co zbyde

*

Noc kdy jsem sama
a bojím se lokálního umrtvení
procházím se po jeho bytě
v ústech chuť oceli

*

Miluješ pokrok
Miluješ úhlednost



JANA ORLOVÁ (1986) je performerka a poetka. Študovala v Ateliéri performance (u Tomáša Rullera) na Fakultě výtvarných umění v Brně, dále environmentálně štúdiá a historicko-literárne štúdiá. V roku 2012 jej vyšla prvotina *Číchat oheň* s autorskými ilustráciami, tento rok vo vydavateľstve Větrné mlýny zberka *Újedě*, z ktorej prinášame ukážku. Jej najmä vizuálnu tvorbu môžete vidieť na: www.janaorlova.cz.

Jsem jiná generace
 Mám ráda retro
 Mám ráda špínu
 Neznám žvýkačky Pedro
 Nezažila jsem komunismus
 Jsem jiná generace
 Můžu se vymezovat jen vůči konzumu
 Jsi jiná generace
 Ale šukáš skvěle

*

Na demonstraci proti supermarketu
 začali upalovat nahé dívky
 utekla jsem
 v cizí košili

*

Zašlápní dítě
 půjdeš do nebe...
 Nechám to na večer
 Nechám to spát
 Nachystám újedě

*

Není třeba abys přicházel
 monotónně nabírám city na lopatku
 zatímco babička
 sbírala kuřince holou rukou

*

Sedím ve vaně a brečím
 trvá to hodinu teče to
 nejde to zastavit
 Mrdáš mě ze soucitu
 teče to nejde to
 Zastavit

*

City
 to je pro manželky
 já můžu šukat a nenávidět naplno
 můžu odejít
 bez placení

*

Když se udělal
 utřel si péro do utěrky
 a já se smála
 jaká jsem to hospodyňka!



Rita Koszorús: Brehy II. (zo série Dichotómia), 2014, akryl a uhlík na plátne, 120 x 100 cm



HANA PONICKÁ je slovenská prozaička, prekladateľka, publicistka a autorka literatúry pre deti a mládež. Narodila sa 15. júla 1922 v obci Halič pri Lučenci, v rodine sudcu. V roku 1940 zmaturovala na dievčenskom gymnáziu v Bratislave. V lete 1944 zažívala pohnuté časy SNP. Keďže v tom čase študovala medicínu na Lekárskej fakulte Slovenskej univerzity v Bratislave, v roku 1945 sa prihlásila za dobrovoľnú ošetrovatelku Červeného kríža na Hlavnej stanici v Bratislave, kde prijímali a ošetrovali väzňov z koncentračných táborov. Medicínu však nedoštudovala, rozhodla sa písať. Od roku 1950 pôsobila ako redaktorka, spisovateľka, prekladateľka a publicistka. V roku 1956 sa stala členkou slovenskej sekcie Zväzu československých spisovateľov. Po tom, ako v roku 1977 v diskusnom príspevku pripravenom pre 3. zjazd Zväzu slovenských spisovateľov protestovala proti

praktikám komunistickej moci, pozastavili vydanie jej pripravovaného druhého dielu knihy o Štoplíkovi. V nasledujúcich rokoch nesmela publikovať. Roky 1977 – 1989 strávila v Lukavici, kde ju ako disidentku sústavne monitorovala ŠtB. V septembri 1989 bola za odpor proti praktikám komunistického režimu postavená pred súd spoločne s M. Kusým, J. Čarnogurským, A. Seleckým a V. Maňákom. V novembri 1989 boli napokon všetci postupne oslobodení. Po revolúcii vyšiel i druhý diel predtým pozastavenej knihy o Štoplíkovi a aj nové vydania jej ďalších kníh a prekladov. Hana Ponická zomrela 21. augusta 2007 v Banskej Bystrici. Pochovaná je v rodnej Haliči.

VÝBER Z DIELA

Knihy pre dospelých

- 1959 – *Ábelovský dom* (spomienková próza)
- 1964 – *Prísť, odísť* (zbierka poviedok)
- 1968 – *Bosými nohami* (zbierka noviel)
- 1974 – *Janko Novák* (dokumentárna beletria)
- 1989 – *Lukavické zápisky* (autobiografická próza, 1. vyd. v Toronte)
- 1990 – *Milan Rastislav Štefánik: hrdina sa vracia* (dokumentárna beletria)

Knihy pre deti

- 1953 – *Slávikove husličky*
- 1955 – *Halúzky*
- 1955 – *Medvedí rok*
- 1961 – *O Štoplíkovi*
- 1961 – *Malí mičurinci*
- 1961 – *Zimná rozprávka*
- 1968 – *Svietiaca ryba*
- 1972 – *O parádnici lienke*
- 1991 – *O Štoplíkovi, kým do školy nechodil*
- 1991 – *Ako Štoplík do školy chodil-nechodil*

Scenáre

- 1976 – *Zlatá réva* (scenár k filmu)

ALEXANDRA KOVÁČOVÁ

Hana Ponická: spisovateľka v nemilosti doby

Meno Hany Ponickéj zostane navždy symbolom húževnatého vzdorovania socialistickému režimu v 70. rokoch. Táto mimoriadne vzdelaná autorka vyčnievala z prostredia spisovateľského koloritu i tým, že bola vždy odhodlaná nahlas vysloviť svoj názor aj za cenu krutých následkov.

Autobiografický príbeh *Lukavických zápiskov* od prozaičky Hany Ponickéj sa začína odohrávať na Silvestra v roku 1977. Podrobne, denníkovou formou dokumentuje nasledujúcich dvanásť po sebe plynúcich mesiacov autorkinho života. Na pozadí jej osobných i rodinných problémov sa pomaly, ale isto na povrch vyplavujú aj choroby politicky rozvrátenej spoločnosti. „Na dne pohára som zbadala niečo zeleného, zdalo sa mi ihneď, že je to motýľ. Opatrne som ho vytiahla zo sklenky, bol to naozaj motýlik, bledozelený, krehučký. Krídla zložené, nehýbal sa, no nezdalo sa mi, že už nežije, hádam len zaspal na dlhý zimný čas, z jari sa potom zobudí!“ (Ponická 1992: 8) Tak opisuje víťanie Nového roka a svoj silvestrovský prípitok v kruhu rodiny Ponická. Motýľ sa v jej riadkoch stáva akýmsi symbolom, predzvesťou hrozby, kliatby ťažkých časov, no zároveň i nádeje, ktorá ju neopúšťa ani v tých najťažších chvíľach. Prenasleduje ju dokonca i v snoch: „Či naozaj motýľ len spí? Zjavil sa mi i vo sne, pritknutý k bielemu múru nad vysokými bielymi dverami v prízemí budmerického kaštiela, kde sídlia slovenskí spisovatelia.“ (Ponická 1992: 11)

LUKAVICKÉ ÚTOČISKO

Už začiatkom sedemdesiatych rokov sa pre Hanu Ponickú stal únikom z čoraz dusnejšieho prostredia bratislavskej intelektuálskej bohémy lukavický mlyn nachádzajúci sa v okrese Zvolen, neďaleko Sliača. Vymenila ho za jednoizbový byt v Bratislave, ktorý zverila do opateru detí. V Lukavici našla spolu so svojím tretím manželom, vojenským historikom Jaroslavom Šolcom, útočisko. Príbuzní sa ich pokúšali vystríhať pred neľahkým životom na lazoch, kde okrem tvorivej činnosti bola na dennom poriadku i tvrdá fyzická práca: „Tu budete najmenej sedem rokov drieť ako muly (...) v zime zamrznete, reumu si nahonobíte.“



ALEXANDRA KOVÁČOVÁ (1987) vyštudovala knižničnú a informačnú vedu na FiF UK v Bratislave, kde v súčasnosti pokračuje v doktorandskom štúdiu. Venuje sa problematike cenzúry a literárneho života na Slovensku pred a po roku 1989. V rámci dizertačnej práce realizuje rozhovory so slovenskými literátmi a literátkami. Pracuje ako novinárka, vystupuje na konferenciách a pravidelne publikuje v printových a elektronických médiách doma i v zahraničí.

(Ponická 1992: 14) No toto miesto im poskytovalo aspoň akú-takú úľavu. Hoci tieň doby dostihol Ponickú aj tu – „Dojmy najnovšie miešali sa s dojmi i obrazmi dejov z čerstvej i dávnejšej minulosti (...) čomu som roky unikala, čomu som dúfala celkom uniknúť z Bratislavy do Lukavice, do skromnejšieho života bez zvláštnych potrieb, po piatich rokoch ma v zaviatom kúte podpolianskej doliny dostihuje.“ (Ponická 1992: 20) –, predsa len bola Lukavica prostredím, ktoré bolo pre jej vlastnú aj mužovu tvorivú prácu priaznivejšie.

Ponickéj skepsa voči režimu sa začala prejavovať už v auguste 1968. S príchodom roku 1977 sa jej vnútorný odpor voči pokrivenému politickému systému iba vystupňoval. Všade sa vzrušene diskutovalo o Charte 77. Dokument, ktorý vznikol v Prahe z podnetu skupiny nespokojných občanov, zväčša intelektuálov, ktorí boli po roku 1968 zbavení svojej funkcie či možnosti pracovať, na Slovensku takmer nikto nečítal, no mnohí ho odsudzovali. Chartistov postihovali represálie: „Tam, kde nevládol socialistický režim, stránili Charte bezvýhradne, politicky i jednoducho preto, lebo obyčajne ľudia viac prajú prenasledovaným než prenasledovateľom. Z vysielaní staníc sme sa dozvedeli, ako v Prahe naše policajné orgány zatýkajú chartistov, berú ich na výsluchy, robia domové prehliadky v ich bytoch.“ (Ponická 1992: 18) Slovenská spisovateľská obec sa čoraz silnejšie delila na dva tábory – kým jedni sa začali prikláňať na stranu strnulého komunistického režimu, druhí boli označení za zradcov.

MARAZMUS DOBY

Ponická v tom čase dokončovala na základe objednávky martinského vydavateľstva tretí diel rozprávkovej knihy pre deti *O Štoplíkovi*. Dusná spoločensko-politická situácia ju však neustále oberala o potrebnú koncentráciu. Sklamávali ju aj spisovateľskí kolegovia – viacerí sa postupne vzdávali svojho presvedčenia, zo zbabelosti ustupovali režimu. Normalizačné šablóny sa začali zrkadliť aj v poetike mnohých literárnych diel, ktoré sa stali súčasťou mašinérie na očierňovanie tých, čo sa nepoddali, alebo si nepokojný život v ústraní, či dokonca v konfrontácii s režimom, zvolili dobrovoľne: „Chválili dobu, priaznivú pre rozvoj všetkých umení, bili každý svojším spôsobom – náznakovým, priamym alebo prudko útočným – verejne bitých umeleckých druhov, živoriacich mimo umeleckých zväzkov viac rokov.“ (Ponická 1992: 26) Koncom januára 1977 bolo prijaté *Vyhlásenie československých výborov umeleckých zväzkov*. Dokument, ktorý sa dištancoval od Charty 77, získal ľudové pomenovanie anticharta. Uverejňovali a verejne ho čítali všade tam, kde to len bolo možné: „Národ sa čudoval, koľko má umelcov, ale sa nebolo čo diviť, keď ako členovia umeleckých zväzkov podpisovali rezolúciu aj premnohí administratívni, technickí, ekonomickí pracovníci umeleckých zväzkov, podnikov, pracovníci ateliérov, upratovačky atď.“ (Ponická 1992: 28)

Ponická bola sklamaná, keď „štvanicu na bezbranných občanov“ (tak rezolúciu nazývala) podpísal aj básnik Milan Rúfus, jej bývalý manžel, nadrealistický básnik Štefan Žáry, či poetka Maša Haľamová. Na druhej strane ju potešilo, keď si všimla, že medzi podpismi chýbajú mená Jána Smreka, Andreja Chudobu, Jána



Lukavický mlyn v súčasnosti. © K. Jusková

Johanidesa, Rudolfa Slobodu alebo Mila Urbana. Bola len otázka času, kedy „marazmus doby“ zaklope aj na dvere lukavického mlynu a položí aj jej otázku, prečo sa ešte pod dokument nepodpísala. To sa aj stalo. Čoskoro začal vedúci obecnej knižnice v Lukavici spisovateľke vyčítať, že jej podpis v rezolúcii chýba. Naliehanie sa stupňovalo a vo februári 1977 dostala Ponická doporučený list zo Zväzu slovenských spisovateľov: „Bola som zrazu v pasci, z ktorej niet úniku, len podpísať, alebo nie – to nie však znamenalo vydeliť sa z veľkej väčšiny slovenských spisovateľov, a ktovie, či za to v budúcnosti neniesť i nepríjemné následky. Kampaň proti Charte som od jej začiatku odsudzovala.“ (Ponická 1992: 31)

V rozháranej spoločenskej atmosfére sa 2. marca 1977 konal 3. zjazd Zväzu slovenských spisovateľov. Sklamanie a znechutenie túto útlú, ale nemiernu húževnatú ženu priam burcovali k agilnosti. Ako dcéra sudcu získala Ponická dobré vzdelanie. Ovládala viaceré cudzie jazyky a takisto mala prehľad v právnej oblasti. Vedela, čo si môže dovoliť, ale i to, aký trest ju neminie v prípade prešľapu. Pred zjazdom si precízne pripravila diskusný príspevok. Ostro v ňom kritizovala aktuálny stav spoločnosti a literatúry a svojim kolegom ním chcela otvoriť oči. Politická situácia sa Ponickéj už dlhší čas nepozdávala a cítila, že bude len horšie: „V literárnej kritike ma zarážal návrat k dogmám a servilnosť voči vrchnosti, v odbornej literatúre o umeleckom majstrovstve som darmo hľadala ukážky z tvorby jedinečného majstra krásneho slovenského slova – Domi-

nika Tatarku: našla som záplavu príkladov na umelecké vyjadrenie z textov Hany Zelinovej, autorky konvenčnej v príbehu i myšlienkach.“ (Ponická 1992: 39)

Ponická pri rozprávaní o zjazde uvádza, že medzi spisovateľov a spisovateľky nezapadla – nielen svojím názorovým presvedčením, ale ani výzorom: „Uvedomila som si biednosť svojho ustrojenia: na nohách tie isté čižmy, v ktorých som cestovala i vonku chodím, na mne dosť obnosená sukňa, starší tmavohnedý pulóvrik... pocit zanedbanosti zvyšoval vo mne rozpaky, keď si ma niektoré spisovateľky začali doberať, do akého zapadáková som to zapadla, ba čo ma k tomu dohnalo, a aké to tam mám, že to vydržím.“ (Ponická 1992: 63) Keďže jej nebolo dovolené zjazdový príspevok verejne predniesť, po podujatí ho dala kolovať kolegom zo Zväzu slovenských spisovateľov. Niektorí vyjadrili súhlas, iní zasa obavy, že tým nikomu nepomôže a sebe uškodí. Pár dní po zjazde sa Ponická rozhodla svoj príspevok uverejniť v plnom znení vo francúzskom spravodajskom denníku *Le Monde*. Jej konanie nezostalo nepovšimnuté.

Podpisovatelia Charty, rovnako ako tí a tie, čo Chartu síce nepodpísali, ale sa od nej odmietli dištancovať, sa nevyhli hrozbám, zastrašovaniu v zamestnaní, odpočúvaniu, vypínaniu telefónov, sledovaniu, výsluchom ŠtB i pobytom vo vyšetrovacej väzbe. S rozruchom a ohlasmi, ktoré na seba po publikovaní textu nenechali čakať, Ponická počítala. Nasledovali nepríjemné opletačky s ŠtB, predvolania, výsluchy. Muži v „dlhých čiernych kabátoch“ jej boli v päťkách všade, kam sa pohla, a čoraz častejšie ju navštevovali aj v Lukavici. Navyše, spisovateľkino rozhodnutie ju i jej rodinu uvrhlo do nemalých existenčných problémov. V martinskom vydavateľstve pozastavili vydanie pripravovanej knihy a zmrazili aj iné zdroje jej príjmov. Hoci existenčne živorila, zákaz bol pre ňu hnacím motorom. Boj s nespravodlivosťou spoločenského systému vnímala osobne, ako výzvu, ktorej sa ani na chvíľu nepoddávala. Nezlomili ju ani nedôstojné praktiky ŠtB, ktorá ju pri výsluchu s podlomeným zdravím nútila zblieť šaty, ani výsluchy plné urážok a ponižovania, ktoré trvali niekoľko mesiacov: „Aká tam spisovateľka?! Nula! Také čarbaniny! Biť vás nebudeme, to nie, ale prinútíme vás, máme na to prostriedky!“ (Ponická 1992: 375) Smršť výsluchov doznieva až koncom decembra 1977. Ponická sa zotavuje u mamy na Sliachi neďaleko Lukavice a opäť nezaháľa: „S úžasom som si uvedomovala, ako čas beží a že som ešte stále nenapísala protest proti pamfletu ani proti postupu orgánov Štátnej bezpečnosti! Mala som ešte všetko v živej pamäti, zapisovala som si postupne aj útržky rozhovorov z výsluchu, aj jednotlivé výjavy. To všetko mohlo zostať len materiálom pre literárne spracovanie, ak skúsenosť a protest nepodopriem zákonom.“ (Ponická 1992: 407) Ako sama hovorí, aspoň „mala čím poháňať svoj osamelý veterný mlyn“ (tamže). Jej osobné protesty sa navždy stali výpoveďou o tom, že v nedôstojnej dobe nemlčala, nenechala sa pasívne prenasledovať, naopak – bojovala.

O PRIATELSTVE S TIMRAVOU

Dielo Ponickéj v spisovateľských začiatkoch výrazne ovplyvnili texty, ale i osobnosť Boženy Slančíkovej-Timravy. A práve tu možno hľadať zásadný for-

motvorný prvok Ponickéj ľudskosti, odvahy a občianskej uvedomelosti. Spomienky na úprimné priateľstvo týchto dvoch autoriek zachytáva i Ponickéj prvotina pre dospelých – novelistická črta *Ábelovský dom* (1959). Touto knihou sa spisovateľka nielenže prihlásila k literatúre pre dospelých, ale čo je v súvislosti s jej pôsobením po roku 1977 ešte dôležitejšie, opisuje tu dojmy zo stretnutia so staršou a skúsenou spisovateľkou Timravou. Práve ona pre ňu bola jednou z najväčších inšpirácií – nielen literárne, ale aj ľudsky, morálne.

Rovnako ako vo svojich dielach Timrava, aj Ponická v *Ábelovskom dome* nadväzuje na literárnu tradíciu dedinského prostredia, konkrétne života obyčajných ľudí v malej dedinke v blízkosti Lučenca – v Ábelovej, a tiež v Polichne, kde Ponická svoj vzor pravidelne navštevovala. „Mamu k napísaniu tejto knižky podnietili jej prázdninové pobyty u Timravej. Sú to vlastne črty spojené do novely. Obsahujú Timravine jednoduché predslovy, avšak s hlbokou myšlienkou,“ upozorňuje Ponickéj dcéra, Katarína Jusková (Kováčová – Jusková: neustránkované). Už v úvode knihy, kde začínajúca autorka opisuje dojem z prvého stretnutia, priznáva, že sa jej chvíľami zmocňujú obavy, ako ju Timrava, ktorá bola pre ňu obrovskou autoritou, prijme: „Príkradla som sa k skupinke agátov obďaleč, skryla sa za ich krehké, priesvitné haluze a pozorovala zboku tvár ženy, stojacej nehybne pred skromným, ale starostlivo opatrovaným hrobom. Videla som zboku len mäkký profil zružovenej tváre naplnenej akýmsi nepohnutelným, nedotknuteľným pokojom. Iba vráska v kútiku mäkko vykrojených úst skrývala trpkosť. Biele, krátko pristrihnuté vlasy, zvlhčené vetrom, vejúci smerom ku mne. Bola to nepochybne – Timrava.“ (Ponická 1959: 19)

Ponická Timravu vykresľuje ako renesančnú, racionálne uvažujúcu ženu so zmyslom pre humor, ktorá nikdy nepohrdla spoločnosťou mladých. Práve naopak, rozumie si s nimi a ich záujem jej lichoť. V jednej zo spomienok dokonca začínajúca autorka opisuje, ako našla sedemdesiatročnú Timravu okopávať záhradu. Neubránila sa rozpakom. „Tento obraz ma jednako zarážal: Motyka v Timravinej ruke! A to vo veku, keď ešte ľudia, čo žili len z tvrdej práce, odpočívajú... Požičajte mi tú motyku, tetuška,“ oslovila Timravu dospievajúca Ponická v snahe pomôcť. No keďže spisovateľka jej pomoc tvrdohlavo odmietla, pokúsila sa na ňu zapôsobiť láskavým žartom: „Prosím požičajte, už aj pre cvik, naozaj, veď viete, že je v móde štíhla línia.“ Timrava jej však pohotovo odvetila: „No a ja nesmiem byť módna, či už som taká stará, o nie! Aká výrečná, a človek by si myslel, že ani do päť narátať nevieš, a ono ti zobák riadny narástol!“ (Ponická 1959: 30 – 31)

Timrava adresuje Ponickéj pokarhanie so žartovným úsmevom a z ich dialógov presakuje na povrch nielen vzájomná úcta a ľudskosť, ale i dobrosrdečný nadčasový humor.

Knihá *Ábelovský dom* navždy zostane oslavou niekoľkoročného priateľstva medzi týmito dvomi významnými autorkami slovenskej literatúry. Je v nej zaznamenané dedičstvo Timravy, ktoré si Ponická ctí: „Ilúziou ostáva len to, čo nemá pohybu. Pravdu – človeka i veci v pohybe – nič nezatlačí do úzadia, ba naopak, pohľad na ich zmeravenie ešte viac zdôrazní pohyb, jas, v ktorom kedysi žili.“ (Ponická 1959: 97) Práve to bolo isto jednou z vecí, ktorá neskôr ovplyvnila Ponickéj odvalu postaviť sa proti režimu.

Literatúra

- KOVÁČOVÁ, A. – JUSKOVÁ, K. 2016. *Osobný rozhovor pre časopis Glosolália*. Pozri aj s. 78 – 86 tohto čísla *Glosolálie*.
 PONICKÁ, H. 1959. *Ábelovský dom*. Bratislava : Slovenský spisovateľ.
 PONICKÁ, H. 1992. *Lukavické zápisky*. (2. vydanie.) Brno : Atlantis. (1. vydanie Sixty-Eight Publishers – Slovak Research and Study Centre v Toronte, 1989.)

Diskusný príspevok k 3. zjazdu Zväzu slovenských spisovateľov

Vážené zhromaždenie!

Máme svoj tretí spisovateľský zjazd slovenský. Za päť rokov od nášho posledného zjazdu, ktorý sa konal 31. mája 1972 v Bratislave, sme iste každý niečo vytvorili, aj nové knihy nám vydali, alebo rozličné dramatické aj iné útvary sa nám realizovali. Početne to, myslím, so súčasnou slovenskou literatúrou nie je najhoršie už aj preto, že sa vydávajú v starostlivej úprave i diela našich klasikov, ako i reedície slovenských prekladov klasickej svetovej spisby. Aby som nebola neosobná, priznám sa i ja k svojmu: mám za posledné medzizjazdové obdobie napísanú filmovú poviedku, podľa ktorej realizovaný celovečerný film majú naše kiná uviesť ešte v tomto roku. V tomto roku mi má vyjsť aj prvý diel trilógie detskej knihy, ďalšie dva po prvom dieli neskoršie. V období od nášho posledného zjazdu mi vyšli aj básne v próze s biografickou esejou o slovenskom grafikovi Jankovi Novákovi, ktorý bojoval a padol v Slovenskom národnom povstaní. Za túto prácu som dostala v súťaži k 30. výročiu SNP aj odmenu. A predsa nie som spokojná.

V okolí malej stredoslovenskej dediny, kde žijem už päť rokov, vídam na poliach v jeseni plno nezobratej úrody. Ale mňa mrzí tiež nezobratá úroda z našich polí spisovateľských.

Žijeme už deväť rokov v ovzduší mimoriadneho napätia celospoločenského. Aj pri dlhšom trvaní takéhoto napätia môžu vzniknúť aj vznikajú diela dobré pre čitateľov aj pre náročnú literárnu kritiku. No vznikajú, vznikli aj škody neúmerne. Stratili sme v čerstvo uplynulých rokoch viac významných spisovateľov. Umreli, ale ich dielo sa ďalej vydáva. Popri nich stratili sme však aj veľa významných tu aj inde žijúcich spisovateľov, tvorby ešte plne schopných. Ich dielo už viac rokov nevychádza. Podnes nie sú členmi našej spisovateľskej organizácie takí spisovatelia ako Dominik Tatarka, Peter Karvaš, Ladislav Ťažký. Ani vysokohodnotné preklady Zory Jesenskej z ruskej, sovietskej, anglickej klasickej i súčasnej literatúry, na rozdiel od diel iných, v poslednom období zosnulých spisovateľov, nevychádzajú, nesmú vychádzať. Keďže sa meno Zory Jesenskej nespomenulo medzi ostatnými pred minútu ticha, ktorou sme mali vzdať úctu dielu i pamiatke všetkých našich v poslednom období zosnulých spisovateľov, robím to krátkou pomlčkou teraz.

Podnes nesmú publikovať svoje básne, prózy, alebo prekladať a články, eseje, kritiky o literatúre písať s nádejou na ich publikovanie ani ďalší členovia

alebo kandidáti našej spisovateľskej organizácie, alebo i nečlenovia, ale spolupracovníci našich literárnych kultúrnych časopisov ako: Ján Rozner, Pavel Hruz, Milan Hamada, Jozef Bžoch, Fedor Cádra, Miroslav Kusý, Zlata Solivajsová, Miroslav Hysko, Michal Gáfrik, Július Vanovič, Ctibor Štítnický, František Andraščík, Štefan Moravčík, Roman Kaliský, Juraj Špitzer, Albert Marenčin, Agneša Kalinová, Soňa Čechová, Ivan Kadlečík, Ján Kalina, Tomáš Winkler a iní. Ak sú v mojom výpočte omyly (lebo v prípade niektorých autorov mohli nastať medzičasom administratívne zmeny), nie je to moja vina. Stretávame sa v rámci našej organizácie tak málo ako nikdy predtým, preto aj málo o sebe vieme.

Teda nemáme vo svojich radoch mnohých tvorcov literatúry, kritiky, publicistiky, dramatickej tvorby. Stratili sa ich mená a diela aj z katalógov a políc našich verejných knižníc.

A predsa tu medzi nami, lepšie povedané mimo nás a okolo nás, títo naši kolegovia, priatelia chodia, žijú. Pracujú na pracoviskách, i keď nie v každom prípade najhorších, ale zväčša im cudzích, pre nich podradných. Niektorí z mladších, čo sa predtým nestihli stať ani členmi Zväzu slovenských spisovateľov, chytili sa aj čakana a lopaty, ale sú medzi nimi aj takí, čo doslovne živoría fyzicky, morálne, duševne – z penzie. A čo zvlášť zaráža, je aj to, že mnohí z nich boli vyznamenaní pred rokmi v našom socialistickom štáte najvyššími umeleckými titulmi a hodnosťami. Pokiaľ viem, tieto tituly sa im neodobrili. Z toho usudzujem, že nespáchali nič také, za čo by ich mohli alebo mali pohnať pred súd, kde by im na základe vymeraného trestu aj tituly odobrili. Tak tituly hej, ale publikovať nie. A nikdy nezabudnem na ten obraz našej súčasnej literatúry, aký sa mi zjavil pred pár rokmi, keď mi žiaci aj ich učitelia a profesori slovenčiny ukazovali z príležitosti mojich besied po školách v rozličných okresoch celé popreškrтанé stránky v učebniciach literatúry. S akým asi poučením o našej čerstvej histórii vyjdú raz do sveta tieto deti, táto naša mládež, ktorá musela vlastnými rukami v škole škrtať v učebniciach mená a diela svojich žijúcich spisovateľov, ktorých sa pred časom učila vážiť si, milovať ich? Aj tento obraz preškrтанej súčasnej literatúry patrí do nášho bilancovania za posledné medzizjazdové obdobie. Ale patria do tohto obrazu aj prípady vymetania sadzieb, ba i šrotovanie čerstvo vyšlých kníh, diel to našich vyradených spisovateľov.

Dnes sa koná i zjazd českých spisovateľov v Prahe. Tam možno číta niekto – ak sa taký nájde – mnohonásobne väčší počet spisovateľov a autorov, ktorých stratou je podnes ochudobnená súčasná česká spisba ako početne, tak hodnotne. Česká a slovenská literatúra, ako i vcelku česká a slovenská kultúrna história, mali odjakživa dôležité etapy, spoločenské medzníky. Preto aj straty na jednej i druhej strane sa znásobujú vzájomne. No treba s ľútosťou konštatovať, že straty tvorivých síl literatúry, umenia i celej kultúry na českej strane sú neporovnateľne vyššie než na strane slovenskej.

Ja osobne pociťujem pretrvávajúce tohto stavu vysokých strát podnes ako veľkú chybu našej kultúrnej politiky, ako ťažkú krivdu na našich tvorcoch

aj na našich literatúrach, umeniach, kultúre. Tým, že krivdíme tvorcom našich súčasných socialistických kultúrnych hodnôt, krivdíme predsa i socializmu, a to socializmu nielen v našej, ale i v iných socialistických krajinách, a krivdíme tým aj socializmu – ideálu pokrokových ľudí v krajinách s inou spoločenskou sústavou, než je naša.

Pred 21 rokmi povedal básnik Vítězslav Nezval na konferencii o českej poézii v Prahe: – Dokud v této zemi chodí třebas jen jeden jediný básník, s počtem, že nemůže vydávat, pak tu, soudruzi, není něco v pořádku! – A o rok neskôr na 2. zjazde československých spisovateľov v Prahe roku 1956 hovorí básnik František Hrubín: – Kdo z nás si spokojeně chodí, píše, spokojeně pobírá honoráře a klidně usíná, jakoby o ničem nevěděl, kdo neřekne nahlas „Zde se děje křivda!“, je zakuklený měšťák a sobec, a ten, kdo dokáže jen tajně se stydět, je zbabělec!

Vážené zhromaždenie!

Nevládzem sa už ďalej „tajne stydět,“ nevládzem sa už ďalej hanbiť tajne, že ja smiem publikovať, zatiaľ čo druhí nesmú. Mám síce pre seba ospravedlnenie, že som patrila k tým, čo dlho verili, dúfali, že konflikty a krivdy sa napravia a vyriešia, veď s úmyslom pomáhať v ťažkej celospoločenskej situácii, najmä mladým ľuďom, pracovala som od jesene roku 1968 až do konca roka 1971 v redakcii mládežníckych novín. Potom som akosi prestala dúfať. Ale bolo mi treba vytvoriť si pracovné prostredie, spraviť niečo. Pracovala som s vypätím fyzicky i duševne, nachádzala som svoje miesto v novom prostredí, kde sa veci nazývajú pravým menom, a po dlhých uvažovaniach a každodenných rozhovoroch s ľuďmi, odchádzajúcimi z našej i okolitých obcí autobusmi do tovární, na železnicu, aj do rozličných podnikov do práce, alebo ostávajúcimi pracovať na príslušných dvoroch a poliach JRD, teda po nabraní nových skúseností a poznaní a, samozrejme, aj popri sledovaní našich domácich i svetových dejov z tlače i rozhlasových staníc našich i svetových, rozhodla som sa úprimne hovoriť o tom, čo nás bolí a mrzí. Trpíme morálne, a naše morálne utrpenie je z morálnych útrap druhých, z neustálych rozporov medzi slovom a činom, z bujnenia poloprávdy a lži, zo stále sa stupňujúcich dvojtvárností a nepochopiteľných zákrokov, škodlivých našej spoločnosti. Naš štúrovský básnik pred 130 rokmi povedal: „U nás sa líbi!“ Druhý zase: „U nás sa spieva!“ A náš básnik ľud, lebo on je podnes náš najväčší básnik, neprekonaný v sršaní iskier energie z jeho poézie aj v časoch najhlbšieho útlaku, tento náš básnik ľud, jeho konkrétny človek dnes hovorí: „U nás sa klame!“

A počúvajte ho ďalej, ako hovorí: „Však nepoviem, tak trochu každý tu i tam klameme, však i ja starú oklamem, keď si na decik nechám, čo nevie, no ale tu sa klame ako na každý deň, a iba na tú nedeľu trochu pravdy... a že slobodne vyznávame? Poza humny sa zakrádaj, ak si chceš dať dieťa okrstiť! A rovnoprávnosť? Takátohľa: decko, prosím, vyznamenané, prijímacie skúšky dobre zložilo, obaja rodičia robotníci – a decko neprijaté na tú školu ani na odvolanie, lebo že i na to ono, na to dovolanie, treba si dopredu protekciu na najvyšších miestach poistiť, tak mi to tam povedali sami, namôjveru, nech ska-

pem, ak nie tak,“ zakľúči svoje ponosy tento náš človek pospolity, a ide hľadať do iného okresu nejaké prázdne miesto pre svoje dieťa na inú školu.

Naš ľud je vďačný svojmu zriadeniu za materiálne podvihnutie a primkol sa úzko k socializmu. No má i svoju dušu, a akú má on dušu od vekov! – a preto ho neuspokojujú len ukojené materiálne potreby. Naš človek z ľudu, človek našej pospolitosti, chce mať svoju plnú osobnú dôstojnosť, úctu svojho okolia ku všetkému, čo v ňom, človeku jednotlivcovi, je i drieme, i sníva. Teda úctu aj k jeho schopnosti samostatne zvažovať a dospievať k svojim úsudkom a názorom bez toho neustáleho presvedčovania a vnucovania nalinajkovaných hotových názorov, ako i bez strachu, že vzniknú nepríjemné následky, ak nepovie na „a“ a, na „b“ len b, ale na to i ono aj a, aj b, aj c, až po zet, čo mu príde zo skúsenosti a vlastnej múdrosti na um. A patrí k plnej potrebe plnej dôstojnosti človeka našej pospolitosti aj pocit skutočnej slobody vyznania, slobody vykonávania príslušných úkonov. Nemožno predsa chcieť dosiahnuť len tak hocijako nasilu, aby sa z celej dobrej tretiny všetkého obyvateľstva v ČSSR, ktorá nábožensky i oficiálne verí, stali ateisti.

Nedotýkam sa širšie ani odbornejšie bilancovania celej našej literatúry za naše posledné medzizjazdové obdobie, pretože nepoznám všetky nové diela. No čítavam medzi nimi zavše aj dielka majstrovské. Viem však tiež, že z našej súčasnej literatúry vypadol experiment a novátorstvo a že sa v nej ustálil predovšetkým vkus, idea a konvenčné formy. Tie novátorské, ak sa tu i tam aj vyskytnú, nie sú priam vítané. Ba sústavne je zatláčaný do pozadia aj význam vynikajúcich diel, aj je ich autor mimo zoznamu „stimulovaných“ autorov, ak síce smie publikovať, ale bez publicity. Tým vznikajú veľké medzery v súčasnej literárnej kritike i histórii. Ale paleta spôsobov, ako obmedzovať spisovateľskú aktivitu a kriticko-recenzentskú účasť, je ešte ďaleko pestrejšia, je naozaj až zaujímavá rôznorodá, individuálna.

Vážené zhromaždenie, končím. Hovorila som prevažne kriticky, lebo keby som bola hovorila i pochvalne, bolo by to po všetkom chválenkárstve o našej súčasnej literatúre v našej tlači z posledného obdobia iba nosením dreva do lesa. A hovorila som prevažne kriticky aj z opatrnosti: aby sa totiž nebodaj nestalo, že sa z môjho príspevku uverejní niekde len nejaký pozitívistický výňatok. To sa u nás stáva, dokonca i spisovateľom poslancom.

Celkom nakoniec si ešte dovoľujem navrhnúť, aby boli naše diskusné príspevky z tohto zjazdu uverejnené. Myslím, že teraz, keď naša tlač v poslednom čase prejavila až taký záujem o spisovateľov, o ich podpisy, poskytnite akiste ochotne aj priestor pre diskusné príspevky z ich 3. spisovateľského zjazdu.

Ďakujem, že ste ma počúvali.

H. PONICKÁ

(Príspevok s pôvodným názvom *Otázky tvorby a etiky súčasného spisovateľa*, ktorý vyšiel 14. mája 1977 vo francúzskom *Le Monde*, publikujeme s láskavým súhlasom Kataríny Juskovej.)

Byť slobodným človekom

Rozhovor s KATARÍNOU JUSKOVOU, dcérou Hany Ponickéj

KATARÍNA JUSKOVÁ (1947) vyštudovala angličtinu, španielčinu a portugalčinu na FIF UK v Bratislave. Dlhé roky pracovala ako editorka vo vydavateľstve Slovenský spisovateľ a v Revue svetovej literatúry. Momentálne pôsobí ako prekladateľka na voľnej nohe so špecializáciou na angličtinu a španielčinu. Rovnako ako jej mama Hana Ponická, i ona najradšej tvorí a prekladá v povestnom rodinnom mlyne v obci Lukavica.

Kto by lepšie poznal slovenskú prozaičku, prekladateľku, publicistku a v neposlednom rade autorku literatúry pre deti a mládež Hanu Ponickú než jej dcéra Katarína Jusková? Keďže rovnako ako kedysi jej mama, aj ona trávi väčšinu času v Lukavici, kde nemá mobilný signál ani prístup na internet, nebolo vôbec jednoduché sa s ňou skontaktovať. Napokon sa nám po vyše troch mesiacoch podarilo stretnúť v Bratislave. Bolo to tesne po jej príchode z Lukavice, z miesta, kde Hana Ponická dlhé roky žila, tvorila a nachádzala útočisko pred ne-vôľou režimu.

Značnú časť roka sa zdržujete v Lukavici, kde predtým žila a tvorila vaša mama, spisovateľka Hana Ponická (1922 – 2007). Tu vznikali a priamo sa odohrávali *Lukavické zápisky* (1989). Aký je to pocit vracat' sa na miesto, ktoré je tak silno späté s jej pôsobením, na ktorom zanechala toľko svojej energie?

Pobyt v Lukavici je pre mňa návratom iba čiastočne. Od roku 1972 sme tam totiž za mamou z Bratislavy, ak nám to dovoľoval čas a zamestnanie, chodievali. Počiatkové povinnosti súvisiace s údržbou starého mlyna, ktorý sme po maminej smrti túžili zachovať, postupne prerástli do čoraz dlhších období. Do Bratislavy však pravidelne chodievam, aby som tu vybavila pracovné záležitosti. Mama sa z Lukavice v roku 2002 presťahovala do Podrečian, kde po desaťročnom úsilí získala v reštitúcii naspäť rodinný majetok. V podrečianskom secesnom kaštieli žila päť rokov, no kým mohla, do Lukavice odbiehala. Dá sa povedať, že v Lukavici strávila prelomových tridsať rokov života. Do budovania vyše storočného lukavického mlyna vložila mnoho energie. Pracovala tam nielen duševne – písala fejtóny pre samizdaty aj do zásuvky, a od roku 1980 i *Lukavické zápisky* –, ale aj manuálne. Keďže na tom nebola finančne najlepšie, robotníkom pomáhala miešať maltu a v prípade núdze aj rúbala drevo. Po celý čas bola nútená kombinovať duševnú a telesnú prácu. Po tolkej fyzickej námahe často nebolo vôbec ľahké sadnúť si k písaciemu stolu a písať.

V *Lukavických zápiskoch* Hana Ponická píše o „nemennom marazme všednosti a dobových obštrukcií“. Bola pre vašu mamu Lukavica útočiskom, ktoré ju po

roku 1977 dokázalo dostatočne izolovať od dusného bratislavského ovzdušia?

Určite. V Lukavici prebiehal život pomerne normálne, znesiteľne. Ľudia na dedine boli takí aj onakí, ale všetko tam bolo akési priezračnejšie. Bolo tam menej pretváranky a vždy bolo jasné, kto zo susedov ju má rád a kto nie. Rozhodne sa nikdy nestalo, že by niektorý z Lukavičanov zbabelo prešiel na druhú stranu ulice tesne predtým, než mal mame odzdraviť, tak, ako to po roku 1977 urobili mnohí z jej bratislavských kolegov. Bratislavská spoločnosť, najmä tá spisovateľská a umelecká, bola kvôli opatrnosti často pokrytecká.

Po roku 1977 mnoho umelcov zapredalo svoje svedomie, pridalo sa na stranu kampane, ktorá bola vedená proti Charte 77. Ako mama znášala obdobie plné pretváranky a „prevracania kabátov“?

Rok 1977 bol skutočne kľúčový. Mama sa sporadicky ozývala už predtým, ale jej nespokojnosť s režimom v čase anticharty vyvrcholila. Uvedomila si, že už nedokáže ďalej tvoriť s pocitom, že jej kamaráti a spisovateľskí kolegovia (Dominik Tatarka a ostatní) nesmú publikovať. Preto na zjazde spisovateľov vystúpila s vlastným príspevkom. Všetko je to opísané v knihe *Lukavické zápisky*, možno až príliš podrobne, tak, že pre dnešných mladých ľudí môžu byť niektoré detaily ťažšie stráviteľné, hoci mapujú dôležité udalosti. Keďže mame na zjazde spisovateľov nedovolili diskusný príspevok predniesť, uverejnila ho vo francúzskom mienkotvornom denníku *Le Monde*. Následne bol prednesený na medzinárodnej konferencii o ľudských právach v Belehrade. Dôsledky maminej „slovenskej Charty“, ako jej príspevok neskôr nazvali, boli nedozerné. Dalo sa to však čakať. Krátko predtým si mama mňa aj súrodencov zavolala, aby nám oznámila, čo chce urobiť. Spýtala sa, či s tým súhlasíme. Predpokladala, že potom môže nasledovať všeličo. Pravdepodobne by to aj tak urobila, ale pre istotu sa nás vopred opýtala, čo si o tom myslíme. Zrejme bola zvedavá, čo na to povieme. A my sme povedali: „Mami, rob, čo uznáš za vhodné, a konaj tak, ako to cítiš, na nás sa neohliadaj.“

Vaša mama strávila významné životné obdobia po boku troch mužov. Môžete mi, prosím, bližšie ozrejmiť vaše rodinné vzťahy?

Mama bola vydatá trikrát. Jej prvým manželom bol náš otec, básnik Štefan Žáry. Rodičia sa zobrali hneď po vojne a potom istý čas žili v Taliansku. Otec tam pracoval ako zahraničný korešpondent. Boli to asi najšťastnejšie roky rodinného



Hana v Ponická vo veku 70 rokov. © K. Jusková



Hana Ponická s manželom Štefanom Žárym a dcérou Katarínou. © K. Jusková

života. V roku 1951 nás však okolnosti prinútili vrátiť sa na Slovensko, hoci rodičia chceli v Ríme zostať. Bolo treba pomôcť starým rodičom. Komunisti im vtedy začali znepríjemňovať život. Starký bol za Slovenského štátu sudcom a komunistický režim si postupne „bral na paškál“ všetkých niekdajších vyššie postavených úradníkov. Druhý raz sa mama vydala za básnika Jána Kostru. S ním deti nemala, on však mal dcéru z prvého manželstva a troch synov z druhého manželstva. No a v Lukavici žila mama vyše desať rokov s tretím manželom, vojenským historikom Jaroslavom Šolcom. Bol to skutočný partizán, telom i dušou. Už ako sedemnásťročný sa zapojil do povstania a bol ťažko ranený. Krátko potom, ako sa mama zaňho vydala, kúpili lukavický mlyn. Jaroslav nielenže odobroval maminu „protikomunistickú“ činnosť, ale jej ako vojenský historik a autor odborných publikácií dodával aj informácie, ktoré boli užitočné pre faktografické pozadie *Lukavických zápisok*.

Lukavické zápisky sú nielen osobnou, denníkovou spoveďou spisovateľky prežívajúcej ťažké časy, ale aj silnou spoločenskou výpoveďou. Keď ich vaša mama písala, mala ambíciu ich publikovať?

V kútiku duše určite áno. Veď každý autor či autorka, aj keď tvorí do šuplíka, dúfa, že si raz jeho či jej dielo prečíta čo najviac ľudí. No k maminej povahe patrilo aj to, že ak nemala nejaký text dopísaný, nikdy sa nedívala príliš dopredu.



S Giulianou Benzoni (H. Ponická vpravo). © K. Jusková

Obávala sa, či ho popri inej práci a zložitej finančnej situácii dokáže dokončiť. Nehovoriac o tom, že životné podmienky v Lukavici boli ťažké.

Nebyť *Lukavických zápisok*, Hana Ponická by sa pravdepodobne v dejinách literatúry preslávila ako autorka detských kníh *O Štoplíkovi*.

Možno áno, ale mama bola aj vynikajúca publicistka. Prispievala do *Smeny na nedeľu* a rôznych literárnych časopisov. Okrem detských kníh bola aj autorkou viacerých poviedkových zbierok pre dospelých. Do slovenčiny preložila mnohých významných európskych autorov a autorky, napríklad Moraviu, Calvina, Zsigmonda Móricza, ale aj Simone de Beauvoir či Exupéryho. Ešte pred uverejnením svojho „protirežimového zjazdového príspevku“ pre Slovensko objavila a preložila *Malého princa*. Hoci mamin preklad bol úspešný, v reedícii už pod jej menom vyjsť nemohol. A aj keď ho potom odmietlo preložiť viacero renomovaných prekladateľov z francúzštiny, ako to už v tom čase bývalo, napokon sa našli prekladatelia, ktorí túto úlohu vďačne prijali. Je to paradox, ale i napriek nadčasovej kvalite maminho prekladu vychádza aj po roku 1989 *Malý princ* v tejto druhej prekladovej verzii. Je to však len jedna z mnohých skrivodlivostí, ktoré sa nenapravili ani v „novej dobe“. Mama napísala aj autobiografickú prózu *Ábelovský dom* (1959) o Božene Slančíkovej-Timrave a v deväťdesiatych rokoch bola publikovaná i jej monografia o Milanovi Rastislavovi Štefánikovi. Vyšla



S Alexandrom Dubčekom v Lukavici. © K. Jusková

v predstihu pred ostatnými podobnými titulmi, veď mama sa Štefánikom zaoberala dve desaťročia. Ešte pred rokom 1968 nadviazala kontakt s jeho snúbenicou, markízou Giulianou Benzoni, s ktorou si písala až do jej smrti. Mama ovládala okrem taliančiny a francúzštiny aj nemčinu a maďarčinu, bola kultúrne rozhladená. Mala množstvo priateľov, s ktorými udržiavala intenzívny kontakt. Často k nám chodieval napríklad Dominik Tatarka, s ktorým sa navzájom inšpirovali. Dominik ju pravidelne navštevoval aj neskôr, v lukavickom mlyne, kam v osemdesiatych rokoch prichádzali i českí disidenti. Nejedného, ktorý si nedal pozor a necestoval viacerými nepriamymi spojmi, tajní na ceste do Lukavice odchytili. Ako autorka osobnej faktografickej prózy sa mama vykryštalizovala až pri písaní *Lukavických zápis-kov*. No keď už sa na to dala, robila to s čoraz väčšou vervou, ktorú iba sem-tam poznačili obavy. Tie však súviseli skôr so spisovateľskými ambíciami než s protivenstvami, ktoré ju mohli postretnúť.

Kým mama žila v Lukavici, bývali ste v Bratislave. Stretávali ste sa?

V tom čase som bývala v jej byte na Strakovej ulici, na rohu Hviezdoslavovho námestia, oproti kinu Mladosť. Mama byt prenechala nám, mladým – bratovi a mne. No aj naďalej nás často navštevovala. Necestovala však s kuframi, ako to bolo zobrazené v divadelnej inscenácii, ale s taškami. Kufre jej slúžili skôr na ukrývanie písaciek. Boli uložené na sestriňom pôjde v Lukavici, aby ich pri raziách nenašla polícia.

Vráťme sa však k legendárnej rozprávkovej knižke pre deti – *O Štoplíkovi* (1961). Ako vznikla táto dodnes populárna postavička?

Po úspešných rozprávkových knihách *Slávikove husličky* (1953) a *Medvedí rok* (1955) mama dostala opäť chuť napísať niečo pre deti. Nebola som vtedy doma, ale z rozprávania viem, že nahlas premýšľala, o čom by mohla písať, keď sa jej odrazu pohľad pristavil pri fľaši, ktorá stála na stole. Povedala: „Malo by to byť niečo jednoduché, ako keď štopeľ vyskočí z fľaše.“ Vzápätí si uvedomila, že je to skvelý nápad, a hrdina nových príbehov bol zrazu na svete. Pri písaní o Štoplíkovi sa naozaj zabávala, napokon, sama mala tri deti. Reedíciu a vydanie druhého dielu však v Martine po maminom zjazdovom príspevku zastavili.

Ako znášala zákaz publikovania?

Počítala s ním, odkedy sa rozhodla verejne ozvať na spisovateľskom zjazde. Hoci realita bola nepríjemná i po finančnej stránke, ani to nezatienilo jej pocit vnútorného oslobodenia. Keď sa už dala na vojnu, musela to vydržať. Svojím spôsobom sa občas aj bavila, pretože jej nechýbal zmysel humor a dobrodružstvo. Trochu horšie to bolo vtedy, keď sa do vecí zapojili štátne orgány, sledovanie a výsluchy. Ani vtedy však nestrácala rozvahu a neraz sa hneď po prepustení z polície vybrala na poštu, aby zatelefonovala do Rádia Slobodná Európa. Neboli už päťdesiate roky, v ktorých mohlo ísť človeku o život, a to jej dávalo istý pokoj. My deti sme boli tým všetkým – najmä materiálmi, ktoré k nám prichádzali, a jej priateľmi, ktorých sme radi počúvali – príjemne vzrušení. No aj tak bolo treba rátať so všetkým. Štúdium sme mali, našťastie, za sebou, hrozili nám nanajvýš nepríjemnosti v práci. Vďaka vedomostiam však boli naše obavy trochu menšie, vedeli sme, že okolitý svet funguje úplne inak. Napokon, sledovali sme to už od roku 1968, keď mnohí spisovatelia a intelektuáli dobrovoľne prezliekali kabáty. Smutné je, že mnohí z tých, čo si po sovietskej intervencii sypali popol na hlavu, si po roku 1989 opäť prerazili cestu na výslnie. Tí „šikovnejší“ a „múdrejší“ tak urobili ešte predtým. Aj keď nás to spočiatku s mamou zlostilo, neskôr sme sa na nich už len zabávali.

Nezlomili ju drastické výsluchy ŠtB, ktoré v knihe opisuje? V tom čase mala dosť podlomené zdravie.

Skôr ju to hnevalo. Najmä vtedy, keď ju v Bratislave vypočúvali chorú. Ak si po ňu prišli policajti do mlyna, zdržovala, ako sa len dalo. Dokonca ich občas rada vytočila, aby sa znemožnili. Dalo sa to potom dobre zužitkovať – či už v éteri, alebo v literárnom texte. Mama mala porozumenie aj pre tých Lukavičanov, ktorí sa jej priznali, že za nimi boli a chceli, aby na ňu donášali. A mala porozumenie aj vtedy, keď dodali, že museli čo-to povedať.

V úvode *Lukavických zápis-kov* používa vaša mama veľmi jemný, krehký jazyk, bohatý na zdobeniny a personifikácie. Vyjadrovala sa takto aj v domácom prostredí, v bežnej konverzácii?

Mama využívala poetický jazyk skôr v literatúre a pri opisoch prírody alebo vnútorných stavov. Ale sem-tam sa stávalo, že ak bolo niečo treba charakterizovať v tomto duchu, nezdráhala sa ho použiť na dokreslenie. V bežnom živote a v debatách s priateľmi bola skôr jadrná, praktická a vecná. Tak, ako si to zväčša vyžadovala situácia.

Nebola tak trochu aj idealistka?

Istotne, veď na to, na čo sa dala, musí mať človek ideály. Ale ak by som to mala nejakto nazvať, povedala by som skôr, že bola idealistkou so zdravým ráciom. Vždy si šla za svojím, ale so sedliackym rozumom, ktorý zdedila po otcovi. Aj nás



S deťmi a vnúčatami v 80. rokoch (H. Ponická druhá zľava) © K. Jusková

učila, že nemáme nikdy automaticky preberať všeobecne hlásané tézy, či už by ich hlásali politici, alebo médiá, v akomkoľvek režime. Zdôrazňovala, že treba čítať medzi riadkami, používať zdravý rozum, analyzovať fakty a vytvoriť si vlastný úsudok. A predovšetkým neprijímať tvrdenia iba jednej strany. Toto hovorievala nielen o komunizme, ale aj o porevolučných časoch, až dovedy, kým žila. Dnes by určite hovorila to isté. V deväťdesiatych rokoch jej núkali funkcie, no ona ich neprijala. Chcela zostať slobodným človekom, aby jej slová mali váhu. Peniaze pre ňu neboli nepodstatné. Už v povojnovej spisovateľskej spoločnosti, najmä v päťdesiatych rokoch, sa jej nežilo práve ľahko. Neraz sa stretávala aj so závišťou a neprajnosťou, najmä po návrate z Talianska, v čase, keď sa mnohí spisovatelia ochotne podrobili požiadavkám režimu. Často ju označovali za buržuju, a to len preto, lebo sa jej ako dcére sudcu dostalo všestranného vzdelania. Málokto naši spisovatelia vtedy ovládali cudzie jazyky. Mama si počas pobytu v Taliansku, kde sa spoznala a stretávala aj s Albertom Moraviom a Pierom Paolom Passolinim, osvojila ešte aj taliančinu.

Vo svojich zápiskoch trochu uštipačne opísala naondulované a vyobliekané paničky-spisovateľky, ktoré stretla na zjazde spisovateľov. Priznala, že ona



V 90. rokoch pred Budmerickým zámkom s priateľkou. © K. Jusková

sama prichádza v obnosených čizmách z Lukavice a nemá pocit, že do spisovateľskej society svojím imidžom zapadá. Dávali jej to aj pocítiť?

Tak z tohto si naozaj nič nerobila, naopak. Mama mala k móde vzťah ešte z domu a v Taliansku si mohla dovoliť kupovať aj pekné šaty. Nespomínam si už síce na tie obnosené čizmy, ale určite ladili s jej ostatným, i keď skromným oblečením. A istotne zodpovedali tomu, na čo sa chystala – príspevku, ktorý chcela predniesť. Mama mala vždy rada jednoduchú eleganciu a z prehnaneho fintenia si rada uťahovala. V Lukavici si občas obliekla niektoré časti ábelovského kroja, vítala nás najmä vo vyšívanej ábelovskej zásterke.

Predtým, než mama vstúpila do povedomia ako spisovateľka, študovala medicínu. Prečo v nej nepokračovala?

Mala už skončený piaty ročník, známky mala výborné a chýbala jej už len posledná skúška. V tom čase však začala chodiť do intelektuálnej spoločnosti, ktorú tvorili najmä výtvarníci a spisovatelia. A tak, ako sa aj dnes mladí ľudia búria proti konvenciám, vtedy sa búrili proti meštiackej spoločnosti, pre ktorú bolo

štúdium medicíny typické. Navyše sa vtedy, inšpirovaná novým prostredím a priateľmi, pustila do písania.

Takže bola rebelantka.

Svojím spôsobom. Okrem toho sa zamilovala do otca a rozhodla sa pre písanie. Na veľký žiaľ rodičov na poslednú skúšku z medicíny nešla. Po rokoch ju to dosť mrzelo. Zaujímavosťou je, že ešte ako medička pomáhala na Hlavnej stanici v Bratislave ošetrovať vojakov zranených na fronte. Keď jej krátko potom zavreli otca, Gustáv Husák jej pomohol dostať ho z väzenia.

V knihe zápisov často spomína Margitu Figuli, Elenú Maróthy-Šoltésovú, Boženu Slančíkovú-Timravu. Spájalo ich priateľstvo?

Timravine prózy mame učarili už v mladosti. Vyhľadala ju ešte ako sedemnásťročná, a hoci bola o dve generácie mladšia, hneď si porozumeli a strávila u nej na Ábelovej viacero prázdnin. Timrava ju zaujala nielen ako veľká spisovateľka, ale aj ako múdra a racionálna žena, ktorá mala vždy čo povedať i mladším. Margita Figuli bola zase mamina dávna priateľka. Často sa stretávali a navzájom navštevovali. Mama mala Margitu rada ako autorku aj ako človeka.

Margita Figuli navždy zostane predstaviteľkou lyrizovanej prózy. Ale je pravda, že poetika prírody a čistoty dedinského prostredia tak trochu lákala aj Hanu Ponickú?

Na rozhraní päťdesiatych a šesťdesiatych rokov, keď spisovateľov vyzývali, aby išli zbierať skúsenosti na vidiek a písali o roľníckych družstvách, sa iba málokto vybral niekam na dlhšie. Mame sa však nová príležitosť zapáčila, aj preto, že mohla na chvíľu odísť z Bratislavy. Odišla teda na vyše ročný pobyt v dedinke Ploštín pri Liptovskom Mikuláši. Na miestnom družstve pracovala ako traktoristka a svoje zážitky neskôr opísala v poviedkových zbierkach.

Ako vnímala vývin politickej situácie v 90. rokoch? Patrila medzi tú skupinu disidentiek a disidentov, ktorí sympatizovali s Vladimírom Mečiarom? Verila, že príde skutočná demokracia?

Rozhodne nebola nikdy sympatizantkou nijakého politika. Verila, že príde systém, v ktorom sa bude dať slobodne existovať. Predpokladala, že vývoj bude smerovať k pluralitnej demokracii so všetkými sprievodnými znakmi. Po určitom čase sa k ďalšiemu vývoju v tomto smere stavala skepticky. Mnohé ošúchané a večne opakované kliše, akými sú dnes ľudské práva a demokracia, či podobné prázdne frázy, z duše neznášala. Bridili sa jej demokrati, ktorí sa nad všetkých vyvyšovali, a vždy, keď bolo treba, bez obrúska povedala priateľom aj politikom zo všetkých častí politického spektra, čo si myslí. Dôverovala iba vlastnému poznaniu a úsudku.

(Zhovárala sa Alexandra Kováčová.)

Dych Lukavických zápisov (Divadlo faktu na motívy pamätí Hany Ponickéj)

VIKI JANOUŠKOVÁ

POUŽITÉ

- úryvky z knihy *Lukavické zápisky*
- úryvky z autentických rozhovorov s Katarínou Juskovou (dcérou) s Jurajom Žárom (synom) s prof. Imrichom Ruiselom (psychológom) s Jánom Budajom (politikom) s prof. Miroslavom Kusým (politológom) s Olegom Pastierom (vydavateľom)

POSTAVY

HEREČKA – aj ako PONICKÁ
HEREC – ako Sprievodca, Manžel, Muž, Hlas

I. OBRAZ

(*Tma.*)

REPO – RUISEL_ÚVOD; T: 1,56 (*prepis rozhovoru*): Poľský psychológ Jozef Kozielecki má zaujímavú, takzvanú transgresívnu koncepciu človeka, ktorá naznačuje, že za istých okolností človek prekročí svoje hranice. Proste koná tak, ako nikto od neho predtým nečakal, celé svoje okolie prekvapí, môže ísť napríklad o záchranu človeka, alebo človek sa obetuje za záchranu iných. Je to otázka vysokej motivácie, ten človek chce urobiť niečo dobré a je to v súlade s jeho hodnotami. Človek je vždy závislý od svojho okolia a postaviť sa proti nemu, konať tak, že na to doplatí a bude mať z toho problémy, tak to zďaleka nie je vždy ľahké.

(*Do monológu sa z tmy začína vykrojovať postava. Rozhodne sa odísť, váha, nakoniec zostane.*)

Neraz zisťujeme, že niektoré situácie sú nezaujímavé a nestoja za to, aby sme sa pre ne trápili a snažili sa ich splniť. No na druhej strane sú situácie, pre ktoré sa oplatí žiť, ktoré sa oplatí presadzovať. Nie div, že v ostatnom čase sa aj v teóriách inteligencie už nerozpráva len o abstraktnej, teore-

TÉMA: HANA PONICKÁ



VIKI JANOUŠKOVÁ je dramaturgička, autorka divadelných a rozhlasových hier, prekladateľka, publicistka a organizátorka. Ako dramaturgička pôsobila v Divadle Astorka Korzo '90, externe v Komornom divadle v Martine, Trnavskom divadle, Činohre SND, MOD Komárno, Divadle A. Bagara v Nitre, Mestskom divadle v Žiline a inde. Začiatkom 90. rokov spoluzakladala a viedla hnutie mladých divadiel Medzičas, bola i jeho dramaturgičkou a zástupkyňou šéfredaktorky *Medzičasopisu*. V roku 1991 založila spolu s režisérom Štefanom Koreňom nezávislé Divadlo a.h.a., kde 10 rokov pôsobila ako dramaturgička a riaditeľka. V rokoch 2001 až 2004 bola šéfredaktorkou odborného divadelného časopisu *Javisko*. V roku 2010 založila spolu s režisérom Róbertom Horňákom a spisovateľom Milošom Janouškom nezávislé divadlo TICHŤO a spol., v ktorom dodnes pôsobí ako dramaturgička, autorka a umelecká riaditeľka. Časopisecky a rozhlasovo publikovala poéziu, rozhlasové dramatisácie, adaptácie a pôvodné rozhlasové hry. Pre divadlo napísala hry *Spi Gilgameš*, *Dych Lukavických zápisov*, *Izrafel* alebo *Cúvanie do pamäti*, *Dějà vu*, *Zaplavenie* a iné. Sporadicky sa venuje teórii a prekladaniu (najmä z nemčiny: *Divadelník* – T. Bernhard, *Komplíc* – F. Dürrenmatt a iné).

tickej inteligencii, ako doposiaľ, ale začína už prevažovať napríklad inteligencia morálna, ktorá smeruje našu cestu, prípadne inteligencia spirituálna, ktorá nám umožňuje precítiť a prežiť aj nejaké vyššie hodnoty, umožňuje pochopiť, prečo sme na tomto svete, čo vlastne chceme, kam sa chceme dostať, čo chceme dosiahnuť. Čiže je to jeden taký veľmi zaujímavý kruh vzájomných vplyvov, ktoré svojim spôsobom osobnosť obohacujú.

(Cez zvuk sa objaví postava muzikanta – jej predstava. Pomáha jej vytvárať priestory – domov a na druhej strane „dav“ stoličiek.)

HEREČKA: Keď som zobrala do rúk Lukavické zápisky Hany Ponickéj, začala som pod tým jej literárnym jazykom a medzi riadkami čítať svoj, a možno náš, problém a stopovala som Ponickéj cestu k jeho riešeniu... To, čo rodičia vedia, vedia deti ešte lepšie. Ale to, čo rodičia neodovzdajú ako ucelený systém správania sa v istých situáciách, to si musia deti práčne odskákať samy na vlastnej koži. A, úprimne, generácie pred nami nás nevyzbrojili príliš bohatou škálou, ako sa hovorí „nie“ autorite, nenaučili nás, že je to „nie“ vlastnému strachu... Joj, a to dnes čelíme maximálne strachu zo straty zamestnania, žiadnej väčšej existenčnej ohrozenosti, kamarátka. Dnes skutočne nikomu nejde o krk... a predsa, porušiť názorovú lojalitu, napríklad voči šéfovi či inému „mocnému“, ktorý zo zásady viesť dialóg nechce...

REPO – BUDAJ_1; T: 0,41 *(prepis)*: Ja som sa s Ponickou poznal a bola to dáma so silným etickým nábojom, ktorého sa nemienila vzdať. A naozaj, mohla slúžiť ako vzor aj takej, až by som to nazval, politickej logiky. Pretože ona svoj čin neraz pred nami vysvetľovala a hovorila o ňom s takou priesračnou etickou líniou, že som mal chuť si všetky jej spomienky zapísať. Bola to báječná dáma slovenskej literatúry, ktorá sa takto mimovoľne stala aj veľkou osobnosťou odporu proti normalizácii.

HEREČKA: Ach, Hana, Hana...

(Podíde k stolu, prehŕňa sa v papieroch – listuje v knihe, usmeje sa.)

PONICKÁ: V Martine som odovzdala redaktorke Ivke Kadlečkovej rukopis, navštívila som tetu, ktorá ma odhovárala od nočnej cesty, no ja som chcela byť čím prv sama, a tak som milú tetu oklamala, že mám výborné spojenie a hneď v noci som sa z Martina vracala do Lukavice. Čakala som v malej čakárni, hmýrilo sa mi to všetko v hlave, hľadala som, formulovala... začalo sa ma chytať zúfalstvo, ako to, že neviem vymyslieť ani len prvú vetu...

(Počas čítania prešla na vozík – je vo vlaku.)

HEREČKA *(akoby poznámka bokom)*: Je rok 1977. Socík, ako sa hovorilo...

PONICKÁ: Ešte ani nesvitlo, v oblakoch hustej spiacej pary vystupovali vysokými schodíkmi z nástupišta na staromódny medziedinský dopravný prostriedok ľudia s nedospátymi tvármi...

SPRIEVODCA *(z dialky, bezfarebne)*: Príistupovali.

PONICKÁ: Uzimene sa chúlili s taškami do kútov oddelení, prižmurovali oči, mlčali. Mlčali.

SPRIEVODCA: Príistupovali – súdružka!

PONICKÁ: Nech sa páči. Bože, niekde som ho...

SPRIEVODCA *(arogantne, bezfarebne)*: Ja čakám.

PONICKÁ: Vydržte... tu je!

SPRIEVODCA: Príistupovali.

(Sprievodca odchádza. Herečka prechádza do Lukavice – domov.)

PONICKÁ: Tá kampaň proti charte rozrušila pred pár týždňami aj náš pokojný život v Lukavici. Už aj dedina bola v strehu, vznikali rozličné dohady, povesti, napríklad, že asi bude nová vojna, lebo Rusi sa teraz veľmi nahnevajú, niektorí sa v dedine hlasno tešili, že chartisti sa zastali veriach, budeme sa môcť, ľudia, krstiť, sobášiť deti v kostole bez skrývania, a mnohí z tých, čo denne cestujú autobusmi, vlakom alebo obojím do práce, do Zvolena, Banskej Bystrice aj inde, boli otrávení, že sa musia zúčastňovať v podniku na schôdzkach, kde ich vrah nútia, aby podpisovali spoločné vyhlásenia proti Charte 77, ktorú nik z nich nečítal, veď doteraz nikde nebola uverejnená, dokedy budú ešte u nás pokladať vedúci komunisti ľudí za stádo?

(Vo zvuku zostáva visieť „dokedy“... Ťahá ju to k davu, či „vrchnosti“ stoličiek...)

Z vysielania zahraničných rozhlasových staníc sme sa dozvedeli, ako v Prahe naše policajné orgány zatýkajú chartistov, berú ich na výsluchy, robia domové prehliadky v ich bytoch, a z nášho rozhlasu – škoda reči. *(Rozohŕuje sa.)* Že vrah sa „osnovatelia dovolávajú dialógu“, a tak ďalej, ale že sa ho „dovolávajú prehnane“! To bola jediná výčitka v Pravde. Výraz prehnane, zdôraznený v oficiálnej tlači ako dôvod nevole vrchnosti proti podpisovateľom! Čo je prehnane, odkiaľ je dožadovanie sa občanov rozličných správ a dialógu dovolené a odkiaľ pokiaľ nedovolené? Čo znamená konkrétne v tomto jave slovo prehnane?

HEREČKA: Toto nadávanie na pomery mi niečo pripomína...

(Na vozíku. Opäť zalistuje v knihe.)

PONICKÁ: Mám aj viac v tých mojich poznámkach, vôbec si mnohé javy doby zaznamenávam, rozoberám, zabúdam aj na vlastné písanie... Píšem iné. Rôzne poznámky, náčrtky reportáží. *(Svetlo zhasína.)*

HEREČKA: Raz tie zápisky budú základom pre knihu, ktorá vyjde v roku 1989 v Sixty Eight Publishers a Slovak Research and Study Centre v Toronte pod názvom Lukavické zápisky a Hana Ponická k tomuto vydaniu napíše: „Túto knihu som písala viac rokov (1978 – 1983). Niekedy som pociťovala až úzkosť, že ju nikdy nedokončím.“

(Vo zvuku zostáva visieť „úzkosť“...)

REPO – DCÉRA_3; T: 0,34 *(prepis)*: My sme žili v domácnosti, kde boli dve pracovne a dva písacie stoly, za ktorými sa pracovalo a obyčajne tam bolo aj dosť dymu. Tak nám bolo normálne, že tam sa pracuje, píše a píše sa o všetkom, tak asi sa píše aj o nás. Tak sme to nebrali tak, že by ma bolo mrzelo, alebo tešilo extra, že sa píše o nás. Teraz, keď to po rokoch čítam, tak priznám sa, že mi je to veľmi milé, lebo – ináč to človek vníma.

SPRIEVODCA: Príistupovali.

(Zvuk kolies vlaku.)

PONICKÁ (*na schodoch číta*): Už deväť rokov... Žijeme už deväť rokov v ovzduší mimoriadneho napätia. Celospoločenského...

SPRIEVODCA (*úplne blízko*): Súdružka, a vy čo? Vy ste výnimka?! Lístok!

PONICKÁ: Prepáčte. Prosím? Jaj. Áno, áno... Nech sa páči...

(*Zvuk cvaknutie lístka, kolies vlaku.*)

II. OBRAZ

(*Zvuk čajníka. Situácia stretnutia.*)

PONICKÁ: „Rozneslo se, že jistý slovenský publicista chartu dostal a zanesl ji pro jistotu na Ústředný výbor, tady u vás ji tedy nikto nečetl,“ hovorí Vašek Kurala, mužov kamarát. A predsa ju okrem Mira Kusého a Jána Mlynárika aj jeden súčasný spisovateľ vraj podpísal! Prozaik slovenský súčasný – najlepší – Dominik Tatarka... Ako tomu môjmu mužovi zasvietili oči! Omladol o... ako v tom šesťdesiatom ôsmom, keď s Dominikom sedeli v bratislavskom televíznom štúdiu, zúfalý redaktor ani nezvládol zasiahnuť, a oni predostreli „plán prebudovania spoločnosti na základoch demokracie, tolerancie a lásky“. Ten zápal musel prejsť aj na divákov, to boli...

PONICKÁ: Počkaj, urobím čaj...

MANŽEL: To by bolo fajn...

PONICKÁ (*vnútorný monológ*): Dominik teda unikol z domácej bratislavskej zábezpeky do mesta mladosti a výbojov, tak vlastne dostihol vlastný osud... mal nehodu, nemocnica, zlomená kľúčna kosť... starajú sa oňho, chodia vraj za ním priatelia, i veľmi mladí a mladé, a on im z postele, potešený ich láskou, vykladá svoje predstavy o budúcnosti, o svete neoklieštenom zátarasami hraníc, záujmových sfér, tupých egoizmov a zadubenosti – viem si ho živo prestaviť. Vyčerpáva seba, ale i druhých, potrebuje spolurozprávačov... ako dobre, že ich, v zenite svojho tvorivého úsilia, má zrazu v Prahe, i keď nehybný, ale toľko naraz!

(*Zvuk pískajúcej konvice.*)

MANŽEL (*blízko*): Kde si? Nechaj, zalejem.

PONICKÁ (*vytrhnutá*): Prepáč, na začiatku. Som opäť na začiatku, myslela som, že ujdeme pred tým všetkým na Lukavicu, ale nepodarilo sa!

MANŽEL: Aspoň si tu zmocnela, ty moja žienka.

PONICKÁ: Darmo – odolnosť proti dobe som nenadobudla.

MANŽEL: Zmocnenie neprináša zľahostajnenie...

PONICKÁ: ... a je nám darované, vlastne práve na to, aby sme ešte mocnejšie na všetko reagovali... Tak si to chcel povedať?

(*Situácia končí, svetlo zhasína.*)

REPO – KUSÝ_HRANICA VZDORU; T: 1,39 (*prepis*): Áno, ten pocit izolovanosti bol veľmi silný, lebo bývalí priatelia neboli ochotní znášať dôsledky stretávania sa s nami a radšej boli opatrní. Takže človek stratil veľa priateľov, ale na druhej strane získal priateľov, ktorí boli v podobnej situácii. Tak to

bol náš prípad s Hanou Ponickou, Jozefom Jablonickým, Milanom Šimečkom, Julom Strinkom a ďalšími, ktorí sme sa tu v Bratislave zgrupovali a stretávali. Takže aj ona mala silnú potrebu nájsť ľudí, ktorí by jej v tej situácii boli blízki, a my sme ten pocit mali rovnako. Ja (*smiech*), zaskočili ste ma tou otázkou... Ale tento moment bol silný, že naraz človek zistil... Čo bolo pre mňa šokujúce, boli ľudia z mojej univerzity, kde som pôsobil na Katedre filozofie. My sme boli mladí asistenti, čiže žili sme aj búrlivým životom, spoločné posedenia pri víne a kamarátstva na život a na smrť. A naraz som zistil, že to prestáva platiť (*smiech*). Keď som videl človeka, ktorý ešte nedávno bol môj blízky priateľ, že keď ide proti mne, otáča hlavu, aby mohol prejsť okolo mňa bez povšimnutia, tak to bol šokujúci zážitok. To človeku akosi utkvie na celý život a ja som sa, napríklad, na tú katedru už po revolúcii nemohol vrátiť.

PONICKÁ: Treba niečo urobiť. Ale ČO?! Čo môžem robiť, aby som sa už necítila zgniavená, prípadne spoluvinná na všetkom, čo znepokojilo práve našu krajinu? Chytím pero, píšem listy. Spisovateľovi Plávkovi, Mináčovi aj iným, čo pomáhali podpaľovať novú kampaň. Dávam im otázky, či už nie je na všetkých dosť hanby za všelijaké pochybné podpisovania na rozkaz vrchnosti v minulosti? Lahla som si, málo a zle som spala, a keď som vstala a všetko v noci popísané som si prečítala, videlo sa mi, že je to učená bezmocnosť. Z chaosu, zase len chaos. Potrhanými papiermi podpaľujem triesky v peci, chystám raňajky, hrianim chlieb, snažím sa už na všetko toľko nemyslieť, veď mám ja inú prácu! Dokončiť tretí diel rozprávkovej knihy pre deti, z prvého dielu korektúry čím prv odoslať opravené vydavateľstvu, a kedy konečne Sládkovič...? Pokoj, pokoj a písať! Konečne už písať.

(*Objaví sa tieň Muža. Ozve sa hlas.*)

MUŽ: Ešte stále som vaše meno nečítal. Tak vy ju nechcete odsúdiť?

PONICKÁ: Nepoznám text tej charty.

MUŽ: Tak vám nestačí, čo naše noviny o nej píšú, čo naši vládni predstavitelia o nej prehlasujú? Tak vy im neveríte?

PONICKÁ (*vnútorný monológ*): Veríme, neveríme, všakáno, napríklad v Pánaboha – aj s tou našou vierou v tomto červenom storočí je to všelijaké, všakáno, však i my dvaja sa na lukavických pohreboch so spevníkmi pod pazuchou stretávame, pravda, pán knihovník...

PONICKÁ: Aj kedysi, a už za socializmu, naše noviny soptili, akí zradcovia sú tí a tí naši občania, a boli to poprední komunisti, ktorých naši štátni prokurátori obžalúvali, naše súdy súdili, naši kati popravovali, ba i to sa stávalo, že niektorí z odsúdených útrapami vo väzení už celkom zlomení...

PONICKÁ (*vnútorný monológ*): ... bože, ale som sa rozhorlila! Líca mi horia...

MUŽ: Veru tak, veď aj prezidenta Husáka vtedy... ale teraz je to iné, a keď teraz vysoký predstaviteľ vyhlási niečo za otravu a lepru...

(*Zvuk telefónu.*)

MUŽ: Áno, áno súdruh, tu je u mňa. Súdružka Ponická, máte telefón. (*po tichu*) Zo zväzu spisovateľov, Bratislava.

PONICKÁ: Áno, prosím?

HLAS (v telefóne): Súdružka Ponická, čakáme. Kedy pošlete podpis pod Rezolúciu?

PONICKÁ (vnútorný monológ): Bože, čo mu mám povedať?!

PONICKÁ (nezrozumiteľne): Ja som ju nečítala.

HLAS: Prosím?

PONICKÁ: Keď mi pošlete text Charty 77.

HLAS: Súdružka Ponická, upokojte sa, my ju tiež nemáme.

PONICKÁ: A skade ju spisovatelia poznajú?

HLAS: Nepoznajú, nečítali.

PONICKÁ: Podpisujú.

HLAS: Podpisujú.

PONICKÁ: Tak podpisujú a Chartu nepoznajú...

HLAS: Nepoznajú, ale predsa len, musíte veriť...

PONICKÁ (vybuchne zrazu zreteľne): To je celé nezmysel!!!

HLAS (po chvíli): Chápem vás, ale spomínali sme, že ste ešte nikde neboli, ani v Paríži, máte ísť do Budapešti. Súdružka Ponická, haló, počujete ma?

PONICKÁ (vnútorný monológ): Nebola si v Paríži, iní chodili, ale už si to spoznala tak, že je to len tvoje, a keby si tam šla naozaj a spoznala to zblízka, v realite, splasne tvoj sen, potom už neuvidíš, čo si si sama vystavala. A Pešť? V článku jedného spisovateľa som zazrela fotku svojho osemnásťročného otca, fotografiu vojenských dobrovoľníkov z Lučenca 1917, tak už ani s otcovým veliteľom z prvej svetovej vojny sa nestretnem, pozri sa, pavúk, ako si behá po dlážke, ani ty už odtiaľto do Paríža ani do Pešti, ba ani len do Bratislavy nepobežíš...

HLAS: Súdružka Ponická, tak čo, haló, počujete ma?!

(Ponická položí slúchadlo.)

MUŽ: Čo sa stalo, súdružka?

PONICKÁ: Spojenie. Stratila som spojenie.

REPO – KUSÝ_HRANICA VZDORU; T: 1,28 (prepis): Takže to bola niekedy taká dilema, zvlášť keď človek nie je hulvát, je slušný, keď vám aj nejaký chrapúň podáva ruku, vy cítite, že je slušné podávať ruku prijať. Postaviť sa proti tomuto a povedať, toto nemôžem prijať, tu je moja konečná bariéra, ďalej nemôžem ísť. Takýto môj osobný pocit bol, keď si ma zavolať Miroslav Válek, vtedy minister kultúry a člen predsedníctva ÚV a hovorí mi: „Pozri sa, Miro, si relatívne mladý človek, päťdesiatnik, ešte máš život pred sebou, napíš pár riadkov do Pravdy tak, aby ťa to nebolelo, a ja zariadim všetko ostatné.“ Však on zachránil Karvaša a mnohých iných ľudí. A teda takáto mefistofelovská ponuka tu prišla. A tam človek zostane stáť a povie si: Je to hranica, ktorú už nemôžem prekročiť. Vtedy som mu musel povedať, že to by som si musel naplúvať do očí, keby som toto urobil. No. Tak v takejto situácii bola aj Hana Ponická a mnohí ďalší, ktorí sa dostali do toho disentu.

(Zvuk duniacich kolies.)

REPO – DCÉRA_2A; T: 0,22 (prepis): V podstate odišla zo spoločnosti predtým, ako vypukla Charta a ako ju začali prenasledovať.

REPO – DCÉRA_2A; T: 0,46 (prepis): V tej Lukavici, tam si ona, paradoxne, sama

vytvorila svoju spoločnosť tým, že tam za ňou chodili tí, čo sa nebáli a čo mali také názory a postoje ako ona.

PONICKÁ: Keď mi asi o týždeň po prvom doručenom liste zo Zväzu spisovateľov prišiel druhý, myslela som si, či mi znovu neposielajú bianko papier a výzvu, aby som sa podpísala pod rezolúciu. No mylila som sa. V liste bola tentoraz pozvánka na 3. zjazd Zväzu slovenských spisovateľov na deň 2. marca 1977.

(Zvuk kolies vlaku.)

PONICKÁ: Rozhodovala som sa už v sedemdesiatom šiestom, keď mal byť náš tretí zjazd, že predsa len ešte raz pôjdem, ale tam poviem, čo všetko som vypozerovala a čo ma mrzí. Zjazd sa vtedy nekonal, odložili ho, no po roku neboli pomery v literatúre iné, po tom všetkom, čo kampaň proti podpisovateľom charty priniesla, ešte horšie.

MANŽEL: Pôjdeš, viem.

PONICKÁ: „Žijeme už deväť rokov v ovzduší mimoriadneho napätia celospoločenského.“ To je dobrá prvá veta, ale ako na to ďalej. Čo tak: „V okolí malej stredoslovenskej dediny, kde žijem už päť rokov, vídam na poliach v jeseni plno nezobratej úrody. Ale mňa mrzí tiež nezobratá úroda z našich polí spisovateľských...“

(Zvuk dunenia kolies.)

MANŽEL: Škoda, teraz, keď máš aj niečo v tlači, sa ideš vytrhovať. A najmä, veľa si od toho vystúpenia nesľubuj, aby si nebola sklamaná. Čo všeličo sa už nadiskutovalo, z čoho sa i všeobecné uzávery spravili... Mnohú dobrú vôľu i odhodlanosť pohltí obludná všeobecnosť, veľa slov.

PONICKÁ: Ale čo povedať, aby to nebolo všeobecné?! Spomínam si na tri príspevky z 2. československého zjazdu z päťdesiateho šiesteho v Prahe, Hrubínov, Tatarkov a Seifertov. Mená! Konkrétne mená, vymenovať tých, čo nesmú publikovať! To nebude všeobecné, krstné i priezvisko každého, kto bol vyhodnený zo Zväzu slovenských spisovateľov?!

MANŽEL: To bude riadne konkrétne, lenže aj riskantné!

PONICKÁ: Keby som tak mala nejaký zoznam! Na nič také si neviem spomenúť, len sa mi pred očami začína vynárať dlhý zoznam mien.

MANŽEL: Zjazd je už o dva týždne...

(Sadne si a začne horúčkovo písať.)

PONICKÁ: „Ale mňa mrzí tiež nezobratá úroda z našich polí spisovateľských.“ A potom môžem nadviazať: „Podnes nesmú publikovať svoje básne, prózy, alebo prekladať, a články, eseje, kritiky o literatúre písať s nádejou na ich publikovanie ani ďalší členovia alebo kandidáti našej spisovateľskej organizácie, alebo i nečlenovia: Ján Rozner, Pavel Hruz, Milan Hamada, Ján Kalina, Ivan Kadlečík...“ Áno, takto sa k tomu vymenovaniu dostanem! „Žijeme už deväť rokov v ovzduší mimoriadneho napätia celospoločenského...“ Bože, to je úľava...

(Zvuk kolies vlaku.)

SPRIEVODCA (v dialke): Prííistupovali!

REPO – DCÉRA_2B; T: 0,45 (prepis): Sama išla s malou dušičkou, však aj priznáva

v knihe Lukavické zápisky, že tak ako my všetci, mala rodinu, mala deti... No pamätám sa, že si nás predtým zavolala, všetkých troch a každého z nás sa opýtala, pozrite sa, idem toto a toto urobiť... No skrátka sme jej to všetci odobrili, že samozrejme, nejako už bude. Už to neboli tie päťdesiate roky zas. To treba povedať.

(Zmena – sedí na zemi a horúčkovo hľadá.)

PONICKÁ: Okolo mňa papieriky s múdrostami slovenských, českých, maďarských, francúzskych i talianskych, poľských spisovateľov, no nad všetkými sa zrazu rozsvietil nový zimný deň so sýkorkami na stromoch, cvengotom potoka pod ľadovou škrupinou, a ako keď hustú pohrónsku hmlu prerazí náhly výstrek slnečného svetla, zaznel ponad všetku mätež prúdiacu cestami šedivej hmoty mozgovej kôry taký tenký rozochvený vrúci hlas, také obyčajné, rozpačité, trochu jachtavé zdôverenie, akým sa len básnik Dominik Tatarka blíži k človeku, aby potom aj on z neho vymámil jeho osobité, jedinečné vyznanie...

MUŽ: Vy, básnici súčasníci, uvažovali ste, prečo z našej poézie nesrší už ten zdroj energie? Ale keby ste sa tak vedeli zriecť blahobytu...

PONICKÁ: Ozvena našich rozhovorov v Dominikovej zadymenej izbičke postupne slabne, unika mi, ale začínajú sa ku mne približovať hlasy z môjho bezprostredného okolia a prinášajú otázky, túžby, sklamanie, problémy nespisovateľské, a jednako dobové, počúvam ich už roky, prinášam ich aj zo vzdialenejších kútov našej lukavickej samoty, teraz mi mnohé presakujú do myšlienok; zjavná bieda našej spisovateľskej spoločnosti ma poháňa, aby som jedným dychom písala aj o nezjavených, ututlaných biedach obecných. Uvedomujem si triezvo, že niektoré moje úsudky, najmä o náboženskej neslobode v našej krajine, sú dosť riskantné, no už niet úniku, myšlienka viaže myšlienku a slovo zviazané s ďalším nedá sa roztrhnúť, lebo všetko spolu súvisí, a zdá sa mi, že jeden prudký vietor previeva nielen túto dolinu, ale i celú zem.

(Zvuk kolies vlaku.)

PONICKÁ: A nakoniec iba úbohých štyri stránky textu, na všetku vydanú námahu i vzruch hádam až priprostý. Opravujem ho do poslednej chvíle. Muž príde až tesne pred odchodom, ledva si stíhame povedať to najdôležitejšie a odvezie ma na autobus, ktorý nejde, tak na vlak do Sliača. Vysadla som na bratislavský rýchlik. Vydýchla som si, upokojila sa, otvorila som oblok a tu zrazu vidím svoju už čoskoro osemdesiatročnú mamu, ako pribehuje na nástupište; len mi vraj prišla povedať, chce ma upozorniť, prosí ma, aby som nič nehovorila na schôdzi. Ako sa vlak pohýna, ešte chvíľu popri ňom beží, už nehovorí, len dvíha ku mne modré oči, rozruší ma to, ešte ani na spisovateľský zjazd ma, 55-ročnú, nepustí bez upozorňovania, pritom sa bojím, aby náhodou nespadla, dlhý a široký zimník sa jej plantá medzi nohami. S rozbúchaným srdcom a náhle rozbolenu hlavou spustím sa celá na mäkké sedadlo, keď vlak zahne za zákrutu. Nevieť pochopiť, ako mohla vytušiť... okrem muža s nikým som o príspevku zatiaľ nehovorila. V Bratislave som sa vzchopila, zvitála s deťmi a vnukmi a utiahla sa do kabinetu pri kuchyni. Bola som ustatá...

(Herečka sa prezlečie za Ponickú, postupná zmena scény na „zjazd“.)

REPO – RUISEL 2; T: 2, 16 (prepis): Človek je tvor sociálny, čo hovoril už Aristoteles.

Je to skutočne tak, že nikto nežije v nejakom sociálnom vzduchoprázdne, každý sme súčasťou nielen fyzikálnej prírody, ale aj sociálnej, ľudskej. Žijeme vo vzájomnej interakcii, v komunikácii, stretávame sa, vymieňame si myšlienky, spolupracujeme alebo sa niekedy aj vadíme a lezieme si na nervy. No súčasne táto situácia znamená, že musíme sa do istej miery aj znášať. Každý z nás je pomerne silná individualita, aj tí ľudia, ktorí na prvý pohľad tak nevyzerajú. Každý má svoje potreby, svoje názory, svoje predstavy o svete a snaží sa ich presadiť. A tieto predstavy a názory môžu na seba narážať. Keby sme totiž prešli do extrému a chceli byť veľmi úprimní, veľmi spravodliví alebo extrémne napríklad aj tolerantní, ono by to dobre nedopadlo. A tak teraz ide vždy o stupeň, alebo o hranicu, alebo nakoniec aj obsahovú náplň nášho postoja. Pochopiteľne, na druhej strane vyvstáva otázka, že nakoľko ja ako jednotlivec môžem situáciu jednoznačne zmeniť alebo napraviť. Často sa to príliš nedarí, ale napriek tomu isté prejavenie postoja v takýchto situáciách, keď ide o niečo vážne, myslím, že je skutočne potrebné. A nakoniec aj z hľadiska takej vlastnej mentálnej hygieny by to človek mal robiť, aby akosi nemlčal, aj keď to dobre nedopadlo, ale napriek tomu si svoje povedal. Čiže to svoje ego, to naše Ja tiež treba nechať niekedy, aby sa aj navonok prejavilo.

(Herečka sa presunie už pokojnejšie k stoličke.)

PONICKÁ: Fúka ostrý bratislavský vietor, prenasleduje ma od chrbta úzkou starobyľou uličkou pod schody k Martinskému dómu. Je zamknutý, chytím sa rukami chladných ozdobne kovaných železných mreží, cez ktoré rozpoznávam najbližšie vnútorné detaily, členenie stĺpov, kamenné reliéfy, vdychujem tajomnú vôňu odumierajúcich kvetov a kadidiel, šepkám svoju dávnu modlitbu... Pred vchodom do PKO stojí bieložltý voz verejnej bezpečnosti a čierna šesťstotojka. Pocítim neurčitý, zo snov známy strach zo situácie, z ktorej niet úniku, a hoci sa človek namáha, ani hlas mu nie a nie vyjsť z hrda... rýchle si premietnem chladnú pevnosť čiernych ozdobne kovaných mreží vo vchode Dómu sv. Martina, smutné, ale upokojujúce prítomie... Vojdem.

MUŽ: Áno, si prvá, ale ani tak sa asi do diskusie nedostaneš, mám už dvadsaťštyri prihlášok. Dostal som ich už včera, na predzjazdovom zasadnutí spisovateľov – členov komunistickej strany s funkcionármi Ústredného výboru KSS na Hlbokej ulici.

PONICKÁ: Prevažujú nové kostýmy, obleky alebo šaty priam bálového strihu, najmä staršie a celkom staré spisovateľky prišli vyparádené v látkach nápadných svojou kvalitou. Uvedomujem si biednosť svojho ustrojenia: na nohách tie isté čižmy, v ktorých som cestovala, na mne dosť obnosená sukňa, starší tmavohnedý pulóvrik, vlasy len umyté, vyčesané prosto dohora; pocit zanedbanosti len zvyšuje vo mne rozpaky, keď si ma niektorí začnú doberať...

MUŽ: Kam, do akého zapadáka si to zapadla? Prečo si nepodpísala rezolúciu proti Charte, nič až tak strašného v nej nebolo?

PONICKÁ: Nie, slovenskí spisovatelia naozaj už dávno podpisujú vyhlásenia lojalítity raz s jednou, raz s inou vrchnosťou, najprv s fašistami, potom s komunistami, raz so stalinskými, druhý raz s dubčekovskými, a do tretice s dnešnými...

PONICKÁ (*vnútorný monológ*): Popudilo ich to, nie som im príjemná, od hlavy po päty im vadím. Ale pretromfnú ma poznámkou, že som asi podpísala Chartu 77, ale to tajím, aby sa mi nič nestalo. Rozbolela ma hlava.

PONICKÁ: V prvom bode rokovania minúta ticha za spisovateľov, ktorí umreli... no o niektorých ani slova. Politické prenasledovanie teda trvá aj po smrti, presahuje brány našich cintorínov a krematórií... Zapisujem si všetko, čo mi tiahne hlavou...

(*Zvuk – celé šeptom.*)

MUŽ: Čo to píšeš?

PONICKÁ: Do príspevku dopisujem...

MUŽ: Môžem? Aj tak sa to nedá počúvať.

PONICKÁ: Číta bez slova, pery mu tenknú, na čele vrásky... nakloní sa ku mne, šepká a šepká.

MUŽ: Ak to skutočne prednesieš, úplne ťa ako spisovateľku zlikvidujú, a ktovie, čo ešte...

PONICKÁ: Nič netrvá večne, beztak je to celé nanič, čo vôbec môžeme takto písať, čo nám vydajú?

MUŽ: Toto nie. To radšej pôjdem čím skôr domov...

PONICKÁ: A čo iní, počúvali by ma? Pristihujem sa, že mám trochu strach z tejto možnosti – predstavujem si, ako kráčam touto dlhou sálou dopredu, vystupujem úzkymi schodíkmi pod kritickými pohľadmi tribúny vo svojom hlúpom oblečení, hovorím slová, ktoré sa nepáčia, a či ich vôbec dopoviem... netúžim po tom, a predsa chcem, aby moje úsilie nevyšlo nazmar, chcem konečne zložiť ťarchu, ktorá ma tlačí roky... 18.00. Solovič prerušuje rokovanie a navrhuje ukončenie zjazdu, všetci mu to odhlasujú, iba môj lístok sa zatrepoce. Tolko, ako nič. Na to však oznámi, že svoje neprednesené príspevky môžeme odovzdať do protokolu. Tak predsa, aspoň niečo. Vstávam a rýchlo prechádzam uličkou medzi stolmi temer pod tribúnu, tam odbočím k stolíku s protokolom. Napätie, doteraz dosť dobre ovládané, vo mne náhle prevládne, ruky sa mi roztrasú, a celý obal padá na zem, stránky sa rozsypú. Snažím sa ich poskladať, keď tu zrazu medzi nimi zbadám trasľavé písmo – list Timravy...

MUŽ: Vzala si si ho ako talizman?

PONICKÁ: To písmo ma povzbudí, pokojne zo zeme všetko pozbieram, vyberám štyri stránky kópie diskusného príspevku, položím ich na stolík. Obzerám sa, nik nekráča za mnou ku stolíku... Cítim nesmierne ťažké, napäté ticho.

MUŽ: Trasú sa ti ruky, ešte stále...

REPO – PASTIER_1; T: 1,44 (*prepis*): No, v dave sa dobre protestuje, v dave sa aj dobre súhlasí a skanduje, poznali sme to všetci z rôznych období. Dav dokáže všetko, aj chváliť, na druhej strane, aj lynčovať. To osobné, čo v človeku zrazu začne nejakým spôsobom pracovať a potom sa to aj na-

vonok prejaví, má svoje záhady. O ľuďoch, o ktorých by som predpokladal, že sú veľmi odvážni a že si dokážu stáť za svojím slovom a tak ďalej, tak tí ľudia väčšinou sklamali. A o ľuďoch, o ktorých som si myslel, že nebudú schopní vlastného názoru a že nebudú schopní vlastný názor verejne prejavíť, tak naopak, tí sa zachovali veľmi statočne v najťažších situáciách. Hana Ponická zrejme v sebe dusila veľmi dlho vzdor voči tomu, čo sa u nás dialo, a už sa veľmi skoncentroval ten jej hnev, keď sa odhodlala k takémuto činu. Pretože v tom období, v roku 1976 – 77, čiže v období tej najhoršej normalizácie, to bol, dalo by sa povedať, až samovražedný krok do neznáma... Vtedy ešte Hana Ponická netušila, čo všetko sú schopné štátne orgány, čiže štátna bezpečnosť, urobiť a vyprodukovať, aby človeka dostali do situácií, ktoré sú niekedy pre niekoho prakticky neriešiteľné. Hana Ponická toto všetko zrejme prehodnotila, vedela, do čoho ide, a tak sa aj zachovala.

HEREČKA: Chýlime sa ku koncu príbehu, ktorý mi mal pomôcť. Sme len v tretine roka 1977, len asi v tretine knihy Lukavické zápisky a na začiatku príbehu ženy, ktorá vystúpila z davu, spisovateľky, ktorej neistota, pochybnosti, strach, ústupky i lojalita, ktoré zdieľala s ostatnými, no aj rozhorčenie, hnev, zachovanie integrity osobnosti priviedli k činu, ku vzdoru, k vystúpeniu z tieňa do svetla, k vstúpeniu do konfrontácie s mocou... Krok z Lukavice do Bratislavy, z priestoru intímneho či súkromného do priestoru verejného; čiže skok z témy „kto som“ na tému „akú správu o tom zanechám“... Nechala svoje ego, aby sa slobodne prejavilo, a zanechala o tom správu. A tak, keď som po rokoch chytila do rúk Lukavické zápisky Hany Ponickéj, zacítila som jej príbeh ako príbeh dnešných dní. Učila som sa s ňou, ktoré veci vysloviť, pomenovať, a ktoré patria pod ochranu lojalítity. Čistá priezračná línia pravdy... Príbehy, príbehy, príbehy... Koľko ich potrebujeme, aby sa začali zapisovať do našej genetickej výbavy?

PONICKÁ (*z pásu, akoby prednášala príspevok*): Podnes nesmú publikovať svoje básne, prózy, alebo prekladať, a články, eseje, kritiky o literatúre písať s nádejou na ich publikovanie ani ďalší členovia alebo kandidáti našej spisovateľskej organizácie, alebo i nečlenovia: Ján Rozner, Pavel Hruz, Milan Hamada, Ján Kalina, Ivan Kadlečík... Nevládzem sa už ďalej tajne hanbiť, že ja smiem publikovať, zatiaľ čo druhí nesmú. Celkom nakoniec si ešte dovoľujem navrhnúť, aby boli naše diskusné príspevky z tohto zjazdu uverejnené. Myslím, že teraz, keď naša tlač v poslednom čase prejavila až taký záujem o spisovateľov, o ich podpisy, poskytnite akiste ochotne aj priestor pre diskusné príspevky z ich 3. spisovateľského zjazdu. Ďakujem, že ste ma počúvali. Hana Ponická.

(*Zvuk kolies vlaku.*)

SPRIEVODCA: Príistupovali!

HEREČKA: Nech sa páči... Ďakujem. Nie, pán sprievodca?

SPRIEVODCA: Ďakujem...

(*Zvuk kolies vlaku.*)

REPO – PASTIER_3; T: 0,20 (*prepis*): Hana bola, už potom, keď všetko toto prežila

a začali tie výsluchy a to otravovanie, tak už bola veľmi nekompromisná a veľmi tvrdo vystupovala aj voči nim, samozrejme...

REPO – DCÉRA_LUKAVICA; T: 0,45 (*prepis*): Ona tam prežila, vlastne, si trúfam povedať, jednu z najlepších častí svojho života...

HEREČKA: Hana Ponická sa narodila v roku 1922 v Haliči a opustila nás 21. augusta 2007. Začiatkom deväťdesiatych rokov na otázku, čo by určite už nechcela zažiť, odpovedala:

REPO – 2_HLAS PONICKEJ (*prepis*): Počúvajte, ja už mám toho na mále a ja som rada... ja prijmem všetko, čo ešte prežijem... (*smiech*).

(*Zvuk – hudba doznie.*)

KONIEC



Rita Koszorús: *Bez názvu* (zo série *Dichotómia*), 2014, akryl a uhlík na plátne, 215 x 150 cm

KRISTINA LÁNÍKOVÁ



KRISTINA LÁNÍKOVÁ (1988) študuje v Ateliéri kresby (u Jiřího Petrboka) na Akademii výtvarných umení v Prahe. Vydala básnické zbierky *Opatření na noc* (KLaNGund-KRaCH, 2014) a *Pomlčka v těle* (Fra, 2015). Hrá v hudobnej skupine *Mooncup Accident*. Básne, ktoré prinášame, ešte publikované neboli.

Krátké dějiny zraňování

///

budka se mi rozklížila
poblíž zápěstí

jsem rovnoměrný mladý porost
uložený v pouzdru na hřebeny
v uzavřené společnosti
která se změnila v mluvící schránku
zpodobňující předměty
jejichž relikvie věším kolem sebe

je to místo vypuzené nároky
budované oddychováním

///

Všechny soutěže, v nichž se snaha stala rituálem, objímají měkká místa. V rodinném kruhu se dívá dolů a tím překlenuje všechny nesouhlasy. Uvolní tisící části oděvu pro účelný přesun podchlazené krve, jež na povrchu tvoří obrazce ve formě vyražených defektů. V těsných pracovních prostorech představuje výjimku.

///

naše oslavy se dosud nespletly
běhají v ledničkách
které spolknou všechny ozvěny

soucité představy ukládá do dolních pater

poté co se ozřejmilo, že sevření je past
uhnízdila se v koutě u domovních dveří
ježž zakreslila do menší tiché skupiny teček
během snění

když vlhnou
přiléhají na sebe

///

zapomnětlivost obklopuje pevné body
reviduje, ale k ničemu to nevede
stala se osamělou průvodkyní
v rozdílech osvětlení

věci ztrácejí váhu
a toho si opravdu cení

po nocích hledá něco samozřejmého
vyčkává hrdiny
dívá se za závěsy

nikdo tu není

///

zaskočila mi voda
zkažená mou vlastní nemocí
do této rodiny se už asi neproderu

bezděčná úsloví se mi stala dutinou
a možná chvílí k odpočinku

bezpečí je místo pro únavu

///

Ohlížím se za tvým prádlem, bavlněným tělem, které obden měníš.
Taková výseč tvé intimity
je podbízivou esencí mého nudného života. Ještě podbízivější jsou mé

léčebné procedury,
které ukrývám v podpaždí nebo v břiše a občas je prodávám. Jako by
mi šlo jen o to, zbavit se všeho, čeho se nám nedostává.

///

kuchyň je na podlaze
a všechna láska se tlačí
ve vedlejší místnosti

mé šaty se zvětšují
je pod nimi spousta místa
pro malé věci přilnavé ke kůži
z obchodu na rohu

předstírám sytost
při mlčení

///

po špičkách chodí hladkým svalstvem
deset let poté si vyplachuje dásně
v rodinném archivu

nechodí se schovat
jen pod kůru, jež inscenuje klid
vkládá kus svého majetku

///

konflikty s vánočními dárky
se na jaře obrodí spolu s větvemi
v chybějících bílých osudech

tento bezprostřední obchod
se s přibývajícím sluncem
plní záští

loňské stroje jsou naživu
není jich moc a jsou pomalé

omezím se na povrch

///

Subtilní podrazy na sny se podobají nostalgii: kde končí snění, začíná sentiment. Rozhodla se za toto příkoří pomstít. V místě, kde se dříve těšila na spánek, jsou rozdrolené malé krvavé ranky a bledé pupínky. Pomalu sbírá nové zlozvyky v krátkých dějinách zraňování.

///

je čím dál lidšjší
domů se navrácí jako pohřešovaná osoba
vyplněná maličkostmi
nezáleží na tom, co dokáže zničit
ale kolik ztrát je schopna zahrnout

rodný kraj se tísni u díry
jejíž identita je vměstnaná mezi kořisti

co si přivezla, to si odváží



Rita Koszorús: Arany folyó/Zlatá rieka (zo série Dichotómia), 2014, akryl, sprej a uhlík na plátně, 90 x 70 cm

ANDREA VATULÍKOVÁ

Virtuální identita jako alter ego v post/době konceptu, posthumanismu a internetu v oblasti genderu



ANDREA VATULÍKOVÁ vyštudovala manažment v kultúre a teóriu interaktívnych médií na FF MU v Brne. V súčasnosti je doktorandkou na FaVU v Brne, kultúrnou teoretičkou a recenzentkou; píše hlavne výtvarné kritiky (pre *Atelier* a *Artalk*) a literárne a divadelné recenzie (pre *Host*, *TVAR* či *iliteratura.cz*). Pracovala v kníhkupectve Librex ako dramaturgička čítačiek a výstav (2011) a v Galérii mesta Blanska (2016). Knižne debutovala v roku 2010 básnickou zbierkou *Ona je ten tragický typ*. V almanachu mladých autorov *Na věky věků* vyšla v roku 2007 jej poviedka *Věk 23 aneb Narozeniiny*. Do *Antologie poezie z Jeseníků – Země žulových křížů II* prispela zbierkou *Příběhy z hor* (2011). Jedna z jej básní bola zaradená do *Nejlepších českých básní 2012*. Niektoré jej básne vyšli v slovinčine v *Antológii súčasnej lesbickej poézie* (2016). Je autorkou kapitoly (*Obraz*) *ženy, lesby a jiné barbíny: identita, specifická zkušenost a pohled v čase ve vizuální kultuře* v zborníku *VIZ Texty o (queer) kultuře, reprezentaci, vizualitě* (2011), príspevku *Je maska póza? (Performance jako niterná poezie, divadlo jako patetická próza)* v zborníku *Akce a Reakce – Performativní aspekty v současném umění a umělecké výchově* (2013). Kapitolou *Praktické versus teoretické (Teoretická*

POČÁTKY. KONCEPTUÁLNÍ HLEDÁNÍ „NOVÉ“ IDENTITY

Marcel Duchamp: hľadáním identity v procese „stávání se někým jiným“ skrze uměleckou transcendenci pomocí hry se shifters

Jean Baudrillard prohlašuje: „Jsme všichni transsexuálové (...). Není to již otázka biologie: všichni jsme totiž transsexuální symbolicky (...). Jsme všichni agnostikové, transvestitové umění nebo pohlaví. Nikdo z nás již nemá estetické nebo sexuální přesvědčení, ale přesto se k nim hlásíme.“ (Putna 2011: 359)

Podle Chalupce, u Duchampa,¹ který se stal živoucím uměleckým dílem, byla možnost změny identity pouze metaforická. Jeho experimentování za hranicemi uměleckého projevu mělo z umělce učinit svědka transcendence, když přes své první experimenty s identitou² došel k novému, „ženskému“ já. Jeho heteronym Rrose Sélavy³ v sobě nese jak židovskou vyloučenost,⁴ tak ženský subjekt. Když z Rose pak vznikla Rrose Sélavy, mělo jít o slovní hříčku „Eros, c'est la vie“, znamenající „Eros, to je život“. Tímto novým jménem začal od jisté chvíle Duchamp podepisovat svá díla, oděn do své nové „virtuální“ identity se také nechal fotografovat svým přítelem, fotografem Manem Rayem.⁵ U Duchampa „změna identity“ nebyla biologickou nutností, ale duchovní, metaforickou záležitostí. Duchamp se coby konceptuální umělec odkazoval na *mýtus androgyna*.⁶ Nepřipadal si ve své ženské podobě jako „žena převlečená za muže“, nýbrž jako skutečný muž, který se svou proměnou v ženskou podobu „docelil“ v ženu („Venus barbata“ čili Venuše s vousy).⁷ Ke své nové přirozené formě došel

1 Tento umělec však mnohem více než svým „mýtem androgyna“ proslul svými novátorskými ready-mades.

2 Holil si hlavu (jednou dokonce do tvaru komety) a nanášel mýdlovou pěnu na tváře a vlasy.

3 Tento heteronym ovšem nebyl Duchampův první, předzvěstí k pohrávání si s identitami byl fakt, že už svou *Studánku* (světoznámý pisoár z roku 1917) podepsal pseudonymem R. Mutt.

4 Ve Spojených státech Židé běžně zkracují jméno Rosenzweig na Rose.

5 Jednu z fotografií dokonce použil na vinětu voňavkového flakonu pro ženy.

6 Podle Chalupce tento mýtus znali už romantikové, v moderním umění se objevuje např. v Eliotově *Pusté zemi* či v Joycově *Oddyseovi*. V Platónově *Symposiu* byli hermafroditi dokonalé bytosti, které našly svou druhou polovinu, v indickém tantrismu je vyzdvihována žena jako bohyně; jogín se stane bohem, až se s ní spojí. Naopak, helénističtí gnostikové se snaží zbavit onoho prastarého ženského principu jeho zničením (žena se musí nejdříve proměnit v muže, teprve pak může vstoupit do království nebeského) atd.

7 Podle Chalupce byla Venuše na nejstarších obrazech zobrazována fousatá („Venus barbata“). Šlo o spojení ženského i mužského principu. Možná i proto Duchamp přimaloval Moně Lise proslulé vousy.

tedy intuitivně (autentickým rozvzpomínáním na staré lidské touhy), skrze rituál znovuzrození se stal dokonalým příkladem nového „ženského muže“. Přetvoření v novou androgynní bytost má člověku otevřít opět přístup k skrytému principu světa (Chalupecký – Pečínková 1998).

Duchamp zastupuje příklad umělce, který si pohrával (v rámci své změny identity) se zástupnými znaky *shifters*. V roce 1918 vytvořil obraz *Ty mne*, „který bychom mohli považovat za panorama indexů“ (Císař 2004: 253). Již zde skrze index (jako posuvný znak) vyjevil něco, co samo zůstává mimo obraz, skryto. Osobní zájmena z názvu (*ty*, *mne*) jsou posuvnými znaky, jistým druhem indexu. Podle Rosalind Krauss bylo *Ty mne* prvním signálem, dalším pak byl rozpad vlastní osobitosti na „*ty*“ a „*já*“ přijetím alter ega. „Duchampovy fotografické portréty v přestrojení za ženu jménem Rose Sélavy ohlašují osobitost, která je rozpolcena a zdvojena podél osy sexuální identity.“ (Císař 2004: 253) Ovšem také bizarním výběrem jména, které přináší další smysl, Duchamp pokračuje ve své hře nabourávání jazyka, když pojmenováním své „dvojnice“ vytváří zmatek v označovacím vztahu mezi slovy a jejich referenty.⁸

Posuvné znaky *shifters* jsme si výše charakterizovali jako zájmena, nejčastěji „*já*“ nebo „*ty*“, kde se referent výpovědi „*já*“ přemísťuje. Při tomto pojmenování individualizovaného *já* tedy dochází ke stavu, „kdy posuvné znaky ztrácejí schopnost určit pozici vlastního *já* ve vztahu ke světu. (...) Zastření smyslu posuvného znaku se tak mísí se zhroucením, při kterém forma rozdrobuje spolehlivost obsahu. (...) Kolaps posuvného znaku se ohlásil specifickým užitím jazyka a zdvojeným autoportrétem.“⁹ (...) Jeho projekt zobrazování vlastního *já* pouze získal ony kvality sigmatického odmítnutí a masky, které tak dobře známe“ (Císař 2004: 254). Konstatujeme-li společně s Duchampem „toto není dýmka“, „toto není umělecké dílo“ (Foster 2007), umělcův heteronym Rose Sélavy, představován (performován) jeho vlastní osobou, by se dal nazvat „toto není muž“.

Kromě Duchampova uměleckého převtělování můžeme jako dobrý příklad hry se *shifters* uvést jednu z performancí Vita Acconciho (1973), jejíž průběh popisuje Rosalind Krauss ve své eseji *Obraz, text a index: poznámky k umění 70. let*: „Umělec čtyřicet minut sedí a hovoří s vlastním odrazem. Když mluví o sobě, používá často, ale ne vždy slůvko ‚*já*‘. Někdy svůj zrcadlový obraz oslovuje ‚*ty*‘. Zájmeno ‚*ty*‘ slouží na poli tohoto zaznamenaného monologu také jako poukaz ke komusi nepřítomnému, k člověku, na něhož se Acconci obrací v duchu. Referent tohoto ‚*ty*‘ však neustále sklouzává, posouvá se a vrací se k ‚*já*‘, jímž je sám Acconci, odražený v zrcadle. Umělec tu předehrává drama posuvného znaku, *shifter*, v jeho regresivní podobě.“ (Císař 2004: 254)

⁸ Podle Krauss je „Rose Sélavy“ homofon, jenž před posluchače klade dva naprosto odlišné významy, kromě vlastního jména je také větou. První „*r*“ ve slově „Rose“ by Francouz vyslovil „*er*“, čímž se Rose Sélavy mění v konstatování „Éros, c'est la vie“. Tato věta pak evokuje erotismus.

⁹ Podle Krauss je Duchampovo nejproslulejší *Velké sklo* (1915 – 1923) též jeho rozpolceným autoportrétem. V originálu zní název „Velké sklo – nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce“. „La mariée mise à nu par ses célibataires, même“ odkazuje k nevěstě, „*cel*“ ve slově *célibataires* označuje mládence (ženichy). Spojené „*marcel*“ pak odkazuje ke křestnímu jménu umělce.

Když zaměníme „*já*“ za „*ty*“, kdo je tady potom „jiný“? Absolvent pražské AVU Mark Ther navazuje na Duchampa, když si vytváří své vlastní alter ego v postavě operní zpěvačky Marie Callas, čímž prokazuje svůj obdiv k této operní divě. Zpěvačku pak představuje (podobně jako Duchamp svou Rose Sélavy) ve svých videích on sám.

Ther je experimentátor, který když si vytváří paralelní identitu druhého pohlaví, na rozdíl od Duchampa „trpí“ skutečným rozpolcením identity a odlišností sexuální orientace. Nejedná se tedy u něj o symboliku, ale je zástupcem skutečné „*menšiny*“. Kurátorka Zuzana Štefková interpretuje jeho tvorbu jako „hru dráždivé mnohoznačnosti mezi genderem, pohlavní identitou a sexualitou, přičemž funkčnost této sebe-inscenace je založena na paradoxním vztahu mezi jednotlivými komponenty identity“ (Zikmund-Lender 2013). Nejvýraznější tématikou jeho videí je genderová identita, vyjadřuje se jimi k problematice gayů a transvestitů, mezi které počítá také sám sebe. Jeho způsob sebevyjadřování v procesu hledání vlastní identity bychom pak mohli pracovním nazvat „demonstrativní odlišností k hledání vlastní přirozenosti“.

Koncept „stávání se někým jiným“ prostřednictvím lingvistické hry jako „stávání se z *já* *ty*“ (stejně jako později internet) umožňuje způsob ženské transcendence (nové identity). V rámci historického kontextu bychom mohli Duchampa a Thera nazvat konceptuálními předchůdci „skutečného“ virtuálního alter ega.

Koncepty posthumanismu

Chápeme-li lidskou přirozenost jako dynamický koncept, můžeme se ptát, kde jsou hranice člověka jako živočišného druhu? Koncept „stávání se někým jiným“ si nyní rozšíříme od probraného „stávání se z *ty* *já*“ přes „stávání se zvířetem“ k posthumanistickému propojení člověka a stroje, jež je většinou spojeno s technologickými extenzemi. Podle Derridy, který akceptuje technologii, jež se přidala jako cizí těleso, originální přírodní tělo neexistuje. Podle McLuhana je „technologická modifikace člověka přirozená součást kulturního vývoje“ (Dolejšová 2012). Postčlověk je „stav existence, ve kterém se lidské bytosti dostaly za biologické hranice svého živočišného druhu a konstituují zcela nový živočišný druh“ (Císař 2004: 254). Jako podklad nám nyní poslouží posthumanistické teorie Michela Foucaulta, Leslie Fiedlera, Dony Haraway a Katherine Hayles. Od realizace foucaultovského snu v posthumanismu přes představu „nových mutantů“ Leslie Fiedlera se postupně dostaneme ke konceptu „*bezpohlavního*“ kyborga Dony Haraway. Budeme-li tento „technologický příklad filosofie stávání se někým jiným“ považovat za symbol protestu, manifest výtvaru sociální reality, nalezneme zde jisté východisko k posunutí námi zkoumané problematiky. Od různých podob ztělesnění se postupně dostaneme až k „*odtělesnění*“ tak, jak ho definuje Katherine Hayles.

Koncept „stávání se zvířetem“

Koncept „stávání se zvířetem“ ve smyslu „stávání se někým jiným“ se dá pochopit i uchopit různě, například v souvislosti s metamorfózou. „Když se Řehoř Samsa jednou ráno vzbudil z nepokojných snů, shledal, že se v posteli proměnil v jakýsi nestvůrný hmyz.“ (Kafka 1990: 63) V *Procesu* je Kafkovo alter ego Josef K. za svou demonstrativní *jinakost* obžalovaný. Podle Hodrové je sice obžalovaný za to, co ho vyděluje ze společnosti, ale to stejné „mu zároveň skýtá šanci navázat kontakt s bytím“ (Hodrová 2001: 20). U Kafky však není metamorfóza součástí iniciace a sebepoznání, „její smysl je stejně nejistý jako podstata viny v *Procesu*“ (Hodrová 2001: 20). Kafka je obrovský mystifikátor. Tento příslušník „menšiny v menšině“ se schovává za své fantaskní světy vetkané do slov. Přesto Kafka nepíše v metaforách, ale popisuje, střízlivým stylem nám poskytuje ryzí popis „procesu“ (proměny v brouka). Mohli bychom u něj hovořit o tzv. performativě¹⁰ promluvy.

V „programově“ laděné biografické analýze *Kafka – Za menšinou literaturu* popisují Deleuze s Guattarim proces „stávání se někým jiným“, „stávání se zvířetem“ aplikovaný na konkrétního jedince, a to právě na spisovatele Franze Kafku jako zástupce menšiny. Tento autor byl představitelem hned několika menšin najednou; žil v Praze, ale psal německy,¹¹ jako spisovatel patřil tedy k jazykové menšině, jako člověk byl ovšem příslušníkem ještě menšiny náboženské; je všeobecně známo, že byl židovského původu. Ale dokonce i k židovské víře měl nejasný vztah, i tato možnost identifikovat se s nějakou větší skupinou mu byla upřena. Když Hodrová hovoří o utlačovaném jedinci, akcentuje jeho podobu se zvířetem, které může jen přijmout pohyb, „jenž je zasáhl, a tlačit se v něm ještě dál, aby se k vám mohlo lépe vrátit, odvolat se proti vám a najít východisko“ (Deleuze – Guattari 2001: 110). Kafka je tedy takovým zvířetem zahnaným do kouta, když ve své literatuře hledá únikové a krycí linie. Podobně jako u Beckettova absurdního netvora Malona (*Malone umírá*, 1997), až umírání poskytne Josefu K. naprosté osvobození ze „zajetí“. Podle Hodrové však hranice nepochopení (a své uzavřenosti) do určité míry prolamuje právě vyprávěním – rozpomínáním, tedy „příběhem jako způsobem vztahování se k bytí“ (Hodrová 2001: 20).

Na jednu stranu zde máme „stávání se zvířetem“ jako metaforu pro stávání se (bytí) něčím jiným (například kafkovská demonstrace pocitu odcizení proměnou v hmyz), jakousi metaforu pro „jinakost“ (která je zároveň přirozeností); na druhou stranu můžeme chápat deleuzeovské „stávání se krysou“ jako „stávání se intenzivním“ (ve smyslu reoidipalizace); vždy jde o rozmělnění, o zastínění či potlačení něčeho nežádoucího, o záměrné vybočení za účelem osvobození: „Stávání-se-zvířetem člověka je reálné, aniž je reálné zvíře, jímž se stává.“ (Deleuze – Guattari 2001: 268) Podle Deleuze už myslet znamená *stávat se jiným*, „ať už jde o stávání se zvířetem, stávání se dítětem, stávání se ženou, jako složky deteritorializace,¹² přecházející od jednoho uspořádání k druhému“ (Deleuze –

¹⁰ Ve smyslu sebe-inscenace.

¹¹ Konkrétně „pražskou němčinou“, která se ještě liší od němčiny.

¹² Podle Deleuze je „stávání se“ procesem změny, úniku či pohybu uvnitř asambláže, při kterém když dochází

Guattari 2001: 346). Stejně tak se můžeme stát rostlinou, molekulou, částicemi, které když se vrací k myšlení, uvádějí ho znovu do chodu; pře-uspořádáním částic dochází k nabourávání, ke ztrátě logiky.¹³ Podle Deleuze a Guattariho je dualita pohlaví nesmysl, mezi mužem a ženou prochází spousta bytostí z jiných světů, diferencí existuje nespočet. „Sexualita produkuje tisíc pohlaví, tvořících stejný počet nekontrolovatelných stávání se. Sexualita prostupuje skrze stávání-se-ženou, mužem a stávání-se-zvířetem člověka: jde o emisi částic. Není k tomu potřeba dělat z někoho zvíře (...) není to otázka skutečného milování se se zvířaty. (...) Stávání-se-zvířetem jsou v zásadě jiné schopnosti. Jejich realita nespočívá v napodobovaném či v odpovídajícím zvířeti, ale v nich samých, v tom, co se nás znenadání zmocňuje a nutí nás stávat se, v blízkosti, v nerozlišenosti, která ze zvířete těží cosi společného mnohem více než veškerá domestikace, užívání a napodobování: „zvíře““ (Deleuze – Guattari 2001: 346)

Když Fischer-Lichte popisuje Beuysovu slavnou performance *I like Amerika and Amerika likes me* (1974), při které několik dnů koexistoval v jedné místnosti s kojotem, jehož chování se snažil napodobovat, nachází podobnost či srovnatelnost živých organismů – člověka a zvířete. Zvířecí tělo však shledává na rozdíl od lidského jako vždy nevyzpytatelné,¹⁴ nepřisluší mu jako lidskému tělu status díla, ale charakter události. „Takto vytvořená figura prošla četnými *proměnami*: stála vzpřímeně, takže hůl směřovala vzhůru, předklonila se a hůl se opírala o zem; klečela na zemi, krčila se a hůl tiskla k podlaze. Po celou dobu se figura otáčela kolem své osy v souladu s pohyby kojota. Pak najednou padla k zemi, kde zůstala ležet.“ (Deleuze – Guattari 2001: 150) Pro Beuyse je důležitá práce s energiemi v deleuzovském smyslu, uvolnění a přenášení energií mezi člověkem a zvířetem, přičemž vypovídá, že se do postavy šamana, který bývá schopen spojit materiálně a duchovno v jedno, během akce opravdu vžil. „V Beuysově akci se zvířecí tělojevilo jako energetický, živoucí organismus, stávající-se-tělo. V materiálnosti se stírá rozdíl mezi lidským a zvířecím tělem.“ (Deleuze – Guattari 2001: 154) Tím jsme se opět vrátili k deleuzovské procesuální transformaci, kde „stávání se zvířetem“ znamená návrat k přírodní energii.

Foucaultova obrana přirozenosti

Když se Foucault ptá, co je člověk, co tvoří jeho hranice, hovoří o jeho smrti a o smrti humanitních věd. „Foucault odhaluje vzájemné spojení humanitních věd a praktik represivní moci.“ (Petruciová 2010) Podle Petruciové, když Foucault hovoří o „smrti člověka“, myslí jím autonomní bytost (subjekt), která

k propojení mezi rozpojenými prvky asambláže, dochází k deteritorializaci. Když je jeden prvek asambláže přitahován do teritoria jiného prvku, *proměňuje* jeho hodnotu a nastoluje novou jednotu; přičemž k přitahování atomů k jiným sousedícím atomům dochází díky přitažlivosti a ne na základě nějakého principu organizace.

¹³ Deleuze a Guattari shledávají podobnost v lidských a zvířecích „tlupách“, které jsou neplodnými hybridy, zrozenými z nereprodukovatelného pohlavního spojení, přičemž shledávají takové „sňatky proti přírodě“ tou pravou přírodou *par excellence*.

¹⁴ Zvíře na jevišti je bráno jako vpád reality do fikce, nahodilého do řádu, přírodního do kultury. Může předvést cokoli nepředvídatelného, zvířata nepostupují podle vykalkulovaného „plánu“, ale jsou vystavena neustálým, emergčním změnám, schopna vyvolat v člověku bezprostřední fyziologické, afektivní a energetické reakce.

dnes již neexistuje. Ono lidství bylo potlačeno, rozloženo kulturou, společností a zákony. Z člověka se tedy stalo takové „uchočené kulturní zvíře“, jehož autonomie je mrtvá: „Nonkonformita rovná se volná duchovní produkce alternativ (...) Zde se rozprostírá území, jehož rozsah, díky ustavičné duchovní aktivitě, tedy díky neustálému bytnění, nelze prostým okem ani přehlédnout, zde se rozprostírá území alternativ... Otevírají se nové horizonty... Otevírají se nové perspektivy... Zárodky naděje, ovšem nic víc než naděje, na opravdovou svobodu... Nonkonformní lidská bytost totiž nemůže vykročit na počátek cesty k osvobození.“ (Puchmertl 2008: 112)

Podle Foucaulta je cestou k osvobození překonání konformity ve smyslu ustanovených norem a cílů dané společnosti. Foucault, podobně jako Deleuze a Guattari, napadá zavedený mocenský systém s jeho rigidními kategoriemi. Podle Puchmertla, dokud se na scéně neobjevil Freud, sexualita byla jedním velkým tabuizovaným tajemstvím. Foucault kritizuje mocenské instituce, které se pomocí techniky vyloučení snažily vyloučit to, co se vymykalo z „normálnosti“, přičemž se zaměřuje na sexualitu a šílenství.¹⁵

Mocenské instituce, které se tvářily, že ustoupily od univerzálního modelu represe, když si vytvořily osobité přístupy k jednotlivým „tvářím iracionality“, pouze vytvořily specifické technologie pro útlak šílenství, kategorie sexuality, šílenství a nemoci. V době „psychologie a psychoanalýzy“ sice veškeré sexuální praktiky a techniky začaly být nahlíženy optikou normality, ta se ovšem stala mocensky vynutitelným požadavkem.¹⁶ K postupnému uvolňování pout represe tedy docházelo jen zdánlivě, podle Foucaulta se pouze přestoupilo od útlaku k nenucenosti. Hledání pravdy sloužilo pouze jako nástroj k usměrňování a potlačení alternativ pohlavních pudů, jako nástroje transformace sexuality. Jedinou „přirozenou“ a akceptovanou formou sexuality zůstal vzor věrného a především plodného manželského páru, přičemž všechny ostatní sexuální projevy byly považovány za abnormální. *Zvrhlík*, který chtěl jít „proti přirozenosti“, měl popřít sám sebe, jinak mu hrozil trest zániku. Musel tedy dobrovolně podstoupit apriorní smrt vlastní lidské přirozenosti.

Teprve na počátku 70. let konečně došlo k opravdovému osvobozovacímu procesu, kdy „věrné a plodné manželství“ přestalo být jedinou akceptovatelnou formou sexuality. „Začaly být institucionálně přijímány předmanželské i mimomanželské vztahy a některé podoby ‚drobných perverzí‘. Otevřel se prostor pro autoerotické praktiky, předmanželský styk, heterosexuální nevěru, homosexuální vztahy gay i lesbického charakteru.“ (Puchmertl 2008: 47) Dle slov Puchmertla se tedy zdálo, že společenské hnutí za sexuální osvobození se konečně ocitlo na pokraji vítězství. Podle Foucaulta se tak najednou objevilo obrovské množství *výpovědí* o sexualitě. Společnost odsoudila samu sebe k věčnému mluvení

15 Zdůrazňuje pojem ne-reality a ne-rozumu v kontrastu s nesmyslností institucí, které nejsou schopny pojmuti diferencované vnímání od „neutěšitelnosti šílenství“ k „extrémnosti sexuálního prožitku“. Považuje diferenciaci pouze za novou éru normalizace.

16 Podle Puchmertla když docházelo k permanentnímu podněcování, ke sdělování těch nejniternějších citů, emocí, prožitků a zkušeností, bylo to pouze za účelem kumulace odborných poznatků. Šlo o to postupně zmapovat všechna skrytá zákoutí této tajemné oblasti lidské psychiky. Diskursy o sexu se neobjevovaly mimo rámec moci, ale tam, kde se moc vykonává. Dokonalá znalost kolektivního doznání umožňovala útlak.

o sexu, přikládající mu hodnotu něčeho tajemného. Podle Deleuze však za takových podmínek není možné dospět k podstatě výpovědi, výpověď je proto potřeba ze slov a jazyka extrahovat, což znamená „otevřít slova, promluvy a tvrzení, otevřít vlastnosti, věci a objekty“ (Deleuze 2003: 78). Výpověď se musí vynořit. Foucault vidí výpověď jako „něco vzácného“, spojeného s konkrétní osobou; když vypovídá, musí se cítit komfortně, svobodně. „Výpovědi jsou pro něj podivuhodné události, které nemohou být zcela vyčerpány ani promluvou, ani smyslem, a z nichž něco stále nějakým způsobem zůstává jedinečné a přece opakovatelné a transformovatelné do jiných výpovědí a nakonec vtělené do husté sítě vztahů k jiným výpovědím. Médiem výpovědi je pro Foucaulta řeč v nejširším slova smyslu: nikoli pouze slova a texty, promluva a písmo, ale též to, co svojí existencí vypovídají gesta, instituce, praktiky a techniky. Výpověď dále utváří elementární jednotu diskurzu.“ (Brázda 2003)

Podobně jako pro Foucaulta, je i pro tuto studii autentická výpověď o „jiné“ sexuální identitě stěžejní; přičemž můžeme začít poodhalením jeho osobního příběhu. Foucaultovo dílo bylo celé „zasvěcené člověku“, ač celý život působil za svou „maskou Fantomase“ jako akademicky nedotknutelný myslitel, výpověď jeho přítele¹⁷ ho přiblížila jako člověka citícího, toužícího, homosexuálního a trpícího, pro něhož byla klíčovým iniciátorem a atributem člověka autentická lidská touha a který hledal svým dílem cestu k osvobození, cestu k člověku. V touze (jako pojítka imaginace a rozumu) viděl hlavní podněcující sílu k aktivitě člověka, motivaci k odporu, která jediná udržuje či naopak boří jsoucí mocenské vztahy, která je hybnou silou veškerenstva, motivací k shopenhauerovské vůli k životu.¹⁸ Obhajoba touhy pak znamenala triumfální vítězství represivních sil. „Do popředí se musí dostat aktivní niterná autenticita. Ze vztahu k sobě samému se rodí i nový vztah k ostatním lidem a světu.“ (Puchmertl 2008: 109) Podle Brázdy, Foucault ve své práci v boji za člověka usiloval o systematické zachycení oné proměny, která se během historie udála. Tím, že „problematizuje metody, hranice či témata vlastní dějinám idejí, snaží se zbavit antropologických omezení a ukázat, jak tato omezení mohla vzniknout“ (Brázda 2003). Historická proměna přístupu k jinakosti tak velmi úzce souvisí s možnostmi osobní *proměny*; která v represivním systému moci není možná.

Konec bílého heterosexuálního muže

„Již v polovině 60. let minulého století literární kritik Leslie Fiedler (na příklad ve své studii *New Mutants*, 1965) upřesnil, že celá západní kultura se stává post-humanistickou, post-mužnou, post-heroickou, post-bílou, post-židovskou.“ (Heczko 1997) Fiedler byl jedním z úplně prvních amerických akademiků, kteří do univerzitního prostředí vnesli postmoderní myšlenky. Když hovoří

17 Hervé Guibert ve své knize *O příteli, který mi nezachránil život* (1990) popisuje poslední dny virem HIV postiženého Foucaulta, přičemž otevřeně vypovídá o jeho bouřlivém homosexuálním životě, barvitě popisuje S/M praktiky, kterých se rád účastnil, a objasňuje příčiny a podněty, které jej k takovému životu vedly.

18 Jejím opakem je ne-vůle prostřednictvím paralyzace autenticity lidského myšlení a cítění, znemožnění svobody.

o druhé sexuální revoluci, o „post-sexuální“ revoluci v posthumanismu, definuje situaci jako abdikaci od tradičního mužství, přičemž nepopírá obdiv k homosexuálním beatníkům či absurdním dramatikům, jako byli Burroughs, Ginsberg, Albee, Salinger nebo Corso. „Vynález homosexuálů“ je podle něj v podstatě majetkem heterosexuálních mužů, přičemž předefinovává vztah žen k jejich „vlastní mužnosti“. Vyzdvihuje nové literární žánry (přičemž nevyklučuje například sci-fi nebo porno, naopak), stejně jako nové postoje k sexu, tradičním rolím¹⁹ a rasovým menšinám²⁰. Model moderního manželství se ve skutečnosti změnil v něco dost podobného parodii, buržoazní rodina s klasickými rolmi matky, otce a dítěte je nahrazena fenoménem „novodobých barbarů“, kteří prochází svou osobní transformací („neo-Whitman“ atd.). Dochází k radikální proměně modelu západního muže; literární hrdina se mění na antihrdinu.²¹ Tito „noví iracionalisté“, kteří si v době posthumanismu vytvořili účinná opatření proti pocitu viny, představují možnost hrdinství bez jakékoliv agresivity. „Pokrok ve vývoji“, který byl již předznamenán avantgardou a futurismem, se pak v této nové etapě rozšiřuje o kult drog, homosexuality a občanských práv. Tato vzpoura s sebou přináší odmítnutí konvenčních měřítek mužské potence, vznikají nové formy sociální psychiatrie (s ohledem na schizofrenii). Podle Fiedlerovy idey se beatníci, hipsteři, sci-fi autoři (jako Arthur C. Clarke) atd. stávají „novými mutanty“ bez technických extenzí.

Postgenderový kyborg Dony Haraway („tělo-stroj“)

Velkým objevem mimo jiné posthumanismu bylo zjištění, že genderové identity nejsou vrozené, ale dané společenskými regulami. Jednotlivé role se začaly zpochybňovat a mísit. „Když Dona Haraway se svým *Manifestem kyborgů* přistoupila k možnosti kombinování pohlaví v informační a technologické kultuře, nenaznačila tím jen obrat ve vztahu člověka a jeho těla ke stroji, ale i perspektivy nového posthumánního těla.“ (Oravcová 2011: 161) Kyborg, celým jménem kybernetický organismus, který můžeme chápat jako symbolickou paralelu k odlišnému genderu, je takovým poststrukturalistickým subjektem, tělem bez orgánů.²² Podle Haraway se těla nerodí, ale jsou vytvářena, žena se ženou teprve stává, jak napsala již Simone de Beauvoir. „Organismy jsou tvořené, jsou konstruktem světově měnících se záležitostí.“ (Oravcová 2011: 177) Tuto definici kyborga můžeme vnímat také jako „jiné“, alternativní tělo, tak, jako jsme v předchozích kapitolách rozebírali koncept „těla-zvířete“. Kyborg Dony Haraway je tedy kybernetický organismus, hybrid člověka a stroje, výtvar sociální reality stejně jako výtvar fikce. Podle Haraway nastala mytická doba, ve které jsme se

19 Pojmy muž/žena se stávají nejednoznačné, přičemž bere v potaz „hraní všech tradičních rolí žen“; jako například žena-vamp, koketa, kurva, čistá mladá panna atd.

20 Např. Ginsberg byl zároveň homosexuál i Žid.

21 Není nezbytně nutné, aby „anti-male“ antihrdina byl impotentní nebo homosexuál nebo obojí, může být „pouze“ nějakým způsobem zženštilý.

22 Ať už je to *transgender* či jiná forma sexuální identity.

stali všichni chimérami, zteoretizovanými i uvedenými v praxi,²³ kříženci stroje a organismu.

Podle Mirzoeffa Haraway tvrdí, že se nyní všichni stáváme kyborgy, protože ztrácíme doposud převládající pocit, že člověk se svou podstatou liší jak od zvířat, tak od strojů. Podle Oravcové, když Haraway ve svém manifestu popisuje kyborgy jako *hybridy* či *chiméry*, můžeme to chápat jako metaforu ztráty přirozenosti a původu, jako ztrátu ženskosti. Pro naše téma je důležité, že je tento kyborg „post-genderový“; Haraway propojuje gender a kyborga v posthumanismu, který nastolil kritiku dříve stabilního jednosměrného pohledu. Přináší nová stanoviska, tento nový pohled není singulární, ale snaží se rozumět světu z více perspektiv. Tato heterogenita pohledů s sebou přináší možnost nových identit. Klíčem k praxi posthumanismu je schopnost plynule měnit pohledy a projevit sebe sama prostřednictvím různých identit. Kyborga bychom také mohli chápat jako platonského *androgyna*. „Poststrukturalisticky ovlivněné kyberpunkové kultury pak za svůj ideál považují zmnožování polymorfních bytostí komplexní povahy a neurčitého pohlaví.“ (Barša 2002: 19)

Zatímco Foucault se ptá, co je člověk, Deleuze řeší vztah člověka a zvířete a Haraway člověka a stroje, Mirzoeff se ironicky táže: „Kde se nyní nachází hranice mezi člověkem, zvířetem a zeleninou?“ (Mirzoeff 2012: 150) Naráží přitom na dnešní fenomén klonování „všeho se vším“, klonování rostlin, zvířat a lidí, kdy dochází k rozpouštění animální hranice lidství. Mirzoeff konstatuje, že už při výrobě auta se člověk stává extenzí stroje, nemluvě o umělých srdečních chlopních a jiných protézách jako extenzích lidského organismu. Pro Haraway se však tyto technologické protézy stávají základní kategorií pro pochopení nejvnitřnějšího bytí v procesu sloučení se strojem. Společně s Mirzoeffem tak můžeme svět kyborgů chápat jako společenskou platformu, „ve které se lidé už nemusejí obávat příbuznosti se zvířaty, stroji ani neustálého štěpení identit a rozkládání hledisek“ (Mirzoeff 2012: 149).

How we became posthuman

Chápeme-li společně s Foucaultem tělo jako obsah různorodých kulturních a historických reprezentací, jehož autonomie je mrtvá, Katherine Heyles dovádí jeho filosofii ještě dál, když uvažuje o rozvolnění vztahu mezi fyzickým a reprezentovaným tělem a zkoumá vztahy mezi tématy tělesnost – identita – technologie – informace. Její vizí je v posthumanismu odtělesněné fyzické tělo, tělo (jako médium) oddělené od informace. Přičemž tenduje k vyzdvižení reprezentovaného těla (informací) nad fyzické tělo, které může v podobě média klidně zmizet, jak o tom hovoří Jakub Macek. Podle Macka tak dochází ke „spojování možnosti performativní proměny reprezentovaného i fyzického těla s novými formami technologií a z toho všeho vyplývajícího ohlašování nových forem identit. Identit vysmívajících se starým rigidním kulturním kategoriím – škatulím,

23 Jako praktický příklad „člověka-stroje“ lze uvést například protézu či umělý kloub jako extenze lidského těla.

jasně a konzervativně segregujícím od sebe rody, živé a neživé, hmotné a symbolické, kulturní a přírodní“ (Macek 2004).

Hayles ve své publikaci *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*²⁴ (1999) navrhuje koncept „nového člověčenství“.²⁵ Podle Macka představuje tzv. postčlověk jistý druh metanarace, kdy se rozrůžňuje a rozvolňuje tlak na „klasické, esencialistické, relativně kompaktní pojetí moderního subjektu“ (Macek 2004). S důrazem na abstraktní informaci dochází k proměně v procesu označování, respektive nastává změna v přístupu ke kódům a k jejich způsobu práce s významy. „Byla-li v předkybernetické éře ústřední osou symbolického světa dvojice kategorií presence/absence, pak důraz na abstraktní informaci vynáší do popředí kategorie nahodilost/vzorec (randomness/pattern). Důsledkem toho je krom jiného další rozvolnění vztahu mezi označujícím a označovaným.“ (Macek 2004)

Lacanova „plovoucí označující“ (*floating signifiers*), která mají nastolit absenci stabilního vztahu mezi označujícími, jsou podle Hayles, jak o tom hovoří Macek, ideálním konceptem pro starší, „předkybernetická“ média. S novými technologiemi pak podle Macka přichází nové „kmitající označující“ (*flickering signifiers*), kde dochází k tzv. vrstvení kódů, „kdy je jeden kód (například programovací jazyk) reprezentován jiným kódem (například obrazem). Při tomto vrstvení se kódy stávají jak označujícími, tak označovanými“ (Macek 2004). Na koncept „odtěsnění“, jak ho v posthumanismu chápala a prezentovala Katherine Heyles, později navážeme v kapitole o virtuálním těle, jež nabízí nové možnosti identity v informačním světě nových technologií.

Nové výzvy (post)feminismu

Má práce není a priori zaměřená na zkoumání genderu či queer problematiky, zkoumané téma mě více než z teoretického, právního či sociálního hlediska zajímá z hlediska interpretačního, mým cílem je nalézt alternativní možnosti jeho uchopení, transformativní performativitu v pohledu na něj. Teoretické kapitole o (post)feminismu a malému zabroušení do queer teorie se však neubráním. Pro zkoumání tématu není třeba rozepisovat se o historii feminismu, zůstaňme i nadále v postmoderní době. Postačí tedy teorie postfeminismu a postgenderu.

24 V překladu: Jak jsme se stali postčlověkem: virtuální těla v kybernetice, literatuře a informatice.

25 Přičemž podle Hinkové vychází z konceptů stroje Marcela Duchampa („mládenecký stroj“) a Alana Turinga („univerzální stroj“), které když si pohrávají s genderem a sexualitou, utváří představu, že genderovou identitu lze zprostředkovat skrze stroj. Shledává v nich tedy jistou podobnost a předobraz dnešní genderové identity na internetu.

Poststrukturalistický feminismus

„Derridův útok na egocentrickou jistotu, Foucaultovo odhalení dějinného vyloučení a Lacanovu ideu fiktivního ‚já‘ lze pojímat jako zbraně sloužící postmodernímu feminismu.“ (Appignanesi – Garrat 1996: 176) Toto nové vnímání prostoru pro zcizení zdánlivě samozřejmého a nabídka alespoň nepatrné linie úniku, jak říká Deleuze, nám umožňuje „uvažovat o genderu a identitě jinak než jen prostřednictvím mnohokrát citovaných a dobře etablovaných diskurzů“ (Zábrodská 2009: 12).

Třetí feministická vlna²⁶ se označuje jako poststrukturalistický²⁷, dekonstruktivní feminismus.²⁸ Dříve jasně určená kategorie „žena“ přestává být jednoznačným východiskem feministické teorie a politiky, stává se mnohoznačnejším, plurálním pojmem, otevřeným novým interpretacím. „Třetí vlnu“ charakterizují pojmy jako diverzita, proměnlivost ženských (a mužských) identit nebo performativita genderu. Podle Zábrodské můžeme jako „post teorie“²⁹ chápat nové sociálněvědní směry a feministické teorie, které „rozpoznávají problematičnost takových pojmů jako pravda, realita, pokrok, jáství a zkušenost“ (Zábrodská 2009: 21). Jejich cílem je otevření nových způsobů chápání sociální reality, jež by překročily limity toho, co je v současné společnosti myslitelné a legitimní, přičemž usilují o nastolení nové platformy kulturní srozumitelnosti. Všechny post-teoretické směry definují gender jako antiesencialistický.³⁰ Esencialismus chápem jako esencializaci protikladů, striktní oddělování mužského a ženského (prožívání světa a vztahů k druhým).³¹

Tím, že post-genderové teorie chápou subjekt jako a priori genderový a jako sociálně konstruované chápou (kromě genderu) také pohlaví, vymezují se proti humanistickému pojetí subjektu.³² Vytvářením nových pojmů a metod

26 Třetí vlna feministické a genderové teorie s sebou přinesla „queer theory“ jako odvětví filosofického diskurzu. Je založena na teoretické konstituci gay a lesbického hnutí na konci 80. let.

27 Podle Zábrodské se pojem „postmoderní feminismus“, který považuje postmodernismus za přirozeného spojence feminismu, používá zejména ve Spojených státech amerických. Protože se zaměřuji na evropský kontext, ponechám zde evropskou terminologii. Zatímco postmoderní feminismus se věnuje především dekonstrukci zaběhlých feministických tendencí (diskursivní analýze) s důrazem na metodu; feministický poststrukturalismus nejen analyzuje, ale také vytváří nové vědění na poli sociálněvědního výzkumu, a to kreativním způsobem – často inspirovaným uměním.

28 Podle Barši se feminismus výrazněji objevil v 60. a 70. letech, přičemž si již prošel třemi vlnami. Pavel Barša je dělí z hlediska antropologického na feminismus *humanistický*, *diferenční* a *poststrukturalistický*. Zatímco *humanistický* feminismus, který vychází ze základního problému nerovnosti pohlaví a sociálního postavení žen, usiluje o morální a politické zrovnoprávnění, v 80. letech se k němu kriticky staví feminismus *diferenční*. Oproti sociální a kulturní emancipaci člověka vyzdvihuje „zapuštění tělesné“, no morální status osobnosti nelze abstrahovat od jejího mužského či ženského vtělení. Odtěsněné jáství je nahrazeno psychikou tělesné osoby, dochází k hledání zvláštních, individuálních charakteristik těla a mysli, přičemž se konečně berou v potaz intersubjektívni vztahy založené na pohlavně-rodovém rozdílu. Z těla zotročeného vášněmi se stává „tělo obtížné vášněmi“. *Poststrukturalistické* fáze se věnují podrobněji v samotném textu.

29 Ty ovšem namísto aby z předchozích teorií vycházely, podrobují je kritické analýze.

30 Podle Barši tyto feministky bojují proti esencializaci identit například tím, že substantivum „ženství“ nahrazují zpodstatnělým adjektivem „ženské“.

31 Identity (netělesný a abstraktní rozum i tělesně a psychologicky konkrétní ženství) obou předchozích vln jsou podle „nových feministek“ pouze umělým výtvozem – tj. nikoli jako součást či atribut jáství, ale jako produkt diskurzů a kulturních praktik, jež je sociálními aktéry a aktérkami povinně odehráván jako reálný. Rod i abstraktní já vytěšňují komplexní počátky každé (individuální i skupinové) identity.

32 Podobně, jako se Deleuze vymezuje proti Freudově psychoanalýze.

kritizují a vyvracejí zastaralý diskurs, deklarující genderové identity jako statické a se striktně definovanými hierarchickými vztahy. Binarita muž – žena je z perspektivy poststrukturalistického feminizmu chápána jako „falešná představa dvou vzájemně se vylučujících, vnitřně stabilních a hierarchických identit“ (Zábrodská 2009: 22). Podle Barši dospěla feministická politika identity do své dekonstruktivistické fáze – nejde jí již o uznání a *reprezentaci* identity žen, nýbrž o její *transformaci*. Dochází tedy k praktické dekonstrukci stávajících a *experimentaci* jiných forem života. Zábrodská hovoří o hledání „alternativních prostorů žitelnosti“ na úrovni každodenního života, které mají převyšovat teoretický rámec. Zatímco předchozí dvě feministické vlny byly typické vynucováním nějakých norem, dekonstruktivistická fáze feminizmu je realizována především v oblasti kultury a asociací občanské společnosti. Barša dále hovoří o „jiném typu toužení“ (očistěného od patriarchálních příměsí), o tzv. alternativní touze, hře s formou typickou pro moderní umění, při které „se člověk vyvléká ze svěřací kazajky zavedených modů myšlení a bytí“ (Barša 2002: 21). Ve Velké Británii a Severní Americe byl poststrukturalismus sloučený s teoriemi performativity, které představil Austin a bohatě je pak zpracovala Judith Butler.

Teorie performativního genderu Judith Butler

Americká filosofka Judith Butler bývá spojována s poststrukturalistickými teoriemi, potažmo s postmoderním feminizmem. Butler se ve stopách svých kolegů ve své teorii performativního genderu³³ vymezuje proti rozlišování na biologickou kategorii pohlaví a sociálně konstruovanou kategorií gender,³⁴ přičemž poukazuje na to, že samotné rozlišování pohlaví a genderu vede k esencialismu. Butler následuje Foucaulta, který tvrdí, že vymezení homosexuality je samo osobě příkladem homofobického diskurzu, že homosexuální identita je znovu vykreslená uvnitř hegemonních heterosexuálních norem (Vatulíková 2008). Podle Butler je obrana homosexuality jako legitimní sexuální orientace zastaralá. Argumentuje, že heterosexualita (jako „přirozené označení genderu“) je již v procesu, který neustále napodobuje a idealizuje sám sebe. Toto přízračné idealizování vede k úpadku. Butler považuje demonstraci či re/produkcii bipolárního „žena/muž“ za absurdní. Heterosexualita je tedy již konstantní parodií sebe samé. Judith Butler tak nastoluje konec „homosexuality jako druhořadé kopie heterosexuality“; jako „kopie kopie“, simulace, která je již simulací, konec produkce efektu „být přirozený“. Podle Butler je „tělo pasivní médium, do kterého se vpisují kulturní významy, nebo nástroj, kterému nějaká konkrétní a interpretující vůle dává kulturní význam. Tělo je samo osobě konstrukcí“ (Oravcová 2011: 156). Tato těla, o nichž se však podle Oravcové nedá říct, že by měla signifikovatelně bytí, jež by existovalo před určením rodu, jsou pak živnou půdou vzniku

33 Tu popsala v publikaci *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990); slovensky kniha vyšla v překladu Jany Juráňovej v ASPEKT-e v roce 2003, druhé doplněné vydání pak v roce 2015.

34 Oproti pohlaví, které odkazuje k biologickým charakteristikám, gender je sociálně konstruovaný význam, který se pohlaví v dané společnosti připisuje.

„rodových subjektů“. Otázkou tedy je: „Do jaké míry tělo vzniká v rámci označení rodu a prostřednictvím něho?“ (Oravcová 2011: 156) V tomto bodě se střetává teorie Butler jak s teorií Haraway („organismus jako konstrukt“), tak Foucaultovou teorií o ovlivnění člověka kulturou jako systémem. A co tedy vlastně znamená performativní teorie genderu? Podle Butler je identifikační kategorie „žena/muž“ spíše hrou vnějšku než pravdou osobě. „Ženskost znamená ‚vypadat jako žena‘, ‚chovat se jako žena‘ atd. Je to forma iluze, *přetvářky*, kterou mluvčí inscenuje pro mužské subjekty za pomoci bolestivého a komplikace přinášejícího přetváření těla. (...) Rétoricky je umělost ženskosti zvýrazněna řadou rozporů mezi záměrem vypadat jako žena a ‚realitou‘, která se za zdáním ženskosti skrývá. Například výrok ‚A snažím se vypadat jako žena, i když mě to občas sere‘ definuje v první části ženskost jako formu vnější performance, zatímco druhá část důvěryhodnost této performance zcela podvrací.“ (Oravcová 2011: 156)

Podle Zábrodské, jež interpretuje myšlení Judith Butler, je tato hra, která existuje pouze pro naplnění heterosexuální touhy, pouhou *přetvářkou*, inscenací ženskosti – jako v divadle, opakovaná série aktů, které vytvářejí efekt ženskosti jako trvalé esence. „Skrze performativitu dochází ke konstruování subjektu, není to tedy pouhá činnost, vědomé předvádění navenek, hraní divadla, ale opakováním činností dochází k zvnitřnění genderových norem, které zdánlivě z vnitřku vycházejí. (...) Proto budí údiv muž oblečený v ženských šatech nebo žena s knírem.“ (Pokertová 2009: 10) Podle Butler je tedy tělo společenským konstruktem a pohlaví se neustále a nanovo konstituuje v opakujících se jazykových aktech, podobně, jako se kategorie rodu utváří v performativní aktivitě. Způsoby chování a inscenování, stylizování těl dochází k navození efektu kontinuity pohlaví, který, ač pouze zprostředkovává dojem, bývá interpretován jako přirozený. Podle Butler, která uznává rozdílnosti mezi rody bez toho, aby se dle slov Zábrodské jejich vzájemné diverzity znehynily a umrtvily, je performativita pohyblivou kategorií rodu (Zábrodská 2009). Právě *performativita* je klíčovým pojmem. Už jsem pracovala s *performativou* a *shifters*, dále si základ slova „perform“ interpretujeme jako činnost související s chováním a následně vysvětlím pojem *performance* jako uměleckou činnost.

Meze mezi Austinem a Butler

Pojem „performativní“ (*performative*) zavedl britský filosof jazyka John L. Austin. „To perform“ znamená vykonat nějaký čin, který však podle Austina není významově zatížený. Dle slov Fischer-Lichte bylo zásadním objevem pro filozofii jazyka zjištění, že vyřčené věty nemusí sloužit pouze k vyjádření sdělení (tedy jako tvrzení), ale bývají často úzce spjaty s konáním, čímž vymezil základní rozdíl mezi *konstativní*³⁵ a *performativní*³⁶ výpovědí. Když například úředník prohlásí obligátní větu „Nyní vás prohlašuji za manžele“, nevyjadřuje tak pouhou

35 Konstativní situaci pouze popisuje, má tedy popisný charakter.

36 Performativní naopak situaci vytváří, má tedy aktivní charakter.

skutečnost, ale pomocí dané výpovědi se nová skutečnost utváří. Tedy kromě výpovědi performativní akt v sobě nese navíc provedení úkonu. Můžeme souhlasit s tvrzením, že jazyk má schopnost změnit svět a transformovat skutečnost.³⁷ „Austin upozornil na performativní akt jako na prostředek dynamiky, která destabilizuje teorii binárních opozic jako celek. U performancí a happeningů totiž zažité binární opozice jako subjekt – objekt, označující – označované, aktér – divák ztrácejí polaritu a jasné vymezení – dostávají se do pohybu a začínají oscilovat.“ (Fischer-Lichte 2011: 38)

Austin sice zavedl pojem „performování“ výhradně ve spojení s mluvními akty (tedy výpovědi), to ovšem nevylučuje jeho aplikaci na tělesnou akci. Jak o tom hovoří Fischer-Lichte, následnou modifikací estetiky performativity přestal být její koncept („řeč jako jednání“) výlučnou záležitostí filosofie jazyka.³⁸ Butler uvedla svůj pojem performativity jako stylizovaného opakování určitých jednání, aniž by přímo odkazovala k Austinovi. Zatímco jsou podle Fischer-Lichte Austinovy performativní akty *autoreferenční*³⁹ i *konstitutivní*⁴⁰, u Butler nese „performativní“ dvojí význam: *dramatické* a *nerreferenční*.⁴¹ Ačkoli se obě definice rozcházejí, při bližším pohledu se rozdíly minimalizují, neboť byly způsobeny vytržením pojmu „performativní“ z kontextu mluvních aktů a jeho přenesením do oblasti fyzických jednání. „Neexistuje žádná pevná, stabilní identita, kterou by bylo možné vyjádřit. (...) Fyzická jednání, označená jako performativní, nejsou vyjádřením nějaké předem pevně dané identity – ta se naopak utváří až jejich realizací. (...) Tělo ve své specifické materiálnosti je výsledkem procesu opakování určitých gest a pohybů. Až tato jednání formují tělo individuálně, genderově, etnicky i kulturně. Performativní akty utvářejí identitu jako tělesnou a společenskou skutečnost.“ (Fischer-Lichte 2011: 35 – 36)

Také adjektivum „dramatický“ poukazuje na zmíněný proces vytváření identity. Onu *dramatičnost* shledává Butler v neustále probíhajícím *zhmotňování* *možností*, kdy člověk svými tělesnými projevy vytváří svou identitu. Podle Butler se stylizovaným opakováním performativních aktů, kterými je utvářen gender a obecně identita, společnost dopouští násilí na tělech jednotlivců; na druhou stranu však umožňují seberealizaci osobnosti. Podle Fischer-Lichte zkoumá Butler podmínky ztělesnění (*embodiment*).⁴² „Člověk si může svobodně zvolit, které možné ztělesnění nebo identitu přijme, společnost se pouze může snažit kategorizovat a popsat odchylky od daného úzu, nikdy jim ale nezamezí.“ (Fischer-Lichte 2011: 35) Když Butler přirovnává okolnosti ztělesnění k těm, které vznikají při divadelním představení, nejsou akty, na jejichž základě se utváří a předvádí

37 Jak už jsme si ostatně ukázali v kapitole o dekonstrukci jazyka.

38 Až do druhé poloviny 80. let se prosazovala myšlenka „kultury jako textu“, kdy jednotlivé kultury byly pojímány jako strukturované soustavy znaků s určitými významy. Pokus o jejich popis či definici pak znamenal jejich „(pře)čtení“. Obrat nastal v 90. letech, kdy došlo k pojetí „kultury jako performance“. Od té chvíle začal v sobě zahrnovat koncept performativity také fyzická jednání.

39 Tj. znamenají to, co způsobují.

40 Tj. utvářejí skutečnost, o které vypovídají.

41 Performativní akty (jako fyzická jednání) jsou označeny jako „nerreferenční“, protože neoznačují nějakou substanci či podstatu, nic předem daného, interního.

42 Čímž odkazuje na Merleau-Pontyho, který tělo nechápe jako historickou ideu, ale jako výčet všech kontinuálně realizovaných podmínek, tedy jako „aktivní proces“ ztělesnění určitých (kulturních a historických) možností.

genderová příslušnost, záležitostí jedince, ale jedná se o sdílenou zkušenost, o (společné) jednání, které „začalo dávno předtím, než aktér vstoupil na scénu“ (Fischer-Lichte 2011: 36). Opakováním přes opětovné provádění (mnoha rozličnými způsoby, kdy se „herci“ mohou své role chopit neobvykle a inovativně) pak dochází k opětovnému prožívání.

Oba teoretici považují představení za základ performativity, ačkoli se ani jeden konceptu představení blíže nevěnuje. Slovy Fischer-Lichte, jsou-li slova „performance“ a „performativita“ shodně odvozena od slovesa „performovat“ (*to perform*), je zřejmé, že performativita vyústí v představení, respektive je manifestována a realizována skrze performativní charakter performativních aktů.

MOŽNOSTI („JINÉHO“) TĚLA / („NOVÉ“) IDENTITY V DOBĚ INTERNETU V OBLASTI (TRANS)GENDERU

Od „snového“ k virtuálnímu tělu

„Lidé si mohou například zvolit své pohlaví podle toho, o čem sní. Už jen představa, že si člověk může žít podle toho, o čem sní, je pro západní myšlení nepřijatelná – je totiž stanoveno, že jste tím, kým jste se narodili, a očekává se od vás, že se podle toho budete chovat až do smrti. A v důsledku tohoto přístupu se zrodilo slůvko úchyl: každý, kdo nejde přesně v kolejkách vyjetých pro jeho pohlaví, je prostě úchyl.“ (Feinberg 2000: 140)

Fenomén „jiného“ těla může pojmut ledasco. Deleuze a Guattari hovoří v rámci svého konceptu TbO o hypochondrickém, paranoickém, schizofrenickém, nadrovaném a masochistickém těle. „Jinými“ těly však také byla těla homosexuálních obětí AIDS, obětí jinakosti homosexuálních komunit 70. let. V této kapitole pojmu tuto „jinakost“ v kontextu dnešní novo-mediální doby, kdy konečně nastala možnost odpoutat se od své jinakosti jako přítěže (a prezdívký „úchyl“) a realizovat si svůj sen v podobě virtuálních identit.⁴³

Fantastické tělo

Daniela Hodrová se zmiňuje o tom, že ve středověku či antice vznikl pojem „fantastické tělo“. Toto tělo, které se pojilo s mýty či antickými a středověkými romány, mělo nějakým způsobem, například svými proporcemi, zmnožením částí, neobvyklými částmi, atributy jiných tvorů apod., porušovat kánon „přirozeného“ či „klasického“ těla“. *Hybrid* těchto těl pak oplývali symbolickými fyzickými atributy netvorů, přičemž jejich lidskost spočívala v ne-zvířecím chování (například mluvení). Tato „monstra“, „totální těla“, která se potulovala na pomezí světů (přírodní říše, živly, neobyčejné možnosti), měla v sobě vždy něco lidského, představovala alter ego hrdiny, určitou fázi jeho *proměny* nebo její

43 Pro současnou feministickou kritiku je virtuální tělo výchozím bodem nového výzkumu genderu, sexuality a identity.

symbol. „Zpola lidské, zpola zvířecí bytosti – hybridní bytosti (Minotaurus, Kerberos, kentauři, draci, nymfy, víly atd.) jsou vždy spjaty s jiným světem, jinou dimenzí bytí, s tím, co se někdy označuje jako chaos. (...) Šílené tělo hrdiny má ve fázi bloudění v sobě vždy něco z těla fantastického, nestvůrného. (...) Fantastické či ‚jiné‘ tělo v sobě nese tragickou podobu jinakosti Druhého – Druhého v sobě. (...) Jiné tělo, které fascinuje a děsí Já (...) je to ‚tělo s tajemstvím‘.“ (Hodrová 2001: 644) Tato dramatická postava tedy nikdy „nepřestane hledat svého dvojníka, stojící na pomezí identity a jinakosti“ (Pavis 2003: 136).

Snové tělo

Ve 20. století se vedle tragického těla⁴⁴ objevuje tělo fantastické, mystické, šílené, homosexuální a snové. Podle Hodrové sen představuje vedle umírání další modus, ve kterém se tělo postavy stává „jiným“. Toto snové tělo sdílí společné rysy s tělem mystickým či fantastickým (viz. výše), souvisí ale také s „jinými“ těly (lidskými, zvířecími i „těly věcí“). „V tomto stavu ‚tělo-duše ve snu‘ se hranice stírají; podle Foucaulta je možné ‚ve snu všechno‘ neboli ‚všechno je mým tělem‘. (...) Snové tělo má procesuální charakter, aniž přitom přestává být jedinečným tělem.“ (Hodrová 2001: 651) „Jiné tělo“ se tedy jeví jako způsob, kterým se já pokouší překonat svůj tragický lidský úděl, „jímž se pokouší vztáhnout k mystériu bytí“ (Hodrová 2001: 250).

Virtuální tělo (identita a média)

„Cesta od těla-vězení a těla-stroje k tělu-procesu a tělu-kulturnímu tkanívu byla zároveň cestou od opozic vnitřku a vnějšku, soukromého a veřejného, Já a Druhého, subjektu a objektu, těla a kultury, člověka a uměleckého díla k vědomí o stírání těchto opozic, případně o jejich dialektickém napětí v těle-duši postavy, v jejím vztahu k druhým a ke světu, a rovněž o jejich napětí v díle samém.“ (Hodrová 2001: 651) Prostředí internetu ovšem přináší zcela nové a dosud netušené možnosti stírání a znejasnění hranic mezi opozicemi vnitřní – vnější, soukromý – veřejný, já – druhé já, subjekt – objekt, žena – muž.

Sebeprezentace prostřednictvím internetu

Jací jsme ve virtuálním světě? Jak se zde chováme a komunikujeme? Projevuje se naše osobnost „online“ jinak než v skutečném životě? Jaké je naše virtuální já? Jakou povahu mají virtuální vztahy? Tyto otázky klade odborník na psychologii internetu David Šmahel, který je toho názoru, že prostředí internetu

⁴⁴ Tělo postižené jinakostí a fatálně osamělé, které se nepochopeno trápí, zároveň je však obdařeno mimořádnými schopnostmi a výjimečnými pocity nedosažitelnými obyčejnému tělu, mělo být podle Hodrové reakcí na totalitu literatury, která byla uměle rozčleněna do žánrů.

spojuje dva protilehlé světy – svět duše a svět techniky, které se pak společně neustále vzájemně prolínají, střetávají a ovlivňují. „Technika nám dává nástroje a prostředek pro navazování kontaktů ve virtuální realitě a naše duše se v ní zrcadlí, odráží a projevuje. (...) Internet se tedy stal kompletním obrazem člověka; zdá se, že skutečně každé zákoutí lidské mysli si může najít ve virtuálním prostředí svůj odraz.“ (Šmahel 2003: 9) Podle Šmahela je internet „prostředím bez zábran. (...) Jisté je, že ve virtuálním světě mají lidé méně zábran než v reálném životě. Můžou identifikovat absenci úzkosti ze sociálních situací a ztrátu obav z odhalení sebe sama. Klasická omezení, pravidla a normy reálné komunikace tady nemusí v řadě případů platit.“ (Šmahel 2003: 9)

Z výzkumů vyšlo najevo, že lidé jsou ve virtuálním prostředí mnohem méně úzkostní, jsou otevřenější, upřímnější, komunikativnější. Nejdůležitější podmínkou k této otevřenosti je podle Šmahela ovšem anonymita. Podle něj tak dochází k silnému oslabení přijímání sociálních rolí a k redukci vlivu sociálních norem. Tím, že se normální hierarchie reálného života, statusy, role (vedoucí – podřízeni) v tomto prostředí ruší, jedinci se tak naskytne prostor pro sebepojetí (*selfing*); bez ohledu na to, jak ho vnímá okolí.⁴⁵ Při procesu bourání sociálních bariér tedy dochází k osvobození individua od sociálních tlaků. Kromě otevřenosti díky anonymitě a redukci úzkosti hovoří Šmahel také o absenci sankcí, o pocitu fyzického bezpečí plynoucího z absence sebe sama jako fyzického objektu či o možnosti ukončení kontaktu v tomto anonymním prostředí bez závazků, prostředí štěstí či splněných přání.⁴⁶

Podle Šmahela se v prostředí internetu totiž, na rozdíl od reálného života, nenachází jedinec jako fyzický subjekt, ale pouze jako reprezentace sebe sama. Virtuální reprezentace eliminující reálné tváře/role se vyskytuje jako shluk dat schovaný za „nickem“. Do této své virtuální reprezentace pak vkládáme, projikujeme⁴⁷ části svého myšlení a pocitů, části svého mnohostranného já. To, co přiřazujeme své virtuální reprezentaci, je zčásti vědomou, ale z části také nevědomou záležitostí. Podle Šmahela tvoří velkou část tohoto přenosu myšlenek a pocitů projekce ve formě fantazií, představ, nevědomých tendencí, přání a komplexů. „Naše virtuální reprezentace se tak stává jakousi samostatnou osobností, která může mít v některých případech tendenci ‚vystupovat‘ do určité míry autonomně – nezávisle na naší vůli a vědomí.“ (Šmahel 2003: 39) Virtuální identita má pak takovou povahu, jakou jí sami přisoudíme.

⁴⁵ Zatímco vnější vědomí sebe sama se vztahuje k tomu, jak jedince vidí a hodnotí druzí, vnitřní vědomí sebe sama je uvědoměním si sebe sama.

⁴⁶ Jeho studie je sice zaměřená na dospívající mládež, ovšem můžeme jeho teorii zobecnit také pro naše téma.

⁴⁷ Šmahel hovoří o psychoanalytickém procesu „projekce“ jako nevědomém přenosu přání, pocitů a zkušeností (v rámci psychoterapie) na terapeuta. Uživatel internetu pak „projikuje“, čili nevědomě přenáší obsahy své vlastní mysli, vztahující se k jeho osobě, do virtuálního světa.

Experimentování versus hledání pravého já (nezávislá versus opravdová identita) na internetu

V dnešním světě plném nových technologických možností si může člověk pohrávat s různými rolemi, zkoušet si je jako klobouky, vytvářet si vlastní oddělená já. Když „selfing“ (jako sebepojetí) spojuje seznam různorodých charakteristik jedince, experimentovat s mnohočetností svého já se přímo nabízí. Člověk si vytváří svůj vlastní příběh; ten může být stejně tak pravdivý, jako smyšlený. Prostředí internetu s anonymitou, zvýšenou svobodou a možností úniku v jakoukoli chvíli také přináší nové možnosti lži a přetvářky. Možnost vymýšlet si a měnit nám umožňuje vyprostit se z norem naší (reálné) společnosti. Stejně jako může virtuální reprezentace vyjadřovat celou naši osobnost, naši reálnou identitu s vědomým vložením aspektu sebe sama, můžeme si s virtuální identitou pohrávat a experimentovat, podobně jako to dělal Duchamp se svými *shifters* skrze dekonstrukci jazyka. Naše alternativní role, které hrajeme prostřednictvím nástrojů, jako jsou chaty, nám mohou pomoci k útěku z reálna, přičemž podle Šmahela virtuální přezdívka, neboli *nick*, zde hraje roli vizáže člověka.⁴⁸ Neomezená kontrola podporuje popuštění uzdy fantazie, ale kromě experimentů zde může jedinec řešit také vážné záležitosti, kdy experimenty s aspekty vlastního já může rozvíjet svou osobní individualitu.

Ve virtuálním prostředí se například dospívající učí uvědomovat si svou sexualitu, mluvit o intimních věcech, a tak získávat první, i když virtuální zkušenosti. „V prostředí internetu se může například dospívající mužského pohlaví stát, byť nevědomě, svou *animou* (anima je ženským aspektem muže v analytické psychologii C. G. Junga). Žena se naopak ve virtuálním prostředí zase může nevědomě pokoušet identifikovat se svým *animem* (mužským aspektem sebe sama). U dospívajících, jejichž sexuální orientace není ještě plně vyhraněna, pak může jít o virtuální experimenty širšího dosahu. V tomto případě mohou mít tyto experimenty významný vliv na formování reálné sexuální identity a mohou tuto formaci dokonce akcelarovat.“ (Šmahel 2003: 54)

Podle Šmahela mohou dospívající také experimentovat se změnou sexuální identity pouze z legrace či pro odreagování. „Když jsem balila holky, tak mě to bavilo“ (Šmahel 2003: 54), vypovídá dvacetiletá Míša, přičemž se prý „necítila být chlapem,“ ale chtěla si jen „ze srandy vyzkoušet změnu identity“ (Šmahel 2003: 54). Někdo, kdo je v reálu stydlivý, může v opojném prostředí internetu naopak působit extrovertně a sršet vtípem.

Je-li ovšem motivací pro změnu identity „vážné osobní téma“, jedinci vystupují pouze za sebe, přičemž se nepřetvařují, ale snaží se o autenticitu. „Někdy se dospívající se svou virtuální reprezentací identifikují, používají jedinou virtuální přezdívku, která vyjadřuje podle jejich názoru je samotné, jejich postoje a názory.“ (Šmahel 2003: 60) Podle Šmahela se někteří domnívají, že právě v prostředí internetu mají možnost projevit své „pravé, čisté, nefalšované“ já nezatížené maskami, komplexy a rolemi reálného světa. Jedinec se tak „[v]e virtuálním pro-

⁴⁸ Podle níž je jedinec vnímán ostatními.

středí stává ‚novým člověkem‘, pociťuje svobodu, nezávislost, může shodit své masky a stereotypy reálného života, cítí se osvobozeným od ‚tíhy‘ reality a od sebe sama. (...) V prostředí internetu tak někdy dospívající dostávají důležitou možnost projevit sebe sama, stát se sám sebou, vyjadřovat svá vlastní přání, názory, pocity. (...) Zároveň však nemusí jít nutně pouze o idealizaci sebe sama, jedinec může na internetu projevit ty aspekty svého já, která díky společenskému tlaku v reálném prostředí projevit nemůže“ (Šmahel 2003: 65). V tomto prostředí není snadné rozeznat mezi maskovanou teatralitou, kdy se jedná o nezávislou hru, a autentickou výpověď s hlubší hodnotou. Dalo by se tedy shrnout, že i „opravdová“ identita může působit v prostředí internetu jako virtuální.

Prezentace transgenders v anonymním prostředí internetu

Hledání sebe sama je podle moderních psychologických teorií celoživotním procesem. Podle Junga je celoživotním úkolem člověka *individuace*⁴⁹ ve smyslu „stát se tím, kým skutečně jsem“. Člověk je v neustálém procesu tvořivé proměny, přičemž se snaží porozumět sobě samému, přijmout sebe sama a projevit svou jedinečnost za účelem finální individualizace ve smyslu „dosažení identity“. Podle Šmahela právě virtuální prostředí dává člověku možnost bezpečného experimentování s identitou a hledáním svého vlastního já.

„Jiná“ těla to neměla v průběhu dějin nijak jednoduché; jedinci s posunutým genderem byli v minulosti často perzekuováni. V dnešní době internetu a virtuálních identit se spousta transsexuálů, kteří nejsou vyrovnání se svojí identitou, často skrývá inkognito ve virtuálním světě. Kurátor výstavy *Transgender me* Lukáš Houdek k tomu poznamenává: „V některých zemích není společnost příliš tolerantní, a právě virtuální prostor a svět webových kamer jim napomáhá k tomu, prezentovat se v té podobě, jaké chtějí dosáhnout, aniž by je někdo nějakým způsobem atakoval.“ (Kulturama 2011) „Můžeme snadno odejít, cítíme se podstatně více v bezpečí. Z toho také plyne tendence se ve virtuálním prostředí daleko více odhalit, ukázat všechny své stránky, říct, co si opravdu myslíme.“ (Šmahel 2003: 77) Formou virtuální komunikace pak může probíhat jakoby psychoterapie online. Na mezinárodních chatech se translidé svěřují se svými životy, emotivně prožívají před kamerou své vzestupy a pády. Houdka na těchto „jiných“ zaujala jejich otevřenost; vypovídá, že někteří z nich před kamerou také pláčou, veřejně tak prožívají své zoufalství, které tím v podstatě ventilují do celého světa. Útěchu pak hledají ve virtuálních náručích vlídných slov. Překvapivě je těchto jedinců různých věkových kategorií po celém světě mnoho; jako „rarity“ bohužel často končí ve virtuálním světě porno průmyslu.

⁴⁹ Tj. vývojový proces psychologické diferenciacie a zrání osobnosti, získávání relativně nezávislé osobní identity, sebeuskutečnění a rozvoj individuální osobnosti.

Umělé versus přirozené (předefinování tělesnosti)

„Tělo je zastaralé. (...) Již není smysluplné chápat ho jako místo, kde sídlí duše nebo společenský řád, je to spíše struktura, která má být sledována a proměňována. (...) Už i tělo začíná být virtuální.“ (Mirzoeff 2012: 149) V době stírání hranic mezi vnějším a vnitřním, mezi reálným a virtuálním tělem již existuje široká škála prostředků k manipulaci s lidským tělem. Kdokoli se tak může stát kýmkoli, vize snového těla se stala realizovatelnou. Batchen podotýká, že se v masmédiích neustále setkáváme s obavami z toho, že kvůli novým elektronickým médiím zanikají rozdíly mezi přirozenou a bezprostřední realitou a umělou a vždy zprostředkovanou kulturou. Podle Batchena „se modernita dostala do bodu, kdy již nelze najít žádné významné rozdíly mezi přírodou a kulturou“ (Mirzoeff 2012: 146), což je zřejmě zejména v proměnách moderního těla. „Kdysi platilo, že tělo představuje jasnou hranici mezi vnitřní subjektivní zkušeností a vnější objektivní realitou, dnes se ale ukazuje jako fluidní a hybridní pomezí obou kategorií, které podléhá dalším změnám stejně jako jakýkoli jiný kulturní artefakt. V tomto smyslu je virtuální realita vědomím toho, že skutečnost stvořená disciplinační společností modernity byla vždy nadreálná a že neexistují žádné spolehlivé normy, podle kterých by lidé mohli být posuzováni.“ (Mirzoeff 2012: 146)

Zatímco podle Butler oddělování vnitřních a vnějších světů subjektu sloužilo pouze k vymezení hranic za účelem vytvoření společenských regulací a kontrol⁵⁰ a Foucault vnímal těla jako kulturní a historické reprezentace, Hayles se svým konceptem rozvolnění vztahu mezi fyzickým a reprezentovaným tělem („odtělesněnou informací“) nejvíce přibližuje tělu virtuálnímu.

Vytvoř si svou identitu (svého avatara)

„Zatímco v běžném životě jsou rasa a gender rozhodujícími ukazateli, v kybernetickém světě jsou již docela nepodstatné a virtuální prostředí je může zcela ignorovat. (...) V dnešním informačním věku ti, kteří ovládají počítačové prostředí, tvoří jádro nové technokratické elity, zatímco ti méně počítačově zdatní zůstávají pozadu.“ (Mirzoeff 2012: 135 – 136) Podle Mirzoeffa se tak například chudý může stát na internetu bohatým, muž si pod ženským nickem může změnit identitu, pohlaví. Každý si zde může upravit svou „nedokonalost“ podle svých představ. „V prvních letech existence internetu a ostatních virtuálních prostředí se zdálo, že vzniká prostor pro nové formy sexuálních a genderových identit. Na počítačových portálech a elektronických diskuzích, které jsou určeny pro více uživatelů, si mohou návštěvníci svobodně zvolit pohlaví a sexuální orientaci své virtuální postavy. Přesto je nám nový svět velmi povědomý.“ (Mirzoeff 2012: 136)

⁵⁰ Podle Grosze, jak píše Mirzoeff, je tělo náchylné k sociálnímu scelování a poddajné ke společenskému řádu (jako produktivnímu základu) právě pro svoji vlastní „přirozenost“ v organické či ontologické „neúplnosti“, v „nedostatku konečnosti“.

Ač je podle Mirzoeffova průzkumu nejvyhledávanějším slovem na internetu sex, lidé se drží zkrátka; většina uživatelů a uživatelky se prezentuje podle svých stereotypních šablon, vytváří či přetváří sami sebe podle klasických genderových archetypů, jak jsou zvyklí. Podle Šmahela sice může být virtuální svět ideální příležitostí pro vytvoření nové virtuální identity, „ale jestliže lidé spadnou zpět do osvědčených a spolehlivých kategorií starého světa a nepřenesou se přes zábrany svých starých každodenních identit, tak se tento nový svět bude tomu starému velmi rychle podobat“ (Šmahel 2003: 18).

Vztahem virtuálního vzhledem k aktuálnímu tělu se zabývali už Deleuze a Guattari. Otázkou je, jak informační věk ovlivňuje genderové a sexuální role, jak je v éře internetu jako „informační superdálnice“ vymezeno lidské tělo, potažmo lidská subjektivita. Podle Mirzoeffa mohou virtuální prostory nabízet dojem, že tělo nekončí povrchem pokožky, ale může být „otevřenou a komplexní strukturou“. Virtuální prostředí totiž dopřává všem uživatelům stejnou svobodu pohybu, proto může být velmi osvobozující.⁵¹ Mirzoeff uvádí příklad z roku 1982, kdy se psycholog Sanford Lewin zapojil do internetové diskuze v ženském přestrojení; přičemž zjistil, že vystupuje-li jako žena, ostatní ženy k němu přistupují zcela odlišně.⁵² Jeden titulek na internetu nás informuje o tom, že „z damašské lesbičky blogující o Sýrii se vyklubal americký podvodník“ (Idnes 2011). Virtuální realita je vlastně plastická chirurgie dneška. Ve virtuálních prostorech sociálních sítí se může jedinec sebe-rekonstruovat či transformovat v souladu se svojí přirozeností. Mirzoeff uvádí, že na stránce BodiesINCorporated si může uživatel vytvořit svého avatara, kdy si sám zvolí věk, pohlaví a sexualitu, přičemž ironicky glosuje, že uživatelův avatar může mít například jednu nohu mužskou a druhou ženskou, může být heterosexuální, homosexuální, bisexuální, transgender či jiný (což je nutné upřesnit) a může mu být 0 až 999 let. Avatar může i nemusí sehrávat roli uživatele alterega, přičemž uživatel či uživatelka u svého avatara může v každé úrovni a kdykoli jakýkoli údaj změnit. Dle slov Mirzoeffa se tak může rozhodnout o jeho umístění, přičemž nejdramatičtější prostor je označen jako „jeviště“. Když je na jevišti „tělo“ uživatele vystaveno nespočetným pohledům v podobě zrcadlového obrazu promítaného na velký billboard, dalo by se shrnout, že tak dochází ke zprostředkování vlastního já skrze médium internetu. Když jedinec prostřednictvím tohoto média rozpoznává svůj obraz jako v zrcadle, lacanovsky se tak utvrzuje o své (nové) identitě.

Identita v manipulované digitální fotografii a performance

„Zatímco Hayles (Hayles; 1999) mluvila při definování postčlověka o totožnosti kybernetického organismu s člověkem, Bolter a Grusin (Bolter – Grusin; 2000) mluví o zprostředkování vlastního Já skrze médium.“ (Hinková 2011)

⁵¹ Kromě queer jedinců může být kyberprostor osvobozující záštitou například pro tělesně postižené osoby nebo pro neslyšící. Také Šmahel hovoří o větších možnostech handicapovaných.

⁵² Především ženy se pokoušely „znetvořit Julii“, která měla být po autonehodě zcela odříznutá od světa venku, neschopna normálního fungování, radit. Když byl podvod odhalen, reakce z oklamání byly velmi emotivní, přestože se lidé na internetu často přetvářejí.

„V dnešní době nadvlády manipulovaného, počítačem utvářeného obrazu je již zcela zřejmé, že obraz není skutečnost, ale její reprezentace. V dřívějších dobách se ale hojně debatovalo o tom, proč se obrazy zdají být reálné – jestli skutečnost opravdu napodobují, anebo ji zdařile reprezentují.“ (Mirzoeff 2012: 57) Každá nová technologie re/definuje samu sebe ve vztahu k dřívějším technologiím reprezentace.⁵³ Remediaci⁵⁴ je podle Boltera a Grusina (Bolter – Grusin 2000) formální logika, prostřednictvím které se k sobě vzájemně vztahují stará a nová média. Zatímco klasické fotografii, která se podobně jako portrétní malířství pokoušela o zrušení hranic mezi obrazem, divákem a realitou, šlo vždy o to vyvolat dojem bezprostřednosti a opravdovosti, „fotografie a film ukazovaly na přítomnost nějaké vnější skutečnosti, digitální obraz nás upozorňuje, že jeho skutečnost je nutně umělá a nepřítomná“ (Mirzoeff 2012: 46 – 47). Již tedy nelze tvrdit, že fotografie v podobě digitálního obrazu sestaveného jako „pixelované plátno“, jak o ní hovoří Mirzoeff, zachycuje skutečnost.

Dichotomie autenticita – teatralita zde zrcadlí autenticitu a fikci prostřednictvím rozdílnosti klasické a digitální fotografie. Historické debaty o smrti fotografie⁵⁵ by se nyní daly aplikovat na problém současného digitálního zpracování obrazu. Tak, jako hovořil Benjamin⁵⁶ o ztrátě aury u technicky reprodukovatelného uměleckého díla, masová elektronická reprodukovatelnost digitálních fotografií v podobě datových souborů vede k manipulování a ztrátě autentičnosti. „Počítačové odborníci mohou již dnes pomocí manipulace se zlomky načtených snímků, výrobou fiktivních výjevů na monitoru nebo spojením obou metod vyrobit tisky, které vzhledem a kvalitou nelze rozeznat od tradičních fotografií. (...) Hlavní rozdíl mezi klasickou a digitální fotografií spočívá v tom, že zatímco fotografie stále vnáší nárok na jistou objektivitu, digitální tvorba obrazů je nepokrytě fiktivní proces.“ (Císař 2004: 345) Není tedy pochyb o tom, že digitalizace, která opouští onu „rétoriku pravdy, která představovala významnou součást kulturního úspěchu fotografie“ (Císař 2004: 345), s sebou přinesla jistou „rozvolněnost“. Podle Batchena mají digitální obrázky, které mohou tvořit pouze smyšlenky, blíže k uměleckým tvůrčím postupům než k pravdivosti dokumentu.

Ladies Home Journal z listopadu 1996 přinesl na obálce snímek usmívající se Cher. Tedy – možná: podle Cher totiž na obrázku „vše od brady dolů patří někomu jinému. (...) Odbytový ředitel časopisu přiznal, že kvůli zvýšení poutavosti pozměnili zpěvačce oděv a vyretušovali tetování“ (Císař 2004: 349). Lehká manipulovatelnost médií s sebou přináší žurnalistické podvody, zpravodajské úpravy, fiktivní spojení někoho těla a jiného hlavy atd. Můžeme si tak pohrávat

53 Nejdříve muselo vzniknout malířství, aby pak mohlo být překonáno fotografií, která se v té době stala „tajemným zázrakem“. Tedy podobně jako fotografie malířství, nahradila později klasickou fotografii fotografie digitální.

54 Remediaci ještě rozdělili na *imediaci*, která usiluje o transparentnost média, divák a divačka mají tedy „přehlednout“ médium a sledovat zobrazené (reprezentované) bezprostředně, v nejvyšší autenticitě. Opakem je pak *hypermediace*, která má tendenci médium naopak zviditelnit či multiplikovat.

55 Spojení smrti a fotografie u Barthesa a Sontag má představovat pomíjivost, která přichází po procítění autentičnosti okamžiku na fotografii. Barthes připodobňuje smrt k existenciálnímu rozechvění, které pociťuje, když si prohlíží svoji již mrtvou matku na fotografii, kde byla zobrazena v zimní zahradě ve věku pěti let.

56 Ve své práci *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* (1936).

s identitou, přizpůsobení rozmarům lidské ruky můžeme mazat a přidávat dle libosti a bez respektování jakýchkoli logických pravidel či morálních kodexů. Batchen však na obhajobu autenticity fotografického média konstatuje, že k manipulaci docházelo již dávno před digitalizací. Je toho názoru, že vytvoření jakékoli fotografie si vyžaduje jistý manipulační zásah zvenčí.⁵⁷ Jedinečnost fotografie pak spatřuje v závislosti na původní přítomnosti reálného, na „referentu v hmotném světě, který v jisté době skutečně existoval a ‚obtiskl‘ se na archu citlivého papíru. (...) Ano, skutečnost tu možná prošla transkripcí, manipulací, úpravou, nicméně sama její existence neupadá ve fotografii v pochybnost“ (Císař 2004: 345). Věrohodnost fotografie se podle Batchena tedy vždy opírala o vztah k zobrazenému světu; tvrdí, že fotografie se má ke svému referentu tak jako stopa k chodidlu. Stopa reality se ve fotografii otiskuje podobně jako posmrtná maska, která byla dlouho považována za důkaz pravdivosti bytí zobrazené věci. Podle Císaře také Bazin vyzdvihuje přítomnost „opravdového vzoru“, když hájí autenticitu fotografie. „Počítačové vizualizační techniky naopak umožňují vytvářet obrázky podobné fotografiím, u kterých žádná přímá reference k vnějšímu světu nemusí existovat. Zatímco fotografie je ‚zapsána‘ zachycenou věcí, digitální obrázek nemusí mít žádný vnější původ – vyjma počítačového programu. Zůstává svého druhu indexem, avšak jeho referentem jsou nyní diferenciální obvody a informační databanky. (...) Jinak řečeno, digitální obrázky nejsou znakem skutečnosti, nýbrž znakem znaku. Zpodobňují cosi, co již předem vnímáme jako sérii zpodobnění. Proto se v nich nerozhrává ono předchůdné futurum, onen komplexní vztah mezi ‚toto bylo‘ a ‚toto bude‘, který oživuje fotografii.“ (Císař 2004: 349 – 350)

Podle Batchena se digitální obrázky sice nacházejí v čase, ale sám čas nezachycují, v tomto smyslu můžeme konstatovat, že realita, kterou nám počítač předkládá, je virtuální. V této nedůvěryhodné době, kdy je fotografie „pouhou simulací oné analogicky a temporálně garantované reality“ (Císař 2004: 350), kdy si každý může „vymyslet“, sestavit a mediálně prezentovat sám sebe, můžeme společně s Deleuzem oslavovat simulakra, která postrádají identitu. Na internetu se objevují photoshopem upravené obrázky vystřižené a slepené z pornočasopisů, často homosexuální parodie populárních osobností. Podle Batchena, „pokud se lidé snaží fotografii uchránit před vstupem digitálních technik, jde jim samozřejmě především o ochranu skutečnosti“ (Císař 2004: 349 – 350). Když se pak zamýšlí nad tím, do jaké míry je fotografie, respektive její pravdivá hodnota výpovědi ohrožena, dochází k závěru, že podloženo dějinami fotografie, kdy si fotografie prošla různými změnami, přece nemůže změna technik způsobit její úplné zmizení. Když Man Ray fotil Duchampa v ženském zpodobení, mohli bychom hovořit o svém způsobem manipulované fotografii ještě dávno před vynálezem digitální fotografie. Byl to právě Duchamp, kdo jako první uvedl vazbu mezi indexem (jako typem znaku) a fotografií. „Podle Peirce se realita

57 Ve své esejí *Ektoplasma* (2001) se zamýšlí nad tím, že fotografie není vlastně ničím jiným než schopností manipulovat světlo, expozici, barevnost atd. Když připustí, že umělost či „nepřirozenost“ tvoří nevyhnutelnou součástí fotografie, není klasická fotografie (ve vztahu k podobě vnějších věcí) o nic „pravdivější“ ani „věrnější“ než fotografie digitální.

a reprezentace musí vždy prolínat. (...) Jak poukazuje Derrida, v Peirceových textech je sama věc znakem. (...) Realita jako nová forma fotografičnosti, přepsání znaku znakem, rozšířené pojetí identity (fotografie) (...) Musíme fotografii chápat jako reprezentaci skutečnosti, jež je sama osobě pouhou hrou reprezentací.“ (Císař 2004: 353)

Batchen zůstává tedy optimistický, když říká, že „dokud přežijí lidé, přežijí i lidské hodnoty a lidská kultura – nezávisle na tom, jakého nástroje budou lidé k tvorbě obrázků využívat“ (Císař 2004: 353). Také Auslander zpochybňuje dichotomii autentická versus inscenovaná zkušenost/fotografie, přičemž obhajuje medializaci v kontextu performance a její dokumentace. Tvrdí, že živá představení dávno splynula s těmi zaznamenanými; podle jeho názoru živé performance mají možnost přežít právě díky možnosti zachytitelnosti na záznam (Fischer-Lichte 2011). Když Auslander popírá bipolární determinaci opravdovost/umělost, mohli bychom hovořit o „anti-esencialistickém“ myšlení. V celé práci hledám metody a nástroje pro rozbití sociálních konstrukcí a různých pojetí determinací, přičemž se snažím objevit průchodnost, prostupnost „forem“, jak o ní hovoří Bauman ve svém díle *Tekutá modernita* (2002).

Morfing aneb „vytvoř si svůj obraz v zrcadle“

„Modernizaci můžeme podle Baumana chápat jako proces ‚zkapalňování‘, jako proces tavení pevných látek. Zatímco ve fázi těžké (pevné) modernity byly tradiční pevné látky (například tradiční vazby, víra, zvykové právo) nahrazeny novými a zdokonalenými pevnými tělesy (například racionální právo), v současné fázi modernity – v tzv. tekuté (lehké) modernitě – se již pevná tělesa pouze rozpouštějí. Především se rozpouštějí omezení individuální svobody výběru a jednání, životní vzorce a pravidla se značně diferencují a rozvolňují.“ (Chaloupková 2003)

Onen baumanovský „proces zkapalnění“, který je tolik typický pro postmoderní dobu, můžeme kromě rozpouštění omezení chápat jako metaforu k post-fotografické digitální metodě zvané *morfing*. Morfing je vlastně metamorfóza prostřednictvím nových médií. Pojem metamorfóza jsem užívala v kontextu stávání se („někým jiným“). Podle Batchena jsme vstoupili do doby, kdy již není rozpoznatelné, co je lidské a co ne; tuto krizi odráží také fotografie – jako přímý otisk samotné skutečnosti.

„Kdo může s jistotou říct, kde končí lidské a začíná nelidské? (...) Toto dilema není nové: tělo, stejně jako každá jiná technika, vždy prodělávalo trvalou metamorfózu. Současnost je odlišná tím, že všudypřítomnost těchto metamorfóz je mnohem zřetelnější i v každodenním životě – a tato situace naléhavě vznáší otázky nejen o tělu, ale o samotné povaze lidskosti.“ (Císař 2004: 350)

Když Batchen⁵⁸ upozorňuje na inovace 21. století, kdy člověk přijímá geneticky upravené potraviny, nosí umělé zuby nebo využívá prostředků rekon-

58 Podle něj už Scottův *Blade Runner* (1982) anticiipoval, že se brzy všichni staneme replikami, „fabrikovanými společensko-lékařsko-industriální kulturou“, živými simulacemi naší představy o lidskosti.

strukční chirurgie; přirovnává digitalizaci ke kosmetické chirurgii, která zpochybňuje „obecně přijímané rozlišení mezi přirozeností a kulturou, lidským a nelidským, skutečností a zpodobněním, pravdou a nepravdou“ (Císař 2004: 350). Při morfingu se můžeme stát zvířetem, muž se může stát ženou a naopak atd.; tato technika tedy „přispívá k vnímání těla, a potažmo i identity, jako nestálého a proměnlivého“ (Ševčíková 2011: 7). Jde o speciální efekt, při kterém dojde k plynulé záměně jednoho digitálního obrázku za jiný. Vznikne tak jakási animace, která může být interpretována jako plynulá transformace jednoho obrazu v druhý. V minulosti se tento trik týkal filmového umění (prolínáčky statických záběrů), v dnešní době, kdy se fotografie stala sobě sama médiem, se k těmto animacím využívají výhradně počítače. „O co při morfingu jde především, je transformovat jeden objekt v jiný a dosáhnout obrazové věrohodnosti tak, aby divák podlehl iluzi dokonalé transformace.“ (Ševčíková 2011: 21)

Už Butler hovořila o tom, že podstatu těla netvoří bytost, ale pohyblivá hranice. Transmutací v podobě gender bendingu můžeme mixovat identity a s různě absurdními výstupy vytvářet „bezhraniční futurologické konstrukty“. Slovenský umělec Peter Rónai si přisvojuje identitu Marilyn Monroe,⁵⁹ když ve svých dílech využívá popových ikon k vytvoření jakési schizofrenní transkulturní identity. Využívá přitom médium interaktivní videoinstalace, kdy meta-morfováním postupně se prolínajících portrétů Marilyn Monroe a Elvise Presleyho vytváří androgynní mužsko-ženské identity. „Hybrid, ve kterém můžeme rozeznat dvě identity opačného pohlaví, představuje příklad reflexe postmoderní transsexuality.“ (Oravcová 2011: 161)

Interpersonální divadlo operací: Kate Bornstein

„Mixování identit opačných pohlaví se čím dál častěji objevují v umění a nespoívá jen s problémem transsexuality, ale především s medializací souvisejících nových vědeckých objevů v oblasti genetického inženýrství. (...) Právě v oblasti postmoderní kultury, které vládne teze ‚anything goes‘, nastupuje zájem o lidské tělo z úplně jiné perspektivy. Vědecký pokrok v oblasti medicínské vědy, genetiky či nových technologií posouvá hranice fungování lidského těla směrem k novým možnostem. Předmětem badatelského zájmu lékařské vědy už nebude samotné lidské tělo, ale jeho další genetické varianty a mutace (...) buňkového generování nových orgánů nebo regenerace některých částí a schopností těla.“ (Oravcová 2011: 161)

Když jsem společně s Batchenem přirovnávala digitální manipulovatelnost k plastické chirurgii, mělo to souviset s příkladem vybrané umělkyně, která má reprezentovat toto téma. „Tam, kde končí kapacita medicínské vědy pracující s živým organismem, přichází na pomoc moderní technologie.“ (Oravcová 2011: 162) Doteď jsem pracovala s moderní technologií jako s virtuální extenzí fyzického těla, jako s přenesením postmoderních teorií pomocí digitálních médií do

59 Což je v umělecké produkci poměrně frekventované, přičemž navazuje na tvorbu Andy Warhola.

realizovatelné praxe. Zatímco k možnostem „jiné“ identity v nových médiích dochází pomocí deformací a multiplikací těla v oblasti virtuálního prostředí,⁶⁰ vraťme se nyní k deleuzeovskému konceptu těla bez orgánů jako kubistickému mixování jednotlivých částí těla u opravdového, *živého* fyzického těla. Vycházejme z toho, že tyto přístupy se nevylučují, ale prostupují; o postmoderním přístupu k tělu můžeme hovořit jak u Rónaia či Pätoprsté, kteří pracují s novými médii, tak také například u Stelarcových kyborgovských performancí, kdy si přišel geneticky vytvořené ucho k ruce, či u francouzské performerky Orlan, jež se svými performancemi plastických operací snaží změnit ideál ženské krásy. Budeme-li chápat koncept hermafroditního intersexuála jako anti-identitní simulakrum, k němuž se může vztahovat koncept stávání se zvířetem, tělem bez orgánů či kyborgem, můžeme zařadit také body art k morfingu, který je schopen tvarovat identitu. Morfing zde zastupuje nástroj gender bendingu.

Protože mi jde v práci především o pochopení vlastní autentické identity, vybrala jsem pro náš kontext umělkyni s jedinečnou autenticitou umělecké výpovědi. Kate Bornstein je spisovatelka, performerka a genderová teoretička, živoucí představitelka gender bendingu. Je to transsexuální muž, ze kterého se po operaci pohlaví stala žena. Ve své knize *Gender Outlaw* identifikuje gender jako nejdespotičtější socio-kulturní diskurs a obhajuje program aktivního odporu vůči genderovým kategoriím a jejich normativnímu vynucení. Bornstein, která je genderově nevyhraněná, přechází k momentu zasvěcení do „genderingu“ už v době svého narození, kdy se jí společenský systém snaží „vtlačit“ do despoticky vytvořených kategorií. Jako spousta ostatních feministických autorek také ona odmítá esencialismus, který ji měl a priori vyloučit „ze hry“, protože není „opravdová žena“; také ona by uvítala mnoho odlišných a měnících se genderů a identit; ukotvení v jednom bipolárním genderu pro ni znamená popření vlastní identity. „Je to něco, čím se vyhýbáme nebo popíráme naše plnohodnotné sebevyjádření.“ (Auslander 1997: 137) Bornstein – kromě živých performancí – také pracuje s médiem videa (a fotografie) jako platformou pro své výpovědi. Pomocí těchto médií tak šíří svůj příběh, své poselství do celého světa.

Přejdeme nyní z virtuálního *morfingu* do oblasti technického inženýrství; obě oblasti jsou průchozí, podobně jako idea spojování fyzického těla a „stroje“. Bornstein si za svůj život prošla mnoha plastickými operacemi, ovšem stále se nachází v procesu boje za své „šťěstí“; celý život totiž bojuje s „reproduktivními předsudky“ vůči intersexuálům. Ač „chirurgicky vylepšená“ Bornstein saturovala bipolárnost své harmonie o posílení své ženské stránky, se svou pohlavní proměnou nepřestala milovat jiné ženy, což stojí proti chirurgickému diskursu, který požaduje, aby touha pro transsexuální operaci byla podmíněna překonáním na heterosexuální identitu.⁶¹ Svou protestní výpověď demonstruje na-

60 Jako příklad můžeme uvést dílo Eleny Pätoprsté, která se snaží osvobodit ženské tělo z dvojrozměrného ikonického kánonu. Tím, že promítá fragmenty ženského těla (například prsa), které „nechtějí vystupovat jako esenciální torza reflektující ženskou identitu a sexualitu“, do monumentálních objektů, snaží se bránit a ochraňovat suverenitu ženské pozice.

61 Odmítne-li jedinec se změnou pohlaví také změnu sexuální orientace, má o to menší šanci na samotnou operaci, často se diskvalifikuje úplně.

příklad ve své hře *Hidden: A Gender*, kdy řeší tento „problém“ v dialogu mezi svým alter egem⁶² Hermanem a docentem Grinderem, burleskní reprezentací lékařského establishmentu. Když doktor na Hermana naléhá, že se nemůže stát ženou a současně milovat ženy, Herman odpovídá: „Moje genderová identita nemá co dělat s mojí sexuální preferencí. To, že žiju jako žena, neznamena, že musím milovat muže. To jsou dvě odlišné věci.“ (Auslander 1997: 137) Odpor umělkyně vůči chirurgickému diskursu je také založen na tom, že se odmítá smířit s faktem, že jednou byla mužem, odmítá však také přijmout smrt muže v sobě; její dílo je toho manifestem. „Zkonstruováním“ své nové ženské identity, v rozporu s konvenčním vnímáním muže a ženy, se nyní cítí být transsexuálem; ženou uvězněnou v mužském těle, přičemž chápe diskurs plastické chirurgie jako technologii, která umožňuje sebe-rekonstrukci své vlastní externí reprezentace, svého dalšího já v podobě (nejen) transcendentálního rozvinutí nového pohlaví. Bornstein, ač přesvědčena o tom, že určitě není muž, si tedy sklíčeně uvědomuje, a dle diskursu si začíná připouštět, že asi není ani žena. Stále nespokojená se prostřednictvím svého umění snaží přijmout fakt, že její nové ženské tělo ještě není finálním vyjádřením jejího vnitřního já. Ve svém performativním poetickém monologu *The Seven Year Itch* vysvětluje, že i když podstoupila chirurgickou změnu genderu, je stále nešťastná:

*„Když jsem prošla svou pohlavní změnou,
když jsem podstoupila chirurgický zákrok,
když lomcovali nožem nahoru a dolů,
když se zařizli skrze krev a kost a nerv,
myslela jsem si, že jsem dospěla klidu svojí myslí...
Řekla jsem si, že válka je pryč,
pojďme postavit pomník smrti.
Ale nefungovalo to takhle.
Zůstaly stále ony války prohánějící se mým mozkiem.“*
(Auslander 1997: 137)

Přijmutím své nové celo-ženské přirozenosti by totiž potlačila fakt, že jednou byla mužem; vytvořením nové ženské biografie by podle představ plastických chirurgů musela smazat svou vlastní historii. Považuje tedy radikální transformaci, kterou poskytuje plastická chirurgie, za neadekvátní nástroj identitního sebevyjádření. Její performance nekriticky ne/oslavují technologické intervence do „ne/poslušného“ těla. Zatímco tělo jako finální produkt plastické chirurgie zjevně ukazuje dobrý výsledek, duše nepřestává trpět. Operace pro ni tedy představují pouze „částečnou saturaci“; jsou pouze předstupněm k vyjádření vlastní identity a tím dosažení kýžené vnitřní stability. I když tělo se může (na první pohled) přizpůsobit mysli, tento proces nikdy nepřinese kýžené ovoce, nikdy se nedostane do finálního – šťastného konce, pocitu naprosté spokojenosti. „Tělo, které je chápáno jako ideologicky zakódovaný produkt diskursu, může být po-

62 Čili autobiografickým charakterem.

=A110613_122120_zahranicni_stf. Získané: 16. 04. 2013.

CHALOUPKOVÁ, J. 2003. *Zygmunt Bauman: Tekutá modernita*. Referát. Dostupné na: sociologie.unas.cz/SSS_2003_2004/Baumann_Tekutamodernita2.doc. Získané: 10. 04. 2013.

Kulturama (videozáznam online). 2011. Dostupné na: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/132789-transgender-me-vystavni-prispevek-k-prague-pride>. Získané: 25. 04. 2013.

MACEK, J. 2004. Postčlověk aneb Tak pravili kybernetici. In *Revue pro média*, č. 9. Dostupné na: http://rpm.fss.muni.cz/Revue/Revue09/recenze_hayles.htm. Získané: 13. 04. 2013.

PETRUČIOVÁ, J. 2010. Konceptuální síť antropologických reflexí a dílčí podoby moci. In *Filosofia*. Dostupné na: <http://www.klemens.sav.sk/fiusav/doc/filosofia/2010/9/877-892.pdf>. Získané: 04. 03. 2013.

ZIKMUND-LENDER, L. 2013. Mark Ther. In *Academia.edu*. Dostupné na: http://www.academia.edu/1495302/Mark_The_r. Získané: 04. 06. 2013.

kteřé bylo nedávno rozpracováno feministickou teorií.“ (Mirzoeff 2012: 106) Podle logiky Mirzoeffa, ač působí tato „momentka“ půvabně, nezapře se v ní „hořko-sladký pocit zkroceného truchlení“ a jakéhosi nádechu tragédie typického pro pózu. *Ivy s Marilyn v Bostonu* tak ukazuje maniakální předvádění „jiné“ autenticity.

Podle Mirzoeffa fotografie Nan Goldin, ve kterých se stírá rozdíl mezi soukromým a veřejným, působí televizně (spíše než filmově). Goldin, jejíž hrdinové se objevují a vracejí v rozmezí dvaceti let (takže divák či divačka získává iluzi, že je zná), tak vytváří příběh, který je fascinující stejně jako televizní seriál. „Herecké“ role (na fotografickém „plátně“) zde působí dojmem mnohaleté ži- vovou opravdovosti, ať už jejich protagonisté „pózují“ jakkoliv.

Epidemie AIDS pak vnesla do fotografií Nan Goldin nový rozměr, zobrazování homosexuálové před smrtí patří k autorčiným nejlepším pracím. Goldin tak můžeme společně s Mirzoeffem označit jako „první postfotografku,“ přičemž „postfotografie je fotografie elektronického věku, která už nechce jen zachycovat svět, obrací se sama k sobě a zkoumá možnosti média osvobozeného od indexování skutečnosti“ (Mirzoeff 2012: 105). Její „postfotografie“ ovšem manipuluje tím, že inscenuje pravdu.

ZÁVĚR

Koncept hledání sebe sama skrze zastaralé tělo je již dávno překonaný. V postmoderní době se v rámci hledání nové, „lepší“, „vhodnější“ identity dávno experimentuje; a dokonce manipuluje. Tělo je prizmatem sociologie nahlíženo jako kulturní konstrukt; je důsledkem způsobu jednání, prostředkem manipulace.

Studie se prostřednictvím humanitních vědních oborů (sociologie, psychologie, filosofie, lingvistiky, gender studies atd.) a umělecké stylizace (hry) pokusila zachytit proces „stávání se někým jiným“ za účelem osvobození skrze (odlišnou) sexualitu. Skrze (nově) „formovatelná“ média, jako jsou fotografie („morfing“), performance („nová performativní divadelnost“) či „běžné“ možnosti internetu (virtuální identita) nabízí možnost svobodné volby identity v internetové a performativní době. Hranice nepochopení (a uzavřenosti) se tak bourá v rámci svobody nových možností komunikace a vizuálních prostředků. Zde se ovšem otevírá nové téma (rozporu); autenticita/teatralita, pravda/fikce.

Zatímco tělo-zvíře je blíže člověku a jeho „živočišné“ přirozenosti; koncepce těla-stroje se více přibližuje virtuálnímu tělu a možností digitálního morfingu. Postupně jsme si osvětlili důležité problematiky, přičemž závěr (a přirozenou plynulost procesů) můžeme shrnout těmito čtyřmi slovy: tělesnost – identita – technologie – informace.

Zadržovanie

LENKA ROSKOŠOVÁ



LENKA ROSKOŠOVÁ je študentka učiteľstva slovenského a španielskeho jazyka na Univerzite Komenského v Bratislave a členka bratislavského literárneho klubu BRAK. Súťažne sa venuje písaniu prózy a drámy, prvýkrát svoju tvorbu prezentovala na Medziriadkoch 2011. Za najvýznamnejšie ocenenia považuje hlavnú cenu na Poetickej Lubovni, prvé miesto na Literárnej Senici Ladislava Novomeského či ďalšie ocenenia na Literárnom Kežmarku, v súťaži Dramaticky mladí, Literárny Zvolen alebo Medziriadky. Časopisecky publikuje vo viacerých slovenských literárnych periodikách.

Matka sedí za stolom a číta časopisy. Sestre sa chce kýchnuť, no zapcháva si nos, aby ju to prešlo. Na parapete znovu sedia holuby. Hneď, ako prestalo husto snežiť, sa vrátili. Cez zatvorené okná a rádio s dobrým signálom ich však nie je počuť. Ako malé sme ťobali do antény, vtedy sme dobrý signál nechytali. Matka ďalej číta. Sestre zaslzili oči od zadržovania, aj tak kýchlá. Z kúpeľne sa vrátil otec a fasovaný pásikavý uterák vyvesil na balkón. Sestra, ďalej už len Janka, sa striasla, aby ukázala, že jej je zima. Sedeli sme za stolom v obývačke a niekedy sa pozreli na seba, niekedy na zem. Holuby odleteli rovnako potichu, ako ťobali.

Janke sa určite rovnako ako mne chcelo ťobať do antény, no zadržovali sme. Ako malé sme sa rozprávali o všeličom a stále, aj o blbostiach. Na to sme však už staré babizne. Tak zadržujeme.

Zodvihli sme sa naraz, že ideme von. Prezliekli sme sa, požičala som Janke také cool tričko, čo vždy chcela, dali sme si kabáty, obuli sa a zabuchli dvere. Vo výťahu mi vrela, že ona si vlastne to tričko už párkrát požičala, keď randila. A ja jej na to, taktiež takmer šepotom, že viem, bolo pokrčené a na inom vešiaku, ale nehnevám sa, pretože ja som si požičala jej kabelku do školy, je vážne cool. Ona sa hnevala. Naznačila to však inak. „Choď do piče,“ povedala.

Sadli sme si na lavičku pri ihrisku. Pri tom, kde sú veľké betónové tunely ako preliezačky, nafarbené na červeno a modro. Lavička bola stále studená aj cez kabáty. Sadli sme si teda na úzke operadlo a nohy vyložili na dosku na sedenie. Bývalo to cool. Zverila som sa jej. Ako mojej malej sestre, ktorá nepre- zrádzala tajomstvá, pretože sa bojí. Našla som si byť, od druháku by som už mohla bývať inde. Šetrím. Janka si myslela, že najlepšie bude oznámiť to dnes spolu rodičom, ale ona pôjde so mnou, tiež našetrí. Už má aj skoro na prvý nájom, odkladá z vreckového a sviatkov. Má rovnako takmer šestnásť. Ani sa nespýtala, prečo sa sťahujem, je to samozrejmé. Povedala som Janke, že jej to tričko pristane, hoci nie je pod kabátom vidieť. Prsia má v ňom skoro ako ja.

Mali by sme ísť domov, stmieva sa. Prosila ma ešte o chvíľu, tak sme sa prechádzali ďalej a rozprávali o blbostiach, chalanoch a podprsienkách. Prišli sme veľmi neskoro, tak dlho sme ani nerandievali. Obe máme super frajerov. No keď už, tak sa vraciame domov až na druhý deň. Ale hneď ráno, lebo si za každým zabudneme zbaľiť do kabelky nohavičky navyše. Aj Janka sa vracia ráno, ale tá prespáva u kamarátky Mirky, to je samozrejmé.

Zavreli sme sa do izby, prezliekli sa do pyžama a Janka mi dala znovu najavo, že sa stále za kabelku hnevá. Bola drahá. Veľmi drahá. Naznačila to však inak. Kŕmime rybičky a dlho sa na ne dívame. Veľa nenarozprávajú, sú to už veľké babizne. A babizniaci, dodala by Janka. Otec vravieval, že pes šteká, mačka pradie, andulky kričia, morské prasiatko je hlúpe a zajac nie je domáce zviera. Tak máme rybičky, sem tam iba spláchneme mŕtvolky a dokúpime nové ryby. Ako podprsienky. Kúpime tie, ktoré sadnú najlepšie, ktoré sa nám hodia.

Otec prišiel asi iba prednedávnom z nákupu, tašky sú ešte stále rozložené v chodbe. Na to je ale neskoro, budík ukazuje pol dvanástej. Asi šiel von ako minule. Dvere do obývačky a čiže aj do kuchyne boli zatvorené a my hladné. Vytiahli sme topiace sa nanuky, sadli si na zem a jedli ich nad obalmi. V zime máme nanuky najradšej, pretože sa nám počas jedenia neroztápajú. Predstavili sme si teda, že je leto a my na pláži, niekde pri mori. Aj sme možno cítili slaný vzduch, aj nám určite nanuky stekali po prstoch. Mala som Eskimo a Janka čosi jahodové. Navzájom sme si ich poochutnávali a zababrali sa ešte viac. Moja malá sestra je skvelá. Aj tajomstvá sú u nej v bezpečí.

Dlážka nebola vôbec studená, ale stará mama by nám povedala, že nám prechladnú vajíčkovody, vyberú nám maternicu a budeme ako teta Hanka. Teta Hanka maternicu má, no nemá manžela a deti. S tým to teda vôbec nesúvisí. Rada by som to babke ozrejnila. Na jej pohrebe sa malá Janka spýtala, či sú ľudia ako ryby. Dúfala, že si novú babku kúpime. Takú, ktorá nám sadne najlepšie. Vtedy som jej povedala, že babka ryba nebola a lepšiu nenájdeme. Na babku si spomíname na zemi. Vždy, keď nás začne chladiť čosi vo vnútri. To budú tie vajíčkovody. Janka sa ma pýtala, kedy žena dospieva. Podľa mňa mnohokrát. Pri prvej menštruácii, prvom sexe, pri prvej rybej mŕtvolke a najmä prvej pasujúcej podprsienke. Takej naozaj pasujúcej, ktorá sa jednoducho nevyhadzuje. Podľa otca až vtedy, keď sa vydá. Vstali sme z babkinej zeme a vyhodili zalepené nanukové obaly do koša v detskej, kde sa vyhadzovať nesmú. Len suché smeti.

Jankino pyžamo sa mi páči viac ako moje. Je bodkované ako obal z Granka. Moje je námornícke. Modrú mám najradšej. Potichu a po špičkách sme prekráčali do kúpeľne, umyť si ruky a zuby. Stále máme na umývadle drobné presýpacie hodiny, no nikdy ich nepretáčame, nepomáhajú. Aspoň ja ich nepretáčam. Spolu s Jankou si zuby už zopár rokov neumývam, keďže sme veľké babizne. Zaspali sme a viac si do rána nepamätám.

Okolo deviatej, dlho po prvom budíku, by bola podľa babky námornícka obloha.

Víkendy patria rybám. Čisteniu akvária a tak. Babizne a babizniaci sa tvária stále rovnako, len v čistej vode nás sledujú uprenejšie. Janka sa prezliekala a ja som ju dobehla. V nedeľu už nechodíme do kostola, no budík nám ostal na prvú i druhú omšu. Zvykli sme si. Natrela som si tvár a ramená. Príjemne to zchladilo. Dnes sa obliekame do kina.

Ryby sa vynárajú spoza domčekov a okukujú okolie. Nasypala som im krmivo, ktoré sa roztrúsilo po celom akváriu, rovnako ako ryby. Raňajky musia byť rýchle, aby sme sa skoro naobedovali a skoro odišli na film. Hrajú však celý deň. Sladké jeme iba nanuky a nedeľné raňajky, aby boli víkendy špeciálne.

Sypala som nám ovsené vločky, ale vrecúško sa natrhlo a väčšina popadala na podlahu. Zohli sme sa obe a zametali zem rukami. Keď nás strážievala babka, varievala krupicovú kašu a horúcu nám ju nalievala do misiek. Každá sme mali vlastnú a inak poobíjanú. Dlážku som pretrela utierkou, zvyšné vločky nám rozdelila a zaliala ohriatym mliekom s medom. Sadli sme si za stôl. Otec držal v ruke noviny a pozeral sa na nás. Po chvíli vstal, položil otvorené noviny na stôl a chytil Janku pevne za rameno. Odtiahol ju k vysávaču. Mňa taktiež chytil za rameno, na ktorom ma ešte stále chladil krém, a vločky s mliekom vylial do drezu. Janka začala vysávať. Zastavila som ju. „Dnes sa ideme najesť inam,“ vstala som. Otec sa vrátil k novinám a mama pozerala do zeme. Janka mi pretočila trčiacie ramienko z podprsienky. Zbalili sme si kabelky aj s nohavičkami navyše.



Rita Koszorús: Suchý ananás (zo série Outsiders), 2015, akryl, uhlik a sprej na plátne, 190 x 190 cm



Rita Koszorús: Tušený Malevič (zo série Outsiders), 2015, akryl, uhlik a sprej na plátne, 120 x 100 cm

DÁRIA FOJTÍKOVÁ FEHÉROVÁ

Slovenská feministická dráma

Politický feminizmus predstavuje podľa definície ten moment vývoja feministického myslenia, keď ženy začali vedome formulovať svoje požiadavky ako politické, pričom vychádzali zo svojej situácie, čiže z pozície žien v spoločnosti daného obdobia. Podľa tohto chápania vznikol politický feminizmus v období Francúzskej revolúcie (Cviková – Juráňová – Kobová 2007: 7). Na Slovensko prenikal feminizmus oneskorene. Významným prelomom bol koniec 19. storočia, keď vznikol prvý ženský spolok Živena (1869), ktorý spájal ženský emancipačný proces so silnejším vplyvom národnoemancipačného hnutia. V roku 1923 bola založená Ženská národná rada v Prahe, ktorej členky sa zameriavali na rovnaké platové ohodnotenie žien a mužov, materské poistenie a revíziu rodinného práva. V roku 1968 bol publikovaný slovenský preklad knihy Simone de Beauvoir *Druhé pohlavie* (vo francúzskom origináli vyšiel v roku 1949). To bol nadhlo posledný feministický impulz, pričom ešte stále hovoríme iba o oblasti politickej a sociálnej, nie umeleckej. Príchodom vojsk Varšavskej zmluvy v roku 1968 ostali všetky oblasti života na Slovensku od zahraničných vplyvov izolované. Feministické teórie a poznatky sa na naše územie dostávali pomaly a v zdeformovanej podobe. Zmenu priniesli až deväťdesiate roky.

Nadežda Lindovská, jedna z priekopníčok tematizovania feminizmu v oblasti teatrológie a divadelnej tvorby, uvádza, že začiatkom deväťdesiatych rokov sme na Slovensku o feminizme nevedeli takmer nič (Lindovská 2011: 272). V oblasti každodenného života u nás prežívali stereotypné predstavy o feminizme, viažuce sa na socialistický koncept emancipácie, feministky boli prezentované ako „antiženy“ a dochádzalo k výsmechu, vulgarizácii či demonizácii feminizmu. V deväťdesiatych rokoch sa zaslúžilo o šírenie feminizmu na Slovensku občianske združenie ASPEKT (vzniklo v roku 1993). Jeho vedúce osobnosti, Jana Cviková a Jana Juráňová, okrem realizácie vzdelávacích projektov a vydávania kultúrneho časopisu vytvorili i webovú stránku a založili vlastné vydavateľstvo – v oboch dodnes publikujú pôvodné umelecké a teoretické diela a preklady, ktoré sa tematicky vzťahujú na feminizmus. ASPEKT začal do vzťahu slovenskej spoločnosti k feminizmu vnášať vážnosť, neustále poukazoval na výrazné pôsobenie žien v minulosti a snažil sa (a dodnes sa snaží) prinavrátiť im stratené, patriarchátom prekrývané postavenie (pozri Kyselová 2010).

Problematikou ženskej drámy sa svetová divadelná a literárna teória začala zaoberať až v osemdesiatych rokoch 20. storočia. Zásadným problémom ostáva



DÁRIA FOJTÍKOVÁ FEHÉROVÁ je divadelná kritička a teatrologička. Venuje sa divadelnej kritike, publicistike a dramaturgii, aktívne sa zúčastňuje na domácich aj zahraničných odborných podujatiach, konferenciách a festivaloch. Ako členka odborných porôt a šéfredaktorka festivalových denníkov sa zaoberá aj ochotníckym divadlom. Absolvovala viacero zahraničných kritických workshopov (AICT, Mobile Lab). Od roku 2010 pracuje v Divadelnom ústave ako programová manažérka festivalu Nová dráma/New Drama, od roku 2014 aj ako vedúca Oddelenia divadelnej dokumentácie, informatiky a digitalizácie. Od roku 2009 je členkou výboru Slovenského centra AICT, od roku 2014 jeho podpredsedníčkou. Je spoluautorkou odbornej publikácie *Ferdinand Hoffmann – kritik, dramaturg, režisér* (Divadelný ústav, 2015).

klasické chápanie ženskej literatúry ako literatúry „písanej ženami pre ženy“. Feministická literárna a divadelná kritika sa snaží o to, aby feministická literatúra predstavovala jednu z možností výberu a aby zároveň nebola vnímaná ako literatúra pre úzku, izolovanú skupinu (žien). „Feministické divadlo cielene reflektuje ženskú skúsenosť a ženský pohľad na svet. Nemusí byť tvorené výlučne ženami.“ (Jaremková 2008: nestránkované) Feministická literatúra, a teda aj dráma a s ňou súvisiace divadlo, má ponúkať jeden z mnohých pohľadov, pričom množinu pohľadov a názorov na svet rozširuje práve o kritickú ženskú optiku.

Umelkyne, spisovateľky či dramatičky sa dlho vnímali ako neprirodzený jav, ako čosi ojedinelé, čo sa vymyká z všeobecnej predstavy o poslaní ženy (pozri Lindovská a kol. 2008). Mnohé významné dramatičky sú dnes pre nás z feministického hľadiska inšpiratívne, alebo sa k feminizmu priamo hlásili. V zahraničí sa za priekopnícke zoskupenie považuje Westbeth Playwrights Feminist Collective. Zámerom tejto skupiny žien, ktorá sa sformovala v roku 1971 v New Yorku, bolo písať a inscenovať hry s feministickou tematikou (venovali sa napríklad témam ako patriarchát, diskriminácia na pracovisku, sexuálne obťažovanie a pod.). Pôvodnými členkami divadelného kolektívu boli Helen Duberstein, Helene Dworzan, Patricia Horan, Gwen Gunn, Christina Maile, Sally Ordway, Dolores Deane Walker a Susan Yankowitz. V Británii je zasa zvyčajne za prvú feministickú dramatičku považovaná Caryl Churchill (1938).¹

Z predošlej slovenskej dramatickej histórie treba spomenúť režisérku Magdu Husákovú-Lokvencovú (1916 – 1966), ktorá si bola vedomá svojho postavenia prvej slovenskej divadelnej režisérky, hlásila sa k nemu a snažila sa zmeniť vnímanie divadelnej réžie ako čisto mužskej profesie. V slovenskom divadelníctve sa však feminizmus začal intenzívnejšie reflektovať až v deväťdesiatych rokoch, a to najmä zásluhou už spomínaného združenia ASPEKT, ktoré publikovalo i viaceré pôvodné texty a preklady z oblasti feministickej drámy a divadelnej teórie (pozri napríklad časopis *Aspekt*, č. 2/2001). V divadelnej vede na Slovensku sa feministický diskurz rozvíja pomerne systematicky. Rodovou problematikou sa vo svojom výskume zaoberajú teatrologičky ako Jana Wild, Soňa Šimková či Anna Grusková, no najintenzívnejšie sa tejto téme venuje Nadežda Lindovská, ktorej štúdie sa stali východiskom i pre tento text.

Za priekopníčku feministickej drámy na Slovensku považuje Lindovská spisovateľku a spoluzakladateľku feministického združenia ASPEKT Janu Juráňovú (1957). Jej hru *Misky strieborné, nádoby výborné* (1997, knižne 2005) označuje ako prvú slovenskú feministickú drámu.² Jana Juráňová pôsobila v osemdesiatych rokoch ako dramaturgička Divadla pre deti a mládež v Trnave (dnes Divadlo Jána Palárika). Jeho najpozoruhodnejšie inscenácie vznikli práve zo spolupráce Jany Juráňovej s režisérom Blahom Uhlárom (*Téma Majakovskij*, 1989). V roku 1989 Juráňová napísala monodrámu *Salome*. Vychádzala pritom z textov Biblie (*Pieseň piesní, Žalmy, Jeremiášove náreky*), divadelnej hry Miroslava Krležu *Salome* a rovnomennej drámy Oscara Wildea. Námetom hry je biblický príbeh o Salome a jej žiadosti stať proroka Jochanana (Jána Krstiteľa). Autorka vykresľuje postupný prerod Salome z dievčaťa na ženu, z princeznej na prostitútku. Salome vedie pomyselný dialóg s mŕtvym Jochananom, ktorý sa

stal súčasťou jej osobnosti. Juráňová stavia Salome do pozície zaľúbenej, ale márnivej ženy, ktorá pod vplyvom skazenej dvornej morálky dokázala pre svoj citový rozmar obetovať ľudský život. „V Juráňovej interpretácii Salome vyznieva ako nástroj a obeť mocenskej manipulácie, ľudská troska, hlboko traumatizovaná žena. (...) Text monodrámy naznačil ďalšie ambície a smerovanie autorky. Obsiahol túžbu hovoriť o ženskej skúsenosti emocionálne zaujato a zároveň s analytickým nadhľadom.“ (Lindovská 2011: 278) V máji 1989 túto monodrámu v priestoroch Oblastného nitrianskeho múzea inscenoval režisér Štefan Korenčí, v spolupráci s výtvarníkom Františkom Liptákom a herečkou Janou Bittnerovou.

Hru *Salome* bolo dôležité spomenúť pre načrtnutie toho, ako sa profilovala následná Juráňovej tvorba, respektíve, ako sa jej náhľad na svet a prostredie, v ktorom sa pohybovala, sústredil do hry *Misky strieborné, nádoby výborné*. V nej Jana Juráňová na základe podrobného skúmania dobových materiálov priniesla obraz štúrovcov, nasvietený feministickou optikou. Hlavnými postavami sú Adela Ostrolúcka (priateľka Ľudovíta Štúra), Anička Jurkovičová-Hurbanová (manželka Jozefa Miloslava Hurbana), Marína Pišlová-Geržová (milá Andreja Sládkoviča, vydala sa za bohatého obchodníka), Antónia Júlia Sekovičová-Braxatorisová (manželka Andreja Sládkoviča) a Ján Kalinčiak. Juráňová po prvýkrát predstavila štúrovcov zo ženského zorného uhla. Ide o fiktívne stretnutie zosnulých „štúrovských“ manželiek a lások, ktoré spomínajú na svoje vzťahy, snažia sa nájsť príčiny, prečo nefungovali, a pátrajú po tom, akí vlastne títo dejatelia boli. Do ich dialógov vstupujú autentické svedectvá, výroky a vyjadrenia Štúra, Hurbana, Sládkoviča a Kalinčiaka. Okrem Kalinčiaka autorka odporúča všetky mužské postavy stvárniť ako bábky, busty, prípadne na skupinovej fotografii. Umiestňuje ich do akejsi siene slávy. Juráňová dokázala v polemicko-dialogickej forme prepojiť historické fakty, zachované svedectvá a fikciu. Štúrovské ženy ukázala ako plnohodnotné bytosti, síce pokrivené otcovskou tradíciou, zato vedomé si svojho rovnocenného postavenia voči svojim mužským polovičkám. Zdôraznila ich intelektuálny rozmer a ich schopnosť vnímať a analyzovať, dokonca aj protirečiť názorom štúrovcov. Hra polemizuje so štúrovým mizogýnstvom a odmietaním ženskej emancipácie. Výpovede postavy Aničky Jurkovičovej vychádzajú z dobového kontextu, v ktorom demonštrujú neutešené postavenie herečiek, odsudzovanie ich profesie a neschopnosť (alebo nevoľu) vnímať ženské herectvo ako umenie. Juráňová sa v hre otvorene vyjadruje aj ku kontroverzným témam, k štúrovej nepoznanej sexualite, respektíve novej homosexualite zakrývanej vlastenectvom. Podstatným motívom hry je postavenie žien v očiach buditeľov národa, ktorí hlásali slobodu, snažili sa o samostatnosť a obrodu, no otázkou mužsko-ženských vzťahov sa nezaoberali. Autorka zaujímavo pracuje i s jazykom – muži navzájom nekomunikujú, iba prednášajú. „Archaický, autentický jazyk na jednej strane racionalizuje mužské rozhodnutia, ale na druhej strane naveky uzatvára štúrovcov v období slovenského romantizmu.“ (Malec-Bilińska 2006: nestránkované) Ženy hovoria o svojich pocitoch, starostiach, pochybnostiach. Autorka v hre využila dobové materiály – listy, denníky, časopisecké články, štúdie zaoberajúce sa dielom a činnosťou štúrovcov. Hru *Misky strieborné, nádoby výborné* v roku 2004 uviedlo ochotnícke Rado(st)ďajné

¹ Preklad súborného diela dnes už klasických feministických autoriek ako Caryl Churchill či Sue Glover nám na Slovensku ešte stále chýba. Divadelný ústav však vydal v roku 2014 výber drám Elfriede Jelinek pod názvom *Hry*.

² Podobne sa o Jane Juráňovej vyjadrila aj režisérka Iveta Škripková. Bábkové divadlo na rázcestí, ktoré Škripková vedie, predstavilo v minulosti Juráňovej hry *Salome* a *Misky strieborné, nádoby výborné* (Jaremková 2008). V roku 2011 tu mala premiéru inscenácia *Reality snov* a v roku 2014 *Ilona, žena Hviezdoslavova*, ktoré vznikli na základe Juráňovej predlôh.

divadlo z Kláštora pod Znievom a v roku 2015 ju pri príležitosti Roku Ľudovíta Štúra inscenovalo Štúdio 12.

Jednu z ostatných hier Jany Juráňovej, *Reality snov* (2011), uviedla v Bábkovom divadle na Rázcestí v roku jej vzniku feministická dramatička a režisérka Iveta Škripková. Je to „konverzačka bez ostrej pointy a bonmotov, ktorá maľuje obraz o tom, ako si do úmoru vytvárame vhodný sebaobraz a ako úporne chceme vidieť iným do žalúdka“ (Juráňová 2011: 6). Ústrednou témou hry je vzťah matky a jej dvoch dcér, ktoré navzájom komunikujú len prostredníctvom rutinných dialógov o nákupoch a televízii. Matka, uzavretá a osamotená vo svete televíznych seriálov, je na dôchodku – nielen z hľadiska spoločenského, ale aj rodinného. Juráňovej hra priniesla iný pohľad na ženu. Nie je to matka bohyňa alebo matka zodpovedná za psychický stav svojho potomstva, ale starnúca, osamelá žena, bojujúca o pozornosť, ktorá príbeh svojho života rozohráva už len prostredníctvom telenoviel.

K autorkám, ktoré si vo svojich drámach všímajú ženský subjekt, hoci samu seba feministkou nenazýva, patrí prozaička, literárna teoretička, prekladateľka a publicistka Eva Maliti-Fraňová (1953). Jej drámy nesú pečať výrazného vplyvu symbolizmu a ruského a sovietskeho folklóru. K najvýznamnejším z nich patrí *Krčeň Nesmrteľný* (2001). Túto hru napísala podľa rovnomennej prózy z roku 1989. Ešte to nie je hra s typicky ženskou (či feministickou) optikou a témami, ale neobchádza ich. Text zvíťazil v súťaži Dráma 2001 a inscenovalo ho Slovenské komorné divadlo Martin (2002, ako výsledok spolupráce s Divadelným ústavom na súťaži Dráma) aj Slovenské národné divadlo (v roku 2003). „Baví ma variovať, všelijako obracať, hýbať materiálom, hľadať v ňom možnosti pre viacnásobné oživovanie, život. Asi je to taký ženský prístup. V tomto zmysle ma tiež baví rozvíjať jednu tému. Je to moja téma, súvisí so mnou, s mojím vlastným prežívaním života, s postojmi, ktoré sa mi premietajú do všeobecnejšej roviny.“ (Farkašová – Maliti-Fraňová 2003: 138) Hlavnou postavou hry je Krčeň, miestny filozof a žoviálny sukničkář, no v skutočnosti zvrhlý a násilný manipulátor. Jeho rodina, ako aj jeho dom sa rozpadajú. Text sa vyznačuje atmosférou magického realizmu, s prvkami mytológie, mysticizmu a folklóru, a prepájaním sveta živých so svetom mŕtvych, v ktorom sa koná súd nad Krčeňom. Maliti-Fraňová napísala Krčeňa ako koncentrované zlo, ktorého sa nedá zbaviť. Udavač, smilník, násilník a podvodník koná tieto skutky nielen na svojej rodine a okolí, v druhom pláne je to i reprezentant bývalého režimu, ktorý znásilňoval svoju krajinu v maske starostlivého otca. Je to démon, ktorého temná sila preniká celým spoločenstvom, dlhé roky riadi a deformuje osudy vlastnej rodiny a spoluobčanov.

Hra *Krčeň Nesmrteľný* tvorí voľnú trilógiu s hrami *Jaskynná panna* (2003) a *Vizionárov sen* (2006). *Jaskynná panna* sa umiestnila na druhom mieste v súťaži Dráma 2003 a v roku 2004 ju v Štúdiu 12 inscenoval režisér Marián Amšler. Jej ústrednou postavou je mladá a naivná Meri, ktorá čaká dieťa s Červeným Jojom a žije so svojou rozvedenou matkou v bratislavskom „manderláku“. Svet obytného domu je pre ňu plný nebezpečenstva, útočisko (svoju „jaskyňu“) nachádza v byte na najvyššom poschodí, kde môže pod starostlivým dozorom matky projektovať svoje vízie/sny (zjavuje sa jej Červený Jojo ako ideál muža).

Jaskynnú pannu spája s *Krčeňom Nesmrteľným* a zároveň i s *Vizionárovým snom* motív sna. „*Krčeň Nesmrteľný* z prostredia slovenskej socialistickej dediny obsahuje samostatnú časť s názvom *Poštárov sen*, cez ktorú sa otvára prechod od sveta živých k svetu mŕtvych. V lyrickej hre *Jaskynná panna* je snením celý dej odohrávajúci sa v hlave hlavnej hrdinky Meri. A vo *Vizionárovom sne* je dej snom z autorkinej hlavy, je to vlastne akýsi sen o sne.“ (Farkašová – Maliti-Fraňová 2006: 12) Eva Maliti-Fraňová čerpá z vlastnej ženskej a materskej skúsenosti. Podobne ako v *Krčeňovi*, aj v *Jaskynnej panne* tematizuje vzťah medzi matkou a dcérou, a tiež problém incestu (v *Krčeňovi* medzi otcom a dcérou; v *Jaskynnej panne* medzi Meri a jej synom Mesiášom, s ktorým má splodiť dieťa). Voľnú trilógiu uzatvára *Vizionárov sen*, v ktorom Vizionár dávno stratil svoje ideály, je z neho starý, zatrpknutý blázon, o ktorého sa starajú dve ženy. Hra opäť na realistickom podklade kombinuje prvky mysticizmu a absurdnej drámy. *Vizionárov sen* bol v roku 2006 v réžii Miklósa Forgácsa predvedený v inscenovanom čítaní v Štúdiu 12. V hrách *Unavená Medea* (2007) a *Zuzana a starci (Paparazzi)* (2009, monodráma pre ženu) sa Maliti-Fraňová zaoberá otázkami umeleckej tvorby a mediálnou slávou.

Súčasťou slovenskej ženskej dramatiky je aj dielo scenáristky, dramatičky, poetky, ale predovšetkým prozaičky Jany Bodnárovej (1950). Hoci v jej dramatickej tvorbe téma ženskej identity nie je ústredná vždy, z obsahového i formálneho hľadiska ide o pozoruhodnú autorku, ktorá dokáže ženskú skúsenosť spracovať zaujímavým spôsobom. Jej hry *Kurz orientálneho tanca* (2003, prvé miesto v súťaži Dráma 2004, premiéra v roku 2006 v SND, réžia Ján Šimko), *Dievča z morského dna* (2010, slovenská premiéra v roku 2010 v Tabacke Kulturfabrik v Košiciach, réžia Alena Lelková), *Kolísky* (2011, inscenované tanečným súborom Debris Company v roku 2012, réžia Jozef Vlk) narúšajú konvenčné hranice experimentovania s témou, formou a obsahom (Kyselová 2010: 150). Ide zväčša o kratšie útvary, v ktorých dominantnú rolu zohráva vytvorenie scénickej atmosféry pomocou nasvietenia, a v prípade týchto hier aj o úvahy na tému „ženstva“ a „ženského údely“. Pri inscenovaní Bodnárovej drám tvorcovia a tvorkyne často využívajú tanečné a pohybové prvky, ktorými dopovedávajú dramatický text, fungujúci ako libreto alebo námet. Bodnárová v hrách predstavuje široké spektrum ženských postáv, vekovo aj sociálne rozvrstvených. Ústredný je pritom najmä ich vnútorný svet. Podobne je to aj v hre *Snežný vrchol* (2012),³ v ktorej hlavná hrdinka, novinárka, skladá svoj životný príbeh prostredníctvom života japonskej umelkyne Kusamy a kórejskeho básnika Soldžama. Hra získala tretie miesto v súťaži Dráma 2013.

Kým spomínané autorky sa venujú dráme ako literárnemu žánru, ich texty vychádzajú knižne či časopisecky, a je na vóli divadelných tvorcov, či ich prenesú do javiskovej podoby, Iveta Škripková (1960) píše hry priamo pre svoje divadlo. V Bábkovom divadle na Rázcestí v Banskej Bystrici, ktorého je riaditeľkou, založila v roku 2007 štúdio T.W.I.G.A (Theater Women Improvisation Gender Action). Toto divadelné štúdio sa ako jediné na Slovensku programovo venuje rodovým témam. „Je to dlhý príbeh môjho osobného, ľudského a divadelného dozrievania. Vždy ma rozčuľovala závislosť žien od niekoho a niečoho – či lásky, či okol-

³ Dráma *Snežný vrchol* bola uverejnená v *Glosolálii*, č. 1/2015.

ností. Nikdy som nevedela prijať, prečo panenka spod tej horiacej lipky nevstala a neušla. (...) Prídavné meno feministický je stále lístkom na cestu do pekla a vždy postačí na osobnú a profesijnú diskreditáciu ženy.“ (Jaremková 2008: nestránkované) Pre profilovanie Škripkovej bol rozhodujúci projekt ruzovymodrysvet.sk, ktorý sa zameriaval predovšetkým na scitlivenie rodového vedomia učiteliek a učiteľov a zvýšenie ich odbornosti. Podľa webovej stránky Bábkového divadla na Rázcestí je T.W.I.G.A prvé slovenské divadelné štúdio „venujúce sa stvárneniu ženskej skúsenosti z hľadiska rodu“. ⁴ Jeho činnosť nadväzuje na viaceré úspešné ženské a rodové projekty Divadla na Rázcestí v rokoch 2000 – 2008 (napríklad *Šamanky*, 2000 – 2002; *Predavačky príbehov*, 2003 – 2005; ruzovymodrysvet.sk so združením ASPEKT, Bratislava, 2005 – 2008).

Iveta Škripková píše texty pod svojím rodným menom, ako Iveta Horvátová, no využíva aj rôzne pseudonymy (Iva Š., Iva Sivá, Júlia Meinholmová, Iva Há, Ľudmila Baladická, Iva Nebojsa(ňa) a ďalšie). Striedaním mien a pseudonymov naznačuje pokus o rôzne pohľady na tému. Nadežda Lindovská považuje Škripkovú za zakladateľku a súčasne symbolickú matku feministického divadelníctva na Slovensku – mala silu znášať nepríjemné následky a svojimi inscenáciami publikum presvedčila, že feminizmus je len ďalšou metódou, ako spoznať seba, túto krajinu, ako vidieť naše chyby, omyly, a snáď aj cestu von z rodového zajatia (Lindovská 2012: 10). Divadlo a štúdio tvorí nielen inscenácie pre dospelých (*Neplač, Anna*, 2001; *Citová výchova hadej ženy*, 2007; *Napísané do tmy. (Ne)známy osud Slovenky Hany Gregorovej*, 2009; *Variácie lásky*, 2011), ale aj inscenácie pre deti, ktoré sa dotýkajú rodovej problematiky alebo z rodového pohľadu reinterpretojú klasické príbehy (*Anička Ružička a Tonko Modrinka alebo Ako sa z Aničky stala faganička a z Tonka babec*, 2006; *Ne(po)slušné mačky*, 2008).

Iveta Škripková v súvislosti so svojou tvorbou hovorí o gynokritike, o gynokritickom divadle a dráme. Pojem gynokritika etablovala americká literárna vedkyňa, predstaviteľka druhej vlny feminizmu Elaine Showalter. Čitateľky nabádala ku kritickému čítaniu literatúry písanej mužmi, a tento prístup označila ako feministické čítanie (feminist critique). Iný prístup odporučila pre vnímanie tvorby spisovateliek, a práve ten pomenovala ako gynokritiku (gynocritics), t. j. písanie a čítanie ženskej literatúry zo ženskej perspektívy (Lindovská 2012: 114). Namiesto adaptovania si mužského pohľadu a teórií navrhuje vytvorenie nového modelu pre analýzu ženskej literatúry, ktorý bude založený na skúsenosti. O gynokritike hovoríme vtedy, keď sa oslobodíme od absolútnych modelov mužskej literárnej histórie, prestaneme sa snažiť vsadiť ženy do mužskej tradície a vytvoríme nový svet ženskej kultúry (pozri Showalter 1979). Podľa Lindovskej začala Iveta Škripková tvoriť vlastnú ženskú tradíciu dramatickej tvorby. Jej súčasťou je hľadanie a odkrývanie špecificky ženských tém, priblíženie ženského vnímania maskulínneho sveta, vypovedanie zamlčovaných femininých obsahov, uvedenie si ženskej telesnosti, programové skúmanie ženského a mužského jazyka, analýza identity dnešných mužov aj žien (Lindovská 2012: 118).

Škripková vo svojich hrách zvyčajne načrtáva pomerne jednoduchú situáciu, ktorú potom rozohráva a vrství. Situácia môže mať korene v minulosti, býva zahalená tajomstvom, často sa týka vzťahu k rodičom, výchovy či zaužívaných pred-

stavy o materstve. Autorka nastavuje vzorec fungovania ženy vo svete riadenom stereotypnými predstavami a konfrontuje ho s modernou realitou. Uprednostňuje však gynokritický pohľad. To znamená, že prezentovaný pohľad je pohľadom ženy. Súčasný pohľad žien však Škripková obohacuje aj o historické perspektívy a vo svojej tvorbe využíva aj postupy dokumentárneho divadla. Hra *Napísané do tmy. (Ne)známy osud Slovenky Hany Gregorovej* (premiéra v roku 2009) vypovedá o manželke Jozefa Gregora Tajovského a o ich dcére Dagmar Gregorovej-Prášilovej. Hana Gregorová bojovala za vzdelanie, rovnocenné spoločenské postavenie žien a právo na tvorbu. Iveta Škripková sa v tejto hre (je pod ňou podpísaná ako Iva Há) inšpirovala knihou Jany Cvikovej a Jany Juráňovej *Hana Gregorová – Slovenka pri knihe* (ASPEKT, 2008). Preto sa dá hovoriť o postupoch dokumentárneho divadla – základné materiály už boli zozbierané v uvedenej publikácii. No Škripková získala mnoho ďalších poznatkov aj pri osobných stretnutiach s potomkami rodiny Gregorových, vďaka čomu prináša široký obraz osobného, ale aj profesionálneho života Hany Gregorovej (až po retrospektívny pohľad jej dcéry Dagmar).

V zobrazovaní osudov Sloveniek Škripková pokračuje (ako Iva Š.) aj v hre *Variácie lásky* (premiéra v roku 2011), ktorá vychádza z dvoch literárnych diel: z románu Eleny Maróthy-Šoltésovej *Moje deti* a poviedky Boženy Slančíkovej-Timravy *Za koho ísť*. Hra predstavuje citlivú dramatizáciu oboch diel, prepája sved' nevydatej mladej ženy s pokorou a trepezivosťou matky. Otvára otázku, čo sa vlastne skrýva za slovom láska, komu láska patrí, či je dokonalá a akým spôsobom do nej zasahuje smrť.

Lindovská nachádza zaujímavé prepojenie medzi Škripkovej pseudonymami, témami hier a uhlom pohľadu. Kým autorom hry *Neplač, Anna* je Július Meinholm, *Citovú výchovu hadej ženy* napísali Júlie Meinholmové. Hra *Neplač, Anna* vznikla v roku 2000 v rámci projektu *Šamanky*, ktorý sa zameriaval na „svet ženy a ženskú skúsenosť“, a premiéru mala v Bábkovom divadle na Rázcestí v roku 2001. Jej hlavnou postavou je herečka, ktorá nechce hrať príbeh obyčajnej ženy. Napriek tomu na vlastnej koži prežije všetko, čo sa tejto „obyčajnej žene“ stalo. Má hrať niečo zo seba aj z postavy, preto sa hranica medzi nimi začne stierať. Ako obyčajná žena sa podriadi mužovi, jeho predstavám o vzťahu, o tom, že prvoradé je porodiť syna, nie dcéru. Július Meinholm (autor textu a rozprávač) je fyzicky neprítomný, počuť iba jeho hlas. Prostredníctvom jeho prehovorov autorka tlmočí mužskú predstavu o dráme ženy. *Citová výchova hadej ženy* (premiéra v roku 2007, obnovená premiéra 2012) je podľa mena autoriek (Júlie Meinholmové) očividne spätá s hrou *Neplač, Anna*. Aj v tomto prípade ide o divadlo, tento raz je to však skôr dramaterapia. Hra sa zameriava na skúmanie vzťahu medzi matkou a jej dcérami, aj medzi sestrami navzájom. Do života dcér sa dostali zautomatizované stereotypy (žena/matka má variť, prať a byť doma). Text vychádza z autentických skúseností herečiek a spolupracovníčok divadla. Tvorkyne po prvý raz využili metódu výskumu orálnej histórie a autentickej ženskej výpovede oslobodenej od zaužívaných rodovo stereotypných spôsobov myslenia. Prvýkrát použili cross – acting a cross – dressing.

Iveta Škripková pokračuje v striedaní autorských identít a každú z nich tvorí nanovo. S novým pseudonymom (Iva Há, Iva Sivá, Ľudmila Baladická a ďal-

⁴ Pozri: <http://www.bdnr.sk/twiga>.

šie) prináša vždy nový uhol pohľadu, iný spôsob práce s jazykom, formou aj obsahom. Do línie hier *Neplač, Anna* a *Citová výchova hadej ženy* zapadajú aj *Mocad(r)ámy* (2008). Autorkou scenára je Iveta Škripková, no hra vychádza z autentických zážitkov a bežných, každodenných skúseností herečiek so ženskou identitou. Škripková s herečkami pracovala prostredníctvom rôznych hereckých cvičení, v ktorých spoločne hľadali typické prejavy ženského správania. Následne ich spracovala do jedenástich monodram (*Ninina šálka, Nemá žena, Princezná Láska, Kuchynské orgie, Pravá plavá, Ružová koža, Babská polievka, Story o Yoni, Vdova, XXL proti hore, Posledná kvapka*). Hlavnou témou sú vždy situácie z bežného života, ktoré sa na základe okolností, výchovy a stereotypných názorov transformujú do malých drám.

Podobným smerom sa uberá aj hra Šmíračky (2010), ktorú takisto tvoria autentické výpovede a skúsenosti herečiek Bábkového divadla na Rázcestí. Zostavovateľkou scenára je Iveta Škripková, ktorá textu neupiera dokumentárne východiská, ale tvrdí, že počas improvizácií herečky zároveň formujú novú identitu, t. j. svoju rolu. Autorstvo inscenácie je pripísané takzvanému Triu BES (BES ako Bolesť, Energia a Skala). Tvoria ho tri účinkujúce herečky a skratka predstavuje mená ich postáv a ich základnú charakteristiku. Hlavnou témou hry je materstvo, otázka, či byť alebo nebyť matkou, očakávania spoločnosti späť s materstvom a pod. Rovnako ako v *Mocad(r)ámach*, aj tu vlastne ide o tri menšie monodrámy.

Iveta Škripková pod pseudonymom Ľudmila Baladická napísala i text *(Za)páračky* (2008). Vychádza v ňom z ľudovej tradície, v rámci ktorej sa počas dlhých zimných večerov pri páraní peria stretávali ženy a dievčatá a hovorili o vydaji, mužoch, alebo si rozprávali strašidelné historky. Pre Škripkovú táto tradícia znamená spôsob schádzania sa, komunikácie, ktorá v dnešnom svete chýba. Skúma prepojenie medzi starým a novým svetom, zmeny v jazyku a myslení. Podklad pre text tvoria balady *Žltá ľalia* a *Margita a Besná* od Jána Botta a *Bezbožné dievky* od Janka Kráľa.

Pohrávanie sa so slovom, skúmanie súčasného i minulého jazyka, zmeny v lexike, vo vnímaní slov, rodovo citlivý jazyk – týmto témam sa Škripková venuje v mnohých svojich textoch. Vyvrcholením tohto výskumu je jej projekt *Lexikón sexizmu*, ktorého výsledkom je Škripkovej text *Diagnóza: slovo* (premiéra v roku 2013). „Lexikón sexizmu je projekt, na ktorom sme spolupracovali s Katedrou slovenského jazyka a literatúry na UMB a s banskobystrickou časťou Amnesty International Slovensko. Venovali sme sa výskumu jazyka – kedy, kde a ako sa objavuje sexizmus, teda ovládanie, znevýhodnenie človeka na základe jeho pohlavia. Stačí, že niekto je žena, a už si z neho robia posmešky, napríklad slovami ‚baba‘, ‚babizňa‘, alebo nadávkami. Samozrejme, deje sa to aj iným marginalizovaným skupinám, napríklad gejom.“ (Jancová – Škripková 2013: nestránkované) Tento projekt sa realizoval od mája 2012 do marca 2013. Jeho súčasťou bola séria prednášok na tému „jazyk z pohľadu rodového výskumu“. Účastníci a účastníčky skúmali detské hry a iné jazykové prejavy – napríklad „Krvavé koleno, Slepú babu, veršovačky, krásne slovo, mediálne prejavy, reklamu. Pri výskume jazyka zrazu zistíte, že v rozprávkach, rovnako ako v detských hrách, sú

skryté kódy ovládania a násilia“ (Jancová – Škripková 2013: nestránkované). Scenár zostavila Iva Š. (rovnaký pseudonym použila Škripková i pri hre *Variácie lásky*). Cieľom textu, a teda aj inscenácie, je zachytiť transformáciu slova zo zdanlivo pokojného na také, ktoré znamená násilie, respektíve k násiliu vedie. Škripková vychádza zo základnej premisy, že jazyk nebolí. V tomto prípade však nejde o klasický dramatický text. Hlavnou postavou je Chór žien, ktorý funguje ako celok a z ktorého potom vystupujú individuality. Jadro textu tvorí päť tematických okruhov, ktoré slúžili aj ako základ výskumu narábania so slovom: ľudová slovesnosť, poézia, médiá a mýty, politika, gestá jazyka.

Tieto hry písala Iveta Škripková pre potreby svojho divadla. Univerzálnejším textom sa stala jej hra *Fetišistky*. Škripková s ňou získala druhé miesto v súťaži Dráma 2005. Väčšinu svojich autorských textov Škripková sama režíruje, avšak *Fetišistky* boli výnimkou – hra bola inscenovaná v roku 2008 v Slovenskom národnom divadle, v réžii Sone Ferancovej. Dej sa sústreďuje na filmovú a divadelnú hviezdu Marylu, ktorá si popri svojej dospelujúcej dcére čoraz viac uvedomuje svoje starnutie. Jej kríza sa prehlbuje spolu s mediálnym tlakom, ktorý je na ňu vyvíjaný. Maryline spolupracovníčky zo sveta šoubiznisu sa snažia udržať „fetiš“ – jej status, slávu a imidž – čo najdlhšie, preto jej chcú vytvoriť čo najideálnejšie prostredie. Dcéra Michaela jej dá necitlivo najavo, aký je jej svet matky odporný. Fetišom v hre je nielen práca, výzor či rituálne obliekanie, ale i vzťah k minulosti, k mužom či vzťah medzi ženami navzájom. Hra je napísaná v monologizovaných dialógoch. Generačný konflikt autorka obohacuje aj o stret mladej krásnej ženy so ženou starnúcou.

Škripková sa nielen viackrát umiestnila v súťaži Dráma, ale tiež niekoľkokrát získala Zlatú divadelnú žabu, ktorá sa v Českej republike udeľuje hráčom reflektujúcim rodovú problematiku. Hra *Sestry Dušehojivé* získala v súťaži Dráma 2006 štvrté miesto, *Predavačka koží* v súťaži Zlatá divadelná žaba v roku 2007 tretie miesto. S hrou *Omrviniky* bola Škripková v roku 2009 finalistkou súťaže Dráma 2008 a s hrou *Black & White* získala v súťaži Zlatá divadelná žaba v roku 2008 tretie miesto. Hra *Rodinné blues* sa umiestnila na druhom mieste v súťaži Alfréda Radoka (2010), a taktiež získala Zlatú žabu. Tieto hry písala autorka pod rodným menom Iveta Horváthová. Ním pravdepodobne odčleňuje svoje celovečerné texty a zároveň buduje samostatnú identitu oceňovanej autorky. Na rozdiel od predchádzajúcich hier, ktoré Škripková napísala pod pseudonymami a zaznamenávala ich v spolupráci so svojimi herečkami, hry Ivety Horváthovej (s výnimkou *Fetišistiek*) neboli na Slovensku inscenované.

Do oblasti feministickej drámy na Slovensku prispela aj dramatička a filmová režisérka Anna Grusková. V hre *Almtraum alebo Hra s dvanástimi kartami* (2004) sleduje osud Almy Mahlerovej, ktorá sa stala manželkou hudobného skladateľa Mahlera, architekta Gropiusa a spisovateľa Werfela, a bola i milenkou maliara Oskara Kokoschku. Dokumentárna dráma *Rabínka*⁵ (druhé miesto v súťaži Dráma 2006) mapuje osud Gisi Fleischmann, bratislavskej Židovky, ktorá sa počas druhej svetovej vojny podplácaním nacistov snažila zastaviť deportácie a svojou osobnou angažovanosťou zachránila životy mnohých ľudí. Fleischmann, rovnako ako mnohé iné ženy v podobných situáciách, stála pred rozhodnutím, či sa veno-

Literatúra

- CVIKOVÁ, J. – JURÁŇOVÁ, J. – KOBOVÁ, L. 2007. *História žien : aspekty písania a čítania*. Bratislava : ASPEKT.
- FARĽAŠOVÁ, E. – MALITI-FRAŇOVÁ, E. 2003. Donekonečna umierajúci Krčeň (rozhovor s Evou Maliti-Fraňovou). In *Aspekt*, č. 1.
- FARĽAŠOVÁ, E. – MALITI-FRAŇOVÁ, E. 2006. Stále mám čo objaviť (rozhovor s Evou Maliti-Fraňovou). In *Knižná revue*, č. 21.
- JANCOVÁ, D. – ŠKRIPKOVÁ, I. 2013. Násilie nie je facka. Je to forma moci (rozhovor s Ivetou Škripkovou). Dostupné na: <http://zena.pravda.sk/ludia/clanok/275431-nasilie-nie-je-facka-je-to-forma-moci>. Získané: 10. 05. 2013.
- JAREMKOVÁ, Mariana. 2008. Feministické divadlo nehovorí len o vagíne. Dostupné na: <http://kultura.pravda.sk/divadlo/clanok/27187-feministicke-divadlo-nehovori-len-o-vagine>. Získané: 12. 02. 2013.
- JURÁŇOVÁ, J. 2005. Misky strieborné, nádoby výborné. Dostupné na: http://archiv.aspekt.sk/aspekt_in.php?content=clanok&rubrika=2&Dclanok=96. Získané: 24. 08. 2016.
- JURÁŇOVÁ, J. 2011. Reality snov. In *Reality snov (bulletin)*. Turany.
- JURÁŇOVÁ, J. – MUCHOVÁ, E. 2004. Slobodný a úplne otvorený pohľad (rozhovor s Janou Juráňovou). Dostupné na: <http://www.litcentrum.sk/rozhovory/rozhovor-so-spisovatelkou-prekladatelkou-a-editorou-janou-juranovou>. Získané: 08. 05. 2013.

⁵ Dráma *Rabínka* bola uverejnená v *Glosolálii*, č. 3/2013.

KOVÁČOVÁ, M. – ŠKRIPKOVÁ, I. 2010. *Šmíračky (bulletin)*.

Banská Bystrica : Press Group.
 KYSELOVÁ, E. 2010. Prenikanie feministickéj filozofie a estetiky do slovenskej drámy a divadla po roku 1989 alebo Ženským, teda iným hlasom a perom. In ĎURČOVÁ, K. (ed.). *Deti revolúcie : zborník víťazných prác súťaže a edukačného projektu Divadelného ústavu*. Bratislava : Divadelný ústav.

LINDOVSKÁ, N. 2011. Feministická výzva slovenskej drámy. In *Slovenské divadlo : revue dramatických umení*, č. 3.

LINDOVSKÁ, N. 2012. Feministická dramatička Iveta Škrípková. In *Slovenské divadlo : revue dramatických umení*, č. 12.

LINDOVSKÁ, N. a kol. 2008. *Magda Husáková-Lokvencová : prvá dáma slovenskej divadelnej réžie*. Bratislava : Divadelný ústav – VŠMU.

MALEC-BILIŇSKA, I. 2006. Dejateľa a ich ženy. Dostupné na: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/19383>. Získané: 01. 05. 2013.

SHOWALTER, E. 1979. *Toward a Feminist Poetics*. Dostupné na: http://historia.cultural.mpbn.net.com.br/feminismo/Toward_a_Feminist_Poetics.htm. Získané: 10. 05. 2013.

vať rodine, alebo kariére. Hra je poskladaná z fragmentov pracovnej i súkromnej korešpondencie, dobovej tlače, biblických citátov a autorskej fikcie. *Rabínku* uviedlo v roku 2012 Slovenské národné divadlo v réžii Viktorie Čermákovéj.

Zvláštnym fenoménom slovenskej divadelnej tvorby je autorka, herečka, režisérka a performerka Sláva Daubnerová. Dlhoročné hľadanie vlastnej tvorivej identity v spolupráci s inými tvorcami vyústilo do založenia jej vlastného divadla P.A.T., ktoré sa neskôr zmenilo na divadlo fungujúce pod Daubnerovej menom. Tvorba Slávy Daubnerovej sa sústreďuje na silné ženy, osobnosti s hlbokým vnútorným svetom a búrlivým životným osudom. V roku 2009 odbornú verejnosť zaujala jej monodráma *M. H. L.* (premiéra v tom istom roku v Štúdiu 12) o Magde Husákovovej-Lokvencovej, prvej slovenskej divadelnej režisérke a manželke Gustáva Husáka. Daubnerová si zvolila formu dokumentárnej drámy, aby túto osobnosť predstavila verejnosti. Inscenácia vznikla v čase, v ktorom Nadežda Lindovská zostavovala knihu *Magda Husáková-Lokvencová – Prvá dáma slovenskej divadelnej réžie* (Lindovská a kol. 2008). Publikácia sa stala pre inscenáciu podnetom aj zdrojom. Monodráma sa sústreďuje na tri okruhy: osobný a rodinný život Magdy Husákovovej-Lokvencovej, jej profesionálna kariéra a politické zmeny, ktoré ju ovplyvňovali. Text, respektíve scenár, Daubnerová zostavila z Lokvencovej súkromnej korešpondencie a úradných záznamov pochádzajúcich z archívov Ústavu pamäti národa, Bezpečnostných složek či Ústavu pro studium totalitárních režimů v Prahe. Použila však aj režijné poznámky, dobové kritiky, fotografie i ukážky z filmov a inscenácií. Aj javiskovo je Lokvencová stvárnená dokumentárne. Daubnerová nekomentuje jej akcie, nedodáva emócie, len demonštruje a dovysvetľuje. Daubnerová akcentuje Lokvencovej rolu divadelníčky. Umožnilo jej to odpútať sa od politického kontextu, avšak nevynecháva ani ten. Odmieta akúkoľvek fikciu, pridíža sa len toho, čo sa jej z archívov podarilo získať. Scenár je vytvorený z dvadsiatich piatich obrazov, ktoré Daubnerová zoradila chronologicky. Keďže do materiálov nezasahovala, ich autenticitu zachovala i v jazyku. V inscenácii využila živú projekciu samej seba a akcií, ktoré na javisku vykonáva. Zároveň sa premietajú aj dobové dokumenty, autentické audiozáznamy a ukážky z Lokvencovej inscenácií. Základným výtvarným znakom sa stal paternoster, v ktorom sa performerka striedavo pohybuje nahor a nadol, podľa aktuálnej situácie v Lokvencovej živote. Aj v iných svojich performanciách vychádzala Daubnerová z osudov ďalších výnimočných žien: Louise Bourgeois (*Cely*, 2006), Francescy Woodman (*Untitled*, 2012; *Some Disordered Interior Geometries*, 2011). Jej najnovšie dielo s názvom *Solo Lamentoso* (2015)⁶ je inšpirované skutočným prípadom tzv. Spievajúceho domu v Štúrove. V ňom Daubnerová predstavuje obyvateľku bytového domu, ktorá bola vystavená neznášanlivosti okolia.

(Text je upravenou ukážkou z dizertačnej práce *Estetika súčasnej slovenskej dramatiky*, obhájenej v roku 2013 na Katedre estetiky FiF UK.)

⁶ Bude publikovaný v *Glosolálii*, č. 4/2016.

ADRIANA JESENKOVÁ

Etika starostlivosti podľa Virginie Held

Held, Virginia. 2015. *Etika péče. Osobní, politická a globální*. Praha : Filosofia. Preložil Peter Urban.



Virginia Held je významná americká profesorka filozofie a etiky, ktorá napísala viac než stopäťdesiat odborných článkov z oblasti morálnej, sociálnej a politickej filozofie a je autorkou a editorkou jedenástich kníh. Medzi jej najvýznamnejšie práce patria *Rights and Goods: Justifying Social Action* (1984), *Feminist Morality: Transforming Culture, Society, and Politics* (1993), *The Ethics of Care: Personal, Political, and Global* (2006) a *How Terrorism is Wrong: Morality and Political Violence* (2008). Spolu s Annette Baier, Evou Feder Kittay, Sarou Ruddick a Joan C. Tronto patrí medzi najplyvnejšie predstaviteľky etiky starostlivosti. Práve spomínaná práca *The Ethics of Care*, prvýkrát publikovaná v roku 2005 a následne v roku 2006 vo vydavateľstve Oxford University Press, vyšla v minulom roku v českom preklade vo vydavateľstve Filozofického ústavu AV ČR. Vďaka tomu majú aj slovenské čitateľky a čitatelia príležitosť zoznámiť sa s jednou zo súčasných koncepcií morálky, ktorej význam presahuje rámec feministickéj morálnej filozofie a etiky.

Etika starostlivosti predstavuje nový, dynamicky sa rozvíjajúci prístup súčasnej morálnej filozofie. Hoci na scéne filozofického myslenia zaujíma miesto ani nie štyri desaťročia, za toto obdobie sa v nej uskutočnilo množstvo inšpirujúcich argumentačných zápasov, vyprofilovalo sa viacero línií a otvorilo množstvo relevantných otázok a problémov. Rozhodne ju teda nemožno redukovať iba na jej pôvodné formulácie a odkazovať len na rané práce teoretičiek a zakladateľiek etiky starostlivosti, ako sú Sara Ruddick a Carol Gilligan.¹ Etika starostlivosti je teória, ktorá je v súčasnosti čoraz relevantnejšia nielen pre sféru rodiny a priateľstva, ale aj pre verejnú sféru a rôzne druhy sociálnej praxe (napríklad zdravotnícka prax, právo, politický život, spoločenský poriadok, medzinárodné vzťahy). Premieňa totiž v súčasnosti zabehnuté spôsoby interpretácie morálnych problémov a mení obvyklé predstavy o tom, ako by sa malo k morálnym otázkam pristupovať. Zatiaľ čo tradičné etické systémy sústreďujú svoju pozornosť predovšetkým na konanie a vlastnosti jednotlivcov, etika starostlivosti vyzdvihuje morálny význam vzájomných vzťahov osôb a skupín.

Virginia Held v analyzovanej knihe ponúka podrobný pohľad na etiku starostlivosti, jej charakteristické črty a potenciál ako novej normatívnej teórie. Prvá časť knihy je venovaná vymedzeniu etiky starostlivosti ako špecifického teoretického prístupu, ktorý predstavuje alternatívu k takým morálnym teóriám, ako je kantovská etika a utilitarizmus, ale tiež etika cností. Pritom ani vymedzenie

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. Pôsobí i 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 Virginia Held spája vznik etiky starostlivosti so staťou z práce *Maternal Thinking* (1980) od filozofky Sary Ruddick. Všeobecne sa za impulz vzniku etiky starostlivosti považuje práca americkej psychologičky Carol Gilligan *In a Different Voice. Psychological Theory and the Women's Development* (1982).

etiky starostlivosti ako samostatnej normatívnej morálnej teórie nie je samozrejmosťou. Stále totiž pretrvávajú názory, že v prípade starostlivosti ide len o hodnotu alebo prax. Pokiaľ však rozumieme potrebu disponovať teoretickým nástrojom pre kritické vyhodnocovanie konkrétnej praxe či praxí starostlivosti, tak sa stotožníme s úsilím Virginie Held prispieť k vymedzeniu a vypracovaniu špecifickej samostatnej normatívnej teórie starostlivosti.

Podľa Held sa etika starostlivosti vyznačuje viacerými typickými črtami, ku ktorým na prvé miesto zaraďuje sústredenie sa na centrálny morálny význam pozornosti – čiže na vychádzanie v ústrety potrebám konkrétnych druhých, za ktorých nesieme zodpovednosť. Konceptie morálky, ktorých východiskom je obraz jedinca ako výlučne nezávislého, autonómneho a racionálneho subjektu, podľa Held prehliadajú skutočnosť, že ľudské bytosti od seba navzájom závisia, hoci miera tejto závislosti je v rôznych etapách života odlišná, a že morálny nárok tých, ktorí a ktoré od nás závisia, je naliehavý, pretože šance na úspešný vývoj a prosperovanie človeka sú podstatne závislé od starostlivosti, ktorá sa dostáva tým, ktorí a ktoré ju potrebujú (s. 23).

Druhou charakteristickou črtou etiky starostlivosti je, že v procesoch poznávania a porozumenia tomu, čo je to dobrý život, vyzdvihuje pozitívnu úlohu emócií, ako sú súcitiť, empatia, vnímavosť. Samozrejme, Held – vychádzajúc z Annette Baier (pozri Baier 1994) a jej chápania emócií ako zdroja morálneho pokroku – zdôrazňuje potrebu kritického reflexie a kultivácie citov, ktoré sa spolu s rozumom majú podieľať na identifikácii a kritickom prehodnocovaní toho, čo je z morálneho hľadiska žiaduce (s. 24).

Tretie špecifikum etiky starostlivosti je jedným z tých, ktoré vyvolávajú veľké diskusie pre svoju domnelú kontroverznosť a spor (či snáď dokonca rozpor) s tradičnými morálnymi koncepciami. Etika starostlivosti sa totiž slovami Held *„stavia k nárokom konkrétnych druhých, ku ktorým máme skutočný vzťah, skôr čelom než chrbtom... v očiach väčšiny zástancov etiky starostlivosti je možné, aby zaväzujúci (záväzný) morálny nárok konkrétnej druhej osoby platil, hoci nevyhovuje požiadavke, ktorú štandardne kladú morálne teórie, totiž že morálne súdy majú byť zovšeobecniteľné“* (s. 24 – 25). Tradičné morálne koncepcie sa zakladajú na presvedčení, že v záujme toho, aby sme sa vyhli predpojatosti, predsudkom, osobným egoistickým preferenciám a svojvoľnosti, teda v záujme dosiahnutia neustrannosti, musí morálne konanie vychádzať zo všeobecných princípov, zásad a pravidiel, ktoré musia byť abstraktné. Nesmú sa teda týkať konkrétnych subjektov ani skupín subjektov, naopak, musia sa vzťahovať k ľudským bytostiam ako celku – mali by byť teda univerzálne záväzné. Z takýchto univerzálne platných záväzkov môžu byť potom odvodené konkrétne záväzky voči konkrétnym osobám. Etika starostlivosti je voči takejto abstraktnosti a spoľiehaniu sa na všeobecné pravidlá skeptická. V tomto bode potom vzniká konflikt medzi etikou spravodlivosti (deontologickou etikou, respektíve etikou povinnosti či etikou pravidiel) a etikou starostlivosti. Etika starostlivosti – a tu je konzistentná so svojím zdôrazňovaním vnímavosti a pozornosti – musí klásť dôraz na porozumenie tomu, čo je potrebné uspokojiť. A toto porozumenie je nevyhnutne naviazané na porozumenie konkrétnym vzťahom, okolnostiam, situácii, kon-

textu. Held v tejto súvislosti odkazuje na Margaret Walker (pozri Walker 1998) a jej koncept morálneho (po)rozumenia.² Spolu s ňou tvrdí, že *„miera adekvátnosti morálneho porozumenia sa znižuje spolu s rastúcou všeobecnosťou, ktorá je dosahovaná za pomoci abstrakcie“* (s. 26).

To, samozrejme, neznamená, že spoločnosť môže existovať bez abstraktných pravidiel. No etika starostlivosti sa, podľa Held, bude snažiť obmedziť aplikovateľnosť univerzálnych pravidiel na určité oblasti, pre ktoré sú tieto pravidlá primeranejšie (napríklad oblasť práva) (s. 26). Ide o skutočne široké problémové pole, keďže sa tu pohybujeme v rôznych kontextoch, aj s ohľadom na právne systémy a právne kultúry. Pre angloamerickú a kontinentálnu právnu kultúru v súčasnosti platí, že právo je normatívnym systémom regulujúcim (takmer) všetky oblasti nielen verejného, ale i súkromného života. Pre náš kontinentálny systém práva však predstavuje táto skutočnosť ešte intenzívnejší fakt – tlak a tendencie regulovať a právnymi normami upravovať každý detail sociálneho sveta a jeho vzťahov sú naozaj výrazné. Tento trend sociálnej praxe sa ešte posilňuje oslabovaním morálnej kompetencie jednotlivcov. Práve z tohto hľadiska je etika starostlivosti obzvlášť zaujímavá (no je potrebné jej správne porozumieť, a to aj so zohľadnením už spomínaného sociokultúrneho a systémovo-právneho kontextu, v ktorom sme situovaní a situovaní). Vízia etiky starostlivosti – obmedziť abstraktné právne pravidlá/normy na oblasť nachádzajúcu sa mimo rodiny a priateľských vzťahov – totiž neznamená, že tieto oblasti a konkrétne osoby a ich vzájomné vzťahy nemajú byť pod ochranou práva, alebo že majú byť vylúčené z právnej ochrany (čo je jedna zo základných funkcií práva a etiky starostlivosti, Held si je toho vedomá a podrobne sa tomu venuje v deviatej kapitole). Ide skôr o spôsob konštruovania konkrétnych noriem. Napokon, aj Held zdôrazňuje, že *„vzťahy v týchto oblastiach by rozhodne mali byť hodnotené, nielen opisované (...) mali by sme byť schopní poskytnúť morálne odporúčania týkajúce sa faktických vzťahov, ktoré sú založené na dôvere, ohľaduplnosti a starostlivosti, i vzťahov, ktoré takými nie sú“* (s. 26).

Podobne zaujímavá je argumentácia Held, že etika starostlivosti stojí medzi dvomi krajnosťami, s ktorými operujú tradičné morálne teórie ako s nutnosťou alebo ako s pevnými kategóriami – je nimi *„sebecký jednotlivec“* (s. 27) na jednej strane a altruistické stotožnenie sa s ľudstvom alebo s ktorýmkoľvek abstraktným druhým/druhou osobou (s. 27) na strane druhej. Ak sa na starostlivosť pozrieme z normatívneho hľadiska, zvažujúc, čo možno považovať za dobrú starostlivosť, tak – podľa Held – starostlivá osoba či osoba uskutočňujúca starostlivosť nerealizuje primárne svoj individuálny záujem, ani záujem inej osoby či osôb. Záujmy osôb v takomto vzťahu sú totiž previazané. Takáto osoba koná tak, aby rozvíjala a udržiavala skutočný vzťah s osobou, o ktorú sa stará, aby konala pre svoje dobro i pre dobro druhých. Tento postoj teda nemožno jednoznačne definovať ani ako egoistický, ani ako altruistický (s. 27). Spojenie osôb vo vzťahoch starostlivosti je také, že tam, kde neprosperuje vzťah, tam neprosperujú ani osoby v ňom zaangažované. Keď Held tvrdí, že *„vydarený vzťah starostlivosti znamená (...) že vo vzájomnej spolupráci prosperujú osoby, ktoré sa v tomto vzťahu nachádzajú“* (s. 27), tak je zrejme, že starostlivosť nechápe jednostranne

² V češtine „morální rozumění“ (s. 26).

či jednosmerne (zo strany poskytovateľa/poskytovateľky k príjemcovi/príjemkyni starostlivosti) – na rozdiel od napríklad Diemut Bubeck, podľa ktorej starostlivosť o seba (self-care) nie je súčasťou praxe starostlivosti (pozri Bubeck 1995). Tento aspekt starostlivosti je významný a môže byť aj jedným z kritérií identifikácie dobrej alebo nedostatočnej, nevyhovujúcej, zlej praxe starostlivosti.³

Aby sme porozumeli dôsledkom, ktoré má sústredenie sa etiky starostlivosti na morálne nároky a potreby konkrétnych osôb, musíme sa pozrieť aj na spôsob, ako Held obhajuje etiku starostlivosti pred obvineniami z tribalizmu a provincializmu (parochializmu), ktoré sú voči etike starostlivosti často vznášané. Mainstreamová predstava morálky (morálneho) sa spája s prekonávaním väzby na to, čo je chápané ako „moje“, „vlastné“, „naše“, smerom k tomu, čo považujeme za „cudzie“, „iné“, „nie naše“. Sféra rodiny, priateľstva, komunity sa tradične chápe ako priestor definovaný práve náklonnosťou k tomu a preferovaním toho, čo je naše. Z hľadiska tradičných konceptov morálky je väzba na konkrétne podzrivá z egoizmu, osobných preferencií, náklonnosti a stránenia. Možnosť morálneho konania voči tomu, čo „nie je moje“ (respektíve „naše“), sa tak spája s cudzím, ktoré nie je konkrétne, ale abstraktné. Pre tradične, respektíve dominantne chápanú morálku sú teda rodina a (nevyhnutne konkrétne) vzťahy v rámci nej morálne bezcenné. Etika starostlivosti však „uznáva hodnotu a význam rodinných vzťahov a vzťahov priateľstva a uznáva potrebu morálneho vedenia [poznania] v týchto oblastiach,⁴ aby sme pochopili, že je často potrebné doterajšie vzťahy meniť a rozvíjať vzťahy nové“ (s. 27). Prínosom etiky starostlivosti je aj to, že otvára priestor pre nové premýšľanie o priestore rodiny a tom, čo ju tvorí. Prináša teda adekvátnejšie porozumenie vzťahom a procesom vo sfére osobných vzťahov, ktoré sa realizujú v rodine, priateľstve či sociálnych skupinách. Ukazuje totiž, že ani v rodine nemožno hovoriť o homogenite, o stretnutí, interakcii či spojení s totožným, s rovnakým. Nie je to teda priestor, ktorý je pochopiteľný iba v kategóriách toho, čo je naše, naše vlastné, ľahko zrozumiteľné. Naopak, ide o priestor, v ktorom sa po prvý raz stretávame s tým, čo nie je rovnaké ako my, čo sa nám často javí ako cudzie, iné, nezrozumiteľné, ťažko pochopiteľné. A práve preto je rodina prvým priestorom, v ktorom sa učíme (alebo neučíme) komunikovať s odlišným, rešpektovať iné, vyrovnávať sa s rôznosťou.

Štvrtou výraznou charakteristikou etiky starostlivosti, na ktorú Held upozorňuje, je (aj v nadväznosti na už spomínané) to, že etika starostlivosti, podobne ako prevažná časť feministického myslenia v rôznych iných oblastiach, rekonceptualizuje tradičné poňatie toho, čo je verejné a čo súkromné. Znamená to, že nanovo premýšľa tak sféru rodiny, privátneho, vzťahov realizovaných v súkromnej sfére rodiny a priateľstva, ako aj sféru verejnú. Obe kriticky reflektuje, analyzuje a vypracúva nové obrazy toho, ako im rozumieť. V tradičných sociálnych a politických filozofických teóriách sa súkromný priestor chápe ako sféra nezasahovania, do ktorej politika a právo nemajú vstupovať.

Privátna sféra rodiny ako domnelý priestor harmonických, bezkonfliktných, stabilných vzťahov – založených na láske (rodičov a detí, rodičov navzájom), garantovaných biologickou totožnosťou (pokrvné príbuzenstvo) a poriadkom zakladajúcim sa na paternalistickej a patriarchálnej autorite (mužov a otcov)

– sa chápal ako priestor, ktorý nepotrebuje politické zásahy, ani reguláciu a ochranu zo strany práva. Etika starostlivosti však, rovnako ako feministická etika, ukazuje, že ide nielen o omyl vo faktickej rovine, ale aj o nevhodný normatívny model. Tradičné dichotomické vnímanie vzťahov medzi súkromnou a verejnou sférou totiž zahaľovalo skutočnosť, že politika, právo a ekonomika koniec koncov konštruujú vzťahy v privátnej sfére. Vo verejnom priestore sa uskutočňujú rozhodnutia, ktoré majú dosah na osobné vzťahy v súkromí a rodine, a ignorovanie tejto skutočnosti viedlo k zneviditeľňovaniu zneužívania moci v rodine, a takisto k marginalizácii ekonomických a sociálnych nerovností a nespravodlivej delby práce a zodpovednosti za starostlivosť v privátnej sfére. Etika starostlivosti vyzýva nielen ku kritickej reflexii vzťahov medzi verejnou a súkromnou sférou, ale aj k reflexii samotnej povahy týchto oblastí života.

Upozorňuje napríklad, že tradičný model verejnosti sa zakladá na zmluvných vzťahoch ako najvyššom výraze individuálnej slobody jednotlivcov, ktorí sa chápu ako racionálne, nezávislé, autonómne subjekty, rozhodujúce sa na základe slobodnej vôle, do ktorých vzťahov vstúpia alebo ktoré, naopak, zrušia. No ako upozorňuje Held, odvolávajú sa na mnohé teoreticky etiky starostlivosti (napríklad Annette Baier), väčšina medziľudských vzťahov nemá zmluvnú povahu a oproti sebe v nich nestoja rovnoprávne subjekty. Naopak, veľkú časť sociálnych vzťahov podieľajúcich sa na formovaní našich identít tvoria vzťahy, ktoré si nevyberáme dobrovoľne, ale napriek tomu sú pre naše životy v súkromí, ale aj vo verejnom priestore určujúce. Held práve preto zdôrazňuje, že pre etiku starostlivosti je dôležité porozumieť morálnym otázkam, ktoré súvisia so vzťahmi medzi vzájomne nerovnými a závislými osobami, so vzťahmi, ktorých povaha je často emotívna a mimovoľná a ktoré svoju hodnotu čerpajú z dôvery (s. 28).

Napokon, piatou typickou črtou etiky starostlivosti je podľa Held relačné (vzťahové) poňatie osoby. Osoby chápe ako existujúce vo vzťahoch, vzájomne od seba závislé. Naša nezávislosť je do veľkej miery výsledkom či efektom siete sociálnych vzťahov, ktoré nám umožňujú byť nezávislými, konať a myslieť ako nezávislí jedinci (s. 30). Naše vzťahy sú súčasťou toho, čo tvorí našu identitu. To ale neznamená, že etika starostlivosti zanedbáva potrebu autonómie. Chápe ju však ako schopnosť rozhodovať o sebe, určovať seba, a tak zásadným spôsobom podmieňovať svoju sebarealizáciu. Odlišuje sa teda od tradičného poňatia autonómnosti ako absolútnej nezávislosti od vôle a konania iných jedincov. Held napríklad zdôrazňuje, že autonómia, o ktorú sa usiluje etika starostlivosti, je schopnosť pretvárať a kultivovať nové vzťahy (s. 31).

Held sa podrobne venuje aj otázke vzťahu medzi starostlivosťou a spravodlivosťou. Od vzniku etiky starostlivosti sa totiž etika starostlivosti a etika spravodlivosti (opierajúca sa o deontologickú etiku kantovského typu) chápali ako navzájom sa vylučujúce protiklady. Held uvažuje o možnosti prepojenia starostlivosti a spravodlivosti. Snaží sa konceptuálne uchopiť, ako by sa jednotlivé zložky v uspokojivej a komplexnej morálnej teórii mali dopĺňať. Podľa nej totiž adekvátna a komplexná morálna teória musí zahŕňať nielen myšlienky etiky starostlivosti, ale aj etiky spravodlivosti (s. 35). Otázne však je, ako ich spojiť bez toho, aby nám zo zreteľa unikli ich rozdielne priority.

³ Podmienky, ktoré sú na systémovej úrovni vytvorené na to, aby sa osoby poskytujúce starostlivosť iným mohli starať aj o seba (zdravotná starostlivosť, psychohygiena, voľnočasové aktivity, pracovné podmienky), sú dôležitým ukazovateľom toho, do akej miery spoločnosť a jej inštitúcie i organizácie reálne podporujú a rešpektujú hodnoty starostlivosti. Veľmi často ich však deklarujú ako predmety svojej podpory (napríklad zdôrazňovaním starostlivosti o „ľudské zdroje“).

⁴ Znamená to, že dôraz, ktorý etika starostlivosti kladie na emócie ako zdroj poznania a hodnotenia morality (toho, čo považujeme za dobré a žiaduce), nemožno interpretovať ako popieranie miesta racionality a kognície (poznania) v praxi starostlivosti a vzťahov starostlivosti ako morálnej praxe.

Často sa objavuje názor, že etika starostlivosti je totožná s etikou cností, je jej súčasťou alebo je jej prinajmenšom veľmi podobná. Held aj v tomto prípade ukazuje, že medzi etikou cností a etikou starostlivosti sú zásadné odlišnosti (etika cností totiž zdôrazňuje dispozície jedincov pre morálne konanie, kým etika starostlivosti kladie dôraz na vzťahy). Tým sa otvára aj priestor pre posun v premýšľaní o zodpovednosti za výkon starostlivosti a kvalitu praxe starostlivosti. Od výlučne individuálnej zodpovednosti za priebeh a dôsledky (výkonu starostlivosti) sa posúvame smerom k zodpovednosti vyrastajúcej z našej situovanosti v sociálnych štruktúrach, čiže k zodpovednosti za vytváranie podmienok, v ktorých sa starostlivosť uskutočňuje.

V druhej časti knihy Held cez prizmu etiky starostlivosti načrtáva alternatívny pohľad na stav a riešenie spoločenských a politických problémov súčasnej západnej spoločnosti, ktorá sa vyznačuje dominanciou liberálnych a neoliberálnych prístupov, a to nielen v politickej a ekonomickej, ale aj sociálnej a kultúrnej oblasti života. Upozorňuje pritom na negatívne dôsledky marketizácie a komodifikácie spoločnosti a na rozširovanie trhových vzťahov do všetkých oblastí sociálneho života. Held má najväčšie obavy z expanzie trhu do organizácie starostlivosti o deti, do oblastí výchovy a vzdelávania, zdravotnej starostlivosti, ale aj do sféry kultúrnych aktivít. Etika starostlivosti je podľa nej sľubnejšia než kantovská etika či utilitarizmus, pretože vďaka svojim kľúčovým hodnotám ponúka presvedčivé argumenty pre obmedzenie trhu.

Held sa podrobne zaoberá aj otázkou rešpektovania individuálnych ľudských práv. Je si vedomá toho, akú úlohu a význam má ľudskoprávny diskurz v boji za ľudské práva žien a pri riešení takých problémov, ako sú sexuálne a domáce násilie. Upozorňuje však, že skutočné rešpektovanie ľudských práv je možné až vtedy, keď medzi osobami existuje súnalezitosť, ktorá je základnou motiváciou pre to, aby osoby navzájom uznávali svoje práva. Podobne ako Joan C. Tronto (pozri Tronto 1993) či Selma Sevenhuijsen (pozri Sevenhuijsen 1998), aj Held ukazuje, že pojem občianskej spoločnosti možno dobre pochopiť prostredníctvom kategórie a vzťahov starostlivosti. Held kritizuje predstavu, podľa ktorej legalistické myslenie, právo a zákon môžu byť vhodným modelom pre celú oblasť morálky a morálnej praxe. Argumentuje pritom v prospech obmedzenia politického diskurzu založeného na právach a navrhuje, aby sme sa sústredili na starostlivosť (s cieľom prekonať obmedzenia, ktoré nám kladie uvedený diskurz). Podľa Held by rámec spravodlivosti mal byť jedným z rámcov, no nie rámcom vládnucim. Tento spôsob uvažovania je podľa nej pre mnoho kontextov nevhodný, a mnoho kontextov by sa malo zmeniť tak, aby sa v nich mohol uplatňovať i prístup starostlivosti (s. 123).⁵ Held sa nazdáva, že vzťahy starostlivosti (česky *pečující vzťahy*, anglicky *caring relations*) by mali tvoriť širší morálny rámec, do ktorého by mala byť zasadená spravodlivosť. Starostlivosť sa totiž javí ako základná morálna hodnota, z ktorej napokon vyrastajú aj požiadavky spravodlivosti. Avšak je to práve starostlivosť, bez ktorej nemôže prísť a pretrvať nič ďalšie. Život si ju vyžaduje a je to práve ona, ktorá vytvára dôveru ako sociálny tmel, pradio, ktoré spája spoločenstvá. A v tejto sieti starostlivosti môžeme a aj máme vyžadovať spravodlivosť, ktorá by nemala vytláčať starostlivosť na

okraj záujmu a vydávať politické stelesnenie spravodlivosti za model morálky tak, ako sa to dialo v minulosti a deje sa i v súčasnosti (s. 129 – 130).

Chápanie starostlivosti ako praxe alebo komplexu praktických činností, a zároveň aj ako hodnoty či súboru hodnôt (podobne, ako je to u Sevenhuijsen a Tronto), umožňuje vidieť normatívnu a faktickú rovinu starostlivosti vo vzájomne sa podmieňajúcom vzťahu, a tiež situovanú v konkrétnych historických sociálnych, ekonomických, politických a kultúrnych podmienkach. Je tak zrejmé, že do určitej miery sa starostlivosť ako hodnota uskutočňuje v konkrétnej reálnej praxi, avšak táto prax je zasadená do nevyhovujúceho kontextu nadvlády a podriadenosti, čiže do hierarchických mocenských vzťahov, čoho dôsledkom je nielen množstvo nerovností v reálnych vzťahoch starostlivosti, ale najmä rôzne nespravodlivosti. Held zdôrazňuje, že etika starostlivosti nepovažuje prax starostlivosti, ktorá sa rozvíja v patriarchálnych pomeroch, za vyhovujúcu; odmieta idealizáciu a romantizovanie rodinného života a vzťahov starostlivosti, naopak, upozorňuje na rôzne formy moci a nadvlády (paternalistickej i maternalistickej), ktoré sú prítomné v konkrétnych vzťahoch starostlivosti. Etika starostlivosti taktiež upozorňuje na konfliktnosť, s ktorou sa v praxi starostlivosti stretávajú jej aktéri a aktérky. Odmieta esencialistické interpretácie starostlivosti ako cnosti, hodnoty či vlastnosti biologicky spojenej so ženami a praxou vykázanou do súkromnej sféry rodiny a domova (s. 46).

Etika starostlivosti sa ako feministická etika – a Held ju takto chápe – vo svojom teoretickom reflektovaní praxe starostlivosti musí sústrediť aj na identifikáciu, analýzu a porozumenie tým štruktúrnym podmienkam, v ktorých sa konkrétna prax starostlivosti uskutočňuje. Len tak bude môcť byť východiskom pre kritické prehodnocovanie doterajšej praxe starostlivosti a dokáže ponúknuť meradlá a odporúčania pre lepšiu prax starostlivosti v budúcnosti. Held sa aj svojou knihou snaží prispieť k šíreniu presvedčenia, že starostlivosť a starostlivé vzťahy sú hodnotami, ktoré sú relevantné pre všetky oblasti spoločnosti. Rovnakou mierou by si ich mali ctiť muži i ženy a podieľať sa na ich kultivovaní tak, aby sa vízia starostlivej spoločnosti mohla v blízkej budúcnosti stať skutočnosťou.

(Text o publikácii *Etika péče. Osobní, politická a globální* bol podporený Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-15-0234.)

Literatúra

- BAIER, A. C. 1994. *Moral Prejudices. Essays on Ethics*. Cambridge : Harvard University Press.
- WALKER, M. U. 1998. *Moral Understandings. A Feminist Study in Ethics*. New York : Routledge.
- BUBECK, D. 1995. *Care, Gender, and Justice*. Oxford : Oxford University Press.
- TRONTO, J. C. 1993. *Moral Boundaries. Political Argument for an Ethic of Care*. New York : Routledge.
- SEVENHUIJSEN, S. 1998. *Citizenship and the Ethics of Care. Feminist Considerations on Justice, Morality and Politics*. London : Routledge.

⁵ Held tu odkazuje aj na argumentáciu Sevenhuijsen v prospech potreby uplatňovania prístupu etiky starostlivosti i v oblasti rodinného práva. Prístup opierajúci sa o konflikt práv (legalistické prístupy etiky spravodlivosti) totiž vedie k závažným negatívnym dôsledkom napríklad pri riešení otázok opatrovníctva detí. Pozri štvrtú kapitolu v Sevenhuijsen 1998.

T É M A : C E N Z Ú R A



Kurátorky:

LENKA KUKUROVÁ, ZUZANA ŠTEFKOVÁ

Trvanie: 30. jún – 28. júl 2016

Miesto: Tabačka Kulturfabrik, Košice (kurátorský text)

LENKA KUKUROVÁ je kurátorka, umelecká kritička a aktivistka. Ukončila magisterské štúdium vedy o výtvarnom umení v Bratislave a doktorské štúdium dejín umenia v Prahe. Pracovala v niekoľkých neziskových organizáciách zameraných na ekológiu a ľudské práva. Venuje sa skúmaniu politického umenia a umeleckého aktivizmu. Pôsobí ako spolukurátorka pražskej Galerie Artwall a publikuje v českých a slovenských periodikách.

ZUZANA ŠTEFKOVÁ je kurátorka, kritička a historička umenia. Doktorát z dejín umenia získala na Filozofickej fakulte Karlovej Univerzity v Prahe. Pôsobí v Ústave pre dejiny umenia FF na Karlovej Univerzite a na Katedre dejín umenia a estetiky Vysoké školy umeleckopriemyslovej

LENKA KUKUROVÁ

Výstava v galérii košickej Tabačky sa zaoberá cenzúrou v oblasti súčasného výtvarného umenia. Na výstave však nie sú vystavené umelecké diela, ale mechanizmy cenzúry. Vybrané príklady umeleckých diel sú prezentované ako dokumentácia. Príklady sa zameriavajú na slovenské a české prostredie a reagujú na obdobie približne ostatných 15 rokov.

Cenzorské mechanizmy súčasnosti sa často líšia od dôb minulých. Podstata však ostáva zachovaná – je ňou snaha zabrániť prezentovaniu kritického názoru. S priamou cenzúrou v podobe zákazu či odstránenia umeleckého diela sa po roku 1989 stretávame v našom prostredí len málokedy. Otvorenú cenzúru nahrádzajú menej viditeľné zásahy: žaloba za porušenie zákonov, obvinenie zo zlého umenia, neposkytnutie či odobratie finančných príspevkov, ale napríklad aj zámienka technických problémov v galérii. Výstava v galérii Tabačka sa snaží tieto často neviditeľné mechanizmy odhaliť a pomenovať.

Označiť zásahy do výstavnej prevádzky ako cenzúru často nie je ľahké. Ľudia, ktorí cenzurujú, to robia premyslene. Na zastavenie kritického projektu bývajú uvádzané zástupné dôvody, ktoré vyzerajú na prvý pohľad logicky. Postih za kritiku môže nastať aj s odstupom času, sú vyvolané dôsledky pre budúcu činnosť umelcov a umelkyní. Na svoje projekty nedostanú následne toľko finančnej podpory, ako by dostali, ak by boli neproblematičtí. Že ide o skrytú cenzúru, sa môže ukázať

až kumuláciou jednotlivých prípadov, ako sa to dialo napríklad pri projektoch, ktoré boli spojené s košickou organizáciou K13. Dôsledkom tlakov na slobodu umenia môže byť nebezpečná situácia, keď postihy nahradí autocenzúra – kritické projekty prestanú vznikať pre obavy tvorcov a tvorkyň z následného postihu.

V galerijnej miestnosti sú vystavené jednotlivé cenzorské mechanizmy v textovej podobe. Výstava predstavuje zároveň dokumentáciu umeleckých projektov, ktoré kritizovali fungovanie štátnej moci a inštitúcií, zobrazovali negatívne spoločenské javy alebo boli namierené na miestne politické kauzy. Kritické diela vznikali často ako projekty umeleckých skupín, kolektívna výpoveď zdôrazňovala naliehavosť diela. Vystavená dokumentácia je doplnená zvukovou zložkou, ktorá symbolizuje informačný šum a znemožnenie komunikácie. Galerijný priestor je riešený ako súbor bariér a polo-priepustných projekčných plôch, v ktorých sú diváčky a diváci vyzvaní k pohybu a odkrývaniu významov. Zámerom je navodenie atmosféry, v ktorej by sa verejnosť mala o prípady aktívne zaujímať a dožadovať sa vysvetlení.

Uvedených umeleckých diel či výstav by mohlo byť omnoho viac, postihy sa v novodobej histórii týkali desiatok umelcov, umelkyní a kurátorov, kurátoriek. Na Slovensku to bolo obzvlášť citelné v časoch mečiarizmu, počas ktorých sa kritické umenie takmer vytratilo z oficiálnej galerijnej prevádzky. Hoci výstava sa zameriava na oblasť výtvarného umenia, cenzorskými zásahmi bývajú postihnuté aj iné umelecké oblasti, v ostatnom čase najmä v Banskobystrickom kraji.

Pre slobodu slova je dôležité, aby boli kritické diela prezentované aj vo verejných inštitúciách a boli hradené z verejných prostriedkov. Podpora spoločenskej kritiky z verejného rozpočtu nie je podporou udelenou od vláduceho režimu, ale je to časť verejných financií použitá na kritiku neuspokojivého stavu vecí verejných. Kritické umenie je veľmi silnou zbraňou, čo si potenciálni cenzori veľmi dobre uvedomujú. Pokusy o cenzorské zásahy (a ich úspešnosť či neúspešnosť) sú indikátorom stavu slobody v spoločnosti.

ZUZANA ŠTEFKOVÁ

Aké sú súčasné podoby cenzúry? Kto a prečo je dnes cenzurovaný? Vystačíme si ešte s tradičným poňatím cenzúry ako represívnej moci potláčajúcej nevhodný obsah a postihujúcej autora/autorku, alebo treba hľadať novú definíciu, ktorá by zohľadnila komplexné a často protikladné mocenské vzťahy, odrážajúce spoločenské zvyky a psychické procesy v mysli autorského subjektu?

Na komplikovaný vzťah cenzúry a cenzurovaného odkazuje samotný názov výstavy, ktorý tému cenzorstva otvára, a zároveň ju performatívne popiera. Tento sebareferenčný názov predstavuje cenzúru nie ako obmedzujúci vonkajší mechanizmus, ale ako implicitný produktívny proces, problematizujúci protikladný vzťah medzi cenzúrou a slobodou, cenzorom a cenzurovaným, súkromným a verejným. V tejto podobe nie je cenzúra pre cenzurovaný subjekt vonkajšia, a teda ani nie je možné oddeliť autorskú revíziu od autocenzúry. Povedané slovami Stanleyho Fisha: „Neexistuje nič také ako sloboda prejavu. Cenzúra je

LENKA KUKUROVÁ
ZUZANA ŠTEFKOVÁ

v Prahe. Okrem iného prednášala na Fakulte výtvarných umení VUT v Brne, na Anglo-americkú univerzitu v Prahe a na CIEE (Council on International Educational Exchange). Je kurátorkou galérie Artwall a spoluzakladateľkou c2c Kruhu kurátorů a kritiků. Zaoberá sa politickými, rodovými a menšinovými otázkami v umení a umením vo verejnom priestore. Je editorkou knihy *Svědectví: Ženským hlasem* (2012) a autorkou množstva štúdií v domácich aj zahraničných zborníkoch a časopisoch.

štruktúrna nutnosť.“ Toto radikálne prehodnotenie cenzúry ako nevyhnutnej a všadeprítomnej súčasti fungovania demokratického štátu na jednej strane viac zodpovedá reflexii súčasnej biopolitiky, v ktorej sa subjekty samy podieľajú na svojom podrobení, na druhej strane však hrozí nivelizácia hodnôt. Pokiaľ totiž budeme rovnakým výrazom označovať praktiky ako väznenie umelcov či plošné blokovanie informácií na internete, a zároveň aj mazanie stránok propagujúcich nenávisť voči niektorým skupinám obyvateľov, núka sa otázka, či neprichádza k prílišnému otvoreniu, a tým aj k vyprázdneniu samotného pojmu cenzúry.

V súčasnosti platí na Slovensku a v Českej republike zákaz akejkoľvek cenzúry. Tento zákaz vychádza z práva na slobodu prejavu garantovaného Listinou základných práv a slobôd. Napriek tomu tu fungujú mechanizmy, ktoré zásadným spôsobom zasahujú do práva na slobodné vyjadrenie. Môže ísť o prípady, v ktorých je sloboda prejavu a sloboda umeleckého výrazu v rozpore s inými právami – napríklad právom na ochranu osobnosti, ochranou mladistvých alebo duševného vlastníctva, v praxi však často vyvstáva podozrenie, že právne dôvody sú iba zástupné a cieľom je umlčať deklarovanie nepohodlnej skutočnosti alebo názoru.

Podobných mechanizmov, ktoré sa, pochopiteľne, neprezentujú ako cenzúra, ale v zásade splňajú jej funkciu, existuje množstvo. Zničenie či odstránenie diela môže byť napríklad zdôvodnené ako vyhovenie sťažnosti občanov, prípadne na rovnaký účel posluži byrokratická či technická zámienka. Ako cenzorský postup je možné chápať i situácie, keď postih prichádza až dodatočne a dopadá na inštitúciu, ktorá inkriminované dielo vystavila.

Práve tieto mechanizmy výstava mapuje. Nevyhýba sa pritom ani nedávnym príkladom spojeným s miestnou politickou scénou. Výstava zároveň demonštruje i vyššie načrtnutú otázku autorskej revízie a autocenzúry. Ako kurátorky sa teda pýtame nielen na to, čo bolo v jednotlivých mapovaných prípadoch scenzurované, ale i na to, aké témy by mohli vyvolať cenzorský zásah v prípade našej výstavy. Týmto autorským gestom sa usilujeme o stimulovanie kritického pohľadu divákov a diváčok, a zameriavanie sa nielen na minulé prípady, ale predovšetkým na problémy budúce či ešte stále aktuálne.

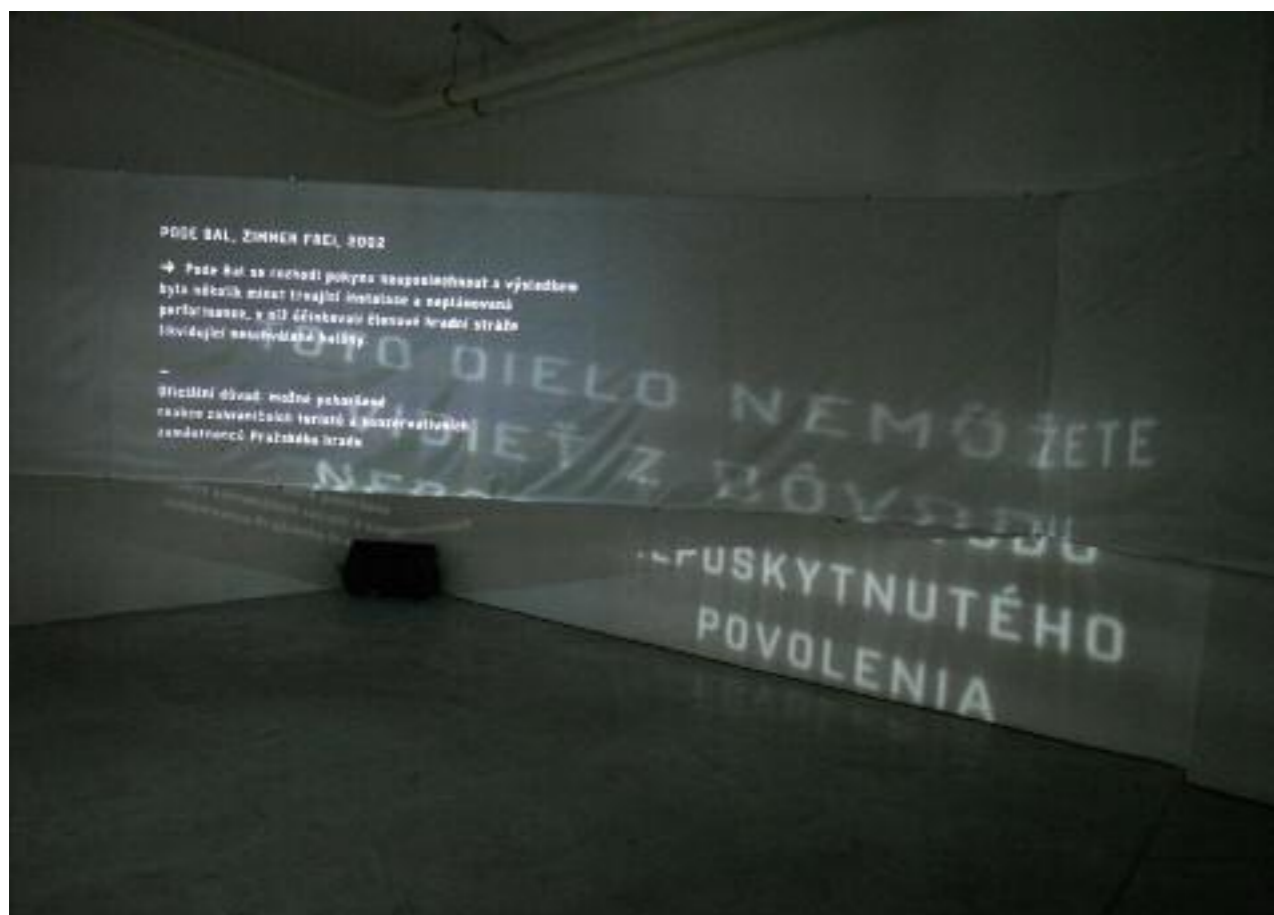
TÉMA: CENZÚRA Ne/vystavené diela



TOTO DIELO NEMÔŽETE VIDIEŤ Z DÔVODU ODSŤÚPENIA SPONZORA

Pode Bal, *Malík urvi*, 2000

Výstava *Malík urvi / GEN Galerie etablované nomenklatury* (2000) sa uskutočnila v galérii Václava Špálu. Skupina Pode Bal (Petr Motyčka, Michal Šíml, Antonín Kopp a ďalší) vystavila fotografie 36 osobností českého verejného života sprevádzané informáciami týkajúcimi sa ich komunistického minulosti. Tieto osoby okrem záznamu v zoznamoch agentov ŠtB alebo členstva v strane a kariéry počas minulého režimu spájali i zjavný úspech v ponovembrovej spoločnosti. Výstava vyvolala značný rozruch, hoci prezentované informácie pochádzali z verejne dostupných zdrojov a nešlo teda o žiadne škandalózne odhalenie. Členovia skupiny predpokladali, že na nich niekto z vystavených „objektov“ podá žalobu, ktorá by umožnila obrátiť pozornosť na nevyriešený vzťah ku komunistickému minulosti, no napokon k tomu nedošlo. Napriek tomu mala výstava reálny, hoci neplánovaný dôsledok v podobe straty hlavného sponzora galérie po intervencii jedného zo zobrazených komunistických prominentov, a zároveň vtedajšieho ministra priemyslu Milana Grégra.



TOTO DIELO NEMÔŽETE VIDIET Z DÔVODU NEPOSKYTNUTÉHO POVOLENIA

Pode Bal, *Zimmer frei*, 2002

Inštalácia bola realizovaná na Pražskom hrade počas výstavy *Politik-um*. Dielo pozostávalo z transparentu s nápisom *Zimmer Frei*, odkazujúcim na ponuky lacného ubytovania, ktoré sa po roku 1989 obracali najmä na nemeckých turistov, a veľkých balónov s fotografiami zachytávajúcimi súčasný neutešený stav štátom vlastnených nehnuteľností zabavených sudetským Nemcom. Ako súčasť dokumentácie k výstave bol projekt predložený na schválenie Správe pražského hradu, ktorá zamietla realizáciu plánovanú na nádvorí a navrhla presun projektu do interiéru. Pode Bal sa rozhodol pokyn neuposluchnuť a výsledkom bola niekoľko minút trvajúca inštalácia a neplánovaná performance, v ktorej účinkovali členovia hradnej stráže likvidujúci neschválené balóny. Oficiálny dôvod: možné pohoršené reakcie zahraničných turistov a konzervatívnych zamestnancov Pražského hradu.



TOTO DIELO NEMÔŽETE VIDIET Z DÔVODU JEHO ZNIČENIA

Pode Bal, *Institucionalizované umění*, 2002

Inštalácia pozostávala z rozpolenej tehly umiestnenej z oboch strán výkladu Národnej galérie a predstavovala reakciu na arogantné vystupovanie vtedajšieho riaditeľa Národnej galérie Milana Knížáka, ktorý sa nechal počuť, že „ho názory verejnosti na prácu Národnej galérie nezaujímajú a sú mu úplne ľahostajné“. V tlačovom prehlásení k projektu autori vyzvali vedenie Národnej galérie k zmene postoja a väčšej otvorenosti voči opozičným názorom laickej, a predovšetkým odbornej verejnosti. Národná galéria vnútornú časť diela demontovala a požadovala, aby umelci na svoje náklady odstránili „cudziu vec“, ako vonkajšiu polovicu tehly označil vtedajší námestník riaditeľa NG. Pode Bal reagoval listom, v ktorom tehlu označil ako umelecké dielo darované NG a dožadoval sa jeho uvedenia do pôvodného stavu. Na túto výzvu vedenie NG nereagovalo a rozpolená tehla zostala vo výklade viac než rok. Potom v tichosti zmizla. Oficiálny dôvod: poškodenie fasády galérie.

TOTO DIELO NEMÔŽETE VIDIEŤ Z DÔVODU ZATVORENIA VÝSTAVY

Guma guar, *Meze tolerance*, 2008

Výstava usporiadaná v priestoroch Staromestskej radnice v rámci programu Galérie hlavného mesta Prahy reagovala na zákaz Komunistického zväzu mládeže (KSM). Autori poskytli priestor KSM zakázanému na základe formulácií v textoch organizácie (napríklad prehlásenie o revolučnom boji a odpore voči súkromnému vlastníctvu). KSM v galérii vyvesil transparenty, propagačné materiály, úradné dokumenty a listy na podporu KSM. Vlastnou intervenciou umelcov bol iba nápis vyjadrujúci nesúhlas so zákazom zväzu a videozáznam ankety o zákaze zväzu medzi vysokoškólákmi. Výstava *Meze tolerance* bola 1. mája posprejovaná štyrmi anonymnými návštevníkmi galérie, čo inštitúcii poslúžilo ako zámienka na to, aby kontroverznú výstavu i napriek protestom autorov predčasne uzavrela. Oficiálny dôvod: poškodenie výstavy vandalmi.

TOTO DIELO NEMÔŽETE VIDIEŤ Z DÔVODU ZRUŠENIA GALÉRIE

Guma guar, *Kolektivní identita*, 2008

Projekt vystavený v pražskej galérii Artwall parodoval kampaň spoločnosti Praha Olympijská, propagujúcej usporiadanie olympijských hier v Prahe v roku 2016. Umelci si privlastnili slogan a logo spoločnosti, ale na rozdiel od pôvodných billboardov nespojili s heslom „Všetci sme v národnom tíme“ známych hercov pózujúcich v úlohe športovcov, ale tváre ľudí stelesňujúce prepojenie miestneho podsvetia s politickými špičkami. V tlačovej správe označili umelci kampaň Prahy Olympijskej v hodnote minimálne štyroch miliónov korún výrazom „Výroba súhlasu“ a konštatovali, že „si občania v istom zmysle zo svojich peňazí zaplatili vymývanie mozgov“. Výstava bola premaľovaná neznámym páchatelom a následne vypovedal Odbor ochrany prostredia Magistrátu hl. mesta Prahy zmluvu o výpožičke nitov v opornej stene na Nábřeží Kapitána Jaroše a Edvarda Beneša, čím de facto zlikvidoval galériu Artwall. Galéria zostala zatvorená do roku 2011. Oficiálny dôvod: porušenie autorských práv.

TOTO DIELO NEMÔŽETE VIDIEŤ Z DÔVODU ZAKRYTIA JEHO PROBLEMATICKÝCH ČASTÍ

Kassaboys, *Mission 2013*, 2012

Umelci z košickej výtvarnej skupiny Kassaboys (Radovan Čerevka, Tomáš Makara a Peter Vrábek) vytvorili v rámci festivalu organizovaného EHMK odpočítavač vo forme umeleckej inštalácie v centre mesta. Dielo s názvom *Mission 2013* umiestnili do preskleného altánku pri spievajúcej fontáne. Inštalácia pripomínala hrbu časovaných náloží zabalených vo vreciach s trčiacimi drôtmi, majákom a časovým displejom. Na vreciach boli pripevnené reálne novinové titulky problematických káz spojených s projektom EHMK. Titulky boli spracované vo forme smútočných



parte. Z diela boli po niekoľkých dňoch zlikvidované kontroverzné nápisy. Dielo bolo scenzurované na pokyn vedenia mesta, za účasti umeleckého riaditeľa projektu EHMK Vladimíra Beskida. Ako dôsledok kauzy bola umelcom výrazne skrátená dotácia na galériu Make Up, ktorú prevádzkovali. Oficiálny dôvod: hanlivé nápisy, zlé umenie.

TOTO DIELO NEMÔŽETE VIDIEŤ Z DÔVODU ZABAVENIA POLÍCIOU

Tomáš Rafa, *Výberové konanie na česko-rómsku vlajku*, 2013

Rafa vytvoril kombináciou českej a rómskej vlajky niekoľko verzií novej česko-rómskej vlajky. Návrhy boli vystavené v galérii Artwall v Prahe a verejnosť mala možnosť vybrať víťaznú vlajku. Autor diela vytvoril ako symbol vzájomného spoluzitia českej majority a rómskej menšiny na spoločnom území. Na základe udania občana obvinil Úrad mestskej časti Praha 7 autora z hanobenia vlajky. Umelec sa odvolal a vlajky v Prahe opätovne vystavil v galérii Anglo-americkéj univerzity. Niekoľko hodín po vernisáži prišla do galérie polícia ČR a časť vlajok zabavila. Prvý raz od roku 1989 tak došlo k zabaveniu kritického umeleckého diela políciou. Po vyše roč-

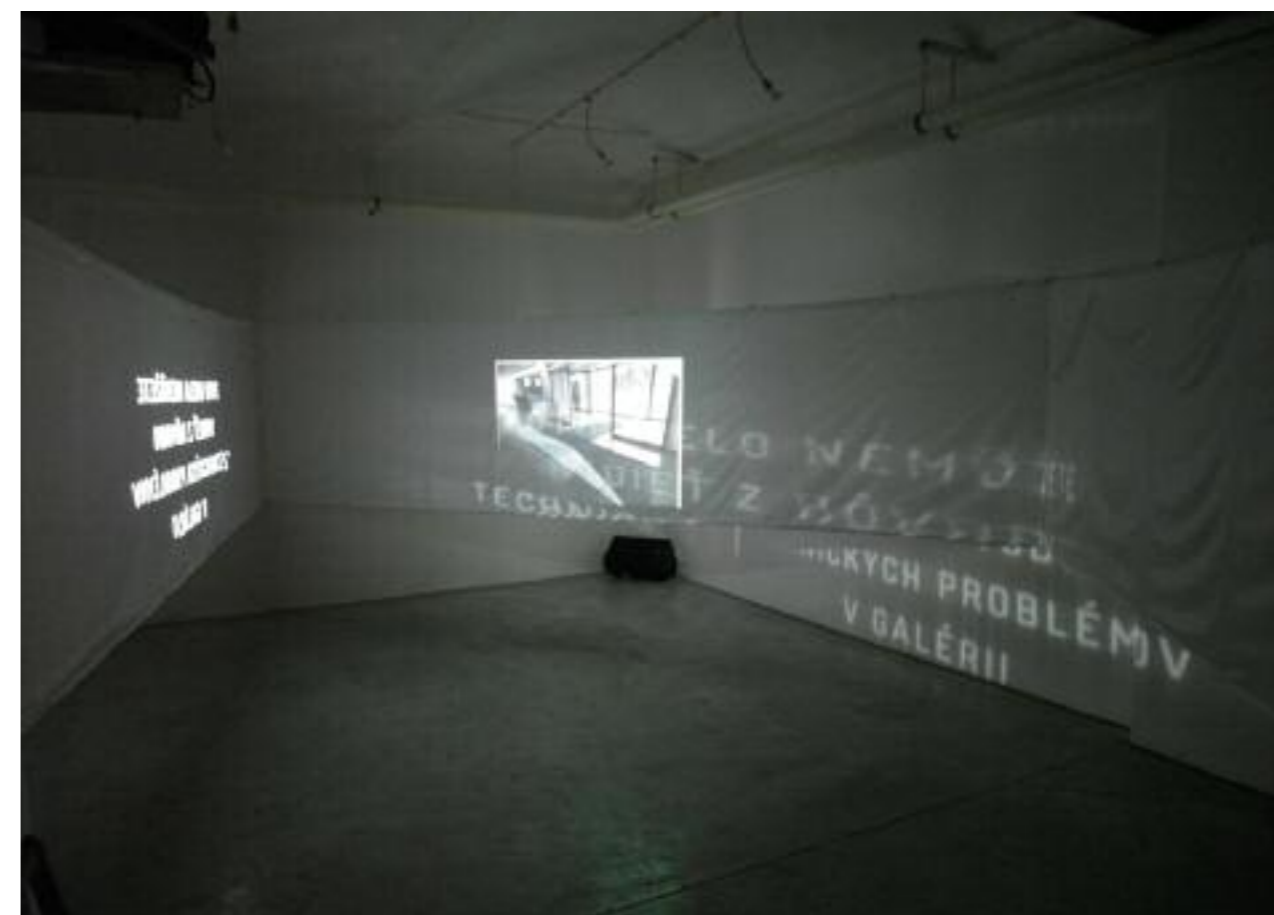


nom právnom procese bol autor zbavený obvinenia a vlajky mu boli navrátené. Niekoľko týždňov po rozhodnutí bola vlajka použitá na demonstrácii v Prahe ako symbol spolunažívania. Aktivisti boli za použitie diela zadržaní políciou. Incident následne polícia aj na základe mediálneho tlaku vyhodnotila ako vlastnú chybu. Oficiálny dôvod: zneváženie štátneho symbolu ČR.

TOTO DIELO NEMÔŽTE VIDIEŤ Z DÔVODU NEPOSKYTNUTEJ DOTÁCIE

Dalibor Bača, CZ_SK_HU_D_PL, 2014

Bača umiestnil československú vlajku na zem za vchod do výstavy *Privátny nacionalizmus* v košickej Kunsthalle. Návštevníci a návštevníčky výstavy mali možnosť vlajku obísť alebo cez ňu prejsť. Umelec skúmal reakciu publika a vzťah verejnosti k vlajkám. Na základe sťažností občanov a priloženej zmanipulovanej fotografie napísala česká veľvyslankyňa Livia Klausová protestný list organizátorom a financovateľom výstavy. V dôsledku toho bola organizátorovi výstavy – Kassákovmu Centru intermediálnej kreativity – odňatá už pridelená dotácia na výstavu od Mi-



nisterstva kultúry SR. Udialo sa tak bez komunikácie s autorom a bez žiadosti o vysvetlenie zámeru diela, či výstavy. Ministerstvo kultúry SR poskytlo médiám vyjadrenie v znení: „Za štátne peniaze sa po štátnych symboloch šliapať nebude.“ Oficiálny dôvod: zneváženie štátneho symbolu ČR.

TOTO DIELO NEMÔŽTE VIDIEŤ Z DÔVODU TECHNICKÝCH PROBLÉMOV V GALÉRII

Rafani, Alfa, 2015

V galérii Alfa mala byť otvorená výstava českej umeleckej skupiny Rafani (Zuzana Blochová, Jiří Franta, David Kořínek, Marek Meduna, Luděk Rathouský). Jedna z maliieb sa zaoberala témou klebety a vzťahovala sa k sexuálnej orientácii primátora Richarda Rašího. Výstava bola dva týždne pred otvorením zrušená z dôvodu údajných technických problémov v galérii. Ani po opätovnom otvorení galérie nebol umelcom poskytnutý náhradný výstavný termín. Rafani konanie riaditeľa K13 Michala Kováča vyhodnotili ako cenzúru: „Pán Kováč cenzuruje a zasahuje do programu galérie. Snaží sa tak robiť zdanlivo nenapadnuteľne



a neviditeľne pomocou účelových mechanizmov, ale logika jeho konania je zrejímavá.“ Umelecká skupina vyzvala k bojkotu K13. Oficiálny dôvod: bezpečnosť návštevníkov.

TOTO DIELO NEMÔŽETE VIDIEŤ Z DÔVODU AUTOCENZÚRY KURÁTORIEK
?, ?, 2016

Pre výstavu *Cenzúra* v galérii Tabačka malo byť vytvorené provokatívne a adresné dielo kritizujúce korupciu a netransparentnosť súčasnej košickej politickej reprezentácie. Kurátorky vytvorenie diela neiniciovali ani neoslovili umelkyne alebo umelcov, ktorí by sa otvorene vyjadrili k tejto téme. Dielo preto nebolo realizované. Autocenzúra je mechanizmom, ktorý často bráni v produkcii a vystavovaní otvorene kritických diel. Dôvodom vlastnej cenzúry bolo previazanie centra Tabačka s mestskou reprezentáciou a obava z postihov pre kultúrne centrum, ktoré by mohli nasledovať po otvorenej kritike. Postih by bol pravdepodobný vzhľadom na kauzy, ktoré v meste prebehli v ostatných rokoch v súvislosti s projektmi EHMK a K13.

IVANA KOMANICKÁ

Výstava na rozhraní

Cenzúra, 30. jún – 28. júl 2016, Tabačka Kulturfabrik, Košice.
Kurátorky: Lenka Kukurová, Zuzana Štefková.

Pri výstave *Cenzúra* som si musela všeličo predstavovať, ale nestimulovala ani politické úvahy, ani ten typ zvedavosti, ktorý nás obohacuje o jemné rozlíšenia a pohyby, aké dokáže umenie vyvolať. Mám za to, že som bola s výstavou konfrontovaná (to je to správne slovo) ako členka grantovej komisie a dramaturgička v Tabačka gallery, ktorej celoročný medzinárodný kolaboratívny umelecko-výskumný projekt *OFF LIMITS* sa zameriava na podoby cenzúry a regulácie v súčasnom umení a kultúre.

V istej chvíli sa mi zazdalo, že preberám kurátorskú úlohu a vytváram možné alternatívy. Spomínam si na to, ako sa s podobnou situáciou popasovala skupina Rafani, zaradená aj na výstave, reagujúc na vlastnú odvolanú výstavu v mestských priestoroch Kulturparku novou výstavou. Tento raz v alternatívnom Klube, na jedinom skutočne nezávislom mieste v Košiciach, kde by (slovami umelcov) mohli byť vystavené kontroverzné maľby pracujúce s fenoménom ohovárania a namierené, okrem iného, na predstaviteľov miestnej politiky. Jedno percento výstavy prinieslo nelogicky vybraný zlomok pôvodnej výstavy a bolo racionálnou odpoveďou racionálnemu/ekonomickému diskurzu. Zviditeľnilo pritom omnoho širšie procesy regulácie.

Výstava s jednoduchým názvom *Cenzúra* bola zaujímavým konceptom, no myslím si, že mala veľké úskalia. Najväčším z nich bol práve fakt, že návštevníci a návštevníčky sa v galérii nestretli s umením, ale iba s kurátorskou tvorivosťou, ktorú vizuálne pretavil architekt výstavy. Kurátorky výstavy Lenka Kukurová a Zuzana Štefková sa totiž rozhodli cenzurované diela, mnohé z nich dnes už kanonické, nevystaviť (pracujúc s konceptom, ktorý problematizuje to, ako vystavovať nevystavené). Mnohé z diel navyše vznikli práve v spolupráci s galerijným projektom vo verejnom priestore ArtWall (Praha), ktorý kurátorky vedú. Prečo si ale zahrli trocha jednoduchú hru s diváckymi očakávaniami a cez transparentný model virtuálneho rozhrania prezentovali len oficiálne dôvody cenzúry spolu s tlačovými informáciami o dielach? Dobré porozumieť dielam na základe vystavenej dokumentácie nie je celkom možné.

Otvorenosť, ktorá je podmienkou kolektívnych výstav a ktorá by neredukovala komplexnosť jednotlivých diel, tu bola narušená i zaradením gesta autocenzúry – konkrétne nere realizovanej práce v Tabačka gallery. Vidím v tom tiež trochu z ideológie neoliberalizmu, ktorý pokryje všetky možné rozpory a pripraví sa na protivníka tak, že ho do svojho plánu zahrnie.

TÉMA: CENZÚRA



IVANA KOMANICKÁ je teoretička umenia a publicistka, príležitostne kurátoruje výstavy. Na Fakulte umení v Košiciach vyučuje súčasnú estetiku, zameriava sa na postkomunistickú situáciu a možnosti odporu voči neoliberalizmu. Pre Európsky kultúrny kongres vo Vroclavi pripravila výstavu *See you there* (2011) o zmenách sociálneho postavenia, ktoré prináša východoeurópskym umelcom neoliberalizmus. Témou emocionálneho obratu v umení a tým, čo zostalo z umenia v ére všeobecnej kreativity a komunikácie, sa v roku 2016 zaoberala v sérii výstav najmladšej generácie *Nová skutočnosť. Som stratený rozum a nájdený cit* (Krokus galéria, Bratislava) a *Nová skutočnosť. Bez dôkazov* (SSG, Banská Bystrica). Jej publikačná činnosť zahŕňa napríklad: *O čom dnes nehovoríme, keď hovoríme o politickom umení* (zborník Nitrianskej galérie, 2014), *Zrod proletárskej kultúry* (Košická moderna, 2013), *Close Up: Writing in the Post-Transition* (AVU Praha, 2014).

Cenzúra však nie je vždy len viditeľná a predpovedateľná. Lepšie povedané – cenzúra je dnes často ekonomická a viditeľná vtedy, ak ide o miesta moci. V tejto súvislosti spomeniem „neviditeľnú“ (lebo nezdokumentovanú a mediálne nerefektovanú) cenzúru práce Ivana Voseckého *Budoucnost je Marx-buddhizmus* v rámci výstavy *Privátny nacionalizmus* v Kunsthalle Košice. Argumenty kurátorov, ktoré zazneli len v rámci diskusie („nešlo o umelecké dielo zaradené do výstavy, bol to len plagát, nedržalo to, tak sme to museli odstrániť“), boli však rovnako absurdné a sledovali tú istú logiku ako ostatné prezentované argumenty politických predstaviteľov. Kurátorky však zaradili iba viditeľnú politickú cenzúru diela Dalibora Baču, ktorá sa odohrala v rámci tej istej výstavy, bola reflektovaná umeleckou komunitou a médiami a na základe ktorej nebol neskôr výstavný projekt dostatočne finančne podporený.

Výstava *Cenzúra* tak bola skôr výstavou oficiálnych dejín cenzúry. A neopravilo to ani autocenzúrne gesto. Naopak, prišlo mi to na záver trochu ako gesto bezradnosti, vedomie toho, že bez umenia, ktoré by mohlo reflektovať aktuálnu situáciu s rizikom, ktorému by sa umelci a kurátorky vystavili, je to trocha konformná zóna.



Rita Koszorús: *Transparentná hranica* (zo série *Dichotómia*), 2014, olej, akryl a uhlík na plátne, 100 x 120 cm

LENKA MACSALIOVÁ

Bozk od Snehovej kráľovnej
na sútoku

KOMPAŇÍKOVÁ, Monika. 2016. *Na sútoku*. Bratislava : Artforum.

Príbeh Hansa Christiana Andersena o Snehovej kráľovnej sa (nielen) v súčasnosti stal univerzálnym zdrojom či už pre vznik novších naratívov, rôzne mediálne adaptácie predlohy, alebo aktualizácie témy priateľstva či citového zamrznutia na poli literatúry, filmu, televízie, muzikálu, opier, tanečných produkcií a dokonca videohier. Príkladom môže byť Biela čarodejnica z C. S. Lewisovej knihy *Lev, šatník a čarodejnica*, postava Ingrid v seriáli *Once Upon a Time* od tvorcov A. Horowitz a E. Kitsisa, kráľovná Elsa z Arendellu v animovanej rozprávke *Frozen* či napríklad Ľadová kráľovná v snímke *The Huntsman: Winter's War* od režiséra C. Nicolasa-Troyana. Snehová kráľovná síce nie je hlavnou hrdinkou v najnovšej knihe Moniky Kompaníckovej *Na sútoku*, no v príbehu dievčatka Anny a mladej matky Hany je neustále citelná jej prítomnosť či už v jemných prízemných ranných mrazíkoch signalizujúcich zmenu ročného obdobia, alebo v charaktere blízkych rodinných príslušníkov.

ZIMA SA BLÍŽI

V predchádzajúcom autorkinom románe *Piata loď* (2010) sme mali možnosť nahliadnuť do priestoru bratislavských vinogradov. V príbehu o dospievajúcom dievčati Jarke, ktoré sa so svojím kamarátom (a dvoma novorodencami, ktorých na železničnej stanici odcudzí neznámej matke) snaží založiť v záhradnom domčeku vlastnú rodinu, tak pokračovala v tematizácii neúplnej rodiny a jej vplyve na detstvo mladých hrdinov. Z letných viníc sa Kompanícková v najnovšom románe presúva do postupne zamrzajúcej krajiny. Obdobie sa menia, no

MATÚŠ MIKŠÍK

Knihy, v ktorej veci
jednoducho fungujú

Nielen strhujúce finále robí z tejto recenzovanej knihy jeden z najlepších literárnych počínov za ostatné roky. Autorka sa v kompaktnej – tak akurát dlhej – novele nevyhla drobným chybám, respektíve „chybkám“, chybičkám, tie sú však prakticky zanedbateľné v porovnaní s tým, čo všetko v *Na sútoku* funguje. Predsa len by som v úvode uviedol de facto moju jedinú výčitku – aby som sa ňou nemusel zapodievať neskôr –, ktorou je redundancia v niektorých úsekoch textu, manifestujúca sa buď vo forme dopovedania, alebo neorganického prilepenia jednej či viacerých neladiacich viet. V množstve momentov, v ktorých autorka pracuje s náznakom a tajomstvom bravúrne, sa však tieto nedotiahnutosti naozaj strácajú (i keď v konečnom dôsledku je iste škoda, že sa v texte, ktorý by bol inak priam bezchybný, predsa len kde-tu vyskytnú).

V *Na sútoku* sa zlievajú dva príbehy, ktoré sú oddelené vďaka použitiu techniky zmeny osoby rozprávača, ale aj typograficky – samotný „sútok“ je potom miestom, kde sa tieto dve línie fabuly stretávajú, a práve tento bod, v ktorom všetko kulminuje, je príčinou toho, prečo Kompaníckovej knihu nemôžem hodnotiť inak ako vyslovene kladne (s využitím superlatívov, keďže aj osobne, čitateľsky, som z textu jednoducho nadšený). Idea „sútok“, ktorá tvorí pilier, podopierajúci klenbu makrokompozície i tematického ustrojenia novely, sa dá ľahšie pochopiť po jej zoschematizovaní – z dvoch predtým vlastne nesúvisiacich prúdov sa zrazu stáva jeden, pričom v intenciách textu sa dá na toto spojenie nahliadať ako na zánik oboch pritekajúcich riek a vznik čohosi nového. V momente, v ktorom sa príbehy malej Aničky a dospelaj Hanky

čitateľ či čitateľka stále ostáva akosi v identickom priestore. Nejde tu však o evokujúce priestory, ktoré majú istým spôsobom predstavovať nám povedomé či známe miesta, ale už o jej typizovaný metapriestor knižného univerza: „kino už nefungovalo a areál pomaly požíerala vegetácia“ (s. 29), „pred sanatóriom je malý parčík s vypustenou zdevastovanou fontánou, z ktorej zostal len polkruhový bazén a niekoľko trčiacich rúrok“ (s. 68), „z odkvapov plných vlnajšieho lístia a kusov rozmrvených eternitových škridlíc kvapkala voda“ (s. 40), „po stene sa vtedy ťahalo niekoľko dlhých tenučkých prasklín“ (s. 42).

Neudžiavané predzáhradky, vypustené bazény, popraskané steny domov, vegetácia pomaly pohlcujúca budovy, opadávajúca omietka, praskliny či rozbitá cesta nám môžu v niektorých častiach pripadať ako kulisy postapokalyptickej krajiny, v tomto prípade narážame konkrétne na videoherný vizuál hororovej akčnej adventúry *The Last of Us* (2013). Tento autorkin metapriestor sa tak stáva univerzálnou autorskou značkou, markerom toho, ako literárne stvárniť chátranie prostredia rovnajúce sa ochabovaniu rodinných či blízkych vzťahov, a napriek tomu, že ich stále využíva, dokáže s nimi pracovať odlišne. Nie sú prítomné na celej ploche textu *Na sútoku*. Občas sa „vynoria“, „žmurknú“ na Kompaníkovej čitateľa a čitateľku, poprípade popri nich postava len tak prejde a ďalej pokračuje vo svojej ceste. Autorka nás však nenecháva voľne sa prechádzať ňou evokovaným priestorom, ktorý štylizáciou pestrých reliktov a dôrazom na detail či úhľadnú symetriu pripomína tvorbu režiséra Wesa Andersona, konkrétne snímku *Až vyjde mesiac* (2012), alebo *Grandhotel Budapešť* (2014), pretože sme odkázaní na optiku postáv. Práve tie nás púšťajú i nepúšťajú ďalej do tohto univerza. Pred nami tak vzniká mozaika inej, ešte nepoznanej krajiny, ktorá však pozostáva zo zmienených dobre známych opakujúcich sa detailov, ale aj bežných, obyčajných pomyselných „audiovizuálnych záberov“ („pusy od cukru, prsty lep-

spoja, teda vzniká rieka, ktorá si musí znovu nájsť svoju vlastnú identitu (respektíve jej identita sa na základe molekúl vody, ktoré si do sútoku nesú vlastnú DNA, v procese fúzie kreuje nanovo). Idea „sútoku“ potom recipienta a čitateľku automaticky núti uvažovať o kauzalite medzi týmito dvoma príbehmi – ak sa kdesi na konci knihy stretávajú, nebol medzi nimi súvis už od začiatku?

Možno je trochu ľahkovážne pohrávať sa s explikáciou tajomstva, ktoré je pre pochopenie Kompaníkovej novely kľúčové, preto by som na tomto mieste rád upozornil na to – aj keď to zvyčajne v rámci interpretačne ladených recenzií explicitne nedeklarujem –, že nasledujúce odseky sú venované ľuďom, ktorí už knihu čítali, a sú tak výzvou na vstup do dialógu medzi ňou a mojím textom. Zvyšní nech utekajú do obchodu, *Na sútoku* rozhodne nemôžem neodporučiť.

Takže, keď už som sa zbavil niektorých čitateľov a čitateľiek, dovoľm si povedať, že mená protagonistiek rozhodne nie sú zvolené náhodne – totiž, stáva sa aj v bežnom živote, že niektoré Aničky sú Hanky. A vtedy, keď sa paralelné príbehy *Na sútoku* pretnú, zmiešajú sa aj princípy, ktoré ich dovtedy oddeľovali, teda mení sa typ písma i osoba rozprávača. Domnievam sa, že v konečnom dôsledku ide o zvláštne zozrkadlený príbeh tej istej osoby (čo, listujúc v knižke spätne, možno nie je nečakané odhalenie nepreniknuteľného tajomstva, ale iba komentovanie očividného) – námietka, odkazujúca na popieranie lineárnosti času, je tu, samozrejme, irelevantná, nakoľko autor literárneho diela nie je povinný rešpektovať fyzikálne zákony. Ak tento moment, explikovaný v jednej zo záverečných kapitol (v mieste, v ktorom čitateľ ako ja už-už čaká, že sa protagonistka transformuje do podoby jeleňa, čím by mohol efektne vyvrcholiť jeden z nosných motívov knihy), považujem za pointu, musím poznamenať, že je vynikajúco zvládnutá a sujet prózy *Na sútoku* je v tomto ohľade typologicky (i kvalitatívne, preto ho vlastne chcem vyzdvihnúť) podobný napríklad Vilikovského novele *Kôň na poschodí, slepec*

kavé, na jesennom kabátiku poprašok bieleho prášku“, s. 19; „*veľké plechové vráta uvoľnené z pántov o seba plieskali*“, s. 29), ktoré sú raz za čas ozvláštnené pre Kompaníkovú príznačnými vizuálnymi efektmi ako „slow motion“, t. j. spomalením obrazu: „*Najprv bol všade zhon, pohyb, potom sa pohyb spomalil, pravidelný a presne vypočítaný rytmus záchrany života sa potrhá*“ (s. 10). Rovnako sme opäť svedkami „blur efektu“, teda intencnej rozostrenosti obrazu: „*zrak sa mi na chvíľu rozostrie, z lístia je len žltá pohyblivá šmuha, aj všetko v hlave je rozostrené a nejasné*“ (s. 95). Tieto efekty však nijakým spôsobom nenarúšajú plynulosť prózy, ba naopak, zaujímavu ju spestrujú a zároveň vyjadrujú subjektívne vnímanie času postavami či ich nahliadanie na svet, ktorý ich obklopuje.

KAY? GERDA? ANNA. HANA!

Motív rozprávky o Snehovej kráľovnej, ktorý sa ozyva priamo (na konci knihy, kde sa inscenuje v rámci školského predstavenia) aj nepriamo (pocit emočného zamrznutia postáv), nie je náhodný. Tak ako v predchádzajúcej tvorbe autorky tvoril motív rozprávkovej krajiny signifikantnú úlohu, aj tu zastupuje dôležitú pozíciu v moduse rozprávania, a to v realizácii prekrývania skutočného priestoru s imagináciou hlavných protagonistiek. Spôsob sa síce opakuje, avšak je emočne i príbehovo rozdzvojený. Na jednej strane stojí postava dievčatka Aničky. Vychováva ju otec, ktorý sa síce spočiatku snaží starať o malú dcérku (príprava čaju do termosky, ukladanie dieťaťa do postele a podobne), no postupne sa čoraz viac ponára do každodennej manuálnej práce a alkoholu: „*A to malé dievča, na ktoré si ani po ôsmich rokoch nevedel zvyknúť, sa len pozeralo a pozeralo a nič nevravelo a to mlčanie bolo horšie ako jedna nahlas vyslovená, slovami ohraničená výčitka, lebo bolo bezodné. Radšej sa jej vyhýbal, vždy sa bolo na čo vyhovoriť. Veľa spal a veľa pracoval*“ (s. 18). Neskôr sa situácia obráti a dcéra sa začne starať o otca. Postava Aničky postupne pociťuje emočný chlad z otcovej strany



vo *Vrábľoch* či filmu Christophera Nolana *Memento*. Oblúkom sa opäť vraciam k tomu, že tento dych vyrazajúci moment uvedomenia si prepojenia osudov protagonistiek zahladzuje (naozaj iba drobné) nedostatky Kompaníkovej knižky.

V texte je markantná polarizácia na dva svety, z ktorých jeden môžeme pracovne označiť ako „detský“ či „snový“ a druhý ako „dospelácky“ či „reálny“ – v úvodzovkách preto, lebo Kompaníková efektne spochybňuje klasické stereotypy, ktoré sa nám s týmito svetmi asociujú. Nedá sa teda jasne povedať, že „snový“ svet je nereálny, práve naopak, autorka pozície svetov relativizuje a v konečnom dôsledku je isté vlastne len to, že svety sú dva a že sa neprekývajú, maximálne sa môžu dotýkať – obdivuhodne presnou metaforou je topický motív školskej besiedky, ktorá tvorí predklimatickú scénu. Hranica medzi týmito dvoma svetmi je celkom explicitne rysovaná líniou medzi javiskom („detský“) a hľadiskom („dospelácky“). Samotné predstavenie a postavenie detí v pozícii hercov v opozícii k ich rodičom

a stále viac sa začína fixovať na fantazijnú krajinu. V tomto prípade na herecké vystúpenie v spomínanej inscenácii, ktorá spolu s jej imaginatívnou optikou tvorí obranný mechanizmus proti strachu z otca. Obyčajná telocvičňa sa pod filtrom Aničkinej imaginácie mení na ideálnu rozprávkovú snovú krajinu, dom, v ktorom býva so svojim otcom, niekedy „urazene mlčí“ alebo, naopak, prihovára sa jej prašťaním či šelestením, tmavý flak na schodoch sa premieňa na krokodíla s otvorenou tlamou a podobne. Najčastejšie sa v jej príbehu objavuje spoločník – jeleň na plátne starého obrazu, ktorý visí v otcovej izbe: „*jeleň na obraze strihol ušami a pozrel Aničke priamo do očí*“ (s. 59), „*zlatohnedým telom jeleňa v úlaku inštinktívne mykol krč, šlachy sa naplí a vzápätí uvoľnili, jeleň otca predsa dobre poznal a vedel, že je celkom neškodný*“ (s. 62), „*jeleň môže ďalej pokojne hľadiť do krajiny a prežúvať*“ (s. 62). Tento motív sa následne zopakuje v línii príbehu o Hane, v ktorom sa živý jeleň zjaví pred oknom stojaceho auta, a zároveň tak v istom bode spojí tieto dva príbehy. Na druhej strane je tu príbeh o Hane, sociálnej pracovníčke, slobodnej matke malého Jakuba, snažiacie sa nadviazať puto so svojim otcom, samotárom, ktorý je umiestnený v sanatóriu, kde prebieha jej vnútorná dráma – rozhodovanie sa medzi tým, či otca nechať odísť na druhý svet bez toho, aby vedel, čo si o ňom dcéra skutočne myslí, alebo mu všetky výčitky nahlas vmietnuť do tváre. V porovnaní s Anninou predstavivosťou, ktorá tvorila spôsob bezpečného úniku pred každodennou realitou, v tomto prípade je imaginácia mladej matky rovnako intenzívna, avšak nesúca negatívne konotácie i motívy deštrukcie: „*Otec sa pomaly vykráda z vlastného tela (...) Jeho hlava je ako prázdna škrupinka, vyfúknuté vajíčko, pod váhou ktorého sa neprelomí už ani len naškrobený nemocničný vankúš*“ (s. 21), alebo: „*Som olúpaná, obnažená ako dužina plodu, každý list, ktorý sa o mňa obtrie, mi spôsobí trhlínu, každý kamienok vystrelený spod kolies okoloidúcich áut zostane zavrtaný hlboko v mäse. Smútok*

ako divákovi spôsobuje, že toto rozdelenie sa zvyšuje aj o druhú dvojicu kľúčových atribútov – „snový“ (tu presnejšie „nereálny“) a „reálny“.

Teóriu, podľa ktorej je dospelá Hanka odrazom malej Aničky, podporuje aj scéna Hanky a jej milenca v aute, kulminujúca s príchodom rekurentného motívu jeleňa (s. 105 – 106). Tu je už citeľné chvenie – príbehy Aničky a Hanky zatiaľ nedopĺňali do „sútoku“, avšak je to ako keď sú končky prstov dvoch ľudí od seba vzdialené iba niekoľko milimetrov, ešte nejde o dotyk, ale v niekoľkých molekulách vzduchu, ktoré sa medzi týmito dvoma časťami dvoch ľudských tiel nachádzajú, sa už ožýva akási zvláštna rezonancia. Kompaníková v závere tejto pasáže jasne dáva najavo, v ktorom svete sa nachádza Hanka, respektíve ktorý svet dospelá protagonistka preferuje (keďže opozíciu k nemu tvorí pracovné prostredie, kde sa Hanka nachádza fyzicky), cez mužovu repliku: „*Pozri, jeleň. Takto zblízka som jeleňa nikdy nevidel, – rozosmeje sa a mne je ľúto, že ho nepozná tak dobre ako ja*“ (s. 106). Silný motív jeleňa, pôvodne exponovaný v pozoruhodne scudzenom mode – Anička ho vidí na obraze v izbe jej otca cez kľúčovú dierku – sa tu rozpadá, muž ho svojim prehovorom drasticky deštruuje, čím dáva najavo nezlučiteľnosť „snového“ a „reálneho“ sveta. Ostatne, mužova reakcia na jeleňa je len jedným zo „sotení do reality“ – takto by som nazval prechod medzi svetmi, ktorý je exponovaný na viacerých miestach: „*Je presvedčená, že sa zmenila aj vo vnútri – poposúvali sa jej v tele orgány, rozuzlili pomotané a priškrtené tepny. Zmenil sa tvar kostí a konzistencia krvi a ona je zrazu niekým celkom iným*“ (s. 33) – ide tu o posun z abstraktno-magického obrazu do surovo-naturalistického, ako ďalší príklad môžem uviesť ešte tento úsek: „*Dúfam, že sa vagón neodpojí alebo sa za jazdy nerozletia prastaré dvere rozheganej súpravy a mňa neodhodí víchor medzi haldy stavebného odpadu pod železničným násypom*“ (s. 51).

Tieto prechody, súc veľmi – až zraňujúco – ostré a nekompromisné, tvoria bázu pre dominantný

a *melanchólia kvapkajú z trhlín von*“ (s. 50). Z jej imaginatívneho pohľadu vidíme „oživnutú smrť“ prechádzajúcu sa po chodbách sanatória i počas toho, ako otcovi sudičky inštalujú ochranný štít, ktorý z neho robí nedobytnú emočnú pevnosť, veľkoplošné reklamy na fasádach budov sa premieňajú na farebné leukoplasty.

Tak ako Andersenov Kay podľahol prvému bozku kráľovnej, ktorý ho znecitlivil pred chladom, a druhému, ktorý ho donútil zabudnúť na milovanú Gerdu a rodinu, tak aj Hanu vidíme postupne vnútorne bojovať proti pomyselnému bozku Snehovej kráľovnej a emočnému zamrznutiu. Aj ona si plánuje (tak ako jej otec) aktivity, ktoré však odkladá na neurčito, je frustrovaná nielen každodenným opakovaním rovnakej životnej situácie („*pretože dospelý človek by sa mal ovládať a prejavovať svoje vášne len v zriedenej forme*“, s. 115; „*rezignácia je jedna z tých jednoduchších ciest, ako si udržať zdravý rozum a aspoň zdanie dôstojnosti*“, s. 116), ale aj metaforickým odchodom zo spontánnej imaginatívnej rozprávkovej krajiny do reality zodpovednej slobodnej matky. Ku koncu sa tak príbehy dievčaťa a ženy z dvoch neúplných, disfunkčných rodín pretnú na školskom divadelnom predstavení, kde Anna hrá Gerdu a Hanin syn Kaya. Ocitajú sa na jednom fyzickom mieste, no obe sú duševne v zasneženej krajine. Jedna v nádeji hľadajúca životnú oporu a druhá postupne zamrzajúca: „*Vďaka sa nechávam unášať prúdom, je mi v tej chvíli jedno, kde som, pretože duchom som ešte stále po kolená zaborená v snehu na brehu priehrady a to, čo sa deje okolo mňa, sa ma netýka*“ (s. 129).

ÚLOMOK ZRKADLA

V knihe *Na sútok* Monika Kompaníková pracuje s jej už dobre zaužívanými zložkami, ako je precízna práca s detailom, ľúbivá vizualizácia, prenášanie prvkov narácie z jedného média do druhého, pestrá fantazijnosť, téma hľadania opory mimo neúplnej rodiny a motív deštrukcie vo vzťahoch ro-

pocit protagonistky (respektíve oboch protagonistiek, ktoré však považujem za tú istú postavu, ako som už načrtnol vyššie), ktorým je úzkosť. Úzkosť, prejavujúca sa vo vzťahu Hanky s otcom, v scéne z vlaku a takisto v pasáži s milencom v aute; v závere je markantná, keď sa Hanka snaží na besiedke pretlačiť dopredu tak, aby ju jej syn mohol zahliadnuť v dave; v druhom príbehu takáto úzkosť rezonuje vtedy, keď Anička zistí, že nevie, kde nechala šaty na besiedku. Úzkosť ako definujúca črta protagonistky sa napája na líniu otázok identity ľudskej bytosti, čím autorka opäť otvára dôležité existenčné otázky – hoci len v náznaku (to je však podľa môjho názoru práve veľmi pozitívne) – nie nepodobným spôsobom ako napríklad Dobrakovovej román *Bellevue*. Kompaníková neostáva len pri úzkosti, pocit životného ohrozenia ďalej rozvíja napríklad tematizovaním diskontinuity ľudských osudov: „*Nie je celkom pravda, že sme tu boli vždy len my dvaja. Sedem rokov je tu aj môj syn. Nikdy sme však neboli trojica. Vždy som tu bola len ja a môj syn, ja a môj otec, alebo otec a syn bezo mňa*“ (s. 71), či amplifikovaným pocitom nepríťažania, ktorý sa efektným spôsobom obrazne manifestuje v asi najpôsobivejšej vete celého textu: „*Čiara tam bude aj o niekoľko mesiacov, keď už bude žito vysoké, pretože tam, kde som šliapla, už nič neporastie, pomyslí si*“ (s. 143).

Na sútok sa na prvý pohľad možno tvári nenápadne – azda je text zámerne spočiatku konštruovaný nenápadne, vo finále však už ide o povestnú snehovú guľu, nezadržateľne sa valiacu z kopca, nedbajúc na to, čo jej stojí v ceste. Implicitne prítomná deštruktívnosť vytvára s jemne vymodelovanými vetami a odsekmi (odhliadnuc od pasáží naturalistického ladenia, ktoré však podporujú práve opačný pól, teda deštrukciu) úžasné vnútorné pnutie, ktoré je katalyzátorom, ženúcim nás po riadkoch stále ďalej a ďalej, až na koniec. A ten je nielen vyvrcholením, ale aj spúšťačom ďalšej reakcie. Nová knižka Moniky Kompaníkovej *Na sútok* je pravdepodobne práve preto taká dobrá, že pôsobí na recipienta a čitateľku ako stimulant,

dičov a detí. Na pozadí rozprávky o Snehovej kráľovnej tak rozohráva dva príbehy dvoch rodín, ktorých univerzá sa raz za čas pretnú, a kde signifikantnú úlohu zohrávajú každodennosť, cyklickosť zachyteného rytmu dní, relikty nového a starého sveta, otázka smrti z pohľadu dieťaťa i dospelého, detské zberateľstvo a aj samotná imaginácia cez optiku zrelej ženy i dievčaťa pri tematizovaní citového rozmázania alebo, naopak, zamŕzania.

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

núti ho/ju k zamysleniu (akokoľvek tento argument môže znieť ako klišé) a domnievam sa, že aj k opätovnému čítaniu – a každá kniha, ktorá je na viac než len jedno čítanie, je rozhodne zaujímavým príspevkom do domáceho kontextu.

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 *Glosolálie*, *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 a mesačníka *Knižná revue*.



Rita Koszorús: Citácia (zo série Outsiders), 2015, akryl, sprej a uhlík na plátne, 50 x 50 cm

IVANA ŠUSTEROVÁ

Život olašských žien*

(ukážka z knihy Ivany Šusterovej publikovanej v roku 2015 vo vydavateľstve VEDA)

„Rovnoprávnosť nemohli mať ženy, nemohli mať toľko čo chlap, čo hlava rodiny. Ani doteraz. Žena nesmie byť viac ako muž, lebo žena nosí len šatku a muž klobúk. To sa hovorí.“ (muž, 51 r.)

„I dīplouva ká o rom. I romňi andi píri te terejdi.“
Opraty sú u muža. Žena nech sa stará o hrnce.

„Kana la romňa máres, sar kana i phuv te šoresas gunujesa.“
Keď ženu biješ, akoby si zem hnojil.

OBRAZ „SPRÁVNEJ“ OLAŠKEJ ŽENY

(Nerovnoprávne) postavenie žien a mužov

Tak ako v majoritnom prostredí, rovnako v komunite olašských Rómov sú prítomné isté rodové očakávania a predstavy o „správnej žene“, rovnako ako o „správnom mužovi“. Tento obraz úzko súvisí s danou kultúrou, jej vnútornými zákonmi, predpismi a normami, ktoré zabezpečujú želaný ideál.¹ Jeho zabezpečenie je umocnené sociálnou kontrolou, „ktorá garantuje pravidelnosť, dlhodobosť a súdržnosť sociálnych štruktúr“ (Liégeois, 1995, s. 68). V spoločenstve olašských Rómov nejde o záujmy jednotlivca, tie sú totiž vždy podriadené inštitúcii rodiny, ktorá je pre Róma najdôležitejšou a najväčšou hodnotou (Davidová, 2003, s. 147). Zároveň si však treba uvedomiť, ako tvrdí M. Hübschmannová (1996, s. 23): „V rodinnej pospolitosti mal každý svoje miesto, každý poznal presne svoj status a svoju rolu a vedel, čo môže a čo nemôže. A ostatní mu to dennodenne pripomínali spôsobmi zakotvenými vo formách verbálnej i mimoverbálnej kultúry.“ Toto tvrdenie platí pre skúmané spoločenstvo dodnes. Každý člen domácnosti si je vedomý svojich spoločenských práv a povinností, od malička je mu zo strany starších vštepované, kde je jeho miesto a aký je jeho momentálny status.

K vnútorodinným vzťahom I. Láznicková (1999, s. 53) konštatovala, že pravidlá správania vo vnútri rómskej rodiny boli a sú založené predovšetkým na autorite jej mužských členov. Postavenie otca v rodine je výnimočné. Vyznačuje



* Recenziu knihy sme prišli v minulom čísle *Glosolálie* a sčasti sa jej venuje aj príspevok K. M. Magdolenovej v tomto čísle. Z formálneho hľadiska, vrátane spôsobu uvádzania zdrojov, ponechávame štúdiu v pôvodnej podobe.

¹ Podriadenosť vnútorným skupinovým zákonom je prítomná dodnes práve v skúmanej skupine olašských Rómov, ale napríklad u *Sintov*, na čo upozorňuje Davidová (2003, s. 147).

sa nadradenostou nad všetkými členmi rodiny. Zároveň možno charakter vzťahu medzi mužom a ženou považovať za vzťah typický pre patriarchálnu rodinu (Bačová, 1988, s. 27). Tento fakt priamo ovplyvňuje postavenie žien v danej komunite. Ich právomoci, sloboda v rozhodovaní, konaní, či v samotnom prejavovaní vlastných názorov je značne obmedzená v porovnaní s mužmi, ale i so ženami majoritnej spoločnosti, či iných subetnických skupín Rómov.

O nerovnom postavení žien a mužov v komunite olašských Rómov, o striktno vymedzených gendrových rolách hovorí nielen odborná literatúra, ale aj samotné zistenia popísané v predchádzajúcich kapitolách tejto práce. I keď je možné nadobudnúť dojem, že napríklad svokra má vysoké postavenie v rodine, lebo má veľký dopad na správanie a konanie svojej nevesty, netreba pritom zabúdať na fakt, že jej konanie spadá pod kontrolu muža – svokra a celého spoločenstva. Najvyššou autoritou je v každom prípade muž, na čele s vajdom – v olaškej rómčine *angluno Rom*. Nielen pre nevestu je väčšou autoritou svokor ako svokra, ale aj pre dieťa, pre dcéru je to práve otec, ktorý má posledné slovo a treba ho bezvýhradne poslúchať. Jeho autorita vychádza už len z toho, že je muž a zároveň, ak žena urobí nejakú chybu vo vzťahu k iným Rómom, nesie za to zodpovednosť on – otec, pokiaľ nie je jeho dcéra vydatá. Potom prechádza zodpovednosť na svokra a manžela. O prirodzenej autorite otca svedčí aj nasledovný výrok informátorky, ktorá sa hanbila zapáliť si cigaretu pred otcom ešte v dospelosti, pričom pri matke tento problém nemala:

„My sme mali strašne prísneho otca. Nie že by nás bijaval. Ale keď sa on na nás pozrel, my sme vedeli, kolká bije. A my sme poslúchli... Ja som mala tohto, dvojročného chlapčeka som mala, ja som mala 18 rokov, fajčila som od 14-tich, ale predstav si, že som bola žena, 18-ročná s deckom, ale nedokázala som si pred otcom zapáliť. Niektoré dievčence mladé si teraz aj na verejnosti kolkorázy zapália a ja by som to nespravila. A kolkorázy ma moj núkal pred otcom a pritom vedel, že si nezapálím. Naschvál to robil. A ja som si pred otcom nezapálila. A mala som kolko, 19 preč a otec mi hovorí no veď dobre, zapál si a ja aj tak s hanbou... Ja som nevedela pred ním ťahať tú cigaretu.“ (žena, 34 r.)

Samotní olašskí Rómovia zo skúmanej lokality o nerovnoprávnom postavení žien a mužov tvrdia nasledovné:

„Žeby také právo mala žena jako muž, tak to neexistuje.“ (žena, 50 r.)
„Rovnoprávnosť nemohli mať ženy, nemohli mať toľko čo chlap, čo hlava rodiny. Ani doteraz.“ (muž, 51 r.)
„Všeobecne ženy nevedia, čo chcú. To ja si nevynucujem nič, ani jeden tu. To normálne u fungujúcej rodiny, tak je. Že muž má posledné slovo... Žena nesmie byť viac ako muž, lebo žena nosí len šatku a muž klobúk. To sa hovorí.“ (muž, 51 r.)
„V určitom slova zmysle, veď mám rád svoju manželku, veď mi porodila deti a s ňou žijem. Ale furt jako tá žena k tomu mužovi odstup bude mať.“

Ona jednoducho vie, čo môže. Šak za blbosť ju neuderím. Ale jednoducho ona vie, ako sa má správať. Ona to má v sebe. Už to má od tých rodičov vštepené, aj keď si zobere muža.“ (muž, 47 r.)

„U nás ženy nemajú právo, len upratať, navariť, doma byť!“ (žena, 28 r.)

Z výpovedí vyplýva, že o rovnoprávnosti v tejto komunite sa dá ťažko hovoriť. Muži i ženy deklarujú nerovnoprávne postavenie oboch pohlaví. Muži sú považovaní za múdrejších, za tých, ktorí zastupujú svoju rodinu navonok, pred komunitou, a zároveň zodpovedajú za jej správanie a konanie, ktoré musí v každom prípade podliehať rómskym vnútorným zákonom. Sú nositeľmi prestíže rodiny. Z pohľadu Nerómov by to mohlo vyzerať, že olašské ženy sú diskriminované. O to dôležitejší je pohľad a názor samotných žien na danú tému:

„Vyhovuje mi to, čoby nie. Šak zle oni, muži, nerobá. Oni nechodá niekde často, jako na tú diskotéku, zábavu. Tak dva rázy za mesiac. Šak pozri, jaké máme domy postavené. Šak čo môžeme potom hovoriť. Veď sa postarať. Keď volačo treba, tak spravá šetko. A moj vie lepšie jak žena nakupovať. Sú aj zlí, jak aj u vás, ale ja nemôžem ništ povedať. Sú aj takí čo pijú, žiarlia, bijú ženy. Sú aj u nás takí.“ (žena, 50 r.)

Treba si uvedomiť, že olašskí Rómovia sa riadia vlastnými vnútornými zákonmi, ktoré v mnohých prípadoch nie sú totožné s vývojom majoritnej spoločnosti. Zachovávajú si tradičné normy správania. Niektoré z nich boli prítomné aj v tradičnom lokálnom spoločenskom systéme majoritného obyvateľstva, ale zanikli, neudržali sa do súčasnosti. Prejavy rodovej nerovnoprávnosti v subetnickej skupine olašských Rómov preto nemožno vytrhnúť z kultúrneho, historického a sociálneho kontextu. Treba si uvedomiť, ako píše P. Stojka (2003, s. 76): „Keby panovala v rómskom spoločenskom systéme ‚rovnoprávnosť‘, bolo by rómstvo obrátené hore nohami. To rómsky zákon a tradícia nedovoľujú.“



KRISTÍNA MOJŽIŠOVÁ MAGDOLENOVÁ

Rómske ženy vo svetle dvoch výskumov

KRISTÍNA MOJŽIŠOVÁ MAGDOLENOVÁ vyštudovala odbor slovenský jazyk a literatúra – dejepis na Filozofickej fakulte v Prešove. Od roku 1996 pôsobila v médiách (*SME*, *Východoslovenské noviny*), bola spoluzakladateľkou Rómskej tlačovej agentúry (RPA, neskôr MECCEM) na Slovensku, kde bola v rokoch 2000 – 2015 výkonnou riaditeľkou. Vydala niekoľko publikácií s rómskou problematikou, pôsobila aj ako producentka dokumentárnych filmov a rómskeho magazínu pripravovaného pre RTVS. Manažovala viaceré projekty zamerané na problematiku rómskych komunit, prevažne s tematikou finančnej gramotnosti, vzdelávania, obchodovania s ľuďmi a postavenia rómskych žien. V súčasnosti pôsobí v RTVS ako tímlíderka národnostno-etnického vysielania Rádia Patria a je doktorandkou Katedry politológie FF UPJŠ v Košiciach.

Hovoriť o rómskych ženách si vyžaduje dávku odvahy. Nielen preto, že je to téma komplikovaná (rómska komunita nie je homogénna), ale aj preto, že existuje mnoho mýtov a diskusia o nich je často braná ako útok na samotnú podstatu rómstva. Sila tradície, ktorá je vnímaná ako nedotknuteľná esencia identity, stojí dnes v priamom protiklade k zmenám, ktorými spoločnosť prechádza v ostatnom viac ako polstoročí. Niekde v tomto napätí je ukrytá aj odpoveď na otázku, ako ďalej v spolunažívaní Rómov a Nerómov. Potreba zaangažovať ženy v premenách, ktorými musia rómske komunity prejsť v procese inklúzie, je dnes nepochybiteľná. Aby sa tak mohlo stať, musíme s týmito ženami nadviazať kontakt, komunikovať s nimi, spoznávať ich a ukázať im aj inú podobu života, než len akú aktuálne poznajú.

Vo svojom príspevku by som chcela priblížiť dva výskumy, ktoré sa zameriavali na rómske ženy. Jedným je kvalitatívny výskum Ivany Šusterovej, realizovaný v prostredí olašskej komunity v Nitre, ktorého výsledky boli publikované v monografii *Život olašských žien* (recenziu knihy sme priniesli v minulom čísle *Glosolálie*, pozn. red.). Jeho cieľom bolo na etnografickej báze priblížiť postavenie žien v spoločenstve olašských Rómov. Druhým je výskum realizovaný v rámci projektu Barabal, ktorý sa uskutočnil v rokoch 2014 – 2016 na medzinárodnej úrovni a ktorého cieľom bolo zistiť, aké sú šance rómskych žien zaradiť sa do procesu celoživotného vzdelávania. Výskum bol realizovaný na Slovensku, v Rumunsku a v Španielsku, prostredníctvom kombinácie kvalitatívnych (fokusové skupiny, sekundárne analýzy) a kvantitatívnych metód (dotazník).¹

OLAŠSKÉ ŽENY

Šusterovej výskum bol viazaný na úzku lokalitu. Aktérmi boli príslušníci a príslušníčky komunity, ktorá je štandardne uzavretá nielen voči majorite, ale aj ďalším subetnickým skupinám. Túto uzavretosť hodnotí Šusterová ako „výsledok aktívnej snahy o uchovanie svojho rómstva“ (Šusterová 2015: 32). Fakt, že hranicu otvorenosti určuje komunita a bádateľ či bádateľka má často len malú šancu ovplyvniť ju, je dôležitý aj z pohľadu hodnotenia relevantnosti získaných informácií: „Máme určitú hranicu, ku ktorej sa druhý môže priblížiť, ale nechceme ukázať všetky naše zvyky, tradície každému,“ hovorí respondent

a zároveň vysvetľuje, prečo boli tieto dvere otvorené práve Šusterovej: „Lebo sa nehanbiš a vieš sa nám prispôbiť (...) sme ti za všetko, čo pre nás robíš, nesmierne vďační.“ (Šusterová 2015: 32 – 33)

Citlivosť hranice „inakosti“ si uvedomovala aj autorka publikácie. Upozorňuje na skutočnosť, že „stať sa Cigánom“ sa nedá a nie je to z hľadiska výskumu ani žiaduce, vlastne je to priam nežiaduce (pozri Hancock 2005: 173). Na druhej strane, Šusterová priznáva, že bola výskumnou skupinou považovaná za Cigánku: „Prišla naša Cigánka! (...) Ty musíš mať našu krv.“ (Šusterová 2015: 34)

Výpovedné je aj nasledujúce tvrdenie: „Naše vzájomné vzťahy, vnímanie jeden druhého, sa neustále vyvíjali a posúvali. A to prináša mnoho otázok, ktoré súvisia aj s mierou zaangažovanosti. Do akej miery je žiaduce zostať ‚iným‘ a zase, naopak, prispôbiť sa danému spoločenstvu? Sú nejaké hranice, čo sa týka budovania si vzťahov s informátormi? Dalo by sa uvažovať aj nad tým, že miera zaangažovanosti závisí tiež od samotných olašských Rómov, ktorí mi vymedzujú určité (pohyblivé) hranice.“ (Magdolenová 2016: nestránkované) Podľa autorky je to „pre niekoho asi nepochopiteľné, ale už privítanie slovami ‚naša Cigánka prišla‘ pre mňa znamená veľa. Samozrejme, že všetci vieme, že ‚Cigánka‘ nie som, ale to, že ma považujú za ‚ich‘, je niečo, s čím som nerátala, a myslím, že ani oni“ (Magdolenová 2016: nestránkované).

Autorka výskumu má však tiež svoje etické hranice: „Pre mňa je prvoradé nesklamať informátorov a nezneužiť ich dôveru.“ (Magdolenová 2016: nestránkované) Hoci budovanie vzájomnej dôvery nebolo jednoduché, ukázalo sa, že trepezlivosť je potrebná z oboch strán a je aj obojstranne prospešná, pretože „aj ja svojou prítomnosťou a svojím prístupom môžem búrať predsudky (voči Nerómom)“ (Šusterová 2015: 34).

Monografia *Život olašských žien* prináša obraz komunity, kde sú roly jednotlivcov a jednotlivých prísne vymedzené, rovnako ako vzťahy, do ktorých môže jednotlivec vstúpiť, a spôsob, akým môže konať. Táto tradícia má formu vnútorných „zákonov“, ktorých dodržiavanie sa prísne kontroluje, a tiež trestá. Obraz žien v tomto prostredí buduje Šusterová v procese premeny, t. j. na časovej osi od výchovy dievčat až po obraz správnej rómskej ženy. Potvrzuje, že dievčatá/ženy v tejto rodovej štruktúre nie sú (nemôžu byť) rovnoprávnymi účastníkmi spoločenského života a k tomuto podriadenému postaveniu sú vedené od malička: „Dievča nesmie papulovať, musí byť krehké, nevinné a múdre.“ (Šusterová 2015: 59) „Dobrá žena“, ku ktorej výchova smeruje, bez spochybňovania plní všetky príkazy mužov, respektíve „nadriadených žien“ (napríklad svokry). Práve táto poslušnosť, schopnosť plniť všetky požiadavky, je v spoločenstve označovaná ako múdrosť.² Oddelenie mužského a ženského sveta je súčasťou tejto múdrosti.

Osobný život žien je určovaný spoločenstvom (rodinou) dokonca aj v tých najintímnejších momentoch, ako je výber partnera či panenstvo ženy, ktoré je verejnou záležitosťou. „Hodnotná žena“ je poctivá, pekná, múdra, poslúcha a najlepšie je, keď je z rodiny (viac pozri Šusterová 2015: 80). V rodovej štruktúre olašského spoločenstva má žena, možno povedať, iba povinnosti. Jej postavenie je najťažšie v etape nevesty (bouri), keď je vnímaná ako cudzia v novom prostredí, čo vyvoláva nedôveru. Vyžaduje sa od nej úplná poslušnosť, tentokrát aj voči

KRISTÍNA
MOJŽIŠOVÁ MAGDOLENOVÁ

¹ Jeho výsledky zatiaľ neboli zverejnené, vydanie publikácie na Slovensku sa pripravuje. Autorka príspevku bola súčasťou výskumného tímu.

² „Múdri“ olašskí Rómovia – bez ohľadu na pohlavie – sú tí, ktorí žijú podľa zákonov komunity. Práve odlišné vnímanie múdrosti je kľúčovým dôvodom toho, prečo nie je inklúzia komunity efektívna.

svokre, čo spôsobuje medzi samotnými ženami množstvo interných konfliktov. Vzťahy žien nie sú budované na báze vzájomnej podpory a pochopenia, ale mocsenského súboja, kde mladá nevesta je viac slúžkou ako partnerkou – tak muža, ako svokry. Poslušnosť je vynucovaná aj tak, že muž má možnosť ženu „nechať“, ak „poníži“ jeho postavenie. Osobné spory v rodine a ich prípadné pretriasanie na verejnosti sú vnímané ako hanba a citlivo zasahujú predovšetkým ženu, ktorá v konečnom dôsledku nesie zodpovednosť za všetko, čo sa vymyká požiadavkám. Postavenie ženy v komunite sa posilňuje s vekom, ale len vo vzťahu k ženskému svetu. Silné rodové stereotypy vyjadrujú aj tvrdenia, že „žena nesmie byť viacej ako muž“ (Šusterová 2015: 113), prípadne: „Keď ženu biješ, akoby si zem hnojil...“ (Šusterová 2015: 113).

Šusterová svojím výskumom ukázala olašskú ženu ako objekt veľmi rigidného rozdelenia rol v komunite, ktorej celý život (vrátane intímneho) je verejný. Normy, ktorými sa spoločenstvo riadi, sú ako ostnaté drôty, ktorých prekročenie sa trestá rovnako verejne – vylúčením (hodnotí sa to ako strata dôvery): „Najhorším možným trestom za porušenie vnútorných zákonov je dodnes vylúčenie z komunity, čo zahŕňa aj absenciu kontaktu s rodinou.“ (Magdolenová 2016: nestránkované) Rovnoprávnosť je v tomto prostredí nemysliteľná: „Keby panovala v rómskom spoločenstve rovnoprávnosť, bolo by rómstvo obrátené hore nohami. To rómsky zákon a tradícia nedovoľujú.“ (Šusterová 2015: 117)

Šusterová prináša obraz rodovej štruktúry olašskej komunity, ktorý je o žene v zajatí povinností. Len veľmi málo, respektíve skoro nič sa nedozvedáme o osobných pocitoch žien. To je práve hranica, ktorá bola nastavená zo strany Rómov ako aktérov výskumu. Tento fakt si uvedomuje aj autorka, ktorá premenu postavenia žien vidí skôr formálne: „Uvediem konkrétny príklad týkajúci sa obliekania žien. Starší členovia komunity spomínajú na ženy oblečené v dlhých kvetovaných kašmírových sukniach s ručníkom na hlave. Tradícia nosenia šatiek na hlavách vydatých žien sa vytratila. Do súčasnosti sa zachovala norma nosenia dlhých sukni u vydatých žien, avšak sukni bežne dostupnej konfekcie (nosenej nielen olašskými Rómkami). Tu došlo k určitej transformácii.“ (Magdolenová 2016: nestránkované)

ŽENY V PROSTREDÍ RUMUNGROV

Výskum realizovaný v rámci projektu Barabal bol komplikovanejší, zúčastnili sa ho výskumníci a výskumníčky s rôznou úrovňou znalostí rómskej komunity, ale predovšetkým z odlišných regiónov, pričom odlišnosť sa týkala aj samotných Rómov. Zameriaval sa na zisťovanie postavenia ženy v konkrétnych komunitách, s dôrazom na prekážky vo vzdelávaní a zapojenie žien do celoživotného vzdelávacieho procesu.

Jedným z najdôležitejších výstupov je dotazník, ktorý sa uskutočnil v školách s rómskymi deťmi vo veku od 12 – 14 rokov. Realizovali ho členovia a členky výskumných tímov, ktorí mali ku komunite dobrý vzťah, veľká časť z nich boli priamo Rómovia. Deti v dotazníkoch prostredníctvom otázok zameraných na

rôzne typy rodinných aktivít hodnotili, do akej miery sa na nich rodičia zúčastňujú. Otázky boli doplnené aj o možnosť uviesť vlastné hodnotenie rodovej diskriminácie³. Cieľové skupiny boli dve – vidiecka a mestská, pričom ich základné charakteristiky (segregované, z viac ako 95 % rómske, z externého prostredia vnímané ako tradičné) boli rovnaké. V dedinskom prostredí navyše pôsobili aktívne mimovládne organizácie.

ČO UKÁZALI VÝSLEDKY VÝSKUMU

81 % dievčat v mestských oblastiach uviedlo, že (niekedy) pociťovalo rodovú diskrimináciu. Vo vidieckych oblastiach, kde je tradičný spôsob vnímania postavenia ženy veľmi silný, až 57 % dievčat uviedlo, že túto formu diskriminácie nezažilo.⁴ Zapojenie rodičov do starostlivosti o domácnosť možno na základe dotazníka hodnotiť ako nerovnomerné, hoci situácia je omnoho priaznivejšia než v olašskej komunite. Výskum ukázal, že muži dominujú v takých činnostiach ako riadenie auta (mesto – 39 %, vidiek – 37,5 %) či rozhodovanie o rodine (mesto – 20,5 %, vidiek 31 %). Na vidieku až 37 % detí vníma otca ako aktívneho v prácach realizovaných mimo sféry domácnosti⁵ (oproti mestu, kde to je 6 %), ale tiež pri trávení času s rodinou⁶ (32,5 %, v meste 5,5 %). V skúmanej mestskej komunite je zastúpenie otca pri domácich prácach a starostlivosti o deti takisto nižšie než na vidieku. V meste sa do domácich prác zapája 28 % otcov oproti 48 % na vidieku, zapojenie otca do starostlivosti o deti deklarovalo v meste 25,5 % detí, na vidieku takmer 40 %. Až 52,5 % detí na vidieku vníma otcov ako aktívnych pri príprave do školy (v meste len 18 %).

Matky prevažujú pri takých činnostiach ako upratovanie – mesto 81,5 %, vidiek 75,5 %; varenie – mesto 86 %, vidiek 80,5 %; umývanie riadu – mesto 83 %, vidiek 72 %, ale aj návštevy lekára – mesto 83,5 %, vidiek 67,5 %. Napriek tradičnému charakteru skúmanej vidieckej komunity je z pohľadu detí zapojenie otca vo všetkých oblastiach života rodiny vyššie ako v meste.

Kvalitatívny výskum realizovaný formou fokusových skupín s rodičmi (matky v meste, otcovia na vidieku) ukázal vo vnímaní rodovej i etnickej rovnosti výraznejšie rozdiely, ako to bolo u detí. Matky uvádzali viacero prípadov tak etnickej, ako aj rodovej diskriminácie. Nasledujúce vyjadrenia pochádzajú zo Záverečnej správy projektu, ktorá zatiaľ nebola publikovaná.

„Učiteľka nenechala jedno dievča ísť na toaletu počas hodiny, hoci mala menštruáciu a potrebovala ísť na toaletu, aby si vymenila hygienickú vložku. Preto to učiteľke pošepkala a tá jej povedala, aby vložku ukázala celej triede.“

„Nenechá [riaditeľka školy], aby niekto o nich [učiteľoch] povedal niečo zlé, viete, my sme Rómovia a my sme tí najhorší.“

„A to sme ešte nespomenuli niektorých učiteľov, ktorí sa hrubo vyjadrujú na adresu dievčat. Povedali im napríklad, máte pekné zadky a podobne.“

„Syn mojej sestry mi povedal, že ho bolel žalúdok a požiadal učiteľa o dovoľenie ísť na toaletu. Učiteľ sa ho potom pred celou triedou nahlas opýtal, prečo tak veľa serie. (...) Odvtedy nechce chodiť do školy.“

³ Otázky boli zamerané na rôzne činnosti v domácnosti, ktoré od nich požadujú rodičia. Zisťovalo sa, nakoľko tieto požiadavky zodpovedajú rodovým stereotypom. Deti mali možnosť vyjadriť sa, či to považujú za diskrimináciu preto, že „som chlapec/dievča“.

⁴ Ide o subjektívne hodnotenie respondentiek, ktoré nemali možnosť ani v domácom, ani v školskom prostredí získať informácie o rodových stereotypoch, a preto špecifické požiadavky kladené na dievčatá nepovažovali za diskriminačné. V oboch komunitách však výrazne prevažovali pocity etnickej diskriminácie, a to aj napriek tomu, že išlo o komunity segregované. Etnická diskriminácia sa spájala s externým prostredím, školou, pričom často neopisovali vlastnú skúsenosť, ale skúsenosť, o ktorej „počuli“.

⁵ Išlo o súbor otázok, ktoré boli pri hodnotení radené v blokoch: domácnosť/domáce práce, práce okolo domu – mimo domácnosti (záhrada, les, okolie domu...), čas s rodinou zahŕňal učenie, hry s deťmi, čas so starými rodičmi, návštevy lekárov a pod.

⁶ Trávenie času s rodinou zahŕňalo napríklad hranie sa s deťmi, učenie sa s nimi, organizáciu voľného času pre rodinu, výlety a pod.

Naproti tomu, otcovia uvádzali, že sú veľmi spokojní s dobrými podmienkami v školách a s tým, že v nich deti nie sú diskriminované. Pravdepodobne to súvisí s rodinným prepojením školy a komunity (asistenti učiteľov na školách sú často z miestnych rodín). Len jeden muž spomenul incident diskriminácie na základe rodu: „Mám takú skúsenosť, nie s diskrimináciou, ako Róm, Neróm, ale niektorí učители, starší muži, si myslia, že keď si rómske dievčatá zakladajú rodiny skôr, tak že sa k nim môžu správať inak, pretože už sú pripravené na sex. Nevie, myslím si, že ide väčšinou o verbálne narážky, také podpichovanie, ale dievčatám sa to nepáči.“

Matky sa zhodli na tom, že chlapci a dievčatá si zaslúžia dobrú úroveň vzdelania. Okrem toho si myslia, že dôsledkom pôsobenia učiteľov a rodičov existujú stereotypy súvisiace so školskými predmetmi. Bez toho, že by hovorili o stereotypoch, uvádzali, že zatiaľ čo ženy môžu ašpirovať na množstvo rôznych pracovných pozícií, chlapci by sa mali naučiť remeslo: „Nejaké remeslo podľa toho, čo ho baví, aby čo najskôr začal zarábať peniaze.“ Hlavné rozdiely sa objavujú predovšetkým doma. Činnosti a povinnosti chlapcov a dievčat sú úplne rozdielne a neexistuje tu žiadna rovnosť: „Rómovia sú takí: keď rodina potrebuje niečo doma urobiť, nechajú si dievčatá doma. (...) Myslím si, že je to preto, aby dcéry naučili variť a upratovať.“

Otcovia si myslia, že deti v školách nie sú vystavené diskriminácii. No niektoré rodiny neakceptujú vysokú úroveň vzdelania pre dievčatá: „Zažil som situáciu, keď rodina hovorila o tom, že treba nájsť synovi nevestu, a povedali, že by to nemala byť nejaká dievčina, čo chodí do školy, pretože to nie je dobré. On potrebuje manželku, ktorá zostane doma a bude pracovať s metlou. Niektoré rodiny majú problémy so vzdelanými dievčatami.“

Vo vzťahu k stereotypom súvisiacim so školskými predmetmi či prácou v budúcnosti, sa hovorilo skôr o tom, že deti inklinujú k určitým činnostiam. Je zaujímavé, že pri rozprávaní o rodovej diskriminácii v domácej sfére iba jeden otec explicitne spomína podriadenosť dievčat a to, že žena patrí manželovi: „Rómska žena patrí svojmu mužovi. Ona to vie a akceptuje to. Akceptuje, že muž je jej pán, autorita, osoba, ktorá bude rozhodovať o jej živote, čo bude robiť a čo nebude.“

Čo sa týka úlohy rodičov pri dochádzke detí do školy a plánovaní budúcnosti – matky sú si vedomé, že rodičia musia urobiť všetko preto, aby dochádzku podporovali: „Myslím si, že deti nemajú motiváciu. Niektoré majú problémy v rodine, závisí od rodičov, ako ich vedú.“

Uvádzali však aj to, že prechod do sveta práce je pre Rómov oveľa náročnejší než pre Nerómov: „Aj keď skončia školu, nemajú šancu, je to preto... no, lebo sú Rómovia.“

Otcovia sa zhodli na tom, že je veľmi dôležité, aby deti vnímali podporu rodičov: „Myslím si, že ak dieťa vidí rodičov, ktorým je to jedno a vôbec sa nesažia, tak dieťa vyrastá v prostredí, v ktorom prevláda názor proti vzdelaniu, názor, že nemusíš chodiť do školy, pretože to nemá význam, ale ak dieťa uvidí, že otec sa snaží, aby mali lepší život, a robí pre to niečo, potom bude dieťa nasledovať jeho príklad.“

Prejavili tiež vieru, že ak im zabezpečia dobrú úroveň vzdelania, budú mať

deti lepšie šance nájsť si prácu. Matky opisovali ideálnu školu, v ktorej by žiaci a žiačky nadobudli dobré vzdelanie, kde by pracovali kvalifikovaní učители a kvalifikované učiteľky, pričom by boli pre rodiny bezplatné (ak by sa zohľadnilo, aké veľké sú zvyčajne rodiny) a deti by v nich neboli vystavené diskriminácii: „Komunikácia by mala byť dobrá a učители by mali vychádzať dobre s deťmi, mali by im dávať rovnaké šance, aké dávajú bielym deťom. Každé dieťa by malo dostať to, čo potrebuje: dobré vzdelanie.“

Podľa otcov by mala ideálna škola zabezpečiť deťom prácu. Mala by tiež zabezpečiť peniaze, vzdelávacie programy pre dospelých, zapracovať do výučby a neformálneho kurikula „vyrovnávacie opatrenia“, možnosti zamestnania pre rómskych rodičov: „Peniaze sú jedna vec, ale myslím si, že by mala existovať nejaká forma vzdelávania pre dospelých, pre rodičov.“

ZÁVER

Oba výskumy potvrdili, že postavenie rómskych žien v subetnických komunitách je komplikované. Prevládajú rôzne rodové stereotypy, ktorých narúšanie (či priamo odstránenie) je spomaľované aj vysokým stupňom segregácie. Špecifická je situácia v olašskej komunite, kde majú normy a pravidlá rodovo podmienený charakter a u žien sú vynucované pod hrozbou trestu. V komunitách Rumungrov sledujeme čiastočnú otvorenosť smerom k väčšinovej spoločnosti, ktorá sa prejavuje nielen v zapojení otcov do činností v domácnosti, ale aj do tých činností, ktorú sú bežne chápané ako ženské. V tomto prostredí je viditeľná aj zmena vo vzťahu k vzdelávaniu, kde múdrosť už nie je len znalosť komunitných noriem a ich bezpodmienečné napĺňanie, ale spája sa i so vzdelanosťou. Vzdelanosť má podobu „papieru“ potvrdzujúceho ukončenie školy, nateraz nie je výraznejšie spojená s napĺňaním osobných ambícií detí.

Rómske ženy sú stále v pozícii „mulíc sveta“.⁷ Táto ich rola je často vynútená, hoci ženy sa s ňou nezriedka stotožňujú. Model rodiny v rómskych komunitách je poznačený tradičnými normami, samozrejme, v rôznej miere (tá často, avšak nie nevyhnutne, závisí od stupňa integrácie do majoritnej spoločnosti). Pravidlá komunity ešte stále obmedzujú počet situácií, v ktorých sa ženy rozhodujú samy slobodne. Vyplýva z toho, že rómske ženy nepoznajú koncepciu súkromia a aj o mnohých intímnych veciach v ich živote rozhoduje širšie spoločenstvo.

Je možno namieste otázka: Sú tieto ženy šťastné? Alebo: Ako vnímajú šťastie, ako vnímajú seba ako subjekt? Zisťovanie ich postojov je však už za hranicou, ktorá bola nateraz pre majoritu vytýčená. Čo je však isté – žiaden model inklúzie nemôže a nebude fungovať bez toho, aby boli rómskym ženám priznané ich ľudské práva aj vo vlastných komunitách.

Literatúra

HANCOCK, I. 2005. *My, rómsky národ*. Bratislava : Petrus.
MOJŽIŠOVÁ MAGDOLENOVÁ, K. 2016. *Vzájomné poznanie a rešpektovanie pravidiel správania otvára cesty lepšiemu spolunažívaniu*. Rozhovor s etnologičkou Ivanou Šusterovou, doktorandkou Ústavu etnológie SAV. Dostupné na: <http://www.mecem.sk/15392>.
ŠUSTEROVÁ, I. 2015. *Život olašských žien*. Bratislava : VEDA.

⁷ Označenie mulice sveta („mules of the world“) použila Z. N. Hurston vo svojom románe *Ich oči sledovali Boha* (1937), aby metaforicky zobrazila spoločenské postavenie černošiek ako tých, čo musia nosiť bremená, ktoré odmietajú nosiť všetci ostatní.

Recenzie

PETRA HLAVÁČKOVÁ

Absolutní osvobození těla jako politické stanovisko

SHALMANIOVÁ, Abnousse. 2016.

Chomejní, Sade a já. Praha : Garamond.

Preložili Iveta Picková a Jakub Marek.

Když bylo Abnousse Shalmani šest let, pravidelně se na školním záchodě po vyučování svlékala do naha a s oblečením v brašně přebíhala školní dvůr až do přistaveného auta její rodiny, které ji odváželo domů. Bylo to pár let po iránské revoluci a pro malou Abnousse se stalo nově zavedené povinné nošení šátku dívek nepochopitelnou nepravděpodobností. Proč se ženy nezbouří? Jak mohou matka a tety tak poslušně tmavé čádory nosit? Z ulice zmizela těla a zůstaly jen obličej se sklopenýma očima. Ženám bylo zakázáno i navázání očního kontaktu s cizím mužem – jinak byly podezřelé z prostituce. Zahalování učinilo také z malých dívek absolutní erotické objekty a vedlo ke všeobecnému chtíči. Zmizení těla bylo pro Abnousse traumatem, na které reagovala po svém. Vystřikovala holý zadek na všechny „vrány“ (ženy v čádorech) a „vousáče“ (podle vzoru nejvyššího duchovního Chomejního) v dohledu. Po odchodu z Teheránu do exilu v Paříži v roce 1985 si vytapeťovala pokoj fotkami odhalených žen z časopisů a doufala, že už nikdy žádnou zahalenou ženu nevidí.

V knize *Chomejní, Sade a já* vysvětluje autorka původ a vývoj některých svých radikálně demokratických názorů. Negativní postoj k zahalování žen je jedním z nich. Po svých zkušenostech vnímá mnohé náboženské projevy islámu

jako bytostně nesvobodné a jeho kulturní zázemí jako hluboce mizogynní. Zpochybňuje také svobodu žen, které se zahalují v západních zemích dobrovolně. Na kolik jde o osobní svobodné rozhodnutí a na kolik o z vnějšku vnucenou a internalizovanou méněcennost? Vždyť negativní postoj k odhalenému ženskému tělu a přenášení zodpovědnosti za mužskou touhu na ženy jsou jednoznačnými nástroji útlaku. Opírá se přitom o demokratické ideály a laicismus Francouzské republiky vycházející z myšlenek Velké francouzské revoluce upevňovaných kulturně po staletí. Myšlenka rovnosti a otevřenosti pro všechny bez náboženského diktátu (jakéhokoliv náboženství) jsou pro ni základem rovnostářské společnosti. Náboženství a duchovní život jsou záležitostí osobní – ne prostředky ke vnucování svých pravidel ostatním.

V těchto otázkách pro ni byly francouzská kultura a umění hojivým balzámem. Zachránil ji raný zájem o erotickou libertinskou literaturu a Sadova díla, která pro ni měla katarzní účinek. Pochopila, že bez sexuální svobody – tedy svobody těla – neexistuje svoboda mysli. A navíc – jde o spolehlivě účinný nástroj kritiky moralistických postojů církve i vlády s jejich dogmaty. Paranoidní odpor proti sexu a humoru je totiž usvědčením všech dogmatiků ze špatného svědomí a autoritářských choutek.

Abnousse Shalmani ve své knize zpochybňuje platnost těchto myšlenek ve stále se radikalizující současné Francii a kritizuje i některé aspekty francouzské kultury a její vžitý sexismus. Životním tématem jsou pro ni silné ženy, které jakoby byly kulturně nepohodlné. Většina ženských literárních

hrdinek odpovídá ideálu jemných, poslušných a přizpůsobivých bytostí, které jsou častěji obětmi osudu než aktivními činitelkami. Jakoby síla z ženy automaticky dělala děvku – někoho, kdo nepatří do slušné společnosti. Proto sama autorka již v dospívání ke kurtizánám a děvkám pojala velkou náklonnost a rozhodla se tomuto předsudku čelit nošením sukni, podpatků a výrazným líčením.

Shalmani se tím nevyhnula zdviženému obočí řady francouzských intelektuálů a levicových aktivistů, kteří přes svoje rovnostářské ideály neunikli vábení genderových stereotypů a nařkli ji z „buržoazních“ postojů, aniž stihla vůbec otevřít pusou. Autorka kritizuje vynášení jednoznačných a předsudečných soudů nad ženami, které se osobitých projevů ženskosti nehodlají vzdát jen proto, aby byly brány muži víc vážně. A tuto rozpolcenost vnímá i mezi feministkami samotnými (ke kterým se sama počítá). Ilustruje to její názorový střet s některými univerzitními feministickými teoretičkami při psaní diplomové práce o erotickém obrazu žen v poválečném francouzském filmu a jejich nechuť dále tematizovat objektivizaci žen. Shalmani šlo o analýzu toho, jak se politické události skrze traumata mužských tvůrců promítaly do zobrazování ženského těla. Tato její zkušenost nám odkrývá nebezpečí vylití vaničky i s dítětem některých přístupů současného feminismu. V této souvislosti lze zmínit například současnou feministickou kritiku pornografie (i když oprávněnou), která společně s etablováním sociálního konstruktivismu jako hlavního přístupu ve vědeckém zkoumání vytlačuje erotický aspekt ženského těla z oficiálních feministických diskurzů.

Otázky dominance a submisivity v islámu, stejně jako ideologické kostnatění feminismu jsou kontroverzní témata, která nelze vnímat černobíle a která otevírají mnoho otázek. Abnousse Shalmani se ve své knize nebála píchnout do vosího hnízda a otevřít diskuzi o různorodosti projevů víry, o hranicích osobní svobody a svobodné sexuality a o tendencích k útlaku ve jménu náboženství. A i když se neubránila provokaci a drsné kritice, základem jejího vyjádření je výzva ke vzájemné toleranci.

Různorodost přístupů a praktikování se týká všech velkých náboženství, neboť všechny se v historii staly nástrojem politického boje a tvoří zá-

klad kulturních identit. A tyto odstíny, nejednoznačnosti a interpretace je třeba otevřeně řešit. Obzvláště ve světle dnešní evropské uprchlické otázky a extrémních pozic jejich zastánců a odpůrců, kdy se jedni staví striktně pro islám, a to i přesto, že vycházejí z laických levicových pozic, a druzí striktně proti, i když jde o křesťanské konzervativní kruhy, u kterých je na ženu nahlíženo v podobných dogmatických vzorcích (byť se navenek projevují zcela odlišně). V takovém nastavení je málo prostoru pro pochopení nuancí problematiky a tím pádem i pro společnou debatu.

PETRA HLAVÁČKOVÁ je historička umenia, kurátorka, dokumentaristka a spoluzakladateľka 4AM Fóra pro architekturu a médiá, kde bola i kurátorkou výstav *Zabij svého Fuchse*, *Psychoanalýza jedného priestoru*, *Kompaktní město* a dielne so zameraním na pohyb vo verejnom priestore *Move the City*. Vyučuje feministickú teóriu dejín umenia na Seminárii dejín umění FF MU, píše do českých a zahraničných periodík. Je spoluautorkou *Brněnského architektonického manuálu* (bam.brno.cz).

MARTA SOUČKOVÁ

Ozaj, už som dočítala?

BERG, Sibylle. 2015. *Ozaj, a už som ti rozprávala... Rozprávka pre každého.*

Bratislava : Inaque.sk.

Preložila Eva Palkovičová.

Akokoľvek titul románu nemeckej spisovateľky Sibylle Berg naznačuje ústne rozprávanie, aj s nadväznosťou na tradíciu rozprávok (ktoré i kedysi boli „pre každého“), systematické striedanie hlasov (chlapčenského a dievčenského) nesmeruje k dialógu, ale evokuje skôr artistnosť (či až konštrukciu), písomné (denníkové), premyslené zaznamenávanie udalostí a pocitov hlavných postáv, Maxa a Anny. Výsledkom je istý stereotyp, ktorý sa prejavuje nielen v uvedenom prelínaní hlasov (a ten sa nedarí prekonať, ani keď Max zaznamenáva, čo hovorí Anna), ale tiež v jazyku oboch tínedžerov. Obe postavy sú si totiž natoľko podobné, že aj ich výpovede takmer splyvajú, respektíve, keby neboli odlišené gramaticky (rodom), ani nespoznáme, kto kedy hovorí.

Max a Anna sú trinásťročné deti (Maxove štrnásť narodeniny znamenajú v románe i jeho dozrievanie), ktoré majú spoločné nielen nega-

tívne skúsenosti s nefunkčnou rodinou, inakosťou a osamelosťou, ale tiež hyperkritické náhľady na život v NDR. Maxovi chýba matka, Anne otec; rodičia si ich nevšímajú, roly dospelých a detí sa postupne obracajú. Anna sa tak stará o svoju večne opitú mamu, a to i na výletoch či dovolenkách: „Je jasné, prečo som z týchto výletov proste neodišla: bála som sa o mamu. Myslím si, že človek je v detstve chtiac-nechtiac dosť dlho matkinou súčasťou a je mu ťažko, keď to ide s tou druhou časťou dole z kopca“ (s. 24). Max upratuje a varí aj pre/za otca. Obe postavy sa nedokážu adaptovať v kolektíve, cítia sa v ňom i v celej spoločnosti izolovaní, nepríťažliví a osamelí: „Keď je človek len sám so sebou, vôbec sa necíti tak osamelo, ako keď je s niekým, s kým by sa chcel strašne kamarátiť, no pritom si s ním nerozumie“ (s. 30). Objavenie toho druhého znamená pre nich nájdanie seba/sa – najprv cez priateľstvo, akoby obaja začali tvoriť úplnú rodinu, našli svoju chýbajúcu polovicu, brata/sestru, neskôr ich vzťah prerastá do prvej lásky. Anna a Max sa rozhodnú uniknúť z reality, ujsť od svojich rodičov, ale i zo sivosti NDR, ktorú nenávidia aj pre nich – Max napríklad nikdy nebude, na rozdiel od svojho otca policajta, „rozprávať, že NDR je najlepšia krajina na svete“ (s. 17).

A tu kdesi sa podľa mňa začína jeden z možných estetických problémov románu: zatiaľ čo rozprávanie o rodinných reláciách je miestami veľmi silné: „V niektoré dni sotva znesiem ticho, ktoré vyžaruje otec. Raz som sa ho spýtal, či mu chýba mama alebo či si nehladá nejakú inú ženu. Akože, tá otázka ma stála veľmi veľa premáhania, ale jednoducho som túžil po nejakom rozhovore. Tiež neviem, čo som si myslel. Že otec poklopká vedľa seba po gauči a začneme hovoriť a potom si donesie pivo a prezlečieme sa do pyžama a budeme debatovať ďalej. Ale otec si len odkašlal a zaujato civel na televízor. Nepovedal nič. Ale vôbec nič“ (s. 18), pohľad na NDR, ale tiež Československo, Poľsko a Maďarsko je do značnej miery „ideologický“ (v zmysle transparentnej kritiky východného bloku či celého socializmu). Niežeby postavy nemali „pravdu“, ale tú sa môžeme dočítať v publicistike, sociológii i v histórii; a aj keby som román *Ozaj, a už som ti rozprávala...* vnímala ako politickú satiru (ako to, napokon, sľubuje

i text na jeho obale), neustála generalizácia istých situácií nie je dostatočne motivovaná štatútom detských postáv. Keď Anna uvažuje o dvoch druhoch áut v NDR, jej kritika je inšpirovaná pohľadom z okna jej izby na ulicu, po ktorej „sem-tam prejde trabant alebo wartburg“ (s. 8). Keď Anna hodnotí negatívne produkty v obchodoch či služby v hoteloch, takisto vychádza zo svojej empirie. Ak svoju skúsenosť zovšeobecní, ešte stále môže, odôvodnene k svojmu veku, preháňať: „Sedíme na chlapcovej pohovke, je to rozkladacia pohovka, z ktorej sa dá na noc spraviť posteľ. V NDR idú na dračku. V každom, ale naozaj každom byte majú takúto debilnú pohovku v červenej alebo modrej verzii. Iné farby nebolí“ (s. 37; zvýraznila M. S.). Ak však protagonistka prechádza ku generalizácii typu: „(Byť v Jednotnej socialistickej strane Nemecka, SED, je dôležité, ak to chcete niekam dotiahnuť. Všetci nečlenovia strany sú tak trochu podozriví. Naša krajina je krajinou robotníkov a roľníkov, čiže podozrivé sú aj zvieratá. Deti, lekári a profesori – všetci podozriví. To teraz uvádzam pre nasledujúce generácie, ktoré nájdu moje zápisky.) Takže tak to chodí v NDR“ (s. 15), prestáva byť jej reflexia presvedčivá, o to viac, že takmer identické názory na systém má aj Max: „V škole nám vysvetľujú, že sme zavretí, akože nepovedia, samozrejme, ZAVRETÍ, ten múr znamená: antifašistický ochranný val, a existuje len preto, lebo nepriateľ štátu, čiže západ, by nás ináč napadol a sabotoval. Prosím vás, kto má veriť takým nezmyslom? Krajina, ktorá zamyká svojich ľudí, lebo sa bojí, že ináč utečú, je dosť hlúpa“ (s. 25). Hoci by sa dalo uvažovať o persifláži ideologického jazyka, ktoré dieťa preberá, podobne ako napríklad v románe Ireny Brežnej *Na slepačích krídlach*, na rozdiel od jej dospievajúcej protagonistky, ktorá viacerým klišé uverí a až neskôr sa ukáže ich nepravdivosť, nejde v „rozprávke“ Sibylle Berg o sémantický rozklad zaužívaných fráz. Naopak, v *Ozaj, už som ti rozprávala...* nám nedospelé postavy „predkladajú“ zrelé úvahy o systéme (len jednoduchým jazykom). Obaja protagonisti zároveň rýchlo nájdu riešenie, akokoľvek primerané ich veku: útek z domova i z krajiny.

A tu sa začína ďalší problém románu Sibylle Berg: nedostatočne motivovaný prechod z realis-

tickej narácie do absurdného modu. Využívanie viacerých žánrových postupov (ľúbostného príbehu, satiry, „road movie“, hororu či dobrodružného románu) je/môže byť legitímne, sila narácie o rodinných traumách sa však zoslabuje v množstve bizarných epizód, v ktorých nielenže pôsobí náhoda, ale často sú i neuveriteľne ľahko vyriešené. Napríklad keď Anna s Maxom stopnú poľského kamionistu, ktorý ich zavezie do svojho domu, k vychudnutej manželke a do izby plnej hračiek, scéna je takmer hororová, ale i zdôvodniteľná (manželia mohli prísť o deti a preto muž unesie cudzie). Anna a Max však následne musia pracovať v ich hospodárstve a chlap ich dokonca zavezie do čudesnej fabriky, v ktorej deti triedia kamene (z manželov sa teda „vyklujú“ priekupníci s lacnou pracovnou silou), obaja sa pokúsia o útek, neskôr sa vrátia vyslobodiť ostatné deti, pričom si i samotná Anna (opäť prídospelá) uvedomuje, že príbeh pripomína „sociálny gýč“ (s. 103), atď. Ďalšou zastávkou je Československo, kde sa protagonisti dostávajú do rodiny s postihnutým chlapcom Igorom, do ktorého sa Anna (ako inak) zamiluje a hoci Max odíde skôr ako ona, Anna sa s ním úplnou náhodou stretne v ubytovni v Budapešti, kde pochopí, že s ňou Igor len flirtuje. Záver románu je síce otvorený, no obe postavy sa bez väčšej námahy ocitnú na (azda) tureckej lodi, ktorá ich odvezie nevedno kam: „Je jedno, čo teraz príde, vždy to bude lepšie ako to, čo sme opustili. Príde niečo nové. Samozrejme, že v tom okamihu za okienkom preletí čajka“ (s. 115). Akoby sme román ani nedočítali, dobrodružstvá môžu pokračovať...

Otázne je tiež, komu je román *Ozaj, a už som ti rozprávala...* Rozprávka pre každého určený: detského percipienta asi odradí tematizovanie života v NDR, dospelého čitateľa či recipientku zase nepresvedčia náhodné riešenia viacerých situácií či nie vždy presvedčivý štatút detských postáv. Ich zovšeobecňovanie sa totiž netýka len systému, ale protagonisti občas vyslovia i klišé typu: „Ty si tu a to je dobre, ale vidím, že si na tom podobne. A dvaja ľudia stabilitu jednej plte veľmi nezaručia“ (s. 71). Podtitul *Rozprávka pre každého* však môže znamenať aj ústretovosť voči čitateľovi a čitateľke, úsilie získať si ho/ju, čo potvrdzuje i spomínané prelínanie žánrových postu-

pov, „vďačný“ príbeh o prvej láske alebo poznámky, ktoré Anna uvádza pre nasledujúce generácie.

MARTA SOUČKOVÁ vyštudovala slovenský a anglický jazyk a literatúru na FIF UK v Bratislave, dnes pôsobí ako profesorka na Inštitúte slovakistických, masmediálnych a knižničných štúdií FIF PU v Prešove, od októbra 2013 aj ako lektorka na FIF v Novom Sade. Venuje sa najmä literárnej kritike a ponovembrovej literatúre, recenzie dlhodobo publikuje v rôznych periodikách. Je autorkou monografií *Personálna téma v prozaickom texte* (2001), *Prírózy po roku 1989* (2009), výberu z recenzií *Do poslednej bodky* (2015) a editorkou výberov *Jozef Čiger Hronský. Prózy* (2008) a *Milo Urban. Prózy* (2013). Je tiež organizátorkou medzinárodných konferencií o slovenskej literatúre po roku 1989 a editorkou siedmich zborníkov z nich, spolupracovala i na kolektívnom projekte *Slovník slovenských spisovateľov* (ed. V. Mikula, 1999, 2005). Pracuje i ako porotkyňa viacerých súťaží (napr. Anasoft litera).

MIRO ZUMRÍK Pohyby v nás

HODROVÁ, Daniela. 2014. *Točité věty*. Praha : Malvern.

Chcem sa zaoberať istým autorským, respektíve čitateľským pohybom vo vzťahu k textu a zmyslu v románe *Točité věty* od Daniely Hodrovej. Súvislosť pohybu a textu signalizuje už názov románu, ktorý odkazuje na „točenie sa“ jazykových štruktúr, viet, na pohyb, ktorého výsledkom sú znaky, obrazy, plynutie rozprávania. Dôležitým princípom, organizujúcim radenie, „splietanie“ obrazov, je bujnejší rizóm, ktorý sa v texte aj priamo spomína. Nechcem však Hodrovej text redukovať na jeho mechanizmus, nechcem sa sústrediť na odhaľovanie kľúča k nemu, chcem ho vnímať skôr ako istú rezonančnú plochu, ktorá je so mnou na chvíľu previazaná.

S odkazom na predošlý Hodrovej román sa tiež dá hovoriť o vyvolávaní vecí, osôb a príbehov z nebytia. Tým, že si spomíname na osoby a udalosti, obrazy z ich a nášho života, zachraňujeme ich, a tým aj seba, pred nebytím, teda pred zabudnutím, a vytvárame tak spojitú niť vlastného príbehu a príbehu iných, niekedy v prostredí medziľudskej komunikácie, inokedy v úzkom a krehkom prielome z mlkveho, akoby trhavého pohybu individuálnej reflexie do artikulácie vlastného príbehu a do textu. Hovoríme nielen preto, aby sme príbeh svoj a iných zachránili pred zabudnutím,

ale oddaľujeme tak aj istú slepú škvrtu v našom myslení, videní a rozprávaní. Ten mŕtvý bod a škvrtu spôsobujú akési vyklbenie, znehybnenie, istý energetický prepád či defekt tzv. semiotickej chóry v podaní Julie Kristevy: „Tělem toho, z čeho se později stane subjekt, procházejí nespojitě kvantity energie a jak se toto – vždy již sémiotizující – tělo vyvíjí, rozmisťují se v souladu s omezením, jež jsou mu ukládána ze strany rodinné a sociální struktury. Pudy, jež jsou ‚energetickými‘ náboji a současně ‚psychickými‘ značkami, tímto způsobem artikulují to, co označujeme jako *chóra*: neexpresivní celek konstituovaný těmito pudy a jejich stázemi a nabývající podoby hybnosti, jež je právě tak pohyblivá, jako regulovaná.“ (Kristeva 2004: 17)

V zhrozenom zmlknutí, ku ktorému môže viesť reflexia priveľmi vzdialená pohybom tela, už nie sme tým, kým sme boli či mohli byť ešte pred chvíľou. Je to zvláštna, akoby naozaj pudová singularita. Točítý pohyb Hodrovej viet nevnímam ako samoúčelnú techniku ozvláštnenia, ale ako istú životnú nevyhnutnosť – tak, ako je pre žraloky nevyhnutné plávať, aby neklesli na dno. Točíté vety Daniely Hodrovej sú dlhé, obrazy povkladané jeden do druhého, a tak sa konkrétny jaseň prestupuje s mýtickým Yggdrasilom zo severskej mytológie, minulosť sa prestupuje so súčasnosťou a svet literárnych postáv so svetom rozprávačky, ich tvorkyne. Točítý pohyb pritom znamená, že nejde o chaotické skákanie z myšlienky na myšlienku, o rozbiehavé hromadenie slov, konceptov a znakov. To by zrejme odkazovalo na pohyb reflexie smerom ďalej od ľudí. Tu ide skôr o sústredený pohyb, zakrúcanie viet do seba: veta začína, vloží sa do nej ďalšia, súvisiaca, a potom sa pôvodná veta, prípadne s ďalšou vloženou „matrioškou“, oblúkom vracia na svoj začiatok. Vytvára sa tak, s odkazom na Hodrovej knihu esejí *Chvála schoulení* (2011), akési zakrútenie sa do seba: „Akát před domem je mým stromem života a smrti, Bohunka má rozkošatělou třešeň rostoucí před domkem v Sedle, ta je můj rajský strom, můj Yggdrasil říká, nic nedbá na to, že v severské mytologii je to jasan, tajemné znění jména jí učarovalo, Ygg-dra-sil, a nevdá jí ani to, že Yggdrasil není

stromem poznání dobra a zla, nýbrž že je osou světa, věčně zelený pne se až k nebi a kořeny sahá do nitra země, až do podsvětí říše“ (s. 173).

Je to pohyb nanajvýš dramatický a neustávajúci. Postava a rozprávačka Daniela Hodrová v románe prepisuje rukopis slepnúcej spisovateľky Bohumily Grögerovej, ktorá je svojou slepotou vytláčaná do zabudnutia. Pred zmlknutím ju zachraňuje, že má niekoho, kto jej opakuje jej vlastné slová. Na slovách samotných, mŕtvych literách, až tak nezáleží, ak sa slová nevčleňujú do hlbšej artikulácie zmyslu, čo mi opäť pripomína potenciálne nebezpečný pohyb mlkvej reflexie, keď človek stráca vieru v to, že vôbec je, keď stráca vieru vo vlastný príbeh, vo vlastné emócie a kontúry, a nevidí viac rozhranie vonkajšieho a vnútorného. Taký človek sa stáva tieňom na pomedzí chimérického a skutočného sveta.

Písanie nemusí byť, hoci často je, výlučne výrazom hermetického zúfalstva a definitívneho rozchodu so svetom. Goce Smilevski v románe *Rozhovor so Spinozom* (2003) napríklad hovorí o (vlastnej) osamelosti píšuceho ako o úsilí o prekonanie samoty. Hodrovej vety sú točité preto, že „volajú“ po osobách z jej okolia. Vnútro človeka, ktorý sa príliš ponorí do seba, čelí zvetrávaniu, roznášaniu, neznáme sily ho môžu pokrčiť a rozdrobiť, uväzniť na spodnej strane papiera. Pripomína mi to slová horolezca Wojteka Kurtyku, ktorý píše o pohybe na skale. Ten pohyb je často na hrane a vždy predstavuje zápas s vlastným strachom, s nebezpečnými myšlienkami, ktorých priblíženie znamená pád. Lezenie po skalách vlastnej mysle a ponáranie sa do vlastného labyrintu sa navyše nemôže oprieť o nehybné telo, čo stupňuje jeho nebezpečnosť. Cesta vpred vlastným vnútrom sa podobá skusnému hmataniu na hrane pádu, pričom priama cesta by bola záhubou, rovnako ako obzretie sa. Tam vo vnútri akoby vial neúprosný vietor, akási negácia, ktorá človeka, ak nemá to šťastie a čosi v ňom, akési nosné plochy, sú nastavené v zlom uhle, zlovoľne ohýba a môže potrhať, nechať ho mlkveho unášať na vlnách, pričom on sám je plachtou a sťažňom, aj vetrom a vlnami, miestom tvorenia aj výtvorom, tvoreným aj utváraným. Je to zvláštny vnú-

torný zlom, keď vzrušenie z akejsi silnej, rodiace sa, nečakanej, bezmedznej „jouissance“ vzápätí rozriedi neveriaca obava, akési uhnutie do reflexívneho záhybu, čím „jouissance“ stratí svoj kinetický náboj. Alebo sa po mnohých škaredých pádoch po čase energetická konštelácia tam vnútri o čosi, hoci nie definitívne, upraví, či skôr začne upravovať. Stále ide o pohyb na hrane, no ak sa nejakým hmlistým spôsobom podarí zamerať vlastnú pozornosť na roztáčajúci sa začiatok, ak sa podarí pritakať aj chaosu, ktorý sa dovtedy sám prepadal do mŕtveho ticha, ak sa teda tápavým pohybom podarí vytvoriť istý priestor okolo ničivej reflexie, možno sa pomaly začne utvárať isté pradiivo, ktoré človeku umožní tvoriť a vplietť sa do vlastného príbehu a príbehu ľudí v jeho blízkosti, pradiivo, v ktorom dokáže prežívať a artikulovať istý silný moment v nekončiacom „dobrodružstve tela a znakov“ (Kristeva). To sa deje najmä vďaka a vo vzťahu k druhému človeku, vďaka istému stretu, ktorý môže mať podobu hlbokého otrasu, no ktorý nás zároveň vnútri spája so svetom vonku. Je to stret s Reálnym, vďaka ktorému sme odrazu reálni aj my. A tak sme, hoci to možno vyznie zvláštno, za tento otras druhému človeku hlboko vďační. Chcel som opísať istý pohyb značenia v Hodrovej románe. Teraz sa mi zdá, že som ten pohyb skôr opakoval ako gesto. Opísať ho vlastne neviem.

MIRO ZUMRÍK (1981) pracuje ako vedecký pracovník v oddelení Slovenského národného korpusu Jazykovedného ústavu Ľ. Štúra, prekladá z nórciny a zaoberá sa naratológiou a súčasťou nórskou prózou.

ALEXANDRA JURIŠOVÁ Som Papuša

KUŽNIAK, Angelika. 2016. *Papuša*. Bratislava : Absynt. Preložil Patrik Orišek.

Každá zaznamenaná bodka, čiarka, ťah štetcom alebo čo i len malý dotyk dlátka niečo stojí. Umenie si skôr či neskôr vyberie svoju daň. Podobne ako mnoho iných to vedela aj Papuša, jedna z najznámejších rómskych poetiek. A napriek tomu písala.

Bronislava Wajs sa narodila 17. augusta 1910 v Lubline. Alebo to bolo 10. mája 1909 v poľskej dedinke Sitaniec? To dnes už asi nikto nezistí. O jej budúcnosti sa však rozhodlo tretiu noc po narodení: „*Bude z nej veľká sláva alebo veľká hanba*“ (s. 11).

V tábore ju pre jej neobyčajnú krásu volali „*prekrásna*“. Tak vznikla aj prezývka „*Papuša*“ (krásna ako „*bábika*“, po rómsky „*papusza*“, s. 11). Papuša chcela odmalička študovať, no matka jej zakazovala čítať a učila ju kradnúť. Bola presvedčená, že „*Cigánka*“¹ sa do tábora nesmie vrátiť s prázdnyimi rukami. Dokonca platilo, že len tá je dobrou Cigánkou, ktorá vie kradnúť a rodiť deti. Papušin život však nebol predurčený na to, aby kradla a rodila. Tvrdila, že múdre Cigánky dnes ešte vedia veštiť, tie hlúpe to už zabudli. Preto, keď si neskôr začala zarábať, bolo to pociťo – veštením. Najviac ju to však ťahalo k piesňam, básňam. Papuša a ani ostatné Cigánky nemali ľahký život. Odmalička tvorili skupinu, pre ktorú platili prísne pravidlá. A tie sa nesmeli porušovať. Ženy museli po celý život poslúchať svojich mužov, mnohé z nich – aj Papuša – boli vydaté proti svojej vôli („*keď sa ti nepáči, zapáči sa ti neskôr*“, s. 30). O slobodu boli pripravené vo svojom najužšom kruhu a často čelili fyzickému násiliu. Cigánka však svojho muža nikdy neopúšťa, ani keď ho nemiluje, ani keď ho podvádzala, ani keď vo vzťahu nie je šťastná, ani keď ju muž trápi. Toto pravidlo dodržala aj Papuša. Ďalší druh násilnia zažívala počas vojny, v čase, keď boli Cigánky a Cigáni vytesnení do sociálnej a etnickej izolácie, na perifériu majoritnej spoločnosti. Kniha ponúka pohľad na obdobie, keď sa kočovní Cigáni nedobrovoľne usádzali v strednej Európe a počas vojny, aby si zachránili holý život, sa museli ukrývať. Opisy nocí, počas ktorých na nich Nemci „*číhali v tme*“, sú dokumentom o neľudskosti doby: „*Ach, ty moja dobrá hviezda! / Ty Nemcom oči oslep! / Cesty pred nimi zakrúť! / Neukáž cestu dobrú! / Veď ich cestou zradnou, / aby židovské a cigánske deti / mohli žiť*“ (s. 52).

Hoci ich Nemci a Ukrajinci prenasledovali, len málokedy za nimi zašli až do lesa. V tom čase

* Pozri Kristeva, J. 2004. *Jazyk lásky: eseje o sémiotice, psychoanalýze a mateřství*. Praha : One Woman Press. Preložil Josef Fulka.

¹ V knihe sa používa výraz Cigán, Cigánka, cigánsky a pod. Autorka knihy uvádza zdôvodnenie: „*O Papuši píšem ako o Cigánke. Nepíšem tak z nedostatku úcty, ale preto, že sama Papuša chcela, aby ju tak volali. Poznám nahrávku, na ktorej sa dusí od smiechu, keď počuje slovo Róm*“ (s. 163). V súlade s tým už ďalej, v kontexte vzťahujúcim sa priamo na knihu, používam rovnakú terminológiu.

tam Cigáni a Cigánky prespávali v deravých stanoch na zemi. Deti zomierali ako prvé: „*po štyroch dňoch / Štyroch synov matky pochovali, / v snehoch veľkých bielych / všetkých zasypali*“ (s. 53 – 54).

Papušin príbeh sa však nezačína vojnou, ani adoptovaním malého chlapca, ktorému dala meno Tarzan. Dokonca ani jej prvým napísaným písmenom či prvou básňou. Všetko sa začína niekoľkohodinovými, prevažne amatérskymi filmovými a rozhlasovými nahrávkami, na ktorých sú zachytené rozhovory s poetkou. Boli nahrané v rôznych rokoch, posledná dochovaná vznikla v roku 1986, rok pred Papušinou smrťou. V knihe Angeliky Kužniak sa uvádza, že sa Papuša v úvode nahrávky začuduje: „*So mnou ste sa prišli pozhovárať? Sú poetovia, sú básne krásne, príbehy neskutočné, ale ja nie som ničím. Vedomosti žiadne nemám, žiadne školy. Čo môže povedať stará Cigánka podobná dubáku zabudnutému v jesennom lese?*“ (s. 16). Skromnosť a nekonečná srdečnosť sú z nej cítiť od začiatku do konca. Papuša videla počas svojho života okolo seba veľa krásy, no aj veľa strachu a bolesti. Spočiatku svoje pocity a myšlienky vyjadrovala prostredníctvom piesní, ktoré si sama vymýšľala. Neskôr ich zhmotnila v krásnych básňach, v ktorých je vypovedané úplne všetko. Vynára sa z nich celistvý obraz toho, čím a kým bola Papuša, aký bol v tom čase život Cigánov. O jej talente vedel aj vtedy začínajúci básnik Jerzy Ficowski. Spolu s ňou a jej rodinou strávil v tábore nejaký čas, mal teda možnosť bližšie ju spoznať. Napokon to bol on, kto z Papuše urobil známu poetku. Keď z tábora odchádzal, spýtal sa, či sú jej piesne zaznamenané. Poeticky mu odpovedala, že ich zaspievala a ony potom odleteli, ako vtáky. Ficowski sa ponúkol, že jej bude robiť editora a prekladateľa, len nech ich „chytí“, zapíše a pošle do Varšavy. A tak sa aj stalo. Papuša sa s Ficowskim dlho priatelila a neskôr mu napísala viacero listov, v ktorých sa mu sťažuje, prosí ho o pomoc alebo mu ďakuje.

Medzi Cigánmi nebola Papuša obľúbená. Pre úspech ju odsudzovali, každou ďalšou básňou a ocenením sa im čoraz viac vzdalovala, prechádzala do „iného sveta“. Diskriminácia ju tiesnila z oboch strán, z oboch svetov. V obchode ju často odmietali čo i len obslúžiť, v tábore zase nedoká-

zali pochopiť jej túžbu po vzdelaní, považovali ju za zradkyňu: „*Cigáni sa smejú: Matka poetka, syn sa dobre učí, bude sudcom. Keď Cigáni budú kradnúť, pozatvára ich do väzenia*“ (s. 107).

Hoci sama Papuša školy nemala a tvrdila, že „*talent bez vzdelanosti je ako rybička bez vody a vlk bez lesa*“ (s. 108), v jej prípade sa talent a absencia oficiálneho vzdelania nevyučovali. Naopak, práve vďaka svojej „jednoduchosti“ bola schopná vložiť do básní srdce a nedovoliť, aby nás nadmiera racionality ukrátila o čistý zážitok, ktorý vedela svojimi textami vytvoriť. Papuša písala, spievala, tvorila, prijímala ocenenia a honoráre (aj keď spočiatku sa tomu bránila), až kým ju nezasiahla duševná choroba. Na sklonku života ju postretla citelná bieda. Fyzická i duševná. „... *ne môžem prežiť za 500 zlotých mesačne, pretože z nich musím zaplatiť byt, svetlo, kúrenie a vodu. Nemôžem si dovoliť ani dobrý obed navariť. Stratila som zdravie a nedokážem si sama poradiť*“ (s. 144). Talentovaná poetka nakoniec zomrela opustená, v chudobe.

Angelika Kužniak nám vo svojej knihe rozpovedala príbeh, ktorý sme možno nikdy nemuseli počuť (ak by nebolo nahrávok, o Papuši by dnes vedel len málokto). Imponujúci je najmä jazyk, ktorý pri tom použila. Papušinmu hlasu ponechala autenticitu i vďaka tomu, že listy a pamätníky prepísala aj s gramatickými chybami a typickými výrazmi, ktoré Papuša používala. Na niektorých miestach doplnila iba čiarky alebo odseky, aby zápiskom bolo ľahšie rozumieť. Bez zjemňujúcich výrazov, a napriek tomu s veľkým citom nám Kužniak predstavila neobyčajný príbeh rómskej poetky, ktorá svoju poéziu chápala len ako „obyčajné cigánske pesničky“.

ALEXANDRA JURISOVÁ študuje žurnalistiku na FF KU v Ružomberku. Recenzie a texty publikovala vo viacerých regionálnych periodikách. V súčasnosti ako stážistka prispieva do kultúrnej rubriky denníka SME.

LENKA ŠAFRANOVÁ
Dialóg ako problém Manželskej lásky
HADLEY, Tessa. 2015. *Manželská láska*. Bratislava : Inaque.sk. Preložila Aňa Ostrihoňová.

Súbor poviedok britskej spisovateľky Tessa Hadley *Manželská láska* by sme mohli označiť dvoma slovami – ako kvalitatívne nevyvážený. Vo všeobecnosti sa však dá povedať, že zbierka ako celok patrí medzi priemerné autorské počiny, ktoré si podľa môjho názoru nezasluhujú také superlatívy, aké sú uvedené na prebale knihy či úvodnej a záverečnej dvojstrane.

Ukazuje sa, že jeden z hlavných problémov zbierky, spájajúci všetky texty, spočíva v dialógoch. Nedostatky vykazujú nielen dialogické pasáže implikujúce výpovede väčšieho množstva postáv, ale aj „osobnejšie“ rozhovory. Dialógy pôsobia často menej súvislo, ako by mali, čo však nie je spôsobené prirodzeným prestupovaním väčšieho množstva „kontextov“ reprezentujúcich postoj postavy k predmetu rozhovoru (Mukařovský). Jednotlivé repliky majú nezriedka charakter monologických prehovorov, pričom neželanú monologickosť zapríčiňuje i striedanie parciálnych tém rozhovoru. Je však evidentné, že zámer textu nespočíva v zdôraznení pocitu osamelosti postavy či sprostredkovaní okolností rozhovoru prostredníctvom prítomnosti viacerých kontextov.

Dialógy taktiež mnohokrát neodrážajú ani odlišný naturel postáv. Dalo by sa dokonca uvažovať o priamej úmere: čím väčšie množstvo postáv, tým jednotvárnejšie repliky. Čitatelia a čitateľky próz T. Hadley sú tak počas percepcie neustále konfrontovaní s otázkou, do akej miery môže mať nezvládnutý prehovor postavy vplyv na jej kreovanie a aké sú jeho následky. Uvedomovanie si daného problému sa deje i na pozadí skutočnosti, že autorka kladie dôraz väčšmi na vzťahy medzi zhováravajúcimi sa postavami ako na zobrazenie okolností rozhovoru. Z tohto dôvodu čitateľ či čitateľka očakáva, že nadväznosť medzi replikami bude zodpovedať napätiu, ktoré medzi hovoriacimi vzniká, obzvlášť, ak sa akcentuje „polarita medzi ja a ty“ (Mukařovský). Uvedenú „polaritu“ zvyčajne iniciuje predovšetkým výber navzájom viac či menej odlišného penza jazykových pro-

striedkov, ktoré zodpovedajú konkrétnym postavám a slúžia na diferencovanie ich funkčných jazykov a tým i naturelov. Použitý funkčný jazyk by mal odrážať isté vlastnosti (status, vzdelanie, preferencie postáv), a preto nadobúdať rôzne podoby – môže byť jazykom intelektuálnym, emocionálnym, spisovným, hovorovým a podobne. V recenzovaných prózach dochádza takmer s pravidelnosťou k potlačeniu funkčných jazykov účastníkov rozhovoru, v dôsledku čoho sa z dialógu vytráca potrebná tenzia. Reč postáv navzájom splýva a vzťahy medzi nimi nie sú ničím príznakové. Dôsledkom nevyužitia potenciálu možných funkčných jazykov postáv v úvodnej poviedke *Manželská láska* sa dokonca nedá určiť ani približný vek viacerých postáv. V prípade protagonistky zas spôsob, akým artikuluje svoju výpoveď, nezodpovedá veku a už vôbec nie téme rozhovoru, ktorou je oznámenie jej svadby najbližšej rodine. Autorka modeluje postavu na základe viacerých replík skôr ako prostoduchú a nerozvážnu tínedžerku z prvoplánových dievčenských románov, o čom svedčia najmä jej „ploché“, často klišéovité výpovede, neraz bez známky penetrancie: „*Zabúdaš, že mám svoj vlastný život, že som dospelá a o tom, čo robím mimo tohto domu, absolútne nič nevieš.*“ (s. 10), alebo: „*Ide o to, povedala Lottie, že som stretla niekoho, kto je úplne iný ako ostatní, iný ako vy. Je to úžasný muž. Vstúpil mi do života a úplne ho zmenil. Som šťastná, že si vôbec všimol, že existujem.*“ (s. 11). Ak by aj (hypoteticky) bolo autorkiným zámerom poukázať na naivitu a nezrelosť postavy prostredníctvom replík, v ktorých si prozaička de facto môže dovoliť určité priblíženie sa výpovediam látkovej skutočnosti, nemala by zabúdať na mieru, do akej môže danú skutočnosť napodobňovať. Vo viacerých prózach, za ktoré som pars pro toto vybrala poviedku *Manželská láska*, je uvedená miera prekročená, čo bezprostredne znižuje umeleckú kvalitu textu.

Protagonistkine „vyznania“ (paradoxne) zároveň akoby neboli dostatočne motivované skutočnou potrebou vypovedať. Rovnako nie je zrejme ani smerovanie rodinného dialógu – ten pripomína väčšmi zacyklenú debatu, kumulovanie replík veľkého množstva postáv bez účelu a významu pre samotný text.

Bez vzrušenia a akéhokoľvek prekvapenia reagujú na správu o svadbe aj protagonistkini rodičia či súrodenci. Prejavený nesúhlas s dcériným vydajom vyznieva vzhľadom na spomínanú citovú (ne)zainteresovanosť matky (ako aj ostatných postáv) skôr formálne, a teda nehodnoverne: „Zlatko, si ešte veľmi mladá. Nemusíš sa s vydajom ponáhľať. Samozrejme, že jedného dňa budeš mať normálnu svadbu, ak to budeš chcieť, ale niet sa kam ponáhľať.“ (s. 10). Nezvládnutie replík, spočívajúce v nehodnoverne kreovanej emocionálnej účasti postavy na prežívaní iných postáv (najmä ak ide o vzťahy rodičov a ich detí), má pre jej modelovanie fatálne dôsledky. Matka, ktorá by sa evidentne (vychádzajúc z kontextu prózy, vzťahov medzi postavami a podobne) mala správať ako matka, matkou nie je. Otec, ktorý má zjavne v poviedke naplňať otcovskú rolu, otcom nie je. V naznačených súvislostiach by totiž pravdepodobne nereagoval na neskorší vývoj vzťahu svojej dcéry, ktorý ju ničí po psychickej i fyzickej stránke, slovami: „Chuderka stará Lottie“ (s. 20). Podobne neočakávame ani od postavy matky, že sa v situácii, keď s dcérou preberajú jej plánovanú svadbu spoločne s celou rodinou, opýta protagonistky (obzvlášť po viacerých predošlých vyjadreniach): „Lottie, zlatko, nie si tehotná, však?“ (s. 11).

Spôsob, akým matka s dcérou komunikuje v celom texte, možno taktiež považovať za neadekvátny, a to nielen pre spomínanú emocionálnu nepresvedčivosť, ale aj pre frázovitú typickú skôr pre populárnu literatúru či (naopak) už spomínanú látkovú skutočnosť, v ktorej je frázovitost prehovorov či sentiment často únosnejší (vzhľadom na uvedenú empirickú povahu sveta) ako v texte.

Neinvenčnosť sa v jednotlivých poviedkach prejavuje nielen používaním fráz v hlavných vetách, ale aj opakovaním prvoplánových uvádzacích viet, ktoré redundantne „kopírujú“ podstatu hlavných viet. V uvedených súvislostiach tak hlavnú vetu najčastejšie „doplňa“ vedľajšia veta vyjadrená slovesom „povedať“ v príslušnom tvare.

Dialogické pasáže však implikujú ešte jeden znak príznačný pre písanie T. Hadley, no príznakový pre tvorbu dialógu. Reč postavy je veľakrát vzápätí doplnená informáciami o danej postave

z aspektu nezainteresovaného rozprávača, ktoré nielenže nemusia byť smerodajné pre tému rozhovoru (a vo väčšine prípadov ani nie sú), ale nebývajú relevantné ani pre samotný text. Pôsobia ako nefunkčné digresie retardujúce dynamiku dialógu a narúšajúce jeho plynulosť, rovnako ako aj kompaktnosť textu ako celku. Mnohé z týchto digresii sa sústreďujú na detail, s cieľom priblížiť vzhľad postavy (jej oblečenie, figúru, zvláštnosť), vzdelanie, pracovnú oblasť, v ktorej pôsobí a podobne. Platí však, že čím väčšie je autorkino sústredenie na detail, tým bizarnejšie uvedená digresia pôsobí. Nakoľko nemáme možnosť porovnať preložený text s originálom, nevieme sa vyjadriť k skutočnosti, do akej miery sú spomínaná bizarnosť, „krkolomnosť“ viet a neraz i syntaktické zvláštnosti zapríčinené práve prekladom: „Ako si prosím ťa môžeš myslieť, že by som sa vydala za Tristana?“, Osobne by som namietal proti komukoľvek zo sláčikového orchestra, povedal Rufus. „Drž hubu, Rufus. S Tristanom to vôbec nesúvisí.“, Tak ako sa volá? naliehal Noah. Otec detí Duncan sa vrátil z ranného posedenia s Guardianom v kúpeľni na poschodí. Bol nižší ako Hattie, zavalitý muž s hutnou postavou a vráskavou, škaredou, zaujímavou hlavou; ona bola nedefinovatelná a pomalá, elegantná a jej krása pomaly upadala. (...) ,Kto sa má nejako volať?“ (s. 11).

Nad „významom“ viet, ich „krkolomnosťou“ či nezdarne vykonštruovanými obrazmi a prirovnaniami som sa pri čítaní textov pozastavila viackrát: „Vidí, že podrážky bosých chodidiel má špinavé“ (s. 58), „Akoby so sebou pod povrchom nenávisť voči lenivosti stále nosila bremeno páliaceho nevyjadreného vedomia premárnenej mladosti, zahodeného talentu“ (s. 20), alebo: „V zrkadle vyzerala tak ostro, že by mohla niečo rozrezať, mala hlboké pevné vrásky pri ústach, priveľké oči, lícne kosti jej spod pokožky vystupovali ako hánky na rukách, po lakte zaborená do špinavej práce, do umývania záchodov“ (s. 29).

Na základe vybraných citácií z textov, ako aj podrobnej analýzy jedného z ústredných problémov textov T. Hadley – dialógu – sa vraciam k úvodným slovám recenzie. Ak nám stačí tak málo na to, aby sme poukázali na nesúlad medzi (ne)kritickými komentármi o knihe a samotnou

zbierkou, nie sú slová o dokonalosti písania T. Hadley (*Observer*), dokonalej štylistike (*Spectator*), pôvabe, ktorý je v súčasnosti jediný svojho druhu (*Independent on Sunday*), o presvedčivosti zbierky (*Sunday Times*), jej povznášajúcej a obohacujúcej (*The Times*) a iné podobné výroky zavádzajúce a predimenzované? Mnoho čitateľov a čitateľiek siaha po knihe aj vďaka komentárom tohto druhu. Musím, žiaľ, konštatovať, že v prípade knihy *Manželská láska* ide väčšmi o dobrý marketingový ťah než o hodnotenia zodpovedajúce realite.

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

JAKUB SOUČEK V bludnom kruhu

VYBÍRALOVÁ, Sára. 2015. *Spoušť*. Brno : Host.

Všetci zažívame situácie, z ktorých zdanlivo neexistuje východisko. Uväznení v stereotype a stagnácii pripomínáme hlodavca v otáčajúcom sa kolese. Úpenlivo čakáme, kým nás odstredivá sila vystrelí na stenu klietky. Sme ako bežci na diabolskom trenažéri – nech utekáme hocijako rýchlo, vpred sa neposúvame. Ocítame sa v bludnom kruhu, v súkromnej cele či v pomyselnom labyrinte prispôbenom našej neschopnosti nájsť cestu von. Našu trpezlivosť skúšajú nevýnimočné udalosti – ďalší deň v nudnej práci, každoročná dovolenka v rovnakej turistickej destinácii alebo kozmetický balíček ako pravidelný darček od partnera či partnerky. Jeden deň sa podobá druhému, nevieme rozlíšiť pondelok od piatku, soboty či nedele, časové úseky splyývajú, vytvárajú vlak rýchlo ubiehajúcej skutočnosti.

Ako uniknúť? To je zásadná otázka v poviedkovej zbierke *Spoušť* Sary Vybíralovej. Hoci ide o debut, česká autorka v nej skúsene modeluje psychiku protagonistov a protagonistiek – ich vnútornú roztrieštenosť, depresie a neistoty. Postavy vystupujú z tiesnivej skutočnosti, zvyčajne sú uzavreté v priestore medzi štyrmi stenami, kde sa ponárajú do snových predstáv a ideálnych projekcií. Sú súčasťou sterilných, nikam nespejúcich vzťahov, ich manželstvá nefungujú, chýbajú im priatelia a spolupracovníci ich prehládajú. Sára Vybíralová vytvára akvárium plné neviditeľných mužov a žien, bezcieľne sa potáčajúcich z jednej strany na druhú. Usilujú sa vyletieť von, neuvedomujú si, že sú prikovaní k skleneným stenám.

Hoci impulz k úniku takmer vždy plynie zo statického, stagnujúceho a nezázivného života, realizácia problémovosti sa v jednotlivých textoch líši. Napríklad poviedka *Plech* znázorňuje človeka – milióna, úradníka, celé dni sa zdržiavajúceho vo svojej kancelárii, ktorý sa napriek vysokej byrokratickej pozícii nedokáže vymaniť z jednotvárnosti: „Utřel jsem kolečko na stole prstem a přál si, aby mi přišla esemeska. Po schůzce s Malým už jsem neměl nic na práci. V práci ostatně nemám nic na práci po většinu času. K čemu je taky netechnik v těžkém průmyslu?“ (s. 51). Uniformnosť rozprávačovho života podporuje kontrast medzi vonkajším a vnútorným prostredím. Počasie určujú tiene odrážajúce sa na plechovej budove, kolegovia akoby pochádzali z iného sveta a jediné spestrenie v monotónnych dňoch ponúka pohľad na trsy buriny, ktoré rastú pri plote okolo zlievarenského komplexu. Ani po skončení pracovnej doby však nedochádza k zmene „jaskynného“ archetypu, postava aj naďalej pokračuje v beztvare prežívaní, akoby žila len preto, aby dožila: „Můj víkend ho nezajímal a mě ostatně taky ne, skoro nikdy jsem se nechystal k ničemu, co by šlo jmenovat, na co by se dalo kývnout, chystal jsem se prostě jen strávit ten čas, vařit, jíst, pouštět vodu z kohoutku do vany, aby z ní stoupala pára, listovat novinami, možná jet autem na nákup, pít víno v křesle, spát“ (s. 58 – 59).

Fádnosť a jednoliaty životný rytmus zasahuje aj emocionálnu sféru a v tematickej rovine tak vnímame stratu intimity, depersonalizáciu vzťahov a oslabovanie sujetu. Postavy akoby

sedeli na trónoch v ľadových vežiach, vzdialení a vzdialené od romantiky, dobrodružstva a ľudského kontaktu. Príkladom môže byť narátorka z poviedky *Pevnosť*, ktorej poetika signalizuje obrátený „bildungs príbeh“ a namiesto vývinu ženy tu môžeme uvažovať skôr o jej skamenení. Ťaživý dojem podporuje predovšetkým hermetický priestor panelákového bytu, z ktorého postava nedokáže uniknúť ani vo svojich fantáziách: „*Když nemusím, vycházím z bytu málokdy, i mé sny se většinou odehrávají v bytě*“ (s. 224). Emocionálna uzavretosť a mechanickosť života dominuje aj v próze *Pořádek*. Čitateľovi a čitateľke sa tu predstavuje výskumník v oblasti súdnej histórie, ktorý svoje pracovné úsilie maximalizuje prostredníctvom dômyselnej série rituálov: „*Kromě denních rituálů jsou tu ovšem ty týdenní a měsíční. (...) Přitom zvlášť týdenní rituály jsou podle mého názoru obzvlášť důležité*“ (s. 179). Len vďaka tomuto schematizmu získava rozprávač pocit istoty či zadosťučinenia. Fabula sa odvíja ako parodický metatext s množstvom intertextuálnych odkazov komentujúcich všedné úkony. Naračná štruktúra sa mení po rozvinutí priateľstva s Androm, kompozícia sa subjektívizuje a oslabuje sa odborný štýl. Transformácia postavy sa však, podobne ako v ďalších Vybíralovej príbehoch, nezavší. Namiesto toho narastá sklamanie protagonistu, ktorý si po narušení životosprávy začne uvedomovať svoju izoláciu, odcudzenosť a predovšetkým bezmocnosť akokoľvek zmeniť vlastný stav: „*Jak jsem si kdy mohl myslet, že můžu udělat, cokoli si zamanu?*“ (s. 211).

Ako som naznačil v úvode, Sára Vybíralová kreuje svojich protagonistov autenticky a funkčne. Neťahá nimi ako figúrkami na šachovnici, skôr pripomína psychologičku, ktorá pod drobnohľadom študuje ich kolísavú psychiku. Autorka dosahuje estetickú presvedčivosť pomocou asociatívnych postupov (anticipujúcich prúd vedomia, až surrealistického nevedomia), mnohознаčnej perspektívy (najmä keď postavy tvoria sujetové dvojice s protikladnou optikou) či zmyslových opisov. Realistickosť poviedok umocňuje farebná symbolika: „*Přes mé bělostné tričko se diagonálně táhl cákanec krve*“ (s. 25), zvukovosť: „*jemně šustivý zvuk, jak se mu volant otírá o suchou kůži dlani*“ (s. 147), alebo haptické a pa-

chové vnemy: „*ozvěna nějakého jídla s cibulí nebo lehce zatuchlý pach mokrého svetrů usychajícího na těle*“ (s. 192 – 193). Intenzita neverbálnej zložky korešponduje s vystupovaním introvertných, nevyvíjajúcich sa jednotlivcov a prehlbuje opozíciu medzi ich túžbami a skutočnosťou.

Hoci debutová zbierka Sary Vybíralovej disponuje vysokou kvalitou v tematickej či kompozičnej rovine, predsa len sa nevyhla niektorým stylistickým nedostatkom. Detailné opisy sú občas až príliš explicitné („*stoické, útrpné piano, které mě bude s ironií pozorovat, než se zhroutím*“, s. 13) a zmyslová percepčia môže pôsobiť gýčovito: „*barvy západu slunce se opakují ve sklenicích*“ (s. 151). Priestor miestami deformuje klišéovitý inventár, ktorý vzbudzuje dojem preexponovaných divadelných kulís: „*Vzdych se chvěje horkem, dozrívá burácení motorky*“ (s. 142). Do textov sa v minimálnej miere dostáva aj pátos, napríklad pri emocionálne ladených opisoch: „*Pach neštěstí*“ (s. 217), alebo: „*Malátnou rukou vytaženou zpod peřiny se sama pohladí po hlavě. Někdy to pomáhá. Spinkej*“ (s. 41). V predchádzajúcom odseku vyzdvihovanú autentickosť môžu pokaziť univerzálne výroky, ich malú invenčnosť dokumentuje napríklad populárna sherlockovská parafráza: „*Jenomže věci nebývají nemožné jen proto, že jsou nepředstavitelné*“ (s. 120).

Spoušť napriek týmto negatívam rozhodne odporúčam. Sára Vybíralová potvrdzuje, že česká literatúra je na vysokej úrovni a tvorí sugestívne panoptikum modernej society. Životy v *Spoušti* sú ako výlet v púšti – vydáte sa na neho plní odhodlania, motivácie a vízie dobrodružstva, no už po chvíli trmácania sa nehostinnou krajinou začnete snívať o oázach a pohostinstvách. Máte chuť rozbehnúť sa naspäť, zmeniť svoje rozhodnutie, vaše nohy vás však nesú so železnou pravidelnosťou. Nakoniec padáte k zemi, vidíte sa v piesočných zrnách ako v zrkadle, klesáte pod povrch a zakopávate sa v chladivom úkryte, neschopní ďalšieho pohybu. *Spoušť* je iniciácia, no zároveň aj koniec cesty. Je to nekonečná frustrácia, ktorú zažívame v banálnych problémoch. Zmena, ktorá sa nikdy neuskutoční.

JAKUB SOUČEK vyštudoval slovenský jazyk a literatúru v kombinácii s anglickým jazykom a literatúrou na Univerzite Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach. V súčasnosti pokračuje v doktorandskom

štúdiu v odbore literárna veda, v rámci čoho sa venuje výskumu próz Edgara Allana Poea. Okrem toho sa zaujíma o súčasnú slovenskú literatúru, ktorú reflektuje v recenziách uverejňovaných vo viacerých literárnych časopisoch.

JIŘÍ FERYNA
Nedobrovolné skarifikace
LÁNÍKOVÁ, Kristina. 2016. *Pomlčka v těle*.
Praha : Fra.

V poradí druhá básnická sbírka Kristiny Lánikové začíná zostra: „*vanu má hluboko vedle sebe, sama je hluboko vedle sebe / navštívila mě mokrá srst*“ (s. 9). Již úvodní báseň dáva tušiť, o čo v *Pomlčke v těle* pôjde – o telo a o vnímanie sveta povýtce skrze ňe. Je nadmieru jasné, že sa nebude jednat o proces pozitívni. Telo lyrického subjektu zbiera jizvy skoro ako známky ve škole, s masochistickým zájmom sa noří do vlastných ran; hlas a uvažovanie tela znie len ako submisívni echo.

Telo o sebe vôbec jeví až obsedantni zájem: „*hmatem se zařikáváš dovnitř*“ (s. 12), „*do nezašitých míst se chmatá vždycky*“ (s. 13), „*na kůži si přičkneš značku / jizvy ve tvaru křídel*“ (s. 14). Prohlíží se a prohmatává – tu jen tak, tu v místě s (nesdělenou) datací a historií. Ekzémy, jizvy, rány a ranky – pomlčky v těle. Pomlčky jako zkratky navozující dojem, že o jejich vzniku se mluvit nedá, musí se jen mlčky přejít. O to bolestivěji se do nich pak noří, přejíždí po nich, o to bedlivěji zkoumá všechny jejich detaily. A nezdá se, že by tělo bylo k takovým prohlídkám nějak dobře uzpůsobeno, básně v knize jsou v podstatě významy pomalé sebedestrukce: „*pokryvku těla nosím i svraštěnou / jsem uzel zabalený do oblečení / mezi kůží a bavlnou táhne / i pod kůží je větrno*“ (s. 22). Lyrický subjekt je dehumanizován a zúžen na kus oblečení, na pokrývku čehosi ještě křehčího než ono samotné, nedobrovolné skarifikované tělo. Na něco, co lze odložit, pověsit na ramínko, zavřít do skříně a v případě potřeby zase, jako by se nic nestalo, vytáhnout; ovšemže s tím, že „odložený subjekt“ to patřičně vnímá a reflektuje. Telo se ale přece jenom hojí. Jenomže pomalu a nepozorovatelně; samoléčba se nekonečně vleče.

Je nabíledni, že subjekt v takovémto stavu bude navazovat stabilní vztahy. Kdekoli se dočteme o sociální interakci, je s ní něco v nepořádku. Jednou je to závan (již proběhlé) zvířecosti a bezohledného tělesna, podruhé plán společné sebevraždy, potřetí „vylidněný“ společenský život: nuda a chlad bez radosti, mlčenlivé a chmurné čekání na nevyhnutelný konec. Oslavy, výročí a slavnosti se dějí bez oslavenců a hostů – a do prázdna se už snad ani nepřeje.

Od těla se přesouváme k interiérum – a moc daleko jsme nedošli. Kromě občasných výletů, na nichž mívá leda „cirkus zapadaný sněhem“, se subjekt pohybuje maximálně na trase lůžko – vana – zavřené dveře. Dveře se takřka nikdy neotevrou, na lůžku se spí jen z nutnosti. Do středu pozornosti se dostává vana a znovu s ní i tělo. Lyrický subjekt si až manicky potrpí na hygienu, úporně se drhne, jako by v očistě tělesné spočívala i očista duševní. Tak tomu samozřejmě není, což je ve sbírce reflektováno a vanu lze najednou použít i pro sebevražedné potřeby – uvařit se v ní, utopit, příp. totéž provést s tím druhým. A skříněmi a mřížemi a klacky zabarikádovat pootevřené dveře. Když už jimi subjekt konečně projde, dostane se do lesa. Nečekejme ale žádné mytické vykoupení, žádné vzývání lesa a jeho božstev. Les doslova smrdí, hnije a zadržuje v sobě neprostopnou mlhu. Na každém kroku bludný kořen, jež zamotá kroky a nedovolí vyjít ven. Jediné, na co se v něm dá spolehnout a co se v něm dá spolehlivě nenávidět a masochisticky zkoumat, je – překvapivě – znovu vlastní tělo, tentokrát doprovázeno „zdrsněnou“ survival atmosférou ve vlastním nitru.

Svět *Pomlčky v těle* je – vzhledem k výše vylíčenému – patřičně barevný. Základem jeho škály jsou černá, bílá a odstíny šedé. Přepaly a tmavé skvrny, z nichž se občas něco vynoří. Z bolestivého světla něco ještě bolestivější, ze tmy, co v ní mělo zůstat. Osobní démoni, jizvy a křik. Pokud se v knize objeví nějaká další barva, rozhodně nemá pozitivní ladění. Červená je krev a vykydaný kečup, hnědé bahno, jedovatě zelený je napůl sytý les. Pokud by se mělo mluvit o obrazotvornosti autorky, lze tedy říci následující: na černobílé, odradostněné a temné fotografie Lániková cáká vybarvený hnus. Dojem ještě umocňuje materiální

výprava knihy – zažloutlý paperback, vpředu *Penetrace II* od Patrika Pelikána, dvojbarevně laděná, vzadu černobílá fotografie básničky – vykulené oči, ústa navlněná mezi úšklebkem a smutkem.

Výše psané řádky by snad mohly vyvolávat dojem, že jde v případě básní Kristiny Láníkové o jakousi „trendy estetiku“. Přece jen – barvy a jejich vyváženost silně inklinují k „polaroidové“ stylizaci, většinu času čteme interierovou lyriku (navíc notně minimalistických bytů) nebo naopak básně o fascinaci lesem, stromy, kořeny, hnízdy, takže by se mohlo zdát, že se do básně vtírá jedna bosonohá kladenská hudební skupina. To naštěstí není pravda, naopak – podstatná přesahovost a vrstvení významů konečně dává této estetice nějaký tvar a účinnost. Není třeba se bát, tahle sbírka nemá pomyslného jelínka na přebalu a není jí nutné číst při popíjení Club Maté. Obecně Láníková (a další autoři z nakladatelství Fra, např. Luboš Svoboda), resp. její sbírka *Pomlčka v těle* velice mile rozšiřuje pole intimní/bytové/prožitkové lyriky. Neusebírá se, neklečí pokorně před oltářem z lahví od alkoholu (třeba z absinthového klubu Les); dělá něco nového: konečně tu máme natolik (v pozitivním významu) sebestřednou lyriku, že ponor do vlastních ran není nic jiného než nikdy nekončící obsesivní masochismus. Jde o lyriku bolestivou, zdaleka ne jemnou a rozechvělou, o lyriku afektivní (přičemž afekt má velice, velice pomalý nástup), o lyriku křehkou tak, že vás utopí ve vaně. A dá si na tom pořádně záležet.

JIŘÍ FERYNA je básník, příležitostný recenzent a esejist. Je členem redakce *Psiho vína* a hudobno-improvizačního zoskupenia Krajní levice.

JAROSLAVA ŠAKOVÁ I zaodela sa deva do pastelových farieb

ÁBELOVÁ, Mirka. 2016. *Básničky pre domáce paničky*. Bratislava : Artforum.

Je to ružovo-tyrkysové, na prebale to má kvetinky a vo vnútri žltú stuhu – čo to je? Ejha, nová zbierka Mirky Ábelovej! Má názov *Básničky pre domáce paničky* a vyšla v Artfore. Názov síce zvädzal k predčasným hodnotovým súdom, ale tých

sa predsa treba vyvarovať. Tak teda, pekne od začiatku – od farebného prebalu. Za dizajn knihy je zodpovedný Rado Bielený a či už spomínaným výberom farieb, alebo jemne folklorizujúcim ľudovým motívom sa mu podarilo vytvoriť príjemnú previazanosť titulu diela a jeho vizuálu. V tejto snahe nezaostala ani autorka ilustrácií Ivana Šáteková. Jej baletky akoby vytancovali priamo z Ábelovej veršov. Postava baletky je totiž reprezentatívnym obrazom hrdinky tejto zbierky. Nesie v sebe dve podoby osobnosti zároveň – krehkú tanečnicu v nadýchanej sukničke, balansujúcu na špičkách, a popritom tréningom zocelenú profesionálku, ktorá je zvyknutá na bolesť patriacu k jej povolaniu. Takáto dvojdomosť sa objavuje aj v básňach, hneď v prvej čítame: „*Domáce paničky / sa menia na druh Majster domáci / Berú do rúk priklepové vrtačky*“ (s. 3). Ábelová zachytáva presun rol, doslova presun moci, či aspoň zodpovednosti, autorka je kronikárkou tohto procesu. Na prvý pohľad a z úvodného citátu by sa mohlo zdať, že tu ide o transformáciu absolútnu, ale nie je to tak.

Staré rozdelenie rol sa v texte stále objavuje, ba dokonca z času na čas nie je úplne zrejmé, či s ironickým, alebo skôr nostalgickým podtónom. Subjektka básní osciluje medzi dvoma polohami: emancipovanou ženou, ktorá je schopná na seba prebrať všetky povinnosti („*keď vyrieši vodára / opraví defekt / absolvuje sedem porád / a nikto jej nepomôže do kabáta*“, s. 106), a unavenou bytostou, ktorá nahlas volá: „*Feminizmus je metla ženstva! (...) Keby s tým neprišli!*“ (s. 106). Ochotná obetovať hoci aj volebné právo zasa raz balansuje na hranici toho, čo myslí vážne, a čo už nie. Môže si to však dovoliť, vie to, a patrične z toho ťaží. Teda, lepšie povedané, ťažia – lyrická hrdinka aj autorka. V Ábelovej písaní je hranica medzi serióznym pohľadom na svet a jeho značne nadnesenou verziou jemná, dalo by sa povedať, že takmer zámerne nezreteľná. A hlavne – dôležité sú protiklady, na tých to celé stojí: „*Pracuje v environmentálnej organizácii / prírode sa oblúkom vyhýba*“ (s. 28). Popritom v rámci budovania daného názoru na svet „*[n]epozná zbytočnejšiu činnosť / ako debaty na diskusných fórach / a / žehlenie*“ (s. 97), a určite, určite musí stihnúť napísať báseň skôr ako „*údajne významný slovenský bás-*

nik“ (s. 56). Tu niekde môžeme prestať s hrou na hrdinku a autorku, keďže básne tematizujúce tvorivý proces ich k sebe nebezpečne približujú. Autorka pracuje striedavo s vyjadrovaním v prvej a tretej osobe singuláru, čo niektorým básňam dodáva charakter záznamu udalostí a iným zase náznaky spovede či denníkového zápisu.

Básne tematizujúce písanie sú však poväčšine márnou snahou vyrovnáť sa s tradíciou už napísaného („*Kolko básní sa už napísalo v zúfalstve / Všetci kričia, že treba priniesť niečo nové*“, s. 22), prípadne rovno rezignujúcim gestom: „*Keď 7 391 244 neverných básnikov / hysterických / poetiek pred tebou / napíše báseň / o cudzom vlase vo vlastnom umývadle / asi je blbosť písať o tom ďalšiu*“ (s. 38), ktoré nezachráni ani následná teatrálna odhodlaná snaha rezignáciu znegovať: „*a tak som si povedala / že by to bola škoda / nestat sa 7 391 245 v poradí*“ (s. 38). Explicitná sebaaprezentácia ani spovedný či žalujúci tón nie sú potrebné – viaceré Ábelovej básne sú vypointované mikropríbehy so zmyslom pre detail, ktoré hovoria samy za seba. Škoda ich dopĺňať vysvetleniami, ako sa rodili.

Jednotlivé básne majú ženské mená a podnápisy. Toto kódovanie ženskými menami je istým druhom zaklínania, respektíve predurčenia, autorka nimi dáva svojim domácim paničkám do vienka rozličné charaktere, a tie sú potom – rovnako ako ženy, ktoré sú nositeľkami daných mien v realite – všetky v niečom špecifické, ale zároveň v niečom podobné. Tým, čo texty zbierky spája, je rozhodne stav nespokojnosti, neustále prítomnej úzkosti, prechádzajúcej až do obsesívnosti pri vykonávaných činnostiach: „*Hryziem si peru / snažím sa myslieť na ten oceán*“ (s. 18), alebo: „*Na 152. kilometri nesmiem myslieť na modrú srnu / Mám z nich strach / Nemyslím na ňu tak veľmi / že od strachu zastavujem auto pri krajnici*“ (s. 5). Tento stav je často opísaný plocho a bez väčšieho potenciálu autenticity, popri ňom sa však v niektorých básňach rozvíja paralelne druhá deťová línia. A práve v nej sa dozvedáme to podstatné. Tak napríklad v básni *Dáša* sleduje hrdinka dieťa, ktoré k nej prišlo na návštevu a berie si do rúk jej veci, pričom nám pomaly opisuje svoj vzrastajúci vnútorný nepokoj. Robí to úplne zbytočne. Čitateľ a čitateľka by pomocou zopár

dobre zvolených hodnotiacich slov, ktorými by autorka detskú činnosť oživila, pochopili situáciu aj bez toho. Ábelová má, ako som už naznačila, vo všeobecnosti tendenciu dovysvetľovať, čo jej textom ubližuje.

Silnejšie potom vyznievajú básne, v ktorých sa venuje skôr evokácii atmosféry cez zvukové alebo vizuálne podnety a ich synestéziu: „*V ušiach mi hrá dookola jedna skladba / ktorú si púšťam / keď chcem byť s ním*“ (s. 22), alebo: „*A pred nimi na kopci žmurkajú tri červené svetlá / Áno / počuť aj všetky tie otrepané zvuky / - vzdialenú jazdu cyklistov, chvost psa, / ktorým búcha o podlahu, šum chladničky*“ (s. 43). Práve v nich nachádzame aj sugestívnu formálnu stránku, ktorá väčšine textov zbierky chýba. Vieme, o čom Ábelová píše, je dobre, že o tom píše, ale neuškodilo by, keby o tom písala pútavejšie. Výber nenáročnej lexiky či hovorových klišéovitých fráz zo všednosti nevytrhne ani občasné zúfale zanáčanie si. V kolorite postáv nechýbajú obligátne, patrične zironizované „*mladé intelektuálky bratislavskej kaviarne*“ (s. 88). Škoda len, že okrem svojej prítomnosti poniektorým básňam prepožičali aj výrazové prostriedky svojho prejavu. Ábelovej baletke skratka akoby nebolo možné uveriť ani to, keď sa mužovi snaží expresívne vmietnuť do tváre: „*Bude to sladká smrť, miláčik / kráť šesť / To, že by som si pred ňou / s tebou rada zašukala / si dnes nechám radšej pre seba*“ (s. 92). Elegantne ho pritom dokáže odzbrojiť opisom toho, ako popri hrách na „smartfóne“ čaká, „*kým jej Peter dovoľí / postúpiť do ďalšieho levelu*“ (s. 55). Baletka by mala ovládať improvizované aj presne vyrátané pohyby, no predovšetkým by mala vedieť, kedy a v akom pomere ich použiť. Aby nespadla.

Pomedzi zobrazovanie vzťahových a komunikačných problémov, povinností spojených s materstvom či prekonávaním nezmyselných očakávaní spoločnosti a lámaním stereotypov sa v *Básničkách pre domáce paničky* miestami zablysne aj iná téma, ktorá vhodne rozbíja koncept zbierky a oživuje baletku zakliatu v toku šedivej každodennosti. Tá sa potom zrazu dostane do stavu zvýšenej citlivosti a sledovať jej perцепčné schopnosti – to je ten pravý čitateľský zážitok. Keď pozoruje, akou rýchlosťou prší („*Dnes v noci prší rýchlosťou / deväť kvapiek na centimeter štvorcový / Keď za-*

vrieš oči / znejú ti ako šušťanie igelitového vrečka / Keď zavriem oči / počujem len údery kvapiek na strešné okno", s. 34), alebo keď cíti, že má „cirkus v krvi“ (s. 87). Vtedy! Vtedy to nie je len domáca panička, ale naozajstná pani, ktorej verše svedčia.

Pod krásnym obalom, hýriacim pastelovými farbami, sa totiž deje niečo vážne. Ábelová na to svojimi básňami upozorňuje, len niekedy sa jej upozorňovanie prílišnou exaltovanosťou míňa svojmu účinku. A pritom tu nejde iba o naznačené prvoplánové vyplákanie nad utrženými krivdami, Ábelovej lyrická hrdinka si je dobre vedomá svojej sily a reflektuje javy aj z netradičných perspektív, čiže vie, že ju môže dusiť rovnako nedostatok slobody, ako aj situácia, keď jej je priveľa: „Keď sa k oknu postaví ona / pes netuší / ako ju tá sloboda / serie“ (s. 44).

Za Šátekovej ilustráciami baletiek sa nachádzajú tapety. „Ukotvujú“ tanečnice v priestore, dávajú im rámec (hoci bizarný, pretože ktorá baletka by už len skúšala v miestnosti olepenej tapetami, keď sa môže radšej zvrtať v zrkadlovej sále), ktorý hrdinkám knihy chýba. Podobnými tapetami sú pritom v opisovaných domácnostiach možno obklopané dennodenne. Len si na ne už tak zvykli, že ich buď prehládajú, alebo na ne rovno nadávajú. Prečo však nezmeniť uhol pohľadu alebo nepopustiť uzdu fantázii?

JAROSLAVA ŠAKOVÁ (1991) vyštudovala slovenský jazyk a literatúru a anglický jazyk a literatúru na FiF UK v Bratislave. V súčasnosti pôsobí ako interná doktorandka na Ústave slovenskej literatúry SAV a venuje sa téme avantgardných tendencií v medzivojnovnej slovenskej poézii – so zameraním na nadrealizmus. Publikovala napríklad v *Knižnej revue* a v časopise *RAK*.



Terč (z performance Curator shooting), 2015, akryl, olejový pastel a uhlík na plátne, 60 x 60 cm