



Obsah

- MICHAELA BOSÁKOVÁ: **Bez ilúzií** (k tvorbe Maroša Rovňáka) | 1
ADRIENNE RICH: **Jednadvacet milostných básní** | 11
DARINA ALSTER & PXS: **Tension X** (k performancii) | 15
ETELA FARKAŠOVÁ: **Scenár** (ukážka) | 27
Dve na jednu (knihu: BODNÁROVÁ, Jana. *Náhrdelník/Obojok*)
DIANA MAŠLEJOVÁ: **Náhrdelník, ktorý oslobodzuje – obojok, ktorý škrtí** | 41
JÁN PÚČEK: **Putovanie v pluskvamperfekte** | 41
MÁRIA Klapáková: **Príčinou smrti čitateľa boli pochybnosti a pohár fiktívneho šampanského**
(nad knihou Delphine de Vigan *Podle skutečného příběhu*) | 45
Téma: MÁRIA FERENČUHOVÁ
MÁRIA FERENČUHOVÁ: **Básne** | 51
JANA JUHÁSOVÁ: **Medzi (praxinoskopickou) ilúziou pohybu a smerovaním** | 60
MONIKA KEKELIAKOVÁ: **Básnický dokument, textová „skulptúra“ a medicínske filiácie** | 65
LENKA ŠAFRANOVÁ: **K vybraným aspektom zbierky M. Ferenčuhovej *Imunita*** | 72
MÁRIA FERENČUHOVÁ: **„Píšem vtedy, keď najviac žijem...“** (rozhovor) | 77
DOMINIKA DINUŠOVÁ: **Zatratené kapitoly dejín nezávislosti** | 85
EMÍLIA ONDRIAŠOVÁ: **Natočiť film o inakosti znamená verejný coming out** (rozhovor) | 95
Téma: ŽENY A BEZDOMOVECTVO
BARBORA BÍROVÁ: **Ne/viditeľnosť žien bez domova** | 103
URŠULA KOVALYK: **Veverička v lodičkách** (poviedka) | 114
NINA BEŇOVÁ: **Ženy s deťmi sú jednou z najohrozenejších skupín** (rozhovor) | 119
URŠULA KOVALYK: **Tetula** (dráma) | 124
LINDSEY MCCARTHY: **Bezdomovectvo a identita: Kritický prehľad literatúry a teórie** | 139
ANNA ONDREJKOVÁ: **Neviem pomenovať, kedy je text ukončený** (rozhovor) | 153
KATARÍNA GAJDOŠOVÁ: **Podoby priestoru dediny (nielen) v poviedke Moniky Kompaníkovej *Slávko*** | 161
MAJA NOVAK: **Úkryt** (próza) | 173
Dve na jednu (knihu: VARCHOLOVÁ, Jana. *Tanečnica na špičke*)
IVANA HOSTOVÁ: **A čo urobí Varcholová?** | 179
JANA POPOVICSOVÁ: **Žena ako...** | 179
Téma: KATEŘINA BOLECHOVÁ
KATEŘINA BOLECHOVÁ: **Básne** | 183
SIMONA MARTÍNKOVÁ RACKOVÁ: **„Chtěla bych vidět za konec“** (nad novou zbierkou K. Bolechovej) | 193
KATEŘINA BOLECHOVÁ: **Hračky i poezie bydlí v jednom domě** (rozhovor) | 196
TOMÁŠ STRAKA: **Polyfónna história takmer nepočítého** (nad *Hostinou* Rút Lichnerovej) | 202
LENKA SABOVÁ: **Slušné katolícke dievča** (próza) | 213
ADRIANA JESENKOVÁ: **Telá, ktoré zavážia** (nad knihou Judith Butler) | 217
- Recenzie**
DENISA BALLOVÁ: **V každej je kúsok Eleny** (FERRANTE, Elena. *Príbeh nového priezviska*) | 220
LENKA MACSALIOVÁ: **Zmätená Barbora, zhýralá Sylvia, zúrivá Gibová** (GIBOVÁ, Ivana. *Barbora, Boch & Katarzia*) | 221
MATÚŠ MIKŠÍK: **Expedícia do srdca polárnych labyrintov textu** (RÁCOVÁ, Veronika. *Na pomedzí škrupiny*) | 223
MARIKA KORČUŠKOVÁ: **Ženy hnutia Solidarita** (DZIDO, Marta. *Kobiety Solidarności*) | 225
SILVIA KAŠČÁKOVÁ: **Ešte zďaleka nie je všetkým dňom koniec** (ERPENBECK, Jenny. *Všetkým dňom koniec*) | 227
ZUZANA URBANOVÁ: **Keď zákonné práva korporácií prerastú zákonné práva ľudí** (SHIVA, Vandana. *Demokracie země – Spravedlnost, udržitelnost a mír*) | 229
MICHAL TALLO: **Továrň na stereotypy** (GAMZE ERGÜVEN, Deniz. *Mustang*) | 231
DENISA BALLOVÁ: **Všetci by sme chceli byť lesní ľudia** (YANAGIHARA, Hanya. *Lesní ľudia*) | 233
PAULÍNA KOŽUCHOVÁ: **Feministické hnutie a neoliberalizmus – úhlavné priateľstvo?** (KOVÁTS, Eszter. *Jed. J. Solidarity in Struggle – Feminist Perspectives on Neoliberalism in East-Central Europe*) | 235
JAKUB SOUČEK: **Keď je menej viac** (NG, Celeste. *Vše, co jsme si nikdy neřekli*) | 237
STANISLAVA SIVČOVÁ: **Ako vôňa po daždi alebo o ambivalentnosti (ne)vypovedania**
(ŠIKULOVÁ, Veronika. *Petrichor*) | 238





Maroš Rovňák: *Hyaena*, 2012, videoperformancia, videostill



Maroš Rovňák, 2017. Foto: Peter Maľa

Maroš Rovňák (1972, Sobrance) patrí k strednej generácii umelcov. Štúdium na VŠVU ukončil v roku 2002, v tom istom roku sa stal finalistom Ceny Oskara Čepana.

V roku 2003 absolvoval štipendijný pobyt v Headlands Center for the Arts, Sausalito (Kalifornia, USA). Tu vznikla a premiérovane bola uvedená jeho prvá performancia *Matka neviestok*. V roku 2009 ukončil doktorandské štúdium na Akadémii umení v Banskej Bystrici.

Hoci na VŠVU pôvodne študoval maľbu, už počas štúdia sa začal zaujímať o nové

médiá. Dnes pracuje v celej škále médií – fotografia, objekt, inštalácia, video-art, sound-art, performancia, ale i divadelná inscenácia. Jeho autorské výstavy sú skôr ojedinelé.

Žije a pracuje v Banskej Bystrici, kde pôsobí ako riaditeľ Stredoslovenskej galérie.

Výber z výstav:

2015 – *Neverím*, Galéria umenia E.

Zmetáka, Nové Zámky;

2011 – *Private Communication*, Subterén, Michalovce;

2010 – *Duchovné cvičenia*, Dom fotografie, Liptovský Mikuláš;

2009 – *Hydrofóbia*, Galéria Médium, Bratislava;

2005 – *Limpienza di sangre*, Stredoslovenská galéria, Banská Bystrica;

2004 – *Duchovný život zvierat*, Slovenský kultúrny inštitút, Budapešť.

Performancie, ktoré tvoria veľkú časť jeho tvorby, boli prezentované na Slovensku i v zahraničí:

2012 – *Hyaena*, Stanica Žilina-Záriečie, Žilina;

2010 – *Duchovné cvičenia* (spolu s Petrom Machajdíkom), Alte Schmiede Kunstverein, Viedeň;

2009 – *Smaragdové mesto*, Kultúrny park, Košice;

2008 – *Litánie*, Európske kultúrne centrum, Banská Bystrica;

2003 – *Matka neviestok*, Headlands Center for the Arts, Sausalito, Kalifornia.

Na obálke:

Maroš Rovňák: *Maska smrti*, 2013, textilný objekt/maska pre divadelné predstavenie *Asile de nuit*, rôzne materiály. Foto: archív autora

MICHAELA BOSÁKOVÁ

Bez ilúzií

(k tvorbe Maroša Rovňáka)

Maroš Rovňák je na slovenskej výtvarnej scéne osobitým zjavom. Nevystavuje a neprezentuje sa príliš často, no o to precíznejší je jeho prístup k médiám, s ktorými pracuje (či už je to fotografia, video-art, alebo performancia), a témam, ktorým sa vo svojej tvorbe venuje.

Rovňák vo svojich angažovaných výstupoch provokatívnym spôsobom otvára citlivé otázky týkajúce sa rodovej identity, náboženstva, politiky, sociálnej izolácie, bytia a v neposlednom rade i smrti a (ne)smrteľnosti. Prostredníctvom diel sa snaží zaujať jasný postoj, pričom jeho expresívny prejav môže niekedy vyznievať až agresívne, najmä vo vzťahu k častým odkazom na vieru a náboženstvo. No ako hovorí, jeho cieľom nie je prvoplánovo napádať či znevažovať niečiu vieru: „Vieru vnímam ako čosi, čo je príliš osobné, až intímne, ako niečo, čo by možno ani nemalo byť predmetom diskusie. Ako problém vnímam skôr inštitucionalizáciu viery, pretože odtiaľ je už iba krok k jej zneužitiu.“¹

Dôležitou udalosťou Rovňákovkej umeleckej dráhy bola nominácia na Cenu Oskara Čepana v roku 2002. Na výstave finalistov sa autor prezentoval inštaláciou *Život Panny Márie* (2002) a textilnými objektmi s výšivkami s kresťanskou symbolikou, ktoré venoval konzervatívnym, prokresťansky orientovaným politikom – *Korzet pre Pavla Hrušovského*, *Korzet pre Jána Čarnogurského*, *Kazula pre Jána Sokola* (2001). Doplnil ich o vyjadrenia týchto predstaviteľov štátnej moci a cirkvi na tému LGBTI identít, a tiež o biblické citáty nabádajúce k súcitu a tolerancii.

AUTOR AKO KAZATEĽ A KRITIK

V roku 2003 počas štipendijného pobytu v Kalifornii Rovňák uviedol premiéru svojej prvej performancie s presahmi do divadla *Matka neviestok*. Išlo o kombináciu hovoreného slova, respektíve prednesu (segregačné texty zo starozákonnej knihy *Leviticus*, zo *Zjavení sv. Jána*, a poetický autorský text *Matka neviestok*), a videa. V performancii použil vlastnoručne vyrobené kostýmy a rekvizity. Vystupuje tu v role akéhosi kazateľa, ale aj kritika cirkvi – trhá si rúcho, tvár si natiera krvou a pritom recituje latinský text, ako kňaz počas liturgie. V závere, pri prednese autorského textu, však zaznieva zmierlivý tón. Rovňák teda s biblickým textom pracuje opäť zaujímavým spôsobom – snaží sa prostredníctvom neho poukázať na to, že pohľad na LGBTI ľudí v 20. storočí sa v zásade nelíši od pohľadu na ľudí s morovou ranou v biblických časoch (knih



MICHAELA BOSÁKOVÁ (1978) ukončila bakalárske štúdium dejín umenia na FiF UK v Bratislave. Od začiatku svojho pôsobenia na kultúrnej scéne sa venuje kurátorstvu. Pôsobila ako kreatívna manažérka kultúrneho priestoru Hopkirk, kde organizovala umelecké akcie a výstavy prezentujúce najmä mladých slovenských autorov a autorky. Od roku 2009 pracovala ako hlavná kurátorka a projektová manažérka Stredoeurópskeho domu fotografie v Bratislave. Okrem organizovania výstav sa zúčastňovala na medzinárodných sympóziách a ako členka poroty na prehliadkach fotografií. Ako projektová a produktová manažérka zostavila encyklopédiu *Dejiny európskej fotografie 20. storočia*. Je členkou medzinárodných organizácií Oracle a European Month of Photography. Od roku 2015 pôsobí ako kurátorka a vedúca Photon Gallery vo Viedni, kde sa venuje výstavným projektom spojeným s fotografiou a novými médiami.

¹ Priame citácie sú z osobného rozhovoru, ktorý s Marošom Rovňákom viedla Michaela Bosáková.



Maroš Rovňák: *Duchovné cvičenia*, 2010, performance. Foto: Barbora Paulínyová

Leviticus hovorí o nutnosti oddeliť ľudí nakazených morom od spoločenstva, namiesto pomoci zdôrazňuje izoláciu).

MICHAELA BOSÁKOVÁ

SMARAGDOVÉ MESTO A DUCHOVNÉ CVIČENIA

Po *Matke neviestok* vytvoril Rovňák niekoľko performancií, v ktorých s textami pracuje obdobným spôsobom. Často si ich požičiava od svetových literátov, ako Rilke, Artaud či Michaux, kombinuje ich s autorskými textami deklamovanými na pozadí sugestívnych zvukových stôp, pričom využíva aj digitálnu moduláciu hlasu a samplovanie. Jednou z takýchto performancií je *Smaragdové mesto* (2009), v ktorej autor pracuje s citátmi zo známej rozprávky L. F. Baum *Čarodejník z krajiny Oz* a tiež s monológom blúzniacej postavy z knihy K. Keseya *Bol som dlho preč*. Pri prednese prekračuje hranice artikulovanej reči. Dôležitým prvkom je aj použitie dvoch paralelne premietaných videí – jedno zobrazuje pohyb mesiaca po nočnej oblohe (autor ho interpretuje ako symbol samoty), druhé pozostáva z krátkych záberov odkazujúcich na telo a telesnosť. Do performance zaradil aj černošský spirituál *Swing Low, Sweet Chariot*, vyjadrujúci nádej na lepšiu budúcnosť: „V Baumovom *Čarodejníkovi z krajiny Oz* všetky postavy smerujú do Smaragdového mesta, kde má čarodejník vyriešiť problém každej z nich. Pri stretnutí s ním však pochopia, že problém nespočíva v nich, ale v ich okolí.“ Podobne ako v Baumovom texte, aj Rovňákov *Smaragdové mesto* má byť mestom nádeje a vykúpenia z neslobody.

V performancii *Duchovné cvičenia* (2010), na ktorej Rovňák pracoval od roku 2009, sa opäť vracia k marginalizácii sexuálnych menšín. Pre túto performance napísal dva experimentálne texty – jeden odkazuje na list *De Profundis*, napísaný Oscarom Wildeom počas pobytu vo väzení po tom, ako bol odsúdený za homosexualitu; druhý na skutočný príbeh amerického tínedžera Bobbyho Griffitha, ktorého rodina v 80. rokoch 20. storočia nebola schopná prijať jeho neheterosexuálnu identitu, pretože bola nezlučiteľná s jej kresťanskými hodnotami. Napokon ho tak nepriamo donútila spáchať samovraždu. Na rozdiel od predchádzajúcich performancií sú *Duchovné cvičenia* menej „divadelné“. Autor pri vystúpení využíva iba tlmené svetlo žiarovky a stroboskop, ktorý bliká pri každom opakovaní slova „navždy“.

ODPOVEĎ NA KONZERVATIVIZMUS

V roku 2012 vznikla videoperformancia *Hyaena*. Rovňák sa v nej, vystupujúc na bielom pozadí, natiera krvou z nádoby pripomínajúcej ciborium (nádoby na uschovanie hostie) a deklamuje autorský text, pričom paralelne s jeho prirodzeným hlasom zaznieva aj jeho digitálne upravený hlas, znížený o niekoľko tónov. Jeden hlas tak vlastne reprezentuje dve osoby, dva názory, dva potipóly. Ústa sú prekryté bielym obdĺžnikom, výrazná mimika a gestikulácia dodávajú prejavu na intenzite. Je dôležité spomenúť, že *Hyaena* je prvou videoperforman-



ciou, v ktorej Rovňák používa slovenský jazyk. Ten sa predtým v jeho dielach objavoval len okrajovo, popri iných jazykoch. Text performance predstavuje odpoveď na konzervatívne názory katolíckej cirkvi a politickej elity na LGBTI komunitu.

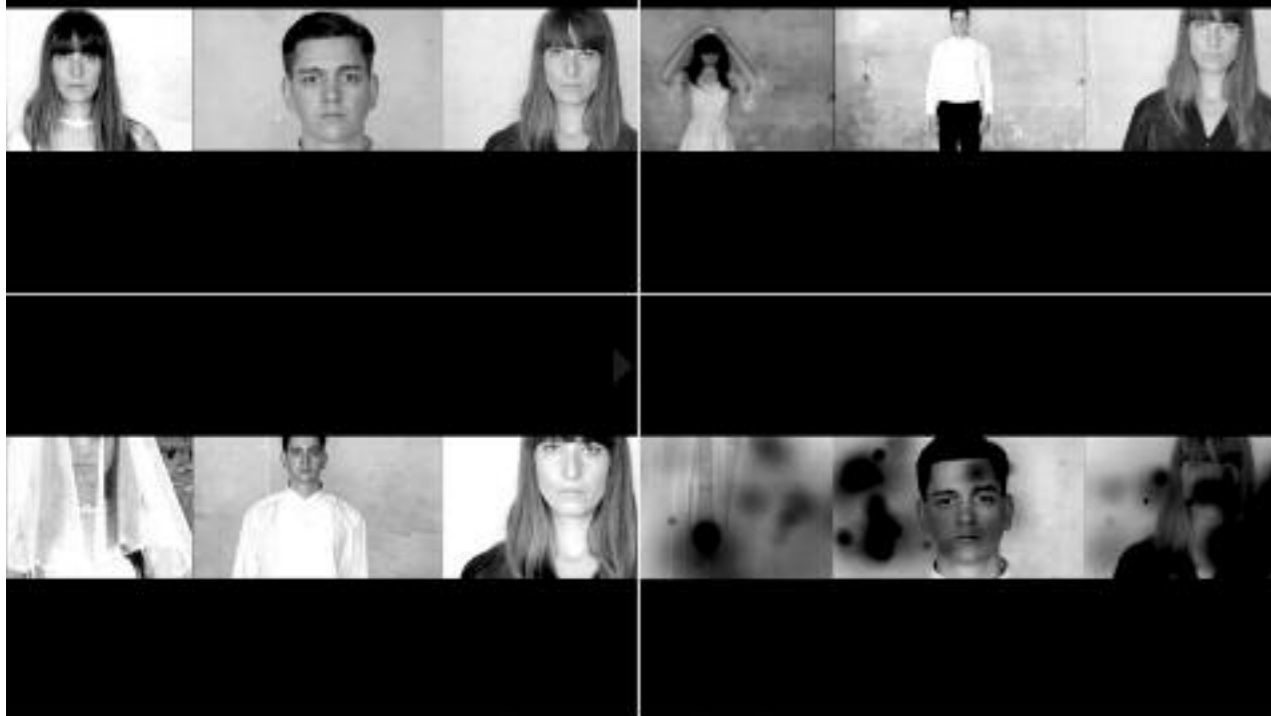
MICHAELA BOSÁKOVÁ

HYAENA

Aký zvuk má môj hlas?
 Aký zvuk má moje slovo?
 Akú váhu má moje slovo?
 Akú cenu má moje slovo?
 Tvoje slovo má cenu, ktorú zaň zaplatíš.
 Aký zvuk má môj hlas?
 Aký zvuk má moje slovo?
 Akú váhu má moje slovo?
 Akú cenu má moje slovo?
 Akú cenu má moje slovo a aký význam má moje telo?
 Tvoj hlas nemá žiadny zvuk.
 Tvoj hlas nemá žiadny zvuk.
 Tvoj hlas nemá žiadny zvuk.
 Tvoj hlas nemá žiadny zvuk.
 Tvoj hlas nemá žiadnu váhu.
 Ty nemáš hlas.
 Aký význam má tvoja modlitba?
 Ako znie tvoja modlitba?
 Ako sa volá tvoj boh?
 Ja nemám žiadneho boha.
 Ako sa volá tvoja choroba?
 Svoju chorobu som dostal pri narodení.
 Ako sa volala tvoja prvá láska?
 Žiadna nebola.
 Ako sa voláš ty a aké meno dáš mojej chorobe?
 Svoju chorobu mám od teba.
 Ako znie tvoje meno a aké meno dáš mojej prvej láske?
 Ako znie tvoje meno a aké meno dáš mne?
 Ako znie moje meno?
 Moje meno je meno mojej choroby.
 Tvoje meno je Bezvýznamný Človek.
 Ako znie tvoje meno a akú cenu platíš za meno veľkého významu?
 Načo je to dobré?
 Nie je to dobré na nič.

Československo.

preukázali sme
bratskému národu
nevyhnutnú pomoc
pri ochrane jeho
socialistických
výdobytkov ▶



Maroš Rovňák: Videli sme veci, 2012, video k divadelnej hre Luby Lesnej Téma Palach (réžia Viera Dubačová)

VIDELI SME VECI...

V tom istom roku ako *Hyaena* vzniklo aj úvodné video k divadelnej inscenácii *Téma Palach* (autorka Luba Lesná, réžia Viera Dubačová) s názvom *Videli sme veci*. Sebaupálením Jana Palacha sa Rovňák nezaobrá prvýkrát, video na túto témou vytvoril už v roku 2007 (*Budem si pamätať, kto si*). Vizuálne v ňom stvárnil príbeh mladého idealistického básnika, ktorý pozoruje rozvíjajúcu sa prírodu a v závere škrtá zápalkou. Je tu prítomný aj odkaz na Pasoliniho – v úvode Rovňákovho videa sa objavuje zakrvavené telo s titulkou 1975 (rok Pasoliniho smrti), hlavná postava Pasoliniho nedokončenej divadelnej hry *Zviera štýlu* (*Bestia da stile*, 1975) nesie meno Jan podľa Jana Palacha. Kým v prvom videu sa Rovňák zaoberá otázkou vernosti umeniu až za poslednú možnú hranicu, poetický text videa *Videli sme veci*, deklamovaný troma recitátormi, ktorí stvárnajú aj hlavné postavy inscenácie, je pokusom o kritický pohľad na temné obdobie neslobody, do ktorého sa Palach pokúsil vniesť svetlo.

VIDELI SME VECI

*Videli sme veci, ktoré sme nikdy predtým nevideli
Videli sme veci, o ktorých sme nikdy predtým nepočuli
Videli sme veci, ktorým sme celkom nerozumeli
Videli sme veci, na ktoré nás nikto nepripravil
Videli sme telo a oheň, ktorý to telo spaľoval
Videli sme oheň a v tom ohni sme uvideli svoju budúcnosť
Videli sme oheň a v jeho plameňoch sme uvideli seba
Uvideli sme veľa svetla a v tom svetle sme uvideli svoju budúcnosť
V tom svetle sme uvideli seba bez mena
V tej chvíli sme nemysleli na nič a na dlhý čas sme zabudli rozprávať
A potom nikto z nás na veľmi dlhý čas nevedel vysloviť svoje meno
A potom sme sa ho na veľmi dlhý čas neodvážili vysloviť
Zaspali sme a zabudli sme svoje mená
a zabudli sme meno krajiny, v ktorej sme dýchali,
a mená ľudí, s ktorými sme v nej žili
Zabudli sme na krajinu a ľudí, ktorých sme milovali,
a naše fyzické telá sa stali svedkami našej vnútornej premeny
Mysleli sme si, že oheň, ktorý sme videli, nás očistí,
ale v tom ohni zhoreli všetky naše nádeje
Trvalo veľa rokov, kým sme znovu uvideli seba
a spomenuli si na to, čo sme vtedy videli
To svetlo, ktoré sme vtedy uvideli, prišla zakrátko vystriedať tma
a my sme tú tmú potichu prijali a nanovo sme sa v nej učili chodiť a rozprávať
a naučili sme sa dorozumievať a nepoužívať pri tom všetky slová
V tej tme si každý z nás našiel svoje miesto, ale tá tma bola naša choroba
V tej tme sme nemali žiadne svetlo a čas bol veličinou,
ktorej sme nepotrebovali rozumieť*

*Ocitili sme sa zakliesnení v štrbine nereálna
a v tom perverznom samobytí sme nemohli rozprávať o živote
a nesmeli hovoriť o smrti*

ÚKRYT PRED SMRŤOU

Tému smrti, implicitne prítomnú aj vo vyššie zmienených dielach, Rovňák rozvíja ako nosnú až v divadelnej hre *Asile de nuit* (asile de nuit – v doslovnom preklade „nocľaháreň“, v kontexte tohto diela úkryt pred nocou, respektíve pred smrťou), premiérovu uvedenú v roku 2013. Hra vznikla najmä vďaka autorovmu záujmu o posmrtnú fotografiu a smútočnú korešpondenciu z obdobia od 19. storočia do prvej polovice 20. storočia, ktoré zhromažďuje vo svojej zbierke, a na základe niekoľkoročného skúmania kultúrnych tradícií trúchlenia vo vybraných európskych krajinách 19. storočia. Rovňák pre svoju hru vytvoril hudbu, javiskový set, väčšinu kostýmov a aj autorský text, ktorý okrem iného pozostáva z prerozprávaných pasáží zo *Zápisok Malteho Lauridsa Briggeho* od Rainera Mariu Rilkeho, ale aj odkazov na román *Jakob von Gunten* od Roberta Walsera. Ten doplnil o smútočné listy či falošnú reportáž o poprave mexického cisára Maximiliána I., publikovanú v *Le Figaro* v roku 1867. V scéne, v ktorej je použitá čierna maska, recituje herečka so zaviazanými očami Rilkeho báseň *Slepá*. „Úvahy z úst hercov, vinúce sa celou hrou, vyzdvihujú, často poetickým jazykom, metafyzickú povahu smrti. No predovšetkým, a to je pre mňa najpodstatnejšie, prinášajú svedectvo o bezprostrednom kontakte so smrťou v intímnom prostredí rodiny.“ Autor si v predstavení zahral spolu s profesionálnym hercom Tomášom Mischurom a herečkami Lenkou Luptákovou a Janou Olřovou.

EVANJELIUM PRE RUŽE

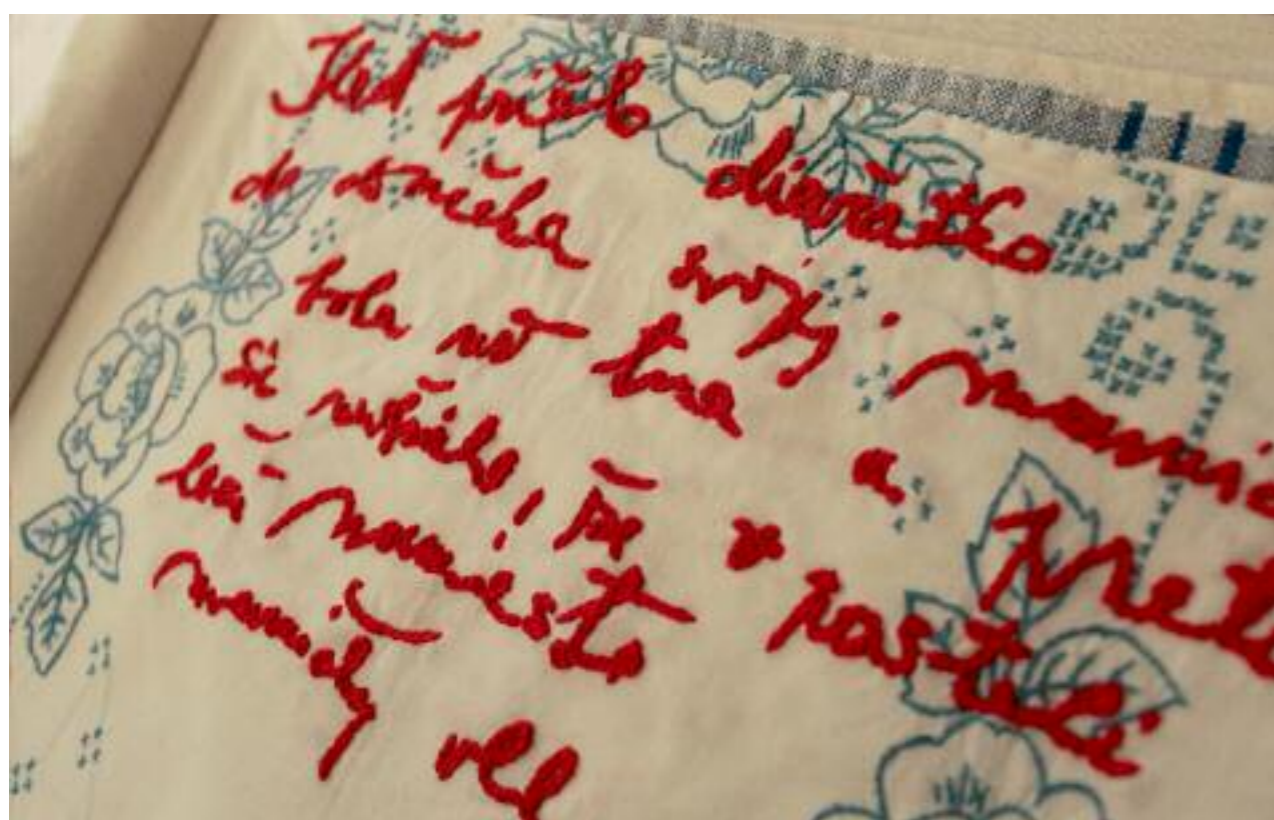
Scenár druhej a zatiaľ poslednej Rovňákovej hry *10 000. Evanjelium pre ruže* (2014) sa opiera o rešerš témy sexuálne motivovaných vražd žien (tzv. femicíd) v Mexiku. Telá zavraždených žien sa začali objavovať od začiatku 90. rokov v rôznych častiach severomexického mesta Juárez. Vražda a zohavenie ženského tela je akýmsi rituálom úspešného zavŕšenia obchodu medzi členmi narkomafie, ktorí tak zároveň demonštrujú svoju dominanciu nad ženami. V inscenácii *10 000. Evanjelium pre ruže* je rozprávanie americkej investigatívnej novinárky, pátrajúcej po príčinách miznutia mladých žien, prerývané výkladom historičky umenia o Manetovom cykle pozostávajúcom zo štyroch malieb a litografie na tému popravy mexického cisára Maximiliána I. (autor tak priamo nadväzuje na dielo *Asile de nuit*). Hra vrcholí príchodom speváčky v kostýme nevesty. Zastupuje všetky obeť femicíd a prostredníctvom neverbálneho prejavu (pomocou rozšírenej techniky operného spevu) sa pokúša odovzdať svoju skúsenosť bolesti. Hru, v ktorej vystupujú výhradne ženské postavy, Rovňák uviedol pod hlavičkou ním založeného *Pominuteľného divadla* – otvoreného a premenlivého virtuálneho divadelného súboru.

NÁVRAT K TEXTILU A MALBE

Práca na inscenáciách priviedla Rovňáka späť k materiálom, ktoré v predchádzajúcich rokoch využíval pomenej. Jeho textilná *Kniha ihiel* je súčasťou zatiaľ neuzavretého projektu *Červený dialóg* (od roku 2015), v rámci ktorého autor pracuje s pôvodnou verziou príbehu dnes známeho ako „Rozprávka o Červenej Čiapočke“. Text knihy je vyšitý červenou niťou na látkach utkaných autorovou starou mamou. Prostredníctvom vlastného vyšívania (cez pôvodné výšivky autorovej mamy a starej mamy) Rovňák vedie dialóg s osobami zodpovednými za jeho existenciu, zatiaľ čo text pôvodnej rozprávky vníma, podľa vlastných slov, ako komentár k obeti, ktorú prináša každá generácia v prospech tej nasledujúcej.

Dielo *Nemám žiadne ilúzie o nesmrteľnosti* je zatiaľ posledným Rovňákovým otvoreným cyklom (od roku 2015), v ktorom sa vracia k médiu maľby. Maľarske plátna s vytvoreným reliéfnym povrchom na záver pokrýva plátkovým zlatom. „Jedno z prvých takýchto plátien bolo utkané mojou starou mamou niekedy v 60. rokoch 20. storočia, a keďže moji rodičia ho dlho používali ako posteľnú plachtu, je pravdepodobné, že som na ňom bol splodený.“ Súčasť cyklu tvorí aj trojica objektov s náboženskými konotáciami. Cyklus ako taký predstavuje meditáciu nad životom umelca, osudom a duchovnou hodnotou jeho diela.

Nateraz posledná autorská výstava Maroša Rovňáka, ktorá bola uvedená v Galérii umenia Ernesta Zmetáka v Nových Zámkoch v roku 2015 pod názvom *Neverím*, predstavila autorovu tvorbu z obdobia uplynulých troch rokov. Okrem plátien z cyklu *Nemám žiadne ilúzie o nesmrteľnosti* tu Rovňák vystavil viaceré posmrtné fotografie zo svojej zbierky a jednu novšiu fotografiu (rovnomený názov ako výstava). Sú na nej zobrazené umelcove chodidlá stojace na zemi, v pre diváka či diváčku neznámom priestore. Hoci sa v zobrazení tohto výseku reality ukrýva aj určitá dezilúzia z možnosti vnímania a poznávania sveta, aktuálna Rovňákova tvorba pôsobí harmonicky.



Maroš Rovňák: Kniha ihiel (z cyklu Červený dialóg), 2015, textilný objekt. Foto: archív autora

ADRIENNE RICH

Jednadvacet milostných básní



ADRIENNE RICH (16. 5. 1929 – 27. 3. 2012) bola esejistka, feministka, aktivistka, pedagogička, držiteľka niekoľkých literárnych cien a jedna z najčítanejších a najplyvnejších amerických poetiek druhej polovice 20. storočia. Pre *Glosolálie* vybrané básne sú z jej zbierky *Twenty-One Love Poems* (Dvadsaťjeden milostných básní), ktorú vydala v roku 1977 – rok po stretnutí so svojou (do)životnou láskou, jamajskou spisovateľkou Michelle Cliff.

III

Protože už nejsme mladé, týdny musí nahradit
ty roky, co jsme si chyběly. A přece, že nejsme mladé,
říká jen tohle divné zakřivení časoprostoru.
Copak jsem ve dvaceti chodila ranními ulicemi
s údy rozevlátými opravdovější radostí?
Copak jsem se vykláněla z okna nad město
a naslouchala budoucnosti tak,
jak naslouchám s nervy naladěnými na tvůj telefon?
A ty, ty ke mně jdeš stejným tempem.
Tvé oči jsou jak věčná zelená jiskra
badilu na začátku léta,
jak modrozelená řeřicha vyplavená jarem.
Ve dvaceti, ano: to jsme si myslely, že budeme žít věčně.
V pětáctyřiceti už chci znát i naše meze.
Dotýkám se tě s vědomím, že nepatříme zítřku
a že nějak každá z nás pomůže té druhé žít
a nějak každá z nás musí pomoci té druhé zemřít.

VI

Máš malé ruce, právě tak velké jako ty moje –
jen palec je větší a delší – těmto rukám
bych světila svět, i mnoha jiným, jako jsou tyhle,
co to umí s elektrickým nářadím a volantem
nebo umí pohladit lidskou tvář... takové ruce by dokázaly
správně otočit nenarozené dítě při porodu,
řídít průzkumnou záchrannou loď
mezi ledovci nebo slepit
jemné, špičaté kousičky velkého kráteru,
který má po stranách
prsty extatických žen kráčejších
k Sibiřině skryši nebo k eleusínské jeskyni –
takové ruce by mohly páchat nevyhnutelné násilí

s takovým sebeovládáním a s takovým porozuměním
jeho rozsahu a mezím,
že pak už by násilí bylo překonané.

VII

Který mizera by svůj život proměnil ve slova?
Co je tohle za pokání?
– a přece, psaním podobných slov také žiju.
Nepodobá se to všechno kvíleným signálům rosomáka,
té modulované kantátě divočiny?
Nebo tě, když jsem pryč a snažím se tě stvořit ve slovech,
využívám jen jako slova o řece a o válce?
A že jsem se slovy o řekách a slovy o válkách
vyhýbala psaní o tom nejhorším –
ne o zločinech druhých, ani o naší smrti,
ale o neschopnosti chtít svobodu dostatečně vášnivě,
až by se jilmy stížené sněží, nemocné řeky i masakry zdály být
pouhými symboly našeho znesvěcení!

IX

Tvé dnešní mlčení je rybník, v němž žijí utopené věci.
Chci vidět, jak je vytahují na slunce a kape z nich voda.
V té vodě nevidím svou tvář, ale tváře jiných,
i tu tvou, jen v jiné době.
Ať se v tom rybníku ztratilo cokoli, potřebujeme to obě –
hodinky ze starého zlata, graf funkce proměnné zastřený vodou,
klíč... I bahno a oblázky na dně
si zaslouží chvílku pozornosti. Toho mlčení, němého života,
se bojím. Čekám
na vítr, který pro jednou jemně pročísne
ten vodní příkrov a ukáže mi, co pro tebe můžu udělat,
pro tu, díky které se to nepojmenovatelné pro druhé
i pro mě často stává pojmenovatelným.

[Plovoucí, nečíslovaná báseň]

Ať se s námi stane cokoli, tvoje tělo
mě bude pronásledovat – to tvoje něžné, křehké
milování, jak napůl stočený vějířovitý list
mladičké kapradiny v lesích

právě ozářený sluncem. Vlnila ses: přející stehna,
do kterých jsem znovu a znovu bořila obličej –
ta nevinost a moudrost místa, které jsem našla jazykem –
ten žhavý, nenasytý tanec tvých bradavek v mých ústech –
tvůj dotek, pevný, pozorný, pátravý,
tvůj silný jazyk a tvé štíhlé prsty,
sahající tam, kde jsem na tebe roky čekala
v jeskyni podobné vlhké růži – ať se stane cokoli, tohle existuje.

XVII

Nikomu není předurčeno ani souzeno někoho milovat.
Ty náhody se dějí, nejsme hrdinky,
dějí se v našem životě jak autonehody,
jako knihy, které nás změní, jako čtvrti,
do kterých se přistěhujeme a které si zamilujeme.
Tohle není příběh o Tristanovi a Izoldě,
ženy by aspoň měly znát rozdíl
mezi láskou a smrtí. Žádný pohár s jedem,
žádné pokání. Jen představa, že ten magnetofon
měl zachytit část naší duše: ten magnetofon
přece nejen hrál, ale měl nás i poslouchat,
aby pak poučil ty po nás:
tohle jsme byly, takhle jsme se snažily milovat,
tyhle síly postavili proti nám
a tyhle síly jsme měly v sobě,
v nás a proti sobě, proti sobě a v nás.

(Preložila Sylva Ficová.)



SYLVA FICOVÁ prekladá titulky, akademické a odborné texty, knihy rôzneho druhu a svojich obľúbencov a obľúbenkyne – Williama Blakea, Katherine Mansfield či Anne Sexton. Preklady poézie publikuje najmä v časopisoch *Host* a *Tvar* a na svojom blogu. Žije v Brne.



Foto: PXS

DARINA ALSTER & PXS

Tension X (k performancii)
Performancia Tension X, 19. januára 2017,
Galerie Ferdinanda Baumanna, Praha

Autorka a autor: Darina Alster, PXS

Kurátor a kurátorka: Matouš Mědílek, Christina Gigliotti

Zvuk: Ida Elastic

Kostýmy: Renee Vidourková

Spolupráca na performancii: Markéta Ježová, Jakub Ra, Monina, Jan Miko, Aneta Jaurisová, Katarina Kadijevic, Daniel Pešl, Jan Pulo

SHARDS střeptiny

CONCHES ulity

MOTHER SENSES mateřské city

COMMUNITIES komunity

CULTS kultury

SHELTERS v doupěti

útočiště

hnízda

lastury

COLONIES

SALT VOLATILE

sůl

měníci se

turbulentní

nejistá

SALT AS THE MOTHER OF THE EARTH

GAIA

YONE

sůl jako matka země

sůl jako chuť

chuť čehokoliv

LUST FOR LIFE

náboj



DARINA ALSTER (1979) je vizuální umelkyně, performerka, publicistka a pedagogička. Žije a pracuje v Praze. Nejčastěji se vyjadruje prostřednictvím performancí, hovorového slova, multimediálních instalací a videa. Hlavními tématy jej tvorby sú čas, identita, náboženstvo a osobné či politické vzťahy. Vo svojich performanciách prekračuje hranice reality, nepochopiteľnými javmi narúša bežné situácie, čím necháva prehovoriť podvedomie. Nové médiá rada kombinuje s médiami archaickými (astrologia, tarot, náboženstvo, rozprávky a iné druhy archetypov). V ostatnom čase sa intenzívnejšie zaoberá aj témou tehotenstva, zrodenia a materstva.



PXS je kurátor, autor, maliar, prednášajúci, feminista a prorok. Zaoberá sa queer kultúrou, témou udržateľnosti a post-súčasťou komunikáciou.



Foto: Daniel M. Sabata



VOLATILE TIMES
UNSTABLE BODIES

nejistá doba
konzumovat

RECEIVING

přijímat

SHARING ECONOMICS

sdílet identity, akce, peníze

MUTUAL LOVE

SAND

MOVING SANDS

písek

tekuté písky „precarite“

DROUGHT

vysušená zem

vysátá zem

SHIVERING

„husí kůže“

„labutí kůže“

SWANSONG

labutí píseň

BRED

plemeno

METAIDENTITIES

FEMALE GAZE

ženský pohled

zírání

animozity

ANIMOUSLY

OUR PALMS ARE OUR DIAMONDS!

naše dlaně jsou naše diamanty!

GRILLZ

VISUAL RADICALIZATION

SOCIETAL RADICALIZE

Grillz

ALICES

WONDERLANDS

Alice a Alenky

ponoření

HARD DATA

tvrdá data

protřeté oči

HOTBEDS

horké postele

CUMS

spermat

MONSTER FEELINGS

monstrózní pocity

pomatenost

pomatenost ducha

CHAOS MAGIC

DRAG-OUT HAUTE-NESS

stáhnutá elegance

empír

OIL

olej, ropa, láska

SHORT STORIES

krátké příběhy

WASTELAND

pustina

utopická zděšenost

UTOPIES

BABIES

ALIENATION

vetřelci

vzájemná láska

MUTUAL LOVE

přenosné shnilé jídlo...

ROTTEN FOOD DEVICES

bezpečí

TEACHABLE MOMENTS

chvíle, kdy se učíme

neuvěřitelné geny

EXCELLENT GENES

JESTS

žerty



Foto: Daniel M. Sabata





SULPHUR
síra

SUCKERS
grázlové
El Sacasangre

HEARTFELT
srdce vroucnost
MORTALITY
smrtelnost

JOY OF CREATING
radost z vytváření
DIGITAL RESIDUE
digitální usazeniny

STUNNERS
nádhra

GHOSTS OF FLESH AND BLOOD
duchové masa a krvi

BATS
netopýři, kroužky
O-RINGS
The Story of „O“

TOUCHPOINTS
design doteku
kolonie
instantní tělo
INSTANT BODIES

RING TOSS
stáhnutí prstene
MID-AIR MEETINGS
střetávání ve vzduchu
FROZEN SOUNDTRACKS
zmrznuté soundtracky
šepot
ukolébavky
WATER'S MIDSTS
tekoucí voda



AUGMENTATIONS
prodloužení

EXTENSIONS
rozšíření reality
VR
přítomnost v posunutí
THE PRESENT IN DRAG
postcontemporary times

WARD LOVE
opatrovatelská láska

SOILED
půda
pozemskost
SANGRE SECA
pokrevnost

ABERRANT ROUTES
otřesy
THINGS OF THE SPIRIT
věci ducha

MISTRESSES OF ANIMALS
milanky zvířat
návnady
hladoví duchové
HUNGRY GHOSTS

MANURE
odumřít a přinést úrodu
nasytit
EAT AND BE EATEN
jíst a být pozřen
zemí tebou mnou

SUFFER AND MAKE A TREASURE
vytrpět a přinést poklad
martyrium
reality check

VERITAS
věřit v pravdu
zemřít





Foto: PXS

DOING MIRACLES
dělat zázraky

TO HAVE GOT
mít
vlastnit
potřebovat

TO LEAVE
pustit

HAVE-NOTS
sdílet

TO SHARE

TO SHARE A BODY
sdílet tělo

TO SHARE A WAR
sdílet vojnu

TO SHARE A MEAL
sdílet jídlo

HAND-TO-HAND

MOUTH-TO-MOUTH
z ruky do ruky
z úst do úst

RACING RATS
krysy
krása

UNTHINKABLE CHILDREN
nepřemýšlející děti

ANXIETIES
úzkosti

HOPES
naděje

PALM ANGELS

COUPLING ANIMALOUSLY
ADVERTISE WITH NECTAR
nektar

HEAT-MAPS
tepelné mapy

LIMINAL HEADSETS
okupované headsety

CYBORGIAN
kyborgové
SWATHES
pruhy
ZERO LOVES
zeroes
ZERO DREAMS

VALLEYS
MAIDENS

BREADCRUST
kůrka chleba

JERUSALEM
město pokoje

MANIACALLY
manické hledání odpovědí
GO-TO-ANSWERS

TATTERED GARB
rozervaný oděv

HACKING
odposlechy
leaking
Amazon Echo
simple life

BRAIDS

WHITE ROSES
bílé růže...
REVERSE

COVERING
zahalenost
HIDING

BURNING MATTER
hořící plazma
mezera
znovuvytvoření
přetvoření
in carne



Foto: PXS

DARKNESS

temnota

NOTHINGNESS

nicota

LIGHTNESS

hmatatelnost

CAPABILITIES**BITE-OUT**

kousnutí

SPAN ATTENTION

časové slučky

navyknutí

SEVERE QUESTIONS**BONING**

vojna o kosti

EMBERS

závody na dno

SCENERY PORN

In Vitro Meat

PHENOMS

fenomény

TO BIRTH A CHILD

přivést na svět dítě

TO CREATE THE NEW WORLD**ANOTHER WORLD IS POSSIBLE****MATRIXES**

matrixy

MADRE

to, co nejvíc chybí tomuto světu, je ženská síla

PUSSY POWER**STRENGTH****TO SAVE AND OVERCOME**

vůně

SHADOWS

stíny

fantazie

PHANTASIES**PARENTAL**

rodičové v boji

PARENTS IN WORLD**LACKING BEAUTY**

strádající krása

TIFERET**ACILUT**

být na blízku

COME CLOSER**NONHUMAN PALPITATIONS**

nelidské bušení srdce

TO LOVE DESPITE ALL

milovat navzdory

Who is the right one?

Kdo je správný?

Who is the good one?

Kdo je dobrý?

Who is sober?

Kdo je čistý?

Who can categorize?

Kdo určuje žebříčky, hierarchie?

Who can evaluate?

Kategorizuje, kritizuje, hodnotí?

The Truth is in eveyone.

Každý má pravdu.

Everyone is strong.**Everyone has own strength.**

Každý je silný.

Nothing is reprehensible!!!

Nic není odsouzeníhodné!!!

The whole world is inside of you.

V tobě je celý svět.

You Are The Whole World.

Ty jsi celý svět.

You Are Created By Stars.

Jsi vytvořen z hvězd.

You Are The Star.

Jsi hvězdou.

neverending everlasting

A hvězda je tebou.

And The Star Is By Yourself.

Jsi v prachu

in dust

a tvoříš vesmír

in dark matter

where all data are

where music is

jsi všechno

you are everything

protože jsi nic

in nothing

jsi všechno

everything

I'm closer to you than before.

Jsem k tobě blíží než předtím.

Symbols are more and more important!

Symboly jsou více a více důležitý!

Which information is relevant?

Které informace jsou podstatné?

Does information matter?

Záleží na informacích?

What for is the information, when it only matters how you are feeling now...

Nač jsou informace, když záleží hlavně na tom, jak ti je...

APOCALYPSIS

APOKALYPSA

UNCOVERING

THE DISCLOSURE OF KNOWLEDGE

ODHALENÍ

EMPATHY

EMPATIE

TELEPATHY

TELEPATIE

INTUITION

INTUICE

TRANSITION

TRANZICE

INTERCONNECTION

PROPOJENÍ

FELLOWSHIP

SOUNÁLEŽITOST

MUTUALITY

VZÁJEMNOST

EXISTENCE

EXISTENCE

BOND

SPOJENÍ

FEARLESSNESS

NEBOJÁCNOST

TRANSCENDENCE

TRANSCENDENCE

Qui vicerit, quod proelium

Naše vize je apokalyptická, odhalující, přivádějící na svět, zachraňující.

Naše vize je plná naděje nového života. Femininní síla je ta pravá esenciální síla.

Tension je oltář, který prošel černou dírou. Město X se stává nekonečnou Moebiovou smyčkou. Oltář se proměnil ve zmuchlanou mapu katastrof. Tělo těhotné planety. Muslimské ornamenty splývají s křesťanskými rosetami. Fundamentalismus je výplod strachu a plodí zánik všeho, co má smysl. Ať už se jedná o muslimské teroristy nebo krajní pravici, která slaví úspěch u nás v Evropě i Americe. Feminismus je přímým protikladem fundamentalismu. Umění je způsob myšlení a může být i formou léčení. Výstava je naší společnou modlitbou za civilizaci. Základem je obrazec opakovaně procházený jako pomalá modlitba za zachování živého jádra, které má schopnost sebeobnovy i po jakékoliv krizi či katastrofě. Když se my lidé navzájem vyvraždíme, planeta Země se možná jen oklepe a vytvoří nové organismy. Těžko říci, zda budou moudřejší, než byla naše civilizace. Proti rozpadu světa stavíme Magii. Magie je věda obyčejných lidí. Magie je každodennost. Visita Interiora Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem. Obrazec je nutno opakovat tiše jako modlitbu, mantru i sigil. Je třeba nedat šanci strachu. Važme si života a prožijeme lásku. Strach plodí nenávisť, láska propojuje.

(Darina Alster & PXS k Novému roku 2017.)



Maroš Rovňák: 10 000. Evanjelium pre ruže, 2014, divadelná hra (zľava do prava Maja Danadová, Lenka Luptáková, Dominika Doniga, Jana Olhová), videostills zo záznamu

ETELA FARKAŠOVÁ

Scenár



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.

Stojí pri okne, ktoré vedie do záhrady, čím je staršia, tým radšej postáva pri okne, pri tomto alebo pri iných, očami blúdi po jednotlivých častiach záhrady, mohla by sa prebuť, hodiť na seba ľahký svetrík a vyjsť von, ale jej sa viac žiada byť v akomsi medzipriestore, sčasti v dome a sčasti mimo neho, za sebou má izbu s písacím stolom, s kresielkom, váľandou, na písacom stole sa vŕšia kôpky neprečítaných kníh, časopisov, no najmä je tam roztvorený román, nad ktorým trávi denne niekoľko hodín, preklad jej dáva zabráť viac, ako si pôvodne myslela.

Pohľadom sleduje záhony kvetov s ochabujúcimi hlavičkami, vtáky, ktoré prelietajú z kríka na krík, zo stromu na strom, oči obkresľujú krúživý pohyb lístia opadávajúceho z konárov, záhradný chodník je ním už celý zasypaný, naozaj by bolo dobré, keby vyšla z domu a odhrabala aspoň časť hlavného chodníčka vedúceho od domu až k dolnému koncu záhrady.

Ostáva však pri okne, nikdy sa jej nezunuje pozerať sa na záhradu, na les za ňou, v každom ročnom období krásny inou krásou, hrajúci inými farbami, akoby to bol zakaždým tak trochu iný les, v ktorom možno očakávať trochu iné zážitky, pocity, a dokonca aj myšlienky.

Najradšej má jarnú a jesennú krajinu, jesennú ešte väčšmi, kdesi čítala, že pre mentálne naladenie človeka je určujúci čas jeho príchodu na svet, narodila sa v mesiaci už dohasínajúcej farebnosti a prehľbujúcej sa nostalgie za letom, v čase stíšeného, snivého smútenia za niečím, čo sa stráca, možno aj preto má rada pohľad na oblohu plnú odlietajúcich vtákov, je v nej prítomná nejasná túžba po dialke, v ktorej sa všetko rozplýva, zahaľuje tajomnosťou nepoznaného.

Aj z farieb má najradšej farby jesene, v galérii ju oslovujú najmä obrazy, v ktorých dominuje hnedastá so žltou, postriekané zhasínajúcou červeňou, a ak si kúpi novú blúzku alebo šál, nemôžu v nich chýbať práve tieto farby, vyvolávajú v nej pocity podobné jej základnému naladeniu.

Ty si taká naša jesienka, povedal jej muž kedysi pred rokmi, keď si ešte väčšmi všímal, čo má na sebe oblečené, doteraz jej tak občas povie a narádza ju, aby skúsila niekedy aj niečo modré, fialové alebo zelené, ale ona ostáva verná svojim farbám.

Pri predstave, ako dávno nebola na dlhšej jesennej prechádzke, si vzdychne, oči ani nevedia, o čo sa môžu zachytiť z ponúkanej pestrosti, ktorá už v sebe nesie stopy únavy, a aj predtuchu rozlúčky, nohy sa zabárajú do mäkkých vrstiev suchoriaceho lístia, okamihi, v ktorých sa najlepšie premýšľa, raz je vychýlená

k tomu, čo už bolo a nenávratne sa minulo, inokedy k tomu, čo ešte len príde, ohlasuje sa zatiaľ len v slabých náznakoch...

Jesienka.

Vojtech to presne vystihol, jesienka s náležitou dávkou snivej nostalgickosti, smútku, povedala by existenciálneho.

Bdelé snenie, snenie ako náhrada za to, čo jej v reálnom živote uniklo, čoho sa nedostáva, alebo čo zlyhalo, v čom aj ona sama zlyhala.

Večný kruh jej myšlienok, krúti sa v ňom a nevie ho prekročiť, kruh je pevný, nepriepustný, tá nepriepustnosť ju zraňuje, nenecháva ani úzku štrbinku na únik, tak je to s ňou, nevie, ako by mala riešiť zložité situácie, bez ohľadu na to, či ich zavinila ona, alebo či bola len ich svedkyňou, či sa im len prizerala, niekedy je aj prizieranie previnením, myslí si a už sa zase točí v tom svojom kruhu.

Stojí pri okne, s pohľadom na oprchávajúce stromy, na krdle vtákov prelietajúcich ponad ich záhradu, už ako dieťa sa na ne vždy rada dívala, premýšľajúc pri tom o príťažlivých silách všetkých dialok, už vtedy tušila, že túžba po dialke a jej tajomstvách vie bolieť.

V minulých rokoch, keď ešte boli mladší a vydávali sa na cesty do sveta, vypestovala si taký zvláštny zvyk, galérie a múzeá ju už unavovali, ak sa ocitla v cudzom meste, oveľa viac ju lákalo pozorovať život na uliciach, všímať si na nich ľudí, čítať z ich tváří, pohľadov, spôsobov, akými kráčajú, hovoria.

Nesmierne rada si pri šálke kávy v nejakom pouličnom bistre vo fantázii vykresľovala osudy ľudí, ktorí prechádzali okolo nej, pokúšala sa zachytiť aspoň pár slov z ich rozhovorov a potom už dávala voľnosť predstavivosti.

Niekedy uvidela aj samu seba, ako kráča po tejto ulici, ponorená do rozhovoru s inou, dajme tomu, mladšou ženou, pravdepodobne dcérou, tá predstava ju najviac tešila, no zároveň pripomínala čosi smutné, dcéra bola neuskutočneným snom.

O čom sa asi zhovárajú, rozmýšľala pri predstave obrazu tých dvoch kráčajúcich žien, zovňajškom trochu podobných, a možno aj povahou, hoci dcéry sa spravidla viac podobajú na otcov, ale to by napokon nebolo až také dôležité, viac by ju zaujímalo, do akej témy sú tie dve zahĺbené, napadali jej rôzne variácie rozhovorov, ktoré by mohli viesť, príbehov, ktoré by aj ony mohli prežívať tu, medzi týmito domami, v tomto cudzom meste, ktovie, ako by sa tu odvíjali ich životy.

Chvíle, keď posedávala v pouličných kaviarničkách cudzích miest a vytvárala si rozmanité podoby seba i svojich príbehov, mali v sebe čosi vzrušujúce, tie príbehy nebudú nikdy reálne žité, ostanú uzavreté v jej bdelých snoch, alternatívne príbehy, ktoré sa nikdy neuskutočnia, určené len na existenciu v jej predstavách, o to jej boli vzácnejšie.

Keď rozprávala potom, po návrate domov, o zážitkoch z cesty, hovorila o všetkom možnom, no o tom, ako si vytvárala v predstavách nielen príbehy neznámych ľudí, ale najmä podoby svojich vlastných zmnožených príbehov, mlčala.

Už niekoľko dní sa chystá počúvať Philipa Glassa, má niekoľko nahrávok s jeho skladbami, dostala ich pred pár rokmi pod stromček, čakala na podvečer, keď bude doma sama.

Vojtech volal, že sa dnes zdrží, majú akúsi dôležitú poradu o grantoch, zase o grantoch, vzdychla si, zháňanie peňazí na výskum bude pomaly najdôležitejšou súčasťou vedeckej práce, peniaze sa votreli do stredu života mnohým ľuďom, hoci si to neželali, naopak, boli z toho nervózni, prinášalo to pocity nespokojnosti, neraz aj nemohúcnosti, bolo to tak, peniaze sa stali centrom, bodom, od ktorého sa odvíja všetko ostatné, ak vieš získať peniaze, môžeš aj vedecky pracovať, ak nie, živoríš, muž frfle, že niekedy živia celé laboratóriá, takéto myšlienky teraz radšej zaženie...

Začne pravdepodobne s Metamorfózami, nahrála ich v novosadskej synagóge Branka Parlič, má aj ďalšie Glassove klavírne skladby, s americkým pianistom Bruceom Brubakerom, obaja, aj Branka, aj Bruce sú fantastickí, svetovo uznávaní interpreti minimalistickej hudby, rozhoduje sa pre Branku, nahrávku si kúpila pred niekoľkými rokmi priamo tam, po koncerte, keď bola v Novom Sade na medzinárodnom prekladateľskom seminári.

Vojtecha nechávajú Metamorfózy ľahostajným, možno je to tým, že nezažil atmosféru koncertu, pre neho sú tie skladby priveľmi monotónne, neobľubuje v umení minimalizmus, všetko akoby stiahnuté do jedného uzlíka, akoby odsúdené na číre opakovanie, ak by sa aj objavil náznak zmeny, pohltí ho predchádzajúca jednotvárnosť, ktorá sa zakaždým nanovo vracia...

Veď práve o to ide, namieta mu vzrušene, o ustálenú nemennosť tónov, akordov, väzieb a štruktúr, o precítenie tej nemennosti, pripútanosti k danému... je to také... také pravdivé...

Vojtech zdvíha ruky, nepresviedčaj ma, nie je to moja hudba...

Nepresviedča, Glassa si nechá pre počúvanie v samote tak ako niektorých ďalších, zaborí sa hlbšie do kresla, privrie oči, bude si predstavovať, že je v novosadskej synagóge, sedí medzi ostatnými návštevníkmi koncertu, hudba k nej prichádza z čosi vyše storočných múrov, aj tak z nich vanie história, predtým stála na tom istom mieste pôvodná synagóga.

Počas pobytu v Novom Sade prechádzala okolo synagógy aj niekoľkokrát za deň, vie si ju doteraz veľmi jasne predstaviť, o to lepšie sa vžíva pri počúvaní nahrávky do atmosféry, ktorá sa tam vytvorila počas koncertu, už cíti, ako do nej vtekajú prvé akordy, poddáva sa im, sugestívnym, roztápa sa v nich, vo chvejúcich, prelievajúcich sa do seba, na okamih sú celkom blízke zámlke, aby sa vzápätí opäť vynorili, odolné voči zániku.

Tóny sa premieňajú na vlny: opakujúce sa s prísnu pravidelnosťou, tá istá melódia, ten istý rytmus, a aj štruktúry: pevne zakosílené do osnova, strohá osnova ich drží, ak by sa aj vyklonili z monotónnej pravidelnosti, osnova ich nepustí, púta k sebe, to základné, dané ostáva, chvíľami až bolestivo nemenné, práve tak to povedala aj mužovi a ona vie, o čom hovorí, vie to veľmi dobre, dlho, už roky.

Sústredene sleduje občasné vychýlenia, niekedy dokonca ruptúry v podobe zlomenej tóniny, síce len s malým rozlíšením, a potom už zase iba návraty, niekoľko ráz si prehrala z YouTube nahrávky, kde za klavírom sedí sám Philip Glass, hrá tie svoje Metamorfózy, jednu, potom druhú a ďalšiu, pod prstami mu preteká udalosť za udalosťou, sen za snom, radosť za radosťou a smútok za smútkom, plynutie času, dni, mesiace a roky, metamorfózy, a predsa čosi ostáva v tom prúdení stále, opakujúce sa...

Akoby opäť sedela na dlažbe synagógy, okolo nej rovnako vzrušené tváre, svietiace pohľady, synagóga je nabitá do posledného miesta, takmer nedýcha, účasná čohosi, čo pripomína zázrak, z klávesníc sa ako opar dvíha výdych a nádych za výdychom a nádychom, chápe tú symboliku, takisto sa zdvíha a zapadá aj deň za dňom a život za životom, všetko také podobné, jednotvárne, navracajúce sa, aj keď zakaždým predsa len trochu iné, prinajmenšom o nanovo nariasené vzťahy medzi prúdiacimi tónmi.

Ani tí, čo sedia vedľa nej, takmer nedýchajú, cíti, že takmer nedýcha ani Branka, sklonená nad klaviatúrou tak hlboko, ako sa jej len dá, klávesníc sa dotýka takmer celou vrchnou časťou tela, zdá sa, že o chvíľu s nimi úplne splynie.

Všetko, čo nie je touto hudbou, sa stratí, zanikne, aj ona, hlboko vtlačená do kresla v mužovej pracovni, akoby sa začínala postupne strácať, ostane len predstava ticha starých múrov a hudba, alebo možno naopak, hudba a toto pradávne ticho, nasýtené dejinami.

Opakovateľnosť štruktúr, ktorá si ju podmaňuje, opakovateľnosť, ktorá ju zadúša svojou nástojčivosťou.

Osudovosť príbehu, premietne sa v jej mysli, príbehu, v ktorom je tolko rozpoznateľného, v istom zmysle dôverne známeho.

Nemennosť túžby, presne to je ono, tá istá túžba, pomyslí si vrúcne: strácať sa v tejto túžbe, v tomto večnom kruhovom plynutí...

Skladba sa skončila, no ona ešte stále sedí s privretými očami v kresle, pomaly sa vracia do tejto izby, do svojho času, pomaly a nie priveľmi ochotne sa vracia, tak ako vtedy, spolu s ostatnými ešte chvíľu zotrvala na zemi, potom pomaly, opatrne, aby neodplašili tiene tónov, ktoré už dozneli, vstávali zo zeme, rovnako pomaly sa uberali k východu synagógy...

Okolo polnoci, tesne pred zaspaním, sa ešte raz v predstavách vráti do starej synagógy a nanovo si prehráva tie skladby, tento raz nechá hrať famózneho Bruca alebo dokonca samotného Glassa, už si tie skladby zaznamenala do notesa vyhradeného na prípravu scenára, no ešte presne nevie, ktorá z Metamorfóz to bude...

Napokon sa do Berlínky vybrala, celkom dobre sa zabavili, hoci stretnutie sa nezačalo ktovie ako dobre, Danica sa vrútila do kaviarne ako víchor, z nahnevanej tváre hneď vyčítali, že niečo nie je v poriadku.

Opýtali sa jej, čo sa stalo, len precedila cez zuby: nič, nič sa nestalo, a ja sama som jedno neviditeľné nič.

Nerozprávaj v inotajoch, zavrátila ju Viera, a riadne nám vysvetli, o čo ide, čo to všetko znamená.

Čo chceš, aby som ešte vysvetľovala, reagovala podráždene, vám sa to hádam nikdy nestalo, ešte nikdy ste nezažili ten pocit, že vás nikto nevidí, nevníma... idete po ulici, celkom spokojne si vykračujete, ráno ste si obliekli nový plášť, a vôbec, vstali ste v dobrej nálade, tešíte sa na deň, na to, čo vás čaká...

Dúfam, že sme v tom, na čo sa tešíš, aj my, prehodí Erika.

Samozrejme, vy a k tomu ešte sacherka s kávou, dodá s malým úškrnom. Dobre, takže tešíš sa a vykračuješ si v novom plášti...

V elegantnom a, mimochodom, vôbec nie lacnom, dodá a prstami si zľahka frnkne na rafinovaný golier kabátu, dožičila som si takýto kus parády, hoci som aj chvíľu váhala, kšefty nejdú v poslednom čase najlepšie, ba takmer vôbec.

Neodbočuj, zahriaknu ju, takže si vykračuješ a vtom...

Vtom nič, práveže iba obrovské, veľké nič... o to ide, ani jeden pohľad, nikto si ťa nevšímne, okom ani len nezavadí o teba, nehovorím o obdivnom pohľade, ale nijaký pohľad, ak aj na zlomok sekundy k tebe nejaký zablúdi, okamžite sa obráti inam, nikomu nestojíš za to, aby sa na tebe dlhšie pristavil, žena v rokoch, povie a prejde pohľadom po nich, môžeš sa usilovať, ako len chceš, bude to iba na smiech... starnúca žena akoby nejstvovala, stáva sa nezaujímavou, neviditeľnou, splývame s ulicou, so sivými domami, stĺpmi, už dlhšie nad tým rozmýšľam a dnes som dostala ďalší dôkaz, hovorí roztrpčene, sme neviditeľné.

Do istej miery to platí azda aj na mužov, poznamená Viera, na všetkých starých alebo starnúcich, nezaslúžia si pozornosť ani záujem, odžili si svoje, čo tu ešte strašia, zdá sa mi, že presne toto čítam v pohľadoch mladých, keď nám ich niekedy vôbec venujú.

Danica nesúhlasne pokrúti hlavou, predsa len sa to na ženy vzťahuje o čosi viac, my, čo sme boli zvyknuté...

Starobu nemá nikto rád, bojíme sa jej, ozve sa opäť Viera, poznám pracovisko, kde majú dohodu, že ak niekto vysloví niečo, čo súvisí so starobou alebo starnutím, vhodí za trest do hlineného prasiatka, ktoré si kvôli tomu na pracovisku zaobstarali, jednoeurovú mincu, akoby samo to slovo bolo špinavé, choré, akoby sa z neho šírila nejaká nákaza, za vulgárne slovo päťdesiat centov, za slovo vzťahujúce sa k starobe euro.

Kdesi sa v tomto modernom svete stala chyba, hovoria si, celý akoby staval len na mladosti, ba akoby chcel on sám celý omladnúť a vyhnať starobu, akékoľvek jej príznaky aj zo seba, zbaviť sa jej, ako keby sa to dalo, zastaviť čas alebo ísť dokonca proti nemu, pomýlený svet, zdeformovaný, a tuším aj šialený.

Katarína počúva, nezasahuje do rozhovoru, ona radšej len zamyslene počúva, hoci by mohla všeličo povedať, práve si spomenula, že v jednom americkom románe sa v súvislosti so starobou hovorí o špinavom slove, dirty word, presne s takýmto označením sa stretla v tom románe, špinavé slovo, ktorému sa treba vyhýbať, lebo inak sa tá špina nalepí na človeka, a ten sa už toho nezbaví... alebo by mohla pripomenúť tú epizódu z električky, ale akosi sa jej do toho nechce, mlčí, iba pritakáva, keď hovoria ostatné.

Danicina teória nie je celkom na zahodenie, má čosi do seba, na tom sa zhodli všetky, ozaj, ktovie, či ešte vôbec jestvujeme, zasmejú sa, ale je to smiech nasilu, aj ona sa zasmee, no cíti, koľko trpkosti je v ich smiechu, popíjajú kávu, ujedajú z tanierikov zákusky, ukrajujú si z nich po malých kúskoch.

Večer doma by aj chcela povedať mužovi čosi o teórii zneviditeľnenia, ale prv, ako začala, Vojtech prehodi sucho, že zrejme zase budú nejaké problémy s Richardom, prišla mu pošta, prezerajú si úradnú obálku, mali by mu ju poslať, ale nevedia kam, asi by ju mali aj otvoriť, nerobí sa to, ale v takomto prípade je to čosi iné, možno sme mali otvárať aj tie listy v minulosti, čo všetko sme mali urobiť a neurobili, poznamená, v jej hlase je nesmierne veľa ľútosti.

Zašla do Vojtovej pracovne, pôvodne si chcela čosi overiť v jednej encyklopédii, potrebovala to kvôli prekladu, pohľad jej padol na nedovretú zásuvku v spodnej časti knižnice, zohla sa, aby ju zatvorila, no v zásuvke sa zasekli nejaké papiere, musela ich napokon všetky vytiahnuť, nanovo zarovnať, pri tom, ako ich usporadúvala, vypadlo zopár obalov s notami, rozsypali sa po dlážke, na vrchu kôpky ležali Diabelliho štvorročné skladby pre klavír, zobrala ich do ruky, sadla si, začala v nich listovať, kedysi z týchto nôt hrávali spolu s Miriam...

Nenáročné, ale veľmi pôvabné skladby, ak sa dobre pamätá, noty jej dala raz na Vianoce mama, aj ona si ich s ňou občas prehrala, tak veľmi si priala, aby sa Katarína stala hudobníčkou, pozri sa na Miriam, cvičí každý deň oveľa viac ako ty, a to sa potom pri hre cíti, ale Miriam sa chce stať klaviristkou, Miriam, to je niečo celkom iné, mama sa začudovane pýtala, a ty nie, ty vari nie, a čím teda, čím by si sa chcela stať.

Otázky, na ktoré neodpovedala, lebo nevedela, čo by mala odpovedať, mala rada hudbu, no väčšmi ju lákalo čosi iné, čo ešte nevedela pomenovať, no čo súviselo s knihami, so slovami, ktoré zaplňali ich strany, nesmierne rada a veľa čítala, po večeroch, neraz v noci, vytvorila si svet z kníh, z literárnych postáv, často sa s nimi v duchu rozprávala, pokladala ich za prinajmenšom také živé ako ľudí, s ktorými sa stretávala v každodennom živote, a niekedy aj za bližšie.

V istej chvíli takmer zanevrela na priateľku, ktorú jej mama dávala za vzor, hrávali spoločne, aj tohto Diabelliho, a sama pri tom cítila, že jej hra sa nevyrovná priateľkinej, robila chyby, ale pre to sa až tak netrápila, ju to ťahalo kamsi inam, výčitky si robila najmä kvôli mame, kvôli obom rodičom, sklamala ich, vedela to... o veľa rokov neskôr sklamala aj seba, vstúpila síce do sveta slov, ale stala sa len tlmočnicou myšlienok, ktoré vtesnali do slov iní, občas jej i teraz príde ľúto, že nevie sama vypovedať to, čo v sebe nosí, že jej túžba po sebvypovedaní ostane ako toľko jej iných túžob nenaplnená...

Prešla dľaňou po obale nôt, narovnala zahnuté ušká na dolnom kraji, potom ho vložila medzi ostatné, raz by mali urobiť aj v týchto zásuvkách poriadnu inventúru, vyhodíť to, čo už nepotrebujú, k čomu sa nikdy nevrátia, inak ich tie rokmi nahromadené veci zasypú, s toľkými z nich sa bude treba v starom dome rozlúčiť.

Kľáč pri debničkách s jablkami, má veľmi rada vôňu zrelých jablák, celá pivnica sa od nich rozvoňala.

Tohto roku bola dobrá úroda, všetky jablone, hoci už zostarnuté, zarodili, možno si predsavzali, že ešte raz dajú o sebe vedieť, akoby cítili, aké majú s nimi tí, ktorým patria, úmysly.

No na druhej strane, plody nevyzerajú veľmi zdravo, mnohé sú posypané tmavými fľakmi, väčšími i menšími, niektoré sú také fľakaté, že takmer nevidiať ich základnú farbu, v Záhradkárovi sa dočítala, že pravdepodobnou príčinou je znečistenie ovzdušia, aj Vojtech si to myslí.

Po chvíli sa vystiera, prebrala len polovicu debničiek a kríže ju tak silno rozboleli, že na dnešok s tým musí prestať, a takisto aj prsty, čoraz necitlivejšie, artritída ich zachvacuje z roka na rok nemilosrdnejšie.

S takýmito prstami nezahrá ani celkom jednoduché skladby, ani sa o to už nepokúša.

Zvláštna cesta od hudby k slovám a od nich zase k hudbe, cesta s mnohými okľukami sa uzatvára, pomyslí si, ale inak, ako by sa dalo čakať, staručký Petroff ju už ani neláka, rokmi sa rozladil, nikto na ňom dlho nehral, a ešte k tomu tieto kriviace sa, neposlušné prsty.

Oblúk klenúci sa nad jej životom.

Počúvanie hudby, čoraz častejšia náplň jej času, s mužom alebo aj osamote.

To, čo si nedávno oni dvaja vymysleli, ten nápad so scenárom, je jedna z možných podôb návratu, spôsobu, ako v imaginácii ešte raz prekresľovať svoj oblúk.

Danicina teória zneviditeľnenia jej aj naďalej vrta v hlave, nielen jej, vrátia sa k tomu pri niekoľkých telefonátoch, je to čosi, čo sa dotýka ich všetkých, nejde iba o to, že o ne nikto nezavadí pohľadom, že nevzbudzujú záujem na ulici alebo hoci inde, o to jej ide najmenej, cítia, že veci, o ktorých sa zhovárali v Berlinke, sú veľmi dôležité, lebo ich prežívajú každý deň, denno-denne na ne narážajú, a nie vždy si s nimi vedia rady.

Na ďalšie stretnutie priviedla Viera do Berlínky svoju známu, filozofku, ktorá sa tejto téme venovala, z nich ani jedna nečítala filozofické knihy, mali akési matné spomienky z čias štúdií, nepociťovali potrebu vracať sa k filozofii, nepriťahovali ich zložité úvahy o nejakých abstraktných problémoch, na to nebolo v bežnom živote času, a chýbala by aj trpezlivosť prelúskat' málo zrozumiteľné pojmy a kategórie.

Filozofka sa rozhovorie o tom, aké nezmyselné je vytrhávať zo života ako celku jednu jeho časť, jednu etapu, či by to už bolo detstvo, mladosť alebo niektorá z ďalších etáp, a povyšovať jednu z nich nad druhú, pripisovať jej vyššiu hodnotu ako ostatnými, alebo dokonca urobiť z jednej životnej etapy meradlo pre všetky ostatné...

Presne to sa ale dnes robí, poznamená Danica, ak nepôsobíš mladistvo, ak sa tak nesprávaš, nemáš šancu uspieť...

Ak nerozmýšľaš ako mladý a nepoužívaš ich jazyk, odsunuli by ťa najradšej medzi staré železo, dodá Erika.

Ak nemáš drajv, ozve sa potichu, to slovo naozaj nemá v láske, ako môže mať preklad drajv, to nikdy nepochopila, vlastne nechcela pochopiť, preto sa na to nikdy redaktorky ani neopytovala, len ju zarazene počúvala, bola presvedčená, že každý text, či už originál, alebo preklad, musí mať predovšetkým dušu, ale s takým niečím by ju len vysmiali.

Žena, približne ich rovesníčka, prikyvuje, presne tak, hovorí a potom im číta z nejakej filozofickej knihy, autor žije na skok od nás, hovorí, vo Viedni, ak by veľmi chceli, môžu si ísť vypočuť na univerzitu jeho prednášky.

Rozdebatujú sa o tom, prekvapené, že odrazu rozumejú filozofii, pravda, ak toto, čo sa týka bežného života, ak toto je vôbec ešte filozofia, ani trochu im to nepripomína poučky, ktoré sa drvili počas štúdia, pritom im ani poriadne nerozumeli, nezaujímalo ich to, teraz s údivom počúvajú, čo im tá žena rozpráva, hm, že by ešte prišli na chuť filozofovaniu...

A najhoršie na tom je, povie po chvíli ich hostka, že človek, ktorého okolie prestáva vidieť, tomu podľahne a sám sa začne vnímať ako niekto, kto nie je hodný videnia, teda ani pozornosti, a sám začne pochybovať o svojej hodnote.

Zneviditeľňovanie ako príprava na totálne zmiznutie, rozmýšľa potom večer pred zaspáním, Vojtech vedľa nej rovnomerne dýcha, zaspal skôr ako zvyčajne, môže sa nerušene venovať svojim úvahám, neviditeľnosť ako prechod k zániku, k nebytiu, pomyslí si, pre iných, a čo je horšie, aj pre seba, veď najnovšie sa pristihuje pri tom, že dokonca aj sama sebe sa stáva menej viditeľnou, menej videnia hodnou a akoby aj menej skutočnou, nedovídi na svoje pevné body, v ktoré kedysi verila a o ktoré by sa mohla oprieť.

Hodiny na stene ukazujú pol siedmej, vystiera sa, napína chrbát, ktorý sa jej v posledných dňoch dosť často pripomína, niekedy žartom hovorí, ten môj chrbát má celkom podobný vkus ako ja, umývanie riadu, žehlenie a miesenie cesta by ani za nič na svete nezaradil medzi obľúbené činnosti, absolútne sa s ním zhodneme.

V kuchyni je sama, pri takejto práci nemá rada, ak ju niekto ruší, musí sa sústrediť, aby všetko presne odvážila, aby nezabudla na nijaké ingrediencie, nepomýlila sa v múke, minule sa jej to stalo, nevšimla si, prehliadla nápis na vrečku a namiesto polohrubej išla do cesta hladká, samozrejme, na koláči to bolo cítiť.

Dnes si musí dať obzvlášť na všetkom záležať, nie je jej ľahostajné, ako dopadne vianočné rodinné stretnutie, pousiluje sa všetko pripraviť čo najlepšie, niekedy aj takéto veci, zdanlivo bezvýznamné, môžu zohrať úlohu.

Ešte je len v polovici práce, ráno sa rozhodla pre jemné škoricové pečivo, ktoré musí nejaký čas odstáť, robí ho preto už skôr, a to z trojitej dávky, nechce

si ani predstaviť, že by nebol všetkého dostatok, na sviatky by sa tu mali zísť všetci, musí sa o nich dobre postarať.

Opäť jej raz zide na um myšlienka, aké by mohlo byť všetko iné, keby mala aspoň jednu dcéru, tá by jej v takýchto situáciách prišla pomôcť, dvom by sa pieklo oveľa lepšie, pohodlnejšie, jedna by vykrajovala formičkami z cesta figúrky, druhá by mala na starosti rúru, vkladala by do nej pekáče, strážila by, aby nič neprihorelo.

Možno by ani nemusela prichádzať za ňou, možno by bývala s rodinou v tomto dome, samozrejme, prečo by neostala v starorodičovskom dome, tam, kde vyrástla, v pokojnej a peknej štvrti, kde by jej všetko bolo dôverne známe, kde by sa vždy dobre cítila, mala by tu aj priateľky z detstva.

Miesta je v ňom dosť aj pre viacerých, možno by ich dcéra mala dve, ale azda aj tri deti, tie by sa teraz vonku hrali a ony dve by sa venovali pečeniu, pritom by sa rozprávali o tom, čo má každá z nich nové, alebo o čom by sa chcela s tou druhou poradiť, a nemuseli by to byť ani nijaké vážne reči, len tak by si popri práci prehodili medzi sebou pár slov, pozri sa, ako pekne sa táto figúrka vykrajuje, to preto, odpovedala by dcéra, lebo cesto sa dobre vymiesilo, jasné, odpovedala by zase ona, naše cesto musí byť vynikajúce, pretože vieme, čo všetko do neho treba dať, nie div, je to osvedčený recept po starej matke a tá bola chýrečná kuchárka...

Niekedy máva zvláštny pocit, akoby žila na pomedzí dvoch svetov, reálneho a vymysleného, toho, po akom túži, aký si predstavuje, že by mohla žiť, že by ho mohla pokladať naozaj za svoj, pretože by logicky zapadal do všetkého, čo chcela urobiť, čo si kedysi, v dávnych časoch predstavovala, keď premýšľala o budúcnosti.

Dva životy: ten, ktorý reálne prežíva, a ten kedysi vymyslený, vytvorený vo fantázii, na ktorom stále čosi dotvára, takmer po každej udalosti v jej hlave vznikne akási paralela k tomu, čo sa stalo, paralelné udalosti, pocity, paralelné životy.

Pohybuje sa medzi oboma, balansuje na hrane medzi nimi, a čoraz častejšie uniká do toho druhého, vymysleného.

Keď sa o tom rozhovori pred Vojtom, ten najprv pritaká, samozrejme, každý si to nejako predstavoval, ale jedno sú predstavy a druhé to, čo reálne žijeme, s tým sa človek musí zmieriť.

Až keď zopakuje to o pomedzí a potom vzápätí váhavo začne o tom, ako stále prekračuje hranice, pozrie sa na ňu znepokojene, s takými vecami sa väčšinou vyrovnávame skôr, nečakáme s tým do staroby.

Neisto prikývne, balansovanie na hrane si už nechá pre seba, netreba o tom s nikým hovoriť, zdá sa, že ani s mužom, s ktorým sú si blízki, najbližší, ako je to len medzi dvoma ľuďmi možné.

Ten druhý život, paralelný život, aký by mohol byť, keby, keby a opäť len keby... plný kondicionálov, pomyslí si, život, ktorý navždy ostane neprežívaný, nebol nám pridelený, a nebol nám ani dovolený, nemá zmysel pýtať sa kým,

akou silou... život, ktorý nikdy nebude našim skutočným životom, hoci by sme po ňom akokoľvek túžili... o ktorý prichádzame dennodenne, každou hodinou a každou minútou, ten druhý, nežitý život, usadený v snoch a predstavách, možno naozaj netreba o tom rozprávať, ba ani premýšľať.

Vojtech kľučí na podlahe, pokúša sa mierne vychýliť pračku na jednu stranu, podchvíľou povie Kataríne, aby mu podala kliešte, skrutkovač alebo iné náradie, ktoré má rozložené na zemi pri nohách, dychčí a stene.

Mal by si to nechať tak, hovorí mu, zajtra zavoláme opravára.

Neodpovie, len hnevivo zasyčí.

Vidí, ako sa z neho leje pot, po krku, po tvári, ráno sa nebudeš môcť ani postaviť na nohy, dohovára mu, nezabúdaj, tvoje platničky...

Ako keby som na ne mohol zabudnúť, nevrlo zahundre.

Hovorím ti, zajtra zavolám opravára.

Určite je to len nejaká maličkosť, celkom triviálna vec, minule, keď tiež takto začala presakovať voda, sa mi to podarilo hneď dať do poriadku, opravár tu pobudne desať minút a bude ťa to stáť 50 eur, ak nie aj viac...

No, vidíš, povie ironicky, dáš mu za to svoju mesačnú mzdu.

Spakruky si utrie pot z čela, prosím ťa, nezačínaj s tým zase...

Nemá rád, keď zavedie reč na túto tému, na niektorých ústavoch sú veľkorysejší, dávajú svojim vedcom seniorom až päťdesiat alebo dokonca sto percentné úväzky, ale sú aj také ústavy, kde nedajú vôbec nič, o zostarnutých, no ešte vždy čulých a pracovitých kolegov nemajú najmenší záujem, hoci, paradoxne, viacerí z nich, tých starých, ešte denno-denne prichádzajú do práce, plahočia sa v laboratóriách, publikujú síce menej ako kedysi, ale ešte vždy v špičkových časopisoch, pomáhajú udržať ústav v rebríčkoch evaluácií ešte vždy na slušnom mieste.

Nezačínala by som, ale... to nie je dôstojné, povie, hoci vie, že ho ešte viac rozladí.

Pch, odfrkne si, čo už dnes s dôstojnosťou...

Dobre teda, povie, dôstojnosť nechajme bokom... tak teda, ak to chceš počuť, je to absurdné...

Nedáš s tým pokoj, tolko razy sme už o tom hovorili... nastupujúca generácia je prísna, nekompromisná, miesta sú potrebné pre mladých, a s miestami idú aj peniaze, samozrejme... my môžeme byť radi, že máme dovolené aj naďalej chodiť na pracovisko, používať jeho prístrojové vybavenie, chemikálie, ak pravda, si vieme z nejakých ostatkov na grantoch zabezpečiť ich nákup... a napokon, vždy som tvrdil, že tá práca je pre mňa hrou, tak môžem byť rád, že hra ešte pokračuje...

Aby sa človek začal nedajbože kajať za to, že zostarol a ešte by aj chcel pracovať... je to absurdné, zopakuje rázne.

Zdá sa, že som prišiel na chybu, povie po chvíli a pomaly si narovná chrbát.

Bravo, povie, bravo, maestro.

Našiel som miesto, kde hadica nedolieha k bočnej stene, podaj mi ešte raz ten menší skrutkovač... teraz by som to už mal mať čoskoro hotové.

Pri prekladaní románu narazila na vetu, ku ktorej sa niekoľko ráz vrátila, autorka toho románu hovorila o živote jednej z protagonistiek ako o zamurovanom.

Zamurovaná budúcnosť, môj zamurovaný čas, zugemaertes Leben, zugemaerte Zeit, tak trochu sa aj zaradovala, pocit zamurovanosti nepozná len ona, zažívajú ho aj iní, toto vedomie jej prináša tak trochu úľavu, nie reálnu pomoc, no predsa len kúsok úľavy.

Spomenula si, ako už dávnejšie prehovárala redaktorku vo vydavateľstve, že túto autorku treba prekladať, treba ju u nás vydávať, to ešte netušila, že v jej novom románe narazí na túto vetu, na vetu, ktorú spisovateľka akoby napísala pre ňu, pre všetkých, ktorí sú ako ona, verila, že literatúra nevyznie len o jednom človeku, nech by sa tak aj tvárila, dobrý text je ako reťaz, ktorá spája mnohé ohnivé, v jednom príbehu sa nájdu viacerí, akokoľvek sa jednotlivé príbehy od seba líšia, čosi ich spája, čosi podstatné, čo nemusí mať konkrétnu tvár, v dobrej literatúre, v literatúre písanej zvnútra, ako tomu ona hovorila, vždy môže nájsť aj seba, aspoň malý kúsok z toho, čo aj ona sama našla.

Číta si tú vetu znova a znova, zamurovaná existencia, nech robíš čokoľvek, múr neprerazíš, si proti nemu bezmocná, možno platíš za nejakú chybu v minulosti, napraviť ju už nemožno, vyrástol z nej múr, pevný a nepriestupný: existencia uzavretá v prísne ohradenom priestore, v bludnom kruhu, z ktorého nemožno vykročiť.

Plot, veľa plotov, nevie, kto ich postavil, tak, ako nevie, kto vybudoval tie múry.

Dosť skľučujúca predstava, život medzi múrmi, iba odtiaľ a iba potiaľ.

Možno len niektorý život, ale prečo aj môj, povzdychne si, prečo sa ocitol medzi tými zamurovanými, ošúchaná a, navyše, nezmyselná otázka, a predsa ju zopakuje, prečo aj ja, prečo aj moja zugemauerte Existenz...

Neudivuje ju, že v starom Egypte verili v zázračnú schopnosť hudby spájať smrteľníkov s bohmi, odháňať od nich zlé sily a prinavracajú im tvorivú energiu, a neudivuje ju ani to, že, ako sa píše v Biblii, kedykoľvek prepadla Saula ťaživá melanchólia, Dávid zobral harfu a hrával...

Saulovi sa vraj hudbou uľavilo a bolo mu lepšie, lebo zlý duch od neho odstupoval, tak to stojí v Písme, verí tomu.

Kedysi dávnejšie čítala, že slávny Galenos vraj odporúčal melancholikom počúvať hudbu, lebo má liečivé účinky, a aj podľa Eskulapa je hudba liekom, pretože jej počúvanie v nás vyvoláva pocit kozmického poriadku, a tým vnáša do duše pokoj...

A dokonca podľa dávnej čínskej legendy vraj vynikajúci harfista Ši-Da vedel svojím nástrojom ovládnuť nielen náladu človeka, ale aj vietor, zmierniť páľavu slnka...

Sú dni, keď sa usiluje rýchlo urobiť v dome všetko potrebné, aby si mohla sadnúť k starému gramofónu, vložiť doň platňu, ktorú si v predstavách už od rána predhráva.

Pri jej počúvaní nemyslí na kozmický poriadok, ani na zlých duchov, ktorí by z nej mali odstupovať, nemyslí vôbec na nič... ale ten pokoj, čo do nej vchádza...

Ten pocit stíšenia, celá sa mu odovzdáva, spokojnieva.

Stáva sa, že niekedy s ňou počúva hudbu aj Zorica, má síce svoj príbytok v domčeku na okraji záhrady, ale niekedy, najmä v zime, keď je vonku veľmi chladno a neútulne, môže vojsť aj do domu, je veľmi disciplinovaná, dodržiava pravidlá, ktoré jej vstúpili, ešte kým bola šteniatko, v kuchyni sú pravidlá najprísnejšie, kokršpanielka akceptuje všetky zákazy, nestalo sa, aby ich prekročila.

Zdá sa, že je hudobne nadaná, prinajmenšom má záujem o klasickú hudbu, tak to raz povedala priateľkám na stretnutí v Berlinke, zasmiali sa, nie, naozaj, ozvala sa takmer dotknuto, keby ste ju videli, ako leží pri mojich nohách a s privretými očami sa sústreďuje na skladbu.

A ešte niečo, dodáva, lebo cíti potrebu obhajovať Zoricu pred rozveselenými priateľkami, má zmysel pre harmóniu.

Priateľky sa opäť zasmiali.

Neveríte, ale ja na nej vidím, ako ju upokojuje melodická, harmonická skladba, alebo ako pri niektorých avantgardných kusoch s primnými disonanciami a nepravidelnými rytmami nervózne pošklbáva hlavou, dokonca niekedy vstane a začne sa prechádzať po izbe, Zorica je muzikálna, a dáva za pravdu môjmu vkusu.

Chvíľu sa ešte zhovárali o tom, či zvieratá môžu mať vyvinutý zmysel pre hudbu, Katarína obhajovala svoju hypotézu o kozmickej harmónii, ktorá je zakódovaná vo všetkom živom, už ani nevie, či si niekedy o tomto niečo prečítala, alebo je to jej vlastná úvaha.

Ani jedna z nich nebola odborníčkou v tejto oblasti, do rozhovoru zaplietali možné aj nemožné asociácie vyvolané myšlienkou harmónie univerza, prítomnej v celom bytí, harmónie ako jeho zjednocujúceho prvku, ale chaos má tiež nejaký význam, prehodí ktoráási, sú také teórie...

Katarína rázne zavrtí hlavou, keby bolo v jej silách, zachraňovala by celou bytosťou usporiadanosť sveta, toho veľkého, univerzálneho, ale aj malých, osobných svetov a svetíkov, chránila by ich všetky pred chaosom, pred vtrhnutím nečakaných, nepredvídateľných udalostí, ktoré nemôžu priniesť nič iné, len zlo, rozklad, zánik, nahlas to však nevypovie, nechá si svoju myšlienku pre seba.

Po prebdených nociach prvé ranné pohľady do zrkadla.

Niekedy sa až zľakne tváre, ktorú má oproti sebe, sivastá, pod očami a okolo úst široké siete vrások, takisto na čele, a ty si kto, opytuje sa obrazu, hádam nie to dievčatko, ktoré sa na mňa pozeralo z tohto zrkadla dávno, pradávno.

Raz jej kadernička povedala, že ešte nevidela u ženy uprostred čela až také hlboké vrásky, to bolo pred pár rokmi, asi priveľa rozmýšľate, z toho sú tie zvislé vrásky, ženy sa väčšinou smejú, pokračovala, z toho sú zas vrásky okolo očí a úst.

Neurčito zahmkala, nebola si istá, či jej kadernička chcela vysloviť poklonu, alebo výčitku, možno jej chcela jemne naznačiť, že netreba toľko rozmýšľať, ale aj so smiechom opatrne, pre tie vrásky...

Tvár v zrkadle sa za posledné roky veľmi zmenila, brada akoby sa vysunula, čeluste opadli, a oči, tie akoby ustupovali kamsi do úzadia, zmenšené a takmer vždy začervenané, únava z nich sála už od rána, nie je to tvár, s ktorou by sa ľahko a optimisticky vstupovalo do nového dňa.

Budte rada, spomenie si na neurologičkine slová, budte rada, že to nie je nič horšie, atrofia nervových buniek je normálna vec, pred ktorou nikto neujde, nikto, kto sa dožije sedemdesiatky.

Tak som teda rada, hovorí si pred zrkadlom a nanáša na tvár krém, vklepáva ho jemnými krúživými pohybmi do pokožky.

Som rada, prsty zrýchľujú v krúžení tempo, potom ho zase spomaľujú, až napokon znehybnia.

Aj na zrkadle pribudli jemné puklinky a tmavo sfarbené fľaky, akoby aj ono zvráskavelo, zostarilo, hľadievala doň mama a ešte predtým stará mama, obe si podobne vklepávali do pokožky na tvári krémy, asi tie pohyby odpozerala od nich, na mamin krém si ešte pamätá, bol sýto žltý, akoby pochytil do seba farbu slnečníc, predávali ho v malých téglíkoch, presne si pamätá ešte aj jeho vôňu, a keď sa sústreďí, vie si ju privolať, bola to aj vôňa maminej tváre, vždy, keď ju pobozkala, vdýchla do seba vôňu žltého krému.

Myslievala si vtedy, že každý starší človek musí byť aj múdrejší, rokmi sa ľudia dozvedia o toľkých veciach, získajú toľko zážitkov, bola presvedčená, že rokmi ľudia dospejú k vyrovnanosti, ktorú im tak trochu závidela, ani jej nenapadlo zapochybovať o tom.

Krém už vsiakol do tváre, otáča sa od zrkadla, zmúdrene, povzdychne si, vyrovnanosť, opäť si vzdychne, na škatulke s krémom zakrúti vrchnák, vloží ju do skrinky vedľa zrkadla tak, že sa vyhne pohľadu na jeho popraskanú plochu.

Vypovedať sa, to slovo sa jej usadilo v mysli, opakuje si ho ako nejakú mantru, rozpovedať sa, do hĺbky, do samého dna, čo je to za nezmysel, napomenie sa, ako sa možno rozpovedať do dna, ale o chvíľu už zase opakuje to slovo, tá túžba v nej pretrváva, rastie, z roka na rok, zo dňa na deň, najmä, ak sú dni mizerné, ubíjajúce, desivé.

Alebo možno ani nie vypovedať sa, pomyslí si, možno by sa dalo všetko ešte lepšie bez slov, bez jediného slova, už v detstve si vytvorila predstavu, že každý človek má niekoho, kto do neho vidí, kto ho dôverne, veľmi dôverne pozná, niečo ako svedok, v jej prípade by to bola svedkyňa, bytosť, ktorá by o nej vedela všetko, chápala by ju a vedela by jej aj pomôcť, niekedy sa svedkyňa v predstavách menila na dvojníčku, na niekoho veľmi, veľmi blízkeho, a zároveň nie totožného, podobnosť, a zároveň dištanc, možnosť meniť vzdialenosti, uhly pohľadu, možnosť lepšie dovidieť, pochopiť.

Ako rástla a dospievala, predstavu dvojníčky si privolávala zriedkavejšie, boli roky, keď na ňu celkom pozabudla, no v poslednom čase sa jej opäť zjavovala, nebolo to však zdvojenie, ktoré by si bola priala, ktoré si v detstve predstavovala, táto novšia skúsenosť bola skôr nepríjemná, ľakajúca, počas tých nečakaných záchvatov mala pocit, že z jej tela, z jej mysle sa čosi oddeľuje, vzdaluje od nej, rozštiepenie na tú, ktorá ostávala vo svojom čase a priestore, a na tú druhú, pozorovateľku, vzdalujúcu sa a napokon vzdialenú, nezaujatú.

Zdvojovanie, a aj rozdvojovanie, hľadala sa, hľadala medzi tými zdvojenými a rozdvojenými, tak kde si teraz, Katarína, opytovala sa sama seba, kde práve si...

Mimovoľne jej napadne spomienka na mamu, v posledných mesiacoch života ju veľmi často pristihla pri tom, ako si s privretými očami čosi šeptom hovorila, mala pritom veľmi pokojný, sústredený výraz tváre, vlastne to ani nebol šepot, jej pery sa sotva pohybovali.

Neodvažovala sa jej opýtať, s kým sa tak dlho rozpráva, potom si domyslela, bol to hovor dovnútra.

Nikdy sa jej o týchto veciach nezdôverila, prečo blízki ľudia nehovorili spolu o tých najdôležitejších veciach, pomyslela si a opäť videla pred sebou mamine pery, takmer nehybné, a predsa hovoriace.

Možno aj jej matka poznala túžbu po vypovedaní sa, ktoré by siahalo k samému dnu.

(ukážky z pripravovanej rozsiahlejšej prózy)

D V E N A J E D N U

DIANA MAŠLEJOVÁ

Náhrdelník,
ktorý oslobodzuje – obojok, ktorý škrtí

JÁN PÚČEK

Putovanie v pluskvamperfekte

BODNÁROVÁ, Jana. 2016. *Náhrdelník/Obojok*. Bratislava : TRIO Publishing.

Sú miesta, na ktoré sa vraciame, a miesta, na ktoré zabudneme. Domy a byty, ktorých vôňu cítime, priestory, kam v spomienkach zabľúdime, z pamäti vytesnené staré gauče, kachličky a pôjdy, ktorých esencia nám pripomenie esenciu vlastného bytia. Poetka a prozaička Jana Bodnárová rozvíja v románe *Náhrdelník/Obojok* paralelu medzi minulosťou a súčasnosťou, slobodou a väzením, aby osvetlila ono mystické fluidum prítomnosti, do ktorého sú nemilosrdne vpísané všetky naše stopy.

Prozaická tvorba spisovateľky Jany Bodnárovej sa vyznačuje konkrétnou atmosférou, šikovným uchopením dejovej línie, plynulou gradáciou i poznaním historicko-spoločenského prostredia, do ktorého je príbeh ukotvený. Aj v recenzovanom románe je zrejmy autorčin dôraz na podrobné vykreslenie osobnostných profilov svojich postáv. Na pomerne malom rozsahu sa Bodnárovej podarilo načrtnúť komplexný a plastický portrét dvoch rodín – presnejšie povedané, ľudí zviazaných silným citovým putom. Román preto možno z istého uhla vnímať aj ako rodinnú ságu, pričom dejová línia nie je vystavaná chronologicky, ale fragmentarizovane. Autorka je veľmi silná práve v jednotlivých obrazoch – vplyv postmodernity vo výtvarnom umení je v jej literárnom odkaze evidentný. Bodnárovej senzibilita, vďaka ktorej dokáže zachytiť každý detail, robí zo zdanlivo nepodstatných, či skôr ozvlášťujúcich opisov dôležitých hýbateľov deja a života samotného. „Pamätá si, ako ju muž, asi jej otec, zobrať na ruky, zodvihol do výšky, ako sa bála, že ju pustí a ona, Sára, sa rozbije. Tak, ako keď hodila kameň na guľatú bábu, tá sa vždy prekopírcľa z hlavy na brucho a chvíľu sa ešte posmešne hojdala. Sára vtedy chcela vidieť príčinu jej

Hlavnou postavou novej knihy Jany Bodnárovej je čas. To letiace monštrum a jeho roztratené molekuly, ktoré nezmnú ani zabudnutím. Vždy niekde striehnu, počkajú si (na svoj čas) a ohlásia sa – stačí na to nepatrný impulz (hoci aj koláč, však pán Proust?), pár tónov zo starej šelakovej platne. Keď sa spustia spomienky a minulosť „sprítomnie“, všetko zamĺčané a zamĺčavané je zrazu páľčivo blízko. A možno aj omnoho bolestnejšie.

Náhrdelník a obojok – dva predmety upevňujúce sa okolo krku, jeden dusí, druhý zdobí. Taká je aj nová kniha Jany Bodnárovej, ktorá vyšla v jeseni 2016 pod názvom *Náhrdelník/Obojok* – krásna i ťažká.

V úvode sa dozvieme, že je inšpirovaná a pravdepodobne by nevznikla bez vplyvu životných osudov a diela maliara Ernesta Špitzza. Poznámke však treba rozumieť skôr ako pocte samotnému maliarovi. Imro, ktorého predobrazom bol práve Ernest Špitz, nie je stredobodom pozornosti autorčinho záujmu – postavy sú tu vo svojom význame pre novelu ako celok prakticky rovnocenné. Maliar Ernest Špitz prežil na tomto svete len 33 rokov (1927 – 1960). Na vlastnej koži zakúsil to najhoršie, čo sa na území Československa v 20. storočí so židovským pôvodom dalo – vojnové roky a klérofašistická diktatúra, i roky päťdesiate, radostné a budovateľské, ktoré neboli o nič menej kruté a o nič menej antisemitské.

Podobnú úlohu ako Ernest Špitz má v Bodnárovej novele aj priestor, mesto, v ktorom sa príbeh odohráva. Hoci jeho názov nikde v príbehu nepadne, zo všetkých indícií (a presných topografických pomenovaní) je zrejme, že ide o Liptovský Mikuláš. Predobrazy postáv aj ich životného pries-



kyvadlových pohybov. To mohla iba tak, že zelenej bábe s doširoka otvorenými okrúhlymi očami, ružovo vymalovanými lícami a perami rozbije skalou guľaté brucho“ (s. 8) – spomína Sára, zrelá žena, čerstvá stará mama, ktorá pricestuje do malého mesta. Prichádza oživiť spomienku na otca, hľadá odlesky jej pôvodnej sily a do starého rozpadnutého domu chce vdýchnuť jeho pôvodného ducha. Nesie si však so sebou aj mnohé prizmy minulosti, stopy po ranách a bolestivej nástojčivosti nevypovedaných otázok.

Malomestské prostredie je v románe vierohodne a autenticky kontúrované, reprezentuje samostatnú entitu, ktorá je podobne ako človek poznačená a definovaná minulosťou. Zatiaľ čo ľudská schránka má svoj časový limit, povaha jedného mesta sa rozvetvuje a formuje vplyvom dejinných

toru sú však len šepovaným plátnom, na ktoré autorkina ruka nanáša rôzne vrstvy životných osudov jej literárnych hrdinov a protagonistiek.

Kniha Jany Bodnárovej *Náhrdelník/Obojok* od začiatku nadchne najmä bohatým jazykom. Tento nástroj využíva naplno a ornamentálnosť jej obraznosti je niekedy až secesná: „Zo všetkého, čo bolo, sa kde-tu tvrdohlavo udržali trsy trávy, a najmä brečtan. Ovíjal sa okolo výstupkov konštrukcií smerom za svetlom lejúcim sa zhora a vlahou dažďa prenikajúceho miestami cez rozbitý strop. Povaľovalo sa tu pár vysušených prútených kresiel, dve-tri staré komody, krhly na polievanie, črepníky s vyschnutými rastlinami ako plaziacimi sa kostlivcami.“ (s. 10). Takto čas píše svoje podpisy na papier záhrady opustenosti rozliehajúcej sa za rodičovskou vilou, kam sa vracia Imrova dcéra Sára, československá emigrantka žijúca v Nemecku. Ocitá sa vo svojom rodnom meste a stretáva tu o dvadsať rokov staršiu Iboju, dcéru niekdajšieho majiteľa hotela Aurora, ktorý bol dávny Imrovým priateľom. Sú to vlastne takmer príbuzné. Alebo – sú možno aj viac ako to.

Atmosféra spustnutej a opustenej záhrady, stretnutie v rodnom meste, trocha alkoholu a jedna stará šelaková platňa – *Ciemna džiš noc* –, to je kokteil, ktorý vrhne obe hrdinky do hĺbín pamäti. Nie sú to však len obyčajné spomienky na prežitý čas. Sú to veľké dejiny, ktoré do života oboch žien zasiahli priam osudovo. Podtitul knihy – *Vtedy, medzitým, teraz* – napovedá, že v diele *Náhrdelník/Obojok* sa budú miešať viaceré časové roviny. Teraz – to je rámeček, opätovné stretnutie Sáry a Iboje v meste zmenenom na nepoznanie. Vtedy – obdobie vojny a klérofašistického slovakštátu. Medzitým – päťdesiate a začiatok šesťdesiatych rokov, ktoré prežijeme najmä na Imrovej koži.

Imro je jemný a hlbavý chlapec. Po vojne, ktorú spolu s rodičmi prežil v úkryte v neďalekej horskej dedine, začína študovať maľbu. Dostáva sa do vnútorného konfliktu so socialistickým realizmom – jeho hrdinom nemá byť dav, ale jednotlivec

udalostí a mikropříbehov jeho obyvateľov a obyvateľiek. V Bodnárovej podaní je takýmto mestom Liptovský Mikuláš, ktorého identita je v románe iba nejasne naznačená, nie však jednoznačne pomenovaná. Ani predobraz výtvarníka Ernesta Špitza autorka v knihe nepriznáva, odvoláva sa naňho iba v krátkom predhovore, kde hovorí o inšpirátorovi, ktorý je v diele zosobnený v postave Sárinho otca Imra. Ten pôsobil elegantnejšie a šarmantnejšie ako ktorýkoľvek iný obyvateľ malého podhorského mesta. Rád si posedel v kaviarni hotela Aurora – znaku nových noblesných čias, ktorý bol ako symbol meniacich sa vládnych síl kruto poznačovaný časom i dôsledkami mocenských ideológií. Fašistický Slovenský štát, nastupujúci uniformný socializmus, uvoľnenie šesťdesiatych rokov – to všetko tvorilo dejiny mesta i súkromné príbehy ľudí, ktoré Bodnárová v románe opisuje. Imro, mimoriadne talentovaný a všestranne umelecky založený muž, túžil po divadle svetla. Jedinečnom koncepte, v ktorom by sa rovnocenne snúbila hudba, pohyb, divadlo, svetlo a výtvarné umenie. Tomuto snu neprestal byť nikdy verný rovnako, ako jeho dávno dospelú dcéru Sáru neopustila fascinácia otcovou tvorivosťou. V starom dome, kam prichádza na návštevu po rokoch, si pozorne všíma každú drobnosť. Nočné motýle v záhrade, nábytok poznačený ortielom času, pozostatky korenistých vôní v útrobach starého sporáka. Všetky odtlačky minulosti pokorne víta, nechá ich na seba pôsobiť, s blaženosťou sa odovzdáva ich tajomnej moci. Vie, že ide o letmé okamihy, ale cíti, že si ich nemôže nechať ujsť. Spolu s ňou sa ópiu spomienok otvára aj jej „sestrička“ Iboja. Ich vzájomné puto nedefinuje pokrvná zviazanosť, ale duševná a duchovná spriaznenosť podčiarknutá mnohými priesečníkmi z minulosti: „Iboja myslela na to, ako niekedy niektoré spomienky vyčerpávajú myseľ. Potom zmiznú ako spodné vody. Raz sa vynoria a zas nečakane spustia povodeň. Ale čo! Všetka pamäť nemusí byť dôveryhodná partnerka. Len sa opäť nedať vykoľajit' do všelijakých smútkov! Vlastne ešte sa pamätám, ale

s vlastným výnimočným príbehom: „*Protivia sa mu našponované postavy, ktoré sa valia zo všetkých plagátov na uliciach, ako keby mali v sebe strunu. Tá ich ustavične napína. Dodáva ich tvárom aj tú neustále sladko-radostnú eufémiu. Alebo výstavy plné zátiší s Pravdou na stole, alebo kombajny, traktory, a ak kytice vo váze, tak so Stalinovými spismi v úzadí.*“ (s. 102).

Ak som v úvode tvrdil, že čas je hlavným hrdinom Bodnárovej prózy, tak jeho plynutie je plné ruptúr. V príbehu dochádza k veľkým elipsám, čo dáva rozprávaniu punc fragmentárnosti. Akoby však práve to najlepšie vypovedalo o jeho neúprosnom behu i neľahkom priebehu. Svet po Osviečenom a po Hirošime je celkom iným svetom, než aký zažil Imro vo svojich detských rokoch. Už druhý raz počas svojho krátkeho života sa musí učiť všetko odznova. Musí vynájsť nové definície pre dobro i zlo. Musí nanovo pomenovať svet a tak si ho poľudštiť. Musí mu prisúdiť farby, v akých ho skutočne vidí. „*Naučil som sa nezabúdať, čo som videl. Inak sa všetko bude vracat', ako keď ti víri vietor okolo hlavy. A tiež sa niečo v nás zmenilo. V štruktúre nášho mozgu.*“ (s. 110) – hovorí si Imro v duchu po skončení štúdia. Krehký a citlivý chlapec však nové usporiadanie sveta ustáť nedokáže. Neďávna minulosť je príliš ťaživá a ani manželstvo, ani dcéra Sára ho nedokážu vytrhnúť z choroby (nezniesiteľne trpí tak fyzicky, ako aj psychicky), ktorá ho napokon v mladom veku oslobodí od cudzieho (či odcudzeného) sveta.

Keď tvrdím, že hlavným hrdinom novely *Náhrdelník/Obojok* je čas a popri ňom niekoľko rovnocenných postáv z každej epochy, zabúdam na mesto, ktoré má v príbehu tiež výnimočné postavenie. Aj do malých miest prichádzajú veľké dejiny a podpisujú sa na nich možno ešte výraznejšie a s väčšou krutosťou, ako je to v mestách mohutnejších. Navyše, malé mestá majú svoje temné dejiny a temné tajomstvá ukryté o čosi hlbšie. Malé mesto je možno aj modelom malej krajiny, kde je takmer nemožné stopercentne sa vysporiadať

ako keby celá tá scéna bola ponorená vo vode... Otec hral na husliach, mama ma držala na rukách. On si pospevoval... Mama so mnou tancovala po izbe... Tiež spievala... Tum-bala, tum-bala, tum-ba-lalajka... Vtedy sa Sára s Ibojou celkom naraz, ako na nejaký signál, naplno rozospievali." (s. 23).

Osudy rodinných línií oboch sestier, ktoré v opojení vínom plačú, aj sa smejú, túlia sa k sebe a tancujú, sú náhrdelníkom teplých spomienok i škrtivým obojkom pádov a krutosti dejín. Sestry tento náhrdelník/obojok rozpletajú intuitívne a s detskou zvedavosťou. Tušia, že ide o jeden meniaci sa predmet a že snaha o vytesnenie jedného z nich vedie k popretiu seba samej. Vzácne, spoločne strávené chvíle sa stávajú akousi sebahygienou, ponorom do kolektívnej pamäti mesta, rodiny i plavbou do vlastných hlbín. Autorka čitateľa a čitateľku vedie po všetkých týchto cestách a na príbehoch Sárinho otca Imra, manželky Emilky, ktorá sa nevyrovná so stratou muža, jeho rodičov, vyčerpaných rasovým prenasledovaním, i osude Ibojiny rodiny pripomína mocný vplyv veľkých spoločenských a politických reálií na malý ľudský život. Román je výpovedný o to viac, že daná história sa zapísala do každého a každej z nás – tvorí korene krajiny, v ktorej žijeme. Nemôžeme ich vytrhať, ani zakopať. Iba ich poznanie nám azda dovolí prijať ortieľ, ktorý nosíme na krku. Náhrdelník a obojok.

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

s minulosťou, pretože okrem obetí tu boli aj kati a zostávajú nielen potomkovia obetí, ale aj potomkovia katov, ktorí majú k sebe až príliš blízko, príliš tesne sú jedni s druhými prepojení. Preto je aj pamäť malých miest vitálnejšia, preto sú tu aj jej dotyky prudšie a bolestnejšie. V malých mestách sa nezabúda, môže sa len pozabudnúť – no stačí spomenutá platňa, stačí mäkký koláč a z dejín sa rýchlo stane najaktuálnejšia prítomnosť. Tak ako aj v koberci zabalená mŕtvoľa poľskej speváčky sa dostane na svetlo náhodou pri oprave inžinierskych sietí.

Pamäť je najväčším zdrojom utrpenia, určite väčším ako zabúdanie. Pamäť je bolestivý neuralgický bod každého a každej z nás, bez ohľadu na to, či prichádzame z malého, alebo väčšieho mesta. Možno by bolo lepšie zabudnúť... No oveľa účinnejšie by bolo odpustiť a prijať zodpovednosť aj za generácie pred nami.

JÁN PÚČEK (1987, Liptovský Mikuláš) je prozaik a editor. Vyštudoval filmovú dramaturgiu a scenáristiku na FTF VŠMU, kde v súčasnosti pôsobí ako odborný asistent. Vydal knihy poviedok *Kameň v kameni* (2012), *Okná do polí* (2013) a román *Uchom ihly* (2015). Spolupodielal sa na zostavení viacerých prierezových kníh (Ivan Laučík: *Trbleť v oku*, Eugen Gindl: *Čelom vzad, ozvena!* a iné). Ako redaktor pôsobí v Rádiu Devín a vo vydavateľstve Absynt.

MÁRIA Klapáková

Príčinou smrti čitateľa boli pochybnosti a pohár fiktívneho šampanského

(nad knihou Delphine de Vigan *Podle skutečného příběhu*)

„Psaní je destrukcí každého hlasu (voix) i počátku (origine). Psaní je ono neutrální, smíšené a šikmé, kde mizí náš subjekt, ono černobílé, kde se ztrácí veškerá identita, počínaje tou, jež náleží tělu, které píše.“

(Barthes 2006: 75)

Keď píšem tento text, podobne ako spisovateľ Paul Sheldon z románu Stephena Kinga mám už pripravenú cigaretu a fľašu Dom Perignon, aby som oslávila jeho dokončenie. A zároveň už v momente, keď to píšem, viem, že to nie je *pravda*, lebo nefajčím a šampanské nepijem. Ak by som to ale nepovedala, mohla by som sa minimálne pre potreby tohto textu tváriť ako bohémka. Ale necítila by som sa potom previniť, že svojim čitateľkám a čitateľom predkladám čosi, čo nie je *pravda*? Sama pred sebou by som mohla argumentovať tým, že každý text je predsa *fikciou*, miera *autenticity*, *pravdivosti* či, naopak, *klamstva* je relatívna, respektíve nepodstatná. Aj napriek tomu mám však stále na mysli fakt, že moje čitateľky a čitateľa si, hoci s najväčšou pravdepodobnosťou tiež majú túto vedomosť, môžu predstavovať, čo z môjho textu *skutočne* čosi vypovedá o mne, a (pre)čítané budú následne posudzovať aj z tohto hľadiska. A ak by im to aj nenapadlo alebo by to vo zvyku nemali, tak týmto úvodom a vôbec tým, že na mieru *pravdivosti* poukazujem, ich k tomu nabádam. Nie je ale aj takýto postup z mojej strany manipuláciou? Nechcem vás len zmiasť a prinútiť, aby ste namiesto o knihe, o ktorej chcem písať, uvažovali o mne? Napríklad o tom, čo som asi robila, keď som tento text dopísala? Prípadne, nechcem iba narušiť klasickú predstavu o interpretácii ako odbornom texte, ktorý by mal vecne referovať o knihe? Ak áno, robím to funkčne? A ak nie, robím to funkčne?

Štvrtá próza Delphine de Vigan *Podle skutečného příběhu* (2015) vyšla v českom preklade takmer bezprostredne po vydaní vo francúzštine. Aj to už čiastočne vypovedá o tom, že prozaička verejnosť zaujala, a ako konštatuje autorka doslovu ku knihe Olga Stehlíková, „[j]méno Delphine de Vigan nyní září vedle takových autorit, jako je Michel Houellebecq nebo Pierre Lemaitre“ (Vigan 2015: 326). Najmä s Houellebecqom spája Vigan jednak nadväzovanie na po-



MÁRIA Klapáková (1989) je internou doktorandkou na Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity v Prešove, venuje sa výskumu slovenskej literárnej kritiky. Je redaktorkou časopisu o poézii *Vertigo*.

pulárnu kultúru a knižný marketing (v prípade Houellebecqa napríklad jeho expresívna prezentácia na verejnosti, u Vigan odkazovanie na reality shows alebo približovanie sa žánru detektívky, thrilleru, hororu), či aktuálne (celo)spoločenské dianie. No zatiaľ čo Houellebecqove texty šokujú primárne voľbou tém (terorizmus, islamizmus, sexuálna turistika a iné), Vigan tematizuje skôr „banálnejšie“, naoko individuálnejšie, „vnútornejšie“ problémy, ako je samota, opustenosť, miňanie sa človeka s človekom, vytvára (auto)biografiu rodiny či v ostatnej knihe popisuje závislosť od blízkej osoby, ktorá je však deštruktívna.

V rozhovore s literárnou kritičkou Ivanou Hostovou britská poetka a prekladateľka Fiona Simpson povedala: „Preklad je podľa mňa jediný spôsob, akým si môžeme rozšíriť naše svety a vymaniť sa tak z lokálnych, redukujúcich a opakujúcich sa (...) štýlov. A tiež zistiť, čo sa deje v iných spoločnostiach a kultúrach.“ (Simpson 2016: 9) Tieto slová pomerne presne vystihujú primárny dojem z Viganovej románu. V porovnaní napríklad s našou „salónnejšou“ prózou (toto označenie používam bez akéhokoľvek hodnotiaceho aspektu) možno u Vigan nájsť odlišné, neopozierané kompozičné postupy a postavy, no najmä autorka opätovne otvára problémy, ktoré sa už v literatúre môžu javiť ako (minimálne nateraz) uzavreté alebo vyčerpané, respektíve sa neustále, cyklicky nanovo objavujú bez toho, že by existovala možnosť ich jednoznačného vyriešenia. V románe *Podle skutečného příběhu* ide konkrétne o otázku *pravdivosti* či *fiktivnosti* literárneho diela. Vigan tu vytvára akúsi *autentickú fiktivnosť*, respektíve dosahuje *efekt pravdivosti*, ktorý sa na základnej úrovni realizuje prostredníctvom autobiografických odkazov (hlavná postava, tak ako Vigan, je spisovateľka a prednávkou dokončila autobiografickú knihu o svojej rodine, má rovnaké krstné meno, podobné rodinné zázemie atď.). Podobné typy referencií však možno nájsť v mnohých, najmä postmoderných textoch, interpretačne podnetnejšia je preto ďalšia rovina románu, na ktorej Vigan vytvára *text tieň* a od *fikcie* prechádza k *fiktivnosti*, k hre: „Fiktivní' značí to, co je smyšlené, vymyšlené, co si pouze představujeme, s čím se však pracuje tak, jako by' to bylo skutečné. (...) Děj i postavy románu jsou fiktivní asi jako úlohy v učebnici matematiky nebo právnické kategorie, jako je např. ‚právnická osoba‘ nebo ‚společenství jednoho vlastníka‘. Rozhodující je souvislost, v níž se daného spojení užije. Řešení fiktivních případů a úloh slouží jako nácvik dovedností ve smyslu kompetencí k praktickému jednání, neboť jsou modelovými případy a řešeními, které směřují k uchopení reality. V případě, že se jednoznačný vztah k tomu, co je považováno za ‚reálné‘, zruší, vzniká fiktivnost. Pravým prostorem fiktivnosti je hra: hra na jedné straně neguje jednoznačný vztah k realitě, na druhé straně se účastníci po dobu hry musí řídit pravidly.“ (Nünning 2008: 226) Viganovej kniha je v tomto význame *fikciou*, ide o klasický *fiktivny* román s detektívnou zápletkou, v rámci ktorého ale autorka vytvára ďalší, alternatívny text, ktorý čitateľka či čitateľ, napriek neustálym pochybnostiam a podozreniu, číta v domnienke, že percipuje *bežnú fikciu*. Obrat nastáva v závere, keď sa táto *fikcia* mení na *fiktivnosť*, keďže čitateľka a čitatelia zisťujú, že príbeh Delphine, ktorú považovali za jeho narátku, nie je jej výpoveďou, ale prerozprávaním tohto príbehu prostredníctvom postavy L. Tá tak potvrdzuje vlastné slová a cez postavu Delphine napĺňa svoj

literárny koncept: „Koneckonců by to mohl být literární záměr, napsat knihu, která by se celá vydávala před čtenáři jako pravdivý příběh, knihu takzvaně *inspirovanou skutečnými fakty*, a přitom by v ní všechno nebo skoro všechno bylo *smyšlené*“ (s. 302).¹ Dosiahnuť *fiktivnosť* vo *fikcii* sa Vigan podarilo vďaka tomu, že zvolila retrospektívnu naráciu, môžeme odčítať, ako L. postupne zaujímala v živote Delphine primárnu pozíciu, stala sa jej tieňom, ňou samotnou. Metaforicky povedané, ak sa Delphine stala obeťou L., literárna fikcia sa stala obeťou hry a *fikciu* pohltila *fiktivnosť*. Tento proces sa však deje pomaly, L. nečakane vstupuje do života Delphine, telefonuje jej takmer každý deň, začína s ňou tráviť stále viac času, až to vyvrcholí v to, že Delphine stratí kontakt s ľuďmi, s ktorými sa kedysi stretávala, považovala ich za priateľov, dokonca bolo pre ňu jednoduché si nových priateľov a priateľky nachádzať, kdekoľvek prišla. Zrazu však vôbec nevychádza z domu, a keď sa ocitne v spoločnosti, je ustráchaná, nie je schopná hovoriť s ľuďmi, bežne konverzovať, pochybuje o sebe, podľahne predstave, že má problémy a nikto okrem L. jej nemôže pomôcť: „odevzdala jsem se do rukou L., protože mi připadala jako jediná osoba, která mně může vytáhnout z propasti“ (s. 199). Toto pochybovanie a spochybňovanie sa však deje najmä na úrovni Delphininho písania – teda v rovine jej práce. Delphine ponúkne L. viacero nápadov na knihy, ktoré však L. zakaždým odmietne, kritizuje ich a polemizuje s nimi, Delphine tak pomaly stráca istotu, dôveru v seba, všetky jej rozhodnutia podliehajú názoru L.: „Neodporovala jsem, neuváděla nic na pravou míru, zdržela jsem se jakéhokoli komentáře. Napadlo mě, jestli třeba L. nepila, než ke mně přišla. To, co říkala, bylo přemrštěné, absurdní. A přesto jsem měla pocit, že i s tím přeháněním zní v jejím pobouření něco správně“ (s. 144 – 145). Postupne teda L. dosiahne svoj cieľ a stáva sa Delphininým „alter egom“ („Byly chvíle, kdy její silueta jako by byla projekcí mého vlastního těla na nějakým jemnějším, hladším povrchu“, s. 206) a presvedčí ju, aby napísala vlastnú knihu *tieň*, výsledkom čoho je román *Podle skutečného příběhu*. Práve ten je *fikciou* v pravom zmysle slova. Ak by absentovala navrstvujúca sa línia *fiktivnosti*, bol by román síce vydareným, no ničím nevybočujúcim textom nadväzujúcim na postmoderné písanie. Vigan však rovnocenne, hoci na iných úrovniach, pracuje s rovinou *fikcie* aj *fiktivnosti*, keďže okrem pointy, prostredníctvom ktorej čitateľka a čitatelia zisťujú, že autorkou príbehu je L., *fiktivna*, neexistujúca je aj jej identita: „A pak, když jsem šla spát, ležela na zádech a nemohla usnout, jak jsem cíhala na každý sebemenší zvuk, mi to došlo: všechno, co mi L. vyprávěla o svém životě, každá příhoda, každá historka, každý detail pocházely z nějaké knihy v mé knihovně“ (s. 317). L. si teda zachováva svoju pozíciu neznámej, nepodstatnej tieňovej autorky, ktorá iba zaznamenáva príbehy „dôležitejších“ ľudí, a sama je literárnou fikciou. Napriek tomu má nadvládu nielen nad Delphine, ale aj nad čitateľkou a čitateľom.

S povedaným úzko súvisí ďalšia otázka, ktorú Vigan nanovo otvára a spracúva. Ide o problém autorstva, ktorého vývin i dobovú, no zároveň aj aktuálne akceptovateľnú a platnú súčasnosť azda najpresnejšie popísal Roland Barthes v eseji *Smrť autora*. Keď Barthes uvažuje napríklad o koncepcii Stéphana Mallarmého, konštatuje: „Psát znamená dosáhnout skrze předem danou neosob-

¹ Pokiaľ nie je uvedené inak, všetky beletristické ukážky pochádzajú z knihy *Podle skutečného příběhu* (2015).

nost – ktorou bychom nikdy neměli zaměňovat s oklešťující objektivitou realistického romanopisce – onoho bodu, ve kterém jedná, „performuje“ pouze řeč a ne „já“: celá Mallarmého poetika sestává z vymazání autora ve prospěch psaní (což, jak uvidíme, znamená navracení jeho místa čtenáři).“ (Barthes 2006: 75) Práve úlohu čitateľa považuje v závere za kľúčovú, „zrození čtenáře musí být zapláceno smrtí Autora“ (Barthes 2006: 77). Ak teda Barthes vytvoril akúsi genézu premien autorského subjektu a postavenia autora vo vzťahu k svojmu textu, možno práve Viganovej román by mohol byť nadviazaním na ňu, jej pokračovaním. Spisovateľka totiž vytvára *román tieň*, text v texte, na čo využíva postavu „tieňovej autorky“, L., ktorá píše o Vigan, respektíve o postave Delphine. L. postupne preniká do života Delphine a čitateľka alebo čitateľ má od začiatku podozrenie. Uvažuje, nakoľko sa s ňou L. chce *skutočne* spriatelíť a nakoľko jej ide len o to, dostať sa bližšie k populárnej spisovateľke, aby o nej mohla písať. Percipientka či recipient však postupne zisťuje, že hoci je text komponovaný ako dielo Delphine, jej súkromná výpoveď o vzťahu s L. a prostredníctvom neho (aj) o *vlastných autorských* postupoch, metódach a stratégiách, v *skutočnosti* tento text vytvorila práve profesionálna autorka fiktívnych autobiografií popisujúcich život celebrit – L. Autorský subjekt je tak „zabíjaný“ dvakrát, nastáva akási „druhá smrť“ autora, autorky. Problematizovaná je tiež primárna pozícia čitateľky a čitateľa, ktorí román postupne dešifrujú a ako jediní, hoci sú tiež pravidelne vystavovaní pochybnostiam, dokážu túto hru odhaliť, keďže postava Delphine, ktorou L. *pravdepodobne* manipuluje, nie je schopná dostatočného odstupu. Zároveň však práve z dôvodu „dvojitej smrti“ autorky, keďže Delphine nie je autorkou vlastného textu, ziskava nad čitateľkami a čitateľmi nadvládu autorka. Nie je to ale už *reálna* Delphine de Vigan, ktorá ako autorka románu *Podle skutečného příběhu* barthesovsky „zomiera“, aby mohla dať priestor čitateľovi. Vládu nad textom, autorkou i čitateľom ziskava L., teda postava, ktorá jediná vie, kde je *pravda*, dokonca ako jediná vie aj to, nakoľko *reálna* je postava spisovateľky Delphine, či je kniha ďalším zo spracovaní *skutočného príbehu* tieňovou autorkou, alebo *fikciou*, ktorú L. napísala ako vlastný, integrálny text, aký v rámci svojej profesie inak napísať nemôže. Aj napriek tomu sa však autorstvo textu neobjasňuje, *skutočnou* autorkou *fiktívnej* línie je totiž podobne „mŕtva“ narátorka, narátorka bez identity. Ak by sa teda na základe tohto románu dalo na teóriu Rolanda Barthesa nadviazať, možno konštatovať, že po autorovi „umiera“, teda je spochybňovaný, aj čitateľ/ka a nad oboma ziskava moc postava. Musí však ísť o špecifický typ postavy, akým v tomto prípade bola práve profesionálna spisovateľka L., človek, ktorý „osobne pozná“ autorku, a zároveň je zdatný v (de)konštruovaní textu. L. „vítazi“ nad Delphine, ktorá jej podľahla tým, že povolila, aby o nej písala, a zároveň nad čitateľkou a čitateľom, ktorí „umierajú“ pod vplyvom neustálych pochybností.

Prostredníctvom línie modelovania textu v texte a rozhovorov Delphine a L. o literatúre Vigan zároveň uvažuje o aktuálnom literárnom „trende“, o prenikaní „nižších žánrov“ a populárnej literatúry do umeleckých textov a o tom, ako ho jednotliví autori spracúvajú, nakoľko sa vplyvu popkultúry prispôbia, respektíve nakoľko je možné s ňou aj v umeleckom texte pracovať funkčne, bez

toho, aby sa znižovala estetická hodnota. L. je v tomto prípade zástupkyňou názoru, že literatúra by sa mala otvárať publiku, stať sa explicitnejšou a povrchnejšou v zmysle osobnejšou, „bulvárnejšou“, keďže aj spisovateľ môže byť vnímaný ako kultúrna celebrita: „*Lidé věří, že jedině literatura umožňuje dospět k pravdě. Lidé vědí, jak je těžké psát o sobě, a poznají, co je upřímné a co není. A věř mi, nikdy se nemýlí. Ano, lidé, jak říká tvůj přítel, chtějí pravdu. Chtějí vědět, že to tak bylo. Lidé už nevěří fikci a dokonce, to bys měla vědět, jí nedůvěřují. Věří například na svědectví. Rozhlédni se kolem sebe. Spisovatelé čerpají z černé kroniky, čím dál víc používají introspekci, dokumentární líčení, zájímají se o sportovce, všelijaké lumpy, o zpěvačky, královny a krále, pátrají ve své rodině. A proč, podle tebe? Protože tenhle materiál má jako jediný nějakou cenu. Tak proč se vracet nazpátek?*“ (s. 184 – 185), alebo: „*I skutečnost, pokud nějaká existuje, pokud ji lze zrekonstruovat, i tahle skutečnost (...) potřebuje dostat nějakou podobu, být přetvořena, ztvárněna. Bez pohledu, bez názoru je to přinejlepším smrtelná nuda, přinejhorším z ní jde absolutní děs*“ (s. 225). Naopak, Delphine sa s ňou snaží polemizovať, často ponúka vecné argumenty, ktorými tvrdenia L. racionálne vyvracia. Prítomné sú teda obe možnosti chápania vzťahu umeleckej a populárnej literatúry (okrem témy aj prostredníctvom žánrového synkretizmu, keď do umeleckého textu vstupujú prvky detektívky či hororu alebo intertextuálne odkazy v podobe mott, úryvkov z knihy Stephena Kinga *Misery*), a hoci na úrovni obsahu preváža názor L., teda prispôsobenie sa literatúry požiadavkám (masového) čitateľstva, *skutočnosti*, písaniu *pravdivého* príbehu, na úrovni formy sú prvky popularizácie využité funkčne, tvoria len kostru fabuly, románu teda na umeleckej hodnote neuberajú.

Existujú texty, ktoré sú natoľko príznakové, že nútia písať o nich podobným spôsobom, akým sú vytvorené ony samy. Preto je možno jednoduchšie písať o románe s tajomstvom práve prostredníctvom tajomstva, náznakov, nedopovedania. Alebo by bolo logickejšie, prijateľnejšie a možno aj produktívnejšie písať o Viganovej knihe pragmatickejšie a okrem snahy tajomstvo analyzovať a vysvetliť by bolo lepšie pokúsiť sa ho aj odhaliť? Je to vôbec možné? Ale na to si už odpovedať nestihnem, musím si ešte potiahnúť z cigarety a vypíť aspoň pohár šampanského. A za dverami už počujem kroky...

- Literatúra
 BARTHES, R. 2006. Smrt autora. In *Aluze*, č. 3, s. 75 – 77.
 HOSTOVÁ, I. – SIMPSON, F. 2016. Poézia ako semiotické telo. In *Vertigo*, č. 2.
 NÜNNING, A. (ed.). 2008. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno : Host.
 VIGAN, D. de. 2015. *Podle skutečného příběhu*. Praha : Odeon.



Maroš Rovňák: Nemám žiadne ilúzie o nesmrteľnosti, 2017 (in progress od r. 2014), plátkové zlato a papier na plátne. Foto: archív autora

MÁRIA FERENČUHOVÁ

Imunita

SCHOPNOSŤ OBRANY

... pod povrchom bolo to, čo si netrúfam pomenovať.
Czesław Miłosz

M. R. (39)

Začiatok je pomalý
a takmer prirodzený:
vysychanie kože,
záhyby, kde ešte nedávno
bola rovina.

Nová pokožka
má povahu starej.
No sú tu aj zmeny:
odlišné sfarbenie, iná
kresba pórov, nečakaná
krehkosť, erózie,
subendemit staroby
a ohňostroj
celkom nových buniek.

Aj vnútri
čo nevidieť
vzkypí nový život.

Napokon sa
obrátim sama proti sebe
v záujme svojej vlastnej
záchrany.

Téma:
MÁRIA FERENČUHOVÁ



MÁRIA FERENČUHOVÁ je poetka, prekladateľka a filmová vedkyňa. Vyštudovala filmovú scenáristiku a dramaturgiu na VŠMU v Bratislave, lingvistiku na École des hautes études en sciences sociales v Paríži. Doposiaľ vydala štyri básnické knihy: *Skryté titulky* (2003), *Princíp neistoty* (2008), *Ohrozený druh* (2012) a *Imunita* (2016). Napísala monografiu o dokumentárnom filme *Odložený čas* (2009) a zostavila publikácie *Dokumentárny film v krajinách V4* (2014) a *Nový slovenský film* (2015, s Katarínou Mišíkovou). Prekladá z francúzštiny (Amélie Nothomb, Philippe Sollers, Jean Echenoz, Alain Robbe-Grillet, Philippe Brenot, Paul Virilio, Jacques Rancière, Samuel Beckett a iné).

T. R. (2)

Slabá alebo nepatričná odpoveď.
Tlenie namiesto zápalu.
Dutiny zaliate hlienom,
tiene, žily, ložiská a sloje.
Ohňovzdorné.

Indukovať schopnosť
obrany. Posilniť, vylepšiť,
nahradiť, ponúknuť novú:

Z neduživého
vytvoriť funkčného,
integrovateľného
jedinca.

A. J. (54)

A.
Dievčatá, nebudem teraz chvíľu písať,
previezli ma do nemocnice,
prestali sa mi
tvoriť krvné doštičky,
krvácam,
našťastie veľmi pomaly,
zo všetkých otvorov.

J.
Predám zbierku nedotknutých
parfumových miniatúr,
584 kusov, 4 a 5 ml flakóny,
zoznam a fotografie v prílohe.
Niektoré sú prázdne,
obsah
pozvoľna vyprchal.

S. P. (87)

Čakajú všade. V kaviarni,
na ulici, v parku:
na žuchnutie tela,
na stratu síl,

na zosunutie kože,
tuku, orgánov a hrbky kostí.
Spadla som, nič vážne,
zvolala som,
to sú len kolená,
a všetci hneď pri mne,
zadýchaní, zružovení,
ochotní na chvíľu pozdržať
zomieranie,
vzápätí kroky
nasmerovať inam,
na vychodené trasy
zaliate celkom novým
svetlom.

F. H. (32)

Ešte je čas. Ešte sa mi pamäť
načisto nerozpadla, ešte sa hýbem,
viem udržať pero, zdvihnúť telefón.
Dokonca zrozumiteľne odpovedám,
prebalím syna a pritisnem sa k žene.

Nemá význam tento čas
merať v sekundách
alebo v rokoch:
Je vyjadrený vzťahom každej chvíle
k trvaníu celého života.

Tvár syna, vklíznutie do jeho
pohľadu, čakanie na autobus:

teraz.

G. S. (79)

Moje bunky vedia mnoho.
Ale hovoria len to najnutnejšie.

Dnes už ich moje telo
nemá pod kontrolou ako kedysi.
Pleť svojvoľne vytvára
pigmentové škvrny. Z uší mi
vyrastajú chlpy.

Zostáva už len čakať, či gén, zodpovedný
za rast mojich buniek, nepreruší
mlčanie v nesprávny čas
a na nesprávnom mieste.

Ako génom vštepiť
hodnotu ticha? A čo ak
ju poznajú, akurát nehodlajú
mlčať?

L. L. (38)

Každý týždeň sa učím novú bolesť.

Ovinie,
zjemní,
znefunkční
všetky predošlé.

Hranice sa posúvajú,
tento pohyb už neurobím, tento zub už
nežije, zlomeniny sa nezrastajú,
dych je plytší,
pohľady,
objemy,
možnosti
sa zužujú.

Na tomto území sa smrť
stáva
neznámym cieľom:

Je úzky? Bude široký?

M. R. (40)

Svoju robotu si urobili.
Chemicky vyčistili, narezali,
zvyšky odstránili, postihnuté
časti odňali, skontrolovali
okolité tkanivo.
Zašili, ošetrili.
Ožiarili.
Možnému návratu sa pokúsia
zamedziť

za cenu
iných poškodení,

telo sa zatiaľ vytrvalo obnovuje,
vstrebáva zažité,
to ružové a čisté
prichádza zvnútra, zhora,
pomimo skúseností,
spoza štatistík
ako celkom obyčajný
zázrak.

(...)

FRAGMENTY

*Umenie strácať ľahko zvládneš sama;
Toľko vecí akoby sa chcelo
stratiť, takže to nie je žiadna dráma.*
Elizabeth Bishop

I.

1
Deň čo deň
počujem menej,
vnímam menej,
uvedomujem si to.

2
Čašník chrptom k barovému pultu
zamieša limonádu,
napije sa priamo z džbánu,
doplní vodou z kohútika,
podáva.

3
Na križovatke ma
čoraz častejšie
chyťajú za rukáv:
Podťe, už je zelená.

4

V našom veku sa láska
meria množstvom samoty
prerušovanej ohľaduplným
záujmom.

Meníš mi pyžamy,
umývaš tvár
aj zvyšok tela,
chrbát, zadok,
chodidlá.

5

Občas si zapíšeš
niektoré moje výroky.
Vlejte to mlieko
späť do žaburiny!

6

Spomeniem si na dievča,
čo lietavalo na rogale
a narazilo do stĺpa
elektrického vedenia.

Dotrhala si šľachy, vybila jeden zub.
V noci k nej prichádzali
mŕtvi, bála sa, ale nedokázala
ich poslať preč.
Volala sa Eva,
priezvisko si už nepamätám.
Viem, ako sa volal muž,
za ktorého sa vydala.
Ale jeho priezvisko si nevzala.

Leží mi tu nahá,
plecia jej malo zakryť
priezvisko.

7

Pamätáš, ako sme si pred
vyše päťdesiatimi rokmi na hodine
mladej asistentky nestíhali písať
poznámky?

Aj ako sme zdvihli zrak
od papierov a všimli si,
že z ľavého ucha krváca?

Postrehli sme to asi naraz.

Zneistela, rukou si siahla na spánok.
Prepáčte, povedala,
a rýchlo vyšla z učebne.

Za dverami stratila vedomie, už sa neprebrala.

To nie je pravda, hovoríš.
Toto sa ti nestalo.
Aspoň nie so mnou.

Rozprestrie sa medzi nami oceán.

8

Vynáram sa zriedka.
Vždy si nablízku, čítaš si
alebo niečo píšeš.

9

Dala si preč záclony!
Prestavala si aj nábytok?
Vezmi ma domov!

10

Nakloníš hlavu.
Tvoj úsmev ako zábradlie
alebo práve vznikajúca lavína.

II.

11

Po pohrebe som nevedela,
ako ďalej. Prestažovali ťa
bez vecí. Všetky zostali
v skriniach. Ešte dýchajú.

V prasklinách okenných rámov
liahne sa hmyz. Na linke kysne
sirup. Dokonca aj telefón
ti raz zazvonil.

12

Komu darovať nohavice s pukmi
oblečené naposledy v roku 1983?

Toľko pokladov sa rozbilo.
Rozpadli sa aj podrážky
na tvojich sandáloch.

13
Leštenka na nábytok.
Kruh od čajovej šálky
na nočnom stolíku.
Neprečítané knihy.

Každý večer stojíš v kúte
spálne. Z rúk ti steká
kravata, a pod nohami
more.

14
Pri dverách teraz často
zvonieva bradatý
mladík zdola, pýta sa,
či niečo nechcem
z obchodu.
Aspoň mám komu piecť!

15
Opravil vodovod aj plavák
na záchode. Minule si nevzal
peniaze za nákup.
Nosí mi obed v obedári.

16
Slabnem.
Už sa nedokážem
ani obliekať, chodím aj spím
stále v jedných šatách.

17
Kto iný by tu mal bývať?
Žena ho vyhodila z bytu.
Tak nech má blízko
k deťom.

18
Má vôbec deti?
Už pár dní tu nebol.
Je teplo. Nevládzem vstať.
Bolo by treba vyvetrať.

19
Z parkiet sa odparuje
prach. Pod palubovkou
pri posteli zásoby vlasov,
priestor medzi doskami

vedie k tebe,
dláždený dávnym epitelom
tvojich chodidiel a lemovaný
podkovami nechťov.

20
*Náklady na pohreb
dnes predstavujú prinajmenšom
tri slabšie dôchodky alebo jeden a pol
priemerného platu.*

*Náklady na najnutnejšiu úpravu
trojizbového bytu
nemusia presiahnuť výšku
dvoch dôchodkov.*

*Predaj starožitného nábytku a
predtým rozumné, tiché vyčkávanie*

*prináša ruže,
červeň do tváre,
blysnutie úsmevu
v čerstvo vyleštených
oknách.*

(ukážky zo zbierky *Imunita*, 2016, Skalná ruža)



JANA JUHÁSOVÁ vyštudovala slovenský jazyk a literatúru v kombinácii s filozofiou na FF PU v Prešove. Doktorandské štúdium v odbore slovenská literatúra a literárna veda ukončila v r. 2009 na FIF UK v Bratislave dizertačnou prácou *Litánie v poézii nadrealistov a básnikov katolíckej moderny*. Je autorkou monografie *Od symbolu k latencii – Spirituálna téma a žáner v súčasnej slovenskej poézii* (2016). Pracuje ako odborná asistentka na Katedre slovenského jazyka a literatúry FF KU v Ružomberku. Je redaktorkou časopisu *Ostium*.

JANA JUHÁSOVÁ

Medzi (praxinoskopickou) ilúziou pohybu a smerovaním (reflexia *Imunity* v kontexte Ferenčuhovej tvorby)

Krátko po publikovaní Ferenčuhovej *Imunity* (Skalná Ruža, 2016)¹ sa okolo zbierky rozprúdila rozsiahla literárna a kultúrna diskusia. Reflexia sa tak nutne ocitá nielen v bezprostrednom čitateľskom kontakte s knihou, ale aj so širšou metatextovou komunikáciou v podobe prvých recenzií, autorkou poskytnutých rozhovorov, literárnovedných debát (napríklad *Literárny kvocient* 6, 21. 11. 2016) či ankiet (Kniha roka 2016 denníka *Pravda*). Táto skutočnosť v snahe vyhnúť sa repetitívnosti vyvoláva potrebu uvažovať o zbierke výberovo, no zároveň s ohľadom na akcenty, ktoré v kontakte s ňou rezonujú.

NOVELISTICKÝ PRINCÍP

Medzi debutovou zbierkou *Skryté titulky* (2003) a štvrtou Ferenčuhovej knihou pozorujem postupný prechod od „poviedkového“ princípu k „novelistickému“ (v oblasti lyriky vnímam dané termíny, samozrejme, skôr pracovne, metaforicky). Základom prvého je evokácia nálady, dôraz na spôsob podania s dominanciou voľného reťazenia segmentov, vysoká miera významovej entropie; ten druhý charakterizuje „príbehová“ zomknutosť, dramatický akcent a ťah za pointou. Fragmenty s funkciou synekdochy, ktoré sú stavebným prvkom Ferenčuhovej textov, sú v *Imunite* aj vďaka jednotiackej téme zosieťované doposiaľ naj-súdržnejšie. Nosnými segmentmi významov sú rôznorodé ľudské mikropríbehy, témou univerzálna smrteľnosť a tesný kontakt s ňou v podobe deštruktívnych zmien v ľudskom tele a psychike. Napriek tomu, že sedem častí zbierky sa vyznačuje vždy iným výstavbovým princípom, práve výrazná „novelistickosť“ podnecuje vnímať túto z Ferenčuhovej kníh ako najkonzistentnejšiu – v zmysle komunikatívnosti i katarzného zásahu.

DEFORMAČNÁ MATERIALIZÁCIA STAVOV

S viacerými kľúčovými motívmi a postupmi *Imunity* sa čitateľ/ka stretá už v predchádzajúcich autorkiných knihách. Vnemy ako východisková situácia sú nielen dopĺňané, ale aj prekryté silným filtrom cítiaceho a mysliačeho subjektu a poukazujú na vnútorný nepokoj, solipsizmus a nezabývanosť lyrickej subjektivity

vo svete: „Konečne doma. (...) Dvere sú otvorené, / tváre nie. (...) vyhladili všetko okrem teba, / okrem tej tvojej / vrásky nad nosom“ (Ferenčuhová 2012: 23 – 24). Pozornosť autorky už od debutu priťahujú trhliny kože a nezdravé telesné symptómy, chorí a sociálne vytesňovaní ľudia – vnútorné (emocionálne tlmené) stavy sa programovo projektujú do povrchov a markantných senzualných obrazov. Okrem diagnostikovateľných psychosomatických prejavov, ktoré sa stali témou najnovšej zbierky, nachádzame u Ferenčuhovej ďalšie tenzívne paralely, korešpondujúce s vnútornou nepohodou. Napríklad úsmev ako predstieraný prejav psychickej harmónie je u subjektu/subjektivity často nevedomky skrútený do bolestnej grimasy (ústa roztrhnuté úsmevom, prasknutý úsmev, „úsmev ako zábradlie / alebo práve vznikajúca lavína“, s. 76), ktorá pripomína známy Munchov *Výkrik* (1893 – 1910). Niekedy sa stretávame s absurdnou fragmentarizáciou a následnou vivifikáciou častí tela, ktoré odkazujú na postupy surrealizmu: „a to, čo zo mňa neskôr vypadlo, / napokon sa tiež takmer zabilo na schodoch, / takmer si rozpučilo hlavu: / Aj v tejto hlave často horelo“ (s. 26). Materializácia stavov sa programovo projektuje aj do mimosubjektivej reality. Sú to obrazy ekologickej kataklizmy, vychýlené štylizácie z oblasti architektúry (neomietnutý dom, rozbitá brána, vyblednutá strecha, puknutá podlaha, zlámané podvaly), zvieracej, rastlinnej či predmetnej ríše: „až sa napokon [ľudia] rozsypú ako skaly / čnejúce nad cestou / na krvavohnedý prach / a splynú s krajinou“ (Ferenčuhová 2008: 80). Tie môžu byť inšpirované filozofiou Ovidiových *Premien* či kafkovskou poetikou – (absurdná) metamorfóza je tu dôsledkom viny (napríklad evolučné prepustenie miesta človeka hmyzu v zbierke *Ohrozený druh*) či predestinácie („Po ktorých cestách som to chodila, / do ktorých prepahlík sa ponárala (...) aby som získala práve túto [zvieraci] podobu?“), Ferenčuhová 2012: 38), u autorky však vždy ide aj o gesto s významovým presahom. V zbierke *Imunita* zastupuje nehostinné architektonické projekcie najmä prostredie nemocnice, jej sterilné izby, vyšetrovne a priechodné čakárne; v časti *Predpoveď na zajtra* možno nájsť meteorologické, v oddiele *Obrazy liekov* zase florizačné a zoomorfizačné paralely. Sugestívna obálka knihy *Imunita* so zátiším s poškodenou stenou s vyššie tematizovanými postupmi korešponduje.

Uvoľnenie napätia prichádza v krátkych nečakaných momentoch, často však na seba opätovne viaže nový strach či novú tenzívnosť: „a predsa závatne slobodná / na pokraji každej budúcej ničoty“ (Ferenčuhová 2008: 74). Vo výraze, napriek programovej pojmovosti, dominuje hyperbola. Nežiaduci pátos je u autorky zmierňovaný najmä vedomou sebarelativizáciou subjektivity, nezaujateľným sebazpozorením vlastných vychýlených stavov: „Pred rozjatreným sentimentom / sa brániš triezvosťou“ (Ferenčuhová 2012: 16). V niektorých prejavoch možno u Ferenčuhovej hovoriť o nesystémovej paralele s literárnym či výtvarným expresionizmom; tú vytvára aj tlmená prítomnosť náboženskej obraznosti, ktorá nedemonštruje ľahkosť viery, ale ťarchu bytia: „Správne vytvorený kríž / z pokožky zmyje príkoria, / pootvára póry / a nechá vstúpiť / kráľovstvo“ (s. 62). U autorky prevládajú kristologické (pašiové) inšpirácie, z teologálnych čností sa tematizuje nádej, ktorú možno vnímať ako prejav jemných detenzívnych vibrácií.

¹ Veršové ukážky z tejto knihy budem uvádzať iba číslom strany, citácie z iných zbierok aj rokom.

MEDICÍNSKE INŠTALÁCIE, CHEMIZÁCIA PROCESOV

Preskupovanie rôznych jazykových diskurzov a žánrov (vrátane zobrazovacích optík) je trvalým znakom Ferenčuhovej rukopisu. Derek Rebro usúvzťažňuje tieto postupy s urbánnym typom autorkinej poetiky (Rebro 2011: 169). Ferenčuhová posilňuje v *Imunite* pojmovosť výrazu, na niektorých miestach s minimálnym zásahom inštaluje prebraté medicínske texty a kazuistiku. Ich odkazovanie na ľudskú sféru, ktorá v stave choroby vyžaduje zvýšenú empatiu, pôsobí nielen magicky (ako liečivé zaklínadlo), ale i necitlivo a zraňujúco; človek je často redukovaný na predmet, chorý orgán alebo diagnózu. Autorka tak stavia k sebe svety profesionálneho výkonu a ľudského osudu, ktoré sa vždy nemusia pretnúť. Podnetne o strate intimity uvažuje vo vzťahu k zbierke Veronika Rácová (Rácová 2016: 137). Strata imunity i súkromia umocňuje charakteristickú nekomfortnú pozíciu Ferenčuhovej subjektivity, jej situácia sa však v *Imunite* univerzalizuje.

Konceptuálny a procesuálny charakter písania, ktorý je Ferenčuhovej vlastný, nabáda čítať autorkine básne tiež intratextovo. Strohé vedecké texty alebo zdanlivo vecné opisy nezriedka korešpondujú s inými, primárne zážitkovými (v zmysle zachytávania subjektívne prežívaných ľudských stavov) básňami či situáciami; ich spoje v procese čítania vytvárajú silné citové pohnutie s noetickým prienikom. Latinský chorobopis textu *Zoznamy* napríklad na spôsob curriculum vitae asociuje autorkine súkromné, väčšinou prísne chránené informácie z mimotextovej reality, odhaľuje permanentnú zraniteľnosť ľudského jedinca. Text *Slapové javy* možno vnímať ako sugestívny obraz inde tematizovaných zápalových procesov (Matúš Mikšík uvažuje až o presahoch k diagnóze spoločnosti; pozri Mikšík 2016: 16), hoci samostatne má vecne opisný charakter: „*Jednoducho vyšli z lesa. / Celé stádo pomaly / vykročilo k mestu. (...) Srny a srnce / zamieria k domom. / Poklknú pred bránami, / skladajú telá na trávu, / chodníky, vozovku / i križovatky. (...) Každý deň / nové a nové druhy / strácajú plachosť*“ (s. 32). V časti *Obrazy liekov* sa na spôsob apozičného radenia fragmentov vytvára dokonca viacnásobné preskupovanie javov – pojmový opis liečiva rastlinného alebo živočíšneho pôvodu sa následne stáva obrazom ľudskej situácie a súbežne postihnutia, s ktorým človek bojuje (napríklad báseň *Krovinár tichý*). Autorka dokáže funkčne pracovať aj s elementárnou enumeráciou, keď do lineárneho zápisu cielene vnáša znepokojivé paradoxy: „*Na každom rohu nové kaviarne (...) Nové generácie, nové trolejbusy, / nové značky, fasády a nové ulice, / noví zamestnanci, nové mláky, / nové opustené priestory (...) pod mejkapom nové jazyvy*“ (s. 46). Alchýmia jazyka je jednou z najsilnejších stránok Ferenčuhovej rukopisu. Jej „lekárnická“ citlivosť k miere jazykového výrazu či schopnosť širokospektrálneho obrazu, ktorý vzniká starostlivým dávkovaním a kombinátoriou jazykových znakov a textových fragmentov, väčšinou dokáže priniesť viacrozmerne estetický zážitok. Básne tematizujúce chemické procesy, objavujúce sa nielen v najnovšej zbierke, čítam vždy aj ako Ferenčuhovej sebakomentovanú ars poeticu: „*Odober kvapku, / dolej, tras, odober, / dolej, tras. / Ešte raz dolej. // Ešte mnohokrát. // Riedením a trasením / videného / vytváraj obraz. // Oslad, ustál, podávaj*“ (s. 55).

SILA A ÚSKALIA HETEROGÉNNOSTI

Knihá *Imunita* je v rade Ferenčuhovej zbierok špecifická šírkou priestoru venovanému príbehom iných postáv. Tie (sprítomňované v tejto zbierke nielen cez pozorovanie subjektivity), demonštrujú napriek individuálnym črtám osudový, vopred prehraný zápas človeka so smrťou. Na tenzívne zacyklenie (univerzálneho) osudu (okrem iniciál je v zbierke jediným antroponymom meno – biblickej? – Evy, s. 74) odkazuje u Ferenčuhovej metafora „*zauzleného času*“ (s. 24, 30). Koniec často prichádza nečakane, v rozkvetení života („*Vysokoškolsky vzdelaná / 27-ročná prvoroďička*“, s. 48; mladá VŠ asistentka, ktorá náhle stráca vedomie a už sa nepreberie, s. 75), alebo nebadane parazituje v ľudskom tele a psychike a pozvoľne sa hlási stratou síl, bolesťou („*Hranice sa posúvajú, / tento pohyb už neurobím, tento zub už / nežije, zlomeniny sa nezrastajú / dych je plytší, / pohľady, / objemy, / možnosti / sa zužujú*“, s. 17), deformovanými procesmi vnímania, nutkaním ukončiť neúnosný stav. Krátkodobé víťazstvá postáv nad nezvratnosťou osudu síce vnášajú do sledovaného „multipríbehu“ činorodé napätie, rozohrávajú drámu síl, autorka však neúprosne rámcuje text gestom zániku individuálneho fyziologického života – od prvých príznakov staroby a deštruktívnych procesov („*No sú tu aj zmeny: (...) subendemit staroby / a ohňostroj / celkom nových buniek*“, s. 11) sa v záverečnom oblúku prechádza k udalosti pohrebu a dedičského konania. Nový život nemilosrdne, často bez empatie a vďaka prekrýva ten starý, odchádzajúci: „*Predaj starožitného nábytku / a predtým rozumné, tiché vyčkávanie // prináša ruže, / červené do tváre, / blysnutie úsmevu / v čerstvo vyleštených / oknách*“ (s. 79 – 80).

Heterogénny princíp – náhľad na spoločnú tému cez situácie a optiku rôznych postáv – však na niektorých miestach zbierky pôsobí nepresvedčivo. Tam, kde autorka modeluje subjekt viacdimenzionálne a je uchopiteľný ako lyrické Ty, On/Ona, ale vždy aj ako Ja (napríklad vo vstupnej básni *M. R. /39/* môžu iniciály odkazovať na dievčenské meno autorky a jej vek v čase písania textu), je uveriteľný aj jeho špecifický idiolekt. Kde je však lyrická postava od subjektu jasne odlišiteľná, pôsobia Ferenčuhovej „heteronymie“ neživotne – autorka postavy preceňuje, viaže na ne slová a pochody blízke prežívaniu a uvažovaniu jej lyrického alter ega, napríklad: „*Ako génom vštepiť / hodnotu ticha? A čo ak / ju poznajú, akurát nehodlajú / mlčať?*“ (*G. S. /79/*, s. 16). Platí to, čo na adresu *Statusových hlásení* Rada Tomáša napísal svojho času Pavol Markovič: „Stále sa čitateľovi však prihovára jeden subjekt, jeden básnik, ktorý si chameleónsky alebo naopak empaticky berie rôzne mená a podoby, diferencuje sa, ale vo všetkých týchto podobách trvá.“ (Markovič 2013: 320) Tento problém je markantný najmä v prvej časti *Schopnosť obrany* (s. 13 – 18), keďže postavy sú jasne predikované iniciálami mien a diferencovaným vekom.

Idea zbierky v mnohom odkazuje na Urbanovu novelu *Staroba (Výkriky bez ozveny, 1928)*. Aktívnym protagonistom Urbanovej prózy nie je človek, predtým zdatný muž, ale neviditeľné deštruktívne procesy, voči ktorým sa nemožno vzoprieť; staroba uvoľňuje miesto mladému životu. Postupnosť odchádzania, ktorá vytvára široký časový priestor na reflexiu zániku, pôsobí u Urbana

Téma:
MÁRIA FERENČUHOVÁ /
JANA JUHÁSOVÁ

Literatúra

FERENČUHOVÁ, M. 2008. *Princíp neistoty*. Bratislava : Ars Poetica.

FERENČUHOVÁ, M. 2012. *Ohrozený druh*. Bratislava : Ars Poetica.

FERENČUHOVÁ, M. 2016. *Imunita*. Kordíky : Skalná ruža.

MARKOVIČ, P. 2013. K realizácii poetiky heteronymov (Statuové hlásenia Radoslava Tomáša). In SOUČKOVÁ, M. (ed.). *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000*. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove.

MIKŠÍK, M. 2016. Homo sapiens stále (viac) ohrozený. In *Knižná revue*, č. 11.

RÁCOVÁ, V. 2016. Imunizáciou k scitlivovaniu. In *Romboid*, č. 10.

REBRO, D. 2011. Ženy píšú Poéziu, muži tiež. Bratislava : LIC.

URBAN, M. 1928. *Výkriky bez ozveny*. Bratislava : Academia.

rozkladne. Napriek úzkostlivo pôsobiacemu scenáru však Ferenčuhovej rukopis charakterizuje aj akási zvláštna vnútorná sila. Domnievam sa, že táto vyviera najmä zo schopnosti sebaoslobodzujúcej relativizácie, nadhľadu, ktorý vzniká po dôkladnom preskúmaní a prijatí všetkých (hoci vždy minimálnych) možností. V predchádzajúcej tvorbe to bol napríklad záväzok materstva, rodové a ekologické puto („nezotrvať v behu, / zastaviť, / odovzdať“, Ferenčuhová 2012: 69), v zbierke *Imunita* je to vnútorná disponovanosť (pokora) k prirodzenému kolobehu života, spolupatričnosť so smrteľným stvorením, schopnosť retencie silou záznamu. V najnovšej zbierke nájdeme aj ďalšie rozmery vnútornej stability (hoci v duchu autorkinej poetiky nepôsobia nápadne ani prevratne). Ide o schopnosť vystúpiť z pozície nutkavej mysliteľky, ktorá izoluje a fragmentarizuje javy sveta, do pozície tichej (vdáčnej) vnímateľky, ktorá sa dokáže ponoriť do oslobodzujúcej prítomnosti: „*Nemá význam tento čas / merať v sekundách / alebo v rokoch: / Je vyjadrený vzťahom každej chvíle / k trvaniu celého života. // Tvár syna, vkĺznutie do jeho / pohľadu, čakanie na autobus: // teraz*“ (s. 15), alebo: „*ako celkom obyčajný / zázrak*“ (s. 18). Jej iným aspektom je činorodá láska, pretavenie súcitu do gesta pozornej starostlivosti, ktoré dominuje v predzáverečnom oddiele *Fragmenty*: „*14 / Pri dverách teraz často / zvonieva bradatý / mladík zdola, pýta sa, / či niečo nechcem / z obchodu. / Aspoň mám komu piecť! (...) 17 / Kto iný by tu mal bývať? / Žena ho vyhodila z bytu. / Tak nech má blízko / k deťom*“ (s. 78). V zbierke *Imunita* považujem tieto dispozície za protipohyby k nezastaviteľnej deštrukcii. Záverečný *Epilóg* („*ďalej už musíš pokračovať / sám: (...) ďalej už musíš pokračovať / sama:*“, s. 83) na mňa pôsobí zvláštnym stoickým pokojom. Hoci je text čitateľný i v temnom mode ako očakávanie nezvratného údelu („*strach, / stuhnutie v oblaku neistôt*“, s. 35), na pozadí konštatovaného sa otvára aj jeho svetlejšia interpretácia: smerovanie môže byť aj cestou k vnútornej slobode, vedomým udeľovaním zmyslu dočasnosti.

MONIKA KEKELIAKOVÁ

Básnický dokument, textová „skulptúra“ a medicínske filiácie (recenzentská epikríza)

FERENČUHOVÁ, Mária. 2016. *Imunita*. Kordíky : Skalná ruža.

Poetka, prekladateľka a filmová vedkyňa Mária Ferenčuhová (1975) patrí už od svojej knižnej prvotiny k tomu najreprezentatívnejšiemu v oblasti experimentálnej línie súčasnej slovenskej poézie a táto jej pozícia sa nateraz poslednou básnickou zbierkou *Imunita* ešte viac zvýrazní. Protichodnejšie reakcie kritiky (Stanislava Chrobáková Repar, Peter Macsovszky a iní) vyvolal Ferenčuhovej debut *Skryté titulky* (2003). Druhá poetkina básnická zbierka *Princíp neistoty* (2008) bola prijatá napospol pozitívne a pri tretej knihe *Ohrozený druh* (2012) kritika konštatovala pretrvávajúcu experimentálnu príťažlivosť, ale už s posunom k spoločenskej a ekofeministickej angažovanosti, a zaznamenala aj vyššiu mieru priznanej autobiografickosti a oživenia subjektu. Ohlasy kritiky boli pri tretej zbierke opäť kladné; sporadicky sa objavili výhrady k apelatívности a explicitnosti výpovede na niektorých miestach knihy. Najnovšia básnická zbierka *Imunita* (2016) je napríklad v ankete Kniha roka 2016 v denníku *Pravda* (Čorná 2016) považovaná za silnú básnickú knihu (Habaj), ktorá patrí k tomu najlepšiemu v súčasnej poézii (Rebro). Zároveň u časti kritiky vyvoláva podstatnú otázku o poetickú priepustnosť odborného, vedeckého, strohého medicínskeho jazyka. Ide o riziko, ktoré spočíva v neschopnosti textov poukazovať nad seba a niesť estetické informácie (Ráková 2016: 133 – 139). Pre recenzentku Ivu Málkovú je reportážny záznam reality v *Imunite*, nabitý odbornými a priamymi pomenovaniami, strohosťou a vecnosťou, esteticky neuspokojivý. Poetika zbierky podľa Málkovej čitateľa a čitateľku nezasahuje, zostáva objektom, sugescia záznamov, receptov, chorobopisov nefunguje, texty sú viac reportážami ako básňami (Málková 2016: 133 – 139). Mimovoľne sa tu pripomína diskusia o estetickej nedostatočnosti a prekračovaní hraníc umeleckého textu, ktorú spustila v roku 1981 Strážayova básnická zbierka *Palina*. Interpretácia Strážayovej básne *Dvor* zo zbierky *Palina* od Valéra Mikulu však ukázala, že záznam reality v Strážayovej básni je vo vysokej miere organizovaný, báseň nemá len empirickú (povrchovú) štruktúru, ale aj konceptuálnu, významovo prehodnotenú, hĺbkovú rovinu. Za záznamom reality je autorovo prežívanie najzákladnejších otázok ľudskej existencie. Realita Strážayovej básne je autorským subjektom zasiahnutá, hoci sa tak v prvom pláne nejaví (Mikula 1987: 109 – 126). Ferenčuhovej nadväzovanie na strážayovský básnický typ si všimol už pri jej debute Peter Macsovszky. Spomínal poetkin „nie násilný pokus o strážayovskú fixáciu istej situácie“ (Macsovszky 2004). Jaroslav Šrank vidí ako spoločné medzi Strážayom a Ferenču-

Téma:
MÁRIA FERENČUHOVÁ



MONIKA KEKELIAKOVÁ (1981) je redaktorkou a dramaturgičkou Slovenského rozhlasu. Ako autorka píše pre relácie Esey/Recenzia, Slovenská poézia či Literárne miniatúry (Rádio Devín). V roku 2009 ukončila doktorandské štúdium na FiF UK v Bratislave v odbore teória a dejiny slovenskej literatúry. V rokoch 2004 – 2011 pôsobila ako odborná asistentka na FF KU v Ružomberku (VÚLH), kde na KSJL externe vyučovala súčasnú slovenskú literatúru. Je editorkou vedeckých zborníkov, literárnej prílohy *Iluminácie I* (2011) a *Iluminácie II* (2013). Publikovala v *Slovenskej literatúre*, *Romboide*, *Tvorbe*, *Ostii*, *Vertigu* a v *Knižnej revue*.

hovou „odstrojenie textu od najokatejších vonkajších atribútov poézie i spoliehanie sa na schopnosť precízne zorganizovaných detailov, ktoré primárne odkazujú na každodennú empiriu, metonymicky zastupovať určité všeobecnejšie či abstraktnejšie obsahy (nálady, postoje, myšlienkové koncepty a procesy atď.)“ (Šrank 2013: 14 – 15). Zdá sa, že v *Imunite* nám Ferenčuhová (podobne ako Strážay v *Paline*) dáva diskretný signál, aby sme hľadali v strohých dokumentárnych či reportážnych fragmentoch hlbšie prvky organizujúceho princípu takto zobrazenej reality. Veronika Rácová na viacerých miestach vyššie spomínanej recenzie konštatuje, že za vecnou strohosťou, ktorá je až esteticky zvieravá, je neraz rekonštruovateľný príbeh často hraničnej situácie (skúsenosti) človeka. V ťažko preniknuteľnej štruktúre prísne zadefinovaného textu sú drobné priezory, ktoré odkryjú čosi z prežívania subjektu. A hoci je Ferenčuhovej človek neraz zredukovaný na súbor latinských skratiek a chorobopisov, vypovedá sa o ňom veľa intímneho a citlivého, texty pôsobia zraňujúco a naliehavo, informácie zo zdravotných kariet majú chúlостivý a osobný ráz (čiže recenzentka na rozdiel od Ivy Málkovej pripúšťa, že medicínske záznamy v *Imunite* čitateľa a čitateľku zasahujú). Podľa Rácovej dokonca aj estetika scudzenia (aj vo význame privlastňovania si cudzích príbehov) a znečitlivovania má na čitateľa a recipientku paradoxne opačný účinok – scitlivuje a znepokojuje (Rácová 2016: 133 – 139). Tvrdenia Ivy Málkovej o nezasahujúcom, strohom, vecnom, čiže vedeckom podloží a odbornej terminológii vo Ferenčuhovej *Imunite* (Málková 2016: 133 – 139) pravdepodobne odkazujú na tie časti *Imunity*, kde sa vo významnejšej miere využíva koncept (napríklad báseň *Zoznamy*), ktorý nie je zmierňovaný zjavnejšou emocionalitou, hoci treba dodať, že aj tu sa prežívajúci subjekt nakoniec pretlačí, ožijú dôverné detaily ľudského príbehu a vzniká akýsi model „dokumentárnej básne“: „rana pri koreni nosa / po náraze hojdačky / 9 stehov“ (s. 43), „Do tváre jej skočil plch / a poškriabal jej oko a nos“ (s. 44).

Komunikovateľnejšie a esteticky silnejšie sa preto môžu javiť skôr tie básne či cykly *Imunity*, kde sa prvky konceptu kombinujú s „lyrickým“ a racionálne spracovanie prestupuje prežívanie básnického subjektu. Takto je to napríklad v básni *Fragmenty II*, kde epický (dokumentárne prozaický) prúd o nažívaní ženy v byte po pohrebe muža sa v závere básne pretne citovo nezainteresovanou pasážou o tom, koľko stojí pohreb, koľko rekonštrukcia trojizbového bytu po mŕtvom. Báseň epickosťou a chladnou, až necitlivou vecnosťou záverečnej pasáže získava rozmer výrazovej „nelyrickosti“, ktorú však Ferenčuhová náhle a nečakane a opäť len na malom priestore verša či veršov rozbíja krátkym a náhlým metaforickým obrazom. V epickej časti básne je to postmortálny obraz muža so stekajúcou kravatou a nohami v mori a v záverečnej časti frazeologicky revitalizovaný obraz rozumného, tichého vyčkávania, ktoré prináša ruže.

Ferenčuhovej najnovšia (v poradí štvrtá) básnická zbierka presvedča, že svojrázna autorkina poetika nie je vonkoncom vyčerpaná; kniha prináša jednak novosť v oblasti témy, ale opäť aj modifikácie experimentálnych básnických postupov oproti predchádzajúcim zbierkam. Michal Jareš v súvislosti s básnickou zbierkou Michala Habaja s názvom *Michal Habaj* (2012) spomína termín postpostmoderna, ale aj autorov odstup od postmoderných postupov a hovorí

o dobe po postmoderne (Jareš 2012: 58 – 65), čo sa mi javí relevantné aj pri recepcii Ferenčuhovej knihy *Imunita*. Definujú ju totiž posuny od rýdzo postmoderného, od konceptuálno-dekonštruktívnej línie, experimentálnosti textovej generácie smerom k väčšej komunikovateľnosti, čiastočnej autobiografickosti, ale najmä figuratívosti básnickej výpovede.

Z hľadiska vonkajšieho členenia básnickej zbierky na časti a cykly *Imunita* nenesie znaky exkluzívnejšieho formálneho experimentovania, niet tu kompozičných ozvláštnení za účelom mystifikácie či parodizovania tradičného (ako to je napríklad pri zbierke *Michal Habaj*, 2012). Zbierka sa člení na šesť pomenovaných častí (*Schopnosť obrany*, *Kľúčové príznaky*, *Predpoveď na zajtra*, *Dokumenty*, *Obrazy liekov*, *Fragmenty*), ktoré uzatvára *Epilóg*. Niektoré z nich uvádza aj motto anticipujúce tematické dominanty celku, a to od Czesława Miłosza, Jeana-Paula de Dadelsena, Gjoka Zdraveskiho a Elizabeth Bishop. Väčšina básní má názov (zjaskňujúci, presný), výnimkou je len cyklus *Predpoveď na zajtra*, kde sa texty imitujúce denníkový záznam začínajú dátumom; a časť *Fragmenty*, ktorá si vystačí so štruktúrovaním textu na menšie celky vďaka ich označeniu rímskymi a arabskými číslicami. Zbierke dominujú básne so strofickou skladbou, nechýba kde-tu grafické vyčleňovanie sémanticky zaťažených slov či segmentov v rámci verša; niektoré básne sa zasa približujú k textom, aké poznáme vo vizuálnej poézii (*Predpoveď počasia* s vizualizáciou písmena „v“ alebo *Epilóg*).

Jednou z najväčších devíz *Imunity* je téma, aj vďaka ktorej je Ferenčuhovej poézie opäť o niečo rozpoznaťnejšia od doterajších autoriek, s ktorými bola kritikou najviac spríbuzňovaná – hlavne od Nóry Ružičkovej a Kataríny Kucbelovej. V prípade *Imunity* ide o subjektívne odreagovávanie dnes zvlášť vytesňovaného fenoménu úzkosti zo smrti, o problematizovanie sociálneho marginalizovania chorých, ale aj o jav vytrácajúceho sa ritualizovania smrti a problém jej akceptovania. Umelecká presvedčivosť navyše kulminuje aj vďaka tomu, že za paramedicínskymi textami cítiť prežité a odpozorované. Ferenčuhová sa usiluje biochemickým alebo medicínskym „ostrým“ jazykom poprepájať svet jedovatých rastlín, živočíchov a anorganických látok s hĺbkovými priestormi ľudskej psychiky a ísť až pod povrch tela, ktoré si všetko pamätá a smeruje človeka k cieľu. Mnohým mikropríbehom smrteľne chorých či vekom smerujúcich k viac či menej cúvajúcej smrti dominuje slovník a rekvizity z medicínskej oblasti (zdravotná karta, chorobopis, lekárska správa, anamnéza, diagnóza), ktoré žiadny z doterajších autorov v tradícii slovenskej poézie takto svojsky nevyužil, hoci s medicínskym jazykom či termínmi z biológie a chémie pracovali viacerí originálne (Ivan Štrpka, Ján Ondruš, Ján Stacho, Jozef Mihalkovič, Mila Haugová, Anna Ondrejková a ďalší). Na druhej strane – hoci aj témy o vážnych ochoreniach s fatálnymi koncami neprenikajú do súčasnej poézie často, koncept chorobopisov vo svojej tvorbe využila už pred Ferenčuhovou (ale v inej podobe) Nóra Ružičková. V roku 2011 vytvorila cyklus textových animácií pod názvom *Chorobopisy*, kde východiskové texty kombinovala s úryvkami z Freudových *Psychoanalytických chorobopisov* a vytvárala z nich digitálne obrazy televíznych znení (pozri aj Ružičková 2012: 50 – 51). V kontexte súčasnej filmovej dokumentárnej tvorby takto neuhol pohľadom od témy rakoviny napríklad fotograf a kameraman Martin Kollár vo

filme *5. október* (2016). Na rozdiel od Kollárovho dokumentu je Ferenčuhovej básnický dokument *Imunita* „thanatografickým“ (k termínu pozri Ferenčuhová 2016); básnický pohľad sprevádza chorých často až do ich samotného konca.

Semiotika pojmu *imunita* umiestnená v názve zbierky v sebe koncentruje viaceré kľúčové bytostné významy (neurčitosti, nepredvídateľnosti, neistoty, ohrozenia cudzorodým), ktoré sa ukrývali vo všetkých troch názvoch predchádzajúcich zbierok a rozvíjali sa v ich vnútri (*Skryté titulky*, 2003; *Princíp neistoty*, 2008; *Ohrozený druh*, 2012), čím sa ukazuje kompaktnosť poetkinho básnického sveta. V *Imunite* telo nemá vždy bunky pod kontrolou, ich procesy sú mu skryté, lebo bunky síce „vedia mnoho. / Ale hovoria len to najnutnejšie“ (s. 16). Imunitný systém organizmu tak sprevádzajú *princípy neistoty* („stuhnutie v oblaku neistôt“, s. 35) a únava, ktoré neraz ničia plášť tela chrániaci ho pred chorobami. Bez imunity, čiže prirodzenej alebo získanej odolnosti organizmu proti nákaze, sa človek stáva *ohrozeným druhom*.

V *Imunite* sa podobne ako v zbierke *Princíp neistoty* centrálna pozornosť autorky zameriava na okraje, ktorých súčasťou sú detaily (Somolayová 2009: 13 – 19) – pozorujú sa neraz prehliadané javy, ktoré sa až nespojito prepájajú. Aj preto zrejme inšpirácia témami z terminálneho štádia života, mortálnymi príbehmi, keď je život na okraji. S tým korešponduje prozaizácia a antilyrické, až nepoetické postupy, pri ktorých poetka smeruje až k samým okrajom poézie a potláča záujem o estetické kategórie pri jej písaní. Estetika či princíp okraja sa manifestuje v zbierke napríklad priestormi z periférie mesta – konečnými zastávkami bratislavských trolejbusov sú nemocnice či cintoríny (možné metafory sociálneho marginalizovania chorých, umierajúcich): „Konečná zastávka, / prosím, vyberte si: // Národný ústav srdcovo cievnych chorôb (206), / Vojenská nemocnica (207), / Národný onkologický ústav (209), / prípadne Cintorín Vrakuňa (208). // Útechu poskytnite linka 205 / s konečnou zastávkou Rajská“ (s. 47). Z doslovného urbánneho realizmu konečných trolejbusových zastávok vystupuje významová nadhodnota a stávajú sa evokáciami posledných zastávok človeka na jeho životnej ceste. Postavy básní sprevádzajú svojich blízkych až na okraj, objavujú sa v kútoch izieb, alebo zastanú na okraji: „zastať na okraji, počkať na odpoveď tela // ďalej už musíš pokračovať (...) sama:“ (s. 83). Ženská postava z básne *Luľok sladkohorký*, ktorú radím medzi najlepšie básne v zbierke, ide so všetkými na samý okraj, všetkých opatrila, všetkých pochovala v daždi. Verše majú poetickú schopnosť vysunúť do popredia nesentimentálne ticho a vizualitu očistnej melanchólie dažďa. V básni *Fragmenty II*, v ktorej plynie čas po pohrebe, stojí každý večer v kúte spálne človek (zrejme čerstvo pochovaný muž), ktorému steká kravata a pod nohami má more.

Imunita je síce knihou poézie, ale epickému prvku predchádzajúcich kníh zostáva poetka verná aj naďalej, a robí dobre, že sa ho drží. Napodobňujúc dokumentárny (ale aj dejový, montážny) spôsob snímania, dostáva do svojich básní novú (až mrazivú) autenticitu; presne, vecne a stroho monitoruje človeka a jeho mikrodrámu spôsobenú chorobou, „ide“ na autentické miesta (do bytu po pohrebe, na nemocničné lôžko umierajúcej prvorodičky, vezie sa s chorými v nových bratislavských trolejbusoch do nemocnice atď.), priam vyšetrovateľsky (detek-

tívne) študuje autentické dokumenty (svoju zdravotnú kartu) a robí z nich torzovitý odpis, básne „zasypáva“ konkrétnymi aktérmi (svedčia o tom iniciály ich mien a vek, ktorý sa v básňach zaznamenáva s až kronikárskou presnosťou). Epické torzá ľudských príbehov sa dynamicky, ostro a rýchlo prestrihávajú pasážami napísanými vedecky abstraktným jazykom biológie, biochémie, medicíny či botaniky, inokedy ide o prestrih smerom k reflexii, vnútornému monológovi, prípadne o rámec prekvapivej mutácie žánrových možností denníka a jazykových stereotypov predpovede počasia, na iných miestach sa zasa príbeh zlomí do spomienky.

Viaceré básne budia dojem, že vznikli ako filmová dokumentárna montáž či básnická reportáž pozorovaných príbehov, ktoré sa pridávaním k sebe následne sceľujú lyrickými postupmi. Iné básne akoby Ferenčuhová zhotovila postmodernou technikou uberania slov a viet z prisvojených nebásnických textov a upravila ich do veršov a strof. Tu potom poetka pripomína sochárku – nie s plastickou, ale glyptickou metódou tvorenia, ktorej výsledkom sú textové „skulptúry“ (pozri Ružičková 2012: 50 – 51). Báseň *A. J. (54)* akoby Ferenčuhová zhotovila z dvoch prisvojených textových materiálov (zrejme elektronickej správy a inzerátu), ktoré opravovala uberaním, a to, čo zostalo, upravila do básne. V ešte čistejšej podobe je glyptická sochárska metóda zjavná v básni *Zoznamy*, kde Ferenčuhová akoby len odhalila tvar, ktorý už bol v pôvodne nebásnickom materiáli zdravotnej karty imanentne prítomný ešte pred začiatkom tvorby. Nájdenný tvar či zabudnuté tvaroslovie, ktoré bolo dovtedy súčasťou medicínskej dokumentácie, dostáva tvorivým opracovaním (metódou uberania) novú úlohu, má schopnosť tlmočiť jeden neopakovateľný ľudský príbeh, možno aj vyvolať v nás pocit túžby po znovuobjavení zabudnutého tvaroslovie i svojho chorobopisu. Báseň *Zoznamy* potom vďaka enumeratívne rozvíjanej dikcii, medicínskej strohosti, presnosti a pojmovosti, ale aj kompozičnému poriadku (záznam chorôb od detstva až po súčasnosť) evokuje chladivú atmosféru, ktorú však decentne naštrbujú prekvapivé autobiografické detaily z detstva autorského subjektu. Tie sú čitateľovi a čitateľke dávkané v nepatrných množstvách, aby sa od subjektivity stále zachovával analytický odstup. Báseň *Zoznamy* získala veľa vďaka Ferenčuhovej netradičnému nápadu hovoriť ľudský príbeh na základe inšpirácie internistickým chorobopisom. Poetka má invenčné nápady, je schopná presných pozorovaní, čím pripomína v niektorých polohách poéziu Wisławy Szymborskej.

Zdá sa, že v prípade *Imunity* je potrebné stále pripomínať inšpiráciu filmárskou rečou i výtvarnou technikou „skulptúry“, ale zároveň tu dochádza k básnickému postupu (či pokusu), ktorý vykazuje v nemalej miere medicínsku filiaciu. V básňach ide o „skúmavkovo presné odmerky slov“ (Mihalkovič 2016) a o príbehy a témy, ktorých vzorky poetka odobrala vďaka procesu počúvania a divania sa na chorých. Riedením a trasením videného vytvorila obraz – ten ustálila a podáva ako báseň. Opory takejto interpretácie básnickej metódy ako laboratórneho pokusu poskytuje v *Imunite* báseň *Postup*.

Susan Sontag v knihe *Choroba ako metafora* (1977) píše, že militantná terminológia permanentného ohrozenia i vyzývanie na „boj“ s chorobou pacientov nevyhnutne vysilujú, tak ako vojna vysiluje celú krajinu (pozri Ferenčuhová 2016). V *Imunite* poetka nevyužíva vysilujúcu vojenskú semiotiku chorôb,

Téma:
MÁRIA FERENČUHOVÁ /
MONIKA KEKELIAKOVÁ

Literatúra

BOKNÍKOVÁ, A. 2005. Námet kúpania v slovenskom umení 60. rokov 20. storočia. In MLACEK, J. – VOJTECH, M. (ed.). *Studia Academica Slovaca*, č. 34. Bratislava : STIMUL FF UK.

ČORNÁ, T. 2016. *Víťazné tituly ankety Pravdy Kniha roka 2016 sú z pera Ferenčuhovej, Barnesy a Kunderu*. Dostupné na: <http://kultura.pravda.sk/kniha/clanok/414170-vitazne-tituly-ankety-pravdy-kniha-roka-2016-su-z-pera-ferencuhovej-barnesa-a-kunderu>.

FERENČUHOVÁ, M. 2016. *Choroba, tvár, krajina – 5. október*. Dostupné na: <http://www.dokrevue.cz/blog/choroba-tvar-krajina-5-oktober>.

FERENČUHOVÁ, M. – TALLO, M. 2016. Sme spirituálni posthumanisti. In *Knižná revue*, č. 11. Dostupné na: <http://www.litcentrum.sk/rozhovory/sme-spirituálni-posthumanisti>.

JAREŠ, M. 2014. Michal Habaj: Michal Habaj. In CUBIAK, M. – GAVURA, J. – KITTA, R. – SOUČKOVÁ, M. (zost.). *TOP 5 (slovenská literárna a výtvarná scéna 2012 v odbornej reflexii)*. Prešov – Košice : FACE – Fórum alternatívnej kultúry a vzdelávania – Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove.

KEKELIAKOVÁ, M. 2011. Významová, zvuková a obrazná funkcia ženského mena Nína (Archetyp ženy a vody v poézii Paľa Olivu, sonda do básní „Z nábrežia“ a „Rieka tečie“). In BRUNCLÍK, J. – KERULOVÁ, M. (zost.). *Interpretačný rozmer literárnych textov minulosti*. Nitra : Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre.

KEKELIAKOVÁ, M. 2016. Priateľme sa s kvetinami Jakuba Demla, Vítězslava Nezvala a Veroniky Šikulovej. In HALLOVÁ, Z. – KEKELIAKOVÁ, M.

evokáciami smrteľnej choroby sa v zbierke stali napríklad niektoré parfumové flakóny, z ktorých obsah pozvoľna vyprchal, v časti *Predpoveď počasia* sú to zasa prírodné obrazy meniacej sa krajiny. Viaceré motívy choroby majú v zbierke aj podobu doslovného realizmu a vyžadujú si prijatie realistického kódu básne, čo pripomína poetiku Štefana Strážaya.

Ferenčuhovej písanie vykazuje v *Imunite* istú mieru narábania s literárnou tradíciou. V básni *Fragmenty I* dochádza napríklad k dotyku s tradíciou oféliovského motívu, ako ho pracovne nazval Gaston Bachelard a ktorý literárna veda objavila u Shakespeara, Brechta, u nás v poézii Janka Kráľa, Milana Rúfusa, Štefana Strážaya, Jozefa Mihalkoviča a ďalších. Ofélia dala vznik syntetickému obrazu ženy, vody a smrti, ktorý sa nemôže nikdy rozpadnúť (Bokníková 20015: 197 – 229; Kekeliaková 2011: 307 – 321). U Ferenčuhovej sa v básni *Fragmenty I* po spomienkach na dve mŕtve ženy (Evu lietajúcu na rogale a mladú asistentku) privalia vodné oféliovské významové vlny: „*Rozprestrie sa medzi nami oceán*“ (s. 75); „*Vynáram sa zriedka*“ (s. 75).

Ferenčuhová v *Imunite* vstúpila aj do tradície písania o kvetoch (liečivých rastlinách), ktorá bola neraz poznačená biedermeierovskou idyloou. Odsentimentalizovať sa tento motív podarilo napríklad Jakubovi Demlovi (*Moji priatelé*, 1913), u nás Veronike Šikulovej v *Diere do svetra* (2012) (pozri Kekeliaková 2016: 101 – 107). Ferenčuhová priam medicínsky ostro vpichla do témy kvetov (ľuľok sladkohorký, kýchavica biela a iskerník hluznatý) jedovatost významu, civilnosť, výrazovú nelyrickosť a nepoetickosť a o to účinnejšie na čitateľa a čitateľku preniesla atmosféru zhorknutého osudu muža (báseň *Iskerník hluznatý*) či ženy „dusiacej sa“ celý život v manželstve (báseň *Ľuľok sladkohorký*). Za zmienku azda stojí, že v *Imunite* napríklad nenájdeme tematizovaný spor s básňou či nespokojnosť s tvarom básne, ktorý sa objavoval v slovenskej tradícii písania ženami napríklad u Lýdie Vadkerti-Gavorníkovej. Ferenčuhová dospela v tomto smere k paramedicínskemu ponímaniu tvorby. Prežívanie subjektu a viacerých postavičiek sa v *Imunite* kde-tu mení na vivisekciu tela a rozmáha sa deštruktívne inštrumentárium, čím sa posilňuje ondušovská významová „ostrosť“ (Matejov 2005: 81 – 90). V básni *Kyselina dusičná* slzy strhávajú rohovku (s. 56), v básni *Hydroxid draselný* dochádza k ochrnutiu viečok alebo jazyka (s. 58) a v básni *Zlato* nebožiec preniká pravým kútikom oka (s. 59). Okrem očí bolesť až anatomicky vstupuje do pier či hrdla: „*akoby v hrtane mala sklo / alebo zabudnutú skalú*“ (s. 59); „*v hrdle mi viazla knedľa*“, (s. 69); „*Dodnes sa občas dusím / nesúhlasom, / puchnú mi z neho pery*“ (s. 70). Brutalizujúce telesné opuchy pier nie sú v zbierke ničím novátorským, Ferenčuhovej poetika ich poznala už na svojom počiatku (porovnaj *Skryté titulky*) a v telesnom rozklade pokračovala aj v *Ohrozenom druhu*, kde sa zopakovali „zovreté pery“ či morbidne motívy rozpáraných líc a brucha. Priam emblematicky sa tiahne celou Ferenčuhovej poéziou deštruktívne osnovaný motív bolesti úst roztrhnutých úsmevom. V *Skrytých titulkoch* úsmev nesie konotácie pomätenosti, odcudzenia a desivosti (spomína sa šialený úškrn, grimasa, neschopnosť zasmiať sa, ochabnutý úsmev, titulky, ktoré vždy visia pod úsmevom, atď.). V *Ohrozenom druhu* úsmev praská, je mdlý a objavuje sa pri téme syna. V *Imunite* sa úsmevom uzatvárajú obe básne v časti *Fragmenty* („*Tvoj úsmev ako*

zábradlie / alebo práve vznikajúca lavína“, s. 76; „*blysnutie úsmevu / v čerstvo vyľštených / oknách*“, s. 80) a zvýznamňuje sa aj v básni *Zlato*.

Na prvý pohľad sa môže *Imunita* javiť ako súkromný chorobopis subjektu a tých druhých bez výraznejšej spoločenskej angažovanosti, ktorá dominovala v *Ohrozenom druhu*. Nie je to tak. V *Imunite* nechýba komplikovaný spoločenský obraz dnešných vzťahov, ktoré sú príznakom baumannovskej tekutej modernosti a líšia sa od tých v minulosti: „*Matrace nevyvetratelne páchli. / Manželstvá nevyvetlitelne / trvali*“ (s. 69). Problematizuje sa spoločenské tabuizovanie smrti a sociálne izolovanie chorých. Neobchádza sa apokalyptická vízia sveta (posledných dní človeka) v básni *Slapové javy*, kde zvieratá (zrejme zmanipulované a dezorientované) opúšťajú svoj prirodzený priestor a idú k ľuďom, strácajú plachosť. A možno je za tým aj reálny kód básne, keďže v súčasnosti zvieratá opúšťajú ľuďmi zdevastovaný prírodný priestor a sú nútené žiť v blízkosti človeka, čím strácajú plachosť. Akoby kdesi za tým bol aj obraz chorobou dezorientovaného (nakazeného) človeka, ktorý musí neraz opustiť svoj prirodzený priestor (bytu, domova) a prísť o strach z vlastnej pomínutelnosti. Ak sa motív epidémie v zbierke *Princíp neistoty* (2008) interpretoval ako indícia istého znepokojenia, že svet nie je tým, čím by mal byť, že nie je taký, ako by sme si želali a predstavovali (Somolayová 2009: 13 – 19), za chorobopismi a príbehmi chorých v druhom pláne *Imunity* cítiť aj organizmus doby, často bez imunity voči civilizačným nariadeniam. Zbierka prináša aj transformáciu spirituality, pričom jej implicitnejším zdrojom sa stáva zážitok hraničnej ľudskej situácie, ktorým je odtabuizovaná skúsenosť postupujúcej choroby a uvedomovania si vlastnej smrteľnosti. Spiritualita teda nie je ani v experimentálnom type súčasnej poézie na konci s dychom, skôr naberá iný dych. Nakoniec to zadefinovala aj samotná autorka. Podľa jej slov transcendentno v jej poézii nosí masku racionálnej odosobnenosti, aby si ho niekto nepomýlil s inštitucionalizovanou religiozitou. Nemilosrdnosť vo výraze je tak vlastne príznakom posthumanistickej spirituality (Ferenčuhová – Tallo 2016).

Imunita zostáva bytostne mestskou poéziou, ale mieri za mestský exteriér, na mestskú perifériu („nemocnica za mestom“) a vchádza čoraz väčšmi (až strážayovsky) do interiérov. Ide o interiéry tela, kde giganticky šumia molekuly a celý naakumulovaný svet poetky; ale je tu aj nemocničná izba, pôrodná sála, byt po mŕtvom, kde sa s olovom na básnickom jazyku čaká na slnko a žiada sa o svetlo. Všade „clivota, cnenie“ a „*velká vášeň / ku všetkým*“ (s. 22).

Na záver definitívnej recenzentskej epikrízy možno už len konštatovať, že pri literárnokritickom vyšetrení *Imunity* nebol potvrdený exit poézie, akcia srdca v tkanive básni sa dala zachytiť. *Imunita* je stále napojená na svetelné tkanivo, ktoré vniká poézii do jej hlavy, čistí vnútro, splachuje kaly (verbalizmu), ničí patogény (neinvenčnosti a sentimentality) a napráva tkanivá. Vďaka básňam ako *Zápaly*, *Ľuľok sladkohorký*, *Fragmenty I* a *II* nám nehrozí „chronický únavový syndróm“, ktorý by azda mohla spôsobiť výlučná koncentrácia básni druhu *Zoznamy*, *Chorobopis* či *Krajina srdca*. Presné odmerky básni typu *Chorobopis* a *Zoznamy* zasa zamedzili hromadeniu hlienovitých hmôt tradičného lyrického stereotypu. *Imunita* pomáha prežiť a zároveň odprevádza až tam, kde už musíme kráčať sami a kde nás presťahujú bez vecí.

Téma:
MÁRIA FERENČUHOVÁ /
MONIKA KEKELIAKOVÁ

(ed.). *Pútnik svätovoješský 2017*. Trnava : SSV.

MACSOVSZKY, P. 2004. Nepýta si bozk. In *Nové slovo*, 20. 1.

2004. Dostupné na: <http://www.noveslovo.sk/node/26481>.

MÁLKOVÁ, I. 2016. Recenzent vně vyvržený. In *Romboid*, č. 10.

MATEJOV, F. 2005. *Lektúry*. Bratislava : SAP.

MIHALKOVIČ, B. 2016. Kniha roka denníka Pravda: Poézia ako skalpelom. In *Pravda*, 23. 11. 2016. Dostupné na: <http://kultura.pravda.sk/kniha/clanok/411298-kniha-tyzdna-poezia-ako-skalpelom>.

MIKULA, V. 1987. *Hľadanie systému obraznosti*. Bratislava : Smena.

RÁCOVÁ, V. 2016. Imunizáciu k scitlivovaniu. In *Romboid*, č. 10.

RUŽIČKOVÁ, N. 2012. *práce & intimita*. Bratislava : ASPEKT.

SOMOLAYOVÁ, Ľ. 2009. Nakoniec sa poéziou myslí zmiernie. In *Romboid*, č. 5 – 6.

SONTAGOVÁ, S. 1997. *Nemoc jako metafora*. Praha : Mladá fronta. Preložili Jan Jařab a Alena Jindrová-Špilárová.

ŠRANK, J. 2013. Kniha krehkosti. In *Romboid*, č. 4.



LENKA ŠAFRANOVÁ

K vybraným aspektom najnovšej básnickej zbierky M. Ferenčuhovej *Imunita*

FERENČUHOVÁ, Mária. 2016. *Imunita*. Kordíky : Skalná ruža.

LENKA ŠAFRANOVÁ vyštudovala slovenský jazyk a literatúru na Prešovskej univerzite v Prešove, kde momentálne pôsobí ako odborná asistentka na Katedre slovenskej literatúry a literárnej vedy. Špecializuje sa na slovenskú literatúru po roku 1989, predovšetkým poéziu strednej generácie. Je redaktorkou časopisu pre poéziu *Vertigo*. 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.

Leitmotívom najnovšej zbierky Márie Ferenčuhovej *Imunita* sa stáva iné telo (D. Hodrová), ktoré sa od každodenného tela odlišuje problémovosťou. Každodenné, všedné, vo všeobecnosti neproblémové telo existuje a mení sa v čase a priestore bez toho, aby si subjekt či jeho okolie uvedené jestvovanie a zmeny všimalo. Dôvodom, prečo je v zbierke telo fokalizované a uvedomované, je jeho premena zapríčinená chorobou či starnutím. Vo všeobecnosti, nielen v *Imunite*, platí, že „ztráta jediného vlasu narušuje rovnováhu; stačí, že z jediného tela odpadne jeden prst, a beh sveta se ubírá jiným směrem“ (Činátlová 2009: 66). Vo Ferenčuhovej zbierke sa tak telo stáva neprehliadnuteľným (čo je opakom jeho každodennosti), kladie sa dôraz na skutočnosť, že subjekt je jeho nositeľom. Ferenčuhová sa však zobrazovaním iného tela „nenesie na vlne“ analyzovania telesnosti. Iné telo predstavuje v jednotlivých básňach východisko (nie cieľ), prostredníctvom ktorého subjekt poznávame. Pomenovaním disproporcií vonkajšieho, viditeľného sa súčasne realizuje introspekcia. Autorka poukazuje pomocou zobrazovania iného tela aj na zmenu časopriestorových súvislostí. Subjekt vytrhnutý z vlastnej nepovšimnutej každodennosti, rituálov, vzťahov, práce či domova sa tak musí vyrovnávať s novými okolnosťami, ktoré ho (podobne ako iné telo) ešte viac vyčleňujú zo všedného, vlastným tempom plynúceho života, z každodennej reality. V *Imunite* možno postrehnúť to isté, čo si M. Milčák všimá v básňach M. Jankalovej či M. Haugovej: „Lyrický či básnický subjekt si hľadá vlastný priestor a čas, vykláňa sa alebo vystupuje z aktuálneho diania. Dobré známy svet, tak, ako ho zažívame, poznačený rozličnými nezvratnými udalosťami a civilizačným pohybom, sa v týchto výpovediach stáva komunikačne odsunutou, indiferentnou realitou.“ (Milčák 2010: 82) Zažívanie vážnej choroby, starnutia, umierania znamená v *Imunite* nielen „odtrhnutie sa“ subjektu od každodenného života, ale – paradoxne – aj najintenzívnejšie uvedomovanie si vlastného bytia. Čím viac si inakosť podmaňuje každodenné telo, čím vzdialenejšia je pre subjekt všedná realita, tým hlbšie toto autentické bytie zakúša, prežíva. „Nemocí či postihnutím se v těle ozývá existence, nemocné či postižené tělo signalizuje vzdálenost a odtrženost od bytí, ale zároveň už jím toto zapomenuté bytí začíná prosvítat – hrdina – Oidipus se stává vidoucím.“ (Hodrová 2001: 651)

V naznačených súvislostiach možno pokladať za invenčnú a umelecky zvládnutú najmä komunikáciu a kontrast, ktoré vznikajú medzi básňou a zbierkou. Zatiaľ čo sa autorka v jednotlivých textoch sústreďuje na analýzu subjektu, ktorý sa pričinením vlastného, problémového tela dostáva na (nielen) sociálnu

perifériu a implicitne sa tak stáva súčasťou minority pozostávajúcej z nekaždodenných tel, na ploche zbierky sa majoritou stávajú tieto nekaždodenné telá. To, čo sa na úrovni textu javí ako minoritné (subjekt – nositeľ iného tela patriaci k periférii, a teda menšine), sa na úrovni zbierky prezentuje naopak, ako väčšinové. Uvedený kontrast tak nastoľuje ďalšie otázky, týkajúce sa predovšetkým chápania každodennosti a inakosti. Zbierka tak (okrem iného) odkazuje na skutočnosť, v ktorej väčšinu predstavujú práve nositelia iného tela – starnúceho, chorého. *Imunita* zachytáva nielen „drámu“ jednotlivca, ale aj problémy ľudí súčasnej doby, ktorými sa spoločnosť musí akútne zaoberať. Bytostné je vo Ferenčuhovej poézii súčasne osobné i nadosobné a v oboch prípadoch rovnako naliehavé. Práve to vyrušuje (v pozitívnom význame) percipienta a čitateľku pri čítaní autorkiných básní a „núti“ ho/ju k reflexii. Nástojčivosť Ferenčuhovej poézie nie je vo väčšine textov (na rozdiel od niektorých básní z predošlej zbierky *Ohrozený druh*) explicitná, a už vôbec nie samoúčelná.

Za najinvenčnejšiu a (čo do výstavby textov) kompozične najnáročnejšiu považujem piatu časť zbierky *Obrazy liekov*. Autorka v nej dosahuje estetickú účinnosť jednotlivých básní technikou montáže. Kým prvá strofa textu predstavuje zakaždým (viac či menej voľnú) definíciu alebo opis vlastností chemickej látky, prvku, rastliny, živočícha a vykazuje veľkú mieru denotatívosti, nasledujúce strofy sú akosi osobnou reflexiou uvedených vlastností, ktoré autorka metaforizuje vo vzťahu k mysleniu a skúsenosti subjektu. Prvá strofa pôsobí ako vyňatá z odborných publikácií či výkladového slovníka. Napriek tomu, že implikuje pragmatické a odborné informácie, autorka v nasledujúcich strofách dokazuje, že i tie sa môžu stať východiskom pre vznik esteticky účinnej výpovede a byť funkčnou súčasťou umeleckého textu. *Obrazy liekov* M. Ferenčuhovej zároveň prezentujú vzťahy medzi rôznymi typmi diskurzov, ktoré v básňach vytvárajú nielen tenziu, ale sú i vo vzťahu komplementarity. Komunikácia, ktorá medzi nimi vzniká, je súčasne nielen komunikáciou jazykov, ale aj obrazov, a ústi do vytvárania nových súvislostí, novej významovej roviny. V uvedenej časti sa zároveň nachádza azda najviac repetičných motívov, čo zodpovedá sústredenej práci autorky na výstavbe textu. Zatiaľ čo v prvej strofe básní majú jednotlivé motívy denotatívny charakter, v ostatných strofách autorka odkrýva ich konotačný potenciál tým, že ich zapracúva do špecifických, neraz (vzhľadom na fakt, že súvisia so životom subjektu) privátnych kontextov: „V hornej časti sa ježia chlípky. / Po stopkách s jemnými ryhami / stúpajú ku kvetom. / Aj osamote jedovatý“ (s. 65); *Nemával som takýto život. Zhorkol mi, / zredol spolu s vlasmi. / V auguste som vyťahoval metále, / dnes ich už neunesiem. / Zuby do pohára, nezabudnúť / na tabletu, je dobre, / že som tu už sám, / že sa ma nič netýka, / že sa stále / v týchto starých bytoch / kúri“* (s. 65). Neosobný jazyk textu sa postupne intimizuje a objektívny výklad sa personalizuje, vďaka čomu vzniká presvedčivá umelecká výpoveď.

Jedným zo znakov Ferenčuhovej poetiky, ktorý možno reflektovať i v najnovšej poetkinej zbierke (vybranú ukážku nevnímajúc) je i výstavba fragmentárneho epického podložia. Autorka vytvára predstavu o situácii a stave subjektov prostredníctvom kumulovania detailov z ich (ne)každodenných životov. Text tak prechádza procesom depoetizácie, ktorú však nemožno stotožňovať s nepoetickosťou (porovnaj Milčák 2010: 33). Depoetizáciu textov možno považovať za funkčnú, pretože nie je samoúčelná. Jej cieľom je prostredníctvom kreovania

vonkajšieho zobrazit' čo najhodnovernejšie vnútorné a pomocou epického vyzdvihnúť v textoch lyrické. Depoetizácia Ferenčuhovej básni smeruje paradoxne „späťne k zjemneniu, stíšeni, zvnútorneniu a intimite“ (Milčák 2010: 33).

V *Imunite* možno zaznamenať viacero podôb depoetizácie, čo vypovedá o úsilí autorky pracovať s daným prostriedkom čo možno najvariabilnejšie. Azda najpríznačkovejšie pôsobia vo vzťahu ku konvenčnej predstave lyriky tie texty, ktoré spôsobom videnia a zaznamenávania skutočnosti, jazykom (napríklad prítomnosťou termínov, úsečnosťou, fragmentárnosťou, strohosťou), ako aj vizuálom evokujú lekárske záznamy (časové údaje písané pomocou rozpätia rokov, medicínske termíny pomenávajúce choroby, úrazy či chorobné príznaky zarovnané vľavo, spôsob liečby napríklad medikamentóznym spôsobom, formou vitamínov, bylín, homeopatií zarovnaný vpravo). Detailná správa o zdravotnom stave subjektu je zároveň správou o rôznych obdobiach v jeho živote. Kým v detstve prevažujú úrazy či fyzické problémy, v dospelosti pribúdajú migrény, poruchy príjmu potravy či poruchy spánku – ťažkosti psychosomatického charakteru. Práve tie odkazujú na vnútorný stav subjektu, komplikovanú životnú etapu, s ktorou sa subjekt vyrovnáva tak ťažko, že determinuje jeho fyzické i psychické zdravie. Skutočnosť, že percipient/ka nepozná príčiny, ale „iba“ dôsledky konkrétneho stavu subjektu, možno považovať za pozitívum textu. Báseň funguje na synergickom princípe: implikuje explicitnosť, presnosť, nekompromisnosť lekárskej správy spočívajúcej v exaktnom pomenovaní chorôb subjektu a ich príznakov, a zároveň zahmlieva, znejasňuje, nepomenováva spomínané príčiny, vďaka čomu je súčasne denotatívna i konotatívna. Miesta nedourčenosti paradoxne predstavujú tie miesta v texte, ktoré sa vyznačujú vysokou mierou exaktnosti. Text tak neplní (pragmatický) účel – informovať o stave pacienta či pacientky, nie je len lekárskou správou, ale básňou, pretože nerezignuje na viacvýznamovosť, už spomínanú konotatívnosť, implicitnosť, a tým ani na estetickú účinnosť. Potvrďuje skutočnosť, že text pozostávajúci z enumerácie diagnóz je súčasne básňou o prežívaní subjektu, vyrovnávaní sa s komplikáciami, ktoré ho/ju v živote postretnú, ako aj o postupnej zmene v ich vnímaní a reagovaní na ne. Subjekt totiž nezotrúva pri pôvodných rozhodnutiach, neostáva pri „hojení rán“ prostredníctvom liečiv. S pribúdajúcim vekom sa výrazne mení a mení sa i jeho pohľad na seba, ako aj na spôsoby „sebapomoci“. Autorka zaznamenáva uvedený proces opätovne presným jazykom medicíny. Názvy liekov, nachádzajúce sa na pravej strane textu, postupne striedajú vitamíny, bylinky, medovkový čaj. V básni tak funguje akási nepriama úmera: čím je subjekt zrelší, tým šetrnejšie spôsoby liečby volí. Daná nepriama úmera opäť mnoho vypovedá o uvažovaní, ako aj vnútornej stabilite subjektu. Báseň v podstate introspektívne zaznamenáva prežitý čas subjektu, počnúc narodením až po produktívny vek (40 rokov), v ktorom sa subjekt momentálne nachádza, v celej jeho bohatosti. V texte sa implicitne uplatňuje konštatovanie filozofa J. Améryho, podľa ktorého „čím menej času pred námi je, neboť tak nám napovída naše telo i statistika, čím viac času je v nás“ (Améry 2008: 31). Podľa Améryho, starnúť znamená „mít čas vepsaný do tela a do toho, čo se kvôli stručnosti označuje jako duše“ (Améry 2008: 32). V básni *Zoznamy* sa zapísaním času vpísaného do tela súčasne hovorí o čase vpísanom do duše.

Poetickosť básní evokujúcich lekárske správy zintenzívňuje aj ich umiestnenie v básnickej zbierke. Dané texty prirodzene interagujú s inými (z hľadiska formy i ob-

sahu menej príznakovými) básňami. Vďaka existencii takéhoto poeticky konvenčnejšieho kontextu (s prihliadnutím na fakt, že to, čo považujeme v zbierkach M. Ferenčuhovej za konvenčnejšie, nemusí a ani často nezodpovedá všeobecnej predstave konvenčnosti lyriky) sa posilňuje nielen výnimočnosť básní – správ, ich exkluzivita, ale aj ich závislosť vo vzťahu k spomínanému kontextu, zbierke ako celku.

Naopak, tie miesta v básňach, ktoré chcú na nás zapôsobiť použitím (vysokého) básnického jazyka, pôsobia v niektorých prípadoch silene a nepresvedčivo. Napriek tomu, že v *Imunite* kvalita výrazne prevyšuje nad nedostatkami, pokladám za podstatné niektoré z nich spomenúť. Príznačnosť a nefunkčnosť viacerých metafor či prirovnaní má niekoľko príčin. Jednou z nich je prehnané úsilie o originalitu trófov za cenu prekročenia estetickej miery. Výsledkom uvedeného úsilia býva obraz, ktorý pôsobí neprimerane nielen osve, ale aj vo vzťahu k textu. Jeho nápadnosť spôsobuje, že z básne „vystupuje“, nefunkčne narúša jej plynutie a „strháva“ na seba neadekvátnu pozornosť na úkor kvalitatívne pozoruhodnejších miest v texte: „V hrnci / zasychajú zvyšky hrachovej kaše. / Vytrieť ich prstom ako karpiny“ (s. 61). Inou príčinou nefunkčnosti niektorých obrazov býva neprimeraná hyperbolizácia, vyznievajúca napríklad neúmyselne „nechutne“ a bizare: „priestor medzi doskami // vedie k tebe, / dlážděný dávnym epitelom tvých chodidiel a lemovaný / podkovami nechtov“ (s. 79). Iným príkladom nefunkčnej hyperbolizácie je hyperbolizovanie už i tak problémového javu. Efekt obrazu je tak úplne opačný – metafory či prirovnania nepôsobia tragicky, desivo, odstrašujúco, smutne, ale neraz, opäť neúmyselne, karikujú daný jav napriek tomu, že ide o vážnu situáciu: „Posledná fotka, / kde sa moja tvár / stáva akvaparkom, / priesvitné trubice tobogánov / vychádzajú z nosa“ (s. 27). Preexponovanosť obrazu má i ďalší nechcený účinok – navodzuje dojem kalkulu s našimi emóciami. Texty využívajúce civilný jazyk či odborné termíny pôsobia paradoxne prirodzenejšie, poetickejšie, a dokonca sugestívnejšie ako básne, v ktorých prílišná snaha o ozvláštnenie v podobe prepätých nefunkčných metafor narušuje nielen ich plynulosť, ale napríklad aj ich tonalitu.

V najnovšej zbierke M. Ferenčuhovej sa do popredia dostáva, hodrovsky povedané, poetika vecí. Obyčajné predmety sa v textoch podieľajú na charakteristike subjektov (doslova sa ich percipientom a recipientkám poodhaľujú). Jednotlivé veci však mávajú i symbolický charakter – zastupujú v básňach samotné subjekty, môžu byť dokonca ich pripomienkou (najmä ak ide o predmety spojené s ich intimitou, ako napríklad flakóny od parfumov). Z obyčajného prírodného predmetu sa v momente smrti subjektu stáva pozostalosť iniciujúca spomienky na subjekt a súčasne odkrývajúca jeho či jej intimitu.

Skryté a osobné sa v danom momente mení na verejné, odtajnené a dostupné. Profánne veci nadobúdajú v *Imunite* smrťou subjektu status „vecí, s dušou“ (Hodrová 2001: 703), ktoré „jsou vnímány jako extenze těla bytostí, které jich užívaly, stávají se drahocennými, neboť na nich utkvěly odlesky vržené dušemi“ (Hodrová 2001: 703): „A. J. (54) // A. / Dievčatá, nebudem teraz chvíľu písať, / previezli ma do nemocnice, / prestali sa mi / tvoriť krvné doštičky, / krvácam, / našťastie veľmi pomaly, / zo všetkých otvorov. // J. / Predám zbierku nedotknutých / parfumových miniatúr, / 594 kusov, 4 a 5 ml flakóny, / zoznam a fotografie v prílohe. / Niektoré sú prázdne, / obsah / pozvoľna vyprchal“ (s. 13).

Vzťah medzi pôvodným majiteľom predmetu (ženou, ktorá sa v druhej časti

Literatúra

- AMÉRY, J. 2008 *O stárnutí*. Praha : Prostor.
- ČINÁTLVÁ, B. 2009. *Příběh těla*. Příbram : Pistorius & Olšanská s. r. o.
- FERENČUHOVÁ, M. 2016. *Imunita*. Kordíky : Skalná ruža.
- HODROVÁ, D. 2001. ... *na okraji chaosu...* (Poetika literárního díla 20. století). Praha : Torst.
- MILČÁK, M. 2010. *Mýtus a báseň (7 úvah o poézii)*. Levoča : Modrý Peter.

básne stáva básnickým objektom) a predmetom samotným smrťou zaniká, čo by malo logicky signalizovať aj oslabenie prítomnosti objektu v básni. Avšak predmet berie na seba smrťou objektu – majiteľky – aj schopnosť zastúpiť ju. Navonok oslabená prítomnosť objektu v texte, reprezentovaná formálnym zánikom vzťahu medzi objektom a predmetom (flakónom), sa paradoxne latentne posilňuje zmenou spomínaného statusu veci na „véc ,s duší““ (Hodrová 2001: 703). Explicitne neprítomný objekt sprítomňuje vec, ktorá sa stáva pripomienkou jeho majiteľky. Napriek tomu, že majiteľka veci je v prvej časti básne prítomná (jej prítomnosť je dokonca posilnená tým, že obsadzuje pozíciu a osvojuje si kompetencie lyrického subjektu), percipient/ka pociťuje jej bytie paradoxne intenzívnejšie v druhej časti básne, v ktorej je sprítomnené „len“ prostredníctvom odtajnenia, zverejnenia predmetu späť s jej intimitou. Čitateľ/ka spoznáva ženu vďaka druhej časti básne, nielen ako umierajúcu pacientku, ale predovšetkým ako človeka.

Na základe naznačených súvislostí však možno konštatovať i ďalší jav vyskytujúci sa vo Ferenčuhovej najnovšej zbierke pomerne často, a tým je objektivizácia subjektu a subjektivizácia veci. Determinantom oboch javov sa v *Imunita* stáva spoločný menovateľ – choroba a staroba. Ide o také zásahy do života subjektu, ktoré narúšajú jeho profánnosť, potláčajú jeho individualitu, „pripravujú“ ho neraz i o schopnosť rozhodovať o sebe. Zo subjektu sa pod vplyvom vážnej choroby a staroby stáva objekt, na ktorom uvedené procesy (nezvratne) „parazitujú“. Subjekt prechádza metamorfózou – mení sa na „hostiteľa“, čo sa v básňach prejavuje najmä stratou jeho subjektovosti. Aktívny subjekt – hýbateľ diania, ako aj vlastného života – sa (nedobrovoľne) mení na pasívny objekt a z gramatického hľadiska neraz prestáva byť agensom. Naopak, predmety osobnej potreby, lekárske záznamy či lieky nadobúdajú viackrát spomínaný status „vēc ,s duší““ (Hodrová 2001: 703), vďaka čomu sa ich objektovosť výrazne subjektivizuje. „Procesu objektivácie, zväčnení odpovedá tedy proces subjektivácie, zlidštení a individualizácie. Dezintegrácie, zväčnení subjektu, stejně jako ožívání, personalizace objektu, znamenají jednak stírání hranice mezi subjektem a objektem, jednak oslabení a postupnou ztrátou identity subjektu.“ (Hodrová 2001: 585) Objektivizáciu subjektu prehlbuje aj skutočnosť, že subjekty, rovnako ako aj subjekty-objekty sú pomenované namiesto mena iba iniciálami. (Použitie iniciálok má v texte aj iné významy, no rada by som upozornila práve na vzťah pomenovania subjektu a subjektovosti/objektovosti.) Redukovaním mena na iniciálu sa vo viacerých textoch zároveň zdôrazňuje redukcia subjektovosti subjektu. Pomenovanie subjektu pomocou iniciály prispieva nezriedka k jeho zvecňovaniu.

Najnovšia zbierka M. Ferenčuhovej tak invenčnými spôsobmi exemplifikuje rôzne spôsoby zakúšania (ne)bytia subjektu. Zhromažďuje básne, v ktorých sa paradoxne zo zobrazených chorých či starnúcich tiel „ozývajú existence“ (Hodrová 2001: 651), ako aj texty, z ktorých sa subjekt „vytráca“. (V naznačených súvislostiach by bolo istotne podnetným i skúmanie pamäti tela, ktorá je jedným z ústredných motívov zbierky.) *Imunita* spracúva, podobne ako predošlé autorkine zbierky, veľkú tému, ktorá v sebe nesie i vysoké riziko jej nezvládnutia. Napriek spomínaným nedostatkom sa však už po niekoľkýkrát potvrdzuje, že risk je v prípade M. Ferenčuhovej tou správnou cestou.

„Píšem vtedy, keď najviac žijem...“

Rozhovor s poetkou MÁRIOU FERENČUHOVOU

S písaním sa neponáhľa, redakčnej práci na svojich knihách sa nebráni, v poézii sa snaží byť čo najpresnejšia. Pohybuje sa primárne vo filmárskom prostredí, no vo sfére prekladu a básnickej tvorby už patrí taktiež k etablovaným, rešpektovaným osobnostiam. V ostatnej básnickej knihe Imunita sa vo svojej tvorbe doposiaľ najotvorenejšie necháva inšpirovať autopsiou, osobnú skúsenosť stojacu v pozadí básní nezastiera, naopak, priam dokumentaristicky ju zvecňuje. O uvažovanie o svojej poézii a jej ďalekosiahlych súvislostiach sa s čitateľmi a čitateľkami v rozhovore podelila Mária Ferenčuhová.

Rozhovory s básnikmi a poetkami často začínajú spomínaním na objavovanie umeleckej citlivosti v ranom veku, často samých seba považujú za citlivejších, než sú ostatní. Nie som si však istá, či práve citlivosť je tou najzásadnejšou vlastnosťou, základným predpokladom akejsi osudovej predurčenosti pre umenie. Zaujímalo by ma, ako to vnímaš ty. Bola si „citlivejšia“ dieťa, alebo zohral úlohu skôr všeobecnejší tvorivý prístup k svetu, k jeho interpretácii, vnímanosť voči detailom, či až akási prvotná a neúprosná detská analytickosť voči realite?

Vôbec neviem, či som bola citlivejšia alebo menej citlivá než moji rovesníci. Z útleho detstva si pamätám skôr porovnávanie iného typu: kto vylezie vyššie na strom, kto krajšie kreslí, spieva alebo recituje. Kto má lepšie hračky. Silnejšieho otca a krajšiu mamu. Alebo mladšiu mamu. Staršieho súrodenca. Kto koho prebije. Svet sa priam zázračne tvaroval podľa noriem a stereotypov. Zdá sa mi, že v predškolskom veku som nemala čas ani priestor na citlivosť – veď išlo v každej chvíli o život a nie vždy sa dalo spoľahnúť na ochranu dospelých. Mňa napríklad v škôlke bili – pravítkom po holom zadku a pred očami celej triedy. Nedialo sa to iba mne, a tak mi ani nenapadlo, že by som sa voči tomu mala ohraďiť alebo sa doma pošťažovať. Radšej som si pri bitke predstavovala, že som gumená bábika, aby som to nejakou prežila. Je to citlivosť? Skôr to môžeme definovať ako techniku odosobnenia. Alebo zásadného narušenia vzťahu k sebe...? Až zo základoškolského obdobia si pamätám osamelosť a vyčlenenosť spomedzi rovesníkov. Pociť, že ostatní majú nejaké spoločné tajomstvo, ku ktorému nemám prístup. Takže áno, zrejme som v detstve bola dosť precitlivená. Na druhej strane,

vyčlenenosť zo spoločenstva predstavuje skvelú príležitosť na nerušené pozorovanie a analyzovanie sveta naokolo. Keď som mala desať rokov, bola som v medzinárodnom pionierskom tábore v Poľsku a bývala som spoločne s o dvätri roky staršími dievčatami. Jedného dňa mi nad posteľ zavesili nápis „doktorka filozofie“. Najskôr mi to veľmi zalichotilo, a vzápätí som pochopila, že to bola irónia, že ma to malo uraziť. Ale ako mohlo? Veď aj moja mama bola doktorka filozofie! Každopádne mi to pomohlo uvedomiť si, že pôsobím ako dosť neznesiteľná mudrlantka.

Tvoje knihy vychádzajú s časovým odstupom štyroch až piatich rokov (*Skryté titulky*, 2003; *Princíp neistoty*, 2008; *Ohrozený druh*, 2012). Skutočne potrebuješ toľko času na napísanie básnickej knihy? Dostala som totiž raz otázku: „Píšeš alebo žiješ“? Ako je to s tebou, pociťuješ vo vypätých životných situáciách nutkanie písať, tvorba sa náhle ukazuje ako nevyhnutnosť, alebo vtedy múza utícha a analyzuješ, formuluješ a bilancuješ, až keď sa všetko stíši a nastane pokojnejšie obdobie?

S písaním poézie sa nerada ponáhľam. Je to zrejme jediná tvorivá činnosť, ktorú neohraničujem termínmi a vôbec ju nesilím. Keďže som až donedávna mala veľa rôznorodých aktivít, obdobia poetického sucha mi až tak neprekážali. Vždy som bola zamestnaná inými projektmi a viazaná inými termínmi. Poézia ku mne prichádzala ako nutnosť vo chvíľach emocionálneho vypätia, alebo ako sloboda vo chvíľach, keď som dočasne vystúpila z rutiny. Čiže celkom spontánne a nárazovo. Takže píšem vtedy, keď najviac žijem, alebo keď sa môj život najviac otriasa. Až pri nateraz poslednej knihe som mala pocit, že na nej pracujem kontinuálne, že zbieram materiál, tvarujem, vyberám a aj zahadzujem.

Nie som si celkom istá, či sú tvoje knihy vlastne zbierkami v pravom zmysle slova. Zbierajú sa naozaj postupne, celé roky a potom sa ustália v podobe knihy? Alebo vidíš väčší zmysel v dôsledne komponovaných knihách? Ako vlastne vnímaš dodatočnú, respektíve aj redakčnú prácu s textom? Vnímam ňu ako jednu z mála poetiek a básnikov, prejavujúcich ochotu meniť poradie básní, otvorenosť voči štylistickým zmenám. Nevsádzaš teda na posvätnosť tvorivého procesu a následne časových koordinátov, na dodržiavanie poradia, v akom texty vznikali.

Máš pravdu, nepíšem zbierky, ale usilujem sa o knihy poézie. Moje texty však naozaj vznikajú postupne, ako samostatné básne, a až keď si uvedomím, okolo akej témy sa krútia, dokážem ich ďalej komponovať ako knihu. Jej definitívna podoba mi zvyčajne dosť dlho zostáva utajená. Dá sa povedať, že píšem indukčnou metódou, takže až keď napíšem dostatočný počet básní, zreteľne vidím, z akého základu vyrastajú a čo sa s nimi dá ďalej robiť. Myslím, že moja otvorenosť voči redakčným zásahom vychádza z toho, že sa pohybujem vo filmárskom prostredí a občas dramaturgujem dokumentárne filmy a seriály, prípadne po-



Mária Ferenčuhová. Foto: Ján Gavura

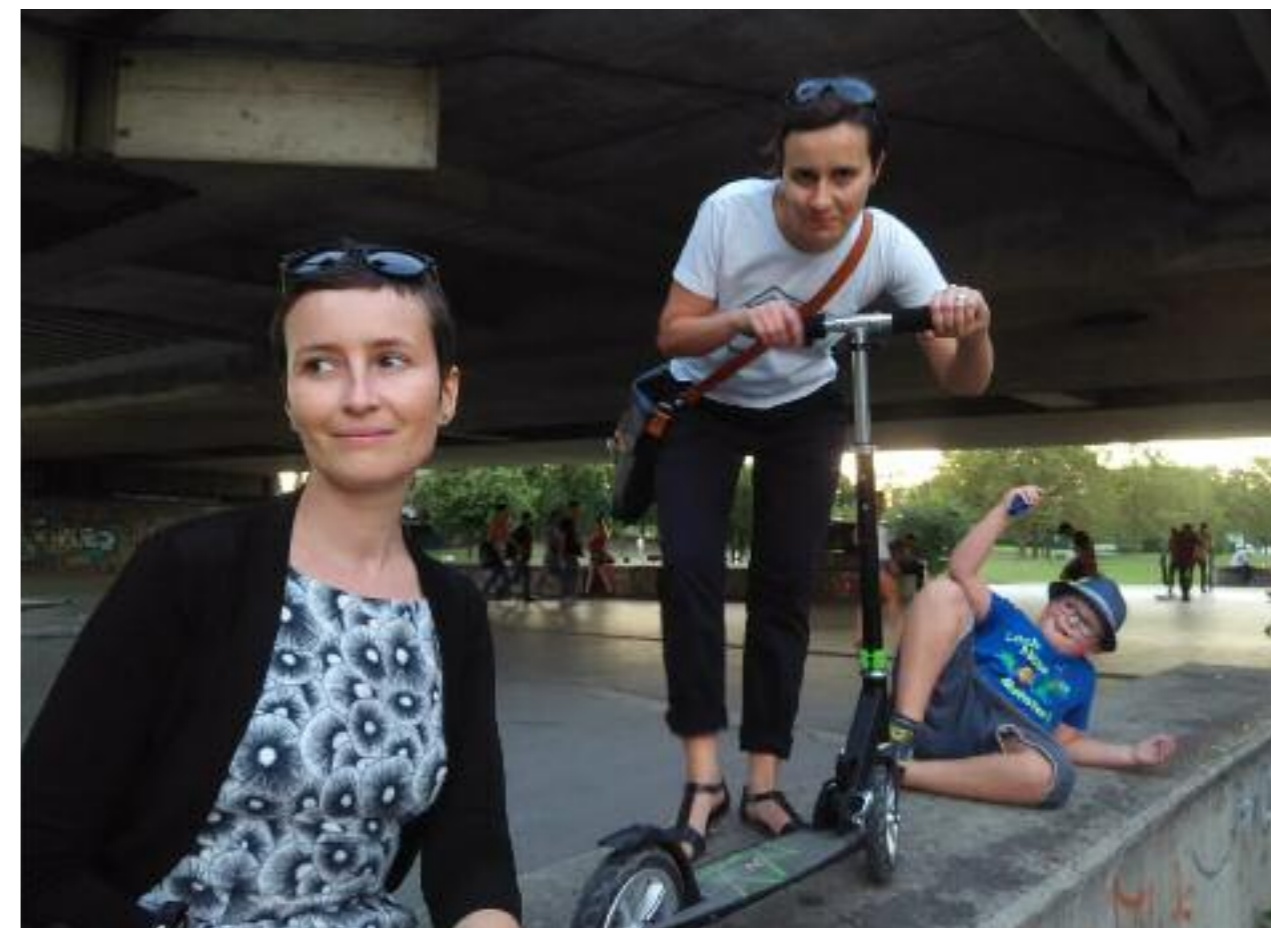
máham študentom a študentkám VŠMU s ich ročníkovými filmami. Film je dielom celého tímu ľudí a zblízka je dobre vidieť, ako dokážu dramaturgické pripomienky alebo citlivý, inteligentný a invenčný strih zmeniť výsledok k lepšiemu. Rovnako to vnímam v prípade redakčnej práce na mojich básnických knihách. Posvätný tvorivý proces je teda jedna vec a následná práca s vytvoreným materiálom zase druhá. Keď vidím, že nové poradie vytvára produktívne spojenia, za návrhy zmien som veľmi vdáčna.

Zaujímal by ma tvoj názor na špecifický problém vo vzťahu k jazyku, k slovenčine. Ako ju vnímaš ako prekladateľka a ako poetka? Je v tom nejaký rozdiel? Stalo sa, že si nadobudla pocit, že na niečo súčasná slovenčina nestačí? Ako vnímaš rozširovanie hraníc básnického jazyka dnes už „strednou generáciou“ básnikov a poetiek? Ide skutočne o až krkolomné experimentálne vnášanie odborného či administratívneho štýlu a ich lexiky do básnického režimu písania, ako to vníma časť kritiky? Nie sú tieto prvky v našej generácii už skôr bezpríznakové, neosvojili sme si „cudzí slová“ natoľko, že ich považujeme za neutrálne, za bežnú súčasť nášho prirodzeného každodenného hovoreného, a preto aj hovorového, civilného jazyka?

Pri preklade asi najintenzívnejšie vnímam hranice toho, čo zo živého jazyka súčasná jazykovedná norma vníma ako spisovné, čisté a súčasné, a čo sa usiluje z beletrie vyobcovať ako nespisovné, hovorové, prípadne archaické. Za tie roky, čo sa venujem prekladu a pozorne sledujem zásahy redaktorov a redaktoriek, sa zrejme aj moja slovná zásoba a syntax tejto jazykovej norme prispôsobila. Napriek tomu nemám pocit, že by slovenčina na niečo vyložene nestačila – je to však zrejme spôsobené tým, že prekladám najmä žijúcich autorov z mestského prostredia, a nie autorky a autorov, ktorí v románoch rozvíjajú, povedzme, filologické experimenty, pre ktoré nemá slovenčina ekvivalent, alebo používajú kreolizovaný jazyk. V prípade poézie nebudem hovoriť za celú generáciu, iba za seba. Nepatrím k autorkám, ktoré posúvajú alebo menia hranice samotného jazyka. Nepoužívam neologizmy, neexperimentujem so slovami. Cielene však posúvam hranice básnického jazyka do končín, ktoré ako poetické zväčša nevnímame. Úradnícky, medicínsky či odborný jazyk pritom nepovažujem v poézii ani za bezpríznačový, ani za neutrálny. Zreteľne vnímam jeho emocionálnu „podchladenosť“ a práve ona mi umožňuje pracovať s afektivitou, klimatizuje ju, robí znesiteľnou. Ani mnohí ďalší autori by tento posun hraníc podľa mňa neopisovali ako neutrálny, buď tieto jazykové registre využívajú na ironizáciu (Macsovszky, Šulej, raný Habaj) alebo otvárajú ich potenciál inak. Skôr sa mi zdá, že vzhľadom na to, že tento spôsob písania je dnes (napriek občasným kritickým reakciám) na výsluní, objavuje sa – už dominantne ako štandard – v poézii mladšej a najmladšej generácie. A keď je niečoho priveľa, prestáva sa to javiť ako príznakové.

V tvojej tvorbe sa dlhodobo rieši vzťah k dokumentárnosti. Vo svojom profesionálnom živote sa venuješ dokumentárnemu filmu a ani v твоjich textoch si nemožno nevnímať dominanciu dokumentárneho rozmeru. Nie však v zmysle priamočiarej autenticity či, zjednodušene povedané, „v príklone k realite“, ale v štylizácii, vo výbere použitých textotvorných prostriedkov, postupov. Z čoho to pramení, je to snaha vyhnúť sa vágnosti, odtrhnutosti od mimotextového sveta, obava zo zacyklenia v (meta)fikcii?

Vždy som sa snažila byť v poézii čo najpresnejšia, nie však v zmysle redukcie konotovaných významov a minimalizovania polysémie. Skôr by som to prirovnala k realistickej kresbe, kde zreteľne vystupujú obrysy, a takisto niektoré až filigránsky vypracované detaily zobrazovaného, kým zvyšok zostáva mimo záberu, prípadne sa črtá len v podobe skice. Dokumentárny film často pracuje s jednotlivosťami s rovnakým zánietením; kontext či všeobecné smerovanie pritom iba naznačí. Ďalšie dokumentárne filmy zase na prvý pohľad vyzerajú len ako čisté pozorovanie, bez zásahu do skutočnosti. No keď sa na tie filmy pozrieme pozornejšie, prípadne pátrame po ich genéze, zistíme, že boli scenáristicky veľmi presne pripravené. Kameraman/ka dobre vedel/a, kam sa má pozeráť, a protagonisti a protagonistky takisto ochotne hrali s filmármi hru na skutočný život. Neznamená to pritom, že ten film je falzifikát skutočnosti. Je to zobrazenie, ktoré pôsobí autenticky, hoci cielene zachytáva niečo, čo by sa v prípade oby-



Mária Ferenčuhová. Foto: archív autorky

čajného pozorovania zrejme tak ľahko neukázalo. Myslím, že som si lekciu zobrala práve z tohto typu dokumentárnych filmov.

V niekoľkých rozhovoroch už bola naznačená tvoja stúpajúca ochota poodhaliť inšpirácie a priznané fragmenty „súkromného života poetky“. Namiesto očakávaného odstupu, až scudzenia, ktoré sugeruje administratívny či odborný štýl, kniha vyznieva osobnejšie, bezprostrednejšie. Znamená pre teba vyššia miera dokumentárnosti zároveň väčšiu ochotu poodhľávať sa v texte (alebo i vo filme), priznávať vzťah k zdrojom inšpirácie v autopsii, vyjadrovať sa v istom zmysle priamočiarejšie?

Áno, obe veci úzko súvisia: miera dokumentárnosti vyplýva z ochoty poodhaliť sa v texte. V prvých dvoch knihách som úzkostlivo dbala na to, aby som o sebe neprezradila priveľa. Pri druhých dvoch som však cítila takú naliehavú potrebu napísať ich, že som sa prestala starať o to, nakoľko tým bude zasiahnutý môj vlastný obraz. Otázku priamočiarosti si vôbec nekladám, je pre mňa pri písaní jednotlivých textov celkom irelevantná. Prehodnocujem ju až potom, pri práci



Mária Ferenčuhová. Foto: Ondrej Lipár

na finálnej podobe knihy. Kritika napríklad mojej knihe *Ohrozený druh* vyčítala explicitnosť a apelatívnosť, no zároveň spomínala, že je veľmi pôsobivá. Nie som si istá, či by bola taká pôsobivá aj bez tej občas až žurnalistickej čírosti, respektíve banálnosti. Samozrejme, videla som, že sa tou čírošťou posúvam na územie, kde kraľuje pátos, ale nemohla som inak. Nepíšem preto, aby som sa páčila kritike, hoci pozitívna odozva ma, pochopiteľne, teší.

A čo tvoje inšpirácie inými autormi, autorkami, spriaznenými umelcami? Inšpirácie umeleckou literatúrou si už v rozhovoroch viackrát zmieňovala, ale čo špeciálne detská literatúra – ktorá kniha či knihy ťa najviac zasiahli a ovplyvnili v detstve?

Z detských čias mám viacero obľúbených kníh, ku ktorým som sa pravidelne vracala. Patrí sem Twainov *Tom Sawyer* a *Dobrodružstvá Huckleberryho Finna*, séria románov o sirote Anne od Lucy Maud Montgomeryovej, trilógia ruskej autorky Alexandry Bruštejnovej (*Dúhová brána*, *Na svitaní* a *Cesta ide ďalej*), poľské detské detektívky *Tajomstvo zelenej pečate* a *Začarovaný dom* a, samozrejme, verneovky. Prvé dve „dospelácke“ knihy, ktoré som prečítala ešte na základnej škole a mimoriadne ma zasiahli, boli Hellerova *Hlava XXII.* a *Sto rokov samoty* od Márqueza. Poéziu, ak nepočítam Váľkove a Hevierove detské básne, som objavila

až na začiatku strednej. Ondrušov *Šialený mesiac* bol pre mňa ako zjavenie, očaril ma aj Strážay zbierkou *Veciam na stole*. No a obrovským objavom bol Macsovszkého *Strach z utópie*.

Myslíš si, že detstvo zohráva pri umeleckej tvorbe a jej konkrétnej podobe nejakú podstatnejšiu úlohu? Zaujalo ma, že označuješ svoje dve predchádzajúce zbierky ako „laktačnú poéziu“ – rané detstvo tvojho syna malo teda na tvoju poéziu zjavne celkom zásadný vplyv. Mení sa naozaj tak zásadne, minimálne tematicky, prístupom atď. umelecká tvorba ženy, poetky, a zároveň matky prechodom z akútnej fázy rodičovstva do chronickej?

K vlastnému detstvu mám asi trochu zvláštny vzťah. Považujem ho za jednu z najťažších etáp môjho života a neprebije to ani kufor nostalgických spomienok, ktoré, samozrejme, takisto mám. Do obdobia detstva som sa intenzívne vracala, keď som písala prvé poviedky. Pri poézii sa do tohto obdobia vedome nevraciam. Keď hovorím o laktačnej poézii, tematizujem skôr (svoje vlastné) materstvo a vnímam ho ako stav (mysle). Až sekundárne sa zameriavam na vzťahy, ktoré

z neho vyplývajú alebo ktoré sa ním dramaticky menia. S prechodom do „chronickej“ fázy materstva sa aspoň u mňa v poézii vracajú vzťahy na prvé miesto.

Zaujalo ma, že si v detstve chcela byť lekárkou, respektíve neskôr študovať prírodné vedy. Myslím, že v tvojej poézii je naozaj citeľná istá exaktnosť prístupu. Ovplynulo očarenie povolaním lekárky nejako zásadnejšie tvoje chápanie „imunity“, pohľad na odolnosť, nákazu, diagnózu, prípadne všetky jej dôsledky pre telo i zmeny v širšom (možno až spoločenskom) kontexte, ktoré so sebou v živote pacientky a pacienta nesie?

Knihu *Imunita* ovplyvnila asi najviac moja dlhodobá fascinácia čítaním a analyzovaním rôznych symptómov, nielen v medicínskej, ale aj v spoločenskej rovine. Preto tá (zdanlivá) exaktnosť. Vlastne sa dá takmer povedať, že ani nepíšem poéziu, ale venujem sa skôr tvorivej symptomatológii a poetickej diagnostike sveta.

Nepripravuješ ako ďalšiu knihu nejaký radikálnejší experiment, tvoj „najuletenejší“ básnický počín? Ale o tom by si mi asi zatiaľ nechcela veľa prezradiť. Neláka ťa pracovať s momentom prekvapenia a zlomených očakávaní, prípadne s otvorenými, neistými výsledkami a závermi experimentu?

Zatiaľ iba veľmi hmlisto tuším, že sa niečo chystám pripravovať. Treba však povedať, že mi už krátko po vydaní *Imunity* bolo jasné, že touto cestou už ďalej ísť nemôžem – či už z hľadiska témy, alebo spôsobu písania. Že dokonca možno budem musieť samu seba ako poetku nanovo stvoriť. S momentom prekvapenia však určite nepracujem. Zaváňalo by mi to kalkulom. Ale teším sa naň, ak na mňa alebo na mojich čitateľov a moje čitateľky niekde v ohybe tohto zdanlivo prázdneho priestoru číha.

(Zhovárala sa Ľubica Schmarcová.)



LUBICA SCHMARCOVÁ je literárna vedkyňa, kritička, editorka. Vyštudovala históriu a slovenčinu na FIF UK v Bratislave, doktorát získala na Ústave slovenskej literatúry SAV, kde dodnes pracuje. Vydala vedeckú monografiu *Mystická misia S. B. Hroboňa* (2012), je spoluautorkou kolektívnej monografie *Hľadanie súčasnosti* (2014) a editorkou a spoluautorkou monografie *Autor a subjekt* (2016). Edične pripravila výbery z poézie slovenského romantického mesianizmu a z diela Janka Kráľa (2014). Vydala básnickú zbierku *Prižmúrenými očami* (2007). Výskumne sa venuje romantizmu, nacionalizmu, problematike subjektu, ako aj kritikej reflexii súčasnej literatúry. Rada rieši grantové úlohy.



Maroš Rovňák: Posmrtná vizitková fotografia neznámeho muža, albumenová fotografia nalepená na kartóne, 2. pol. 19. stor. Foto: archív autora

DOMINIKA DINUŠOVÁ

Zatratené kapitoly dejín nezávislosti

„On, čo sa jeho týka, nachádzal vo mne všetko! A ja, to hovorím s hrdosťou, som bola jeho najlepšou priateľkou a dôverníčkou. Boli sme jednotní v myšlienkach, v našich nahromadených silách, v stratégiách. Dvaja pre celý svet. Spojení slávou, aj keď dejiny to nikdy nerozpoznajú.“

Manuela Sáenz, Diario de Paita (Saá 2005: 79)¹

V roku 1891 José Martí vo svojej najslávnejšej eseji *Naša Amerika* (Nuestra América) napísal: „[J]eden farár, pár vlastníkov pôdy a jedna žena dosiahli v Mexiku nezávislosť.“ (Martí 2005: 35) Na prvý pohľad azda nepodstatnou informáciou, ktorú táto veta obsahuje, Martí odkrýva tragickú krivdu jeho storočia: storočia nezávislosti, heroických revolúcií mladých latinskoamerických národov, ktoré – sledujúc európsky vzor – hneď po svojom víťazstve opustili ideály, stojace na ich počiatkoch. Spomínaným farárom nie je nikto iný ako Miguel Hidalgo. To, že revolúcie za nezávislosť boli buržoáznym počínom, je všeobecne známe, ale kto bola oná žena, ktorú Martí spomína? Pri pátraní po „jednej žene“ natrafí každý historik či historička na nesmiernu priepasť. Z toho mála správ, ktoré sa dochovali, však napokon zistí, že ide o Antoniu Nava de Catalán, ktorá založila ženský oddiel bojovníčok a rozhodujúcim podielom prispela k dosiahnutiu víťazstva povstalcov a vyhláseniu mexickej republiky.

Skúmanie ženských osudov v histórii nastavuje zrkadlo samotným dejinám, ktoré sa nezriedka hrdia objektivitou. Prípád „jednej ženy“ z Martího spisu je príkladom zabudnutia, zámerného vymazania mien a významu predstaviteľiek svojej doby, ktoré nespádali do spoločensky predpísaných šablón ukladajúcich ženám miesto pri domácom kozube. Otvára zároveň otázku, či bola Antonia Nava de Catalán jedinou bojovníčkou za nezávislosť Ameriky. Bolo ich azda viac? Ak áno, kam sa podeli? Akú úlohu zohrali v tejto historickej etape? Za čo bojovali a prečo o nich nemáme takmer žiadne správy? Odpovede na tieto otázky nielenže rozšíria paletu obrazu našich dejín, ale stanú sa aj vodidlom k pochopeniu mnohých aspektov súčasných spoločností.



DOMINIKA DINUŠOVÁ (1987) vyštudovala filozofiu na Katedre filozofie a dejín filozofie FiF UK v Bratislave, kde v roku 2016 úspešne ukončila doktorandské štúdium. Popri filozofii sa aktívne venovala štúdiu španielskeho jazyka (Granada, Španielsko). Zaoberá sa otázkou revolúcie ako stratégie spoločenskej zmeny a historickými i súčasnými realiami sociálnych bojov v Latinskej Amerike. Recenziami, článkami a štúdiami prispieva do domácich a zahraničných periodík, zborníkov a internetových médií, spolupracuje s Nadáciou Rosy Luxemburg (Berlín). Spoluautorsky sa podieľala na niekoľkých publikáciách: *Ekonomická demokracia dnes – Od teórie k praxi* (VEDA, 2013), *Otázky zamestnanosti* (VEDA, 2014), *Kubánska revolúcia – Od historických súvislostí k výzvam jej súčasnosti* (VEDA, 2015). Je autorkou novely *Láska v Casa Bonita* (Marenčin PT, 2013).

¹ Ak nie je uvedené inak, všetky citácie z pôvodných jazykov preložila autorka štúdie.

PROTI „ŽENSKÉJ PRIRODZENOSTI“

Osvietenské myšlienky 18. storočia položili základy modernej spoločnosti, stelesnenej hodnotami spravodlivosti, rovnosti a slobody. Tieto hodnoty už nebudú myslitelia danej epochy obhajovať preto, aby spasili ľudské duše, ale aby zachránili jednotlivcov a spoločnosť. Osvietenská tradícia vytvorí ducha, ktorý bude symbolom nasledujúcich storočí. Princíp rovnosti, aj keď si sprvu nerobí veľké nároky uskutočniť dôležité zmeny v živote žien, sa stane predpokladom, ktorý posilní prvé feministické požiadavky. Počiatky nárokov na rovnosť pohlaví v hispánskom prostredí spadajú práve do 18. storočia. V roku 1726 napísal benediktínsky mních Benito Jerónimo Feijoo *Pojednanie na obranu žien* (*Discurso en defensa de las mujeres*), v ktorom argumentuje, že duše nemajú pohlavie. Rozum jasne odkrýva podobnosť a nie rozličnosť oboch pohlaví. Neskôr, v rozmedzí rokov 1786 a 1790, vzdelaná a osvietená Aragónčanka Josefa Amar y Borbón obhajuje ženskú nezávislosť prostredníctvom série pojednaní, v ktorých sa hlási k rovnosti pohlaví. Je autorkou textov o vzdelávaní, ktoré vyšli pod názvom *Pojednanie o telesnom a morálnom vzdelávaní žien* (*Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*, 1790) a autorkou spomienok, ktoré dostali názov *Pojednanie na obranu nadania žien* (*Discurso en defensa del talento de las mujeres*, 1794). Spomienky Josefy Amar y Borbón boli motivované spoločenskou diskusiou o prijatí žien do Ekonomickej madridskej spoločnosti.

Aj španielske kolónie v Amerike sú zasiahnuté osvieteným duchom, ktorý sa šíri z Európy. Idey slobody a rovnosti sa tu pretavili do silnejúcich požiadaviek o vymanenie sa spod španielskej nadvlády. Búrliivé revolučné udalosti vo Francúzsku na konci 18. storočia otriasli celou Európou a v podobe bojov za národné ideály zarezonovali v 19. storočí. Veľká francúzska buržoázna revolúcia mala svojho menovateľa v buržoázných revolúciách za nezávislosť v Latinskej Amerike. Kultúrne podhubie spoločností zasiahnutých osvietenstvom vytvorilo ženám prvú príležitosť vystúpiť z privátneho prostredia bez toho, aby porušili spoločenské očakávania a prestúpili stanovené normy. Spoločenský otras v podobe revolučných hnutí zasiahol všetky oblasti kultúrneho a politického života. Odpovedajú naň aj ženy, ktoré opúšťajú svoje domovy a pripájajú sa k oslobodeneckým armádam. Hoci prenasledované, hanené a v mnohých prípadoch i popravené, ženské predstaviteľky zostávajú neoddeliteľnou a významnou súčasťou týchto revolučných hnutí. Po dosiahnutí oslobodenia a ustanovení prvých republík sa však ženy z verejnej scény strácajú. Aby sa posilnil patriotizmus a nacionalizmus mladých republík, medzi obyvateľstvom sa začínajú popularizovať postavy národných hrdinov. V tomto procese sa profilujú črty a osobnosti výlučne mužských predstaviteľov národného obrodzenia. Napriek tomu, že bojov za nezávislosť sa zúčastňovali aj ženy, ktoré boli ako symboly odporu voči koloniálnej nadvláde nezriedka viditeľné, žiadna z nich si podobné uznanie nezískala. Do konca 20. storočia dokonca takmer vôbec nezaznamenávame prítomnosť žien vo formovaní nových republík. Ich zásluhy sa obmedzujú na tradíciu predpísané činnosti. Podľa monotónneho modelu sú tak ocenené ako manželky, dcéry, sestry hrdinov, slúžia vo vojsku ako zdravotníčky, kuchárky alebo krajčírky



Ženy za nezávislosť Mexika. Zdroj: wikimexico.com



Mexická nezávislosť. Zdroj: husmeandoporlared.com

vľajok. V diele Dominga Navas Spínolu *Osvietené Američanky – O ženách v spoločnosti a o osvietených skutkoch rôznych Američaniek* (*Las ilustres americanas. De las mujeres en la sociedad y acciones ilustres de varias americanas*, 1826) autor stotožňuje hrdinské skutky amerických žien v hnutí za nezávislosť s ich prirodzenými cnosťami. Podľa Spínolu majú tieto ženy kvality prislúchajúce ich pohlaviu. Krása, poslušnosť, skromnosť, ani počestnosť im nebráni zapojiť sa do náročného ťaženia vojny za nezávislosť, hoci prirodzene inklinujú k „pokojnému a slastnému kruhu domáceho života“ (Spínola 1826: nestránkované).

Revolúcia si však nevyžaduje poslušnosť ani krásu, a už vôbec nie skromnosť, či počestnosť. Revolučný čin je v priamom protirečení voči poslušnosti. Keďže revolúcia je vyjadrením odporu, musí akúkoľvek poslušnosť odbúrať. V prípade úlohy žien v procese emancipácie mladých amerických národov je ich aktivita prejavom porušenia poslušnosti voči španielskej korune, ale aj voči tradícii, ktorá im v spoločnosti ukladá pasívne postavenie. Každá žena, ktorá sa rozhodla pripojiť k oslobodeneckým hnutiam, musela odmietnuť spoločnosťou predpísaný model správania sa. Namiesto spochybnenia tradičnej „ženskej prirodzenosti“ stelesnenej v pokoji domáceho života, o ktorom aktivity bojovníčok za americkú nezávislosť svedčia, poskytuje Spínola zdôvodnenie núteného návratu žien do privátneho prostredia, ktoré im nová spoločnosť, za ktorú samy bojovali, znova predpisuje. Spínolov spis na jednej strane zdôvodňuje ideovú maticu novonarodených buržoázných spoločností, na strane druhej podáva prvé svedectvo o ženách, ktoré formovali a rozhodným spôsobom utvárali hnutia za nezávislosť v Latinskej Amerike.

HRDINKY BOJOV ZA NEZÁVISLOSŤ

Všetky vzory svojej epochy rúca už na konci 18. storočia Micaela Bastidas Puyucahua, keď sa stáva „neviditeľnou ikonou“ peruánskej histórie. Bola iniciátorkou najväčšieho ľudového indiánskeho povstania v miestokráľovstve. José de Austria v roku 1854 tvrdí, že rebélia Tupac Amarovcov bola vedená práve

Micaelou Bastidas. Z listov Micaely a jej manžela Tupac Amaru II. je zjavné, že bola energickejšia a rozhodnejšia než hrdina peruánskej nezávislosti. V listoch adresovaných manželovi ho otvorene podnecuje, aby poslal vojsko dobyť Cuzco. Od začiatku hnutia sa podieľala na ideáloch slobody a diskutovala o strategických plánoch rebélie. Micaela Bastidas sa narodila v roku 1744 v Tamburco, v provincii Abancay juhovýchodne od Cuzca, v oblasti úzko späté s indiánskou tradíciou. Vrávi sa, že bola obávaná pre svoju autoritárskosť, čo dokladá fakt, že ju prezývali „La reina“ – kráľovná. Počas neprítomnosti Tupac Amaru II. zastávala jeho funkciu vodcu povstania a vládcu dobytých území. Kontrolovala administratívne a logistické aspekty vzbury: propagandu, informácie, špionáž, zásobovanie, políciu a pod. Stala sa poradkyňou vojenských operácií, pričom svojím dôvtipom ďaleko predčila iných militaristických vodcov povstania. Často prichádzala do sporov najmä so svojim bratom José Gabrielom, s ktorým sa rozchádzali v názoroch na vedenie niektorých vojenských operácií. Micaela mu vyčítala ľahostajnosť, ktorú občas prejavoval. Je známa tým, že odmietala nezmyselné násilie, dokonca nechala zadržať jedného z tupacamarovských vodcov, ktorý sa násilných excesov dopúšťal, a zatvorila kostoly farárov, ktorí zradili alebo boli zo zrady podozriví. Práve vďaka Micaeliným logistickým schopnostiam bolo v novembri 1780 dosiahnuté víťazstvo v Sangarará (Caranci 1992: 69 – 70). Podľa výskumov Meri Knaster sa na tejto víťaznej bitke podieľali i ďalšie tupacamarovské ženy: Cecilia Tupac Amaru, Marcela Castro a Bartolina Sisa (Knaster 1977: 468).

Prítomnosť žien v oslobodeneckej armáde je zaznamenaná aj v ďalších krajinách Latinskej Ameriky. Vo venezuelskom meste Barinas žiadalo v roku 1811 o zápis do vlasteneckého vojska dvadsaťjeden žien. Ich požiadavku dokladuje list, ktorý adresovali priamo guvernérovi: „Ženské pohlavie, pán Guvernér, sa nebojí hrôz vojny. Výbuch z kanónu je skôr povzbudením; jeho oheň roznieť túžbu po slobode, ktorá za každú cenu uchová úctu k našej zemi.“ (Mago 1992: 294) Ženy, ktoré sa pod tento list podpísali, odmietajú tradičný koncept ženskosti ako slabého, krásneho, krehkého pohlavia. Rovnako ako muži – vojaci či politici – chápu okolnosti svojej epochy a chcú aktívne participovať na spoločenskom dianí. Odmietajú fakt, že by pre vlastnú bezpečnosť nemohli spoločensky participovať na vojne o nezávislosť, a deklarujú, že sú schopné ubrániť nielen seba, ale aj vlasť. Odpoveď guvernérovho sekretára Dr. Nicolása Pumara demonštruje stereotypné vnímanie ženského konania, ktoré prežíva aj v hnutí za nezávislosť. Ako píše: „Dávajúc ‚krásnemu pohlaviu‘ najväčšiu vďaku, prejavujúc im úctu, s akou vláda vidí ich city zrodene z skutočnej lásky k vlasti, bude im služba určená podľa príležitosti na úlohy považované za užitočnejšie.“ (Mago 1992: 294) Požiadavku týchto žien pripojiť sa k armáde teda podľa guvernérovho sekretára nevedie porozumenie či poznatok, ale to, že sú zmietané citom a vášňou. Ich úloha vo vlasteneckom vojsku je pritom významná. Práve iniciátorka vzniku tejto skupiny a autorka listu Josefa Venancia de la Encarnación Camejo, známa ako Doña Ignacia, 3. mája 1813 číta Manifest vyhlásenia oslobodenia provincie Falcón. Okrem Josefy Camejo však boli vojensky a politicky aktívne aj ďalšie signatárky listu, medzi nimi Nicolasa Briceño, María Miyares a Concepción Villafaña (Valdivieso 2007: 189 – 216).



Busta Josefy Camejo pred medzinárodným letiskom Josefy Camejo vo Venezuele. Zdroj: wikimedia commons



Socha Dolores Bedoye v Guatemale. Autor: Eduardo de León (1949). Zdroj: muniguatate.info

Vyhlasenie moderných národných štátov má dodnes pre krajiny Južnej a Strednej Ameriky veľký význam. Svedčia o tom mnohé sviatky, ku ktorým sa viažu tradičné zvyky prameniace z revolučných udalostí. Každoročný lampášový sprievod v Guatemale, ktorý sa koná od roku 1848, má svoj pôvod práve v jednom z rozhodujúcich skutkov hrdinky oslobodzovacích bojov. María Dolores Bedoye y González de Molina (1783 – 1853) sa aktívne podieľala na úspechoch z 15. septembra roku 1821. Počas noci za sprievodu ďalších žien armády prebehla ulicami s lampášom v rukách, podnecujúc ľudí, aby sa ponáhľali na námestie Cabildo. Tam sa na „historickom zasadaní“ v Palacio Nacional de Guatemala (v súčasnosti Parque Centenario) sústredili zemske rady. Vďaka hrdinskému činu Maríe Dolores Bedoye sa zhromaždila početná väčšina ľudu, ktorá zasiahla voči oponentom podpísania listiny nezávislosti od Španielska. Na jej počesť sa dodnes v deň výročia dosiahnutia nezávislosti Guatemaly ozdobujú domy lampášmi.

V dejinách Mexika nachádzame okrem Antonie Navy Catalán, ktorá zohrala rozhodujúcu úlohu v záverečnej fáze bojov, aj ďalšiu významnú predstaviteľku hnutia za nezávislosť. Leona Vicario (1789 – 1842) sa aktívne podieľala na oslobodení Nového Mexika. Bola sirotou, ktorú do opateru zverili jej strýkovi –



Doña Antonia Nava Catalán. Zdroj: wikimedia commons

stúpecovi španielskej monarchie. Na protest voči jeho názorom a skutkom odovzdala veľkú časť svojho majetku revolučnému hnutiu. Nakúpila zbrane a pašovala ich povstaleckej armáde. Už spomínaná Antonia Nava Catalán (1779 – 1843), prezývaná aj „La Generala“, je ikonou mexickej nezávislosti. Na scénu dejín vstupuje v kritickú situáciu, keď v povstaleckej armáde začína vládnuť dezilúzia a začínajú sa objavovať prvé myšlienky na kapituláciu. Oddiel dona Nicolása Brava sa uchýlil do jednej zo stratených osád v horách Sierra de Xaliaca. „Vojaci sa skonsolidovali, keď sa generálovi predstavili doña Antonia Nava a doña Catalina Gonzáles, nasledované početnou skupinou žien. Prvá mužne prehovorila: ‚Prichádzame, lebo sme našli spôsob, ako byť užitočnými našej vlasti. Nemôžeme bojovať, ale môžeme poslúžiť ako potrava! Tu sú naše telá, ktoré môžete rozdeliť vojakom na prídela.‘ A na znak obetavosti vytiahla spoza opaska dýku a priložila si ju na hrud: sto hrudí vybralo dýku spolu s ňou na znak nadšenia, aplaudujúc jej vznešenému charakteru. (...) Skleslá nálada zmizla ako prelud s jasom rána. Ženy sa vyzbrojili

mačetaami a kyjakmi a vydali sa na boj s nepriateľom.“ (Mago 1992: 295) Po smrti svojho manžela ponúkla Nava svojich štyroch synov generálovi José Maria Morelosovi. Dátum a príčina jej úmrtia sú neznáme.

Jednou z predstaviteľiek hnutia za nezávislosť bola aj Kolumbijčanka Policarpa, prezývaná aj „La Pola“ (1795 – 1817). La Pola vybudovala špiónážnu sieť od Guadas (Cundinamarca) až po hlavné mesto. Pracovala ako krajčírka majetných dám, väčšinou manželiek vojakov španielskej armády. Získavala od nich informácie o pohyboch vojska, zásobovaní, počúvala správy o organizácii nepriateľskej armády. Práve La Pola dostane a pošle ďalej správy o gerile v Los Llanos, kúpi vojnový materiál a presvedčí mladých Kolumbijčanov, aby sa zapojili do vlasteneckých oddielov. Vojnový výbor ju odsúdil na smrť 10. novembra 1817 a o štyri dni neskôr ju popraval.

K najzvučnejším menám predstaviteľiek hnutí za nezávislosť patrí Francisca Zubiaga y Bernales, prezývaná „La Mariscala“. Na istý čas bola dokonca vedúcou politickou protagonistkou Peru. Podieľala sa na bitke o Horné Peru. Počas sociálnych nepokojov si obliekla plukovnícku uniformu a postavila sa do čela armády, ktorú dovedla až k vyhláseniu nezávislosti. La Mariscala zostala v dejinách zaznamenaná vďaka literárnemu spracovaniu jej biografie Abrahamom Valdelomarom v roku 1914. Valdelomar taktiež napísal v spoluautorstve s José Carlosom Mariáteguim divadelnú hru s názvom *La Mariscala* (1916), ktorá pojednávala práve o význame Francisca Zubiagy vo vlasteneckom hnutí Peru.



Francisca Zubiaga y Bernales, prezývaná „La Mariscala“. Zdroj: wikimedia commons



Manuela Sáenz za zásluhy vo vlasteneckej vojne dekorovaná vyznamenaním Rytierka Rádu slnka. Autor: Marco Salas (1960). Zdroj: wikimedia commons

Azda najzatravovanejšou bojovníčkou za ekvádorskú nezávislosť, ku ktorej sa hlási aj feministické hnutie tohto regiónu, je Manuela Sáenz (1797 – 1856). Svojím správaním a vystupovaním na verejnosti Manuela Sáenz už od mladosti narúšala predsudky svojej doby. Jej prvým previnením sa voči spoločenským normám bolo už to, že sa narodila ako nemanželské dieťa. Zo štúdií v kláštore Santa Catalina utiekla s dôstojníkom povstaleckej armády. Aby rodičia zachránili jej povesť, vydali ju za podstatne staršieho anglického obchodníka Johna Thorna, s ktorým sa odsťahovala do Limy. Tam sa stala aktívnou členkou hnutia za nezávislosť a podieľala sa na sprisahaní proti peruánskemu miestokráľovi. Po vyhlásení nezávislosti ju za jej zásluhy José de San Martín ocenil vyznamenaním „Caballera de la Orden del Sol“ – Rytierka Rádu slnka. Počas návštevy Simóna Bolívara v Peru s ním nadviaže intímny vzťah. Opustí svojho manžela a spolu s Bolívarom bojuje za nezávislosť latinskoamerických národov. Manuela Sáenz si v bitkách vyslúžila hodnosť dôstojníčky. Velila víťaznej bitke pri Ayacucho, dokonca odhalila sprisahanie proti Bolívarovi a zachránila mu život, keď zaútočila na atentátnikov. Odvtedy ju prezývali „Libertadora del Libertador“ – Osloboditeľka osloboditeľa. Manuela Sáenz nosila uniformu a politicky rozhodovala v procese konsolidácie nezávislej ekvádorskej republiky. Po Bolívarovej smrti žila vo vyhnanstve v Paite, kde ju navštívili aj Giuseppe Garibaldi, Hermann Melville alebo Simón Rodríguez. Zomrela opustená na následky nákazlivej choroby.

V dejinách oslobodzovacích hnutí narazíme na nespočetné množstvo žien, o ktorých sa dochovali len fragmenty, neúmerné voči významu, aký tieto osobnosti zohrávali. Javiera Carrera, ktorá zorganizovala prvé zasadnutie vlády v Čile, Mariana Grajales Coello, ktorá aktívne bojovala za nezávislosť Kuby, María Antonia Bolívar, ktorá vo Venezuele formulovala politické požiadavky svojej doby, a ďalšie sa nachádzajú v historických prameňoch podobne ako drvivá väčšina žien v ktorejkoľvek inej kultúrnej oblasti – záznamy o nich sa však zužujú na krátke konštatovanie o ich existencii, prípadne na informáciu o „priradení“ k významnému mužovi z dejín. A tak sa pri objavovaní tejto tienistej stránky dejín nezávislosti ako prvé dozvieme, že Micaela Bastidas bola manželkou Tupac Amaru II., že Josefa Camejo bola manželkou plukovníka Juana Nepomuceno Briceño Méndeza, že Francisca Zubiaga bola manželkou Augustína Gamarru a Manuela Sáenz milenkou Simóna Bolívara. Napriek suverenite, s akou vystupovali, napriek role, ktorú zohrali, si ich nové mladé republiky pamätajú v rovnakom duchu, v akom v roku 1813 opisovali konanie žien z Barinas venezuelské noviny *Gaceta de Caracas*. Moderná spoločnosť, ktorá do 19. storočia vstupuje očistená bojom za nezávislosť, ich teda vidí ako „vážené manželky, matky, milienky Venezuelčanov z Barinas, ktoré nemohli zostať ľahostajné k šťastiu svojej vlasti“ (Mago 1992: 295).

VYČIARKNUTÉ Z DEJÍN

Po dosiahnutí nezávislosti hľadajú mladé latinskoamerické republiky spôsoby svojho sebaurčenia. Cestu nachádzania vlastnej identity poskytuje aj tvorba kultúry, ku ktorej neodmysliteľne patrí história. Tá, ako to v mnohých prípadoch býva, neslúži len na objasňovanie toho, čo sa udialo v minulosti, ale i na zdôvodňovanie prítomnosti. Nemožno sa preto čudovať, že emancipačné snahy žien zostali na pokraji záujmu nových moderných spoločností. Revolúcie za nezávislosť sa zvyknú interpretovať ako autentické povstania obyvateľstva zvädzajúceho boj za svoje národné práva. Napriek tomu však neboli vyjadrením odporu širokých mas – nezohľadňovali požiadavky marginalizovaných skupín populácie. Indiáni, mestici, černosi v nových moderných republikách uplatnenie nenašli, hoci bojovali za nezávislosť krajín rovnako ako kreolskí obyvatelia. Už na konci 19. storočia zdôrazňoval kubánsky revolucionár José Martí nevyhnutnosť ľudového pôvodu revolúcie. Z tohto presvedčenia pramení Martího rezervovanosť voči Bolívarovi, ale aj časté rozkoly s militaristickými vodcami hnutia za nezávislosť na Kube.

Z udalostí, ktoré nasledovali, je zrejmé, že revolúcie za nezávislosť síce priniesli nezávislosť od Španielska, no vytvorili ďalšie závislosti – závislosť vládnucej triedy od severného suseda, naďalej trvajúcu závislosť farebných obyvateľov od kreolskej triedy, a v neposlednom rade i pokračujúcu závislosť žien od mužov. Vojny za nezávislosť iniciovala časť kreolskej populácie Latinskej Ameriky. Neboli tak vyjadrením ľudového nesúhlasu s koloniálnym panstvom Španielska. Podobne ako ich predchodkyne a sestry v Európe, sledovali kurz histórie. Ako

píše José Carlos Mariátegui, revolúcia triumfovala len vďaka povinnosti kontinentálnej solidarity národov, ktoré sa búrili voči dominancii Španielska. Dôležitú úlohu zohrával i fakt, že politické a ekonomické okolnosti sveta pracovali v ich prospech. Mariáteguiho vysvetlenie objasňuje azda aj okolnosti feministických požiadaviek, ktoré sa v týchto hnutiach kryštalizovali a ktoré napokon samotné mladé štáty popreli. Nastolené demokraticko-buržoázne republiky ponechali na okraji všetky skupiny obyvateľstva, ktoré k okraju prináležali už za koloniálnej éry. V novom preoblečení – tentoraz „slobodných“ krajín – napĺňali hodnoty starej spoločnosti. Analogicky povedané slovami Karla Marxa, ktorými opisoval júnové dni v Paríži, aj nové republiky v Latinskej Amerike „ako heslo pre svoje vojsko vyhlásili heslá starej spoločnosti: ‚vlastníctvo, rodina, náboženstvo, poriadok‘“ (Marx 1977: 255).

Ženy, ktoré aktívne zasiahli do historických udalostí svojej doby, považovali za potrebné participovať na verejnom živote. Hoci v ich prvých skutkoch nenačádzame priame politické požiadavky týkajúce sa rodovej rovnosti alebo kritiku útlaku žien zo strany koloniálnej vlády, v ich konaní sa profilujú neskoršie feministické nároky. V útržkoch ich objavujeme v spomínanom liste z Barinas alebo v listoch Maríe Antonie Bolívar. Písomníctvo sa stane poľom boja za novú nezávislosť. Feministický boj aj v tomto regióne bude často uskutočňovaný prehovormi žien v textoch (pozri Vázquez). V úsilí o feministickú emancipáciu zohráva rolu viaceró autoriek – Beatriz de Jústiz y Zayas de Santa Ana (1733 – 1807), Merced Beltrán de Santa Cruz (1789 – 1852), Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814 – 1873), Soledad Acosta de Samper (1833 – 1913), Flora Tristán (1803 – 1844), Clorinda Matto de Turner (1852 – 1909), Juana Manuela Goritti (1818 – 1892), Carmen Arriagada de Gutike (1807 – 1900), Mariquita Sánchez de Thompson (1786 – 1868), Juana Manso (1819 – 1875), Eduarda Mansilla (1834 – 1892) a ďalšie.

Kým tieto ženy manifestujú nespokojnosť s útlakom a obmedzeniami prítomnými v spoločenských prežitkoch, oficiálna línia písomníctva moderných národných štátov ich hlasy prehliada. Ocítajú sa na periférii spoločnosti, nepochopené a často odmietnuté. Zvyky a tradície koloniálnych miestokráľovstiev pretrvávajú. Moderná republika vidí miesto ženy v privátnom prostredí. V tomto duchu spracúva aj vlastnú históriu. Dejiny mladých národných štátov sa budú pýšiť svojimi oslobodeneckými revolúciami, ktoré boli ich „materskými lonami“, a ocenia aj prítomnosť žien v hnutiach za nezávislosť. Zavše v rámci oficiálnej línie priznajú aj ich zásluhy v armáde – v úlohe matiek, sestier, manželiek, zdravotných sestier, kuchárov, krajčírokov uniforiem a vlajok, v tom lepšom prípade špiónok. Takmer nikdy sa nespomínajú ich ďalšie aktivity – že boli veliteľkami, vodkyňami, bojovníčkami. V dejinách sú len sprievodkyňami armády, svojich slávnych manželov, otcov a bratov. Ich aktivita a prítomnosť býva zdôvodňovaná konaním mužského príbuzného. Latinskoamerická historiografia v emancipačnom procese krajín nepriznáva ženám autonómnu úlohu.

Tento predpoklad však pri bližšom sledovaní životov týchto revolucionárok stroskotá. Manuela Sáenz ešte predtým, ako spoznala Bolívara, aktívne prispela k oslobodeniu Peru, o čom svedčí aj ocenenie udelené San Martínom. Ako do-

Literatúra

- CARANCI, C. A. 1992. *Tupac Amaru*. Madrid : Quorum historia.
- GONZÁLES RUMAZO, A. 1944. *Manuelita Sáenz, la Libertadora del Libertador*. Bogotá : Mundial Bogotá.
- KNASTER, M. 1977. *Women in Spanish America, An Annotated Bibliography from Pre-Conquest to Contemporary Times*. Boston : G.K. Hall and Co.
- MAGO, L. 1992. El papel de la mujer dentro de la estructura social venezolana del siglo XIX. In TROCONIS, E. (ed.). *La mujer en la historia de Venezuela*. Caracas : Congreso de la República.
- MARTÍ, J. 2005. Nuestra América. In *Nuestra América*. Caracas : Biblioteca Ayacucho.
- MARX, K. 1977. Osemnásty Brumaire Ludovíta Bonaparta. In MARX, K. – ENGELS, F. *Vybrané spisy v piatich zväzkoch*, zv. 2. Bratislava : Pravda.
- SAÁ, C. A. 2005. *Manuela Sáenz: Los diarios perdidos de Manuela Saenz y otros papeles*. Bogotá : FICA.
- VALDIVIESO, M. 2007. Las mujeres y la política a fines del siglo XVIII. y comienzos del XIX en Venezuela. In *Otras miradas*, č. 1. Mérida : Universidad de los Andes.

Internetové zdroje

- SPÍNOLA, N. D. *Las ilustres americanas. De las mujeres en la sociedad y acciones ilustres de varias americanas*. Caracas : Imprenta de Domingo Navas Spínola 1826 (online verzia). Dostupné na: <https://library.villanova.edu/Find/Record/1218123>. Získané: 14. 7. 2016.
- VÁZQUEZ, A. M. Antecedentes históricos: relevancia del papel de la mujer en el proceso emancipador latinoamericano. In *Mujer e independencias*. Dostupné na: http://cvc.cervantes.es/literatura/mujer_independencias/vazquez.htm. Získané: 10. 9. 2016.

kladá historik Alfonso González Rumazo, Manuela „bola ženou, ktorá sa v rozhodujúcej chvíli zachovala rovnakým spôsobom, akým by sa zachoval Osloboditeľ“. Od Bolívara ju líšili len spoločenské okolnosti: „Mala potrebné nadanie, chýbali len muži, ktorí by ju podporili.“ (González Rumazo 1944: 153) Takáto situácia bola vlastná všetkým ženám, ktoré v 18. a 19. storočí reagovali na politické okolnosti doby. Napriek ťažkostiam sa výraznou mierou zapísali na stránky dejín. Po víťazstvách revolúcií za nezávislosť sú však ženy z verejného života odsunuté a z oficiálneho kultúrneho obrazu spoločnosti vytesnené. Okrem degradácie ich úloha sa stretávame aj so zámerným zamlčovaním ich podielu na získaní nezávislosti. Spoločnosť aj v šate novej vlády preberá hodnoty zdedené kolonializmom. Všeobecne prijímaný obraz cnostnej ženy sa nemení. Moderné republiky vytvárajú svojich hrdinov – odvážnych bojovníkov za nezávislosť, čestných a hrdých Američanov.

Žena, ktorá nespĺňa normy cnosti, prisúdené jej spoločenskej role, nemá v tejto hrdinskej etape národných dejín miesto. V prítomnosti hrdinu, naopak, poškodzuje jeho povesť. Tak je napríklad v pamätiach generála O’Learyho vynechaný diel 56, v ktorom sa hovorí o láske Simóna Bolívara a Manuely Sáenz, s názvom *Korešpondencia a dokumenty týkajúce sa pani Manuely Sáenz, ktoré sú prejavom úcty jednotlivcov a vodcov k jej osobe, a týkajúce sa jej účasti na politickom živote* (Correspondencias y documentos relacionados con la señora Manuela Sáenz, que muestra la estimación que en ella hacía jefes y particulares, y la parte que tomaba en los asuntos de la política). Tieto stránky sa v archívoch v Santa Fé de Bogotá stratili. Zostalo len ticho a šum klebiet preklínajúcich „nenásytnú samicu“, ako ju nazval Denzil Romero vo svojom slávnom románe *Manželka doktora Thorna* (La esposa del Dr. Thorne). Bľchanie fantázie a mýtov o Manuele Sáenz pretína až v roku 1897 Francúz Jean Baptiste Bousingault, ktorý jej venuje zopár stránok svojich pamätí. Viac ako historická osobnosť zasluhujúca si úctu tak Manuela Sáenz prežila ako mýtická bytosť, ktorej boli pripísané diabolské vlastnosti. V románopisectve je predstavená ako „diabolská mužatka“ (Denzil Romero), hoci z dochovanej korešpondencie politikov a vodcov povstaleckej armády sú zrejmé jej nepopierateľné osobnostné kvality. Pre historikov píšucich prvé kapitoly dejín moderných štátov však bola táto žena symbolom úpadku Simóna Bolívara. Navyše, bolo nepripustné poškvrniť jeho osobnosť ne-manželským vzťahom.

V tieni svojich príbuzných stoja takmer všetky bojovníčky za americkú nezávislosť. Tie, ktoré oficiálnu záštitu mužského patróna nemali, alebo tie, ktoré sa vymykali spoločenským normám, boli zo stránok kroník, monografií a biografii slávnych hrdinov vymazané. Potreba zachytiť túto zmlčanú stránku dejín vystáva až v 21. storočí. Uznatie, ktoré sa niektorým dostáva takmer po dvesto rokoch, má v súčasnosti podobu pamätníkov, názvov námestí, ulíc alebo letísk. Otázkou však zostáva, či sa uznanie, ktoré bolo odopreté hrdinkám revolúcií za nezávislosť v 19. storočí, dostáva dnešným politicky a kultúrne aktívnym ženám.

Natočiť film o inakosti znamená verejný coming out

Rozhovor s EMÍLIU ONDRIAŠOVU



Filmárky, ktoré nevyštudovali odbornú umeleckú školu, a predsa začali pripravovať svoje vlastné filmy, sú zaujímavým fenoménom. Jednou z nich je aj Emília Ondriašová. Jej dokumentárna séria IDentity: Videoportréty o inakosti. Ale inak bola v Bratislave uvedená pred tromi mesiacmi. Podobný projekt doposiaľ na Slovensku nevznikol.

Na decembrovom Filmovom festivale inakosti (FFI) si publiku predstavila sériu filmových portrétov LGBTQ ľudí. Bola to tvoja prvá verejná projekcia. Aká bola tvoja cesta k filmu? Pôvodne si študovala niečo úplne iné...

Áno, vyštudovala som marketingovú komunikáciu na FiF UK. V diplomovej práci som sa venovala LGBT marketingu. Boli tam teda určité tematické styčné body. Film ma však priťahoval vždy. Réžiu som chcela študovať už dávno. No keďže som doma nemala umelecké zázemie, nedostala som sa k tomu. Až keď som skončila marketing, povedala som si, že to musím skúsiť. Vybrala som sa teda na rok študovať filmovú tvorbu na European Film College v Dánsku.

Tu vznikol aj tvoj prvý krátky film s názvom *Little Light* (Lille Lys, 2013).. V tejto dráme si zobrazila príbeh ženy, ktorú tlak perfekcionizmu dovedie k psychickému zrúteniu. Stratí nielen svoju vnútornú rovnováhu, ale v dôsledku svojho konania aj dôveru svojej dcéry. Už v debute si sa teda dotkla témy rodových rol a nátlaku, ktorý na nás vyvíjajú očakávania spoločnosti. Ako tento film vznikol?

Je to vlastne projekcia života do filmu. Keďže si neviem vymýšľať veci, ktoré nepoznám, do filmového sveta chtiac či nechtiac prenášam veci, cez ktoré sa v realite prenieš neviem. *Little Light* je príbeh z môjho detstva, o ktorom som s mamou predtým nehovorila. Tento film nám napokon priniesol aj osobnú a vzťahovú katarziu.

Je v ňom vidieť vplyv severského vizuálneho jazyka. Mala si dobré tútoroky a tútorov?

Áno. Dánska filmová škola je skvelá najmä v tom, že o scenári diskutuješ s mnohými ľuďmi. Prekážalo mi jedine to, že som musela film prispôbiť dánskym

EMÍLIA ONDRIAŠOVÁ (1988) je absolventkou Katedry marketingovej komunikácie na FiF UK v Bratislave. Už počas štúdia pracovala na rôznych televíznych projektoch. Po sokejšej škole odišla na ročné štúdium filmovej tvorby do Dánska, kde natočila i svoj krátky autobiografický debut *Lille Lys (Malé svetlo)*. Po návrate na Slovensko po krátkom pôsobení v mediálnej agentúre zakotvila v malej video-produkčnej firme, kde píše scenáre, strihá a režíruje. V roku 2016 pripravila dokumentárny projekt *IDentity: Videoportréty o inakosti. Ale inak*, v ktorom prostredníctvom krátkych vizitiek približuje životy queer ľudí širokej verejnosti i LGBTQ komunite.



D#1: spisovateľka

pomerom. V závere v ňom prichádza polícia, a nie sanitka so zvieracou kazajkou. Čosi také bolo pre Dánov neprípustné, hoci sa to v skutočnosti stalo.

IDentity sú relatívne veľký projekt. Doposiaľ si v rámci neho pripravila šesť portrétov LGBTQ osobností (spisovateľka Ivana Gibová, režisér Marián Amsler, vinárka a muzikantka Agnes Lovecká a ďal.). To všetko si stihla za veľmi krátky čas, v priebehu jedného roka. Čo bolo pôvodnou myšlienkou, ktorá stála za vznikom projektu?

Myslím, že to bolo v lete 2015, keď som od jedného z mojich blízkych počula vetu „Vieš, Boris – ten gej“. Najprv ma to nahnevalo. Následne inšpirovalo. Každý má predsa aj iné charakteristiky ako sexuálna či rodová identita, len o Borisovi sa vždy povie „to je ten gej“. Preto sa séria volá *IDentity: Videoportréty o inakosti. Ale inak*. LGBTQ ľudí som chcela zachytiť inou formou než cez explicitné rozprávanie o ich sexuálnej identite. Nie je to iba projekt, ktorý slúži na posilnenie „self-awareness“ LGBTQ komunity. Má osloviť aj heterosexuálnych ľudí, ukázať im, že máme veľa rôznych charakteristík. Nie sme len lesby, gejovia, transrodoví, bi alebo queer ľudia. S takouto myšlienkou som prišla za dokumentaristkou Adrianou Piroškovou, ktorá mi pomohla celý projekt naštartovať a zrealizovať. Spoločne sme pracovali aj na scenároch a réžii prvých epizód.

Bolo jedným z dôvodov aj to, že len pár mesiacov predtým sa na Slovensku konalo referendum o rodine?

To bolo šialené. Práve vtedy som sa totiž vrátila z Dánska. Dánsko je veľmi liberálna krajina, v ktorej sa táto téma vníma úplne inak. Na škole ma učila napríklad štyridsaťročná lesba, ktorá bola v tom čase tehotná a ako slobodná matka sa chystala vychovávať dieťa. Nad takým niečím sa tam nikto nepozastavuje, je to úplne normálne. Návrat na Slovensko bol teda ako facka. Ak by vtedy referendum dopadlo inak, asi by sa mi na Slovensku žilo ťažšie. No aj dnes je atmosféra taká, že treba o týchto veciach hovoriť. Ako poznamenal režisér Marián Amsler, je potrebné, aby prehovorili aj LGBTQ ľudia, ktorí sú verejne známi. Mariána k účasti na mojom projekte motivovala aj jedna osobná skúsenosť. Keď sa už konečne odhodlal na otázku novinárky „A čo vy a herečky?“ odpovedať, že ho herečky nezaujímajú, že hľadá skôr partnera, nakoniec jeho slová publikované neboli.

Ako to bolo s oslovovaním ľudí? Boli aj takí, ktorých si chcela v projekte mať, ale odmietli, lebo nechceli verejne vystúpiť?

So spisovateľkou Ivanou Gibovou, programátorom Walterom aj Šarkou z *Burlesque* som sa poznala už dávno pred projektom. Inak to boli všetko ľudia, ktorých som predtým osobne nestretla. Účinkovanie v projekte neodmietol nikto, hoci s Agnes Loveckou to bolo ťažšie. Myslím, že v úvode váhala a potrebovala pochopiť, aký zámer za projektom stojí. Má rada svoje súkromie a nerada sa oň delí. Nakoniec však súhlasila. Podobne ako Marián, cítila, že to treba urobiť. Už len kvôli aktuálnej spoločenskej klíme.

Zaujímavý je aj spôsob, akým ľudí zobrazuješ. Ukazuješ ich totiž aj so slabosťami a chybami. V jednej chvíli napríklad ktosi povie „Ja občas rád klamem“. Je to vlastne vtipné, a zároveň aj uvoľňujúce. Nevytváraš žiadne idealizované portréty, žiadnu glorifikáciu.

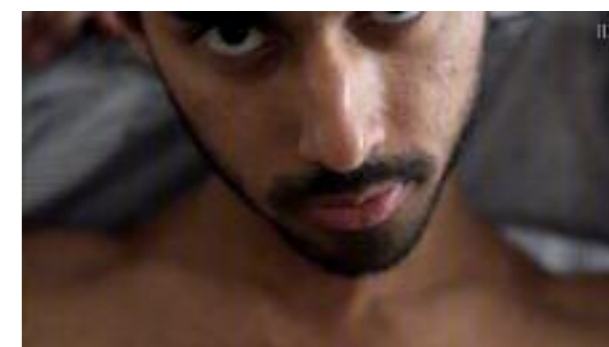
Hneď v úvode projektu som si dala záväzok, že queer ľudí nebudem zobrazovať ani ako hrdinov, ani ako obeť. A úlohou portrétov je podľa mňa odhaľovať aj temnú stránku. Napokon, všetci nejakú máme, nie? A človek sa možno viac stotožní s ľuďmi, ktorí sa k svojim chybám otvorene priznajú.

Predpokladám, že s ľuďmi, ktorých si predtým poznala, sa ti pracovalo inak ako s tými, ktorí boli pre teba noví. To odkrývanie bolo asi iné, že?

Áno, a nedalo sa ani „rýpať“ tak hlboko, ako by človek možno chcel. Nevieš, čo si môžeš dovoliť a čo už nie. Na druhej strane, ja sa vždy snažím byť bezprostredná. Rozprávam a pýtam sa tak, ako mi jazyk narástol.

Čo ťa zaujímalo najviac? Mala si pripravenú nejakú sadu otázok, spoločné tematické okruhy? Alebo to bolo vyslovene individuálne?

Vytvorila som si určitú skupinu hesiel, ktoré sa týkali identity, avšak iba nepriamo. V nadväznosti na tieto heslá mohli potom ľudia prísť s akoukoľvek vlastnou výpoveďou. Inak to bolo rôzne. Pri Mariánovi rozhovor vznikol v aute pred predstavením na ceste do Brna. Mala som pripravených pätnásť otázok šitých priamo jemu na mieru. U Ivany sme mali veľmi presný scenár aj obrazy, ktoré sme chceli



ID#2: programátor



ID#3: Burlesque tanečníčka

natočiť. A keďže je spisovateľka, vychádzali sme z jej textov. Materiál o Matii alias DJ B-Complex vznikol za štyri hodiny priamo u nej doma počas prípravy na akciu. U Agnes som mala otázky asi najviac unifikované, no priniesli najúprimnejšie odpovede. A u Šárky sme sa zase rozhodli kľzať len po povrchu, každú tému jemne načat' a potom nechať tak.

K „odhaleniu“ identity dochádza vždy až na konci portrétu, v krátkom geste. Pri každej osobe sa objaví označenie jej identity. Nemal nikto z ľudí, s ktorými si pracovala, problém s labellingom?

Snažila som sa nenálepkovať, ale inak ako bez označenia sexuálnej a rodovej identity by som túto tému bežnému divákovi asi nesprostredkovala. Keby sa tam na konci toto označenie neobjavilo, pravdepodobne by mu to vôbec nedošlo. A práve to mi príde ako výpovedné. S labellingom nemal problém nikto. Zaujímavé je, že iba jedna osoba si vybrala označenie queer.

Snažila si sa o to, aby bola skupina portretovaných ľudí vyvážená? Hoci to by si asi musela zahrnúť nekonečné množstvo identít. LGBTQIAP+ a tak ďalej.

Je ich veľmi veľa a stále pribúdajú nové označenia, nové sebaidentifikácie. V ideálnom prípade by to naozaj bolo nielen LGBTQ, ale aj nekonečné množstvo ďalších identít. O istú vyváženosť som sa ale snažila.

Je to trochu filozofická otázka a už sme sa jej čiastočne dotkli – ako chápeš identitu ty osobne? A vôbec, prečo názov „IDentity“? Išlo ti aj o kontrast nútenej identifikácie (akú nám predpisuje napríklad „ID-čko“ či celkový spoločenský systém) a jedinečnosti (entita ako čosi jedinečné)?

„ID“ som chápala skôr freudovsky, ako čosi živočíšne, čo je v každom z nás. To je napríklad i tá sexualita. V súvislosti s entitou som mala na mysli skôr LGBTQ komunitu ako celok. Zároveň som však chcela poukázať aj na jedinečnosť každého človeka. Ale pýtala si sa, ako vnímam identitu... Vnímam ju ako čosi veľmi nejasné. Ja osobne som bisexuálka a celý život sa cítim tak trochu stratená. Akoby som nikam nezapadala. Možno aj preto, že neviem, ako charakterizovať samu seba, potrebujem tému identity skúmať.

Znamená pre režisérku či režiséra nakrútenie filmu o inakosti automaticky verejný coming out? Funguje takáto myšlienková skratka?

Asi áno. V našej spoločnosti to tak funguje. Ja osobne som ľuďom, s ktorými som spolupracovala, hneď na začiatku otvorene povedala, akú mám motiváciu, kto som a aký mám za tým príbeh. Ich dôveru by som si asi nezískala, keby som im povedala, že robím LGBTQ portréty len preto, lebo sa mi to jednoducho páči, a preto, že na Slovensku ešte nič také neexistuje. A hlavne by to ani nebola pravda!

Spomínala si, že v priebehu série sa ti menila minútáž. Začala si na troch minútach a posledný portrét mal dvadsaťtri minút. Prečo?

Dĺžku portrétu som vždy prispôbovala človeku. Ak som mala pocit, že k téme už niet čo dodať, portrét bol kratší. Nič ma neobmedzovalo, ničomu som sa nemusela podriaďiť. Z pragmatických dôvodov je však určite lepší kratší formát. Sme „one click generation“, väčšina ľudí pri prezeraní Facebooku dnes nemá chuť ani čas pozerať dlhometrážne formáty.

Hovoriš, že sa v LGBTQ komunite veľmi nepohybujes a že máš pocit, že nikam nezapadáš. No jeden vstup do komunity si predsa len urobila. Každý diel si premiérovu uviedla v bratislavskej queer kaviarni Tepláreň a portréty si premietla aj na Filmovom festivale inakosti. Čo pre teba tento krok znamenal?

Veľmi ma potešilo, že som mohla na tomto festivale premietat'. Nebolo tam síce veľa ľudí, ale každé jedno obsadené miesto mi urobilo radosť. Napokon, celková návštevnosť nie je vysoká. To, že ľudia prišli, si cením o to viac, že všetky portréty môžu vidieť aj na internete.

Veľmi ťažko sa však cez YouTube vyhľadávajú. Podľa názvu sa najst' nedajú, iba cez tvoje meno.

Na YouTube mám naozaj len minimum odberateľov a odberateľiek. Hlavnú základňu mám na Facebooku.

A aké si teda mala reakcie po premietaní? Nehlásia sa ti teraz ďalší ľudia z komunity, na potenciálnu spoluprácu?

Ani nie. Môže to byť aj tým, že tam skutočne nejde o žiadnu glorifikáciu. A tiež tým, že sa naozaj snažím ísť do hĺbky. Väčšinou ide takmer až o svedčenie, čo ne-



ID#4: DJ



musí byť pre každého ľahké. Prinajmenšom Agnes a Marián mi povedali, že takú osobnú výpoveď ešte nikomu nedali. Veľmi si to vážim, aj preto, že sme sa predtým vôbec nepoznali. Reakcie divákov a diváčok boli väčšinou dobré. Ale tie zlé ti asi nikdy nepovedia. Takže to neviem posúdiť. (smiech)

Väčšina filmárov hovorí, že je náročné získať peniaze na projekt. Ako sa ti podarilo vyriešiť otázku financovania?



Zatiaľ som všetko platila z vlastného. Kameramani a zvukári išli do toho so mnou poväčšine zadarmo. Získali sme síce malú podporu z grantu, no tá nepokryla ani jeden portrét. Zaplatiť ľudí je asi najväčšia výzva. Nechceš ich totiž nechať pre teba pracovať zadarmo. Popri filmovaní som ešte samozrejme musela chodiť aj do práce, takže to bolo dosť ťažké.

Je náročné chodiť do práce a ušetriť si energiu na vlastnú tvorbu. Takýto systém väčšinou kreatívnych ľudí zomelie.

Najhoršie je, že musíš jednému i druhému venovať čas rovnomerne. A keďže človek tým žije nonstop, premýšľa o projekte, ešte aj keď spí. Minulý rok som napríklad nemala voľný ani jeden víkend.

Ešte si nepovedala, čomu sa venuješ v práci.

Robím krátke komerčné formáty. Venujem sa najmä písaniu scenárov, strihu a réžii.

Si v kontakte aj s ďalšími slovenskými filmárkami? Sledujete svoju prácu, podporujete sa, máte nejaké svoje siete?

Vlastne sa ako filmárka ani nevnímam. Vždy mi príde čudné, keď sa mám pod niečo podpísať ako režisérka. S inými filmárkami nemám žiadny kontakt. Neštudovala som s nimi a myslím, že absolventi a absolventky VŠMU tvoria dosť uzavretú skupinu. Ja verím, že nejakú komunitu majú, ale opäť – rovnako ako pri LGBTQ komunite – ja do nej nepatrím. Nemám komunitu. Možno som anti-komunitný človek.

Ty sa asi pohybuješ v tých štrbinách...

A možno som trochu introvertka.

Môže to mať aj pozitívny efekt. Aspoň sa do tvojej mysle nevráťajú obrazy, motívy či témy iných autoriek. Na druhej strane, možno by bolo zaujímavé podeliť sa o skúsenosti s inými tvorkyňami. Ani zďaleka však nie si jediná autorka, ktorá začala nakrúcať dokumentárne filmy bez predošlého štúdia. Napríklad Anna Grusková, ktorá doteraz uviedla tri celovečerné dokumenty (o Gisi Fleischmann, Chavive Reick a Irene Brežnej), už v súčasnosti pracuje na ďalších filmoch. Autorky „samoučky“ sú fascinujúci úkaz. Väčšinou je to tak, že najskôr niekomu pomáhajú, oddrú si to trebárs ako pomocníčky v strižni, neskôr v spolupráci s niekým začnú pripravovať svoj prvý vlastný film, až sa napokon úplne osamostatnia.

Ja som asi naozaj ten typ, ktorý to ma viac vydetré než „vytalentované“. Footage vždy potrebujem poznať takmer naspamäť a niekedy prestrihávam aj tridsaťkrát. Film ma však jednoznačne priťahuje. Potrebujem dávať „sociálne statementy“ a hoci rada píšem, zdá sa mi, že vizuálnym jazykom hovorím najlepšie. Je úžasné, koľko sa dá toho povedať bez slov. Farbami, pohybom, zvukom, rytmikou strihu. Pri filme chcem určite zostať. Už navždy by som sa chcela venovať iba videám. A ak aj nebudem pokračovať v projekte *IDentity*, isto zostanem pri sociálnych a ľudskoprávných témach.

(Zhovárala sa Lenka Krištofová.)



ID#6: divadelný režisér



LENKA KRIŠTOFOVÁ vyštudovala filozofiu na FiF UK v Bratislave. Absolvovala študijné pobyty na CEU Budapešť a na Brémskej univerzite. Pracuje ako technická redaktorka a v mimopracovnom čase sa venuje feminizmu – v súčasnosti najmä ako editorka a prispievateľka časopisu *Glosolália*. Spolupracuje s občianskymi združeniami Možnosť voľby a ASPEKT. V rámci feminizmu sa zaujíma hlavne o oblasť umenia a kultúry.



Maroš Rovňák: 10 000. Evanjelium pre ruže, 2014, divadelná hra (zľava Maja Danadová, Lenka Luptáková, Dominika Doniga, Jana Olhová), videostill zo záznamu



Maroš Rovňák: Asile de nuit, 2013, videostill zo záznamu predstavenia

BARBORA BÍROVÁ

Ne/viditeľnosť žien bez domova

Bezdomovecťvo je téma, ktorá sa dotýka najmä marginalizovaných osôb a vo verejnom diskurze sa jej venuje len okrajová pozornosť. Aj keď každodennosťou, ktorú spôsobuje situácia bezdomovecťva, je zasiahnutý predovšetkým človek, ktorý sa v nej nachádza, ide o problematiku, ktorá ovplyvňuje celú spoločnosť. A hoci sa fenomén bezdomovecťva často spája hlavne s mužmi, do veľkej miery sa týka i žien. Rodová dimenzia tejto témy však nemusí byť vždy ľahko rozpoznateľná.

Problematika bezdomovecťva sa v českom a slovenskom prostredí v rámci odborných štúdií začína, na rozdiel od zahraničia, tematizovať až v 80. rokoch 20. storočia. Bezdomovecťvo je v našom sociálno-politickom kontexte možné vnímať ako dôsledok neregulovanej liberálnej ekonomiky a nedostatku pozornosti venovanej sociálnej a bytovej politike. Tematizovanie fenoménu bezdomovecťva (čo bezdomovecťvo znamená, ako k nemu dochádza, ako sa prejavuje a aké sú možnosti jeho riešenia), závisí nielen od individuálnej zodpovednosti jednotlivca, ale najmä od celkových sociálno-ekonomických a politických, t. j. štrukturálnych mechanizmov fungovania spoločnosti.

Na bezdomovecťvo je možné nahliadať rôznymi spôsobmi. V Česku a na Slovensku sa naň nazerá cez prizmu extrémneho sociálneho vylúčenia či sociálnej práce. Ďalej je skúmané prostredníctvom konceptov tzv. sociológie domova, štúdiá konkrétnych sociálno-kultúrnych faktorov, prípadne prostredníctvom sociálno-antropologických perspektív (využitie teórií a metodologických prístupov sociálnej antropológie).¹ V mojej práci vychádzam práve z posledného uvedeného prístupu. Ako (pre mňa) najužitočnejší zdroj poznania využívam etnografickú perspektívu. Dlhodobé trávenie času s osobami, o ktorých sa snažím dozvedieť čo najviac (v tomto prípade s ľuďmi bez domova), mi umožňuje pochopiť spôsoby konania a stratégie, ktoré si osvojujú, formujú či využívajú. Inými slovami, umožňuje mi nahliadnuť, prečo niekto, napríklad človek bez domova, „robí to, čo robí“.

„BEZDOMOVEC“ ALEBO „ČLOVEK V SITUÁCII BEZ DOMOVA“?

V tejto štúdii vychádzam zo záverov analýzy kvalitatívneho výskumu, ktorý som realizovala od roku 2012 v troch rôznych terénoch na Slovensku a v Českej

Téma: ŽENY
A BEZDOMOVECTVO



BARBORA BÍROVÁ je sociálna antropologička. Sociálnu antropológiu vyštudovala na Fakulte sociálnych a ekonomických vied Univerzity Komenského v Bratislave. V doktorandskom štúdiu pokračuje na Univerzite Karlovej v Prahe, kde zároveň učí kurz zameraný na aplikovanú antropológiu. V spolku Anthropictures pracuje najmä na výskumných projektoch zameraných na urbánne prostredie, participáciu obyvateľstva a rozvoj. Dlhodobou sa zaoberá kvalitatívnym výskumom bezdomovecťva v urbánnom prostredí (zaujíma sa hlavne o koncept reziliencie). K riešeniu problematiky bezdomovecťva sa snaží prispieť nielen výskumnou aktivitou, ale aj prostredníctvom občianskej a angažovanej činnosti (napríklad v Plat-forme pro sociální bydlení). V súčasnosti pripravuje v SR i ČR komentovanú výstavu fotografií zo svojho terénneho výskumu. Ukážka fotografií sprevádza i túto štúdiu.

¹ Pre skúmanie tejto problematiky v SR a ČR z perspektívy extrémneho sociálneho vylúčenia pozri napr. Hradecký – Hradecká 1996; z pohľadu sociológie domova napr. Keller 2013; v rámci konceptov sociálnej antropológie Beňová 2008, Toušek 2009, Holpuch 2011, Hejnal 2013 či Vašát 2012.

republike (v okolí Martina, v okrajových častiach Prahy a v Kladne). V rámci terénneho výskumu som opakovane pracovala s viac než osemdesiatimi informátormi a informátorkami. V nasledujúcom texte i v mojej ďalšej práci používam výrazy „osoba bez domova“, „ľudia bez domova“, „muž/žena bez domova“, no variujem ich aj s označeniami „bezdomovec“, „bezdomovkyňa“, „bezdomovec-tvo“. Je dôležité poznamenať, že použitie jazyka môže za určitých podmienok so sebou niesť aj riziko esencalizácie a negatívnych konotácií (napríklad v prípade použitia výrazu „bezdomovec“/„bezdomovkyňa“, ktorým sa snažím vyhýbať); ako alternatívu výrazu „bezdomovec-tvo“ využívam i výrazy ako „situácia bezdomovectva“, „ľudia v situácii bez domova“, „človek v situácii bezdomovectva“. Pri použití jazyka záleží najmä na kontexte, a tiež vymedzeniach, ktoré vychádzajú z aktárskej pozície informátorov a informátoriek. Nezanedbateľná je preto pre mňa tzv. emická perspektíva – zohľadnenie sebaoponovania ľudí, s ktorými pracujem, a ich sebaoponovania prostredníctvom jazyka. Za každých okolností je potrebné zvažovať, akým spôsobom o sebe uvažujú informátori a informátorky, ako sa k spomenutým pojmom vzťahujú alebo ako sa voči nim prípadne vymedzujú. Ako príklad emickej informácie uvediem výrok jednej z mojich informátoriek, nazvime ju Iveta:² „*My sme síce bezdomovci, ale nie sme nijakí chudáci!*“³

CHÁPANIE BEZDOMOVECTVA

Typická predstava, ktorá sa väčšine ľudí spája s výrazom „bezdomovec“, vyzerá približne takto – človek potulujúci sa v okolí hlavnej stanice či v parku, so zanedbanou vizážou, zapáchajúci, prípadne pod vplyvom alkoholu. Ak sa však snažíme pochopiť a hľadať špecifika potrieb a rizík ľudí, ktorí sa ocitajú v situácii bezdomovectva, viac než takáto stereotypná predstava je pre nás prínosné poznať typológiu bezdomovectva. ETHOS – Európska typológia bezdomovectva a vylúčenia z bývania (FEANTSA) – totiž upozorňuje na rozsiahlosť fenoménu bezdomovectva a rozlišuje viaceré rámce, respektíve kategórie, do ktorých je možné jednotlivé osoby zaradiť. Rozlišuje osoby:

1. bez prístrešia (*rooflessness* – bez možnosti pobytu pod prístreškom 24 hodín denne, žijúci napríklad na ulici),
2. bez bývania (*houselessness* – osoby žijúce v rozličných zariadeniach, ako sú napríklad verejné ubytovne),
3. žijúce v neistých podmienkach (*living in insecure housing* – osoby, ktorým hrozí vystažovanie, osoby zažívajúce domáce násilie, respektíve žijúce v domácnosti bez právneho nároku na byt),
4. žijúce v neprimeraných podmienkach (*living in inadequate housing* – neprimerané množstvo ľudí v byte, nevhodný technický stav budovy, pobyt v provizórnych stavbách s neexistujúcim prístupom k pitnej vode či elektrine).

Takáto definícia teda zvyrazňuje komplexnosť problematiky bezdomovectva. Zohľadňuje nielen osoby žijúce priamo na ulici, ale i tých či tie, ktorí/é sú bezdomovectvom ohrození/é. Zároveň poukazuje na rôznorodosť a širokú



„Všetko, čo vidíš, sme našli v kontákoch.“ Pri jednej z prvých návštev mi Jana a Paľo vysvetľovali, odkiaľ pochádzajú jednotlivé predmety. Fotené na Slovensku, v roku 2012. Foto: Barbora Bírová

škálu prejavov bezdomovectva. Je prospešná i vo vzťahu k skúmaniu odlišnosti praktík a stratégií správania sa. Ako je zrejmé i z definície ETHOS, fenomén bezdomovectva v sebe zahŕňa množstvo konkrétností (bezdomovec sa líši od prípadu k prípadu) a odlišných praktík a životných trajektórií (od zjavného bezdomovectva cez skryté bezdomovec až po potenciálne bezdomovec-tvo).

Zdržiavanie sa vo verejných priestranstvách, prespávanie na ulici, ale aj fungovanie pod záštitou sociálnych služieb či charitatívnych organizácií, napríklad v nocľahárňach, je prejavom *zjavného bezdomovectva*. Zo skúseností z môjho výskumu (na základe sebaoponovania informátorov a informátoriek) však priradujem k zjavnému bezdomovectvu i osoby prespávajúce v záhradných chatkách, stanoch a chatrčiach. Kategóriu *potenciálneho bezdomovectva*, čiže ohrozenie bezdomovectvom, som vo výskume vnímala najmä v prípade rodín s jedným rodičom (predovšetkým matiek samoživiteliek), ale aj seniorov a senioriek, mladých ľudí odchádzajúcich z detských domovov, ľudí prepustených z väzenia či osôb žijúcich v ubytovniach. Ubytovne sú špecifické tým, že vznikli (i architektonicky sú navrhnuté) ako dočasné ubytovanie, nie stabilné bývanie. Charakteristické sú pre ne spoločné priestory – zdieľané sociálne zariadenia a kuchyňa, ale aj izby. Osoby žijúce v ubytovni nemusia byť v situácii potenciálneho bezdomovectva, ale môže sa ich týkať tzv. skryté bezdomovec-tvo. Ako napovedá už samotný názov, pri skrytom bezdomovectve ide o najťažšie identifikovateľnú kategóriu. Rovnakú pozornosť ako zjavnému bezdomovectvu je potrebné venovať aj skrytému a potenciálnemu bezdomovectvu.

² Všetky mená informátoriek a informátorov sú v texte zmenené.
³ Osobný rozhovor, SR, júl 2012.

RODOVÉ ASPEKTY BEZDOMOVECTVA

Bezdomovectvo je téma, ktorá v sebe zahŕňa rodové aspekty. V európskych krajinách na to upozornilo už viacero autorov a autoriek (pozri Doherty 2001, Doherty a kol. 2002, Doherty 2003). Dôvody, prečo sa ženy dostávajú do situácie bezdomovectva, sa v mnohom líšia od dôvodov, ktoré vedú k bezdomovectvu mužov. Skúsenosti bezdomovectva žien sú však často podceňované. Za bezdomovectvom žien sa zväčša skrývajú viaceré príčiny, ktoré navzájom interagujú. Okrem rozpadu rodinných a partnerských vzťahov je to najmä chudoba a ekonomická núdza. Ďalším významným faktorom je zažívanie rôznych foriem násilia a absencia finančne dostupného bývania či bezplatných špecializovaných sociálnych služieb pre ženy. V širšom kontexte sa bezdomovectvo žien vzťahuje na mechanizmy spoločenských nerovností, ktoré sa dotýkajú aj žien, ktoré nie sú marginalizované. Inými slovami – konkrétne problémy súvisiace s príslušnosťou k rodu, s ktorými bojovali či bojujú ženy bez domova, poznajú aj ženy, ktoré domov majú. No práve tieto faktory (diskriminácia na pracovnom trhu na základe rodu a veku, násilie, zadlženosť a pod.) sú u marginalizovaných žien zväčša dôvodom, pre ktorý sa ocitli v situácii bez domova, respektíve pre ktorý je pre ne neskôr ťažké sa z takejto situácie vymaniť. Nielen, že ide o javy, ktoré sú všeobecne tabuizované, no v situácii bezdomovectva pre dotyčné ženy znamenajú ešte vyššie nebezpečenstvo, neustály stres a znásobenie stigmatizácie. Rovnako ako dôvody bezdomovectva žien sa, v porovnaní s mužmi, líšia aj riziká a problémy, ktorým ženy v situácii bez domova čelia. Takisto sa odlišujú aj ich každodenné praktiky a stratégie.

PREČO SÚ ŽENY V SITUÁCII BEZDOMOVECTVA „SKRYTÉ“?

Skryté bezdomovectvo je problematické vo viacerých rovinách. Má mnoho podôb, z ktorých mnohé nie sú vo verejnom priestore viditeľné (vo fyzickom ani diskurzívnom zmysle). Najčastejšie sa spája s prebývaním v zdieľanom príbytku s ďalšími osobami (nezriedka v preplnených priestoroch), bez záruky pokračovania bývania, často s nemožnosťou platenia nájomného. Takto nastavená situácia vedie k závislosti od druhých a často znamená i ohrozenie násilnými vzťahmi. Ako upozorňujú výskumy, reálne je v situácii skrytého bezdomovectva viac osôb, než uvádzajú štatistické údaje.

Skryté bezdomovectvo sa pritom často týka práve žien (Jones 1999, Watson 2000, Reeve a kol. 2006, Reeve a kol. 2007). Okrem neustáleho stresu, vyplývajúceho z nestálosti bývania a uvedomovania si dočasnosti situácie, čelia i ďalším systémovým prekážkam, ako je sťažená možnosť legálneho zamestnania, podpory v bývaní či starostlivosti o deti. Žena v takejto situácii často zažíva veľmi stresujúce okolnosti alebo dokonca zotrváva v násilných vzťahoch len preto, aby si udržala bývanie a aby dokázala zabezpečiť starostlivosť o deti (ak si napríklad nedokáže platiť nájomné sama). Ak býva v ubytovni, platenie neúmerne vysokého nájmu jej zasa často znemožňuje zaobstaráť si ďalšie nevyhnutnosti (potraviny, zdravotnú starostlivosť a pod.).



„Musí to mať své místo, jinak by zde byl hroznej bordel, v malým prostoru to hned poznáš.“ Skonštatoval Jiří po tom, čo som ho stretla, ako sa vracal zo zberu papiera a pustil sa do varenia. Fotené v Kladne, v roku 2015. Foto: Barbora Bírová

Ženy bez domova sú doslova „neviditeľné“. Sú *prehliadané* v systémove nastavení spoločnosti aj pri informovaní o tejto problematike – nielenže ich situácia často nemusí byť hodnotená ako bezdomovectvo, hoci bez domova sú, ale na úrovni mapovania a štatistického zisťovania zväčša absentuje zohľadnenie rodu. Následne sú ženy zneviditeľnené aj v oblasti riešenia tejto problematiky.

Zisťovanie každodenných praktík a stratégií konkrétnych žien, ktoré sa nachádzajú v situácii bezdomovectva, je zložitá. Akým spôsobom sa snažia svoju situáciu riešiť? Spočiatku často využívajú alternatívne formy prespávania (tzv. couchsurfing – možnosť prespať u príbuzných, kamarátov či známych), s postupom času však začínajú pociťovať stigmatizáciu, preto je bežné, že sa uchýlia k prespávaniu v nebytových priestoroch (napríklad v priestoroch nezaštréšených sociálnou, právnou či úradnou pomocou; v odstavených železničných vagónoch, garážach, ale aj v bývalých záhradkárskych kolóniách). Otvára sa tu i otázka, prečo sa žena v takejto situácii odvráti od príbuzných, priateľov alebo známych, prečo sa neobráti o pomoc na sociálne služby. Svoju rolu tu zohráva nebezpečenstvo, ktoré v takejto situácii žene či jej deťom hrozí zo strany blízkych osôb (verbálne, psychické, fyzické či sexuálne násilie), ale i silný pocit viny a hanby za „zlyhanie“.

Ženy bez domova sú však v inom slova zmysle zároveň „viditeľné“ – najmä ak sa pohybujú na ulici, sú zraniteľné, vystavené nebezpečeniu. Preto ženy v situácii bezdomovectva často využívajú stratégiu zakrývania femininity (výberom oble-



„Snažím se, aby to nikdo nepoznal. Do práce potřebuji chodit čistá, skrátka jak člověk.“ Povedala mi Iva pri pohľade na jej kút, slúžiaci ako kúpeľňa. Fotené v Prahe, v roku 2015. Foto: Barbora Bírová

čenia, strihom vlasov, spôsobom pohybovania sa), a takisto zatajovania svojej sexuálnej orientácie (majú napríklad „priateľku naoko“).

ŠPECIFICKÉ SKÚSENOSTI ŽIEN BEZ DOMOVA

V porovnaní s mužmi sa u žien bez domova objavujú v každodennom živote mnohé špecifické problémy a situácie. Ako príklad uvediem obdobie menštruácie. „Nikdy si tak veľmi neuvedomujem, že mám vagínu,“ vyjadrila sa moja informátorka Renáta, keď sme spolu hovorili o finančných problémoch a bezpečnosti.⁴ Menštruácia predstavuje pre ženy bez domova opakovaný, každomesačný stres. Názorne poukazuje na dilemy, ktoré prináša chudoba: Mám investovať peniaze do zaplatenia nocľahu, zabezpečenia si stravy alebo hygienických potrieb?⁵ Vložky predstavujú pre ženu bez domova – ak sa zdržiava vo vonkajšom prostredí alebo v hygienicky nevyhovujúcich podmienkach – najvhodnejšiu menštruačnú pomôcku. S ich používaním sa totiž spája najmenšie riziko infekcie. Tampóny či menštruačné kalíšky, naopak, možnosť infekcie zvyšujú, pokiaľ žena nemá možnosť umyť si ruky a nemá prístup k vode, ktorou by kalíštek vyčistila. Finančná nedostupnosť hygienických a zdravotníckych pomôcok (vrátane antikoncepcie) je jedným z najpálčivejších problémov. Rovnako závažný je nedostatok finančne dostupných verejných toaliet a sprá, ktoré by boli vo vyhovujúcom stave (najmä vo vzťahu k bezpečnosti žien v týchto priestoroch), ale takisto nedostatok služieb špecializovanej zdravotnej starostlivosti, ktorú považujem pri riešení bezdomovectva za jednu z kľúčových oblastí. V prostredí môjho pražského terénu funguje pre ľudí v situácii bezdomovectva špecializovaná ambulancia praktického lekára, zubná ambulancia, psychiatrická ambulancia a jedenkrát do týždňa je otvorená i gynekologická ambulancia. Tieto služby prevádzkuje spolok Naděje. Špecializované služby na Slovensku fungujú len okrajovo.

„ZNÁSILNENÉ“ MYSLENIE

U osôb, ktorým sa rozpadli rodinné či partnerské vzťahy, stratili prácu a nemôžu si nájsť novú prácu, prípadne zažívajú domáce násilie,⁶ sa často objavuje pocit, že si za danú situáciu môžu samy. Táto stigma, akási „morálna vina“, ktorú spoločnosť prenáša na ľudí bez domova (ale i na ďalšie marginalizované skupiny – napríklad na Rómov/Rómky a migrantov/migrantky), môže viesť k tomu, že svoju situáciu budú vysvetľovať ako „dobrovoľné bezdomovectvo“ (Goffman



„To sú moji najlepší kamaráti, Jerry a Mia.“ Judita mi predstavuje verných spoločníkov. Fotené na Slovensku, v roku 2012. Foto: Barbora Bírová

2003). Človek sa však do situácie bezdomovectva nedostáva dobrovoľne. Proces prijatia novej identity funguje skôr opačne. Na ulici sa človek ocitá v dôsledku štrukturálnych nerovností, ktoré si ani sám nemusí uvedomovať. Dôležité však je, že dotyčná či dotyčný vie, ako funguje hodnotenie zo strany druhých, a teda i to, že napríklad nezamestnaní ľudia sú spoločnosťou odsudzovaní a stigmatizovaní. Na základe tejto skúsenosti potom môže uplatniť radšej stratégiu odmietnutia stigmaty – osvojuje si koncept tzv. dobrovoľného bezdomovectva. Domnienka, že si za svoju situáciu môžu samy, sa často objavuje aj u žien, ktoré zažívali rôzne formy domáceho násillia a neskôr prišli o domov.

Násillie predstavuje popri ostatných faktoroch (finančne nedostupné bývanie, diskriminácia na pracovnom trhu na základe rodu a veku, zadlženosť a pod.) jeden z najčastejších dôvodov, prečo sa ženy ocitajú v situácii bez domova. Formy násillia, ktoré som počas výskumu sledovala, sa na prvý pohľad nelíšia od prejavov, ktoré by sme eventuálne mohli pozorovať a zažívať v inom, napríklad aj vo vlastnom rodinnom prostredí. Násillie nie je vždy viditeľné, ľahko rozpoznateľné, nemá stálu či rovnakú formu. Pri skúmaní fenoménu bezdomovectva je dôležité sústrediť sa nielen na tie formy násillia, ktoré sú viditeľné a majú povahu fyzických či sexuálnych útokov, ale i na násillie vo forme manipulácie, „znásillneného“ myslenia či v symbolickej forme. Bourdieu (2000) popisuje symbolické násillie ako osvojovanie si podvedomých schém vnímania, hodnotenia a vymedzovania, teda habitu. Pokiaľ sa problematikou násillia ne-

4 Osobný rozhovor, Praha, október 2014.

5 Z terénnych skúseností vyplýva, že v rozhodovaní zväčša zvíťazí jedlo.

6 Na označenie násillia páchaného na ženách sa často používajú aj výrazy „domáce násillie“, „týranie manželky“ alebo „zneužívanie žien“ (Straus – Gelles – Steinmetz 1980). Pokiaľ však hovorím o domácom násillí, nemám na mysli iba násillie páchané na ženách. Domáce násillie nemusí prichádzať iba zo strany muža, je páchané aj na mužoch, respektíve medzi súrodencami, zo strany rodičov, na deťoch a pod. (Mooney 2000).

budeme zaoberať už na úrovni symboliky, neustále bude existovať „podhubie“, v ktorom budú prosperovať iné násilné prejavy (verbálne, fyzické či sexuálne). Symbolické násilie je súčasťou aj takých každodenných interakcií, ktoré by sme možno na prvý pohľad ako násilné nevyhodnotili, a možno by ich tak neinterpretovala ani samotná žena, ktorá je im vystavená.

V rámci môjho výskumu sa symbolické násilie objavovalo v rôznych každodenných situáciách – najmä vtedy, keď boli informátorky presvedčené o tom, že nemôžu/nemali by urobiť rozhodnutie na základe svojho uváženia, že by mali nasledovať názor muža (ako authority). Jana, žijúca so svojim partnerom v Kladne, mi raz povedala: „*Já s vámi ale nemohu mluvit, musím počkat, co řekne Karel, musíte počkat... to se přece nesluší, abych se já stěžovala.*“⁷ Demonštrovanie vlastnej autonómie bolo i pre informátorky samotné často neprípustné. Neraz dochádzalo k nedorozumeniam i pre konfrontácie, ktoré vznikli, keď som s partnermi komunikovala ako s rovnocennými.

Násilie je rodovou témou. Uvedomenie si tohto faktu je pre prácu výskumníčky s informátorkami kľúčové. Napokon, výskumníčka sa ocitá v mnohých situáciách, keď ženy bez domova násilie reflektujú či dokonca priamo zažívajú. V mnohých skúsenostiach, ktoré ženy bez domova zažili v pôvodnom rodinnom prostredí, ale i neskôr na ulici, sa násilie signifikantne prepájalo s rodom. Inými slovami – súviselo s rolami a špecifickými očakávaniami, ktoré sú pripisované ženám. Rodové očakávania si osvojujú nielen muži, ale i ženy v situácii bezdomovectva. Informátorka Júlia, žijúca na Slovensku, si vďaka sociálnym sieťam našla platené zamestnanie. Jej partner sa staral o zabezpečovanie stravy pre domácnosť, z blízkeho skladu vozieval zeleninu a ovocie. Počas rozhovoru mi Júlia povedala: „*On je celý deň tu, preberá sa zhnitou zeleninou, to neni pre chlapa.*“⁸ Júlia zdôrazňovala dôležitosť rodovej delby práce a súčasný stav sa jej spájal najmä s obavou, že muž bude nespokojný a mohol by si na nej vybíjať zlosť. Rodové roly a očakávania v našich rozhovoroch vystupovali do popredia opakovane, a netýkali sa len oblasti práce. Dôležitý bol napríklad inštitút manželstva a z neho plynúce odovzdanie sa ženy mužovi. Facku od partnera Júlia opisovala takto: „*Ale asi to tak má byť, neviem, no ja nie som jeho manželka, takže by nemal, my spolu iba sme.*“⁹ Bola však len jednou z informátoriek, ktoré mi opakovane vysvetľovali nároky a normy, ktoré vyvstávajú z prechodu od partnerského súžitia do manželstva, v ktorom sa žena stáva prakticky „majetkom“ manžela.

SKÚSENOSTI S NÁSILÍM

Ako už bolo spomenuté, častou príčinou bezdomovectva žien je opakovaná skúsenosť s domácim násilím. Viaceré moje informátorky zažívali v minulosti násilie zo strany rodičov, ktoré sa prejavovalo slovným týraním, fyzickými trestami, ale aj sexuálnym obťažovaním či dokonca znásilnením. Väčšina žien, s ktorými som mala možnosť tráviť v rámci výskumu čas, sa počas svojho života stretla aj s domácim násilím, ktoré vyvstalo buď z ich partnerského vzťahu s mužom, alebo zo vzťahu s nejakým mužským príbuzným (napríklad otcom, bratom,

ujom či strýkom). Mnohé z nich sa z predošlého domova rozhodli ujsť pre násilie, ktoré ich príbuzní praktikovali na ich deťoch. Partnerské násilie sa však zvyčajne odchodom z domova nekončí – ženy ním zostávajú ohrozené aj v prípade, že vyhľadajú pomoc sociálnych služieb. Aj v špecializovaných azylových domoch pre matky s deťmi hrozí potenciálne nebezpečenstvo, najmä, keď má bývalý partner možnosť ženu vyhľadať. Podobne je to aj v prípade ubytovní. Ak žena uteká z domova pred násilím a z dôvodu finančných ťažkostí, pre ktoré sa dostala do tiesne, využije možnosť bývať v ubytovni, opätovne sa dostáva do rizikovej situácie – jej i jej deťom hrozí napríklad nebezpečenstvo zo strany susedov.

Počas výskumu som nepracovala s domácnosťami, ktoré by sa vyznačovali konvenčným bývaním a v ktorých by som dlhodobo sledovala prejavy domáceho násillia a proces, v ktorom sa obeť domáceho násillia dostáva do situácie bezdomovectva. Bola som však v kontakte so ženami i mužmi, ktorí mali skúsenosť s domácim násilím pred obdobím bezdomovectva aj počas neho. Reflexie týchto skúseností sa počas našej spolupráce objavovali v rôznej forme a frekvencii – išlo napríklad o odmietanie návštev určitých miest či odmietnutie stretávať sa s určitými osobami, explicitné vyjadrenie sa k tejto téme počas nášho rozhovoru a pod. Počas výskumu som sa často dostávala do situácií, že informátorky otvárali tému násillia samy, bez toho, aby som ju tematizovala. Zvyčajne sa to stávalo pri spoločných činnostiach, vtedy, keď bol náš vzťah už dôvernejší a ony vo mne videli okrem výskumníčky aj ženu, ktorá by pre ich skúsenosti mohla mať pochopenie. Občas bola z ich strany vyslovená i prosba o pomoc, ktorá poznánie násillia reflektovala (napríklad požiadavka, aby som s informátorkou počkala, kým sa vráti jej partner, pretože sa tak znižovala pravdepodobnosť násillia; prosba o pomoc pri vyhľadaní psychoterapeutickej služby a pod).¹⁰

SEXUÁLNE A SEXUALIZOVANÉ NÁSILIE

U žien bez domova sa verbálne a fyzické násilie často skúsenostne spája so sexuálnym násilím. Tento vzorec sa objavoval v rozhovoroch s väčšinou žien, s ktorými som doposiaľ pracovala. Nielen moja výskumná skúsenosť nasvedčuje, že sexuálne násilie je významným rizikovým faktorom vzniku bezdomovectva žien. Ako uvádza i Williams (1998), domáce násilie a s ním spojené sexuálne násilie je často dôvodom, prečo sa ženy ocitajú v situácii bezdomovectva. Je to činiteľ, ktorým sa asi najvýraznejšie odlišuje bezdomovectvo mužov a žien, hoci príčiny bezdomovectva sú väčšinou viaceré (Williams 1998). Sexuálne či sexualizované násilie demonštruje dichotómiu maskulinity a femininity, poukazuje na rozdiely, ktoré sú spájané s predstavami o ženách a mužoch. Násilie sa môže prejavovať vo forme verbálnych narážok rôzneho typu (íronia či vysmievanie sa vlastnostiam pripisovaným ženám – predmetom humoru sú ženy a „ženskosť“; hrubé urážky a nadávky žene, znevažovanie jej schopností a pod.), no zároveň sa od verbálnych násilných prejavov môže posúvať (a zvyčajne sa aj posúva) k fyzickým či sexuálnym atakom. Pre ženu bez domova je počas pobytu vo verejných priestranstvách veľkým rizikom znásilnenie.

Literatúra

- BEŇOVÁ, N. 2008. *Bezdomovci, ľudia ako my*. Bratislava : o. z. Proti prúdu.
- BOURDIEU, P. F. 2000. *Nadvláda mužů*. Praha : Karolinum.
- DOHERTY, J. 2001. Gendering Homelessness. In EDGAR, B. – DOHERTY, J. (ed.). *Women and Homelessness in Europe – Pathways, Services and Experiences*. Bristol : The Policy Press.
- DOHERTY, J. 2003. *Review of Research on Homelessness in Europe*. Brussels : FEANTSA.
- DOHERTY, J. – EDGAR, B. – MEERT, H. 2002. *European Observatory on Homelessness – Homelessness Research in the EU: A Summary*. Brussels : FEANTSA.
- FEANTSA. n. d. *ETHOS – European Typology on Homelessness and Housing Exclusion*. Dostupné na: <http://www.feantsa.org/en/toolkit/2005/04/01/ethos-typology-on-homelessness-and-housing-exclusion>. Získané: 10. 2. 2017.
- GOFFMAN, E. 2003. *Stigma. Poznámky o způsobech zvládání narušené identity*. Praha : SLON.
- HEJNAL, O. 2013. Hilton jako „fekální dvůr“. Socioprostorové aspekty bezdomovectví. In *Sociologický časopis/Czech Sociological Review*, č. 49.
- HOLPUCH, P. 2011. Bezdomovectví jako přístup k životu. In *Biograf*, č. 7.
- HRADECKÝ, I. – HRADECKÁ, V. 1996. *Bezdomovství – extrémní vyloučení*. Praha : Naděje.
- JONES, A. 1999. *Out of Sight, out of Mind? The Experiences of Homeless Women*. London : CRISIS.
- KELLER, J. 2013. *Posvícení bez-*

¹⁰ Za iných okolností, napríklad počas menštruácie, mohla mať prosba iný charakter (trebárs kúpa hygienických vložiek).

⁷ Osobný rozhovor, Kladno, február 2016.

⁸ Osobný rozhovor, SR, júl 2012.

⁹ Osobný rozhovor, SR, júl 2012.

domovců. Úvod do sociologie domova. Praha : Sociologické nakladatelství.

MOONEY, J. 2000. Revealing the Hidden Figure of Domestic Violence. In HANMER, J. – ITZIN, C. (ed.). *Home Truths About Domestic Violence: Feminist Influences on Policy and Practice (A Reader)*. London : Routledge.

REEVE, K. – CASEY, R. – GOUDIE, R. 2006. *Homeless Women: Still being failed yet striving to survive*. London : CRESR/CRISIS.

REEVE, K. – GOUDIE, R. – CASEY, R. 2007. *Homeless Women: Homelessness Careers, Homelessness Landscapes*. London : CRISIS.

STRAUS, M. A. – GELLES, R. J. – STEINMETZ, S. K. 1980. *Behind Closed Doors: Violence in the American Family*. Newbury Park, CA : Sage.

TOUŠEK, L. 2009. Problematika

¹¹ Osobný rozhovor, Praha, november 2015.

¹² Pre ilustráciu aspoň v krátkosti načrtnem, ktoré organizácie sa usilujú o riešenie tejto problematiky v našom prostredí. Zo Slovenska treba zmieniť napríklad OZ Proti prúdu, OZ Vagus, ale i aktivity Divadla bez domova. Nielen v Bratislave, ale i vo viacerých ďalších slovenských mestách rozvíjajú činnosť aj organizácie založené na princípe charity (tie však nepokrývajú napríklad hygienické potreby ľudí bez domova). V Českej republike sa špeciálne ženám bez domova venuje organizácia Jako doma. V spolupráci so ženami v situácii bezdomovectva sa snaží informovať, integrovať a podporovať prevenciu bezdomovectva. Platforma pro sociální bydlení sa zase snaží priniesť pozitívne zmeny v oblasti bytovej politiky.

Pomerne častou otázkou, s ktorou sa stretávame na rôznych úrovniach diskusie o násilí páchanom na ženách, je: „Prečo žena neodíde?“ Viacero z mojich informátoriek, ktoré boli vystavené násiliu i počas obdobia bezdomovectva, od svojich násilných partnerov neodišlo. Opakovane zotrvali v partnerstvách, v ktorých zažívali sexuálne násilie, pretože „zostať“ pre ne predstavovalo ten najlepší spôsobom riešenia situácie. Zotrvávanie v takomto vzťahu totiž patrí k stratégiám, ktoré žene bez domova umožnia nájsť aspoň bazálnu formu bezpečia. Inými slovami – bolo pre ne vždy lepšie zažívať násilie, ktorého formu a mechanizmy už poznali, než násilie nečakané, „cudzie“. O tejto stratégii hovorila informátorka Miša, žijúca v Prahe: „*Asi si myslíš, že som úplne blbá, že s ním som, ale jeho už aspoň poznám.*“¹¹ Pre ženy nachádzajúce sa v situácii bezdomovectva bolo vždy lepšou voľbou v takomto vzťahu zostať, než od partnera odísť a prespávať vo verejných priestranstvách, kde by boli vystavené ešte väčšiemu riziku útokov od viacerých páchatel'ov.

Sexuálna aktivita navyše niekedy v situácii bezdomovectva predstavuje i určitú formu obchodu – bola praktikou, prostredníctvom ktorej sa mohli informátorky dostať k peniazom. Prostitúcia bola často využívaná aj ako nástroj či stratégia pre zabezpečenie jedla a zástity (najmä ochrany počas nocovania). Informátorky nezriedka fungujú aj v akomsi fingovanom partnerstve. A hoci ich partner môže byť násilný, oproti difúznemu nebezpečenstvu násilia, ktoré ženám bez domova hrozí vo verejných priestranstvách, ešte stále ide o výhodnejšie riešenie (násilník je jeden, je im známy, vedia, čo od neho môžu očakávať). Podobne ako pri osvojení si konceptu tzv. dobrovoľného bezdomovectva, ide o adaptačnú stratégiu. Takisto platí, že ak je násilné správanie zo strany muža časté, informátorky majú tendenciu považovať ho za bežné a prijateľné.

MOŽNOSTI RIEŠENIA BEZDOMOVECTVA ŽIEN

Bezdomovectvo žien je komplexný fenomén, preto aj jeho riešenie musí byť viacúrovňové. Sociálne či zdravotné služby (vrátane psychologickkej podpory a liečby závislostí) poskytované ženám bez domova musia byť predovšetkým bezpečné. Znamená to napríklad, že je potrebné vytvoriť dostatok bezplatných azylových zariadení, ktoré sa budú špecializovať na pomoc ženám a neumožnia, aby ich násilný partner vyhľadal.

Dôležitou službou, ktorú je nutné zabezpečiť nielen pre ženy, ale i pre mužov v situácii bezdomovectva, je poradenstvo v riešení splácania dlhov. V súčasnosti funguje iba okrajovo. Takisto je nutné vybudovať dostatok možností na dopĺňanie vzdelania, ktoré môže zvyšovať šance na uplatnenie sa na trhu práce.

Všetkými týmito oblasťami, dôležitými pre riešenie problematiky bezdomovectva, sa treba koordinovane zaoberať na úrovni štátnych politik, ale aj sociálnych služieb, vzdelávacích inštitúcií, akademických a výskumných pracovísk i neziskového sektora.¹² Okrem inštitucionalizovaných foriem spolupráce je však dôležité zapojiť do riešenia problematiky aj tých a tie, ktorých sa táto problematika bezprostredne týka – ľudí v situácii bezdomovectva. Práve oni a ony sú totiž

najlepšími expertmi a expertkami v poznaní každodennosti a potrieb života bez domova. Predovšetkým vo vzťahu k téme násilia páchaného na ženách a na deťoch je dôležité posilniť prácu s mužmi – napríklad formou informačných a vzdelávacích kampaní, ale i prostredníctvom školského vzdelávania a mediálneho informovania o problematike násilia páchaného na ženách a jeho prevencii.

Ak sa v uvažovaní posunieme na štrukturálnejšiu rovinu, kľúčovou sa pre nás stane otázka politiky bývania. V súčasnosti hlavný nedostatok v tejto oblasti spočíva v absencii finančne dostupného, bezpečného a vyhovujúceho bývania (t. j. bývania vhodného pre ženy a mužov, ktorí sa momentálne nachádzajú v situácii bezdomovectva, ktoré by však bolo na takej úrovni, že by v ňom bývali i ľudia z nemarginalizovaných skupín). Na Slovensku sa táto téma na úrovni bytovej politiky dostatočne nerieši. V Českej republike (i napriek tomu, že vládnuce strany sa zaviazali k prijatiu zákona o sociálnom bývaní), sa o tejto téme síce v politickej rovine diskutuje, ale zákon o sociálnom bývaní zatiaľ prijatý nie je. S modelom „housing first“, ktorý zdôrazňuje, že bývanie má byť v situácii bezdomovectva riešené ako prvé, sa však v súčasnosti pracuje v Brne. V rámci projektu Rapid Re-housing, ktorý realizuje Odbor sociálnej starostlivosti mesta Brna v spolupráci s viacerými partnerskými organizáciami, sú rodiny s deťmi, ktoré momentálne žijú v nevyhovujúcich podmienkach (najmä v ubytovniach a azylových domoch), presúvané do mestských bytov. Organizácia IQ Roma servis zabezpečuje týmto rodinám podporu prostredníctvom sociálnej práce, organizácia HVO Querido Discus z Amsterdamu prispieva svojimi skúsenosťami z presťahovania ľudí bez domova do sociálneho bývania a celkový proces sledujú výskumníci a výskumníčky Ostravskej univerzity, ktorí a ktoré svoje poznatky šíria ďalej.

Hoci v krajinách Európskej únie neexistuje jednotná legislatívne ukotvená bytová politika, inšpiráciou pre nás môžu byť sociálne politiky viacerých krajín. Len pre ilustráciu uvediem, že v Holandsku bol zákon o sociálnom bývaní prijatý už v roku 1903 a následne bol aj reálne pretavovaný do praxe. V ostatných rokoch sa realizuje nielen v spolupráci so sociálnymi pracovníkmi a pracovníčkami, ale i korporáciami, ktoré zabezpečujú výstavbu sociálnych bytov. Na Slovensku a v Českej republike v tejto oblasti zaostávame (čo má, pochopiteľne, aj svoje historické dôvody). Pri tvorbe politik by sme si však mali čo najskôr osvojiť myšlienku, že právo na bývanie nevzniká na základe zásluh, ale patrí medzi základné ľudské práva.

vytvárení relačných dat: príklad analýzy sociálnych íťí bezdomovců. In *Antropo Webzin*, č. 2 – 3.

VAŠÁT, P. 2012. Studium bezdomovectví v USA. Inspirace pro výzkum v ČR. In *Český lid*, č. 99.

WATSON, S. 2000. Homelessness Revisited: New Reflections on Old Paradigms. In *Urban Policy and Research*, č. 2.

WILLIAMS, J. C. 1998. Domestic Violence and Poverty: The Narratives of Homeless Women. In *Frontiers: A Journal of Women Studies*, č. 2.



URŠULA KOVALYK

Veverička v lodičkách

URŠULA KOVALYK (1969) je košická feministická spisovateľka. Vyštudovala sociálnu prácu na Trnavskej univerzite. Pracovala v kultovom košickom kníhkupectve Artforum a ako poradenská pracovníčka vo Fenestre – v krízovom centre pre ženy zažívajúce násilie. V roku 2006 sa odsťahovala do Bratislavy a založila Divadlo bez domova, v ktorom hrajú ľudia bez domova, telesne postihnutí a ľudia s psychiatrickou diagnózou. Pracuje v ňom dodnes. Je autorkou prozaických kníh *Neverné ženy nezňajú vajička* (2002), *Travesty šou* (2004), *Žena zo sekáča* (2008; všetky vyd. ASPEKT). V roku 2013 jej vyšla kniha *Krasojazdkyňa* (vyd. Divadlo bez domova), ktorá sa v roku 2014 dostala do finále súťaže Anasoft litera a bola ocenená Cenou Bibliotéky. Jej prózy boli preložené do angličtiny, češtiny, maďarčiny, hindčiny, francúzštiny a arabčiny. Napísala niekoľko divadelných a rozhlasových hier. Momentálne pripravuje novú knihu poviedok s názvom *Čisté zviera*.

Výdajňa je ešte prázdna. Chvíľu len tak stojí pri dverách v zasneženej vetrovke a díva sa na tichú miestnosť, ktorá jej teraz pripadá celkom priestranná. Za hodinu sa do nej nahnú klienti, vyplnia ju celučkú skrehnutými telami, vravou, pachom spotených, dlho nepraných šiat a niektorí dychom páchnucim po alkohole. Často máva pocit, že výdajňa praskne vo švíkoch. Najmä v zime, keď sa každý snaží dostať čím skôr do tepla, aby si vypil čaj alebo kávu. Utorky sú neúnosné. Okrem stálej klientely podupkávajú vonku noví nezaregistrovaní bezdomovci. Muži a ženy, ktorí skončili z rôznych dôvodov na ulici alebo ktorým ulica z rôznych dôvodov hrozila. Vždy ich dokáže rozlíšiť. Oproti starým predajcom majú v tvárach akúsi plachosť, akoby sem zabľúdili náhodou a vlastne si prišli iba obzrieť tú čudnú organizáciu, ktorá bezďakom pomáha prežiť. Mokrý ťažký sneh na vetrovke sociálnej pracovníčky Valérie Biringer sa premení na vodu, stečie na podlahu a vyrobí na popraskanom linoleu nádhernú mláku v tvare Austrálie. Opatrne ju prekročí. Šťukne vypínačom a kým sa konečne rozsvieti neón, schmatne z radiátora handru a hodí ju na zem. Suché vlákna tkaniny, ktorá mala kedysi bielu farbu, okamžite vypijú vodu a zničia kontinent, kde v tejto chvíli vládne slnečné leto. A Austrália je v prdeli, pomyslí si. Vyzlečie sa. Zapne počítač na výdajnom pulte aj v kancelárii pre sociálne pracovníčky, ktorú kvôli jej mikrorozmerom nenazvú inak ako diera. Naplní varnú kanvicu čerstvou vodou, zapne repráky. Chvíľu hľadá v počítači hudbu, ktorá by jej v tom prišerom počasí pomohla definitívne sa zobudiť. Vyberie Värttinä, šialenú fínsku kapelu, ktorá sa do tohto počasia úplne hodí. Hudba jej zdvihne tlak a ona v svižnom tempe vykonáva svoju každodennú rutinu. Časopisy poukladá na kôpky po desať kusov, doplní cukor a kávu do nádob na pulte. Stiahne pracovné maily, spočíta peniaze v kase a vymení papierové bankovky za mince schované v seffe. Skontroluje, či funguje dychový alkoholtester, doplní tekuté mydlo, vymení uterák a zapne varnú kanvicu, aby v nej ešte pred otvorením výdajne stihla zovrieť vodu. Predajcovia sa zbiehajú. Postávajú na dvorčeku pred výdajňou, niektorí si pripalujú cigarety. Snehové vločky padajú z neba, pristávajú na kabátoch a oni vyzerajú ako fajčiace ľadové medvede. Valéria mrkne na obrovské hodiny zavesené nad pultom. O päť osem je výborný čas na rannú cigu. Navlečie na seba vetrovku, do úst strčí marsku a vykročí do zasneženého dvora. Klienti ju pozdravia, zaželajú dobré ráno, pýtajú sa, ako sa vyspala. „Dobré ráno! Vyspala som sa dobre a som rada, že ste aj vy túto studenú noc prežili,“ povie ako vždy sláv-

nostne a nahlas, tak, aby ju všetci počuli a ona nemusela každému zvlášť odpovedať na tú istú otázku. Nestihla by si zafajčiť a keďže dnes je registrácia nových, pauzu bude mať až niekedy naobed. Počká, kým jej Vlado pripáli cigu. Vždy ráno jej totiž pripaluje cigu. Je to taký rituál a keby tam ráno nestál Vlado so zapaľovačom v ruke, mala by strach, či sa mu niečo nestalo. Ako raz na jar, keď prišli nečakané nočné mrazy a on sa neukázal vo výdajni celý deň. Vtedy sa veľmi bála. Vedela, že spáva v chatke kdesi pri Dunaji. Bola presvedčená, že zamrzol, pretože Vlado vždy ráno prišiel a aj keď si nekúpil časáky, vypil si kávu a pripálil jej cigu nejakým smiešnym zapaľovačom. „Kde na tie zapaľovače, prosím ťa, chodíš?“ pýta sa ho. Vlado sa zaškerí a obzrie si biely zapaľovač s postavou nebohého pápeža Jána Pavla II. Dáva na ňom rukou rozhrešenie a Valérii to pripadá, akoby dával rozhrešenie všetkým fajčiarom sveta. „Vyfáral som,“ odpovie stručne. Vlado toho nikdy veľa nenarozpráva, ale zato jej vždy pozametá dvor, vysype preplnený popolník alebo uzemní príliš nasraného predajcu. „Je osem!“ zakričí Irma, stará bezdomovkyňa, čo skončila na ulici v deväťdesiatych rokoch. Časák predávala už v časoch, keď Valéria tancovala na stužkovej. Je fajn mať takto ráno pred výdajňou zlatú zodpovednú Irmu, čo kontroluje čas. Aspoň nemusí vždy pozerať na hodinky. Valéria otvorí dvere do výdajne. Zasnežené medvede pozhasínajú cigy a bez slov sa nasúkajú do malého, ale vykúreného priestoru. Dnes ráno do rečí nikomu nie je. Pár dní pred Vianocami, to je pre ľudí bez domova pekelné obdobie. Najťažšie v roku. Z každej svetovej strany útočia bilbordy s fotografiami usmievavej vyčesanej rodinky, o ktorú jej klienti prišli, alebo ktorá ich poslala definitívne do zadku. Kecy o teplom rodinnom krbe sú pomaly aj na hajzláku, všetci riešia chutné jedlo a luxusné darčeky, na ktoré jej klienti nemajú. Värttinä vrieskajú z reprákov. Ona stojí za pultom, kontroluje, či majú klienti preukazy, predáva im časáky a pečiatkuje ich prideleným číslom predajcu. Keď sem nastúpila, systém práce jej pripadal zložitý. Myslela, že sa ho nikdy nenaučí, a párkrát sa jej podarilo vyrobiť celkom slušný chaos. Kontrolovať, či sú klienti triezvi, vymieňať predajné miesta, vyhodnocovať predaj a dávať za to klientom kupóny, vybavovať občaňáky, zháňať ubytovňu, lekára, evidovať šetrenie peňazí, dohodiť brigádu, preberať tovar do kupónového obchodu, naklusať do banky. Pomerne dlho jej trvalo, kým sa naučila, čo sa v ktorý deň alebo dennú hodinu vykonáva. Pri pulte sa striedajú klienti a klientky. Rôzne osudy. Rôzne mená, povahy, diagnózy a závislosti. Všetci si robia silného turka s mega veľkými lyžicami cukru. Niektorí si ho dajú aj dva-trikrát a ona sa diví, že ich z tej kávy nevystrie. Časáky ukladajú do batohov, farebných tašiek. Nádávajú na skurvené počasie, na poondiate Vianoce, niektorí s Valériou žartujú. Gusto dnes výnimočne nenafúkal. Keď je triezvy, je to tichý, nenápadný chlapík. Erika zasa stratila preukaz a snaží sa Valériu presvedčiť, aby dostala nový zadara. Anton sa rozčuľuje, lebo ho chcel Pišta predbehnúť v rade. Valéria ho ukludňuje, vypočuje si pritom rozsiahly monológ o spravodlivosti, poriadku a zákonoch slušného správania. Irma potrebuje lacného zubára, ako inak, súrne. Štefana napadli ožratí náckovia, u lekára ho nechcú ošetriť, a tak Valéria robí telefonickú intervenciu. Zolo dostal stopku, lebo zasa vyniesol časáky čiernym predajcom a Július s Veronkou sa trápia s písaním inzerátu na lacnú záhradnú chatku. Na

ulici bojuje o život každý vlastným spôsobom. Každá má svoju taktiku prežitia. Valéria sa to už naučila. Ako s nimi jednať. Ako ich pochopiť a zároveň im ukázať dôsledky vlastného konania. Ako im vysvetliť neustálu zmenu sociálneho systému, ktorý s bezďákmi vlastne vôbec neráta. Hlavne sa naučila, ako sa nezblázniť z tej bezmocnosti, ktorú cíti, keď obvoláva nocľahárne a všade dostáva rovnakú odpoveď. Sme beznádejne plní! Beznádej teda pozná dokonale. Sociálny systém je z roka na rok impotentnejší a minister práce a sociálnych vecí je od jedného volebného obdobia k druhému čoraz viac mimo. Niekedy, keď v noci leží vo svojej posteli a za oknom skučí ostrý severák, myslí na bezďakov potulujúcich sa po meste. Bezmocnosť jej tlačí na mozog ako nejaký obrovský piest. Nedokáže všetkým vybaviť nocľah, nemá moc otvoriť ten prázdny dom vedľa, čo developer nie je schopný roky predať. Nevie postaviť sociálne byty ani zmeniť klientov tak, aby dostali lukratívny džob a tučnú hypotéku na byt. Nemôže si ich nasťahovať k sebe do podnájmu ani nafúknuť jedínú nocľaháreň v meste. Unavené myšlienky jej prinášajú čoraz absurdnejšie riešenia v podobe bezďackej revolúcie. Pred očami má úžasné happenings a pouličné protesty, ktoré by nakoniec donútili politikov stavať nízokoprahové bývanie. Ráno potom býva totálne vyšťavená a je šťastná, že zvládne vo výdajni bežný deň plný stresu a neustáleho vyzváňania telefónu.

Kača prichádza o desiatej. Zasněžená od hlavy po päty, sneh jej olemoval výrazné čierne mihalnice. Zbožňuje sneh, a tak veselo žmurkne na Valériu. Ona jej zaleje kávu. Pár vločiek sa roztopí, spadne z jej nádherných mihalnic na titulok časáku. Kača ich utiera pletenými rukavicami. Valéria referuje o priebehu služby, počká, kým sa vyzlečie, kým sa zohreje a vypije kávu. Aby bola v pohode. Sociálna pracovníčka musí byť vždy v pohode, iba tak ustojí komplikované rozhovory, ľudí na dne, ľudí s psychiatrickými diagnózami. Potom si Kača pripraví prijímajúce formuláre, digitálny foťák a vytlačí zoznam voľných predajných miest. Poprosí klientov vo výdajni, aby brali na registráciu ohľad a veľmi nevrieskali. Do diery sa nahrnú prví skrehnutí bezďáci. Valéria Biringer na chvíľu vo výdajni osamie. Dáva sa cez sklenené dvere. Prestáva snežiť, začína odmákať. Na rímse sa topia cencúle, voda tečúca z deravých odkvapov pripomína hudbu. Predajcovia dopíjajú kávu a odchádzajú predávať. K výdajni sa blíži akýsi človek. Valéria ho chvíľu pozoruje, keď príde bližšie, zistí, že je to žena. Má oblečený dlhý kabát horčicovej farby, na hlave ruskú ušianku. V hipsterskom obchode by určite stála slušné prachy, pomyslí si Valéria. So záujmom hľadí na divnú postavu. Kráča rýchlo, akoby sa ponáhľala, občas sa šmykne a balansuje rukami. Valéria si všimne na jej nohách červené lakované lodičky. Má v nich napchaté hrubé sivé ponožky, možno niekoľko vrstiev. Vyzerá absolútne šialene. Opätky dopadajú na betónové dlaždice a vydávajú čudný zvuk. Extravagantná milionárka na výlete, ktorej v hlave trocha preplo, pomyslí si Valéria a ticho sa zasmieje. Žena otvorí dvere výdajne, vkročí dovnútra a pošmykne sa na mokrom line. „Ešte sa tu prizabijem,“ zahuláka a chytí sa pultu. Valéria vezme do rúk handru. „Možno by sa menej šmýkalo v čižmách,“ odpovie a handrou poutiera zem. „Zožením vám nejaké? Aké máte číslo?“ Žena sa na ňu pobavene díva, akoby jej núkala nejakú vtipnú vec. „Číziem mám, koľko chcem, ale tieto lodičky, no uznajte, nie sú na-

makané?“ Valéria prehodí handru cez radiátor a postaví sa za výdajný pult. „Sú fakt úžasné, len či vám v nich nie je kosa,“ povie. Žena si chvíľu skúmavo obzerá kriklavo červené lodičky, akoby sa v duchu rozhodovala, či jej je alebo nie je zima. Potom mávne rukou a zahuláka: „A čo som z cukru? Tomu hovoríte kosa? Veď sa všetko topí. Poprosím vás jednu kávu a cukor k tomu.“ Valéria sa pýta, či už niekedy predávala časopis, či u nich bola zaregistrovaná. Žena chvíľu uvažuje a potom na ňu vysype, že časopis predávala iba s Pištom a on ju aj poslal kúpiť si sem kávu, za dvadsať centov. Valéria jej vysvetlí, že káva za dvadsať centov je vo výdajni iba pre tých, čo predávajú časák. Pre ňu to bude za päťdesiat, teda ak si predsa len nespomenie, či bola registrovaná. Žena si rozopne kabát a zloží z hlavy ušianku. Odrazu vyzerá oveľa mladšie, než si Valéria myslela, strapatá čierna štica na hlave z nej robí pubertiačku. Staršou ju robia len chýbajúce predné zuby. „Registrovaná som nebola! Na to si dávam dobrý pozor, aby sa mi niečo také nestalo,“ odpovie rezolútne a začne vyťahovať z vrecka drobné. Ukladá ich na pult. Počíta. „Tridsaťpäť,“ zašepká. Potmehúdsky mrkne na Valériu: „Nedáte mi výnimku? Šak ja vám to prídeme vrátiť.“ Valéria sa díva do jej nádherných kakaových očí, všimne si malú vytetovanú bodku na líci aj výraznú jazvu vedľa pery. Všimne si, aká je chudá, krk v tyrkysovom modrom roláku jej pripomienie korytnačku. „A nechcete začať predávať časopis? Zarobili by ste si na ubytovňu, robíme pre predajcov aj zaujímavé akcie, vzdelávacie workshopy, pomohli by sme vám nájsť brigádu, neskôr zamestnanie, neboli by ste závislá od Pištu, čo vy na to? Kolegyňa práve registruje, ak chvíľu počkáte, mohli by ste už dnes predávať.“ Žena si začne z ničoho nič rukami čistiť kabát, veľmi dôkladne, akoby na ňom mala milióny malých špinavých snehových vločiek. „A potom dostanem kávu?“ pozrie placho na Valériu, akoby sa bála, že to zamietne. Dvere do vedľajšej miestnosti sa otvoria. Novoregistrovaní predajcovia zaplnia výdajňu. Žena v lodičkách si natiahne ušianku, oblečie kabát, pritisne sa k stene a pokúša sa vytratiť von. „Kači, máme tu ešte jednu novú,“ zakričí na kolegyňu Valéria. Kača sa prediera pomedzi predajcov, žmúri očami, potom sa usmeje a zamieri k žene v ušianke. „Nazdar Lydka! Ako sa máš? Dlhú som ťa nevidela,“ povie. Lyda sa zaškerí, povie, že to ujde a zmizne preč dvermi. Valéria sa prekvapene pýta, či ju kolegyňa pozná. „Lydka Duchová, má číslo stošesťdesiatštyri, stará predajkyňa. Ale nepredáva. Raz za čas sa tu zastaví a spraví si dobrý deň zo sociálnej pracovníčky, čo ju ešte nepozná,“ povie Kača a zalaminuje nové preukazy. Potom je hodinová pauza na obed a výdajňa sa zatvorí. Kača počíta tržbu, Valéria skočí kúpiť do samošky bagety, oddychujú, kecajú a nedvíhajú telefón. „Prečo sa tvárila, že je nová?“ pýta sa Valéria. Podáva kolegyni šunkovú s pikantným dresingom, sadne si na okennú rímšu a nohy vyloží na stoličku. Kača rozbaľuje jedlo, chvíľu sa prple s pevným igelitom. „Jáj, Lydka? Nikdy si ju nestretla v meste? Zvykne žobrať na Kamennom námestí. Psychiatrická diagnóza, chápeš. Neber si to osobne.“ Valéria sa zamyslí: „Myslíš, že ešte príde?“ Kača krája vreckovým nožikom bagetu na malé kúsky. Úhľadne ich vedľa seba kladie na tanier. „Určite,“ odpovie. „Máva obdobia, keď k nám chodí pravidelne. Potom ju dlhší čas nevidieť. Raz nebola vo výdajni pol roka.“ Odloží nožik, do rúk vezme tanier a spôsobne zobká nakrájané jedlo. Vyzerá ako panička, čo si odskočila do

cukrárne na zákusok. Valéria sa s bagetou takto nepiple. Má ju takmer zjedenú. Dobré vie, že z rýchleho jedenia môže dostať žalúdočné vredy, ale aj tak vždy do seba všetko rýchlo nahádže. „Teraz na ňu budem stále myslieť,“ povie Valéria. „Či nemrzne, či sa jej niečo nestalo, či má kde prespať. Často myslím na ľudí, ktorí k nám odrazu prestanú chodiť. Potom ich všade vidím. Minule som bola na workshope vo Zvolene a odrazu som mala pocit, že vidím na ulici Ernesta. Vieš, takého drobného Róma, čo hrával pod Michalskou na ústnej harmonike.“ Kača chvíľu premýšľa, potom z nej vyhrkne: „Osemstodeväťdesiat jednotka. Ernest Stojka, viem!“ Valéria sa na ňu obdivne pozrie. „Nechápem, ako si môžeš pamätať ich čísla z preukazu. Ty máš snáď v hlave počítač!“ Kolegyňa pokrčí plecami a vysvetlí jej, že keď bude vo výdajni viac ako tri roky, každý deň, začne si pamätať aj to, koľko lyžičiek cukru si predajcovia dávajú do kávy. „Jasné, že to nebol on, vlastne sa naňho ten muž ani nepodobal. Asi mám halucinácie, či čo!“ vzdychne Valéria. Kača si vezme z taniera ďalší kúsok odkrojenej bagety. Ruka s jedlom sa zastaví tesne pred ústami. „Nemala by si sa stále zaoberať klientmi, lebo skoro vyhoríš.“ Valéria povie, že sa to nedá – nemyslieť na ľudí, čo sa stali jej každodennou súčasťou. Najmä ak si s nimi vytvorila ľudský vzťah a pozná ich osudy. „Okrem toho, niektorí sú fakt zaujímaví.“ Kača dojedá posledný kúsok bagety. Poutiera si pery servítkou, pokrčí ju v dlani a trafí ňou presne do koša pod umývadlom. Zubaté slnko zasvieti do jediného okna v diere. Sklo je zaprášené, vyzerá ako igelit. „Napríklad tá Lydka. Veď ona ti je ako nejaká postava z Almodóvarovho filmu. Keby ju Pedro stretol, okamžite by ju bral za herečku. Ježiši, to by bol záber! Bláznivá žena v červených lodičkách. V decembri! A ako si v nich vykračovala. Sebavedome. Akoby bola na promenáde! Jej lodičky vydávali presne taký zvuk, ako keď veriverica šplhá po strome. Na ňu musím myslieť, aj keď nechcem,“ povie Valéria a prstom nakreslí na špinavé okno odtlačky zadných veвериčích labiek.

(Poviedka je z pripravovanej knihy *Čisté zviera*, ktorú podporil formou štipendia Fond na podporu umenia.)

Ženy s deťmi sú jednou z najohrozenejších skupín

Rozhovor s etnologičkou NINOU BEŇOVOU

Ženy v situácii bezdomovectva sú ohrozené vplyvmi okolia či vonkajšieho prostredia viac než muži. Bezdomovectvo žien je však na Slovensku zatiaľ neprebádaný fenomén. Nina Beňová má v občianskom združení Proti prúdu, ktoré vydáva známy časopis *Note bene*, na starosti aj systémové zmeny týkajúce sa oblasti bezdomovectva. Ani ona však nemá k dispozícii špecializované výskumy či dáta zohľadňujúce kategóriu rodu. K tejto téme sa v rozhovore vyjadruje na základe skúseností z praxe.

V uliciach zväčša vidáme viac mužov než žien bez domova. Existujú nejaké štatistiky, akú skupinu tvoria ženy medzi ľuďmi bez domova? Koľko z nich vyhľadáva služby nocľahární či nízkoprahových zariadení?

Podľa minuloročného výskumu a sčítania ľudí bez domova v Bratislave je v hlavnom meste medzi ľuďmi bez domova približne tridsať percent žien. To isté hovorí aj štatistika našej organizácie – predajkyne *Nota bene* tvoria približne tretinu našej klientely. Štatistiky organizácií, ktoré poskytujú služby v denných centrách alebo v nocľahárňach, hovoria o nižšom podiele – približne o dvadsiatich percentách. Žien, ktoré by žili priamo na ulici alebo v nocľahárňach, je menej. Toto prostredie je totiž pre ne veľmi rizikové. Bezdomovectvo žien je viac skryté, mnohé z žien žijú napríklad v sociálnych ubytovniach, v krízových centrách či zariadeniach núdzového bývania, prípadne v záhradných chatkách, kde ich služby denných centier alebo nocľahární nezachytia.

Narastá toto číslo alebo, naopak, za posledné roky klesá?

Podľa organizácií pôsobiacich v Bratislave je v súčasnosti podiel žien medzi ľuďmi bez domova, ktorým poskytujú služby, skôr ustálený alebo len veľmi mierne narastá.

Čo býva najčastejším dôvodom, pre ktorý sa žena ocitne v situácii bez domova?

Určiť, čo je najčastejšou príčinou bezdomovectva žien, je náročné. Neexistuje totiž výskum, o ktorý by sa dalo oprieť. Príčiny sú však, podľa našich skúseností, z veľkej



NINA BEŇOVÁ (1980) vyštudovala etnológiu a slovenčinu na FIF UK v Bratislave. Neskôr absolvovala doktorské štúdium na Ústave etnológie SAV. Problematike bezdomovectva sa začala venovať počas vysokoškolského štúdia, intenzívnejšie od roku 2003. V roku 2004 sa stala spoluzakladateľkou neformálneho združenia Hľa, človek, ktorého hlavnou aktivitou bola najmä organizácia diskusných klubov pre ľudí bez domova. So združením Proti prúdu (vydavateľom časopisu *Nota bene*) od roku 2005 spolupracovala na viacerých projektoch zameraných na integráciu a zamestnanie ľudí bez domova, vzdelávanie odbornej i laickej verejnosti. V súčasnosti má v združení na starosti oblasť advokácie a systémových zmien. Pravidelne organizuje prednášky pre deti a diskusie na rôznych fórach, kde sa zúčastňujú i ľudia bez domova. Doposiaľ zorganizovala sedem ročníkov celoslovenskej odbornej konferencie Ľudia bez domova. V roku 2008 jej v OZ Proti prúdu vyšla kniha *Bezdomovci, ľudia ako my* a v roku 2014 sa autorsky spolupodieľala na prvej rozprávkovej knihe o bezdomovectve pre deti *Zatúlaný gombík*.

časti podobné ako u mužov – rozpad vzťahu či manželstva, zlé rodinné vzťahy, finančné problémy, dlhy, strata práce, ochorenie. Najmä vo vzťahových príčinách sa určite objavuje aj domáce násilie, čo by mohlo byť u žien špecifikum. Vo všeobecnosti sa však za bezdomovectvom skrýva akútny nedostatok cenovo dostupného bývania, takmer neexistujúca prevencia a veľmi slabá sociálna podpora ľudí, ktorí sa ocitnú v krízovej situácii. O bývanie prichádzajú väčšinou práve najviac ohrozené skupiny ľudí v kríze bez dostatočného príjmu, ktoré nemajú prístup k alternatívnemu cenovo dostupnému bývaní. Týka sa to tak mužov, ako i žien.

Reagujú ženy na situáciu bezdomovectva inak ako muži? Dostávajú sa z ulice skôr či, naopak, vôbec nie?

So ženou je často ohrozené bezdomovectvom aj jej dieťa alebo deti. Pokiaľ ženy, ktoré sú ohrozené bezdomovectvom, nechcú, aby im boli odobraté deti, musia vynaložiť enormnú energiu na to, aby si udržali aspoň aké-také bývanie. A ak sa im to nepodarí, smerujú so svojimi deťmi skôr do sociálnych či komerčných ubytovní, či zariadení určených pre týrané ženy alebo osamelé matky. Niekedy sa im však aj napriek veľkému úsiliu nepodarí rodinu udržať.

Prečo?

Poznala som ženu, ktorá otehotnela a bývala v kanáli. Nehovoriac o ponižovaní v pôrodnici, dieťa jej samozrejme hneď odobrali do dojčenského ústavu. Veľmi sa usilovala získať ho naspäť, našla si prácu v obchode a dokonca aj byt. Potom so svojím partnerom, ktorý mal násilnícke sklony a od ktorého sa snažila osamostatniť, opäť otehotnela. Vzhľadom na niekoľkoročný život na ulici mala podlomené zdravie a do práce vydržala chodiť len do šiesteho mesiaca, kým ešte nemala nárok na materskú dovolenku. Prišla o prácu, následne o byt a napokon aj o druhé dieťa, a to napriek tomu, že urobila všetko, čo by sme od nej ako spoločnosť očakávali. Keby existovali cenovo dostupné byty a efektívny systém finančnej a sociálnej pomoci, mala by tie najlepšie predpoklady vymaniť sa z bezdomovectva a o svoje deti sa postarať.

Žijú ženy na ulici samy? V akých typoch vzťahov zväčša fungujú?

Naša skúsenosť je, že vo väčšine prípadov majú ženy bez domova partnerský vzťah. Najmä ak žijú v rizikových prostrediach – napríklad v záhradnej chatke či vonku v kanáli alebo niekde pod mostom. Tieto vzťahy bývajú zväčša pevné a dlhodobé. Ženy dokonca zvyknú byť tým praktickejším článkom dvojice, ktorý zabezpečuje prežitie.

Sú zo strany svojich partnerov či cudzích ľudí vystavované násiliu?

Partner predstavuje pre ženu ochranu a emocionálne zázemie, a to aj napriek tomu, že často dochádza k násiliu, k fyzickému týraniu, psychickému vydieraniu,

či inému zneužívaniu. Na problémoch v partnerských vzťahoch sa určite podpisuje aj to, že u ľudí bez domova sa kumulujú dlhodobé neliečené či neriešené zdravotné a psychické problémy. Život človeka bez domova je veľmi nestály a premenlivý, s množstvom rizikových a stresových faktorov. Preto akokoľvek neharmonický, ale stabilný vzťah predstavuje pre ženu paradoxne jednu z mála istôt a ochranu pred vonkajším prostredím. Navyše, žena bez domova má veľmi obmedzené možnosti svoju situáciu zmeniť. Nemôže si dovoliť medzi partnermi preberať alebo len tak meniť životné stratégie.

Dalo by sa hovoriť o tom, že takmer všetky ženy bez domova sú vystavené nejakej forme násilia?

Nechcem paušalizovať, medzi našimi predajcami a predajkyňami máme aj páry, ktoré majú bežný vzťah bez týrania či zneužívania. Máme napríklad pár, kde sa muž vyslovene príkladne stará o svoju chorú partnerku, ale aj ďalšie, ktoré žijú v štandardnom partnerskom vzťahu. A dokonca máme aj prípady, keď naopak žena vo vzťahu týra muža. Napokon, mnohé ženy bez domova sa násiliu alebo jeho riziku sebazáchovne vyhnú – snažia sa zabezpečiť si bývanie v bezpečnejších zariadeniach, ktoré sú určené pre ženy, alebo v ubytovniach. Tieto zariadenia sú pre nich cieľovou stanicou aj v prípade, že majú deti.

Vieme, koľko detí vyrastá u nás bez domova?

Výskum spojený so sčítaním ukázal, že vyslovene bez prístrešku žilo v Bratislave v novembri 2016 päť detí, ale ďalších viac ako 250 detí bez domova žilo so svojimi rodičmi práve v sociálnych ubytovniach.

Dostávajú sa niekedy do situácie bezdomovectva ženy živiace sa prostitúciou? Alebo naopak, stávajú sa prostitútkami ženy žijúce na ulici?

K tejto téme mám veľmi málo informácií, ale od kolegyne Ivky Chovanovej z OZ Odyseus viem, že v oblasti sex biznisu je záujem aj o ženy, ktoré sú bez domova, respektíve sex biznis sa dotýka aj žien, ktoré žijú v nestabilnom bývaní.

Ako sa rieši situácia, keď žena bez domova otehotnie?

Tehotenstvo je pre ženy bez domova veľmi náročná situácia. Prostredie, v ktorom sa nachádzajú, je veľmi rizikové po zdravotnej i bezpečnostnej stránke. Musia si zabezpečiť také bývanie, aby im dieťa neodobrali. To sa však, žiaľ, nie vždy podarí. Považujem to za veľké zlyhanie zle nastaveného systému sociálnej pomoci a podpory bývania. Niekedy môže byť tehotenstvo až životu nebezpečné. Možno si ešte budete pamätať prípad ženy, ktorá vo vysokom štádiu tehotenstva pretrvávala v horúcom počasí naobliekaná na zastávke pri železničnej stanici a odmietala sa odtiaľ presunúť, napriek rôznym ponukám pomoci. Vzhľadom na blížiaci sa termín tehotenstva však ohrozovala seba aj dieťa a napokon bolo

potrebné pristúpiť k opatreniu, ktoré na prvý pohľad vyzeralo drasticky, ale v konečnom dôsledku dieťa i ženu zachránilo pred osamoteným pôrodom v prostredí ulice. Žena bola totiž naozaj psychicky chorá, a tak bola po niekoľkých dňoch neúspešného presviedčania pozbavená svojprávosti a prevezená do nemocnice.

Býva nejaký rozdiel vo vybavení či poriadku príbytkov, chatiek, garáží, v ktorých žijú ženy a v ktorých žijú muži?

S poriadkom je to asi podobné ako u ľudí, ktorí svoj domov majú – niektorí sú poriadkumilovní, iní nie. Jeden môj priateľ, ktorý sa tiež zaoberá bezdomovectvom, však tvrdí, že ľudia bez domova musia mať vo svojich príbytkoch poriadok a systém, inak by to bol jeden veľký chaos. Ja sama som sa stretla s tým, že najmä u ľudí, ktorí žili v chatkách, pri kanáloch alebo v squatoch, bola veľmi viditeľná snaha udržať si v príbytkoch poriadok a aspoň trochu si ich zútulniť nejakými predmetmi či dečkami, aby si vytvorili prostredie, ktoré by aspoň trochu pripomínalo domov.

Ako je to s pragmatickosťou, schopnosťou prežiť v zlých podmienkach?

Myslím si, že ženy bez domova sú viac ohrozené vonkajšími vplyvmi ako muži a tiež častejšie zodpovedajú za deti. Preto sú v mnohých prípadoch pri riešení svojej situácie vynaliezavejšie a často aj praktickejšie ako muži.

Mali by existovať špeciálne formy pomoci zamerané na ženy bez domova? Aké?

Služby pre ľudí bez domova sú na Slovensku veľmi poddimenzované a zamerané skôr na prežitie – poskytnutie stravy, prístrešia v nocľahárni, v útulku či dennom centre. Pokiaľ ide o prežitie, služby sa veľmi nešpecifikujú, nie sú zamerané špeciálne na ženy či mužov, jedine ak v rozdelení na ubytovanie čisto pre ženy alebo čisto pre mužov. Zmiešaných zariadení je pomenej. Málo je aj takých zariadení, ktoré by páru alebo rodine bez domova umožňovali bývať spolu. Vôbec to nereflektuje potrebu žien, mužov a ich detí a značne to sťažuje ich situáciu. Služby špecializované na ženy by boli veľmi užitočné v oblasti riešenia vzťahov či násilia, ktorému sú ženy vystavené. Mohlo by ísť napríklad o svojpomocné či terapeutické skupiny.

Dá sa v súčasnosti nájsť nejaký takýto fungujúci systém?

Svetlým, no skôr ojedinelým príkladom je arteterapeutická skupina v bratislavskom dennom centre Domova sv. Jána z Boha. Keď ženám na začiatku ponúkali možnosť arteterapie, ženy to odmietli s tým, že žiadnu terapiu nepotrebujú. Aktivitu preto premenovali na tvorivé dielne. Na tvorivé dielne už začalo chodiť päť až osem žien, ktoré sa stretli asi šesť ráz, vždy v dvojtýždňovom intervale.

Ženy sa postupne otvorili a po niekoľkých stretnutiach na tvorivých dielňach už aj plakali. Cieľom stretnutí bolo vytvoriť bezpečné miesto pre ženy bez prítomnosti mužov, kde by sa mohli vyventilovať či riešiť svoje problémy. Zaujímavé je, že ženy do centra prichádzali aj so svojimi partnermi, ktorí však museli ostať za dverami dielni. Tí samozrejme ostali nespokojní a začali sa dožadovať vlastných aktivít. V centre teraz uvažujú nad vytvorením aj čisto mužskej skupiny.

Bezdomovectvu sú veľmi často vystavené aj rómske ženy, však?

Ide zväčša o celé rodiny, ktoré boli vyťahované z nájomných bytov a museli si postaviť bezdomovecké osady priamo v mestách, kde žijú. Príkladom je neslávne známa osada Mašličkovo v Košiciach, kde žije viac než dvesto ľudí. Postavenie žien ako matiek v týchto osadách je veľmi špecifické a ťažké. Práve v Mašličkove minulý rok zomrelo niekoľko veľmi malých detí v dôsledku veľmi zlých životných podmienok (uhorenie, podchladenie). Začiatkom tohto roka úrady na východnom Slovensku odobrali z dôvodu zimy a nevyhovujúcich životných podmienok do ústavnej starostlivosti štyridsať detí, a to aj napriek tomu, že zákon o rodine vyslovene hovorí, že deti nesmú byť z rodín odnímané z dôvodu nedostatočných bytových alebo majetkových pomerov a štát by mal najskôr využiť všetky preventívne a pomocné opatrenia. Štát sa tak rozhodol pre najviac nehumánne a finančne najmenej efektívne riešenie. Namiesto toho, aby rodinám pomohol, rozdelil ich a zafinancoval drahú starostlivosť pre deti v detskom domove.

Čo je podľa vás kľúčom k riešeniu problému bezdomovectva?

Prístup k cenovo dostupnému bývaniu umožňuje dôstojný život a riešenie ďalších problémov, ktoré človek bez domova má. Práve ženy a najmä ženy s deťmi či rodiny s deťmi predstavujú jednu z najohrozenejších skupín, ktorým je potrebné bývanie sprístupniť. Mestá a obce by mali disponovať bytmi pre nízkopříjmové či ohrozené skupiny svojich občanov.

Skutočnosť je však taká, že mestá a obce tieto byty nemajú.

A žiaľ ani nestavajú. A toto je potrebné zmeniť, spolu s príspevkom na bývanie, ktorého výška by mala zohľadňovať reálne náklady na bývanie a mala by poberateľom a poberateľkám umožniť udržať si či získať bývanie. Práve možnosť získať nové bývanie, ktoré si dokáže žena zaplatiť, napríklad aj s pomocou príspevku, by najviac pomohlo tým ženám, ktoré sú vystavené násiliu a ktoré preň prichádzajú o svoje domovy.

(Zhovárala sa Zuzana Uličianska.)



ZUZANA ULIČIANSKA (1962) je publicistka a dramatička. Vyštudovala STU v Košiciach, postgraduálne kurzy navštvovala na Akademii Istitopolitane a na Birkbeck College (politológia a kulturológia). Je organizátorkou divadelných ocenení sezóny DOSKY a autorkou viacerých rozhlasových hier (*Ak bude pekne, pôjdeme von; Citová zmes; Para; Katedrála; Tagenbuch* a iné). Ako novinárka dvanásť rokov pracovala v denníku SME, v súčasnosti pôsobí v Divadelnom ústave v Bratislave.

TETULA

URŠULA KOVALYK

POSTAVY

TETULA: 65-ročná invalidná dôchodkyňa, ťažko chodí, pre pôžičky v „nebankovkách“ prišla o byt. Na ulici žije osem rokov, vyberá kontajnery, obsadila opustenú záhradnú chatku niekde nad mestom, stará sa o Lukyho. Miluje a chová mačky.

LUKÁŠ alias LUKY: 19-ročný chalan, Róm, sirota. Potom, ako vyšiel z detského domova, skončil na ulici. Príležitostne brigáduje, žije s Tetulou v záhradnej chatke. Rád číta.

IGNÁC: 35-ročný pankáč, na ulici žije roky, predáva časopis *Nota bene*. Skôr subkultúra než bezdomovec.

PLIAGA: ťažký alkoholik, okráda a bije bezdomovcov, násilnícky typ.

Ing. ZÁVADA: asi 50-ročný zamestnanec developerskej spoločnosti.

ŽENSKÝ HLAS 1: obyvateľka domu.

ŽENSKÝ HLAS 2: moderátorka správ.

Dej sa odohráva v Bratislave alebo inom veľkomeste. V texte sú zámerne použité nespisovné slová, nadávky a slang, ktorý používajú bezdomovci. V hudobných predeloch odporúčam industriálnu alebo elektronickú hudbu (napríklad *Throbbing Gristle*, *Einstürzende Neubauten* alebo *Aphex Twin*). V hre zaznie aj hudba z komerčného rádia.

(Je po Veľkej noci, podvečer, kontajner pred bytovkou vedľa autobusovej stanice. Počúť zvuky veľkomesta – trúbenie áut, zvuk idúcich trolejbusov, električiek, vrčanie autobusov, húkanie sanitky, klopanie topánok chodcov, hrkotanie kufrov na kolieskach.)

TETULA (*šušťí igelitovými vrecami, búcha plechovkami, hundre si sama pre seba*): Kto to kedy videl, všetko balia do vriec, aby sa k tomu náhodou nikto nedostal. Hen, aký pekný pulóver, dal by sa ešte nosiť. Keby ho nedali do vreca s rozbitým kečupom. Skupáni nenažraní. Čo to tu máme, pozri ho! Vajcia. A koľko! (*Búcha vajcom o kontajner, šúpe ho a ochutnáva, rozpráva s plnými ústami.*) Tuším sú varené. A nesmrdia. Niekomu už nešmakovali. Konečne urobím nátierku. (*Šuchotanie igelitky.*) No ale toto! Veľkonočná šunka! Originál! V sieťke, ešte zmrazená! Jaj, dnes budú hody!

ŽENSKÝ HLAS 1 (*kričí*): Okamžite vypadni od toho kontajnera! Počuješ? Okamžite! Kto to má po tebe upratovať! Ak neodídeš, zavolám políciu! Bezďáčka jedna všivavá!

TETULA (*hundre si*): Počujem, počujem, no neposer sa! Vraj všivavá. Čo máš proti všiam, však ti neodhryznú hlavu. Ale šunku beriem. Taký hriech, vyhodiť toľko mäsa.

LUKY (*volá*): Tetulá! Kam ideš? Veď sme sa dohodli, že ma budeš čakať.

TETULA: Lukynko, už si skončil? Vyhodili ma od kontajnera! Predstav si! To je dnes doba, čo? Ani zbytky mi nedoprajú! Malomeštiaci! (*Ťažko dýcha.*) Poď mi pomôcť, dnes som toho veľa vyfárala. Musím si chvíľu posediť. Hen, na lavičke.

LUKY: Štyri tašky, trocha si to prehnala. Dúfam, že si nebrala blbosti. Ako minule, televízor. Načo je nám dvom telka, keď nemáme elektrinu?

TETULA: Súťažná, Velehradská, Niťová. Tri ulice – štyri tašky. A to som ešte nebola na Duláku. Keď uvidíš tie skvosty, padne ti sánka. Bola to bohatá Veľká noc, chrobáčik! (*Šušťí vrecúškom.*) Aha! Funkčné hodinky, vo výbornom stave. Za dvacku ich posunieme šmelinárovi.

LUKY: Ale prosím ťa, za tie ti dá maximálne päťku.

TETULA: Ty sa do toho prd rozumieš. Radšej si daj vajce natvrdo. Na! Nieko ich vyhodil. Tridsať kusov, plesk! A tridsať eur sa hneď váľa v kontajneri. Pozri, skoro nové nohavice. Značkové! Vyskúšaj, či ti nebudú.

LUKY (*hláskuje*): Soviet Burton. Hm, nepoznám. Budú mi asi trocha veľké.

TETULA: Dáš si opasok a dole ti ich odstrihnem. Majú peknú farbu. To bol nákup, čo? A ty si ako dopadol?

LUKY: Všetko som im poupratoval tak, ako chceli. Vraj mám chodiť každý deň. Je to síce makačka, lebo po maliaroch ostalo veľa špiny, ale aspoň mám isté peniaze.

TETULA: No a koľko ti dnes dali?

LUKY: Dohodli sme sa, že ma vyplatia, keď skončím.

TETULA: To poznáme! Ty sa tam nadrieš a v deň výplaty ti povedia, aby si prišiel o týždeň. A potom o ďalší týždeň a tak budeš chodiť po výplatu dovedy, kým ti nedoklapne, že ťa oklamali. Nie, pekne krásne im zajtra povieš, že chceš vyplatiť každý deň po šichte. Ja už mám svoje skúsenosti!

LUKY: Si ale nedôverčivá, nemôžeš hneď niekoho podozrievať! Sú to milí a slušní ľudia. Aha, čo mi dali.

TETULA: Načo ti bude taká kniha? Čo sa chytáš, cestovať po vesmíre?

LUKY: Ty tomu nerozumieš. To je sci-fi. Dej sa odohráva na jednej vesmírnej lodi, na inej planéte.

TETULA: Mne stačí, že sa niekedy cítim, akoby som bola na inej planéte. Nepotrebujem o tom ešte aj čítať. Iba ťa to odvádza od ozajstných problémov.

LUKY: Tetula, prosím ťa, a čo sú tie ozajstné problémy? Vysvetli mi. Hm?

TETULA: Tak napríklad, že si na ulici, že si ešte vždy nenašiel svojich rodičov, že nemáš prácu.

LUKY: Ja že nemám prácu? Veď teraz upratujem sklady!

TETULA: Myslím tým zamestnanie, rozumieš mi? Nie tie pofidérne brigády. Niečo stále, za čo si zaplatíš slušné bývanie. Akú školu si vlastne skončil?

LUKY: SOU Partizánske, čašník.

TETULA: Čašník. No vidíš. To znie dobre, čašníkov potrebujú vždy. Aj tringelt by si dostal, ak by si sa snažil. Tu som videla na dverách jednej reštaurácie, že hľadajú čašníka.

LUKY: Lenže ja som stratil výučný list a bez neho ma nikto nevezme.

TETULA: Ale prosím ťa, čo by ťa nevzali! Ukážeš im, ako vieš nosiť taniere. Veď vieš, tie finty s taniermi. Vždy som obdivovala čašníka v reštaurácii, kam sme s mužom chodili na nedeľný obed. Ten si nakládol taniere plné kôp-rovej omáčky a vznášal sa nad stolmi s rozpaženými rukami ako Ikarus! Ani kvapka mu nespada. No a keď toto ukážeš vedúcemu v tej reštike, okamžite ťa zamestná. Pochopí, že nie si žiaden hochštapler.

LUKY: Čo je to hochštapler?

TETULA: Nedôveryhodný človek. A to ty nie si, Lukáš! Len si málo veríš a čítaš blbé knihy.

LUKY: Veď sa pozri, ako vyzerám.

TETULA: Predsa dobre. Trocha sa vyparádiš, oblečieš si tie pekné nohavice, ostriháš sa, umyješ.

LUKY: Veď vieš, čo myslím. Som čierny!

TETULA: Ale prosím ťa, tak si trocha tmavší, no a čo! Ja som zasa bledá ako smrť.

LUKY: Vieš, na koľkých pohovoroch som už bol? Vieš?

TETULA: Nevie. Na koľkých?

LUKY: Najmenej na desiatich. A nikdy sa mi neozvali. Povedali mi: „Ďakujeme, ozveme sa vám.“ A nič. A vieš prečo? Lebo nikto nechce, aby ho obsluhovala čierna huba!

TETULA: Čo to trepeš!

LUKY: Je to tak. Aj jeden čašník mi to povedal, narovinu: „Mladý, u nás nebudú obsluhovať čierne huby.“ A bolo po robote.

TETULA: Jeden hlúpy čašník leto nerobí! Závidel ti, aký si šikovný. Báľ sa konkurencie a ty mu hneď naletíš! Si ešte naivný, každú hlúposť zješ aj s navijakom! Počúvaš ma? Čo mi na to povieš?

LUKY: Povedz nejaké číslo.

TETULA: Aké číslo?

LUKY: Hocijaké. Číslo, čo ti napadne.

TETULA: Osemdesiatštyri.

LUKY (*šušťí stránkami knihy, číta ako robot*): Myslím, že je to mŕtva planéta.

TETULA: No prosím! Hovorím, že čítaš nezmyselné knihy! Nedá sa s tebou seriózne rozprávať. Takýmto spôsobom to nikam nedotiahneš!

LUKY: Ty si to teda dotiahla do úplne namakaného konca. Máš šesťdesiatpäť a si na ulici.

TETULA: Brzdi mladý. Ja mám maturitu, poberám invalidný dôchodok, síce malý, ale predsa. A okrem toho, bývam v záhradnej chatke na nóbl adrese. Zato ty máš holú riť a keby si ma nestretol, tak šliapeš chodník. Alebo fetuješ.

LUKY: Ja sa z teba poseriem, na nóbl adrese. Ako grófk. Veď počkaj, keď raz

príde majiteľ chatky a uvidí tých desať mačiek. Poletíš rovnou čiarou do kanála!

TETULA: Lukynko, zapamätaj si, lepšie je mať desať mačiek než žiadnu. A dobre, že si mi pripomenul, musíme kúpiť žrádlo. Ľudia vyhadzujú všelijaké dobroty, ale žrádlo pre mačky som nikdy nenašla. Ber tašky, ideme.

LUKY: Sú tlsté ako prasatá. Ani myši nelovia, len chrápu.

TETULA: Moje mačky sú šľachtené zásadne na lov potkanov. Videl si u nás nejakého potkana?

LUKY: Nevidel, ale zato myši mi zožrali už tretiu knihu.

TETULA: No bôže mój! Vyfáram ti iné. Knižnica by sa mala obmieňať. Pod', skočíme na dvesto trojku, nebudeme vláčiť tašky! Ruky mi odpadnú!

HUDOBNÝ PREDEL

(*Mňaukanie mačky, zvuk praskajúceho ohňa.*)

TETULA: Prilož trochu, je mi zima. Taký studený apríl som ešte nezažila. Ráno bol v lavóre ľad. Ozaj, musíme dovliecť vodu. Sused zdola nám dovolil nabrať si z jeho studne. Nevieš, kde som dala tú červenú bandasku? Počuješ? Zasa čítaš nejakú gebuzinu?

LUKY: A čo mám robiť? Veď v tejto kutici sa nedá nič poriadneho robiť. Nemáme elektrinu, šporák ani kúpeľňu a mrznúť každé ráno v kadibúdke, veď to je strašné!

TETULA: Nejaký si fajnový! Čo ste mali v decáku vyhrievanú záchodovú misu?

LUKY: Aspoň sa tam kúrilo a tiekla teplá voda. Tak by som si dal horúcu vaňu. To boli časy. A ako som na decák nadával, tešil som sa, že vypadnem. Tetám som každý večer rozprával, ako nájdem mamku, otvorím si vlastnú reštiku. Mal som vymyslený jedálny lístok, aj hlavnú špecialitu, ktorú by som podával. Plnená tekvica s píniovými orieškami. Kuchári nám ju raz upiekli v škole na praxi. Jedla si ju niekedy?

TETULA: Exotické jedlá nemusím.

LUKY: V knihách je život krajší. Všetko sa tam nejakým spôsobom od seba vyrieši. Ja som nevyriešil nič. Pri odchode mi zabalili veci, dali deväťsto eur a povedali: „Si dospelý, staraj sa!“ Tak som sa staral. Kúpil som si oblek, aby som mal v čom obsluhovať, zaplatil som za izbu v podnájme a bol som švorc. Keby tá reštaurácia neskrachovala a majiteľ by mi dal výplatu, všetko by bolo inak. Nesedel by som teraz s mačkami pri smradľavej petrolejke!

TETULA: Mohol si dopadnúť oveľa horšie. Veď to tu nie je až také zlé. Pozri na iných, čo musia spať na stanici alebo v nocľahárni! Máme aspoň súkromie. Nikto ťa tu nezmláti, neokradne, môžeme chovať zvieratká. Aj si uvaríme. A že je to tu skromne zariadené? Má to svoje výhody! Keď som ešte mala vlastný byt, vieš, predtým, než som skončila na invalidnom, furt som upratovala. Mój starý, nech mu je zem ľahká, bol náramný puntičká. Kontroloval, či je utretý prach, naškrobené záclony a vytretá podlaha. Lietala

som po byte od rána do večera ako stíhačka. A keď som ostala sama, odrazu som nemala do čoho pichnúť. Vysedávala som na okne. Ako taký hoľub. Aj som pribrala. V jednu zimu som spadla a hotovo. Kláb v prdeli, operácia a bol zo mňa invalid. Potom som si zobrala tú nešťastnú pôžičku.

LUKY: Načo ti, preboha, bola pôžička?

TETULA: Ty tomu nerozumieš. Okná bolo treba vymeniť, lebo cez ne fučalo, vymaľovať a prerobiť kúpeľňu. Všetkým som sa nedokázala vytrepať s tou nohou do vane. Odrazu som nevyšla s dôchodkom, nemala som na splátky. Tak som predala byt. Keby ma tí podvodníci neobťahli o dvadsať tisíc, kúpila by som si garsónku. Chvíľu som bývala v podnájme, potom u známej a nakoniec som skončila v ubytovni. Tam ti je hnusne, Luky. Nikdy v živote. Furt ma tam niekto sekíroval a vedúca bola harpya. Nedovolila mi chovať ani jedno malilinké mačiatko. A keď sa spolubývajúca ožrala, to bol horor. Tak som sa zbalila a našla si túto chatku.

LUKY: Ach teta, keď tebe k životu stačí tak málo. Jedno mača a si šťastná.

TETULA: Lukynko môj zlatý, čo už ja, rašpľa stará, môžem od života očakávať? Veď ja som už všetko prežila. Aj socík, aj muža, aj revolúciu. Veď ja som sa ti už toľko nadrela a narozčuľovala, že už nemám na nič nervy. Len tie moje cicušky pásikavé ma držia pri živote. Ty si v inej situácii. Si mladý, máš budúcnosť. Ale kam sa ponáhľaš? Život máš pred sebou a veľa vecí sa ešte zmení samo od seba. Povypytuj sa, získaj kontakty. Napríklad od Ignáca. Vieš, ten, čo predáva časák na križovatke. On v tom vie chodiť! Nechceš predávať? To je skoro ako zamestnanie.

LUKY: Ja to neviem, nikdy som nikomu nič nepredal. A okrem toho sa bojím, že ma vymáknú Pliaga. Ignác od neho dostal nakladačku.

TETULA: Ani mi ho nespomínaj. Raz som ho stretla. Večer na Račku. Mal krvou podliate oči a vrieskal: „Striga, naval drobné!“ Našťastie som pri sebe nemala ani cent. Hodil ma do snehu, vrazil: „Zdochni sviňa!“ Odvtedy sa Račku vyhýbam. A možno ti Ignác niečo dohodí. Roky je na ulici, pozná veľa ľudí. Urobím čaj.

LUKY: Hmm.

TETULA (*búcha, leje horúcu vodu do hrnca*): Keď som ešte robila v závode, v jedálni sme mali kuchárku. Elenku. Tá ti robila najlepšie čaj na svete. Dokonalý pomer cukru a citrónovej šťavy. Keď nám čaj nechutil, hneď sme vedeli – Elenka nerobí! A dukátové buchtičky! Naš vedúci si oblizoval prsty a to ti bol priberčivý chlap. Všetko skritizoval.

LUKY: Hmm.

TETULA: Zasa čítaš. Nič iné nerobíš, len čítaš. Drevo treba napíliť, pomaly nemám čím kúriť. Rob už nejaké zmysluplné veci!

LUKY: Hoď tam handry z tej kopy. Iba smrdia.

TETULA: Handry sa nám zídu, keď nebude drevo. Aspoň jednu dosku. Počuješ? Ty ma úplne ignoruješ!

LUKY (*nahlas číta*): Dnes večer bude s kolegami oslavovať. Ráno sa potom rozídu za svojimi úbohými a nič nechápajúcimi pacientmi. Konečne majú istotu, že zmysel života už nikto nikdy nerozlúšti.

TETULA (*hundre a chlípe čaj*): Zmysel života, zmysel života. Jediný zmysel života je prežiť. To ti poviem bez toho, aby som si čítaním kazila oči.

HUDOBNÝ PREDEL

(*Ulica, zvuk idúcich áut, trúbenie, húkanie sanitky.*)

IGNÁC: Čau Luky! Kam cváľaš? Kúpte si časopis! Aprílové číslo. Rozhovor so známou speváčkou a kopec zaujímavých článkov.

LUKY: Idem na brigádu. Poslednýkrát, od zajtra nemám do čoho pichnúť. Nevieš o niečom?

IGNÁC: Jááj, kámo, čoby som nevedel. Napríklad časák. Zaregistruj sa, dostaneš tri zadara a môžeš makať.

LUKY: Myslel som, či náhodou nepoznáš niekoho, kto zháňa čašníka. Som vyučený.

IGNÁC: Ale, mladý je pingl. No toto, kto by to bol povedal. Nevieš. Zistíme, opýtame sa, vyňucháme a poradíme. Len či vieš makať, kámo. Nosiť šnicle rakušákom neni sranda. Praxoval si už? Kúpte si časák mladá pani!

LUKY: Blbé otázky. Jasné, štyri mesiace v Púchove.

IGNÁC: A čo sa ti prejedli púchovské buchty?

LUKY: Reštika krachla a... som skrátka tu. No musím už ísť.

IGNÁC: Počka, kámo! Potrebujem infošky, chápeš? Nebudem dohadzovať týpkovi mukla, o ktorom nič neviem.

LUKY: Takže, skončil som SOU Partizánske, trojročné štúdium. Odbor čašníka s výučným listom, ktorý som síce stratil, ale mám vysvečko o záverečnej skúške.

IGNÁC: Koľko máš rokov, kde bývaš? Žena? Deti? Koľko si sedel?

LUKY: Nesedel som, preboha! Vyzerám snád ako vrah?

IGNÁC: Kámo, v tomto štáte si v base, ani nevieš ako. Zapamätaj si, malé ryby sedia prvé. Napríklad ja. Predal som týpkovi v krčme trocha trávy, lebo mal krízu. Ten debil sa nechal chytiť a nabonzoval ma. Vyfasoval som tri roky. Za dobrotu na žobrotu! Do toho nikdy nechod.

LUKY: Je mi to jasné. Takže, nikdy som nesedel, som slobodný, bezdetný, ročník deväťdesiatšesť. Čo ešte chceš vedieť? Som zdravý.

IGNÁC: Kde kvasíš?

LUKY: Občas brigády. Ak nič, tak faram.

IGNÁC: Myslíš, kde spávaš? Kde bývaš?

LUKY: S Tetulou. Na záhradnej chatke.

IGNÁC (*podpichuje ho, smeje sa*): Jáj, ty si ten zajačik, čo ho zmákla! Má vkus, babička.

LUKY: Ti dám zajačika! Mohla by mi byť starou mamou.

IGNÁC: Čiže s babkou squatujete. Poviem, že máš stále ubytovanie. Bezďákov veľmi nemusí. Sedí vec, kámo? Nie, že sa potom prekecneš.

LUKY: Myslíš, že to vyjde? Ak to vyjde, za prvú výplatu ťa pozvem na večeru.

IGNÁC: Dyk, mladý má už lóve pred očami, ešte sa nič nedeje. Nechaj to na mňa, už som vydíloval iné veci, kámo! Hlavne žiadne omolo! Komprendes?

LUKY: Ja nefetujem.

IGNÁC (*smeje sa*): Hovorím, že nesmieš chlastať. Babka by ťa už mohla naučiť nejaké bezďacke hlášky, lebo vyzeráš jak nedorobený. Okamžite ťa každý ojebe. Igymu môžeš veriť! Na stopéro! Kúpte si časák, pane, pekná čajočka je vo vnútri! Padaj už, bo mi kazíš kšeft.

HUDOBNÝ PREDEL

(*Mňaukanie mačiek, zvuk dažďa.*)

TETULA: Čičí, čičí. Kde ste sa mi túlali, há? Podťe k mamke, podťe! Dáme si do nosa. Rybaciú konzervu vám mamka kúpila. Muro! Mica! Kiki! Čičí, ná! (*Zvuk kovovej lyžice búchajúcej o konzervu.*) Kde sa toľko fláka ten chlapec? Už mal byť dávno tu. Možno sa len s niekým zarozprával, alebo sa schoval pred dažďom. A možno kdesi zašitý číta tie sprostosti. Drevo ale mohol narúbať, ako budem variť? Kašľať na to. Popálím handry. (*Otvára dvierka na kachliach, vŕzgajú.*) Tí mladí sú takí nezodpovední. Prosím, jedenásť hodín večer a jeho ešte stále niet! Dúfam, že sa mu nič nestalo. Mesto je v noci nebezpečné. To by som neprežila, keby sa mu niečo stalo. (*Vŕzganie otvárajúcich sa dverí.*) Dobrý večer, milostpán! Čo si šlapol na mínu? Umieram od strachu, čo je s tebou.

LUKY: Dobrý!

TETULA: To je všetko? Žiadne vysvetlenie? Už som ťa videla v márnici.

LUKY: Nerepadaj panike, Tetula!

TETULA: Ešte si rob srandu! Ty nemáš ani páru, čo všetko sa ti môže stať v noci na ulici. Poznáš Ruda, čo zvykne žobrať na Kolárku? Vieš, ten koktavý. Tak toho ti skinheadi zapálili rovno na lavičke. Spal zabalený v spacáku. Len tak zahučalo a horel ako fakľa. Hodinu pobehoval nahý a popálený po Vajnorskej. Chudák. Nikto mu nechcel pomôcť. Mysleli si, že sa zbláznil. Odvtedy kokce. Si celý premočený. Prezleč sa, prechladneš.

LUKY: Nechcel som ťa vystrašiť. Fakt, už sa nehnevaj.

TETULA: Dobre, dobre. Teraz jedz. Vyfárala som zaváraniny, tak dnes máme lečo s klobásou. (*Lyžica škrípe o dno taniera.*) Povieš mi, kde si bol?

LUKY: Tetula, mala si pravdu. Nevyplatili ma za brigádu. Tak som bol somrovať. (*Zvuk drobákov hodených na stôl.*) Doniesol som aspoň desať eur.

TETULA: Čo som ti vravela. Špiny! Využiť človeka, to hej. A potom? Nech zdochne od hladu. Čo ich to zaujíma, hlavne, že oni zarobia. Vravela som ti, ber peniaze každý deň. Ale ty nie. Mal si svoju hlavu. To ten detský domov. Nenaučili ťa tam žiadne praktické veci.

LUKY: Chodil som po hypermarkete, odtiaľ ma vyhodil SBS-kár. Na stanici som mal viac šťastia. Pýtal som od jedného týpka desať centov a on: „Na čučo potrebuješ, čo?“ Vravel som mu, čo sa stalo. Smial sa mi do ksichtu.

TETULA: Ach, ty moja naivka. Na stanici sa potuluje najviac ožranov a ty čakáš, že ti niekto uverí? Nabudúce sa na to vykašli, jedlo si vyfárame a mne čoskoro príde dôchodok. Nejak bolo, nejak bude.

LUKY: Neboj sa, mňa dlho živiť nebudeš. Ignác slúbil, že mi vybaví robotu. Potom si nájdeme slušný podnájom a presťahujem ťa tam, aj s mačkami.

TETULA: Čo si chceš uviazať na krk starú vykopávku? Neblázni. Frajerky ti odplaším.

LUKY: Čo to rozprávaš? Pamätáš, ako sme sa stretli? Keby si mi nepomohla, možno sedím v base.

TETULA: Na to sa nedá zabudnúť! Aký si bol smiešny! Vyplašený králik, čo sa nechá chytiť pre jednu poondiatú bagetu. Oči ti vyliezali z jamky od strachu, keď ťa držal SBS-kár za golier. Akoby ťa šiel zodrať z kože. (*Smeje sa.*) Na perkelt!

LUKY: Rob si srandu. Druhý deň som nejedol a okrem toho, bola to moja prvá ukradnutá vec v obchode.

TETULA: Dúfam, že aj posledná! Ani kradnúť nevieš. Kukám, či tam nie sú kamery, né? Ti poviem, ten SBS-kár bol ale hnusný. Hovorím mu: „Pane, to ja som ho poslala a zabudla mu dať peniaze, tuto máte dve evri!“ On, že zavolá políciu. Potom som mu nakecala, že sa fízli iba naserú. Že kvôli jednej bagete budú musieť spisovať zápisnicu a že bude za hlupáka. Až keď som mu ponúkla päť evri, prestal strečkovať. Ale ten pohľad, keď ťa púšťal z toho kumbálu. Škoda, že si sa nevidel. Malý, bledý, vyklepaný chlapec. Myslela som, že si skrátiš cestu von cez výklad.

LUKY: Bolo to hrozné. Ani vo sne mi nenapadlo, že mi raz pomôže stará bezďacka.

TETULA: Lukynko, ja keď nemôžem pomôcť, tak aspoň neublížim. Lenže ľudia sú krutí. Život pre nich nemá cenu, iba veci. Veril by si, že niekto vyhodí do kontajnera živé mača? Nie? Tak pozri na Mura. Bol zabalený do igelitového sáčku. Mňaučal, až mi srdce trhalo. Kikinu som vytrhla z rúk dvom faganom. Chceli ju podpáliť. Nemysli si, neboli to žiadne socky. Mali na sebe drahé značkové bundy. Jeden ju šiel páliť a druhý to celé natáčal mobilom. Veril by si? Ani ja. Rád čítaš knihy o životoch na iných planétach, ale ver mi, že to, čo sa niekedy deje na našej, by prekvapilo aj toho najlepšieho spisovateľa. Keď sa chce dozvedieť pravdu o našej civilizácii, pozri sa do kontajnera. Čo vyhadzujeme, čoho máme priveľa, čoho sa potrebujeme zbaviť. Všetci plačú: „Nemáme peniaze!“ Tak prečo nájdem pri fáračke kartón zmrznutých kurčiat v záruke, fungl nový, ešte nevybalený vysávač, alebo tri kilá drahých talianskych cestovín? Lebo sme prežratí. Milý môj Lukynko, pravdu o ľuďoch som spoznala, až keď som skončila na ulici. Pred bezďackou sa totiž nikto nenamáha pretvárať.

LUKY: V niečom máš pravdu. Ale však nájdú sa aj výnimky, nie?

TETULA: Nájdú. Lenže musíš mať pri sebe dobrú lupu. Vieš, čo myslím. Tá fiflena, čo býva poniže a každé ráno ma skoro prejde svojim BMW-čkom, mi minule vynadala, že si mám zatvárať mačky. Vraj (*paroduje ju*): „Vykonávajú potrebu na náš trávnik a ničia ho.“ No nezblázni sa, myslím si, mačacie

hovno ti zničí trávnik. A pritom som ju minule videla odfotoú v časáku, ako sa vyšciera na akcii podporujúcej útulky. Pretváarka jedna. Tá by kvôli trávniku odkopla aj vlastnú matku!

LUKY: Ľudia robia chyby. Aj ty ich robíš, aj ja.

TETULA: Preto mám rada mačky! Tie chyby nerobia a sú úprimné. Ak im lezieš na nervy, dajú ti to jasne najavo a keď sa chcú maznať, sadnú ti rovno na koleno a basta. Ja by som najradšej odcestovala na mačaciu planétu. Hneď. Raketoplánom.

HUDOBNÝ PREDEL

(Spev vtákov, pískanie čajníka, v ktorom sa varí voda.)

LUKY: Dobré ráno!

TETULA: Dobré. Robíš kávu? Urob aj mne, v noci som mala sen. Brr, snívalo sa mi, že som fárala v konťoši pri nemocnici a našla v ňom ľudskú nohu. S topánkou a bielou ponožkou. Dúfam, že sa ničoho podobného nedožijem. (Mieša kávu, nahlas chlípe.) Tvoj turek, Lukynko, by prebral aj mŕtvolu.

LUKY: Poctivé dve lyžice kávy a úplne vriaca voda. Kam dnes pôjdeš fárať?

TETULA: Akosi ma pobolieva noha. Bude zmena počasia. Ostanem na chatke, dačo uvarím, trocha upracem a preperiem si v lavóre spodky. Nevieť sa ti dopracovať k spodnému prádlu, nikto ho nevyhadzuje. Čo ho tí ľudia žerú, či čo? Budem musieť zájsť na Miletičku, k Vietnamcovi.

LUKY: Máš pravdu, oddychuj. Ja utekám do mesta. Za Ignácom. Snáď už bude mať pre mňa niečo nové a cestou späť skočím po vodu k susedovi.

TETULA: Ale nie, že sa na to vykašleš. Vezmi väčšiu bandasku, nech ho neotravujeme každý deň. A polož mu ju ku kontajneru. Feri chodí do záhradky až okolo obeda.

LUKY: Viem, viem, viem. Zasa mi spala na bunde nejaká mačka. Je celá od chlпов. (Čistí bundu.) Biele, jasné! Muro. Ja toho kocúra raz...

TETULA: Nerozčuľuj sa. Je to jeho prejav lásky a dôvery. Vezmi mokrú handru a hotovo. Pár chlпов ešte nikoho nezabilo. Čičíí. No pod', miláčik, dám ti mliečka. Jedol si?

LUKY (posmešne): Ja? Či kocúr?

TETULA: Teba sa pýtam, či si raňajkoval. Na okne je pomazánka. (Listuje v novinách, počuť šušťanie papiera.) Čo nového píšú?

LUKY: Čítaš týždeň staré noviny, nevadí?

TETULA: To máš jedno, aj tak v nich píšú dookola to isté. (Číta.) Českom otriasla brutálna vražda dôchodcu! No prosím. A presne to isté sa udialo pred mesiacom u nás. Pohreb zavraždenej turistky, mafiánska poprava, priotrávená matka s deťmi. Samé pozitívne veci. Človek má normálne chuť žiť! Korupčný škandál oligarchu vedie až na Bahamy! Prišiel o všetko, rodinný podnik mu skrachoval. Zamestnávateľ nevyplatil mzdu stopäťdesiatim šičkám. Pekne. Ďalšie bezďácky na obzore. Možno už spávajú na

stanici. Keď to takto pôjde ďalej, v našej krajine budú žiť politici, oligarchovia a milióny bezďákov.

LUKY: Idem, Tetula! Dávaj si tu na seba pozor. (Buchne bránka.)

TETULA: Pozor si dávaj hlavne ty. A nie, že budeš zasa somrovať. Ešte dostaneš nakladačku. Mimi, kde si sa túlala, moja? Poď k mamke. (Mňaukanie.) Ajaj, na krku máš obrovského kliešťa, vyberieme. Pomaličky. No a je preč. Pustíme si rádio, nech nám je veselšie. (Chvíľu ladí stanice, ozve sa hudba.) Idem si ja poprať prádlo, stihne vyschnúť na slniečku. (Nalieva vodu do lavóra, počuť člapkanie, zvuk auta, buchnutie bránky.)

Ing. ZÁVADA: Haló, je tu niekto? Haló!

TETULA (hundre si pre seba): Keby som bola ironická, poviem mu: „Kto by tu teraz jedol.“ (zakričí) Nikto, len jedna stará žena. Koho hľadáte?

Ing. ZÁVADA: Máte psa? Môžem prísť bližšie?

TETULA: Ja psov nemusím a mačiek sa nebojte. Sú cvičené na lov potkanov. Kludne vojdite do záhrady.

Ing. ZÁVADA: Vy tu bývate?

TETULA: Počkajte, stíšim rádio, nech sa počujeme. (Hudba v pozadí sa stíši.) A s kým hovorím?

Ing. ZÁVADA: Som inžinier Závada. Ste tu sama?

TETULA: Teší ma. Elena Drobná, ale volajú ma Tetula. A sama tu nie som. Ten biely na okne je Muro. To pásikavé čudo, čo vás ovoniava, je Kikina a tá vyľakaná na strome je Mimi. Koho hľadáte?

Ing. ZÁVADA: Prišiel som si pozrieť pozemok.

TETULA: Pozemok? Aký pozemok?

Ing. ZÁVADA: Tento pozemok a záhradnú chatku v ktorej, ako vidím, nelegálne bývate.

TETULA: Akože nelegálne? Všetci susedia vedia, že som tu. Väčšina s tým súhlasila a ostatným je to srdečne jedno.

Ing. ZÁVADA: No počkajte, počkajte. Uvediem veci na správnu mieru. Táto záhradná chatka spolu s pozemkom bola po úmrtí istého pána predmetom dedičského konania, ktoré sa konečne ukončilo. Do svojho výlučného vlastníctva ju získal môj zamestnávateľ, ktorý má v pláne začať výstavbu. Rozumiete mi?

TETULA: Hovoríte predsa po slovensky, prečo by som nerozumela? A kto je váš zamestnávateľ?

Ing. ZÁVADA: Meno nie je pre vás podstatné, nepoznáte ho. Dôležitá je pre vás informácia, že sa tu bude stavať.

TETULA: A odkiaľ vy viete, že ho nemôžem poznať? Svet je malý a toto mesto je jedna diera. Minule som šla k ušnému a čo nevidím, v ordinácii sedí môj bývalý spolužiak. Na svoj vek vyzeral dobre. Tak sme si aj pokecali a zapomínali. Povedali by ste, že viac ako polovica spolužiakov z našej triedy už nežije? Infarkt a rakovina. To je metla ľudstva. Spolužiačky, tie sa vraj ešte držia, ale...

Ing. ZÁVADA (skočí jej do reči): Pozrite sa, nemám čas! Ja pracujem. Prišiel som zistiť momentálny stav pozemku a snažím sa vám vysvetliť, že čoskoro tu

bude stáť nízkoenergetická novostavba s luxusnými bytmi. Rozumiete mi?

TETULA (*naštvané*): Čo furt omieľate, či vám rozumiem? Ja nie som vymletá, chápem každú jednu vetu. Váš zamestnávateľ, ktorého vraj nemôžem poznať, tu postaví špeciálne vykurované a luxusne drahé byty. Len či ich aj predá. Ľudia dnes šetria každú korunu. Kedysi mi pri fáračke z okna hodili drobné. Dnes na mňa len vrieskajú. Ozaj, nedáte si kávu? Luky, môj... ako to povedať, niečo ako syn, teda synovec, ma naučil robiť perfektného turka. Je vyučený čašník. Tak uznáte, že kto iný vie, ako má správna turecká káva chutiť a vyzerať. Mám aj cukor.

Ing. ZÁVADA: Musíte sa okamžite odsťahovať. Rozumiete? Hneď. Je mi to ľúto, ale môj zamestnávateľ svoj podnikateľský zámer kvôli vám nezmení.

(Z rádia sa ozve hlas čítajúci správy: „Ako uviedli britské noviny *The Guardian*, v Európskej únii je trojnásobne viac prázdnych bytov a domov, ako je ľudí bez domova. Štatistiky ukazujú, že len v Európskej únii je viac ako jedenásť miliónov prázdnych bytov, ktoré sú kúpené ako investícia do budúcnosti. Na druhej strane sa neustále zvyšuje počet ľudí bez domova. Odhaduje sa, že v EÚ žijú bez strechy nad hlavou už viac ako štyri milióny ľudí.“)

TETULA: Tak ste to počuli. A vy odo mňa chcete, aby som okamžite odišla. A kam? Na mesiac?

Ing. ZÁVADA: Pozrite sa, ja vám neviem pomôcť. Skúste kontaktovať sociálku, alebo domov dôchodcov. Upozornil som vás a vy to musíte vziať na vedomie. Ste na cudzom pozemku. Je to vlastne, svojím spôsobom, krádež. Teraz urobím pár fotiek, aby šéf videl, že má na pozemku bezdomovcov.

TETULA: Akých bezdomovcov? Snáď ľudí bez domova, nie? A prečo trepete nezmysly? Že krádež? My to tu vášmu zamestnávateľovi kosíme, staráme sa mu o stromy a dávame pozor, aby mu niekto nepodpálil chatku! Lukynko opravil plot, na naše náklady. Nezabúdajte, že sme bez vody a elektriny. A okamžite prestaňte fotiť moje mačky a osobné veci!

Ing. ZÁVADA: Klud. Ja môžem prísť aj s policajtmí. O stromy sa už nestarajte, všetko pôjde preč. Neskôr nasadíme ušľachtilé dreviny.

TETULA: Veď hej, vyhrážať sa políciou úbohej starej žene. Nehanbite sa? Myslíte si, že ak by som mala na výber, budem hniť v tejto studenej smradlavej chatke? Viete, aký bordel v nej bol? Tony injekčných striekačiek som z nej povynášala. A tých fliaš v záhrade! Vie váš zamestnávateľ, že mu tu žúrovala mládež? Nie? Tak mu to povedzte. A stará úbohá invalidná dôchodkyňa mu upratala pozemok. Zadarmo.

Ing. ZÁVADA: Pani Drobná, ja som si splnil povinnosť a nebudem zodpovedný za stavebný proces, ktorý začne koncom mája. To má v kompetencii kolega. Dovtedy musíte pozemok opustiť, lebo to budeme riešiť inou cestou. Tešilo ma. A dávajte pozor na tú vašu piecku, zdá sa mi, že máte zle odizolovaný komín. Zbohom. (*Buchnutie bránky, štartovanie auta. V rádiu hrá pesnička „Vzhŕu k výškám“ od Heleny Vondráčkovej.*)

TETULA (*do mňaukania*): No Muro, a máme vymaľované.

HUDOBNÝ PREDEL

(*Vízganie a buchnutie bránky.*)

LUKY (*rozjarene spieva pesničku Boney M., ktorú prespieval Karel Gott*): O tom, že tam byl Bábylon a plodná stráň a klid a rád a všude kolem tráva. Tetula! Oslavujeme. Dnes je šťastný deň. Tvoj sen s nohou v konťoši znamenal, že si nájdem prácu.

TETULA: Nepovedz! Podarilo sa? Ignác vybavil? Vravela som, neni to zlý chlapec, len tie náušnice z nosa by mal dať dole.

LUKY: Od zajtra budem čašník v reštaurácii Vareška v Petržalke. Čo čašník. Pán čašník! Pretože im vraj niekto vypadol a ja budem okamžite obsluhovať. Dones poháre.

TETULA: Čo si to nakúpil? A odkiaľ si mal prachy?

LUKY: Požičal som si. Teraz, keď mám robotku, ich v pohode vrátim. Podaj nejaký tanier a ešte nôž.

TETULA: Dobre vidím? Šampanské? Hubert. Ty bohém bláznivý! Takto rozhadzovať! Ukáž? Chladené. Naposledy som ho pila, keď som predala svoj byt. Zapili sme s novým majiteľom oldomáš a potom ma ošmekol.

LUKY: Čin, čin! (*Štrngajú si.*) Za tie horčičáky by mi majster v škole poriadne naložil. Nuž ale keď nemáme šampusky, nebudeme predsa piť z fľaše. Ovoňaj.

TETULA: Fuj, smrdí to ako moje nohy po celom dni fárania.

LUKY: Francúzsky syr. A hen, v sáčku sú olivy. Dnes sa troška rozšupneme, lebo od zajtra začína riadna makačka. Reštaurácia je vychytená, majú vždy plno.

TETULA: Francúzsky syr, hovoríš... (*mliaska*) Ani mi nevrav, čo stál. A čo, ako sa ti pozdáva tvoj šéf?

LUKY: No, zajtra ho snáď stretnem.

TETULA: Lukynko, koľkokrát ti mám opakovať, že...

LUKY (*skočí jej do reči*): Ignác povedal, že je to tutovka, tak je to tutovka. Vraj je to jeho veľmi dobrý známy.

TETULA: Sľúb mi, že bez podpísanej zmluvy neodnesieš ani tanier polievky. Viem, že máš kladný prístup k životu, ale spomeň si, ako si sa popálil. Prisahaj! Počuješ?

LUKY: Povedz číslo.

TETULA: Prestaň s tými blbosťami.

LUKY: Iba jedno poondené číslo od teba chcem!

TETULA (*vzdychne si*): Päťdesiatjeden.

LUKY (*listuje, šušťí stránkami v knihe*): Strana päťdesiatjeden. (*číta*) Bože môj, ty mi budeš vykladať o kladnom mentálnom postoji a to ti dnes ani nezdemolovali planétu.

TETULA: Ale zdemolovali. Zatiaľ mentálne. A prakticky to tu zdemolujú presne o mesiac.

LUKY: O čom blúzniš? Nerozumiem.

TETULA: Dnes bol u nás inžinier. Závada. Oznamil mi, že sa tu začne o mesiac stavať. Takže dvíhame kotvy, mladý. A tie čerešne už nemusíš orezávať, vyrúbu ich a vysadia niečo nóbl.

LUKY: Prečo? Prečo! Prečo ja nemôžem mať pekný jeden celý, celučičký deň. Nie polku ani trištvrtu, ale celých dvadsaťštyri hodín, počas ktorých by sa niečo neposralo a ja by som mohol cítiť šťastie. Chcem snáď od života tak veľa? Jeden deň. V ktorom by ma nikto neodrbal, nebil a nevrieskal po mne. Zasratý deň, keď by som nemal žalúdočnú neurózu a depku z budúcnosti. Bože, snívam snáď o drahej jachte a miliónoch na účte? Nie. Chcem len jeden deň v mojom posratom živote, keď budem nerušene šťastný!

TETULA: Ako si mi to minule povedal? Neprepadaj panike. Nejak bolo, nejak bude. Zajtra ukážeš šéfinovi tú fintu s taniermi a budeme za vodou. (*Nalieva šampus.*) Na. Exni to, kým neuletia bublinky.

HUDOBNÝ PREDEL

TETULA (*bolestivo*): Ach bože, joj, to bolí! Jajajaj, to nevydržím!

LUKY (*rozospato*): Čo sa deje? Počkaj, zapálím petrolejku.

TETULA: Žlčník Lukynko. Ako by mi ho niekto rezal britvou. Nemala som jesť ten syr. Júj! Potrebujem lieky, neskočíš mi kúpiť? Buscopan sa to volá. Lekáreň na Račku má otvorené nonstop. V taštičke nájdeš nejaké drobné.

LUKY: Dobre Tetula, hneď som naspäť. Vydržíš? Či zobudím suseda, nech volá sanitku?

TETULA: Kdeže sanitku. Mňa do nemocnice nikto nedostane. Naležala som sa v nej aj na dva životy. Vydržím. Len sa nikde nezdržuj, lebo tu od bolesti skapem.

(*Buchot bráničky, zvuk utekajúcich topánok, ktoré narážajú na asfalt.*)

PLIAGA: Hej! Cigoš! Kam sa jebeš!

LUKY: Nikam.

PLIAGA: Nemáš jednu cigu? Stoj, do riti, keď s tebou vyprávam.

LUKY: Nefajčím.

PLIAGA: Šak stoj, ti hovorím, né?

LUKY: Pliaga, daj mi pokoj! Nemám cigy ani peniaze.

PLIAGA: A odkiaľ vieš moje meno?

LUKY: Počul som o tebe.

PLIAGA: Chýry o Pliagovi sa roznášajú jako filcky. A čo si taký nervózny, šak môžeme pokecať, né? Nedáš si? (*Pije.*) Fajnové omolo. Z koňtoša!

LUKY: Nepijem. Tak o čom sa chceš rozprávať?

PLIAGA: Nepije, nefajčí, nefetuje, nekefuje. Čo si svätec, móre? Jak sa voláš?

LUKY: Načo ti bude moje meno?

PLIAGA: Očúvaj degeš, nebuď hustý, bo môžeš aj zle dopadnúť.

LUKY: Lukáš.

PLIAGA: Očúvaj Lukáš, potrebujem drobné. Na vínko, rozumieš. Vieš, jak to chodí, dnes dáš ty mne, zajtra ja tebe.

LUKY: Nemám ani cent.

PLIAGA: Cigániš, až sa ti z nosa kúri. Vyondi vrecká!

LUKY: Nedotýkaj sa ma.

PLIAGA: Kurva, kmitaj, bo ti takú jebnem!

(*Zvuky súcania, udierania, plieskania.*)

LUKY: Áu, ty zlodej! Pomóc!

PLIAGA: Zavri tú čiernu hubu. (*úder*)

LUKY: Au, prestaň!

PLIAGA: Povedal som, naval prachy. Si hluchý? (*úder*)

LUKY: Potrebujem lieky. Ona má žlčníkový záchvat. (*úder*) Áu!

PLIAGA: Chcel si ma ojebať, čo? (*úder*)

LUKY: Á, zuby! Pomoc! (*úder*)

PLIAGA: Drž piču! (*úder*) Tak dopadnú šetci, čo klamú Pliagovi.

(*Úder, kopanec, Luky chrčí.*)

PLIAGA (*paroduje Lukyho*): „Nemám ani cent.“ Geňo vyjebané. A v kešeni suší dvacinu. Na! Žeby si pamätal. Aj Pliaga musí z niečoho žiť, né?

(*Zvuk kopancov dopadajúcich na Lukyho chrbát.*)

LUKY (*šušľavo, chrpäľavo*): Nechaj mi aspoň na lieky, prosím ťa, kvôli Tetule.

PLIAGA: Stará ma už raz ojebala. A píšete si za uchále, obidvaja, Pliaga je kráľ ulice. Ulica je moj revír a vy keď tu chcece šuchať zadky, musíte cvakať! Ta keď na vás kuknem, cáľujte bez kecov. Delo del, degeš.

HUDOBNÝ PREDEL

(*Zvuk idúcej električky, niekde zabreše pes, hudba.*)

TETULA (*otvára kontajner, mrmle si pre seba*): Prázdny kontoš a na jeho dne peňaženka. Čo moja, vyhodili ťa, či ukradli? Teraz sa musím ja, starena nemotorná, za tebou trepať? Náhodou sa zavrie vrchnák a budem trčať v koňtoši jak kanárik v kletke. Aj tak v nej možno nie sú prachy, je akási tenká. Kašlem na ňu.

IGNÁC: S kým sa to rozprávate, Tetula?

TETULA: S mŕtvou peňaženkou na dne kontoša.

IGNÁC: Počkajte, hupsnem tam. Podržte vrchnák. (*Otvára kontajner, lezie dnu.*) Nech sa páči.

TETULA (*šuchoce s peniazmi*): No prosím, päťdesiatka, ešte nová, neošúchaná. Pôjdeme na muti.¹ Tu máš, choď ju dakde zameniť. Ja počkám. Bolia ma nohy.

IGNÁC: Nechajte tak. Od žobráčky budem brať? Najmä, keď má na krku lenivého smrada? Vysral sa na robotu, čo som mu vybavil, viete o tom? Vyzeral som pred mojím známym ako čurák.

TETULA: Vysral, vysral. A vieš ty vôbec prečo? Hneď odsúdiť človeka, to áno, ale zisťovať, aká je pravda, to sa dnes nikomu nechce. Ten smrad lenivý, aby si vedel, leží na chatke. Zbitý jak pes. Hlavu má ako futbalku a predné

¹ Slang. na polovicu.

zuby sa mu váľajú kdesi v tráve. Myslela som si, že dostanem infarkt, keď sa doplazil do dverí. Samá krv a modrina. Aj ten poondianý žľčník, kvôli ktorému sa to všetko stalo, ma prestal bolieť. Uznaj, mohol v takom stave obsluhovať? Šak vyzerá jak zombík.

IGNÁC: Kto ho tak dokatoval? Bol na férovke?

TETULA: Pliaga. Poznáš ho, nie? Každý ho pozná. Upír bezďákov, veď aj ty si od neho určite vyfasoval. Luky sa síce bránil, ale nemal šancu. Pliaga je obor, raz mávol rukou a bol na zemi. Viem si to živo predstaviť. Luky kričal o pomoc, lenže kto sa zapletie do bitky v noci, v parku. Kvôli bezďákovi? Nikto. A policajti, tí si sedia pekne v autách, jazdia po cestičkách a tvária sa, že nič nevidia.

IGNÁC: Tak mladý mal krstiny. Hovorí sa, že kto nevyfasuje od Pliagu, nie je bezďák. Snáď to rozďýcha. A zuby? Ja som ich tiež dlho nemal. Taký je život.

TETULA: Ako hovorí Lukáš, je to divná planéta. A ani ty, ani ja s tým nič neurobíme. Môžem ťa o niečo poprosiť? A kľudne za to obetujem tuto peniaze. Vybav mu ešte nejakú robotu! Viem, že čašníkom tak skoro nebude. Kto by chcel bezzubého pingla, ale ak nájdeš niečo nenáročné, kde nebude vadiť, že má rozbitý ksicht. Čo?

IGNÁC: Uvidíme. Mrknem, zistím, vybavím. Na betón sa niečo nájde. Mladý nech sa dá dokopy. Musím utekať, zatvoria mi výdajňu časákov. Zatiaľ sa majte.

TETULA (*šúcha nohami o asfalt*): Nie je to zlý chlapec, len tie náušnice z nosa by si mal vybrať. Vyzerá ako mimozemšťan. (*Okolo prechádza pípajúce smetiarske auto, vysýpa smeti, búcha.*) Počkajte! Hej! Ešte som nestihla vyfárať. Potrebujem pre Lukyho novú bundu. Starú má celú od krvi. Sú tam ešte potrebné veci a dobré jedlo. Z čoho dnes budem žiť? Skupáni! Malomeštiaci nenažraní, ešte ani posraté odpadky nám nedoprajú! Čo je toto za krajinu. (*Slová sa strácajú v hučaní smetiarskeho auta, v rinčaní električiek, trúbení áut a rýchlej industriálnej hudbe.*)

KONIEC

LINDSEY MCCARTHY

Bezdomovectvo a identita: Kritický prehľad literatúry a teórie

Výrazom „bezdomovecká identita“ označujem v tomto texte identitu, ktorá pozostáva zo zmesi stereotypov a je sociálne konštruovaná naprieč rôznymi diskurzmi. A hoci „bezdomovecká identita“ ako taká neexistuje, názory spoločnosti ovplyvňuje. Pre tie a tých, ktorí sa nachádzajú v situácii bezdomovectva, to má závažné následky (napríklad vo vzťahu k ich sebamnímaniu). Z „bezdomoveckej identity“ sa tak za istých podmienok stáva určujúca črta charakteru, ktorá zatiňuje všetky ostatné súčasti identity.

Ak ľudí v situácii bezdomovectva priradíme k takto chápanej kategórii – t. j. „zanedbaný človek v ‚prešíváku‘, ktorý žije na ulici“ (Burman, cit. podľa Breeze – Dean 2012: 134) – a nezohľadníme jej rôznorodosť, ako univerzálneho reprezentanta tejto skupiny ľudí si predstavíme muža-beloča (Pascale 2005). Chudobu tak budeme vnímať bez rasových a rodových aspektov. Mnohé výskumy v minulosti prehládali pestrú paletu skúseností čoraz väčšieho počtu žien, ktoré sa vo Veľkej Británii ocitajú v situácii bezdomovectva (May a kol. 2007). Jedným z dôsledkov ignorovania rodu bolo sformovanie takého konštruktu, v ktorom osobu nachádzajúcu sa v situácii bezdomovectva stelesňuje muž. Takéto vnímanie posilňujú aj mediálne zobrazenia „muža-žobraka“ (Klodawsky 2006: 378) alebo „zarasteneho zanedbaného muža“ (Radley a kol. 2006: 437). No ako upozorňuje Watson, dominantné maskulínne diskurzy sú „pre tých a tie, ktorí a ktoré sa s nimi nedokážu identifikovať, paralyzujúce“ (Watson 2000: 160). Inak povedané, nie všetky ženy sa dokážu stotožniť s maskulinistickými inštitucionálnymi a akademickými diskurzmi o bezdomovectve, čo podľa Watson (2000) v ženách bez domova vyvoláva pocit pasivity a toho, že nie sú schopné so svojou situáciou niečo urobiť.

V súčasnosti sa však venuje čoraz väčšia pozornosť aj skúmaniu rodových aspektov bezdomovectva a bývania, a to z feministickej perspektívy (Klodawsky 2006, Watson 2000, Casey a kol. 2008). Práce, ktoré vznikajú v tejto oblasti, kritizujú doterajšie prístupy a definície bezdomovectva – upozorňujú, že u ľudí bez domova v dostatočnej miere nezohľadňovali rodovú diferenciu. Zdôrazňujú aj to, že ženy bez domova nemajú k dispozícii dostatok služieb, ktoré by reflektovali ich špecifické potreby. Tento text vzniká v období, keď slabne sociálna ochrana a silnejú ekonomické tlaky (aj tie, ktoré sa týkajú trhu s nehnuteľnosťami). Je pí-



LINDSEY MCCARTHY pôsobí ako výskumníčka v Centre for Regional Economic and Social Research na Sheffield Hallam University. Odborne sa zameriava na bezdomovectvo a vylúčenie z bývania. Špecializuje sa najmä na témy „bývanie a ženy“, „stigma a jej manažment“, „marginalizované skupiny a identity“, „politiky sociálnej starostlivosti a ich reformy“ a „vizuálne metódy“. Vo svojej doktorandskej práci sa venovala kvalitatívnemu výskumu bezdomovectva žien – skúmala, ako ženy bez domova vnímajú koncept „domova“ a „bezdomovectva“, ako toto vnímanie ovplyvňuje ich identity a ako sa vyrovnávajú so stigmou spojenou s bezdomovectvom. Je členkou komisie Housing Studies Association, vzdelávacej spoločnosti, ktorá reprezentuje záujmy a názory odborníkov a odborníček venujúcich sa téme bývania. Je autorkou a spoluautorkou mnohých štúdií, ktoré kriticky reflektujú rôzne aspekty bezdomovectva.

saný v dobe, keď „politické opatrenia, v dôsledku ktorých je oslabovaná sieť núdzových foriem ubytovania pôvodne určených pre ľudí, ktorí sú v najväčšej núdzi, môžu viesť k nárastu bezdomovectva“ (Fitzpatrick a kol. 2012: 3). V čase, keď tento text píšem, rapídne narastá počet ľudí, ktorí žijú na ulici alebo sú oficiálne bez domova (od jesene 2010 do jesene 2011 vzrástol v Anglicku počet ľudí bez domova o 23 %; v rokoch 2009 – 2012 počet ľudí s nárokom na prechodné ubytovanie poskytované štátom narástol o 34 %). Takisto bol zaznamenaný nárast počtu ľudí využívajúcich prechodné ubytovanie (počet umiestnení v ubytovniach sa za ostatné dva roky takmer zdvojnásobil). V celej Veľkej Británii narastá aj množstvo rôznych foriem „skrytého bezdomovectva“ (Fitzpatrick a kol. 2012: 3 – 4). Oslabovanie sociálnej podpory sa dotýka nielen celoplošne platnej maximálnej výšky lokálneho prídavku na bývanie; príkladom je aj zavedenie „pokuty“ za nezamestnanosť pre nájomníkov a nájomníčky sociálneho ubytovania v produktívnom veku, ale aj navrhované zamietnutie príspevku na bývanie ľuďom vo veku menej ako 25 rokov (Fitzpatrick a kol. 2012). Téma bezdomovectva sa navyše ocitla v kontexte „zodpovedného občianstva“ (Whiteford 2010: 193). Slovník zodpovedného občianstva, ktorý viac než o právach hovorí o zodpovednosti a „aktívnom občianovi“, si osvojili zástupcovia Labouristov aj Toryovcov (Whiteford 2010: 194). V dôsledku toho je zodpovednosť pripisovaná práve najviac znevýhodneným osobám spoločnosti (ženy a muži bez domova medzi nich patria). Je im poskytovaná „zmysluplná aktivita“, a namiesto toho, aby mali na isté služby právo, sú povzbudzovaní k tomu, aby si ich zaslúžili. Podľa Whiteforda takáto v súčasnosti presadzovaná ideológia nezohľadňuje, že pravým dôvodom bezdomovectva nie je nedostatok osobnej zodpovednosti, ale nedostatok dostupného bývania a podporných služieb; a to všetko v čase, keď sú spoločenské nerovnosti obrovské a neustále narastajú (Whiteford 2010: 203).

Záleží na tom, aký obraz sa o bezdomovectve vytvára. Môže totiž ovplyvniť, koho bude spoločnosť chápať ako osobu bez domova, a tiež, ako bude takýto človek vnímaný verejnosťou či ľuďmi, ktorí v tejto oblasti pracujú. Ako tvrdí Young, spôsob, akým je bezdomovec zadaný, je v procese, v ktorom chceme bezdomovec odstrániť, kľúčovou záležitosťou (Young 2012: 2). Podobne ako Young, aj Swain (2011) upozorňuje, že primerané riešenie bezdomovectva možno nájsť až vtedy, keď budeme vedieť, kto a prečo je bez domova. Podľa Swaina (2011) je súčasný obraz bezdomovectva nepresný a „nemoderný“. Swain dodáva, že skutočný obraz, t. j. „cudzí štátny príslušník, ktorý prebýva v hrozných podmienkach v garáži alebo chatrči“, nepriláka žiadne dary či dotácie, preto sa mu väčšina médií a aj kampaní charitatívnych organizácií vyhýba. V článku sa zameriam na koncept diskurzívnej „bezdomoveckej identity“. Zastávam názor, že takéto konštrukcie sú zväzujúce a neprospešné, pretože „ľudí uzatvárajú do kategórií, ktoré neodzrkadľujú ich skutočné možnosti stať sa niekým iným“ (Grammatico 2012: 7). Tento článok reaguje na medzery a dilemy v oblasti výskumu bezdomovectva, a to tak, že sa pokúša zachytiť jemné odtienky „bezdomoveckej identity“, pričom stavia na princípe intersekcionality a interdisciplinarite.

Otázka, ktorá tu oprávnené vyvstáva, znie: Ako sa môžu ľudia nachádzajúci sa v situácii bezdomovectva stať súčasťou diskusie o „bezdomoveckých iden-

titách“? Ak sa chceme témou „bezdomoveckej identity“ zaoberať kriticky, musíme sa najskôr oboznámiť s rôznymi teoretickými prístupmi k otázke „identity“ a zistiť, čo z nich môžeme použiť pri (re)konceptualizácii „bezdomoveckej identity“. V texte v stručnosti popíšem niekoľko teoretických prístupov a následne si budeme môcť položiť otázku, ako sa môže osoba nachádzajúca sa v situácii bezdomovectva normatívnym identitám vzoprieť, a tiež, akým smerom by sa mohla uberať literatúra a výskum zaoberajúci sa bezdomovectvom.

Green (2004), Grossberg (1996) a Hall a Du Gay (1996) sa zhodujú v názore, že koncept identity bol podrobený interdisciplinárnej skúmaniu a kritike – zo strany spoločenských vied, kulturologie, feministickej teórie, výskumu antikolonializmu, psychoanalýzy, filozofie, geografie aj psychológie. Tento širokospektrálny záujem poukazuje na to, že koncept identity je pre porozumenie individuálnemu a spoločenskému svetu (v jeho každodennosti aj výnimočnosti) zásadný. Aj keď podľa Jenkinsa (2004) nie je premýšľanie o identite ničím novým – veď na túto tému existuje uznávaná sociologická aj psychologická literatúra zo začiatku dvadsiateho storočia, ba dokonca aj staršia –, zdá sa, že spôsoby nazierania na identitu sa často menia. V skorom devätnástom storočí bol pohľad na „ja“ oveľa viac prepojený s myšlienkou „ľudskej individuality“, ktorá je do veľkej miery nezávislá od spoločenského prostredia (Sibley 1995). Podľa Sibleyho sa teoretický obrat spája s Freudovou psychoanalýzou, keďže Freud situoval individuum do spoločnosti. Súčasné teórie túto myšlienku rozširujú o kritiku chápania identity ako singularnej, nedeliteľnej, jednotnej. Hall a Du Gay (1996) poznamenávajú, že identita je koncept, ktorý „podlieha likvidácii“¹ – bol dekonštruovaný na tie najmenšie fragmenty a vo svojej pôvodnej podobe už nie je „pre naše uvažovanie vhodný“. Ďalej však tvrdia, že bez konceptu identity nie je možné zaoberať sa kľúčovými otázkami. Premýšľať tak, že budeme brať do úvahy identitu (v jej novej podobe), však znamená prijať jej tekutú a nestálu povahu. To je čosi, čo je predchádzajúcej konštrukcii „individualizovaného ja“ veľmi vzdialené. V nasledujúcej časti textu sa budem venovať tomu, ako identitu konceptualizovali niektorí ďalší kľúčoví teoretici a teoretičky – menovite Nancy Fraser, Anthony Giddens, Erving Goffman a Judith Butler. Fraser aj Giddens si uvedomujú dôležitosť zohľadňovania individuálnych a štruktúrnych faktorov pri konceptualizácii identity. Giddens navyše pripomína, že v období neskorkej modernity sa premýšľaniu o identite nedá vyhnúť. Goffman a Butler prispievajú do debaty tým, že identitu konceptualizujú ako predstavenie určené pre publikum. „Bezdomoveckú identitu“ tak nemusíme ponímať len ako čosi, čo vychádza zvnútra. Môžeme ju chápať ako opakovanie zvonku predpísaných spôsobov správania, ktoré si osvojujeme.

PREHLAD TEORETICKÝCH STANOVÍSK. POLITIKA IDENTITY A SOCIÁLNA SPRAVODLIVOSŤ

Teórie identity sa dajú rozdeliť na makroštrukturalistické a postštrukturalistické. Makroštrukturalistická teória chápe jednotlivca ako produkt makrosociálno-ekonomických síl, uväznený v štruktúrnych pozíciách a dominujúcich

¹ V origináli „under erasure“. Ide o odkaz na derridovské „sous rature“ – v slovenskom jazyku sa prekladá aj ako „pod preškrtnutím“, „pod škrtom“, „preškrtnuté“. Pozn. prekladateľky.

ideológiach. Postštrukturalistické stanovisko sa od kolektivity odkláňa a zdôrazňuje rozdielnosť a jedinečnosť individuality (Jenkins 2004). Ako príklad je možné uviesť feministický pohľad na „rod“ (ktorý je tiež kategóriou identity). Kým štrukturalistickí feministi a štrukturalistické feministky by zdôrazňovali, že je dôležité zadefinovať zjednocujúci pojem „ženskosti“, postštrukturalisti a postštrukturalistky by oponovali, že neexistuje čosi jednoznačne „ženské“. „Ženstvo“ – ak ho každá žena neprežíva rovnako – by totiž považovali za kategóriu, ktorá je príliš obmedzujúca (Johnson-Roullier 1995). Aj štrukturalistické, aj postštrukturalistické stanoviská však majú svoje slabiny. Štrukturalistická teória robí z jedinca „spoločenskú bábku“ s nepatrnou mierou samostatnosti, kým postštrukturalistická teória zasa zachádza prídeľo opačným smerom. Dekonstruuje kategórie identifikácie, a tak je v nej ťažké obhájiť identifikovanie sa so skupinou. To môže viesť k ďalšiemu oslabovaniu marginalizovaných skupín – sú to totiž práve skupiny, s ktorými sa takíto ľudia identifikujú, kde nachádzajú svoj zmysel (Green 2004). Problém však nemusí tkvieť ani v jednom z uvedených prístupov. Môže vyvstávať skôr z dichotomickosti, s akou sa k obojm z nich pristupuje: je potrebné si zvoliť jeden alebo druhý. Green trvá na tom, že akákoľvek teória identity musí zahŕňať individuálne, a zároveň rovnakým dielom aj kolektívne (Green 2004: 16).

Je to dôležité najmä v boji za sociálnu spravodlivosť marginalizovaných skupín v „dobe politiky identity“, či vo „svete naklonenom diverzite, v ktorom už asimilácia v majorite alebo dominantnej kultúre nepredstavuje daň za rovnakú mieru rešpektu“ (Fraser 1996: 1). Nancy Fraser (1996) sa tejto otázke vyčerpávajúco venuje v článku *Sociálna spravodlivosť v dobe politiky identity: Redistribúcia, uznanie a participácia*. Hoci používa iné výrazy („redistribúcia“ namiesto makroštrukturalizmu a „politika uznania“ namiesto štrukturalizmu/individualistických prístupov), tvrdí, že takáto dichotómia je mylná. Sociálna spravodlivosť si vyžaduje rovnako redistribúciu, ako aj uznanie diverzity. Keďže každá identifikačná kategória je bivalentná, na to, aby bola dosiahnutá sociálna spravodlivosť, je potrebné zmeniť aspekt redistribúcie (napríklad ekonomickú štruktúru), ale aj aspekt uznania (napríklad kompenzovať statusové hierarchie). Ďalším príkladom môže byť identifikačná kategória „triedy“. Fraser pripúšťa, že ekonomické štruktúry môžu byť primárnou príčinou triednej nespravodlivosti, no tvrdí, že ak sa zameriame výlučne na redistribúciu, vystavíme sa nebezpečenstvu, že chybné zovšeobecníme normy dominantnej skupiny a od minoritných skupín budeme vyžadovať asimiláciu. Triedna spravodlivosť navyše vyžaduje preskúmanie kultúrnych postojov a uznanie diverzity v rámci „skupiny“. Podľa Fraser potrebujeme obojsmerný prístup, t. j. taký, ktorý „zohľadní dvojité potrebu oboch strán“ (Fraser 1996: 23). Konkrétny prípad, ktorému sa tu venujeme, to komplikuje ešte viac. Ako upozorňuje Fraser, záleží na tom, čo zneuznaní ľudia potrebujú k tomu, aby sa mohli stať rovnocennou súčasťou spoločenského života, t. j. o aké uznanie treba následne podľa toho usilovať. Fraserovej dvojsmerný prístup zohľadňuje priesečníky rôznych osí identity. Nikto totiž nezaujíma len jedinou identitnú pozíciu. Ľudia, ktorí sú podriadení v rámci jednej osi identity, môžu byť dominantní v inej osi. Okruhom sa tak vraciame naspäť k argumentom

kultúrnych teoretikov, napríklad Halla (Hall 1997: 33), ktorí tvrdia, že identita je dôležitým a potrebným teoretickým konceptom, no zároveň jedným dychom upozorňujú na jeho „kľzavosť“ a komplexnosť: koncept identity „nie je fixný“, no „nie je ani ničím“. Tento postoj iba zvýrazňuje, že je dôležité zohľadniť interakcie medzi makro- a mikrofaktormi a že zotrvať pri dichotomickom uvažovaní je v boji za sociálnu spravodlivosť nezmyselné.

ANTHONY GIDDENS: PREMÝŠLANIE O IDENTITE V NESKOREJ MODERNITE

Giddens (1991) spája mikro-interakcie a makroteórie, aby sa pokúsil porozumieť spoločnosti aj jednotlivcom v nej. Upozorňuje, že síce existuje spoločenská štruktúra, ktorá ustanovuje tradície, inštitúcie a morálne normy, ale tieto štruktúry sa reprodukujú opakovaným konaním jednotlivcov. Giddens charakterizuje „ja“ ako aktívne. Nechápe ho teda len ako „spoločenskú bábku“, ktorá je definovaná externými vplyvmi. „Ja“ sa, naopak, na ich utváraní výrazne podieľa. „Ja“ je teda komplexne prepojené s udalosťami vonkajšieho sveta, ktoré triedi, aby tak vytváralo „kontinuálny príbeh“ (Giddens 1991: 54). Otázku identity Giddens zasadzuje do rámca posttradičného, moderného usporiadania, v ktorom sa téme seba-identity nedá vyhnúť: „Čo robiť? Ako konať? Kým byť? To sú pre každého, kto žije v podmienkach neskorej modernity, kľúčové otázky. Sú to otázky, na ktoré takým či onakým spôsobom odpovedá každý a každá z nás, či už diskurzívne, alebo prostredníctvom každodenného spoločenského správania.“ (Giddens 1991: 70) V tomto citáte Giddens nezdvôrazňuje len nevyhnutnosť vyrovnávania sa s otázkou identity v ére neskorej modernity, ale i reflexívny spôsob, akým sa to deje. Ako hovorí Gauntlett (2008), príbeh o tom, kým sme, teda naratív „nás“, kontinuálne upravujeme a dopĺňame. Robíme tak každodenne, či už na vedomej, alebo nevedomej rovine. Vo výskume, v ktorom túto hypotézu Gauntlett preskúmaval (2008), zistil, že účastníci a účastníčky rámcovali svoje vlastné identity vo vzťahu k mnohým rozličným príbehom, s ktorými sa stretávali v bežnom živote (išlo napríklad aj o obsahy filmov a seriálov, správy, anekdoty či reklamy). Zdá sa teda, že reflektovanie seba-identity je bežný jav.

Giddens má však aj svojich kritikov a kritičky. Jenkins (2004) upozorňuje, že reflektovanie identity by sa nemalo považovať za jedinečnú vlastnosť neskorej modernity. O identite sa totiž začalo premýšľať už dávno pred dvadsiatym storočím a nič nenasvedčuje tomu, že by ľudia pred týmto obdobím nevedeli, kým sú, alebo sa nad tým dokonca ani nezamýšľali.

Jenkins trvá na tom, že to, čo Giddens nazýva „reflexívny projekt ja“, nie je nič, na čom by sme sa všetci zúčastňovali v rovnakej miere: „Mnoho miliónov ľudí, v Európe i v Spojených štátoch – nehovoriac o iných oblastiach –, ktorí netravia veľa času hľbaním o ‚životných naratívoch‘ a ‚osobnom raste‘, ba dokonca ním netravia žiadny čas..., má celkom iné starosti.“ (Jenkins 2004: 12) Jenkins kladie oprávnenú otázku, keď sa pýta, či je seba-identita čímisi, o čo sa všetci zaujíname rovnako – tí a tie, ktorí a ktoré sa musia zaoberať nástojčivejšími pro-

blémami, jednoducho nemajú čas na to, aby sa zamýšľali nad tým, kým sú. Zdá sa, že podľa Jenkinsa je premýšľanie o identite časovo náročná činnosť, ktorá je veľmi vzdialená bežným aktivitám každodenného života. Nie je však vylúčené, že podľa Giddensa je premýšľanie o identite natoľko prirodzené a nevedomé, že ho považujeme za samozrejmé. Jednoducho si ho neuvedomujeme ako *činnosť*. V rozpore s názorom Jenkinsa môže byť premýšľanie nad identitou katalyzované práve „bežnými starosťami“ či „akýmkoľvek zásadným problémom, ktorý spochybňuje obvyklú povahu človeka“ (Boydell a kol. 2000: 28). Premýšľanie o identite nemusí byť len črtou neskorej modernity a je veľmi pravdepodobné, že je to niečo, čo do istej miery robíme všetci (dokonca zrejme ešte intenzívnejšie, ak čelíme záťažovej situácii). Tu môže byť pre nás užitočná práca Ervinga Goffmana (1959). Goffman totiž necharakterizuje „prácu na identite“ len ako „čosi, čo sa nám odohráva v hlave“ – je ňou i to, akým spôsobom sa prezentujeme pred okolím. Dá sa tomu rozumieť tak, že identita nie je len niečo, nad čím „premýšľame“, ale niečo, čo utvárame prostredníctvom „prezentácií“. Z takejto perspektívy je zrejmé, že identita je takmer nevyhnutná súčasť každodenného života.

ERVING GOFFMAN A „PREZENTÁCIA JA“

Podľa Goffmana (1959) je identita vytváraná prvkami sociálnych interakcií. Realizuje sa prostredníctvom „riadenia dojmu“ – t. j. pomocou toho, akým spôsobom človek prispôsobí výraz tváre, držanie tela či oblečenie danej situácii. Goffman (1959) poznamenáva, že dojem buď vedome „vyvolávame“, alebo ním nevdojak „pôsobíme“. Jednotlivca vníma ako herca či herečku, ktorý alebo ktorá svojmu publiku predostiera isté znázornenia samého či samej seba, a zároveň prijíma obrazy predkladané inými ľuďmi (Boydell a kol. 2000). Podľa Goffmana je identita subjektívnym vnímaním situácie a povahy, ktorú si jednotlivec či jednotlivkyňa vytvoril/a v dôsledku rozličných sociálnych skúseností. Goffman rozlišuje medzi pocíťovanými identitami (osobnými identitami) a sociálnymi identitami (teda tými, ktoré hercovi či herečke pripisuje jeho či jej okolie), no pripúšťa medzi nimi aj prieniky. Odborníci a odborníčky však upozorňujú, že významy, ktoré hercovi alebo herečke pripisuje okolie, sa môžu výrazne líšiť od významov, ktoré si človek pripisuje sám (Boydell a kol. 2000).

Goffman neskôr predbieha postštrukturalistický feminizmus tým, že sa stavia proti esencionalistickému chápaniu rodu: „[D]alo by sa rovno povedať, že rodová identita neexistuje. Existuje iba *šablóna na zobrazenie rodu*.“ (Goffman 1976: 8; zvýraznila L. McCarthy) Každý a každá z nás vytvára rôzne „prezentácie seba“, no ako upozorňuje Brekhus (2003), čím väčšia stigma sa spája s istým prvkom identity, tým ťažšie sa prezentuje ako jeden z aspektov života či nás, a tým ťažšie sa nám vzdáva od spomínaných šablón. Čím viac je určitý prvok identity vo vzťahu k väčšinovej populácii jedinečný, tým silnejšie danú identitu sprostredkúva (Parsell 2008). Hoci ľudia v situácii bezdomovectva prezentujú rôzne aspekty svojho „ja“, skutočnosť, že sú bez domova (a to, že to spoločnosť chápe ako čosi, čo je „iné“), ich prezentácie obmedzuje. Bez ohľadu na to, aké rôzno-

rodé a tekuté môžu byť ich identity, spoločnosť vníma „atribút bezdomovectva“ ako ich hlavné „ja“ a pre samotných ľudí bez domova môže byť ťažké sa z takéhoto vnímania vymaniť.

Jedným z možných nedostatkov Goffmanovej teórie je nedostatočné zdôvodnenie toho, prečo sa človek v istých situáciách prezentuje tak, ako sa prezentuje. Gauntlett upozorňuje, že „problémom, ktorý sa spája s *The Presentation of Self in Everyday Life*, je, že len veľmi ťažko sa dá zistiť, čo sa nachádza za všetkými týmito prezentovanými ja“ (Gauntlett 2008: 114). Týmto otázkami sa zaoberá aj queer teória. Jej prístup k identite, hoci sa zameriava najmä na aspekty sexuality, je prínosný a aplikovateľný aj v uvažovaní o ďalších osiach identity.

PROBLÉM RODU A IDENTITY

Judith Butler (1990) opätovne podnietila „trampoty s rodom“ tvrdením, že by sme mali preskúmať tradičné vnímanie maskulinity a femininity. Hoci argumentácia Butler sa zameriava primárne na rod a pohlavie, jej tézu možno vzťahovať aj na iné osi identity (napríklad na triedu či rasu) a je možné zdôrazniť, že žiadnu z nich nemožno považovať za jedinú identitu človeka. Podľa Butler má rod, rovnako ako každý iný aspekt identity, performatívny charakter, je upevňovaný opakovaním, a binárne delenie na mužov a ženy je sociálny konštrukt (Gauntlett 2008: 145). Z toho ďalej vyplýva, že žiadna identita nie je „pravdivejšia“ či „skutočnejšia“ než iná a „nejestvuje ‚skutočná‘ či ‚autentická‘ mužská alebo ženská prezentácia“ (Gauntlett 2008: 151). Práve tu sa skrýva potenciál pre zmenu – ak má rod, alebo ktorákoľvek iná os identity performatívny charakter, vyplýva z toho, že je možné ich prezentovať *ľubovoľne* – každodennými prezentáciami ich môžeme nasmerovať akýmkoľvek smerom. Butler si uvedomuje aj obmedzenia takéhoto prístupu: performovanie rodu je vždy diskurzívne. Individuálne konanie je vždy vyjednávané vo vzťahu ku kategóriám, ktoré pôsobia ako ontologické fakty, a je limitované predchádzajúcimi prezentáciami a spoločenskými interakciami (Giddens 1991). Butlerovej teórie čelila kritika, predovšetkým pre vysokú mieru abstrakcie (Green 2004). Martha Nussbaum (1999) nepovažuje Butlerove názory za dostatočne praktické. Označuje ich ako príliš idealistické a abstraktné na to, aby sa dokázali vysporiadať s pevne zakorenými silami patriarchátu (alebo akéhokoľvek iného represívneho systému). Gauntlett (2008) tejto kritike oponuje tvrdením, že Butler si uvedomuje fakticitu rodových a sexuálnych rol, no chápe ich ako čosi, čo sa stalo faktickým až prostredníctvom diskurzov rodu a sexuality – napríklad prostredníctvom heteronormatívnych zobrazení sexuality v médiách, v populárnej kultúre či inštitucionálnom diskurze. Ako hovorí Green, „[m]édia stále sprostredkujú obraz, že muži a ženy sú úplne odlišné stvorenia. Mužov často zobrazujú ako mocných, dômyselných a nebojácnych, a ženy ako pasívne, vyžadujúce ochranu a zastávajúce podriadené pozície“ (Green 2004: 52). Butler navrhuje tieto diskurzy spochybňovať prostredníctvom šírenia netradičných zobrazení rodu a sexuality, ktoré budú dekonštruovať rámce „mužského“ a „ženského“. Ťažisko Butlerovej

Literatúra

- BELL, D. – BINNIE, J. – CREAM, J. – VALENTINE, G. 1994. All hyped up and no place to go. In *Gender, Place and Culture*, č. 1.
- BOYDELL, K. M. – GOERING, P. – MORRELL-BELLAI, T. L. 2000. Narratives of identity: Representation of self in people who are homeless. In *Qualitative Health Research*, č. 10.
- BRAH, A. – PHOENIX, A. 2004. Ain't I a woman? Revisiting intersectionality. In *Journal of International Women's Studies*, č. 3.
- BREEZE, B. – DEAN, J. 2012. Pictures of Me: User Views on their Representation in Homelessness Fundraising Appeals. In *International Journal of Non-profit and Voluntary Sector Marketing*, č. 17.
- BREKHUS, W. 2003. *Peacocks, chameleons, centaurs: Gay suburbia and the grammar of social identity*. Chicago : The University of Chicago Press.
- BUTCHINSKY, C. 2007. Identities of rough sleepers in Oxford. In SEAL, M. (ed.). *Understanding and responding to homeless experiences, identities and cultures*. Dorset : Russell House.
- BUTLER, J. 1990. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. London : Routledge.
- CASEY, R. – GOUDIE, R. – REEVE, K. 2008. Homeless women in public spaces: Strategies of resistance. In *Housing Studies*, č. 6.
- FARRINGTON, A. – ROBINSON, P. 1999. Homelessness and strategies of identity maintenance: A participant observation study. In *Journal of Community and Applied Social Psychology*, č. 9.
- FARRUGIA, D. 2011. Youth homelessness and individualised subjectivity. In *Journal of Youth Studies*, č. 7.
- FITZPATRICK, S. – PAWSON, H. – BRAMLEY, G. – WILCOX, S. 2012. *The homelessness monitor: Great Britain 2012*. London :

argumentácie tvorí dôraz na potrebu uvedomenia si nestability a performatívnej povahy identitných kategórií, a tiež potenciálu na ich zmenu. Zároveň však nemieme zabúdať, že takéto kategórie v spoločnosti existujú a fungujú, a aj naďalej „sú primárnym a základným spôsobom, akým kategorizujeme a identifikujeme seba aj iných“ (Green 2004: 44). Zatiaľ čo niektoré autorky a niektorí autori sa nazdávajú, že takéto obmedzenia identity možno odstrániť (Buttler 1990, Gauntlett 2008), iné a iní sú skeptickejší (Green 2004, Nussbaum 1999). Doposiaľ publikovaná literatúra o bezdomovectve sa Butlerovej teórie identity dotkla len okrajovo. Práca Huey a Berndta je jediná, ktorá túto koncepciu využíva ako svoj myšlienkový základ. Táto štúdia je dôležitá, pretože opúšťa predstavu fixných kategórií identity, naopak, pozornosť upriamuje na možnosť využiť tieto nestabilné pozície ako prostriedok prezentácie a nástroj odporu. Aj Huey a Berndt (2008) vnímajú rod ako prezentáciu, ktorú je možné „prevrátiť naruby“. V tejto štúdii sú ženy bez domova zobrazované ako „feminínne“ (dievčenskosť, koketnosť, emocionalita a materinskosť), a rovnako ako „maskulínne“ (asertivita, agresivita, tvrdosť, odvaha). Femininita a maskulinita tu však skôr než na rozdielne vnútorné identity odkazujú na súbory sociálne podmienených foriem správania sa. Tento výskum ukazuje, že napriek tomu, že rod štruktúruje životy žien bez domova (informátorka menom Celeste napríklad hovorí, že hrozba sexuálneho napadnutia značne ovplyvnila rozhodnutia, ktoré urobila), dokážu ho aj šikovne a tvorivo využiť ako súčasť stratégie prežitia. V takomto performovaní rodu je prítomné aj ich individuálne konanie.

Otázka identity je pre teoretikov a teoretičky rodu zásadná. Úzko totiž súvisí s emancipačnou politikou a snahou o elimináciu nerovnosti a útlaku. Tieto témy sú pevne späté s rodovou identitou. Názor, že rod nie je výsledkom biologicky daných pohlavných rozdielov, ale vzniká učením sa, opakovaním úkonov a ďalšou podobnou prácou, je dnes už etablovaný. Neexistuje žiadny telesný znak, ktorý by odlišoval všetky ženy od všetkých mužov (Giddens 1991: 63). Napriek tomu, v súkromnej sfére rodiny, vo verejnej oblasti práce, politiky, úradov či kultúry funguje esencialistické vnímanie pohlavia a rodu. Hoci sa väčšinou pripúšťa, že rodové stereotypy majú len málo spoločného so skutočným správaním sa ľudí a ich identitami, stereotypy aj naďalej výrazne ovplyvňujú spôsob, akým nazeráme na ľudí a aké správanie od nich očakávame.

Predpoklad existencie kolektívnej „ženskej“ identity (alebo tvrdenie, že marginalizované skupiny by mali „držať spolu“) je prijateľný pre ľudí, ktorí sa nemusia obávať žiadnej inej formy útlaku. O tejto téme sa začalo hovoriť už v začiatkoch feministického hnutia, keď v ňom dominovali belošky zo strednej triedy, ktoré bojovali za práva (volebné právo) belošiek patriacich k strednej triede. Ich politika nezahŕňala Afroameričanky a otázkami ako rasa alebo trieda sa nezaoberali. Prejav Sojourner Truth s názvom *Vari nie som žena?*, ktorý bol prednesený na Konferencii o ženských právach v roku 1851, tento omyl zviditeľnil. A keď Truth kládla otázku „Vari nie som žena?“, mierila ňou aj na neprítomnosť černošiek v hnutí za zrovnoprávnenie žien, v ktorom „belošstvo“ predstavovalo normu. Jej prejav spochybnil esencialistický spôsob uvažovania, podľa ktorého je „kategória žena esenciálne taká alebo onaká“ (Brah – Phoenix 2004: 77).

Ako som ukázala vyššie, existuje mnoho pokusov o uchopenie identity. Niektoré z nich sú vo vzťahu k možnostiam zmeny optimistickejšie, iné menej. Väčšina teórií sa prikláňa k tekutosti: „[E]xistujúce dôkazy napovedajú, že ľudia si zvykajú a prispôbujú sa rodovým identitám v rôznej miere, avšak *nie sú nimi úplne zviazaní*.“ (Green 2004: 57; zvýraznila L. McCarthy) Možno by sme namiesto hľadania dokonalej teórie identity mali uplatniť pragmatickejší prístup – používať tie teórie, ktoré sú užitočné a vhodné pre konkrétnu skupinu, ktorou sa zaoberáme. Takýto prístup je v súlade s názorom Fraser, ktorá tvrdí, že „liečbu treba prispôbiť zraneniu“ (Fraser 1996: 35). V nasledujúcom texte sa budem vyššie opísaným teóriám podrobnejšie venovať práve v špecifickom kontexte bezdomovectva. Takisto preskúmam, či môžu nejako obohatiť súčasnú literatúru zaoberajúcu sa témou bezdomovectva.

PROBLEMATIZÁCIA „BEZDOMOVECKEJ IDENTITY“

Zo záverov prvého etnografického výskumu „bezdomoveckej identity“, ktorého autormi sú Snow a Anderson (1987), vyplýva, že ľudia v situácii bezdomovectva prechádzajú tromi štádiami identifikácie:

- „dištancovanie sa“ – od skutočnosti, že by mali byť spájaní či spájané s bezdomovectvom, od iných ľudí nachádzajúcich sa v situácii bez domova, od roly človeka bez domova;
- „prijatie“ – skutočnosti, že sú sami alebo samy v situácii bezdomovectva, iných ľudí bez domova, roly človeka bez domova;
- „vytvorenie fiktívneho príbehu“ – „zvyčajne sa týka budúcnosti a je buď prikrášený, alebo úplne vymyslený“ (Seal 2007: 3).

Snow a Anderson (1987) a aj niekoľkí ďalší odborníci a ďalšie odborníčky (Ferrington – Robinson 1999, Osborne 2002) posilnili ideu „bezdomoveckej identity“ ako kľúčovej črty osobnosti. Ako tvrdí Parsell (2008), výskumy dokazujú, že ľudia v situácii bezdomovectva robia veci, ktoré nie sú považované za normu (či už je to žobranie, alebo vyberanie odpadkových košov). Avšak zdôrazňovanie toho, že je to čosi, čo je „mimo bežných aktivít“, je z viacerých dôvodov problematické. Takéto konštrukty sú totiž do veľkej miery negatívne, sústredia „priveľkú pozornosť na patologickú situáciu ľudí bez domova a prehládajú ich potenciál“ (Boydell a kol. 2000: 28). Človek bez domova je tak označovaný ako „iný“, zdôrazňuje sa jeho problematická odlišnosť, dôsledkom čoho je práve odcudzenie, ktoré takéto výskumy opisovali (Pascale 2005). Takýto model zanecháva viacero otázok nezodpovedaných: Ktoré faktory ovplyvňujú, akým spôsobom je utváraná rola? Aká dynamika funguje medzi týmito konštrukciami a osobnými identitami ľudí (Seal 2007: 4)? Ľudia bez domova nemajú mnoho iných možností, než vykonávať na verejnosti aj tie úkony, ktoré by sa za normálnych okolností považovali za „súkromné“ a boli by skryté. Neznamená to však, že „sú mimo toho, čo je bežné“. Sú len jednoducho „vystavení našim pohľadom“

- Crisis. Dostupné na: http://www.crisis.org.uk/data/files/policy_research/TheHomelessnessMonitor_GB_ExecutiveSummary.pdf. Získané: 19. 3. 2013.
- FRASER, N. 1996. Social justice in the age of identity politics: Redistribution, recognition, and participation. In *The Tanner Lectures on Human Values*, 30 April 1996. Stanford University : Stanford University Press.
- GAUNTLETT, D. 2008. *Media, gender and identity: An introduction*. 2. vyd. London : Routledge.
- GIDDENS, A. (1991) *Modernity and self-identity: Self and society in the late modern age*. Cambridge : Polity Press.
- GOFFMAN, E. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York : Doubleday.
- GOFFMAN, E. 1976. *Gender Advertisements*. New York : Harper Colophon Books.
- GRAMMATICO, G. 2012. Putting it into words: from talking social to doing social. In *Homeless in Europe*, Winter 2012/2013.
- GREEN, L. 2004. Gender. In SPENCER, S. – TAYLOR, G. (ed.). *Social identities: A multidisciplinary approach*. London : Routledge.
- GROSSBERG, L. 1996. Identity and cultural studies: Is that all there is? In HALL, S. – DU GAY, P. (ed.). *Questions of Cultural Identity*. London : SAGE Publications.
- HALL, S. 1997. Interview on culture and power. In *Radical Philosophy*, č. 86.
- HALL, S. – DU GAY, P. 1996. Introduction: Who needs „identity“? In HALL, S. – DU GAY, P. (ed.). *Questions of Cultural Identity*. London : SAGE Publications.
- HODGETTS, D. – CULLEN, A. – RADLEY, A. 2005. Television Characterizations of Homeless People in the United Kingdom. In *Analyses of Social Issues and Public Policy*, č. 1.

- HUEY, L. – BERNDT, E. 2008. „You’ve gotta learn how to play the game”: Homeless women’s use of gender performance as a tool for preventing victimization. In *The Sociological Review*, č. 2.
- JENKINS, R. 2004. *Social Identity*, 2. vyd. London : Routledge.
- JOHNSON-ROULLIER, C. 1995. The singularity of multiplicity. In ELAM, D. – WIEGMAN, R. (ed.). *Feminism Beside Itself*. London : Routledge.
- KEMP, P. 1997. The Characteristics of Single Homeless People in England. In BURROWS, R. – PLEACE, N. – QUILGARS, D. (ed.). *Homelessness and Social Policy*. London : Routledge.
- KLODAWSKY, F. 2006. Landscapes on the Margins: Gender and Homelessness in Canada. In *Gender, Place & Culture*, č. 4.
- LOFLAND, L. H. 1975. The „thereness” of women: A selective review of urban sociology. In MILLMAN, M. – MOSS KANGER, R. (ed.). *Another voice: Feminist perspectives on social life and social science*. New York : Anchor Books.
- MAY, J. – CLOKE, P. – JOHNSEN, S. 2007. Alternative cartographies of homelessness: Rendering visible British women’s experiences of „visible” homelessness. In *Gender, Place & Culture*, č. 2.
- NUSSBAUM, M. 1999. The Professor of Parody. In *The New Republic*, č. 2.
- OSBORNE, R. 2002. „I may be homeless, but I’m not helpless”: The costs and benefits of identifying with homelessness. In *Self and Identity*, č. 1.
- PARSELL, C. 2008. Problematizing the „homeless identity”: Considering people beyond their homelessness. In *3rd Annual Australian Housing Researchers’ Conference*.
- PARSELL, C. 2010. Homeless identities: Enacted and ascri-

(Parseell 2008). Ako upozorňuje Radley a kol. (2005), formulovanie „fiktívneho príbehu” je skôr dôsledkom extrémneho vystavenia urbánnemu prostrediu než vlastnou súčasťou „bezdomoveckej identity”. Informátorka z tohto výskumu opísala, že začala fantazírovať preto, lebo „je to niečo, čo ťa drží pri živote” (Radley a kol. 2005: 291). Parseell (2008) uvádza, že väčšina informátorov a informátoriek trávi veľkú časť svojho času „obyčajnými” činnosťami a zastáva „ničím výnimočné” názory. Parseell tiež zistil, že ľudia v situácii bezdomovectva odmietajú myšlienku „bezdomoveckej inakosti” a o sebe samých hovoria vo vzťahu k svojim rodinám. Neskoršie výskumy (Parseell 2008, Pascale 2005, Seal 2007) sa zamerali na otázku, na čo slúži vyčleňovanie ľudí v situácii bezdomovectva ako „iných”. Podľa Parsella (2008) takýto nekritický konštrukt prináša riziko, že sa bezdomovectvo bude u ľudí bez domova vnímať ako ich „všeobjímajúca charakteristika”. V súčasnosti už mnohí autori a mnohé autorky hovoria o tom, že identity ľudí v situácii bezdomovectva sú konštruované do takej miery, že namiesto toho, aby boli subjektmi a subjektami vlastného prežívania, stávajú sa z nich „objekty diskurzu” (Pascale 2005: 261). Seal (2007) poznamenáva, že ľuďom v situácii bezdomovectva „identity vnucujeme”. Pascale (2005) pripomína, že najviac informácií o bezdomovectve a o ľuďoch v situácii bez domova pochádza z médií a Boydell a kol. (2000) tvrdia, že západná spoločnosť prezentuje iba určitú sadu informácií o hodnotách ľudí v situácii bezdomovectva. Butchinsky (2007) upozorňuje, že bezdomovectvo je zvyčajne konotované s absenciou prístrešia, súkromia, možnosti utiahnuť sa do útočiska a zohriať sa, s obrazmi kriminality, antisociálneho správania, zraniteľnosti a pocitu viktimizovanosti. Podľa Swaina (2011) sú ľudia v situácii bezdomovectva zvyčajne zobrazovaní prostredníctvom obrazu absentujúceho „prístrešia”. Je zrejmé, že otázky týkajúce sa bezdomovectva sú oveľa komplexnejšie a ďalekosiahlejšie, než by evokovali takéto reprezentácie (tie totiž len málokedy zahŕňajú také formy bezdomovectva, akými sú napríklad prespávanie v dočasných príbytkoch, v hosteloch či na gauči u kamarátov) (Kemp 1997). Či už sú ľudia bez domova takýmto spôsobom zobrazení médiami, správami, alebo odbornou literatúrou, pre všetky takéto zobrazenia je spoločný sklon kategorizovať ľudí bez domova podľa rôznych stereotypov a produkovať nepodložené predpoklady o ich životoch (Seal 2007). Takéto mylné reprezentácie sú mimoriadne závažné (Fraser 1996). V súlade s Goffmanom (1959) treba zdôrazniť, že sebaužívanie je úzko späté so „sociálnom”, t. j. s tým, ako nás vníma okolie a ako je ním pohľad na nás utváraný. Identita nie je len čosi, čo si jednotlivec utvorí, závisí aj od uznania a akceptácie širšej komunity (Bell a kol. 1994). Obrazy, ktoré o ženách a mužoch bez domova sprostredkujú diskurzívne praxe, majú nepopierateľný vplyv na utváranie ich sebaobrazu (Southard 1997). Empirický výskum Breeze a Deana ukázal, že ženy a muži v situácii bezdomovectva považovali väčšinu obrazov použitých vo fundraisingových kampaniach charitatívnych organizácií za „príliš všeobecnú a len málo prispievajúcu k tomu, aby potenciálni darcovia porozumeli problémom spätým so situáciou bezdomovectva” (Breeze – Dean 2012: 136).

Nesmieme však ani predpokladať, že ženy a muži bez domova sú jedno-ducho obeť diskurzívnej praxe. „Bezdomoveckú identitu” môžu utvárať (a môžu

jej aj oponovať) i ľudia bez domova a ich okolie – na lokálnej, politickej i osobnej rovine (Seal 2007). V nasledujúcej časti textu budem uvažovať o potenciáli názorov Giddensa (1991), Goffmana (1959) a Butler (1990) pre utváranie „bezdomoveckej identity” ľuďmi so skúsenosťou bezdomovectva.

DISKUSIA A ZÁVERY: BOJ O „BEZDOMOVECKÚ IDENTITU”

Pre Giddensovu teóriu identity je kľúčový koncept „reflexívneho projektu ja” v ére neskorej modernity: vyjadrenia identity, naratívy a životné príbehy sa nachádzajú niekde medzi vytváraním a reprodukovaním spoločenského života ľuďmi, ktorí sú jeho súčasťou. Tento dôraz na konštruovanie individualizovaných identít a zvýšená miera osobnej zodpovednosti, ktorá ho sprevádza, sa objavuje paralelne s narastajúcou štrukturálnou nestabilitou a materiálnym znevýhodnením (Farrugia 2011), ale aj s populárnymi konštrukciami, ktoré „bezdomovectvo” zobrazujú iba určitým limitovaným spôsobom. Výskumy dokazujú, že ľudia v situácii bezdomovectva si takéto konštrukcie dobre uvedomujú (Hodgetts a kol. 2005). Kým Giddens (1991) vysvetľuje, ako ľudia dokážu spoločenské štruktúry ignorovať, nahrádzať či reprodukovať, z ďalších výskumov bezdomovectva vyplýva, že populárne zobrazovanie do veľkej miery ovplyvňuje, ako ľudia vnímajú sami seba, ale aj svoje miesto v spoločnosti. Giddensov dôraz na zvýšenú mieru aktivity a osobnej zodpovednosti v procese vytvárania identity môže spôsobovať, že ľudia bez domova sa môžu cítiť osobne zodpovední za udalosti vo svojich životoch, ktoré sú dôsledkom štrukturálnych procesov (Farrugia 2011). Napriek tomu je však Giddensovo prepojenie makro- a mikrosil pôsobiacich vo formovaní identity užitočné pre porozumenie spôsobu, akým si ľudia v situácii bezdomovectva uvedomujú štruktúry, inštitúcie a dominantné diskurzy, s ktorými sa musia vyrovnávať. Ľudia bez domova sú pri vytváraní svojich identít konfrontovaní s chápaním bezdomovectva ako stigmatizujúcej odlišnosti. Pri konštruovaní svojho sebaobrazu však sami môžu čiastočne čerpať z diskurzov, ktoré bezdomovectvo definujú ako čosi odlišné, prípadne ako dôsledok morálneho zlyhania. Takýto prístup ponecháva iba málo priestoru na vyjednávanie alebo rezistenciu, zároveň však zdôrazňuje, aké dôležité je brať štruktúry a diskurzy vážne. Väčšina literatúry o bezdomovectve a identite čerpá z Goffmanových (1959) názorov. Z veľkej časti v nej ide o otázku, ako si ľudia v situácii bezdomovectva vytvárajú a uplatňujú identity, ktoré sú v zhode s vnútornými seba-identitami a sociálnymi identitami. Podľa niektorých autorov a autoriek znamená situácia bezdomovectva stratu sociálnej identity – stratu trvalého bydliska, práce, štúdia, vzťahov a miesta, ktoré človek môže nazývať svojim. A niektorí či niektoré autorky dokonca zachádzajú ešte ďalej, keď tvrdia, že situácia bezdomovectva môže znamenať i stratu pocitu seba samého alebo seba samej (Boydell a kol. 2000). Goffman (1959) zdôrazňuje neustále znovu-vytváranie a neprestajnú znovu-prezentáciu rozličných spoločenských rol v závislosti od spoločenského kontextu a interakcie. Ak sa zamýšľame nad tým, ako si identity vytvárajú ľudia bez domova, alebo akákoľvek iná stigmatizovná skupina, je tento

- bed. In *The British Journal of Sociology*, č. 3.
- PASCALE, C. 2005. There’s no place like home: The discursive creation of homelessness. In *Cultural Studies <=> Critical Methodologies*, č. 2.
- RADLEY, A. – HODGETTS, D. – CULLEN, A. 2005. Visualizing homelessness: A study in photography and estrangement. In *Journal of Community & Applied Psychology*, č. 15.
- RADLEY, A. – HODGETTS, D. – CULLEN, A. 2006. Fear, romance and transience in the lives of homeless women. In *Social & Cultural Geography*, č. 3.
- SEAL, M. 2007. Introduction: Homelessness and identity. In SEAL, M. (ed.). *Understanding and responding to homeless experiences, identities and cultures*. Dorset : Russell House.
- SEAL, M. 2007. Preface. In SEAL, M. (ed.). *Understanding and responding to homeless experiences, identities and cultures*. Dorset : Russell House.
- SIBLEY, D. 1995. *Geographies of exclusion: Society and difference in the West*. London : Routledge.
- SNOW, D. – ANDERSON, L. 1987. Identity work among the homeless: The verbal construction and avowal of personal identities. In *American Journal of Sociology*, č. 92.
- SOUTHARD, D. 1997. Uncertainty in future identity: Homelessness and socialization. In *Society for the Study of Symbolic Interactionism Conference*, August. Toronto – Ontario.
- SWAIN, J. 2011. Busting the Myth. In *Inside Housing*. Dostupné na: <http://www.insidehousing.co.uk/care/busting-the-myth/6519274.article>. Získané: 18. 2. 2013.
- TAYLOR, G. – SPENCER, S. 2004. Introduction. In TAYLOR, G. – SPENCER, S. (ed.). *Social Identities: A multidisciplinary ap-*

proach. London : Routledge.

WARDHAUGH, J. 1999. The Unaccommodated Woman: Home, Homelessness, and Identity. In *The Sociological Review*, č. 47.

WATSON, S. 2000. Homelessness revisited: New reflections on old paradigms. In *Urban Policy and Research*, č. 2.

WHITEFORD, M. 2010. Hot tea, dry toast and the responsibility of homeless people. In *Social Policy & Society*, č. 2.

YOUNG, S. 2012. Looks can be Deceiving: Perceptions of Homelessness. In *Homeless in Europe*, Winter 2012/2013.

názor mimoriadne podnetný. „Bezdomovectvo“ by nemalo byť chápané ako nemenná definujúca črta. V rôznych časoch dňa, v rozličných kontextoch a pri rôznych osobách sa ľudia môžu prejavovať prostredníctvom akýchkoľvek iných črt: či už je to rod, sexualita, alebo rola matky či otca. Snow a Anderson (1987) ukázali, ako možno „bezdomoveckej identite“ vzdorovať prostredníctvom prezentovania iných identít. Znázorňujú to vo svojom „modeli dištancovania sa“. Jeho jediným problémom je, že opomína sociálnu konštruovanosť „bezdomoveckej identity“. Je z neho však zjavné, že chápať „bezdomoveckú identitu“ ako singularne a nemenné východisko identity by bolo prílišné zjednodušenie.

Diskusiu ďalej komplikujú názory Butler (1990), ktorá – rovnako ako Goffman – konceptualizuje sociálne správanie ako prezentáciu určenú publiku. Obaja sa však rozchádzajú v tom, na čo ďalej kladú dôraz. Kým Butler sa sústreďuje na nestabilnú povahu rodu, takže „rodovú hru môžeme chápať ako sústavu dynamických procesov limitovaných diskurzmi“ (Huey – Berndt 2008: 183), Goffman poskytuje nástroje, ktoré nám umožňujú skúmať detaily týchto prezentácií, symbolický význam istých gest, kostýmov a podobne. Čo sa týka rodu, podľa Butler ľudia nemajú rod, ktorý by ovplyvňoval správanie, celá identita však pozostáva zo správania. Z toho vyplýva, že neexistuje „bezdomovecká identita“, ktorá by ovplyvňovala správanie, ale, naopak, „bezdomoveckú identitu“ tvorí správanie. Butler (1990) by, rovnako ako Parsell (2010), súhlasila s tým, že „bezdomovecká identita“ nie je čosi, čo vyviera zvnútra, je performatívnym opakovaním súboru zvonku predpísaných spôsobov správania sa. Huey a Berndt (2008) z toho vyvodzujú záver, že Butlerovej zdôrazňovanie performatívnosti ponecháva priestor pre individuálne konanie, ktoré je však vždy vyjednávané vo vzťahu ku kategóriám, ktoré existujú ako ontologické fakty – či už je to rod, rasa, trieda alebo sexualita.

Dôraz na „bezdomoveckú identitu“ obsiahol aj ostatné identity, predovšetkým rod, „v rámci kategórie ‚nediferencovaného muža‘“ (Lofland 1975: 45). V tomto texte zdôrazňujem myšlienku, že identity sú tekuté priesečníky niekoľkých osí diferenciácie (Brah – Phoenix 2004: 76). Ak sa sústredíme na intersekcii bezdomovectva aj s rasou a rodom, náš obraz sa stane ešte komplexnejším a dynamickejším. Novšie práce si už všimajú aj spôsob, akým rod štruktúruje životy ľudí bez domova (Huey – Berndt 2008, Casey a kol. 2008, Wardhaugh 1999). Ak začneme „bezdomoveckú identitu“ vnímať intersekcionalne, na priesečníku diferencovaných identitných kategórií (rodu, rasy, triedy a tak ďalej), stane sa pre nás ešte komplikovanejšou. Tieto ontologické kategórie identitu jednotlivca ani nestabilizujú, ani neesencializujú (Butler 1990), pretože spôsoby jeho či jej existovania vo svete sa menia v závislosti od spoločenských vzťahov (Goffman 1959), štruktúr, inštitúcií, diskurzov (Giddens 1991, Butler 1990), ale aj historických skúseností či materiálnych podmienok.

Napriec rôznymi disciplínami sa už presadil názor, že identity sú tekuté zmesi, nikdy nie sú singularne a nikdy nie sú situované na jednej osi diferenciácie. Odborníci a odborníčky (Brah – Phoenix 2004) upozorňujú, že by sme mali venovať pozornosť miestam, na ktorých sa osi diferenciácie pretínajú, a premenlivým vkladom jedincov v rôznych subjektových pozíciách. Vychádzajú z týchto

myšlienok je zjavné, že bezdomovectvo nemožno považovať za hlavný či jediný spôsob, akým sa človek v situácii bez domova identifikuje. Ak zároveň vychádzame z Giddensa (1991), je zjavné, že identitná práca sa neodohráva vo vzduchoprázdne. Ľudia o sebe formulujú isté naratívy a v tomto procese sa vzťahujú k dominantným rámcom. Butler (1990) a Goffman (1959) upozorňujú na nestabilitu a performatívnu povahu identity (opakovanie spoločenských rol). To, že sú takéto ontologické kategórie vytvárané, umožňuje istý osobný vklad, tento vklad je však zároveň obmedzený, pretože existuje v rámci týchto ontologických faktov. Ak chceme, aby sa literatúra o bezdomovectva, ktorá sa zameriava na „bezdomoveckú identitu“, obohatila, je potrebné venovať pozornosť aj iným osám identity (a spôsobom, ako sa prezentujú, parodujú, ako im ľudia odolávajú, ako ich „obracajú naruby“), ktoré prispievajú k sebavnímaniu ľudí bez domova. Len vtedy, ak podrobnejšie preskúmame diverzitu bezdomovectva, budeme mať možnosť prekonať súčasné mylné názory. Prehnané kladenie dôrazu na „bezdomoveckú identitu“ spôsobilo, že rodové aspekty bezdomovectva boli do veľkej miery prehliadané (Klodawsky 2006). Získanie odpovede na otázku, ako sa ľudia bez domova identifikujú, ako vytvárajú svoje identity osôb bez domova a mnohé ďalšie identity, ale aj ako sa pritom vyrovnávajú so sústavami sociálnych naratívov, ktoré sa usilujú túto prácu urobiť za nich, by ďalší výskum posunulo vpred. Aj naďalej bude dôležité spochybňovať spôsoby, akými je bezdomovectvo konštruované, a skúmať vplyvy týchto konštrukcií na navrhované riešenia a politiky. Ďalším príspevkom do diskusie by mohol byť rozhovor s ľuďmi bez domova o ich pohľade na diskurzívne praktiky, ktoré sa používajú pri zobrazovaní bezdomovectva a ľudí v situácii bez domova, respektíve o tom, ako možno toto zobrazenie zlepšiť. Skúmaním individuálnych naratívov ľudí bez domova by bolo možné zistiť, aký významzohrávajú rôzne koncepty identity v životných realitách ľudí bez domova. Ako tvrdí Grammatico vo svojej interpretácii Jacquesa Lacana, „nemali by sme si len klásť otázku, čo isté slovo znamená pre nás, ale aj čo toto slovo znamená pre adresáta našej správy a pre toho či tú, o ktorom či ktorej sa zmieňuje“ (Grammatico 2012: 8).

(Text vyšiel v roku 2013 v *People, Place & Policy*, online 7/1. Z anglického originálu ho pre nás preložila Svetlana Žuchová.)



SVETLANA ŽUCHOVÁ (1976) je autorkou štyroch prozaických kníh: zbierky poviedok *Dulce de Leche* (2003) a noviel *Yesim* (2006), *Zlodeji a svedkovia* (2011) a *Obrazy zo života M.* (2013). Posledná z menovaných próz bola v roku 2015 ocenená Európskou cenou za literatúru. V súčasnosti sa pripravuje jej preklad do viacerých jazykov. Pracuje ako psychiatricka, špecializuje sa na poruchy príjmu potravy. Venuje sa tiež prekladu beletrie a publikácií z oblasti psychológie a psychoterapie. S rodinou žije v Prahe.



Maroš Rovňák: *Smaragdové mesto*, 2009, performance. Foto: Barbora Paulínyová



Maroš Rovňák: *Matka neviestok*, 2002. Foto: Zuzana Flimelová

Neviem pomenovať, kedy je text ukončený

Rozhovor s poetkou ANNOU ONDREJKOVOU

Poéziu písala odjakživa, neskôr začala aj tancovať a hrať divadlo. Nedokáže a ani nechce oddeľovať svoje písanie od svojho života, ani od svojej viery a duchovného sveta. Ľudská tvorba podľa nej nemôže byť dokonalá, ale môže (a mala by) byť opravdivá, skutočná. O písaní a súvislosti písania s (nad)osobným životom hovorí poetka Anna Ondrejková.

Spomínaš si na prvý verš, ktorý si napísala? Kedy si svoje písanie nazvala básňou?

Áno. Mám tú báseň odloženú, nikdy som ju neuverejnila, ani neuverejním. Je v nej – ako to nazvať, aby v tom nebola pýcha, aby to nebolo nadnesené a trápne – zvláštne, vtedy netušené prorocké gesto, ktoré sa ozrejnilo, až keď som ostarela: napísala som tam ako trinásťročná to, čo na mňa v živote čakalo. Netuším, ako sa to mohlo stať, ako som to mohla urobiť. Nie sú najlepšie tie básne, v ktorých netušíme, ako ich vlastne napíšeme? Nepamätám si, kedy som sama sebe priznala, kedy som si vôbec pripustila, že to, čo píšem, je báseň. Dlho som nedokázala, ostýchala som sa prijať, že som poetka. Akoby som si chcela prisvojiť titul, ktorý mi nepatrí, akoby som si chcela nasadiť korunu, na ktorú nemám právo, poetka, to bola Marina Cvetajeva, nie ja! Nelly Sachs, svätá Tereza, Sarah Kirsch... nie ja. Až keď som pochopila, že tá koruna je trňová, potom som to prijala.

Píšeš „Niekde pred polnocou / v júnovej horúčke. Čakáme“. Píšeš v takýchto hodinách? Čo pre tvoju tvorbu znamená zlomenie dní, čas krátko pred polnocou?

O tomto hovoril Ivan Laučík, že pre spoločnosť, v ktorej žijeme, je pochopiteľnejšie (a prijateľnejšie) zbierať známky, poľovať, štrikovať svetre a detské čiapky. Ak písať, tak básničky, ktoré sa dajú prednášať pri obrade „uvítania detí do života“ alebo pri oslave šesťdesiatky. O rodnej zemi. „O víne,“ dodáva Laučík. Ale čo s tým, čo píšeme my? Nepoužiteľné texty! Myslím, že dnešné mladé poetky už nepotrebujú ospravedľňovať svoju existenciu tak ako ja... aj tým, že si



ANNA ONDREJKOVÁ (1954, Liptovský Mikuláš) je poetka, performerka, divadelníčka a výtvarníčka. Po maturite na gymnáziu v Liptovskom Mikuláši (1972) absolvovala nadstavbové štúdium knihovníctva na Gymnáziu V. Paulínyho-Tótha v Martine (1975). Pracuje v Liptovskej knižnici G. F. Belopotockého v Liptovskom Mikuláši, žije v Bobrovci. Vydala básnické knihy *Kým trvá pieseň* (1975), *Snežná nevesta* (1978), *Plánka* (1984), *Sneh alebo Smutná jabloň plná nedozretých pávov* (1993), *Nespavosť* (1994), *Skoromed skorokrv* (1998), *Havrania, snová výber* (2007), *Izolda: sny, listy Tristanovi* (2010), *Úzkosť* (2013), *December: Izoldine vlasý horia* (2014). Od polovice 90. rokov sa venuje divadlu a performancii. Zaoberá sa aj tvorbou ilustrácií, koláží a grafík.

v prvom rade na tristo percent splnia všetky povinnosti voči spoločnosti, zamestnávateľovi, priateľom, rodine... a potom si dovoľia „luxus“ vlastného písania. Teda... dúfam. A mnohé závisí nielen od vonkajších podmienok, ale aj od vnútorného nastavenia, od toho, akí prídeme na svet. Takže ja som vždy písala skôr v noci. Alebo cez týždeň dovolenky: vtedy som si roztrhla srdce, aby som mohla zo seba vydať, čo sa zbieralo celý rok, keď nebolo ani minúty voľnej, keď neostávalo sily na písanie. Celý život robím v knižnici, je to vzrušujúca práca, ale vie byť aj ničivá, vyčerpávajúca do takej miery, že doma som si nevládala rozviazať šnúrky na topánkach. A pritom doma som tiež nemohla fungovať ako rozmaznávaný letný hosť, o ktorého sa všetci starajú a ktorý nemá žiadne povinnosti... a život na dedine je ťažký, iný druh ťarchy ako v meste, treba sa starať o záhradu, o zvieratá... Na nič z toho sa nestážujem, je to úžasný, nesmierne bohatý svet, len... takto to bolo a aj je. A písala som nie preto, že by odo mňa niekto báseň pýtal, že by ju odo mňa čakal, bola som užasnúta, keď mi občas niekto vysvetľoval, že sa musí ponáhľať dopísať knižku, lebo „ľudia na ňu čakajú“, lebo „pýtajú“... to bolo niečo, čo som si nevedela ani predstaviť, a nikdy som to nezažila, písala som, lebo som musela. A bolo neľahké dostať sa cez nános denných starostí a povinností a toho, čo musím spraviť zajtra a čo do konca týždňa, k svojmu vlastnému bytiu, k svojmu srdcu... na to musela prísť moja súkromná polnoc, nie vždy totožná s reálnou, a môj súkromný spln.

V istom momente si okrem písania začala aj tancovať, hrať divadlo, tvoriť ako performerka. Kedy nastal tento bod? Bol to v tvojom živote zvrät, alebo skôr prirodzené vyústenie písania?

Neskoro! Keď som mala štyridsaťdva rokov. A predsa mám až neskutočné šťastie, že sa to vôbec stalo, že to prišlo ako zjavenie. Že som zrazu mohla robiť aj navonok to, čím som. Aj keď... odtancovala som v mikulášskej synagóge *Židovskú matku* a to boli štyri minúty za celý rok, počas ktorých som mohla byť naplno sebou, naplno byť...

Súviseli tieto „zlomy“, alebo prichádzali nezávisle od seba? Inými slovami – začala si najprv tancovať, od toho si sa odrazila k divadlu a performanciam, alebo sa tieto spôsoby tvorby u teba objavovali nesúvisle?

Ach. Tancovala som odjakživa, ale nikdy som nemala možnosť získať v tejto oblasti vzdelanie. Je možné, že intenzívny tanečný tréning by moje telo ani nezvládlo. Odpozerávala som z televízie, z filmov, nie z tanečných zábav, tie som vlastne nepoznala, chytala som sa skromných príležitostí priblížiť sa k tancu... chodila som na džez gymnastiku, dokonca som cvičila spartakiádu. „Cvičiť“ Dvořákovu *Slovanské tance* znamenalo skôr tancovať. Nikdy som si nenamýšľala, nikdy som si nepredstavovala, že by som niekedy mohla skutočne tancovať na javisku. Aj to prišlo neskoro. Možno si však tieto neskoré dary viem oveľa intenzívnejšie vychutnávať, prežiť ich. Lebo nie sú samozrejme. Pridobrem viem, že sú darom, teda si ich nemôžem nárokovať. Ale čo v živote si môžeme nárokovať?



Anna Ondrejková na ružomerskom Stretnutí – podujatí, kde sa uvádzajú všetky knihy spisovateľov ružomerského okresu, ktoré vyšli za uplynulý rok. Foto: archív autorky

Všetko dostávame ako dar. Myslím, že všetko – písanie, tanec, divadlo – vo mne žilo v hĺbke ako strašná túžba, ktorá nie vždy mala možnosť naplniť sa. Písať, na to stačila ceruzka a kúsok papiera, ale tanec... tancovala som so svojím obrazom v zrkadle, so svojím tieňom, na hudbu, na krik, na ticho, na tlkot svojho srdca. Nikto ma nevidel, tancovala som pre seba, ale aj písala som pre seba... Len potom sa nejakou stalo – zakaždým som to vnímala ako zázrak –, že niekto prišiel a povedal mi „Budeš Gertrúda v Hamletovi“. To som mala štyridsaťdva. A iný povedal „Budeš tancovať *Židovskú matku*“. Panebože. Mala som päťdesiatosem rokov. A pred mesiacom: „Budeš jednou z vlčíc v scénickom čítaní z čečenských reportáží Ireny Brežnej.“

Mila Haugová spomína, že ženská tvorba je iná v tom, že zasahuje celú tvorbu, rovnako ako všetko. Že nejde odrezať písanie od materstva, napríklad, a naopak. Čo znamená pre teba, ak píše žena, je to v niečom odlišné od mužského písania, alebo si len umelo vytvárame tieto kategórie?

Nemôžem spravodlivo posúdiť mužské písanie a vôbec o ňom niečo povedať, lebo som žena. Dokonca som nikdy ani nechcela byť mužom a dokonca na rozdiel od mnohých – iste nie všetkých – žien sa domnievam, že mužský údel nie je vôbec



Anna Ondrejková na podujatí *Noc s Andersenom*. Foto: archív autorky

ľahší ako ten ženský. A nie som si istá, či je múdre, ak pri porovnávaní mužského a ženského písania trochu zabúdame na prirodzené, dané odlišnosti našich bytostí, našich tiel, nášho spôsobu myslenia a cítenia. Niekedy sa mi zdá, že iné druhy umenia, také, ktoré pracujú s telom, túto odlišnosť jednoducho prijímajú a stavajú na nej. Takže neviem, či a ako píšu muži v zmysle úplného splynutia s textom, odovzdania celého svojho jestvovania v tvorbe. A možno sú ženy, ktoré dokážu písanie od svojho materstva odrezať... ale ani to nemôžem povedať naisto. Môžem však sama sebou potvrdiť Miline slová: nedokážem a ani nevidím zmysel v tom, aby som to dokázala, odrezať svoje písanie od svojho života, svojej bolesti, samoty, ne-materstva.

Naprieč tvojou tvorbou sa objavujú duchovné motívy – motív omše, spovede, postavy svätých. Čím je viera pri tvojom písaní? Čím je modlitba?

Nemôžem svoje písanie odrezať ani od svojho duchovného sveta. Ja som bola „vo viere vychovaná“, čo znie starosvetsky a možno až trápne, ale vyrastala som v rokoch, keď oteckova sestra Marta, ktorá ako osemnásťročná vstúpila do rehole alžbetínok, bola so stovkami ďalších mníšok internovaná a do kláštora sa vrátila v roku 1990 ako stará žena, mala sedemdesiat... keď chodiť na hodiny nábo-

ženstva znamenalo zarúbať si cestu do života a rodičia museli na začiatku školského roka zakaždým absolvovať potupné prehováranie, aby svojim deťom „neskazili život“. „Ty, taká moderná žena, dávaš svoje deti na náboženstvo,“ vyčítala mojej mame učiteľka. Svoje prvé veľké vnútorné, občas i vonkajšie, zápasy o vieru sme zažili ako malí školáci: učebnice boli tvrdo a tendenčne ateistické a všetko, čo sa týkalo náboženstva, bolo skresľované a označované za „stredoveké tmárstvo“. Verejné ironizovanie, výsmech a napokon, dostať sa na školu s humanitným zameraním, ak v „kádrových materiáloch“ bolo zaznačené, že sme chodili na náboženstvo, bolo v podstate nemožné. Vtedy som sa zapovedala, že nikdy, nikdy nebudem taká tvrdá, neznášateľná voči ľuďom, ktorí majú iný názor, iné náboženstvo, inú vieru či nevieru. Aj keď im nerozumiem, dokonca aj keď sa ich bojím, ani vtedy nechcem vkĺznuť do takého postoja. Moje písanie, to som ja. Celá ja. Nemôžem niečo zo seba oddeliť, zatajiť, nejestvuje rozdiel medzi lyrickou hrdinkou a mnou. A keď začínam písať, vždy sa najprv pomodlím. Nie je to prázdny, mechanický rituál, ale živé odovzdanie sa tomu, čo ma presahuje. Všetko moje písanie je pokusom – nemôžem hodnotiť jeho vydarenosť či úspeš-



Anna Ondrejková v predstavení *Hamlet* v mikulášskej synagóge. Foto: archív autorky

nosť – zachytiť, dotknúť sa toho, čo je viac ako ja. A všetko, čo píšem, je modlitbou... len to nie je poézia, ktorú by niekto označil za „spirituálnu“ či „náboženskú“ a ktorá by sa recitovala na náboženskej akadémii.

Náboženské motívy koexistujú s predkresťanskými mytologickými bytosťami, predovšetkým s vílami, rusalkami. Do akej miery ťa obklopovali a čím ťa oslovovali príbehy a legendy o týchto bytostiach?

Ach, to sú často podprahové veci, zlomky, ktoré sa do mňa uložili. Pre dievčatko sú víly absolútnou ženskosťou, do ktorej túži dorásť: neuveriteľná krása, ľahkosť a neha, závoj dlhých, predĺhých vlasov a vlajúce priesačné sukne, koruna z lesných kvetov a zlatého papradia. Víly sú vždy osudové, vždy sú predmetom túžby. Akoby stelesňovali ženský sen! Na vílu sa premení Johanka z Urbánkovej drámy *Hrob lásky*, vílou sa stane mladucha, ktorá zomrie tesne pred sobášom. Giselle! Andersenova Malá morská panna. Rusalka v televíznom filme zo začiatku sedemdesiatych rokov, asi to režíroval Petr Weigl. Rusalkou bola nádherná Magda

Vášáryová. Karolina Světlá má poviedku o lesnej panne. Aj Lady Marianna z le- giend o Robinovi Hoodovi je zvláštnou odrodou víly. *Anna zo Zeleného domu* si všade predstavuje drobné tancujúce víly. Anna je jedným z podstatných číta- teľských zážitkov môjho detstva... Víly sa netrápili s geometriou a chémiou, so svojím miestom v spoločnosti, obstať v triede dospievajúcich dievčat a chlapcov nie je jednoduché. V ich svete bolo všetko prirodzené... a asi to všetko ostalo ako perla v hĺbočine a občas, občas sa dostane navrch.

Je pre teba písanie voľba, alebo nevyhnutnosť? Alebo ešte niečo celkom iné?

Údel. To nie je otázka voľby, to je dané, rovnako, ako je dané to, že som žena, že som Slovenka. Ale nechcem, aby to vyznelo odovzdané, pasívne. Lebo za to cítim hlbokú vďačnosť. Aj keď na mňa striehne pokušenie „normálneho“ života, bez písania, ktoré aj tak nikto nepotrebuje, bez „zbytočných“ drám a smútkov, ktoré z toho pramenia. Lenže zrieknuť sa písania by znamenalo odvrhnúť Božiu milosť.

Aká by bola podľa teba dokonalá poézia? Čo by obsahovala?

Asi sa musíme zmieriť s tým, že človek nie je dokonalý a ani nič z toho, čo vytvorí, nie je absolútne dokonalé: dokonalý je Boh. Ale ak namiesto slova *dokonalý* po- užijeme *opravdivý, skutočný*, potom sme trochu bližšie k tomu, o čom chceme hovoriť... a bližšie k pochopeniu, že toto sa nedá vyriešiť jednoznačnou definí- ciou. Lebo to primárne nezávisí od hladkej, jemnej, prepracovanej dokonalosti či, naopak, drsnosti jazyka, dokonca ani nie od profesionálneho zvládnutia formy – to však neospravedlňuje diletantstvo, neumelosť –, ani od myšlienky, nech je akokoľvek naliehavá, ani od veľkosti citu... a zároveň to všetko tam musí, má byť vo vyváženej miere. Nevie, čo má obsahovať, ale má vstúpiť do mňa, do môjho srdca, a má ma zmeniť. Ak prečítam niečo také, čo by sme mohli pome- novovať opravdivou básňou, poznačí ma to, zanechá na mojom jestvovaní vypá- lenú, nezmazateľnú pečať, už nikdy nebudem taká ako pred ňou. Rozšíri mi srdce, rozsvieti moje rany ako drahokamy, zmnoží moje jestvovanie. Mala by byť taká, aby od nej vzbĺkol papier, na ktorom je napísaná.

Vraciaš sa k starým rukopisom? Prepisuješ? Opravuješ? Alebo vždy začínaš písať odznova?

Vraciam sa len do určitého okamihu, ale neviem presne pomenovať, kedy to na- stane, kedy je zrazu text ukončený. Už sa nemôžem vrátiť sama k sebe spred de- siatich rokov, a nemám na to ani čas. Ale báseň píšem väčšinou dlho, nemi- losrdne odstraňujem všetko, čo je v nej navyše, aby bola presná.

S obľubou čítaš denníkovú literatúru. Sándor Márai, Etty Hillesum, Alá Rach- manovová... mnoho iných. Čím ti príde výnimočná oproti umelej tvorbe? Alebo aj, napríklad, oproti autobiografiám?

Mám pocit, že v denníkoch je najviac surového života. A sú tam otvorené všetky cesty, aj tie, čo sa nikdy neuskutočnia, a autor či autorka o tom ešte netuší. V po- porovnaní s autobiografiami nie je nič precedené a zredukované pamäťou, jej zly- hávaním či vynechávaním, zámerným i neúmyselným upravovaním a prikrášlo- vaním faktov. V porovnaní s umelou literatúrou v denníkoch „chýba“ nevyhnutná štylizácia, všetky tie zákonitosti, bez ktorých nemôže jestvovať dobrý román. Denníky ostávajú nedokončené, náhle prerušené, lebo do zadného traktu, kde sa ukrývali Frankovci, vtrhla polícia, lebo Etty nastúpila do transportu, lebo... Denníky Eleny Maróthy-Šoltésovej – *Moje deti* sú predsa denníkom –, Františka Hečka a jeho manželky, Rudolfa Slobodu, Etty, Helene Berr, Ale Rachmanovovej, Anny Frankovej... sú absolútnym svedectvom o veľkosti i malosti ľudskej duše, o zlyhaniach, nádejach, utrpení a radosti, a hoci ide o najsúkromnejšie písanie, prinášajú podstatné, veľakrát jedinečné, svedectvo o čase, ktorý pisatelia a pi- sateľky žili.

Čo pre teba znamená zapisovanie tvojich vlastných dní, tvoje vlastné denníkové písanie? Nájdeš spätne v denníku aj básne, ktoré následne zaradiš do knihy?

Nájdem tam vetu, slovo, ktoré sa stane súčasťou básne, alebo aj knihy. Denník, to je jediná próza, ktorú „viem“ napísať. Je to zvláštna potreba, zaznamenať seba, svoj deň i nie svoj deň, zapísať, čo žijú ľudia okolo mňa, čím žije svet... že zomrel Leonard Cohen, že zavraždili Jacquesa Hamela, akú knihu som prečítala... všetko. Škrtám prídavné mená! Keď napíšem holý záznam (bez prídavných mien), mne samej je zrazu viac jasné, viac rozumiem tomu, čo sa stalo... čo v danej chvíli v nadšení, sklamaní, rozrušení atď. bolo zmätené, zamútené. Keď napíšem, zrazu môj akoby bezdejinný život má viditeľné zlomy, udalosti, zrazu som.

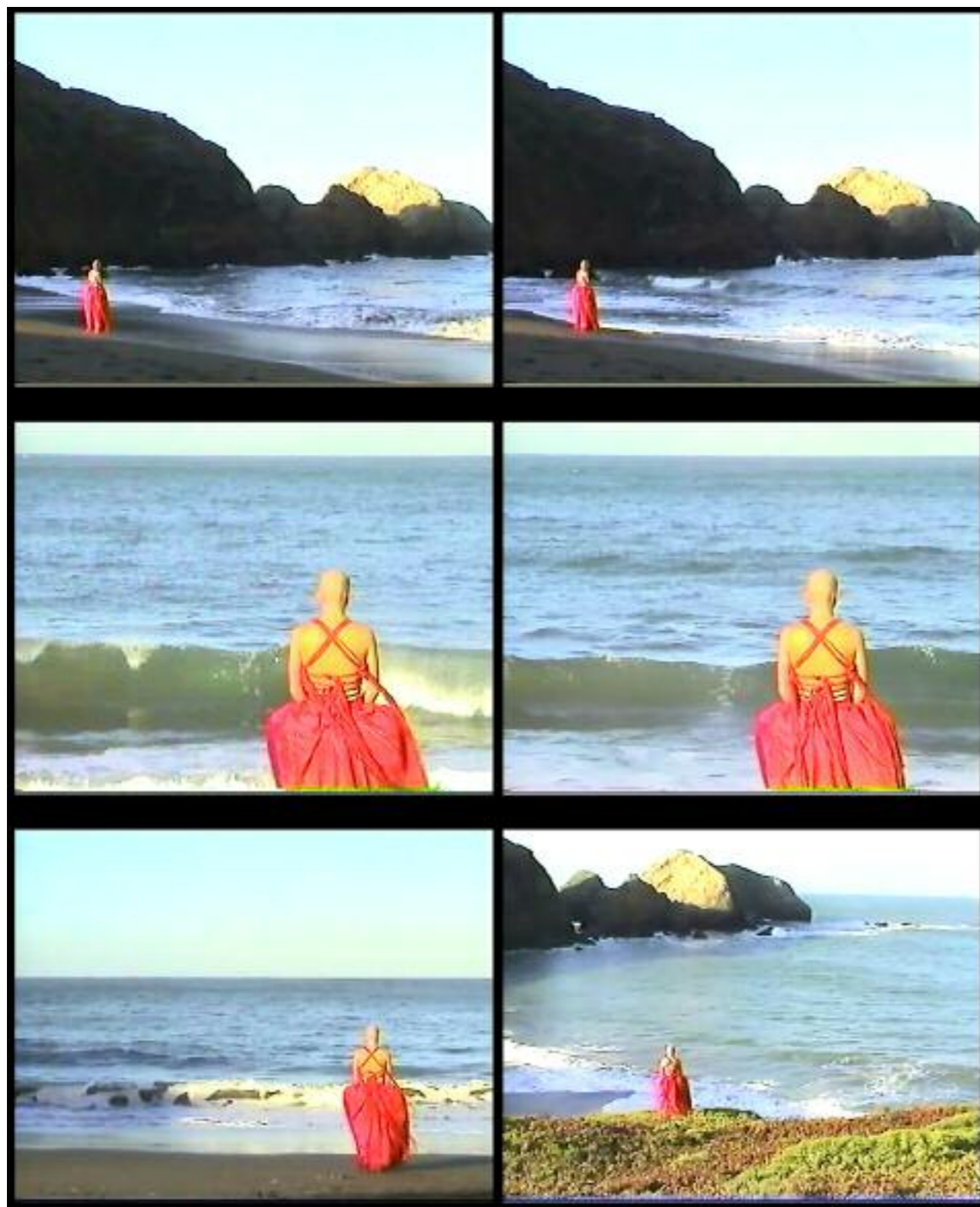
Existuje umelec, umelkyňa, ktorého/ktorej denníky by si si raz želala dostať do rúk?

Na toto neodpoviem. Čítať denníky alebo korešpondenciu pre mňa neznamená drzé nazeranie do cudzieho súkromia, ale prežiť mimoriadnu blízkosť s druhou bytosťou. Blízkosť nie mileneckú, nie rodinnú... je to osobitný druh duchovného spríbuznenia, ku ktorému môžeme dôjsť aj pri čítaní denníkov, samozrejme, nie- len pri denníkoch, to isté sa deje pri každom dobrom umeleckom diele.

(Zhovárala sa Veronika Dianišková.)



VERONIKA DIANIŠKOVÁ (1986, Bratislava) vyštudo- vala divadelnú dramaturgiu na VŠMU v Bratislave. Mo- mentálne pracuje v Sloven- skom rozhlase a v neziskovej organizácii Depaul Slo- vensko. Vydala básnické zbierky *Labyrint okolo rúk* (2006) a *Zlaté pávy sa roz- padnú na sneh* (2014).



Maroš Rovňák: *Matka neviestok*, 2003, *performancia, videostill*

KATARÍNA GAJDOŠOVÁ

Podoby priestoru dediny (nielen) v poviedke Moniky Kompaníkovej *Slávko*

CHÁPANIE PRIESTORU DOMOVA AKO ÚTOČISKA

„Domov je jednou z najviac idealizovaných skúseností a scén ľudskej existencie.“ (Brickell 2012, cit. podľa Galčanová – Vacková – Ferenčuhová 2014: 14). Predstavuje istú formu spolupatričnosti, v citovanom diele je opisovaný ako miesto krehkého, emocionálneho bezpečia, definovaného prostredníctvom dôvery. Nie je však pravidlom, že domov musí obsahovať len pozitívne atribúty. Anglická profesorka geografie Alison Blunt (2006) vo svojom výskume venovanom problematike domova poukazuje na aspekty, ktoré nekorešpondujú so všeobecným chápaním domova ako miesta intimity, bezpečia, súkromia a istoty.

V štúdiu budem vychádzať zo spomínaného výskumu a pokúsím sa dokázať, že priestor domova nemusí byť vždy kreovaný len pozitívnym spôsobom. V slovenskej literatúre po roku 1989 sa totiž tradičné chápanie domova ako útočiska relativizuje. Postavy v ňom často strácajú pocit bezpečia i súkromia a neraz nadobúdajú pocit ohrozenia, domov akoby sa stával „nefunkčným“ priestorom. Takto modelovaný priestor domova nachádzame napríklad v prózach Jany Bodnárovej, Svetlany Žuchovej, Ivany Dobrákovovej, Moniky Kompaníkovej či Edmunda Hlatkého.

S podobným chápaním domova ako problematizovaného priestoru sa stretávame aj v poviedke M. Kompaníkovej *Slávko* zo zbierky *Miesto pre samotu* (2003).^{*} Prostredie, do ktorého Slávko prichádza, je iba fyzickým domovom Gréty a jej mamy, no nespĺňa funkciu skutočného domova (absentuje v ňom pocit domova). Vzťahy medzi ženskými postavami, ktoré v ňom bývajú, sú napäté, chýba im vzájomná dôvera. Navzájom pred sebou taja dôležité skutočnosti – dcéra sa odmieta matke priznať so svojim tehotenstvom, komunikácia medzi rodičom a dieťaťom zlyháva. Matka s dcérou sa nedokážu alebo nevedia porozprávať: „Mali by sa porozprávať, ale ako začať?“ (s. 92). Matka sama priznáva, že sa s dcérou nikdy poriadne nezhovárala: „Nikdy sme sa poriadne spolu nerozprávali a možno preto sa teraz do takých patálií namočila, chudera.“ (s. 92 – 93). Žena si uvedomuje dôležitosť komunikácie, napriek tomu sa jej celý život vyhýba.

Ako ukazujú viaceré štúdiu, privátny priestor domova predstavuje hlavné útočisko pred nebezpečenstvom sveta (Low 2001, 2008; pozri Galčanová – Vacková – Ferenčuhová 2014). Podľa Gastona Bachelarda (1990) je to zase strecha domu, ktorá poskytuje útočisko pred nebezpečenstvom. Pri porovnaní oboch



KATARÍNA GAJDOŠOVÁ (1991) je čerstvou absolventkou Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity v Prešove, kde vyštudovala odbor slovenský jazyk a literatúra. Vo svojej diplomovej práci na tému *Zobrazenie priestoru dediny v tvorbe ponovembrových autorov* sa zamerala na tvorbu Moniky Kompaníkovej a Michaely Rosovej.

* Všetky citované beletristické ukážky budú pochádzať z tejto knihy, ak nebude uvedené inak.

názorov tak vidíme isté diferencie v chápaní podstaty pojmu „útočisko“. Teória, ku ktorej inklinuje aj americká profesorka antropológie Setha M. Low, zdôrazňuje dôležitosť domova ako intímneho priestoru, v ktorom má človek dostatok súkromia. Ide o priestor, ktorý „patrí“ len jemu a kde nadobúda pocit bezpečia. Z uvedených skutočností vyplýva, že rozhodujúcimi faktormi takto chápaného domova sú predovšetkým privátnosť a intimita. Akýkoľvek priestor, ktorý disponuje týmito dvoma základnými atribútmi, sa pre človeka stáva útočiskom.

Bachelardov názor vychádza z domnienky, že samotný dom „zakrytý“ strechou je pre človeka útočiskom. Za nedostatok tohto tvrdenia však považujem príliš materialistické chápanie domova ako útočiska. Dom predstavuje fyzický priestor, do ktorého človek môže vojsť a ukryť sa „pred búrkou“ (Bachelard 1990: 71). Búrka, samozrejme, nemusí znamenať len atmosférický jav, ale v prenesenom význame symbolizuje nepriaznivé, nepokočné udalosti. V prípade denotatívneho významu pojmu búrka sa dom ako fyzický priestor skutočne stáva útočiskom. Ak však berieme do úvahy konotačný význam, fyzickosť domu nepostačuje, aby plnil funkciu útočiska. Toto tvrdenie sa pokúsím verifikovať na konkrétnom príklade z poviedky *Slávko*. Postava Slávka nehľadá útočisko v dome, v ktorom prechodne býva. Minimálna kapacita a stiesnené priestory domu spôsobujú absenciu súkromia. Preto ho Slávko hľadá inde, na kopci, ktorý pre neho nadobúda význam privátneho, „osvojeného“ priestoru. Kopec mu poskytuje možnosť premýšľať o živote a o budúcnosti, nachádza na ňom útechu v ťažkých chvíľach a nadobúda pocit bezpečia. V tomto význame je kopec pre Slávka ozajstným domovom aj napriek skutočnosti, že ide o otvorený priestor, ktorý neumožňuje človeku „vojsť dnu“ a ukryť sa v ňom, bachelardovsky povedané, „pred búrkou“.

Priestor domova okrem iného neustále vyžaduje akomodáciu, starostlivosť a udržiavanie (Galčanová – Vacková – Ferenčuhová 2014). Aj na základe uvedeného faktu je otázne, či môžeme domu Grétinej matky prisúdiť status domova. Okolie domu oboch žien je špinavé, na tráve je plno kuracích výkalov, všade sa nachádzajú nepotrebné haraburdy. Slávko však tieto skutočnosti nevníma veľmi negatívne: „*Dom zvonku ho trochu sklamal*“ (s. 62), ale „*nesklamala ho voňavá tráva, stromy, páčila sa mu vôňa okolo, okrem kuracincov, páčil sa mu vinič, jej trošku priesvitné šaty a ticho*“ (s. 62). Slávko je nepríjemne prekvapený len z neporiadku na dvore. Predstava, ktorú mal o krásnej prírode na dedine, sa napĺňa do takej miery, ako očakáva. Napriek všetkému je pre Slávka život na dedine novým zážitkom, cíti sa slobodný, nespútaný. Je ďaleko od mesta a nové prostredie mu pripadá priam exotické. Rovnako exoticky naňho pôsobí i Gréta: „*Vyzerala v nich [v kúskoch svetla predierajúcich sa cez lístie viniča] ako salamandra. Exotické zviera v exotickej krajine*“ (s. 63).

Celý priestor dediny, do ktorej Slávko prichádza, možno vnímať ako priestor uzavretý. Jej obyvatelia a obyvateľky neprekračujú hranice dediny, nezaujímajú sa o svet „vonku“. Žijú akoby v hermeticky uzavretom prostredí.¹ Vedia, že existuje aj „iný svet“, ale ten nie je „hodný“ ich pozornosti, je im vzdialený. Jediným prostredníkom medzi dedinou a mestom je pre dedinčanov Slávko. V naznačených súvislostiach preto možno v intenciách kreovaného sociálneho

prostredia uvažovať o prítomnosti opozície blízky – vzdialený, ktorá sa však podľa Lotmana (1990) organizuje len po vertikálnej osi. S týmto tvrdením však možno polemizovať. Spomínanú binárnu opozíciu totiž chápem aj v horizontálnej podobe, čo ilustrujem aj na spomínanom príklade. Dialka predstavuje istú vzdialenosť od jedného predmetu k druhému, od jedného miesta k druhému a podobne. V konkrétnom texte protagonista Slávko predstavuje pre dedinčanov spomínanú dialku.

ANALÝZA PRIESTORU DOMOVA AKO „PROJEKTU“, „VOLBY“ A „PREŽITÉHO DOMOVA“

Periodikum Katedry sociológie Fakulty sociálnych štúdií Masarykovej univerzity v Brne *Sociální studia. Město jako domov* (4/2014) publikovalo sociologický výskum zameraný na spôsob, akým sa mesto, respektíve miesto, stáva súčasťou domova alebo domovom pre jednotlivcov. Uvádza tri alternatívy procesu, ktoré nazýva „domov ako projekt“, „domov ako voľba“ a „domov prežitý“. Podstatou prvého procesu je pohyb medzi dvoma alebo viacerými miestami a súčasne vedomé a plánované vytváranie vlastného priestoru, ktorý by spĺňal predstavu jedinca o domove. Nejde tu o potrebu nájsť alternatívu k životu v jednom konkrétnom prostredí (či už je to mesto, alebo dedina), ale skôr o to, vytvoriť si „amalgám“ oboch prostredí. Tak si jedinec vytvára vlastný (jemu vyhovujúci) životný štýl, ktorý je spojený so životom na rôznych miestach. (Štúdia tiež hovorí o tzv. víkendových miestach, do ktorých sa jednotlivci vracajú počas voľných dní – cez víkendy alebo sviatky.) Daný priestor reprezentuje „*nedomácky domov*“ (Blunt – Dowling 2006, cit. podľa Galčanová – Vacková – Ferenčuhová 2014: 23). Takýmto domovom je pre Slávka malá dedina, do ktorej pricestoval z veľkomesta – z Bratislavy. Na dedinu prichádza v letnom období, počas prázdnin. Cieľom jeho príchodu na dedinu je túžba po oddychu od študentských povinností a uponáhľaného života v hlavnom meste. Takto si Slávko vytvára spomínaný „amalgám“. Mesto je miesto, v ktorom žije, študuje, kde má priateľov, dedina je miestom oddychu a pokoja, kam sa túži vracieť počas sviatočných dní a dedinských spoločenských udalostí: „*A tak sa tešil na dedinské Vianoce a na dožinky a na stáčanie vína*“ (s. 84). Podľa citovanej štúdie existuje aj ďalší dôvod odchodu z mesta. Je ním negatívne prežívaná samota bez partnerského vzťahu, ktorá sa výrazne prejaví po skončení hektického pracovného týždňa. Z poviedky je evidentné, že Slávko neprichádza na dedinu len za účelom oddýchnuť si, ale najmä preto, lebo chce stráviť leto so svojou láskou. V meste má síce kamarátov, ale nemá tam svoju Grétku, preto sa v Bratislave môže cítiť osamelo.

Ďalšou možnosťou je „domov ako voľba“. Domov sa utvára aj cez aktívnu voľbu miesta, ktoré zohľadňuje osobné potreby a očakávania. Domov je miesto, do ktorého môže jedinec dobre zapadnúť, čo súvisí s potrebou „patriť niekam“. V poviedke *Slávko* však prostredie domova nie je protagonistovou „voľbou“. Hoci si Slávko vytvára pozitívny vzťah k dedinskému prostrediu, nepočíta s týmto miestom ako s potenciálnym budúcim domovom. Dom, v ktorom dočasne býva,

¹ Nadmerné sústredenie sa na priestor domova ako potenciálne útočisko pred nebezpečenstvom sveta vedie podľa niektorých vedcov k vyčleňovaniu sa z verejného života, uzatváraniu sa pred svetom, a tým aj k strate záujmu o verejné veci (pozri Sennett 1971, cit. podľa Galčanová – Vacková – Ferenčuhová 2014).

mu totiž neposkytuje potrebné súkromie, ani nedisponuje všetkými atribútmi domova. Rovnako sa nenapĺňa Slávkova túžba „niekam patriť. Nedarí sa mu ani nadviazať priateľské vzťahy s rovesníkmi: „A susedove decká okolo neho krúžia na motokáre a vykrikujú ‚Paštikár sa posral, paštikár sa posral!‘“ (s. 84). V konečnom dôsledku si Slávko ako svoj domov volí mesto, kam v závere poviedky odchádza spolu s Grétou. Dedina tak pre oboch nadobúda status „nedomáckeho domova“ a pre Grétu sa stáva „bývalým domovom“, v ktorom vyrastala. Rodný dom sa stáva miestom návštev, ktoré je chápané ako „budúci bod návratu, ako ideálny či utopický cieľ“ (Galčanová – Vacková – Ferenčuhová 2014: 14). V závere poviedky naozaj ide o takmer idylu, keď sa dvaja mladí v čase Vianoc vracajú do úplne vynoveného, čistého a uprataného prostredia: „Na Vianoce našli dvor čistý ako božie kráľovstvo, bez hovienok, plechov a harabúrd, nový komín, nový plot (...) našli obrezané stromy a popálené lístie“ (s. 102).

K návratu domov neodmysliteľne patria príjemné, často aj nostalgické spomienky na minulé časy. Jednotlivec si k domovu, v ktorom prežil pekné chvíle, vytvára pozitívny vzťah. Takto vybudovaný vzťah k domovu je predpokladom pre jeho ďalšie chápanie, ktorým je „domov prežitý“. Už prívlastok „prežitý“ evokuje emocionálny zážitok. „Domov prežitý“ apeluje na potrebu niekam patriť, s ktorou súvisí postupné budovanie medziludských vzťahov, priateľské väzby či miesta naplnené zážitkami a spomienkami. V danom kontexte je otázne, či Bratislava predstavuje pre Slávka skutočný „prežitý domov“. Slávko je na dedine spokojný, ak sníva, tak len o Gréte, nikdy sa mu necnie za domovom. V texte absentujú akékoľvek Slávkove spomienky na rodné mesto. Domov je miesto, kam sa človek chce vrátiť, no Slávko túto potrebu nepociťuje. V závere síce protagonista odchádza so svojou partnerkou do mesta, dôvodom však nie je to, že by nevedel existovať bez svojho rodného mesta.

Podľa štúdie, z ktorej vo svojom príspevku (nie vždy explicitne) vychádzam, sa vzťah k miestu môže budovať dlhodobo a úplne nevedome, pričom sa ako kľúčové ukazujú vzťahy, ktoré si jedinec vytvoril počas svojho pobytu na konkrétnom mieste. Poznávaním dediny a ľudí si aj Slávko vytvára pozitívny citový vzťah k priestoru dediny. Najdôležitejším je pre neho vzťah ku Gréte, potom k jej mame a tiež k Rumanovi. Na rozdiel od mesta je dedina miestom poskytujúcim mu množstvo nových zážitkov, ktoré sa neskôr stanú predmetom jeho spomienok. V tomto zmysle sa Slávkovo vnímanie domova mení a „prežitým domovom“ pre neho nie je Bratislava, ale dedina. Stále pozitívnejší emocionálny vzťah k dedinskému prostrediu vplýva aj na chlapcov postoj k rodnému mestu. Bratislavu vníma čoraz negatívnejšie. V situácii, keď sa obáva, že sa nebude môcť vrátiť na dedinu, myslí na hlavné mesto ako na zablatené a rozbité. V naznačených súvislostiach vidíme evidentný rozdiel medzi jeho vzťahom k dedine a vzťahom k mestu. Slávko vníma negatívne rozbitú a zablatenú Bratislavu, no neprekážajú mu kuracince na dvore u Gréty.

Súčasťou „prežitého domova“ sú aj jedinečné miesta. Ich jedinečnosť spočíva v tom, že ich nie je možné transponovať inam. Pre Slávka je takýmto miestom kopec, ktorý sa vzťahuje iba na prostredie dediny. Preto, že je jedinečné, nemôže sa nachádzať v inom priestore, v meste. Kopec je miestom, ktoré Sláv-

kovi poskytuje samotu potrebnú na „hľadanie seba samého“ (pozri aj Molgat – Vézina 2008, cit. podľa Galčanová – Vacková – Ferenčuhová 2014). Naopak, mesto pre protagonistu predstavuje priestor slúžiaci na trávenie času s priateľmi. Kontrast medzi priestorom dediny/kopca a mestom sa prejavuje nielen vo fyzickom, ale aj sociálnom zmysle.

KLASIFIKÁCIA RURÁLNEHO PRIESTORU A DIFERENCIAČNÝ PRVOK HRANICE

Doteraz som naznačovala „štiepenie“ priestoru, pokračovať budem skúmaním priestoru ako tematickej kategórie. Nadväzovať pritom budem na pojem „rurálny priestor“, ktorý *Krátky slovník slovenského jazyka* klasifikuje ako priestor vidiecky, sedliacky, dedinský. Je to typ priestoru, ktorý je charakterizovaný neurbánnym krajinným prostredím, sociálno-kultúrnymi, demografickými, technologickými a environmentálnymi procesmi. Tradične sa spájal s poľnohospodárstvom, prípadne lesníctvom a rybárstvom.

Do rurálneho priestoru je situovaný i sujet analyzovanej poviedky. Daný priestor diferencujem na prírodný priestor a dedinský (sociálny, domestikovaný) priestor². Prírodný priestor, čiže „voľnú krajinu mimo ľudských obydlí“ (dostupné na: <http://slovníky.juls.savba.sk>) v texte reprezentujú priestorové dominanty ako kopec, role a potok. Dedinský (sociálny, domestikovaný) priestor sa v próze ďalej člení na osobný, individuálny priestor, ako napríklad dom Gréty a jej matky, dom Rumana, a na kolektívny priestor zastúpený prostredím dediny. Ako samostatnú priestorovú jednotku by sme mohli vyčleniť priestor matkinho dvora, ktorý sa v závislosti od svojich špecifických črt nachádza na pomedzí prírodného a dedinského priestoru. Spojitosťou s voľnou prírodou patrí pod skupinu, ktorú klasifikujem ako prírodný priestor. Prvky použité na deskripciu priestoru dvora, ako napríklad „voňavá tráva, stromy, vinič“ (s. 62), signalizujú jeho prírodný charakter. Dvor však zároveň predstavuje priestor, ktorý v sebe nesie všetky charakteristiky dediny a jej sociálnych podmienok. Autorka prostredníctvom jeho opisu podáva jednoduchý a prostý obraz slovenskej dedinskej rodiny, žijúcej v skromných sociálnych pomeroch: „hrdzavé plechy opreté o akúsi drevenú búdu, rárohy nastavané na streche búdy“ (s. 62). V súvislosti s priestorom dvora možno hovoriť i o domestikovanom priestore. Dvor ako pozemok prislúchajúci k domu Gréty a jej matky je zároveň ich vlastníctvom, do ktorého môžu zasahovať. Jeho teritoriálny charakter je zdôraznený ohraničením od okolitého priestoru bránkou.

Uvedené priestory sa vzájomne odlišujú spôsobom zobrazenia. Medzníkom, ktorý naznačuje diferencovanosť dvoch priestorov, je hranica. „Hranica, ktorá rozdeľuje priestor na dve časti, musí byť nepreniknuteľná, a vnútorná štruktúra každého podpriestoru musí byť rozdielna.“ (Lotman 1990: 262) V Kompaníkovej texte sa nachádza viacero typov hraníc. V rámci prírodného priestoru možno považovať za istý typ hranice napríklad role, ktoré oddeľujú priestorovú dominantu kopca od prostredia dediny. Súčasťou danej hranice je

² Pojmom „domestikovaný“ myslím priestor, ktorý je obývaný, domáci, predpokladá existenciu istých sociálnych väzieb medzi obyvateľmi, žijúcimi v danom priestore.

i potok symbolizujúci deliacu čiaru medzi dvoma svetmi – dedinským (sociálnym, domestikovaným) priestorom, ktorý sa javí ako značne problematický, a prírodným priestorom evokujúcim výlučne pozitívne konotácie. Kompaníková situovala do dedinského priestoru ženské postavy vymykajúce sa prototypu dedinských žien – matku a dcéru, ktorých konanie odporuje mravnému ideálu cnostnej a zodpovednej dedinskej ženy. Kontrastný k tomuto svetu je svet čistoty a mravnosti, reprezentovaný kopcom. S priestorom kopca sa spája len jedna postava, Slávko. V momente, keď sa dostáva na kopec, mení sa. Uvoľní sa, je sám sebou do takej miery, že jeho bezstarostné správanie autorka explicitne prirovnáva k správaniu dieťaťa: „*sandále si privinul k hrudníku ako bá-bätko a zgúľal sa po tráve až do škarpy*“ (s. 70). V naznačených súvislostiach je Slávko, tak ako dieťa, stelesnením dobroty a nevinnosti, čo mu umožňuje pretrvávajúť vo svete čistoty a mravnosti. Ostatné postavy na kopec nechodia, pozorujú ho len z diaľky: „*Mame oči len zmätene behajú a nevedia sa ničoho zachytiť, nevedia nájsť známy predmet. Nájdú len slabé svetielko displeja chlapcovho telefónu kmitajúce niekde na kopci*“ (s. 69). Opozícia blízkosti – vzdialenosti sa črtá tak v horizontálnej, ako aj vertikálnej podobe. Lotman sa vo svojej *Štruktúre umeleckého textu* odvoláva na koncepciu N. Zabolockého, ktorý protiklad „vrch – spodok“ konfrontuje s protikladom „diaľka – blízkosť“: „Táto vertikálna os organizuje zároveň aj etický priestor: zlo sa u Zabolockého stále nachádza dolu.“ (Lotman 1990: 254) Ak túto teóriu aplikujeme na predmetnú poviedku, zistíme, že ani v prípade Kompaníkovej textu to nie je inak. Kopec sme si charakterizovali ako svet čistoty, ktorý sa nachádza „hore“ a spája sa s dobrom. Svet, v ktorom žijú ženské postavy, sa nachádza „dole“ a predstavuje svet pochybnejších mravov. Lotman ďalej tvrdí, že „protiklad ‚vrch – spodok‘ je nielen invariantom antitézy ‚dobro – zlo‘, ale aj antitézy ‚pohyb – nehybnosť‘. (...) O čo vyššie, o to bezhraničnejší je priestor, o čo nižšie, o to je tesnejší“ (Lotman 1990: 254). Toto tvrdenie môžeme ilustrovať aj na poviedke *Slávko*. Vrch – kopec je priestorom neohraničeným, otvoreným, čo postave umožňuje slobodu a voľnosť pohybu. V situáciách, keď sa Slávko nachádza na kopci, autorka používa na opísanie jeho správania akčné verbá: „*Slávko vybehol na kopec, zgúľal sa po tráve až do škarpy (...) potme sa potkýnal o brázdy (...) rozkopával naviate lístie, padal...*“ (s. 67, 70, 93). Naopak, priestor dole, čiže obývaný priestor, je oproti priestoru kopca tvarovaný ako malý, stiesnený. V dome žijú všetky postavy pokope, dej je situovaný prevažne do jednej izby – kuchyne, ktorá slúži na všetky činnosti. Obe ženské postavy sa zdržiavajú väčšinou v uvedenej časti domu, v ktorej spia, varia, jedia, prijímajú návštevy, preto Slávko u Grétky nenachádza akékoľvek súkromie. Nedostatok priestoru v dome spôsobuje, že Slávko ako hosť nemá ani vlastnú posteľ na spanie. Spáva „*na tvrdej kanape v kuchyni*“ (s. 64), preto vyhľadáva kopec, kde si môže oddýchnuť a kde mu posteľ nahradí mäkká tráva: „*Na kopci sa mohol zvaliť do trávy, vydýchať sa a pokojne zavrieť oči, poprevalovať sa*“ (s. 67). Na kopci nachádza to, čo očakával od priestoru dediny. Kopec predstavuje harmonické prírodné prostredie. Je miestom, ktoré reprezentuje všeobecnú predstavu dedinskej idyly. Evokuje pokoj, bezstarostnosť, harmonické spolužitie a radosť z manuálnej práce, čomu

zodpovedá i skutočnosť, že Slávko stretáva cestou na kopec „*babku s igelitkou a dedka, čo okopáva fazuľu*“ (s. 67).

Ďalšou hranicou, ktorá sa v poviedke vyskytuje, je hranica bránky, oddeľujúca priestor dvora od priestoru dediny. Ak základnou vlastnosťou hranice je nepreniknuteľnosť, potom vzniká otázka, či definícia bránky ako hranice je korektná. Lotman hovorí v daných súvislostiach aj o polyfónii priestorov: „Rôzni hrdinovia patria nielen k rôznym priestorom, ale spájajú sa s rozličnými, niekedy nezlučiteľnými typmi členenia priestoru. Ten istý svet textu sa vo vzťahu k rôznym hrdinom rozdeľuje rozlične.“ (Lotman 1990: 263) Bránka sa tak stáva hranicou, ktorá umožňuje postavám prechádzať z jedného priestoru do druhého a naopak. V próze sa bránka prvýkrát objavuje v textovej situácii, keď postava Grétkinej mamy prichádza domov a z dediny vstupuje do dvora. Prechádza z jedného priestoru do druhého, pričom je tento prechod signalizovaný pádom: „*Pri bránke zakopla o kolík, čo držal pokope provizórny smetiak a roztiahla sa na zemi*“ (s. 63). Diferencovanosť priestorov, medzi ktorými sa žena pohybuje, je zjavná už pri hranici, ktorá ich oddeľuje. „*Provizórny smetiak*“ (s. 63), ktorý autorka „postavila“ k bránke dvora, naznačuje vonkajšiu podobu priestoru, do ktorého ženská postava vstupuje. Predmet slúžiaci ako nádoba na smeti stráca v ženinom príbytku svoju funkciu. Nielenže sa stáva nepotrebným, je navyše na príťaž a pre kolík, ktorý ju drží pokope, predstavuje isté nebezpečenstvo pre okoloidúcich. Celý priestor dvora je zobrazený podobným spôsobom. Je zaprataný množstvom nepotrebných a starých predmetov. Tráva je vyschnutá a plná zhniatého a rozkladajúceho sa ovocia: „*Pod nohami cítil mäkké tielka hrušiek, poddávajúcich sa hnilobe. Otrel si topánky o žltú trávu*“ (s. 62). Namiesto toalety je postavená zapáchajúca „*drevená kadibudka*“ (s. 62), na zemi je plno výkalov po sliepkach – „*kuracincov*“ (s. 62). Autorka využíva na opis priestoru dvora expresívnu lexiku, pomocou ktorej dosahuje autentickejšiu zobrazeného prostredia. Expresívnymi s negatívnym významom podáva realistický (až kritický) obraz exteriéru. Okolie domu zachytáva ako priestor, ktorý je neupravený, špinavý, zanedbaný, s nepríjemným zápachom. Je to priestor, o ktorý sa jeho obyvateľky nestarajú. Takáto zanedbanosť domova nekorešponduje so všeobecnou predstavou dedinských žien ako „šikovných gazdín“, ktoré sa príkladne starajú o domácnosť. V naznačených súvislostiach preto možno konštatovať, že Kompaníková sa pri zobrazovaní dedinského priestoru vyhýba idealizácii. Zároveň však využíva motívy typické pre dedinu ako takú – napríklad: „*hydina, studňa, bránka, zástera*“ (s. 63 – 64). Motívy rôznych materiálov, s ktorými autorka v texte pracuje, ako napríklad drevo a plech, sa tiež spájajú s dedinským prostredím. Aj večerné stretávanie sa mladých ľudí na „podválke“ sa viaže na prostredie dediny, avšak spôsob, akým ho opísala Kompaníková, sa vymyká z tradičnej predstavy o nevinnej zábave na dedine: „*Večer ho [rádio] zapájali vonku na podválke pod viničom, niekedy si doniesli lavór a máčali si v slanej vode nohy, kým sa im z vína nekrútila hlava a nepadali zo stolčeka*“ (s. 68). Autorka však neprikladá tejto skutočnosti dôležitosť, spôsob zábavy postáv podáva neutrálne alebo komicky. Požívanie alkoholu je v jej próze zvyčajným javom zodpovedajúcim kreovanému prostrediu i postavám.

Marginálne sa v poviedke *Slávko* vyskytujú aj pozitívne charakteristiky priestoru. Je potrebné poznamenať, že ide o tvarovanie prírodného priestoru a jeho zložiek, ktorých vlastnosti nemôžu protagonistky nijakým spôsobom ovplyvniť, ako napríklad: „voňavé lístie pod stromami, trávnatý breh, voňavá tráva, stromy, vinič“ (s. 62).

Priestor dvora nadobúda diametrálne odlišný význam v závere poviedky. S príchodom muža do domu sa mení nielen vzhľad matkinho príbytku a okolia, ale aj vzťah postáv k priestoru ako domovu (postavy v priestore nadobúdajú pocit domova). Na danú zmenu má vplyv aj skutočnosť, že z nekompletnej rodiny sa stáva kompletná, harmonická rodina: „Na Vianoce našli dvor čistý ako božie kráľovstvo, bez hovienok, plechov a harabúrd, nový komín, nový plot (...) našli obrezané stromy a popálené lístie“ (s. 102). V závere poviedky môžeme pozorovať aj zmeny na lexikálnej úrovni. Autorka používa namiesto frekventovaného výrazu „kuracince“ alternatívne deminutívum „hovienka“ (s. 101). Adjektíva „deravý, akýsi“ (s. 62), ktoré signalizujú starobu, zničenosť, ošúchanosť, stratu pôvodnej podoby jednotlivých prvkov, nahrádza atribútom „nový“ (s. 102).

Priestoru dediny, ktorý je brádkou oddelený od dvora, autorka venuje menej pozornosti ako osobnému, individuálnemu priestoru. Na jeho zobrazenie využíva väčšmi neutrálnu lexiku. Spomínaný priestor implikuje všetky vlastnosti charakterizujúce súčasnú slovenskú dedinu. Namiesto mestských diskoték v baroch sa zábavy konajú v kultúrnom dome, nefungujúce osvetlenie spôsobuje tmu a po rozbitých uliciach pobejú psy. Postavy poviedky však tieto skutočnosti nevnímajú negatívne. Zámerom textu rovnako nie je zobrazenie nepriaznivej sociálnej situácie na dedine.

Okrem avizovaných motívov hraníc sa v texte vyskytuje aj iný, špecifický typ hranice. Ide o hranicu, ktorá v rámci dedinského (obývaného, domestikovaného) priestoru ako celku vymedzuje a akcentuje najmä dve miesta – dom Gréty a jej mamy a dom Rumana. Oba domy sú z hľadiska spôsobu ich zobrazenia v kontrastnom vzťahu. Hranicu medzi nimi tvorí opäť bránka, avšak z dôvodu, že oddeľuje dva domy, ktoré sa fyzicky nenachádzajú v bezprostrednej blízkosti, obe bránky týchto domov plnia funkciu hranice. Z tohto dôvodu pre tento typ hranice používam pracovný pojem „dvojhranica“. Hranice zároveň rozčleňujú územie na dve teritória, ktorých vlastníci/vlastníčky majú zákaz vstúpiť na územie druhého teritória. Grétina matka pre nehody v minulosti už roky nevstúpila do domu Rumana a, naopak, Ruman neprekročil dvere jej príbytku. Len Gréta a Slávko prekračujú z jedného teritória do druhého, patria do tzv. polyfónie priestorov (Lotman 1990). Jedným z teritórií vymedzených tzv. „dvojhranicou“ je interiér domu ženských postáv. Je zobrazený ako typický skromný príbytok lokalizovaný v dedinskom prostredí. Ústrednú časť domu tvorí kuchynka, v ktorej sa ľudia zdržiavajú najčastejšie. Nábytok je prevažne drevený, stoly a stolíky sú prikryté bielymi dečkami. Na spánok slúži kanapa v kuchyni, periny sú naduté pravým perím, prikryvky sú vzorované. Holá žiarovka visí nad dverami namiesto lampy. V kuchyni je umiestnená pec, kuchynský nábytok pozostáva z kredencov a kastrólov. Kastról je zakrytý prúžkovanou utierkou, uteráky sú staré, s malými bielymi brmbolcami po okrajoch. Deskripcia interiéru domu

evokuje prevažne pozitívne konotácie. Príbytok ženských postáv napriek skromnému zariadeniu pôsobí útulne a vyvoláva predstavu harmonického domova. Kontrastným spôsobom je modelovaný exteriér, čiže priestor dvora. Kompaníková využíva pri zobrazení tohto priestoru prevažne expresíva s negatívnym významom, ktorými vystihuje špinu a neporiadok exteriéru. V charakteristike interiéru takéto lexémy nenachádzame, preto nemožno jednoznačne tvrdiť, že ženské postavy zanedbávajú starostlivosť aj o vnútornú časť domu. Práve naopak, autorka v texte explicitne uvádza, že „do kuchyne vošla mama a začala upratovať“ (s. 77). O poriadku v dome svedčia aj ďalšie skutočnosti: „stôl vzorne utretý, bez omrvíniek“ (s. 74) a „aj dlážka pozametaná“ (s. 96). Pri opise interiéru domu evokuje negatívne pocity azda len ťažký vzduch v kuchyni, dusno, niekedy aj smrad a „škaredé zbytočné stolíky“ (s. 64). Zanedbanosť a „neupravenosť“ sa prejavuje na zovňajšku domu, ktorý charakterizujú „zabrýzgané steny“ či „deravý odkvap“ (s. 62). Zanedbanú starostlivosť o zovňajšok domu však možno väčšmi vysvetliť absenciou muža v domácnosti než ľahostajnosťou gazdín, keďže starostlivosť o dom zvonka zvyčajne prislúcha mužovi.

Značná časť sujetu poviedky je situovaná i do priestoru pivnice. Uvedenú časť domu autorka vykresľuje tiež negatívnym spôsobom. Pivnica, podobne ako dvor, je špinavá, zaprataná haraburdím a neprijemne zapácha. Všade sú pavučiny, práchnivé predmety a tuf. Na vertikálnej osi sa dostáva priestor pivnice do kontrastu s priestorovou dominantou kopca. Ako som už naznačila, jedno z Lotmanových chápaní opozície „vrch – spodok“ sa stotožňuje s protikladom „pohyb – nehybnosť“. Priestor kopca nesie atribúty vrchu, otvoreného priestranstva umožňujúceho voľnosť a pohyb. V danom kontexte je jeho protikladom pivnica, ktorá predstavuje nehybný, stiesnený priestor plný nepotrebných vecí. Postavy nosia všetky veci z dvora do pivnice, na základe čoho sa voľný priestor minimalizuje, až stráca: „Teraz sem dopratali vaňu, ale to už sa tu nedá pohnúť“ (s. 59). Oproti dynamickosti kopca tak stojí statickosť pivnice, ktorá zároveň predstavuje nemenný priestor. K zmene nedochádza ani v závere poviedky. Napriek tomu, že sa priestor matkinho dvora pod vplyvom Rumana mení, „očisťuje“, pivnica ostáva aj naďalej plná demižónov. Pivnica je miesto nachádzajúce sa dolu, ide o podzemný priestor, s ktorým sa neodmysliteľne spája tma, zlo a hriech. Hriech v tomto prípade symbolizuje alkohol. Grétina matka ho ukrýva práve v tmavej pivnici, kam chodievala piť. Kopec, ktorý siaha hore, smerom k nebu, naopak, nadobúda atribúty dobra, čistoty a svetla. Svetlo je symbolizované napríklad motívom roja svetlušiek, ktoré lietajú okolo postavy Slávka.

Iným priestorom je dom Rumana. Autorka mu prisúdila prevažne pozitívne atribúty. Interiér, rovnako ako aj exteriér Rumanovej domácnosti, je vždy čistý a upravený: „O dom sa vzorne staral, bránka nehrdzavela, dvor bol pozametáný, čistý a bez kuracincov“ (s. 80). Kreovanému priestoru zodpovedá v próze aj tvarovanie mužskej postavy. Ruman je známy aj vo svojom okolí tým, že chodí „do rieky prať obliečky aj uteráky, zo starej plachty si ušil vrecúška, naplnil ich bylinami a poprekladal nimi prádlo v skrini“ (s. 96). Už z uvedeného citátu možno dedukovať, že autorka pri vykreslení postavy Rumana neostáva pri klišéovitej, respektíve rodovo stereotypnej predstave muža ako toho, kto vykonáva vý-

hradne tzv. mužské práce. Interiér Rumanovho domu však nie je modelovaný výlučne idylicky. Autorka neskôr relativizuje mužovu poriadkumilovnosť. Aj v jeho príbytku sa nachádzajú nie celkom čisté predmety: „*Na stole boli ako obyčajne položené poháriky s muchami prilepenými na dne, špinavé taniere a niekoľko ponožiek bez páru*“ (s. 86).

Podobne ako v dome Gréty a jej matky, aj v dome Rumana sa nachádza priestor pivnice. Kým matkinu pivnicu charakterizuje špina a neporiadok, pre Rumanovu pivnicu je opäť väčšmi príznačná čistota: „*Pivnica bola rovnako čistá ako dvor, police rovné, poumývané, plné pohárov a fľaš. Všetky nádoby boli plné, označené a roztriedené, radosť pozrieť*“ (s. 80). Zobrazenie oboch priestorov tak zodpovedá kreovaniu daných postáv. V priestore Rumanovej pivnice sa však nachádza aj jeden negatívny prvok – slučka visiaca zo stropu. Z textu sa ďalej dozvedáme, že sa na nej obesil Rumanov brat, Grétin otec. Samovražda spáchaná v pivnici dodáva tomuto priestoru atmosféru bachelardovského temna, zla a tajomstva: „*V pivnici prebývajú temnoty vo dne aj v noci. A so svetníkom v ruke tu človek vidí tancovať tiene na čiernych stenách.*“ (Bachelard 1990: 60)

Hoci predstava domova býva vo všeobecnosti idealizovaná, v slovenskej literatúre po roku 1989 sa chápanie domova ako útočiska relativizuje, čo som sa usilovala dokázať na konkrétnom príklade poviedky *Slávko*. Zistila som, že kreované prostredie domova je značne problematizované. Protagonista osciluje medzi mestom a dedinou, ani jeden z uvedených priestorov však preňho nepredstavuje skutočný domov. Slávko k mestu nemá vytvorený emocionálny vzťah, neviažu ho k nemu spomienky. I keď si postupne buduje pozitívny vzťah k dedine, vníma ju len ako dočasné miesto pobytu. Ani v dome, v ktorom prechodne býva, nenadobúda pocit domova. Vytúžený pokoj nachádza na kopci, preto ho symbolicky možno označiť za domov, ktorý protagonistovi poskytuje útočisko. Napriek nájdenému „domovu“ však Slávko opúšťa dedinu a s tehotnou Grétou odchádza do Bratislavy, kde si zakladajú rodinu. Tým sa mesto pre obe postavy stáva domovom, podobne, ako sa z neuprataného domu Grétinej mamy s príchodom Rumana stáva skutočný domov. V naznačených súvislostiach možno povedať, že pod vplyvom vznikajúcich sociálnych väzieb sa u postáv modifikuje aj ich vzťah k priestoru domova.

Nielen priestor domova je v Kompaníkovej próze demýtizovaný. Demýtizácii podlieha aj modelovanie priestoru dediny. Po analýze a interpretácii rurálneho priestoru ako celku možno konštatovať, že jeho jednotlivé časti sú v próze modelované rôznymi spôsobmi. Kompaníková dosahuje hodnoverný obraz súčasnej slovenskej dediny napríklad aj tým, že kreuje dedinu s jej pozitívnymi, ale i negatívnymi charakteristikami. Autorka uplatňuje pri modelovaní vidieckeho prostredia, slovami Valéra Mikulu (2014), realistický model, pričom sa vyhýba tradičnej, „mýtckej“ predstave slovenskej idylickej dediny a následnej stereotypizácii. Dedinský priestor sa v literatúre zvyčajne kreuje ako kontrast k urbánnemu prostrediu. Predpokladom pre takto vytvorený kontrast je opozícia „negatívne“, ktorého reprezentantom je mesto, a „pozitívne“, ktoré býva zastúpené dedinou. Urbánne prostredie býva zobrazované ako znečistené, špinavé, „ska-

zené“ priemyslom a konzumnou spoločnosťou. Dedina, modelovaná ako opozitum k priestoru mesta, sa často vyznačuje idylickosťou, harmóniou, pokojom a čistotou. V súvislosti s povedaným však vzniká otázka, či takto modelovaný kontrast nevedie k istej stereotypizácii v zobrazovaní priestoru. Z tohto dôvodu očakávame od próz s dedinskou tematikou v čase globalizácie isté nové spochívajúce v inovatívnom návrate k prírodnému a vidieckemu. V daných prózach preto predpokladáme posun v stvárnení dediny a jej odlišné chápanie a modelovanie v porovnaní s tradične zobrazeným dedinským prostredím a dedinským ľudom.

Monika Kompaníková svojou poviedkou *Slávko* splnila všetky spomínané očakávania. Pri analýze priestoru v danej próze som pozornosť sústredila na priestor domova a priestor dediny, pričom som zistila, že ani jeden z priestorov nie je modelovaný stereotypne. Invenčnosť autorky sa prejavila v nápaditom kreovaní oboch priestorov, pričom sa jej podarilo podať aktuálny, hodnoverný a odidealizovaný obraz domova a súčasnej slovenskej dediny.

Literatúra

- BACHELARD, G. 1990. *Poetika priestoru*. Bratislava : Slovenský spisovateľ.
- GALČANOVÁ, L. – VACKOVÁ, B – FERENČUHOVÁ, S. (ed). 2014. *Sociální studia. Město jako domov*, č. 4.
- KAČALA, J. – PISÁRČIKOVÁ, M. – POVAŽAJ, M. (ed.). 2003. *Krátky slovník slovenského jazyka*. 4. vyd. Bratislava : Veda
- KOMPANÍKOVÁ, M. 2003. *Miesto pre samotu*. Levice : Koloman Kertész Bagala.
- LOTMAN, J. M. 1990. *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava : Tatran.
- MIKULA, V. 2014. Dedinský ľud – „zlatý alebo opitý“? K premenám jedného mýtu. In *Estetické a axiologické pohľady na slovenskú literatúru konca 19. a začiatku 20. storočia*. Košice : UPJŠ.



Maroš Rovňák: Predná a zadná strana kabinetnej fotografie s textom o smrti dievčatka, 1915, albumenová fotografia nalepená na kartóne. Foto: archív autora

MAJA NOVAK

Úkryt

Je poludnie v čase žatvy. Istrijské slnko páli a prach, ktorý biele voly dvihli na nivách, sa cez oblúk brány ťahá za kočom na udupaný dvor gazdovstva v Rupavere, z ktorého ako zakrpatené duby vyrastajú slnkom vybielené stĺpy arkádovej chodby. Majiteľke a lekárničke Sonji Peľchanovej siaha prach až po členky. Je leto, ale pani Peľchanová nosí kožušinový kabátec. V poslednom čase ju prenasleduje chlad. Tvrdí, že premrzla v lekárni, v nízkej miestnosti so stropom zalomeným do oblúka, v ktorej každý deň od deviatej do druhej ľuďom z Rupavere i z okolitých krajov posúva škatuľky a fľaštičky po masívnom dubovom pulte, rokmi vyhladenom tak, že sa zdá, akoby bol z hodvábu. Ľudia dôverujú skôr jej ako lekárovi; volským záprahom sa odvezú radšej do Rupavere než do Kopra, aby sa postážovali tej, ktorá zakaždým vie, čo treba urobiť.

Dôverujú jej, no už nie tak jej synovi Leonardovi, ktorý zaujme miesto za pultom vždy počas žatvy a vinobrania, keď je v gazdovstve priveľa práce, priveľa vecí, ktoré treba urobiť jedine takto, a nijako inak, a ktoré by bez dozoru gazdinej hladko neprebíjali. Niečo čudné je na tom chlapcovi, na Leonardovi: má nepokojné dlane, hoci fajnové, biele, s dlhými štíhlymi prstami, a uhýbavé oči, čierne ako mama, no s prídychom chamtivosti, a ani také hlboké. Sú to, a predsa nie sú oči pani Peľchanovej; tie sa do teba vpíjajú a potom v zlomku sekundy uhádnu pravý recept, uhádnu liek, po ktorom pacientovi odľahne. Sonja Peľchanová ťa prekukne, keď ešte len prekračuješ prah. To Leonardo nedokáže, čo na tom, že študuje medicínu vo Viedni; presnejšie, študoval, kým po meste nerozvešali červené zástavy s hákovými krížmi v bielom poli a pani Peľchanová od neho rozhodne nežiadala, aby sa vrátil domov.

A tak je Leonardo Peľchan už šesť rokov študentom posledného ročníka viedenskej lekárskej fakulty, svojej matke sa však nikdy nevyrovná. Keď sa ho spýtate na liek, síce vskutku pozorne načúva a prikyvuje, mraštiac pri tom čelo, nato energicky listuje v hrubých knihách s latinskými názvami a niečo si šomre popod fúz, opäť prikyvuje, čosi si zapisujúc do linajkového zošita s doskami, ktoré vyzerajú ako z damasku, a traslavou vlhkom rukou vám podá fľaštičku, ktorá by dokonca mohla byť tá správna – možno rovnaká, akú by vám predpísala Sonja Peľchanová; no hoci odchádzate z lekárne s fľaštičkou vo vrecku, odchádzate bez poskytnutej útechy. Preto si dedinčania z Rupavere a blízkeho okolia medzi žatvou a vinobraním dávajú väčší pozor na svoje zdravie a ochorejú až začiatkom zimy, keď vedia, že v ľadovo chladnej lekárni za mohutným pultom



MAJA NOVAK (1960) je slovenská spisovateľka a prekladateľka, autorka štyroch románov a zbierky poviedok *Zverjad* (Zverokruh), za ktorú získala tzv. malú Prešernovu cenu (1996). Píše najmä science fiction, detektívky (resp. prózu s tajomstvom) a spoločensko-kritickú prózu. V súčasnosti sa venuje prekladaniu a ako autorka stálych rubrik publicistiky. Žije v Lublane.

so zaobleným, rokmi ošúchaným okrajom nebude stáť nikto iný, len pani Peľchanová.

Je čas žatvy a pani Peľchanová stojí v kožených čižmičkách a kožušinovom kabátci uprostred vnútorného dvora gazdovstva v Rupavere. Jej tieň dosahuje tesaný spodný okraj kamennej studne, ktorá je nepriedušne uzavretá okrúhlou liatinovou platňou a prepásaná oceľovými prútmi; už niekoľko rokov je vyschnutá. Ruky si prekrížila pod prsami a dlane strčila do kožušinových rukávov, ľavú do pravého a pravú do ľavého, aby zahnila chlad. Hranatá je ako stĺpy arkádovej chodby za jej chrbtom, nízka ako obložený strop a mocná ako dubový pult v lekárskej miestnosti. Vo vypasovanej čiernej kožušine a úzkej dlhej čiernej sukni vyzerá ako soška paleolitickej Venuše. Pozerá priamo pred seba a Rute Špringfildovej do zámeny za trochu úcty ponúka život.

Aj Ruta Špringfildová prekrížila ruky a zvesila ramená, akoby ňou lomcovala zima presne tak ako pani Peľchanovou, hoci na rozdiel od nej je až bolestne štíhla. Nepohne síce jedinkým svalom, no zdá sa, akoby sa potácala pod poryvmi unaveného vetra. A aj keď je leto, vyzerá to, akoby okolo jej chodidiel v jesennom vetre šuštiac poletovalo zhnednuté spráchnivené lístie. Má dlhé nohy a nijaké prsia, jej tmavá tvár je úzka a pretiahnutá a nos akosi židovsky kostnatý. Sklonila hlavu, akoby dlhý tenký krk nemohol uniesť váhu mladých bujných gaštanových vlasov. Oči upiera do zeme tesne pred Peľchanovej chodidlá. Kedykoľvek pani Peľchanová na okamih zmĺkne, Ruta Špringfildová krátko prikývne, bez slov a iba raz. Ale pani Peľchanová sa nenechá oklamať. Vie, že toto prítakávanie nie je znakom úcty, dokonca ani súhlasu. Vie, že Ruta Špringfildová jej len naznačuje, že počula, čo vraví.

Pani Peľchanová je zvyknutá na takéto správanie Ruty Špringfildovej. Muse-la ho znášať štyri roky, keď Židovka každý mesiac, presná ako hodinky, prichádzala do lekárne vyplatiť morfium. Pani Peľchanová nevie, odkiaľ má Ruta toľko peňazí na morfium, keď nemá z čoho ani žiť. Iba čo, podobne ako ostatní v Rupavere a nie bez škodoradosti, spozorovala, že zo Špringfildových domu zmizol najprv kočiar s dvojjáprahom, potom Rutin jazdecký kôň srnčej farby, potom rodinný porcelán a krištál, nato najkrajšie barokové a secesné skrine a príborníky s intarziami z perlete, za nimi strieborná príborová súprava a vzápätí aj zlaté šperky a drahokamy; nakoniec začalo lístie opadávať aj zo samotnej Ruty Špringfildovej, na rad prišli jej kožuchy, hodvábne kabáty a jazdecké nohavice, v ktorých si trúfľa ísť po dedine uprostred bieleho dňa a vstupovať do domov poctivých ľudí, blýskavé jazdecké čižmy a plesové šaty z brokátu prišli takisto na rad, až kým Ruta Špringfildová nezačala nosiť šaty po svojej nebohej matke, voňajúce levanduľou a naftalínom. Otec Ruty Špringfildovej je tiež už dva roky po smrti, Ruta však ešte vždy prichádza mesiac čo mesiac, presná ako hodinky, vyplatiť dlh za morfium, ktorým mu uľahčovali smrteľné muky – ešte dva roky po jeho smrti, tak veľa bolo morfia.

Mesiac čo mesiac Ruta Špringfildová ramenom potisne dvere lekárne, zvonček nad nimi zazvoní, sama však nepozdraví, akurát čo jej opäťky zaklopkajú po kamenných dlaždiciach, až kým sa nepostaví pred Sonju Peľchanovú a bez slov, so sklonenou hlavou jej do poslednej líry neodráta žiadanú sumu na pult.

Prsty odtiahne, ešte než pani Peľchanová siahne po peniazoch, akoby nechcela, aby sa jedna druhej čo i len dotkli. Ruta Špringfildová na chvíľu obstane a nemo čaká, kým Sonja Peľchanová prepočíta peniaze, hoci tá už vopred vie, že všetko je do líry presne, ani menej, ani viac. Ale pani Peľchanová peniaze zakaždým preráta ešte raz, lebo to je jej spôsob, akým prejavuje svoje pohrdanie; a Ruta Špringfildová potichu stojí a čaká na prípadné pripomienky, hoci vie, že sa tak nestane – *práve preto*, lebo vie, že sa tak nestane –, a to je zase *jej* spôsob, ako prejaviť pohrdanie. Potom sa obráti a odíde bez toho, aby zodvihla pohľad a precedila jediné slovo. Zvonček nad dverami priltmene cinkne, keď za sebou mätko zavrie dvere. Zavinie sa do matkinho kabáta, akoby okolo nej povieval onen unavený vietor; predošlý deň predala matkin najobľúbenejší prsteň, no vyrovnala svoj dlh bez toho, aby pani Peľchanovej dopriala čo len slovo alebo jediný pohľad.

Dlh, ktorý by nikdy nevznikol, keby v lekárni namiesto Sone Peľchanovej v čase žatvy a vinobrania nepredával jej syn Leonardo. A Leonardo počul Rutu rozprávať a spievať, smiať sa a hrať na gitare, a spoločne jazdili na koni srnčej farby po obnažených poliach a červených vinohradoch až po rieku, bystrú rieku, ktorú z Rupavere nevidieť ani nepočuť. Tento čudný chlapec, ktorý sa svojej matke nikdy nevyrovná, sa s Rutou Špringfildovou smial a spieval a ruky sa mu pri nej nikdy netriasli. Podľahol srnčím očiam a mäkkej reči Ruty Špringfildovej, ktorá jedno i druhé skrýva pred jeho matkou, a predal jej viac morfia, než by smel či ako zdravý rozum prikazuje. Povráva sa, že pani Peľchanovú prenikol smrteľný chlad práve toho dňa, keď nazrela do obchodných kníh a zistila, koľko peňazí jej dlhuje kedysi majetná rodina Špringfildových.

Štyri roky splácania, každý mesiac do líry presne. Štyri roky vzájomného lekárnicky dávkovaného pohrdania, ktoré nezlomilo ani jednu, ani druhú. A teraz na vnútornom dvore gazdovstva v Rupavere stojí Ruta Špringfildová pred Sonjou Peľchanovou, ktorá prikázala, aby jej ju priviedli, len čo sa dozvedela, že do dediny prišlo gestapo a hľadá Židov. Pani Peľchanová rozpráva. Ruta mlčí práve tak, ako mlčala pred štyrmi rokmi i celý čas potom. Srnčí pohľad a reč pred Sonjou Peľchanovou skrýva. Nehanbí sa. Iba sa jej vidí, že pre pani je škoda jej oči aj reči. A Sonji Peľchanovej napoludnie v čase žatvy, keď na poliach pod kosami umiera zrelé obilie, svitne, že nevedomky sa správala múdro, keď si prikázala Rutu predvolať a ponúkla jej úkryt medzi hrubými múrmi gazdovstva v Primavere.

Spustím pohľad na územný plán gazdovstva, ktoré Leonardo zdedil po matke. Pokrútim hlavou, pretože plán mi povie iba to, čo som už vedela pri čítaní Leonardovho vlastného závetu: v tomto dome postavenom ako pevnosť nikdy, ak pravda nerozbijem múry a železnými tyčami nenechám vytrhať kamenné platne na dlažbách chodieb, nenájdem miesto, kde by bolo možné ukryť pred gestapom (alebo kýmkoľvek) mladú Židovku. Alebo kohokoľvek.

„Nikdy sa nedozviete, kde je ukrytá,“ vraví pani Sonja mužovi a synovi.

V jej víťazoslávnom hlase odznieva hrdosť majiteľky. Pán Peľchan sa do domu priženil a jeho skryté kúty nepozná až tak ako tá, ktorá sa v ňom narodila. A Sonjin syn Leonardo... Je to vôbec jej syn, tento čudný chlapec s roztrasenými dlaňami, ktorý miluje Židovku v jazdeckých nohaviciach a s gitarou v náručí?

Syn a otec ustarostene pozorujú jeden druhého cez poháre ruty (onej pálenky, v ktorej sú namočené voňavé bylinky). Celý večer sedia v pracovni pána Peľchana, kde sa vo vzduchu miesi sivý prach s komármi, a usrkávajú z ruty. Z izby sa nesmú pohnúť. Nesmú vyzrieť z okna. Nesmú prejsť na podestu a schodište. Nesmú vedieť, kam pani Peľchanová ukryje Rutu Špringfildovú. Pani Peľchanová totiž prekukla syna a vie, po kom zdedil svoju plachosť a nerozhodnosť. Vie, že len čo by ich gestapo dostalo do rúk, otec aj syn by úkryt prezradili, keby o ňom vedeli. Preto je pre všetkých lepšie a najbezpečnejšie, ak ani jeden, ani druhý nevie, kde v Rupavere je ukrytá Ruta Špringfildová.

A tak sedia a usrkujú z ruty. Tma v izbe hustne a denné hlasy pod oknom zanikajú. Iba na okamih sa zazdá, že o ústie studne škrtol železný kryt, ale hlasy starých domov sú práve tak zavádzajúce ako ich architektúra a nie všetky sú tým, čím sa zdajú byť. S nočnými vôňami vtrhne do izby pieseň cikád. Dnu vojde aj pani Peľchanová a zapáli plynovú lampu, nemo vyjadrujúc všetko zhnusenie, aké pociťujú ľudia moci či bieleho dňa voči posedávaniu v tme.

„Nikdy sa to nedozviete,“ povie pokojne.

Paholok, ktorý jediný sprevádzal pani Sonju, keď ubytovávala Židovku, sa na ďalší deň vyberie k partizánom, kde podľahne zraneniu. Niektorí vravia, že bol zasiahnutý od chrbita. Iní tvrdia, že nožom. Ďalší vinia iného paholka, ktorý takisto slúžil v Rupavere. Ak je to pravda, povráva sa, potom je aspoň jasné, kam sa podel najlepší, obojstranne nabrúsený nôž, ktorý zmizol z kuchyne, len čo do Rupavere prišla Židovka a hneď, ako obaja paholci odišli do boja.

Klebety nemožno ani potvrdiť, ani vyvrátiť. Aj druhý paholok totižto príde vo vojne o život. A tak sa nemôže radowať z vinohradu, ktorý mu v záвете (podobne ako inej vernej čeliadke) ešte pred jeho odchodom pririekla pani Peľchanová.

„Iba slovíčko,“ prosí Leonardo Peľchan. „Dovoľ mi s ňou prehodiť aspoň slovíčko, mama.“

„Nemôžem,“ odmietne ho Sonja Peľchanová. „Ty sám vieš prečo. Ver mi, Leonardo: pre teba aj pre ňu je najlepšie, ak sa nestretnete, kým tomu všetkému nebude koniec.“

To – teda vojna – stále trvá. Ťahá sa už štvrtý rok. V Leonardovej duši sa pomaly usídlí pochybnosť.

„Iba slovíčko,“ prosíka.

„Napíš jej,“ spomenie si zrazu pani Peľchanová.

Leonardo píše lúboštný list Rute Špringfildovej.

„Najdrahšia,“ zapisuje, „tak čudne mi je pri srdci, keď ti píšem, akoby si bola na druhej strane oceánu, hoci viem, že si iba zopár krokov odo mňa; niekde medzi týmito mlčanlivými múrmi, možno pod nejakým neviditeľným oblúkom, pod jednou z tých kamenných platní, po ktorých dennodenne odznievajú moje váhavé kroky; v nejakej tajomnej komôrke, bezpečnom úkryte, tak, ako si v komôrke môjho srdca... V noci napäto načúvam, či v tme, kameni, dreve a tehle nezachytím ozvenu tvojho dychu, pulzovania tvojich žíl, tých nežných modrých žiliek, ktoré som tak miloval na tvojich prsiach. Občas sa mi zazdá, že ťa počujem, že ťa cítim celkom pri sebe, no ilúzia rýchlo vyprchá; pretože hlasy starých domov

sú práve tak zavádzajúce ako ich architektúra, a nie všetky sú tým, čím sa zdajú byť... Milá moja, ako ťažko očakávam deň, keď sa opäť zídeme, ako keby sme obaja prichádzali z veľkej diaľky, a keď si hlavu zložím do tvojho lona...“

A tak ďalej.

Samozrejme, že pani Sonja prinesie synovi Rutinu odpoveď. Na jej tvári vidieť, aký nepríjemný je pre ňu tento úkon, list však prejde do Leonardových rúk bez otáľania. A všetci v Rupavere, čo poznajú Sonjino tajomstvo, obdivujú jej poctivosť a ušľachtilosť, vďaka ktorým skrotila svoj odpor voči synovmu a Židovkinmu vzťahu.

Pani Sonja je pyšná, ale má zlaté srdce, vravia.

„Kamenné múry neurobia väzenie,“ stojí v Rutinom liste, „ani železné tyče klieťku; kláštornou celou sú tieto miesta pre nevinné a mierne duše.“

Štýl jej písania Leonarda prekvapí; predtým, ako sa začali hrať v Rupavere na skrývačku, síce nemal nikdy do činenia s ničím, čo by napísala Ruta Špringfildová, ale vie, že v reči je vynaliezavá, čo nemožno tvrdiť o autorovi týchto riadkov. No zazdá sa mu, že by mohlo ísť o citát z Lovelacea. Lovelace preložený z angličtiny do nemčiny a z nemčiny do slovinčiny zrejme naozaj nemôže vyznieť ani o chlpl lepšie než tento zápis.

Vojna sa vlečie. Listy krúžia. Pani Peľchanová ich odnáša a prináša, síce dôstojne namrzená a s pevne zovretými perami, ale spoľahlivo. Sem-tam ju služobníctvo vidí, ako odchádza po schodoch nahor, v rukách s podnosom plným jedla; na podeste prvého poschodia sa vždy obráti, a než začne stúpať do neznáma, presvedčí sa, či ju niekto nesleduje. Po tej istej trase putujú bielizeň, posteľné obliečky a krčahy vody, ba ktorýsi deň putuje po schodoch aj Rutina gitara. Je jasné, že Židovka trčí niekde pod strechou, ale kde presne, netuší nikto.

Vojna sa vlečie až do konca. Niekoľko dní predtým, než do Rupavere vpochoduje spojenecká armáda, Sonja Peľchanová pošle syna do Ľubľany, aby tam dokončil štúdium. S Rutou Špringfildovou sa Leonardo rozlúčiť nemôže. Iba jej napíše list. Keď sa na gazdovstvo znova vráti, mama mu povie, že keď Ruta vyšla z úkrytu, odišla do Palestíny s jedným z bojovníkov spojeneckej armády. Tentoraz bez listu.

Leonardovi v hrdle uviazne otázka. Nikdy nebude mať príležitosť, aby ju nahlas vyslovil. Pretože Sonja Peľchanová umiera a nepríjemnými otázkami sa nesmie zapodievať. Ten neustály chlad, ktorý cítila vo svojom bode tele, sa ukázal byť leukémiou. No kým sa Leonardo nevráti, sama vedie gazdovstvo aj lekárne. Sedí pod nízkymi oblúkmi lekárne a rozhodným hranatým písmom si niečo zapisuje do linajkového zošita, ktorý má dosky ako z damasku. Jej písmo je pevné a robustné, ako bola kedysi aj ona; vôbec sa nepodobá jemnému, zašpicatenému písmu z lúboštných listov Ruty Špringfildovej.

Iba málo ľudí vie, že Sonja Peľchanová vie písať obidvoma rukami. A ešte menej ľudí vie, že ambidextrickí ľudia píšu ľavou rukou inakšie ako pravou.

Sonja Peľchanová umiera. Jej syn sedí pri jej smrteľnej posteli s nevysslovenou otázkou na perách, medzi perinami vidí zosobnenú smrť.

Leonardovi sa trasú upotené ruky. Za štyridsať rokov, ktoré mu ešte ostávajú, nenaberie dostatok síl, aby v dome, ktorý mu teraz patrí, pohľadal Rutin



STANISLAVA CHROBÁKOVÁ REPAR (1960) je slovenská a slovinská poetka, prozaička, prekladateľka a literárna vedkyňa, žijúca medzi Bratislavou a Ľubľanou. Je autorka 16 kníh rôznych žánrov a 4 rozsiahlych vedeckých expertíz (napr. projekt EK: QUING). V ostatnom čase jej vyšli dvojjazyčne zbierka haiku *Fabrika na porcelán* (2015) a zbierka esejí *Agonija smisla* (2015), za ktorú bola v Slovinsku nominovaná na Cenu M. Rožanca za najlepšiu esejistickú knihu roka. Preložila 25 knižných titulov, naposledy do slovenčiny – M. Vidmar: *Izby a iné básne*, P. Repar: *Chcieť nemožné alebo skandalon rozhodnutia*, do slovinčiny: *Interiér* Š. Strážaya. V roku 2016 bola šéfredaktorkou *Romboidu*. V súčasnosti sa zdržiava na tvorivom pobyte vo Fínsku.

úkryt. Ešte než si leukémia vezme aj jeho, zostaví závet. Všetok svoj majetok v ňom zanecháva mojej detektívnej agentúre, ale len v prípade, ak vyvrátim domnienku, ktorá je v závete takisto zapísaná.

A tak prvýkrát (a dúfam, že aj naposledy) v živote pracujem proti vlastným obchodným záujmom. Pretože podvádzať nesmiem. A ani nemôžem. Leonardo možno nezdedil matkinu povahu, nepochybne však zdedil jej rozum. Dobre vedel, čo robí, keď prieskum zveril práve mne. Som jediná Židovka v Slovinsku, ktorá vedie detektívnu kanceláriu. A teraz hľadám stopy nejakej inej Židovky. Z toho dôvodu je samozrejmé, že o výsledkoch prieskumu nebudem mlčať. Zároveň si však jasne uvedomujem, že podmienku Leonardovej poslednej vôle nemôžem naplniť. Viem, že na gazdovstve v Rupavere nijaký úkryt nenájdem. Zajtra popoludní v čase žatvy, keď bude na poliach pod kosami umierať zrelé obilie, robotníci, ktorých som najala, odrazia oceľové prúty a odsunú železný kryt studne, ktorý je nimi prepásaný, práve tak, ako to urobil paholok Sonje Peľchanovej. V hĺbinách kamennej studne nájdeme kosti zavraždenej Ruty Špringfillovej. Možno aj ten obojstranne nabrúsený nôž. A niekde v dome sa možno ešte vždy nachádzajú ľúbostné listy, ktoré ľavou rukou napísala vrahyňa svojmu synovi Leonardovi.

(*Zverjad*, KUD Apokalipsa, 2011, 2. vyd. Zo slovinčiny preložila Stanislava Chrobáková Repar.)

D V E N A J E D N U

IVANA HOSTOVÁ

A čo urobí Varcholová?

JANA POPOVICSOVÁ

Žena ako...

VARCHOLOVÁ, Jana. 2016. *Tanečnica na špičke*. Bratislava : Marenčin PT.

Často je pre mňa záhadou, prečo niektorí a niektoré trvajú na tom, aby sa texty, ktoré napíšu, dostali do verejného obehu. A čo len do verejného obehu. Prečo dnes v období virtuálnej komunikácie niektoré a niektorí potrebujú mať aj verejnú fyzickú realizáciu svojich. Počinov. No možno ani nie záhadou. Lebo to si už človek môže dať do životopisu, že napísal. Že napísala knihu. Lebo preniknúť do verejného obehu už hádam čosi znamená. Hádam čosi ako potvrdenie. Ako potvrdenie kvality bytia. Kvality života. Že ja a moja kniha. Že moja kniha a ja. A prezentovanie a čítačky – veď to už hádam je čosi. Čosi ako sláva. Často je pre mňa záhadou, prečo potom, keď sa tento dôkaz kvality života. Keď sa tento dôkaz kvality života dostane do verejného obehu, prečo. Prečo je žiaduce, aby sa jeho čítanie dostalo do verejného obehu. Do obehu, lebo keď sa obieha, tak je. Je chuchvalec bytia textov. A v tomto chuchvalci, ktorý je, možno byť celkom úplne. Fyzicky. Nie, toto čítanie vo verejnom obehu zatiaľ nevyzerá ako recenzia. Tak ešte raz.

Minulý rok okrem debutov hodných zmienky (*Mathesis universalis* Jána Picha, *Antimita* Michala Tallu či *Intenzívne využitie majetku* Jakuba Kapičiaka) vyšla aj prvá kniha básní Jany Varcholovej *Tanečnica na špičke*. V tvrdej väzbe, ilustrovaná, dobre distribuovaná (ponúka ju aspoň pätnásť internetových kníhkupectiev), s podporou Literárneho fondu – kniha-artefakt, kniha-produkt. Jediné, čo v nej zlyhalo, je maličkosť – texty (kvalitu jej ilustrácií nechám na posúdenie iným). Poetologicky konvenčná zbierka ľúbostných, spirituálne ladených básní zaujme, žiaľ, len tým, že erotické

V slovanskej mytológii vedú Černoboh s Belbohom odveký a nikdy nekončiaci boj o nadvládu nad svetom. Jeden z nich, stelesňujúci slnko, svetlo a dobro, poráža počas zimného slnovratu toho druhého, prevezmúc dočasnú vládu nad svetom, aby ju v letnom slnovrate znovu stratil. Podobný boj zvädza i staré a nové, doba naklonená technike postupne vytláča potrebu prírodného a spirituálneho vnímania skutočnosti a usmerňuje nás do polôh, kde absentuje všetko čarovné a iné než empiricky poznateľné. Lenže ani chladná stereotypnosť sa pri vláde neudrží večne, skôr či neskôr ju znovu naštrbí starodávna mágia či cit, ktorý začne presakovať do rutínnej každodennosti. Práve takým pokusom je básnický debut Jany Varcholovej.

Citlivá básnická výpoveď, akou analyzovaná zbierka určite je, si vyžaduje citlivý interpretačný prístup. Zbierka je koncipovaná do jedného celku, odkrývajúc najintímnejšie vrstvy lyrického subjektu. Poetka pozoruje básnický subjekt – ženu – a inokedy sa ňou lyrická hrdinka priamo stáva. Podáva výpoveď o živote ženy, o žene ako princípe, pričom osciluje medzi jej krajnými polohami. Raz je to príležitostná milenka kradnúca si večerné momenty, raz manželka a matka dvoch detí, inokedy zvodkyňa vynucujúca si pozornosť, submisívny sexuálny objekt, vševediaci „odhalovačka“ tajomstiev, väzenkyňa vlastného citu, strojkyňa svojho nešťastia či dievča zlomené láskou, alebo všetky súčasne – žena ako tanečnica na špičke balansujúca sama v sebe medzi týmito polohami, poháňaná silou vlastnou všetkým ženám.

Varcholová, vhlbujúc sa do detailov ľúbostných pocitov, odhaľuje široké spektrum toho, čo nazývame láskou (láska k plačúcemu dieťaťu, láska,



motívy v nej nie sú heterosexuálne. V našom kontexte, na rozdiel napríklad od Spojeného kráľovstva, kde je lesbická poetka Carol Ann Duffy „Poet Laureate“ už osem rokov, je motív LGBTI lásky v poézii stále málo pertraktovaný a isto takýchto hlasov treba viac. Ja sa tu však budem zaoberať estetickými aspektmi textu.

Varcholovej texty charakterizuje miestami tmená, inde mierne exaltovaná emocionalita a expresivita: „*len pás slnka / na rozhorúčených vlasoch / cestou na šibenicu*“ (s. 30), senzualita: „*teraz v rohu na zemi / jej hladím zlepenú srst' / z ktorej sa parí*“ (s. 36), spirituálne motívy (slovanské božstvo, totemizmus, kresťanstvo, islam), prvoplánová slovná hra (napríklad v názve básne *Zia Poé*), občasný rým a asonancia: „*jedz – v koži dobermana / rukami zober ma na / milosť*“ (s. 19), často sa-

na ktorú ešte treba dozrieť, láska silnejšia než všetko iné či, naopak, prekážka, ktorej sa treba vzdať), no nezostáva pri tom. Spájaním rozličných motívov opisuje jej podoby tak, aby dokázala obšiahnuť to, čo pomenujeme ako ženské, ženskosť a s ňou spojené úskalia. Žena ako otrokyňa plne oddaná láske i ako chladná hráčka citov nám dokazuje, aké široké spektrum ľúbostných citov dokáže žena cítiť a aké rozmanité dokáže byť vnímanie reality v intenciách ženskej optiky.

(Aj) žena bojuje. Chvíľu s „väzením“ rodinného života, chvíľu so zlomeným srdcom, neprístupnou láskou, za kúsok šťastia či za chvíľkové potešenie. V recenzovaných básňach však predovšetkým bojuje sama so sebou, a to nielen s mnohými rolami získavanými počas života, ktoré je nutné vhodne reflektovať, ale i s prijatím samej seba, uvedomujúc si pretrvávajúce limity ženskosti („*had si zvlčie kožu vždy, keď sa nemôže zniest' / a čo my / musíme si na seba zvyknúť*“, s. 43). Z textov je zrejmé poznanie, že sme si zväčša samy strojkyne svojho nešťastia, no i akási nemožnosť vystúpiť z kruhu, za ktorú koniec koncov nemôžeme obviňovať iba spoločnosť či jej nastavenie. A hoci je v niektorých textoch badať nádej, či už cez útek do prírodného sveta poskytujúceho útechu, alebo prostredníctvom osobného znovuobjavenia vnútornej sily, akási nemožnosť opustiť kolobeh sa stále vracia v pochybnostiach o sebe samej: „*musíš vedieť že nikto nepríde / a nikdy tu nikto nebol / vtedy sa stávaš možnou / budem sa ťa dookola pýtať kto si*“ (s. 16).

Najčastejšie sa opakujúci motív prepájajúci jednotlivé básne do koherentného celku je motív prírody objavujúci sa v niekoľkých rovinách a podobách. Sú to drobné metaforické pripodobnenia ku kvetom, zvieratám, lesu, skalám, koreňom i nosné motívy jednotlivých textov. Na jednej strane figuruje príroda ako neustály pozorovateľ ľudských činov i ako krsiteľnica poskytujúca rozhrešenie v najťažších časoch, ktorá sa objavuje, aby lyrickej hrdinke pomohla nájsť vnútornú silu v momentoch, keď svoj boj prestáva zvládať. Na druhej strane je prírodný

moúčelné zátvorkovanie: „*stojíš v neupratanej izbe / (chvíľu) ani prstom nepohneš*“ (s. 7) či práca s konkrétnymi motívmi zvierat a rastlín, ktoré do textu vstupujú so svojimi symbolickými významami alebo ich v ňom nadobúdajú (divé kone, škorce, had, zimozel, mandragora, kukučka, straka, doberman, narcis a iné). Inšpirácie možno hľadať v prírodnej a spirituálnej lyrike, v línii poézie písanej ženami a všeobecne aj v tradičných typoch textovania (metaforickosť, symboly, vypointovanosť, pátos, emocionalita). Tvarovo Varcholovej poézie inklinuje ku kompaktnosti, v kontexte zbierky neprekvapí ani knižná inverzia: „*keď hľadisko je prázdne*“ (s. 50). Zaplnením malej plochy textu konkrétnosťami báseň sklzáva do gýča: „*ty nevidíš Černoboha rozvaleného v kresle? / nevidíš pomäteného Belboha, ktorý nevie, kam ide? // smeješ sa z bôžikov, prejdeš pomedzi nich / čo najďalej od okna / až ku kričiacej mandragore*“ (s. 7), a na druhej strane – pri práci s prvkami na vyššej rovine abstrakcie – zas do sentimentu: „*Hovorí počúvaj / srdce / ale čo robiť / keď je nemé*“ (s. 38). Mierne rušivo v zbierke pôsobí aj nejednotnosť grafických prvkov (používanie interpunkcie a malých a veľkých písmen).

Autorskú prácu na texte, ktorá vedie k zvyšovaniu konvenčnosti výrazu, no azda čiastočne aj podvoľovanie sa redakčným a vydateľským konvenciám, možno sledovať na dvoch verziách básne *Pre teba nebolo miesto v mojom hluku*. Kým časopisecky vydaná verzia viackrát smeruje k narúšaniu stereotypov, napríklad kakofóniou sykaviek („*skúsila som svet nabrať do rúk*“; *Glosolália*, č. 2/2014, s. 11), syntaktickými anomáliami („*cez plachtu noci / mokrá a ľadovú si vošla / cez popraskané sny*“; *Glosolália*, č. 2/2014, s. 12) či náhlým vpádom nezrozumiteľnosti komunikačnej situácie – nejasnosť v kohézii a persónach („*teraz sa rozpínaš vo mne / meniac môj tvar na nepoznanie // mráz im steká po chrbte / z niečoho, čo miluje*“; *Glosolália*, č. 2/2014, s. 12), knižná verzia textu cizeluje k nezadŕhavému, hladkému a vo výsledku nezaujima-

princíp ako čosi živelné a nespútané prítomný v lyrickej subjektke jednak ako jej neoddeliteľná súčasť, jednak ako zviera, ktoré do nej vstupuje a získava prevahu i napriek snahám brániť sa. Prípadne sú to škorce, kvet zimozelu, narcis, divoké kone, mačka, líška, medvedica – tie predstavujú zosobnenie sily i slabosti, trvanlivosti i nestálosti, krásy i krutosti. Dodávajú textom zvláštny druh obraznosti, s ktorou sa dá poľahky stotožniť a precítiť ju, takpovediac, na vlastnej koži: „*kožou hladím kôru / v tme škrtím / peň objatím svojich šupín (...)* jazykom režem steblá trávy“ (s. 56 – 57). V textoch objavíme i motív smrti v podobe krvi, šibenice, pováľaných stromov a istú výčitku smerom k ľudskej spoločnosti a jej necitlivému, elitárskemu privlastňovaniu si prírodných zdrojov (básne *Ty čo sa dusíš* a *Medvedica*). Autorka pracuje (aj) s týmito prvkami, vykresľujúc svoje vnímanie sveta, komplexne, vyhýba sa jednosmernému pohľadu a naivite.

Výrazným stavebným prvkom zbierky sú mytologické a náboženské motívy reprezentované pohanskými slovanskými bôžikmi, prastarými bylinami či zverou, ale i odkazmi na islamské (zmienka o minarete) a kresťanské náboženstvo (kadidlo, krsiteľnica, Eva). Tie v rôznych pripodobneniach vstupujú do kontextu a prepájajú jednotlivé texty prvkom magickosti s nádychom starobylosti. Černoboh, známy ako reprezentant zla, je v prvej básni zbierky zosobnený v manželovi lyrickej hrdinky, zatiaľ čo jej deti poetka stotožnila s dobrým Belbohom a magickou mandragorou, ktorej plač a krik zodpovedajú vnútornému rozpoloženiu subjektky (v básni *Mandragora*).

Pre autorkin rukopis je tiež príznačná elipsa, hra so slovom i so zvukovou stránkou verša. Za ocenenie stojí novotvar „škorcoradosi“ v jednej z najpozoruhodnejších básní zbierky *Škorce*, v ktorej motív vtákov zosobňuje tichého sudcu hrdinkinho (sexuálneho) počínania. Zbierku ozvlášťujú i aforistickejšie ladené momenty (*Piesne pokoja*, *A tma bola nad prahlinou*) a konceptuálnejší text *Podľa receptu*. Zaujme aj nápadná žltá obálka s výrazným čiernym kosoštvorcem ako symbolom žen-

vému čítaniu: „svet som naberala do rúk“ (s. 47), „vošla si v noci / cez plachtu ľadovú a mokrú / cez popraskané sny“ (s. 47), „teraz sa rozpínaš vo mne / meniac môj tvar na nepoznanie // iným mráz behá po chrbte / z toho čo miluje“ (s. 47 – 48).

Nezabúdajme však, že ide o debut a nejedna poetka či básnik – za všetkých spomeňme azda len debut Mily Haugovej – začínali nezaujímvavo a konvenčne, no neskôr sa im podarilo uniknúť z pohodlia vychodených textových riešení a priniesli výsostne podnetnú poéziu. Nie je nemožné, že sa čosi také stane aj v prípade Jany Varcholovej – v zbierke možno nájsť náznaky esteticky hodnotných pasáží, tie sú však spravidla narúšané problematickými časťami – výrazne napríklad v básni *Em*, ktorá po vcelku zaujímavom úvode s náznakom ontologickej úvahy („jemný narušiteľ – plachý, vytrvalý / sotva bdiem, zachytená / nevediac nemysliac / svet nejestvuje – ešte nie / tvoja ruka na mojom drieku / je prvou realitou“, s. 17) pokračuje banálnymi veršami, sklzávajúcimi do gýča: „ulice hladím sama topánkami / vdychujem tisíce pozdravov / miesta bzučia otázkami / miestnosti čakajú odpovede“ (s. 17). Možno sa treba skúsiť pýtať nie, čo by urobil Ježiš, ale čo urobila Haugová. A tá čítala, prekladala a čítala a prekladala a písala a písala a píše. A čo urobí Varcholová?

IVANA HOSTOVÁ (1983) píše o súčasnej slovenskej poézii, venuje sa domácim prácam, translatológii a básnickému prekladu. Knižne jej naposledy vyšiel súbor kritik *Medzi entropiou a víziou* (2014). Učí na FF PU v Prešove.

stva, okolo ktorého tancujú zdanlivo roztrúsené prírodné motívy stromov, kvetín, zvierat a geometrických útvarov.

Možno je trochu na škodu, že sa autorka snaží postihnúť široký diapazón skutočností (napríklad text o starobe *Paralýza strák* či už spomenuté „ekologické“ hľadisko) a nezameriava sa výlučne na citový svet subjektivity, keďže mu inak venovala pozornosť takmer na celej ploche zbierky. Pointa niektorých textov nie je dotiahnutá do konca, respektíve sa stráca schopnosť komunikácie, čo je škoda najmä v porovnaní s vypointovanejšími textami, i tak má ale zbierka veľký potenciál komunikovať so širokým spektrom čitateľiek a čitateľov. Som zároveň presvedčená, že vďaka širokému záberu a komplexnosti zbierky si každá žena dokáže v jednotlivých textoch nájsť kúsok svojej vlastnej skúsenosti.

Hoci sa v textoch zobrazujú mnohoraké motívy, Varcholová píše predovšetkým poéziu o žene. A o láske. O tom, aké rôzne podoby v sebe ukrýva každá z nás a akým spôsobom to dokáže ovplyvňovať našu každodennosť. Píše o oddanosti, ktorá sa môže zdať až slepá, no i o živej nespútanosti. Priravnáva ženu k umierajúcemu zvieratu i k omamnému koreniu plnému života, akoby si sama nevedela vybrať z mnohých podôb ženy – lásky – seba samej, pretože všetky sú skutočné. Niektoré texty môžu pôsobiť navzájom protikladne, niektoré dokonca samy osebe trochu protirečivo, no nič sa tak veľmi nedokáže priblížiť ženskosti ako takáto mnohotvarosť, rozptýlenosť a rozpoltenosť. Žena je komplexná, tvorená starým i novým, dobrým i zlým. Nakoniec to nie je Belboh ani Černoboh, kto rozhoduje o vláde nad (jej) svetom, ale ona sama – o tom, ktorej žene v sebe dá nadvládu. Autorka zbierky si nakoniec možno vybrala – v poslednom texte zbierky *Vtelenie*, ktorý veľmi efektívne prehľbuje všetky pocity básní –, a to lásku.

JANA POPOVICSOVÁ (1992) je doktorandkou na Katedre slovenskej literatúry na UKF v Nitre, kde vyštudovala odbor editorstvo a vydavateľská prax. Venuje sa recenzistike domácej tvorby a spoluorganizovaniu rôznorodých kultúrnych podujatí nielen na akademickej pôde. Je členkou viacerých neziskových organizácií a voľný čas trávi dobrovoľníctvom.

KATEŘINA BOLECHOVÁ

Téma:
KATEŘINA BOLECHOVÁ



KATEŘINA BOLECHOVÁ (1966, České Budějovice) je česká poetka. V roku 2007 jej vyšla zbierka poézie *Rozsvícenou baterkou do pusy* v edícii *Stůl* ako nepredajná príloha časopisu *Psí víno*, v roku 2009 zbierka *Antilopa v moři k majáku daleko má* v tej istej edícii a v roku 2013 zbierka *Pohřebiště pecek* v Nakladatelství Petr Štengl. V rokoch 2007 – 2009 bola členkou redakčného kruhu časopisu *Psí víno*. Jej tvorba je zastúpená v antológiách a almanachoch, napríklad: *Nejlepší české básně 2010* a *Nejlepší české básně 2013* (Host). Niektoré z jej textov boli preložené do taliančiny, slovinčiny, poľštiny, nemčiny a maďarčiny. V roku 2016 jej vyšla kniha *Strop nade mnou jednou zmizí* (nakladateľství Měsíc ve dne, České Budějovice), ktorá je prierezom tvorby za ostatných dvadsať rokov a obsahuje koláže, prozaické texty, básne, denníkové záznamy, listy aj facebookové statusy.

* * *

Vydĺoubnout si voko
hodit do aperitivu
místo olivy
all inclusive

(z webu *Nedělní chvílka poezie*)

16. 8. 2016

U nádraží ve 14 hodin
bezdomevec v reflexní vestě
(snad) ochrana
před vlastní tmou

(z webu *Nedělní chvílka poezie*)

17. 8. 2016

Muži třese se ruka
otáčí se
na riflích
značka OSIKA

(z webu *Nedělní chvílka poezie*)

ŠPEKY OBZORU

Vystoupila jsem
muž zakousl prorostlý bok
v papíru

z večerky vychází žena
v rukách jí rostou
lahve piva
na zádech
vytetovaná křídla

(z webu *Nedělní chvilka poezie*)

ŘEKA

Někdy vypasená
sotva přes pupek hledí
Jindy vychrtlá
až po žebra kamení

(z webu *Nedělní chvilka poezie*)

HLAVNĚ SE NĚČEHO DRŽET

Těhotná žena
drží si břicho
ukrajinská uklízečka
vozík s košťaty
a já
prdelí držím se
nízkého zábradlí

(z webu *Nedělní chvilka poezie*)

AŽ UMŘU BUDE SE MI STÝSKAT

po probuzení a větě
„Ještě pět minut“
po klukovi na staré skládačce
v srpnovém odpoledni
po oku když poprvé spatřilo moře
po úlevě při vyprazdňování
močového měchýře
po tátovo bruslích
a mámino kalhotovém kostýmu
po klouzačce na rybníku Svět
po zvuku ruletové kuličky
po řece a jejím hadím těle

po doktorovi kterého jsem přinutila
vytrhnout nesnesitelný zub
jinak bych skočila z okna pohotovosti
po zlomu noci v den a naopak
po obraze ve větvích bříz
po baru nad ránem
kde v kouři
nekonečno onanuje

(z webu *Nedělní chvilka poezie*)

KONCEM SRPNA

Proč křičíš my my
když myslíš já já
já my
jámy
plné vody
po poledním dešti
přechlastat obsesi
a kompulze v podobě
rukou držících se madel
poskládat
podpaží na podpaží
pot na pot
a kočka na plotě
divně si tě prohlíží
to ne já
to ne my
to jámy
na obchodě svítí
žaluzie markýzy vrata

(z webu *Nedělní chvilka poezie*)

* * *

Z perspektivy očí
z autobusu
ramena jeřábů
objímají se
jako by chtěla
podepřít nebe

(nepublikované)

* * *

Své hajzlovství obléct
do svetru upleteného
ze zdánlivé tolerance

(nepublikované)

7. 12. 2016 – Automatická báseň

(složeno z reklam, útržků hovorů, vjemů a myšlenek v jedoucím autobuse)

– Nevdá se
Barborka nevykvetla –
nad hlavou houpe se
obří řetěz jeřábu
kýla jak medicinbal
přesto obézní břicho
doktor napsal
bavorský vdolek nad volantem
uřídíš to jednou rukou?
zapomenout na Listerine
čínský národní cirkus
golf na Hluboké
dáváme prostor vyniknout
vrť se jak psí ocas
svět zdraví totální výprodej
som ako v rozprávkovom sne
furt na to myslím
zaplatit popelnice

(nepublikované)

ÚTERÝ JAK MÁ BÝT

Voda v konvici dohořela
na bod varu
kuchyňský budík
v podobě krávy
ne a ne zvonit
ještě zrušit schůzku
s prodavači větrů
dřít dál paty
o sešlapaný koberec
čekat na zabučení

(z knihy *Strop nade mnou jednou zmizí*, 2016)

JINDE

Projeď ulicí
mezi skleněnými pekly
kde flipcharty plihnou
po ejakulaci čísel
tohle je jiné místo
a Paul Newman
je dávno mrtev

(z knihy *Strop nade mnou jednou zmizí*, 2016)

RŮŽOVEJ BRONX

Sedím na klandru
s něčí čivavou
vlastně ona sedí
pod klandrem
je ostříhaná já ne
ale nechám se ostříhat
vyplazuje jazyk
nádherně růžovej
naproti bivakuje jakýsi pár
na kočičích hlavách housky
v rodidlech
supermarketového mikrotenu
z rozbaleného papíru
plátky šunky házejí prasátka

(z knihy *Strop nade mnou jednou zmizí*, 2016)

A NOCI JSOU ZAS HORKÉ

Potkala jsem předsedu samosprávy
na vodítku vypulírovaného psa
já na sobě letitý plavky
plus triko „Ukradená galerie“
v sobě asi tři jedenáctky
pozdravili jsme se
vybělenej pes se otřásl
za vestibulem jsem se opřela
do staříckého výtahu
oba jak vykradená galerie

(z knihy *Strop nade mnou jednou zmizí*, 2016)

10. BŘEZNA 2015 – 750 LET

Přemysle Otakare
kdybychom se dnes potkali
Ty Král železný a zlatý
Já v dámských boxerkách
ze slevy
v látkové tašce DEDRA
kuličky do záchodu
za příznivou cenu
překročili bychom
lásky i hněv
na hnoji staletí
a vzájemně srdce
si vykouřili

(z knihy *Strop nade mnou jednou zmizí*, 2016)

* * *

Ze všeho nejvíc
mne dnes zajímá
sleva na ponorné mixéry
Virginia Woolfová se noří
do řeky Ouse
a již není dechu
Ze všeho nejvíc

(z knihy *Strop nade mnou jednou zmizí*, 2016)

RESTART PO MODRÉM ÚPLŇKU

Někde psali, že modrý měsíc je ideální pro restart. Stála jsem na sobotně ranní zastávce, náhle mne oslovil muž: „Mohu vás někam pozvat?“ Odvětila jsem mu něco v tom smyslu, že jsem již „pozaná“ do práce. Podíval se na mě a řekl: „Koukám, že už vám taky není sedmnáct, ale mně taky ne, jako v té písničce, už mi láska není třicetpět. Je mi třicetšest.“ Hlavou se mi prohnalo, že už mi za pár let bude třikrát sedmnáct. Nastoupila jsem do trolejbusu, když jsme vjížděli do sídliště, zahlédla jsem na chodníku ležící ženu, nad kterou se skláněli strážníci městské policie. Nevím, možná si ustlala na zemi po propařeném modrém úplňku, možná nevolnost, drogy, co já vím. Jen doufám, že se jí podařilo restartovat... a do toho hlas ženy v trolejbusu: „Jo, na trhu měli nádhernej kopr a ty lidi jenom žerou, v marketech tlačí čím dál víc narvaný koše.“

Vystoupila jsem, lidé se pomalu kouleli sobotním chodníkem, zvedla jsem oči nahoru, chladný vítr drze strkal do větví stromů. Kalendář dojel do zastávky 1. srpna, vzpomněla jsem si na své staré rčení: SRPEN JE PODZIM.

(z knihy *Strop nade mnou jednou zmizí*, 2016)

SETKÁNÍ

Přestával slyšet, jakoby mu z hrudi vyrůstal obrovský trychtýř, kterým unikal vzduch. Kousek od stromu, kde ležel, kosila trávu dívka. Sklonil hlavu a všiml si, že mu na šatech zbyla ještě jedna rolnička, sevřel ji do prstů a škuibl, zdvihl ruku o kousek výš a přes bezvládně visící zlatavý kov se podíval do slunce, pak zacinkal. Dívka se vydala k místu, kde ležel. Když přišla blíž, všiml si, že má hodně bledou tvář, napadlo ho, že se asi záměrně vyhýbá slunci. „Vidíš,“ řekl a hlavou kývl k vodnímu příkopu. Dívka se otočila a uviděla most z rolniček. „Utekl jsem.“ Dívka se usmála a nastavila dlaň. Z hradu ho našli až na druhý den ráno, měl oči s barvou hlubin jako vodní příkop za ním.

Dívka došla ke stavení, kosu opřela o zeď a vešla dovnitř, na dřevěný stůl položila rolničku. Ani si nesesdla, dobře věděla, že nemá mnoho času na odpočinek, tráva roste příliš rychle.

(z knihy *Strop nade mnou jednou zmizí*, 2016)

Z mého deníčku – První den bez práce

1. Ráno jsem vstala poměrně ready na to, že jsem den předtím „na oslavu“ ztráty práce vypila 6 x rum, 1 x portské a 1 x půlku radlera.
2. Užítí všelijakých tablet – tlak, atd. – tlak měřit nebudu, i přes tablety mi zřejmě za chvíli vyletí komínem.
3. Cesta do města na mém rezatém skládacím kole.
4. Trafika – nákup časopisu Tvar.
5. Pojišťovna – zrušení pojistek. Paní se mě snažila všelijak přemlouvat, stojím si tvrdě za svým – zrušit, jen pojistku na byt nechat. Ještě to vypadalo, že mi nabídne pojištění na auto, to ovšem nevlastním, jedině, že bych nechala pojistit sousedovo.
6. Další pojišťovna – snížení penzijního připojištění, pán velmi profesionální a navíc disponoval i značným EQ.
7. Na rohu náměstí z prodejny CD zpívá ZAZ – vzpomínka na Paříž.
8. Finanční ústav – změna platebních příkazů, slečna za přepážkou se chová přesně dle předepsaných kritérií. Dávám jí imaginární pochvalu.
9. Pěší zóna – muž hraje na flétnu, před sebou čepici na drobné, představuji si tam sebe, jak hudlám na hřeben.
10. Kupuji si kávu u Donaldů, relativně luxus, ale jo... to ještě dám.
11. Sedím před Priorem na lavičce, na místě, co sedávají bezdomáči.
12. Přesun do nákupního centra.
13. Hledám Cosmopolitan, kde je Jana Hradilová, abych si ho prohlídla a vrátila do regálu, nemají ho.
14. Vydávám se po stopách zlevněného Perwollu, po půl hodině jsem ho našla.
15. Začínám objevovat svět slev, myslím, že mě to bude bavit.

(z knihy *Strop nade mnou jednou zmizí*, 2016)

Z mého deníčku – Hodinová manželka

1. Zvládnou běžné domácí práce.
2. Nafouknu kolo, zatluču hřebíky, silikonuji, natírám, šroubuji a POZOR i křížákem, vyměním žárovky.
3. Ačkoliv mám fobii z výšek, po rozkládacích schůdcích skáču jako veverka v rozpuku.
4. Vlastním aku vrtačku, na příklepovku si možná časem taky troufnu.
5. Vařím ve stavu nejvyšší nouze, z hlavy umím 4 jídla – špagety, bramboračku, kotlety po milánsku a pizzu à la Výměník. A přesto jsem s touto škálou jídel dokázala přesvědčit babičku své kamarádky, že jsem vynikající kuchařka.
6. Omáčkářům doporučuji, aby se obrátili jinam.
7. Jo a... nepeču.

8. Ovládám některé společenské hry – Dámu, Člověče, nezlob se!, z karetých her Žolíky, Prší, pro náročnější Blackjack a Pokr.
9. Umělecky zaměřeným klientům mohu recitovat.
10. Vymaluji válečkem, ale pokud někdo trvá na štětce, jsem flexibilní, naučím se i štětce.

(z knihy *Strop nade mnou jednou zmizí*, 2016)

VÁGUS

Muž z okraje společnosti se motal uprostřed silnice. Stačil by krok do světel. Několik aut se mu vyhnulo. Zastavila jsem kolo a křikla na něj: „Přejděte silnici, nebo vás zajedou.“ „To právě chci, chci konec,“ zavolal. Jo, co má vlastně za život, denně si zatloukat hřebíky laciného chlastu do kebuly a pak někde v parku zamrznout. Třeba jednou uprostřed silnice budu stát já nebo ty a jeden krok do světel přepálí zchátralý nitě a nic se nestane, jen jeden malý konec, obraz, který se na chvíli zapíše do podrážek.

(nepublikované)

CIZINCI

O polední pauze jsem kouřila u velké fontány na vajgly. Přidal se ke mně muž, měl šustákovou soupravu, hůl a kýval se ze strany na stranu. Zapálil si a řekl: „Dneska je tlak 1035, hehe.“ Udiveně jsem se podívala. Muž pokračoval: „Zítra má pršet, pak teplo, možná zima, v 600 metrech sníh a nejhorší je, že se dohadují meteorologové a ornitologové, ze severu sem prej lítají havrani, hehe.“ Pokývala jsem nevěřičně hlavou. A muž dál: „A což teprve blackout, to by byla prdel, to by bylo v prdeli. Pračlověk by na to dneska zíral, na tu technologii. Jako dítě jsem bruslil na slepém rameni, ale to už dneska není. Jsem v invalidním důchodu, dělával jsem v Praze v depu, mám režijku za pět stovek, ale seru jim na to, dyť stejně nikam nejezdím, hehe.“ „Taky jsem jako holka bruslila na řece,“ hlesla jsem. Celou dobu hovoru se mi do hlavy vkrádala slova z písně Marianne Faithfull „strangers talk only about weather“. Nakonec jsme společně chvíli mlčeli, pak se muž rozloučil. Jeho hůl se jen lehce dotýkala asfaltu, jakoby někomu šimral záda. Dívala jsem se za ním, jak se hlouběji a hlouběji noří do listopadového dne.

(nepublikované)

O RAKETOPLÁNECH, DEŠTI, AKCÍCH A ČASE

Včera na autobusovém nádraží stála o zábradlí zády opřená dívka, kraťasy těsně pod zadek, ve vlasech obří mašle. Já skoro v zimní bundě s kapucí jsem si tak řekla, že do toho počasí to moc nevyhrála, i když měla punčocháče. Při nástupu do autobusu jsem pohlédla dívce do tváře, a jaké bylo mé překvapení, když jsem hleděla do tváře postarší ženy, která měla na tachometru natočeno mnohem víc než já. Mému raketoplánu už opadalo mnoho keramických destiček, ale u paní jsem to viděla na téměř hořící křídlo. Ale pak jsem si řekla: „Každej se někde zasekne, někdo s bodláky na hlavě, někdo ve věčné Lolitě.“

Průtrž mračen v Praze na nádraží uhasila mé myšlenky i hořící raketoplán. Natáhla jsem kapuci, aby mi nezvadly bodláky a běžela se schovat do Hostince U váhy. Putyka, která se taky zasekla v nějaký době. Objednala jsem si malý pivo, kafe a nechala se masírovat atmosférou zaseklosti. Bylo to příjemný, nakonec jsem očima doplula k ceduli a musela se smát. Na ceduli stálo: „DNES AKCE: KDYŽ SI OBJEDNÁTE DVĚ PIVA, ZAPLATÍTE OBĚ.“

(nepublikované)

SIMONA MARTÍNKOVÁ RACKOVÁ

„Chtěla bych vidět za konec“

BOLECHOVÁ, Kateřina. 2016. *Strop nade mnou jednou zmizí*. České Budějovice : Měsíc ve dne.

Nevím, jak na Slovensku, ale v Čechách se člověk jen málokdy setká s básnickou sbírkou, která by měla tak výpravné provedení jako tahle: texty se střídají s desítkami autorčiných barevných koláží, které se podstatně podílejí nejen na vizuální podobě, ale i na vyznění celé knihy. Ostatně tento krok byl jen logický – Kateřina Bolechová už více než patnáct let tvoří kromě poezie taky právě koláže, dokonce měla několik výstav.

Právě dialog výtvarného a básnického „živlu“ je jeden z aspektů, které jsou pro knížku určující a díky nimž se vymyká z tzv. běžné produkce. Jak tahle symbióza vypadá? Vedle básně o Kurtu Cobainovi je koláž s portrétem (i když...) tohoto zpěváka; vedle koláže s rockovým andělem na motorce čteme báseň *Dopis imaginárnímu příteli: „Motor zastavil / ticho rozepíná zip / stojím za tebou / jízva na mém zápěstí / už téměř splynula s tělem / Ale stehy / bys ještě napočítal“* (s. 94); naproti básním/zápiskům o zájezdech do Paříže je Eiffelovka atd. Takto relativně přímočaré souvislosti jsou však spíše výjimkou, takže autorku nelze podezřívat z prvoplánovosti; rozhodně to není tak, že by jedna složka sloužila druhé.

Přesto: dá se předpokládat, že knihu člověk kupuje primárně kvůli chuti číst; takový příjemce bude koláže pravděpodobně vnímat jako jistou nadstavbu, jako další patro sdělení. A je to patro značně divočejší. Mnohé výjevy – zvláště ty, které pracují čistě s obrazem – působí bizarně, leckdy až surreálně, zatímco ty, které tvoří či alespoň dotvářejí výstřižky z novin a časopisů, pracují s ironií a sarkasmem, byť i tady probleskne něžně surrealistická poetika: „*Nevěstinec / krev a med / vesmíru*“ (s. 57). Ve srovnání s tím vyznívají texty vesměs o mnoho civilněji. Texty? Ano, i tady jde svým způsobem o koláž. Básně, nijak rozsáhlé, střídají střípky zápisků a postřehů tu řazených do veršů, tu prozaizovaných, ale jsou tu i texty na způsob kraťoučkových povídek-momentek (*Restart po modrém úplňku, Co z toho vlastně mám; jímavá vzpomínka z dětství Dopisy víle*), a také šestidílný cyklus (sebe)ironicky nazvaný *Z mého deníčku*. Je to ovšem pěkně krutý „deníček“ – svědčí o tom, jaké to je přijít o práci a pak hledat, hledat a hledat, absolvovat úmorné, mnohdy úplně absurdní pohovory, takzvané se snažit zapůsobit... a všechno marně, zas a znova. Autorka si drží nadhled, seč může, ovšem bezvýhodnost ze zápisků jen číší – možná tím víc, čím jsou úspornější a věcnější. Jako sarkastický výsměch „situaci“ působí i řazení jednotlivých postřehů do bodů po způsobu lifestyleových časopisů a „zaručených rad“, které



SIMONA MARTÍNKOVÁ RACKOVÁ (1976) je poetka, literární kritička, editorka a publicistka. Využila český jazyk a literaturu na FF UK v Praze, doktorát na stejné fakultě nedokončila. Od roku 2013 vede recenzní rubriku dvojtýždenníka *Tvar*. Bola editorkou ročenky *Sto nejlepších českých básní 2012* a dvojdielnej *Antologie české poezie* (2007 a 2009). V roku 2007 debutovala zbierkou *Přítelkyně* (vyd. Literární salon), v roku 2009 jej vyšiel súbor dvanástich básní o Benátkach s linorytmi Pavla Piekara *Město, které není*. V roku 2015 vydala zbierku *Tance* (vyd. Dauphin), ďalšia zbierka *Zatímco hřídací psi spí* je pripravená k vydaniu. Je laureátkou Drážďanské ceny lyriky 2016.

jsou ovšem vposledku stejně k ničemu: „9. Na pohovorech mluvím jako robot, asi jsem někde spolkla čip. 10. „Jak se hledá práce?“ ptají se. 11. Naučila jsem se jednu skvělou frázi z filmu: „Věk je stav mysli.“ 12. Zdá se, že této frázi jsem podlehla pouze já. 13. Přemýšlela jsem o tom, že budu lízat sépiovou kost jako moji šneci. 14. Třeba mi taky naroste chalupa na zádech a nemusela bych platit nájem. 15. Při mém štěstí mi naroste maximálně hrb. 16. Komunikace vám jde skvěle a ty krásné reference. 17. Kde se stala chyba, že by ta brož retro ještěrka na mém saku? 18. Blíží se Vánoce, měla jsem raději ze šperkovnice vytáhnout soba“ (s. 108 – 109). Myslím, že takhle obnaženě, „autenticky“ (v případě umění vždy jen s uvozovkami!), a přitom s hořce vtipným, a tedy zralým náhledem glosované téma nezaměstnanosti nemá minimálně v české poezii obdoby. Proti tomuhle působí všechny ty pracně vysoustružené koncepty a rádobly provokativní pokusy o angažovanost trapně vymyšleně, jako pouhé gesto. Tady se nepřehrává, neproklamuje, nestaví na odív – a přesto, ukažte mi člověka, kterým tohle nepohne! A paradoxně tím spíš, že tu není žádné laciné hraní na city, žádné hysterické lamentování... jen úsporné glosování, a když už emoce, tak spíš lehká sebeironie.

Podobně (nepříjemně) přímému pohledu čelíme i jinde, třeba v básních-zápiscích o matce: „Nese mi ukázat / máslo co koupila / za skvělou cenu / Jak mi to leze na nervy / a Ona / dala by za mě život“; „A ona spí / na hlavě natáčky / celej život si natáčí vlasy / Když vyndá zuby / vypadá bezbranně / ani vynadat se jí pak nedá“ (s. 31 – 31). Žádný kýč, žádný podbízivý sentiment, žádné stavění citů na odív, a hlavně žádné sebeobelhávání – a proto ani žádné fráze. Přesto z těchto veršů tušíme to, co je hluboko v hlubších vrstvách: soucítění, které je mnohem víc než vlastně chladné „litování“... a spolu s tím i všechno, co tvořivá těžko uchopitelnou směs našich mnohdy komplikovaných pocitů vůči stárnoucím rodičům – strach, vinu, výčitky, soucit, jistou útrpnost, ne-li tajený odpor... a, samozřejmě, neoddiskutovatelně: lásku. Ovšem postihnout celé spektrum těchto protichůdných emocí na tak malé ploše, to umí málokdo.

Všechno to protloukání se od ničeho k ničemu, pozorování, zachytávání hovorů a momentů, letmost a nepřehlednost naší existence, setkání, která často vlastně ani nejsou setkáními, a za tím vším jen střídmě naznačená úzkost a obavy... to vše tady je. Symbolicky v závěru sbírky pak přichází – smrt. Série textů věnovaných přítelkyni, básničce Věře Bakalové (10. 7. 1948 – 19. 1. 2017, jak autorka precizně uvádí hned na začátku), konkrétně úvodní text-vzpomínka, jak slovo na zádušní mši, následované šesti dopisy, odzbrojí i toho necyničtějšího čtenáře/čtenářku. Všechny pózy jdou stranou, zůstává jen čistý stesk, tesknota „k posrání“ (s. 115), vyvolávání vzpomínek, bolestná touha po pokračování sdílení, srozumění navzdory smrti, byť se v něj musí i nedá věřit: „já tu sedím v pyžamu, olízaná nejistotou až na dřívko“ (s. 116). I tady však probleskne vtip; vždyť v úvodním textu autorka o Věře Bakalové píše, že „především bude chybět její úžasný humor“ (s. 112). V souladu s tímto odkazem uzavírá básnička hned první dopis vzkazem tam nahoru, až za skleněný strop z titulu knihy: „P. S. Čekej mě tam, v nedělní cukrárně, protože jednoho dne... Jo a nesežer mi všechny zákusky!“ (s. 114). Mimochodem, když se dopustíme lehké nadinterpretace, můžeme

závěrečnou fotku autorky, která kráčí nahoru po schodech, přes rameno – příznačně a symbolicky – brašnu s portrétem Kurta Cobaina, zatímco sama má tvář odvrácenou, právě takhle, vnímat jako směřování někam nahoru, třeba až k onomu stropu, který jednou zmizí...

Existenciální rozměr zdánlivě tak civilní poezie Kateřiny Bolechové tak nemůže v závěru knihy přehlédnout ani zvláště zbedněný čtenář; ovšem ono to tu bylo i dřív, mnohem dřív, třeba v básni *Co když*: „Co když tam na konci není světlo / jen hlas / tlak sto dvacet na osmdesát atropin / a rozestlaná tráva / Co když tam na konci není světlo / a zas jen bágel na zablokovanou páteř“ (s. 67). Sbíрку tak vnímám především jako silnou existenciální výpověď, tím přesvědčivější, že se odehrává v kulisách našeho teď a tady, v „prozaických“ starostech o to, jak se užívím nebo jak je na tom moje máma.

A když už jsme u toho: stará matka, neosobní manažeři na prefabrikovaných pohovorech, „imaginární přítel“, mrtvá přítelkyně, Kurt Cobain, „němé tváře“... s kým vším se tu lyrická mluvčí setkává? Je to paradox: básně jsou plné lidí (a zvířat a vůbec bytostí), a přitom z nich sálá osamělost. Ti, k nimž se básnička nejintenzivněji, bytostně, oddaně (!) vztahuje, už nejsou na dosah, odešli nebo tu vlastně nikdy nebyli. Je však jen proto sdílení, ať už prostřednictvím básní, nebo třeba dopisů, pouhou iluzí či, hůře, náhražkou? Nemyslím si.



Maroš Rovňák: *Krásné smrti*, 2004. Foto: archiv autora

Hračky i poezie bydlí v jednom domě

Rozhovor s KATEŘINOU BOLECHOVOU

Kateřina Bolechová, pro někoho Katka, pro jiného Kačena, naježená básnířka a kolážistka, srostlá s prostředím jižních Čech, je vysochaná z protikladů. Cítí se být současně solitérkou i součástí blíže neurčené krajové buňky. Má úzký vztah k hračkám, ale i k motorkám nebo pokeru. Drsnost bývá křehká.

Katko, jak vnímáš svoji „úlohu“ či roli v rámci současné české poezie? Někteří kritici mívají potíže se zařazením tvého básnického díla. Jsi duší rockerka, nebo se přikláníš k civilismu takového Vítka Janoty?

Nemyslím si, že bych měla nějakou úlohu v současné poezii. Přiznám se, že nemám příliš v lásce škatulkování, obzvláště v téhle sféře, ale chápu, že kritici potřebují nějaký „jízdni řád“. Jedna studentka Jihočeské univerzity mě ve své diplomové práci „Býti básníkem“ zařadila do šuplete společenskokritické poezie a Vítka Janotu do poezie všedního dne. Zkusím jí věřit.

Kdepak kritické škatule! Mě zajímalo, jestli vnímáš ty sama nějakou přichylnost ke skupině, ať už jakékoli. Nebo jsi sama pro sebe naprostá básnická a životní solitérka?

No původně rozhodně, myšlena přichylnost, kdysi jsme tady na jihu založili takovou skupinu, byli v ní autoři z celého jihu, ale časem se to rozpadlo. Pak jsem měla ten pocit s *Psím vínem*, spousta časopisů má své kmenové autory, bylo to moc fajn a ráda na to vzpomínám. Samozřejmě, že se scházíme i v Českých Budějovicích, ale není nás tady zase tolik, teď myslím město. Občas někam zajdeme. Také jsem v písemném kontaktu s „přespolními“, v rámci jihu. Ovšem nemám ráda organizované spolky, skupiny a tak. To jde mimo mne, takže v podstatě ano, jsem solitér. A v životě, po určitých zkušenostech, to tak vypadá také. Ale mám ráda společnost, ráda se v ní bavím. A mládí jsem docela proflámovala, ale ne s lidmi, kteří by se nějak zaobírali literaturou, to přišlo později.

Cítíš se být součástí nějaké básnické scény, třeba v souvislosti s krajem, kde jsi doma?



Kateřina Bolechová. Foto: David Veis

Kdysi psali v *Hostu*, že tady na jihu mají autoři, nejen básníci, „Literární buňku“, a že jsem její součástí. Přiznám se, ani jsem netušila, že jsem v „buňce“. Ovšem, když to psali v *Hostu*, bude to asi pravda. Ale teď vážně. Nevím, jestli se tak úplně cítím, ale asi nějakou součástí jsem.

Jednou tu věříš diplomce, jednou *Hostu*. To ti nevěřím! Souhlasíš s tím, že tvrdá slupka ukrývá hebké jádro i v poezii? Je možné vnímat vnějškovou „drsnost“ jako formu sebeobrany, jako způsob, jak zůstat v bezpečí před světem, nebo jako skrývačku pro věci podstatné?

Ano, to bývá pravda obecně, ale nevidím to jako způsob, jak zůstat v bezpečí před světem, to mnohdy nefunguje. A otázkou zůstává, co kdo považuje za věci podstatné.

Co za ně považuješ ty?

Jsou podstatné věci, které jsou během života konstantní, a pak jsou věci „podstatné“ proměnné. Alespoň já na to tak pohlížím. To, co jsem považovala za podstatné před deseti lety, není už dnes třeba vůbec podstatné. Dnes je pro mne podstatné zdraví mých blízkých, alespoň v rámci možností, a to, abych měla práci.

Jak daleko je od hraček, s nimiž jsi v práci v denním kontaktu, k psaní básní?

Myslím, že hračky i poezie bydlí v jednom domě, jsou to sousedé s dobrými vztahy, mají k sobě jen krůček.

Je tam s nimi i koláž, nebo bydlí o patro výš?

Ta bydlí ve výtahové šachtě, teď si samozřejmě dělám legraci. V předchozí práci jsem jeden čas hodně cestovala po republice, psala jsem ve vlacích a na nádražích. Teď pracuji v naprosto odlišném prostředí. Jak známo, nepíšu příliš abstraktně, k psaní potřebuji kontakt s realitou, jsem taková pozorovatelka, zpracovávám i to, co zaslechnu. Někdy mi na to stačí přestávka, kdy vyběhnu před obchodní centrum, či cesta do práce MHD.

Jak se rodí tvé texty: v součinnosti s kolážemi, kterým se věnuješ celá léta? Nebo tahle dvojakost vzájemně nesouvisí? Máš nějaké vzory pro svou výtvarnou práci?

Koláže dělám zhruba od roku 2000, s mým psáním nijak nesouvisí, vznikají naprosto odděleně. Nedá se říct, že bych měla vzory, ale jsou kolážisté, jejichž práce obdivuji. Jedním z nich je Karel Teige. Vždycky, když si prohlížím jeho koláže, mám pak strach, abych nezačala kopírovat, aby mi Karel nevezl do obrázku, nebo spíš, abych já panu Teigemu nelezla do zelí. Občas dělám i kolážové texty, je to vlastně taková recykliteratura. Pracuji stále starou technikou – papír, lepidlo, nůžky. Vlastně to ani digitálně neumím, navíc dělat koláže ručně je trochu složitější, protože, když si blbě stříhnu nebo utrhnu komponent do obrázku, nejde to opravit, u digitální koláže to možné je.

Recykliteratura je už dnes žánr sám pro sebe. Lze ji asi vnímat i jako řemeslo. A docela určitě je to specifická forma citování, vytváření aluzí. Máš know-how, něco, co je potřeba znát a umět k tomu, aby člověk dokázal vystihnout z textového prefabrikátu to pravé, řekl to, co zamýšlel, nebo co ho právě napadlo, a současně úplně neznásilnil a nerozbil originál?

Dělám kolážové básně a občas zkouším dát i nějaký text do obrázku. Pracovala jsem na takovém krátkém cyklu *Metrové básně*, dala jsem si podmínku, že každý text bude z titulků deníku *Metro*, a to pouze z jednoho čísla. Sestavila jsem z poskytnutého, co mě napadlo. Ovšem tam jsem musela to původní úplně rozbít.

To je dočista konceptuál! Jaký je pocit při vernisáži ve srovnání s uvedením básnické sbírky: na kterou z událostí tohoto druhu nejraději vzpomínáš?

Pokud vezmu knihy, tak je většinou prožívám, když jsou v počítačové verzi. Křty sbírek jsem si prošla vcelku běžně, nic divokého. Vernisáže mívám sporadicky, ale jsou dvě, na které ráda vzpomínám. Ta poslední se konala v roce 2015, vy-



Kateřina Bolechová. Foto: David Veis

stavovala jsem společně s Alicí Krátkou a Evou Smolíkovou v Kině Kotva v Českých Budějovicích, a ta byla neskutečně vydařená.

Můžeš ji trochu přiblížit?

Bylo fajn, že jsme byly tři autorky a sešlo se hodně lidí. Každá jsme vystavovala úplně jinak pojaté koláže, rozdíl byl i v technice. Právě po téhle výstavě jsem dostala nabídku od Elišky Štěpánové, která je majitelkou literární kavárny Měsíc ve dne a nakladatelství se shodným názvem, na vydání knihy. Měla to být původně kniha koláží. Ale především šlo o atmosféru vernisáže. Ta se protáhla do brzkých ranních hodin.

Máš ráda motorky, ale taky poker a lední hokej. Mně to evokuje tradičně mužský svět, jsou to přímo jeho emblémy. Co symbolizují pro tebe?

Tak poker a lední hokej jsem měla napsané na svém webu, který už několik let nepoužívám. Bylo tam deset vět o mně, které jsem původně někam posílala, tuším, že do *Dobré adresy*. Samozřejmě, že jsem mohla napsat, že mám ráda parfémy a kabelky, což je pravda, ale to má ráda skoro každá žena a asi by to bylo moc triviální. Tak jsem tam dala tohle. Ovšem pravdou je, že skutečně hokej, poker a motorky mám ráda, nebo lépe řečeno, líbí se mi. Pocházím z města, kde má hokej

víc než osmdesátiletou tradici, před pár lety se tu dokonce konaly kvůli hokeji demonstrace. Vyrůstala jsem s panelákovou partou a skoro všichni jsme měli hokejku, kluci i holky. I moji rodiče byli fanoušky hokeje. Teď už to tolik nebaštím, jako holka jsem kvůli prohranému hokeji na mistrovství světa dokázala brečet. Hokej je pro mě rychlost, dynamika a mnohdy náhlý zvrat. A poker? Od dětství jsem měla ráda karty. Jako holka jsem šla do drogerie pro inkoust a místo inkoustu jsem přinesla karty. Byla jsem taková malá karbanice, a už mi to zůstalo. Poprvé jsem se s pokerem setkala, když jsem pracovala jako krupíerka, učil nás ho manažer, i když v té době se tady v kasinu ještě nehrál. Byly to takové soukromé hodiny, ovšem dneska je poker někde úplně jinde. Je to hra, u které se musí přemýšlet, ale zároveň se musí umět blafovat, skrývat. Profesionální hráči trénují spousty hodin denně, je to docela fuška, navíc já ho zas tak dobře neovládám, ale ráda se dívám na turnaje v televizi. Mám ráda karty obecně, dokonce jsem si je přivezla i z Paříže. A motorky? Ano, některé se mi líbí, mám pár přátel mezi motorkáři. Sama řidičák na motorku nemám a mít nebudu, ale motorka je pro mne určitým symbolem svobody i přesto, že můj děda při nehodě na motorce přišel o život.

To je ale hodně důležitá souvislost... V tvé zatím poslední sbírce *Strop nade mnou jednou zmizí* se objevily kromě jiných žánrů a kromě barevných koláží také básnické deníky. Pokračuješ v jejich psaní?

Ne, nepokračuji. Byly to deníky na konkrétní téma, v době, kdy jsem ztratila zaměstnání, snažila jsem se o tom psát s jistou ironií a nadhledem. Těch zápisků je jenom pár, jelikož mi po čase došla munice. Už by to nemělo smysl, bylo by to pořád stejné a po několika měsících bez práce mě „humor“ přešel. Navíc jsem deníky přepracovala do fejetonu a reportáže. Ale takový hodně nepravidelný deník si píšu, sice každý kousek jinde, ale přece. Ovšem to je deník, který není zvěřejňován, respektive některé jeho části. Možnost vidět je měli jen lidé, kteří se podíleli na přípravě mé poslední knihy, kdy se zvažovalo, že by se do knihy daly fotografie mých zápisků, ale pak se od toho upustilo. Ani se nedivím, jelikož píšu tak, že to nikdo nepřečte, většinou ani já ne.

Jak tvé knihy vznikají? Věříš nějakému konkrétnímu redaktorovi, nebo spoléháš na vlastní úsudek? Píšeš z jedné vody, nebo hodně upravuješ?

Dřív jsem dost upravovala, nebo psala více verzí od jednoho textu, teď už to moc nedělám. Jsem zastánkyní toho, aby kniha měla editora. Jako autorka mnohdy už nejsem schopna vidět to, co uvidí oko někoho jiného, obrazně řečeno. První sbírku *Rozsvícenou baterkou do pusy*, která vyšla v edici *Stůl* jako neprodejná příloha časopisu *Psí víno* 2007, redigoval Milan Libiger, *Antilopu* Petr Štengl, *Pohřebiště pecek* Jana Sieberová. Do poslední knihy *Strop nade mnou jednou zmizí* dělala výběr textů i koláží grafička Anna Doubravová a měla opravdu nelehký úkol, jelikož jsem jí poslala značný pel mel. Dala jsem jí volnou ruku, na mou žádost byly prohozeny asi dva texty. Poprala se s tím statečně, odvedla precizní práci a výborně se s ní spolupracovalo.

Je to dost let, co dvě tvé první sbírky, *Antilopa v moři k majáku daleko* a *Rozsvícenou baterkou do pusy* vyšly jako přílohy *Psího vína*. Máš k tomuhle časopisu a Petru Štenglovi blízko i dnes?

S Petrem Štenglem jsem se znala dávno předtím, ještě dříve, než začal publikovat v *Pším víně*, do toho jsem ho tak nějak popíchla já. S Petrem jsme si vzájemně posílali texty docela dlouho. Pak jsme se sešli osobně. Petra znám opravdu mnoho let a mám ho ráda jako člověka, byť se teď nevidáme. Petr bude mít v mém životě stále místo, stejně jako Jarda Kovanda, který byl vlastně první, kdo v *Pším víně* otiskl moje texty. Na starou gardu *Psího vína* vzpomínám moc ráda, kromě výše jmenovaných na Milana Libigera, Petra Motýla, Jeníka Nováka, Petra Palarčíka, Jakuba Grombíře a mnoho dalších. Současné *Psí víno* už nesleduji, už to není můj šálek kávy. Časopis prošel řadou změn, což považuji za naprosto běžné a v pořádku, tak to má být. Navíc je úctyhodné, že na literární scéně figuruje již dvacet let.

Čím je ti nyní cizí? Který z literárních časopisů je ti svým zaměřením nejbližší: třeba *Host*? *Tvar*? Připadají ti konzervativnější?

Příliš se mi nezamlouvá formát a obsahově je to už trochu mimo mne, navíc mi vadil malý font písma. Přiznám se, že literární časopisy moc nesleduji, dříve jsem si kupovala *Tvar* a *Host*, samozřejmě jsem byla v kontaktu s *Pším vínem*, odebírala jsem i *Weles*. Ale občas se mi nějaký ten časopis do ruky dostane, zamlouvá se mi *Protimluv*, je pro mne přehledný, má velké písmo (špatně už vidím), a navíc se nevěnuje jen literatuře. Přiznám se, že poslední dobou se daleko více věnuji sledování filmů.

Jak vnímáš rivalitu na domácí básnické scéně? Je ti to fuk?

Básnickou rivalitu považuji za přirozenou a je to tak v pořádku, je to stejné jako v kterékoli jiné sféře.

Vím, že o tvé předposlední sbírce *Pohřebiště pecek* se hodně mluvilo, byla velmi chválena, čekala jsem, že se dočká nějakého ocenění. Znamená to pro tebe něco?

No, já jsem ve skrytu duše taky možná trochu čekala, ale takových je nás asi spousta. Rukopis sbírky byl velmi obsáhlý, rozdělený do tří oddílů. Sbíрку redigovala Jana Sieberová a udělala to skvěle. Myslím, že z rukopisu vytáhla věci, které spolu korespondovaly a sbírka působila celkem kompaktně. Měla jsem z té knihy opravdu radost. Denisa Vaníková byla za grafiku knihy nominovaná na Národní cenu za studentský design, což bylo výborné.

Třeba jednou vznikne národní cena za design básnického obrazu. Děkuji za rozhovor.

(Zhovárala sa Olga Stehlíková.)



OLGA STEHLÍKOVÁ (1977) působí jako vydavatelka a časopisecká redaktorka, editorka a literární publicistka. Bola editorkou literárnej revue *Pandora* a redaktorkou literárneho online *Almanachu Wagon*, v súčasnosti pripravuje webový literárny magazín *Ravt*. Ako jedna z editoriek sa podieľala na dvojdielnej antológii českej poézie (*Antologie české poezie I. díl, 1986 – 2006*; *dybbuk*, 2007) a spolu s arbitrom Petrom Hruškom bola redaktorkou ročenky *Nejlepší české básně 2014* (vyd. Host). V roku 2014 jej vyšiel básnický debut *Týdny* (vyd. Dauphin), za ktorý v roku 2015 získala cenu Litera za poéziu. Momentálne dokončuje básnický (dvoj)rukopis *Portréty a Vejce (Dueta)*.



TOMÁŠ STRAKA

Polyfónna história takmer nepočutého (nad *Hostinou* Rút Lichnerovej)

TOMÁŠ STRAKA (1990, Košice) je básnik, prozaik a výtvarník, momentálne žije v Prahe. Svoju poéziu prednáša na pódiumoch v Česku aj na Slovensku, a to buď ako súčasť slamovej avantgardy SLAMPOETRY CZ, alebo vo forme básnického divadla Hrdina robotníckej triedy (spolu s Milanom Kalmárom a Svetozárom Šomšákom). Dlhší čas bol osobnosťou košického kvázi undergroundu v rámci skupiny D'Byt Dženernejš. Debutoval zbierkou *Paper back* (2013), v roku 2014 mu vyšla zbierka *Hrdina robotníckej triedy*. Naposledy publikoval prózu *Len sa nepozri do očí* (2016).

Postmoderna – od Derridu po Rortyho, od antirománu až po maľby Gottfrieda Helnweina – často zanecháva vo svojich recipientoch a recipientkách, ako aj kritikoch a kritičkách pocit neistoty. Táto neistota akiste tkvie v zdanlivom disrešpekte voči tradícii či neschopnosti presného vyjadrenia zmyslu či zámeru filozofických, výtvarných, dramatických či literárnych diel tohto obdobia. Dekonstruktivizmus, pragmatizmus či konsenzus (často) protichodného môže viesť k názoru, že celý projekt postmodernity je vykonštruovaný tunel so slepým koncom. Postmoderna zdanlivo nekultivuje. Robí tak iba v prípade, že pripustíme premisu, podľa ktorej je jej kultivácia „herakleitovská“. A teda starostlivosť ako takú nahrádza výrazom *polemos* (Πόλεμος).

Zdá sa absurdné, že by boj mohol mať niečo spoločné so starostlivosťou. Avšak je to práve polemika – dosahovanie nových premís, zážitkov, zistení –, čo dáva tvar nášmu charakteru. Postmoderna nie je maieutika. Nie je umením rodenia, ale hojenia. Hojíme rany, ktoré nám vytvorila príliš rýchla a zmätočne sa utvárajúca štruktúra spoločnosti, hojíme vlastné rozhodnutia, ktorých dopad sa, žiaľ, nachádza v hmle budúcnosti. Hojíme rany, ktoré sme chtiac-nechtiac spôsobili svojim blízkym či nepriateľom. Proces stávania sa teda nastáva cez polemiku rôzneho. Ľudské sa stýka s božským, nízke s vysokým, jednoznačné s nevyvodeným.

Starostlivosť je to, čo nám dovoľí znútorňovať tieto kontrasty, nadobudnúť konsenzus, či len orientáciu vo svete, ktorý je pre nás zakaždým nový. Starostlivosť je tou časťou kultivácie, ktorá dovoľí, aby obe – milé i kárajúce – slová matky zanechali stopu. Predložená esej sa zaoberá práve touto formou kultivácie, cez *polemos* sveta a jednotlivca, respektíve ju veľmi „postmoderne“ obchádza a odpovedá na ňu z hľadiska iného, odlišného predmetu. Pokúša sa poskytnúť filozoficko-poetický diskurz o diele *Hostina* spisovateľky Rút Lichnerovej. Táto kniha totiž príkladne dokazuje, že starostlivosť/kultivácia prostredníctvom postmodernity je možná. A to hneď niekoľkými spôsobmi.

Po prvé: tým, že postmoderna (a to predovšetkým v literatúre) ponúka zázračný moment nevyvodeného, prázdneho bieleho miesta, ktoré musí čitateľ/ka vyplniť sám. Komunikácia, ktorá je nevyhnutnou, je prvým príkladom starania sa. Starostlivosť chápaná ako záujem, niečo, na čom musím participovať, aby sa to stalo úplným, niečo, čo sa bezo mňa neuskutoční. Po druhé: prijímaním formy. Nekonvenčnosť štýlu, akceptovanie nového, edukácia, ktorá nie

je poučaním, ale súznením s dosiaľ nevyvodeným obsahom. Vzťahovaním sa k presahom textu či jeho špecifikám. Po tretie: morálnou možnosťou. Diverzita a častá ambivalencia morálok medzi jednotlivými verejnosťami je jednou zo základných črt postmodernity. O to viac sa líšia naše predstavy o usporiadaní sveta ako jednotlivcov. Literatúra v sebe teda obsahuje jedinečný vhlad do usporiadania vesmíru niekoho iného. Do preferencií toho, o čo sa starať, či nestarať. Do toho, čo je a čo nie je prípustné si pripustiť, a konečne i vhlad do akejsi intimitity mysle ponúkajúcej originálne synapsie sledov každodennosti.

Tieto tri možnosti sú spôsobom zvláštnej reflexie. Ovplyvňujú totiž nielen verejný, ale i súkromný priestor. Nehovoria len vo všeobecnosti, ale i k jednotlivému čitateľovi/čitateľke. Sú starostlivosťou o dušu, ale i telo verejnosti, a rovnako sú i strážcami neopakovateľného odtlačku autora/autorky, na ktorom každé vydarené postmoderné dielo stojí. Moja esej sa však nesnaží byť kľúčom či ultimátnym názorom na dielo, ktoré reflektuje. Hovorí skôr o nahliadaní reality. Jej cieľom nie je dať odpoveď, ale skôr ponúknuť jeden z možných pohľadov na jedno z vrcholných diel súčasnej slovenskej prózy.

„Nechať za sebou nepravdivé. Saká zlepšené vypchávkami by sa hocikedy hodili. Hladká forma textu by kĺzala po povrchu, skĺzla by, zasvietilo by nepodstatné, oslepilo by čosi náhodné, čo sa dá využiť, zneužiť, priviazať a pomenovať, a uvoľnene sa nechať prechádzať vedľajšími uličkami, kam nazierajú stareny z oblokov, či neprichádza Smrtka, istý koniec ich boľavým kĺbom, páliacim očiam, ťažobe na hrudi, akoby im tam sedeli všetky túlavé mačky (tie, čo ich zazrú z okna), priadli, mätko hriali a do nepríčetnosti ťažili. Akoby im prilahli srdce“ (s. 7).¹ Autorka hneď v (citovanom) úvode knihy naznačuje, o čom bude koniec. A to nielen koniec knihy, ale i nás, konečných bytostí, potulujúcich sa s predstavami o realite. V patočkovskej retrospektíve nás Lichnerová nabáda k tušenému „memento mori“, skrývajúcemu sa v šepote temnej uličky, nabáda nás k pravdivosti. Nerobí tak ale v tradícii stredovekého kresťanstva, idealistickej morálky či podobných prežitkov z učebníc dejepisu. Robí tak veľmi moderne.

„Memento mori“, ktoré Lichnerová predostrela, sa totiž netýka dobrého života podriadeného Bohu, rodičom, vyšším autoritám či otrockej poslušnosti voči akejsi všeobecnej morálke diktujúcej spôsob správania sa, obliekania, myslenia a pociťovania. Robí tak z príčin, ktoré sú vžitie do ľudskej, či skôr detskej duše. Nabáda priamo: buď skutočným človekom, originálnym jednotlivcom, víziou seba, ktorú si si predstavoval v zrkadle detskej izby. Každý klam podriaďujúci sa móde vyfintného cudzieho rozumu je klincom do rakvy, ktorú si spohodniš udomáčňovaním sa v stereotype vyzierania budúcnosti. Umieranie je teda pre ňu zjavne procesom nekritického prijímania konformity a život v opravdivosti sa stáva výsledkom rozhodnutia. „Existuje iba jediný skutočne závažný filozofický problém (...) Rozhodnúť sa, či život stojí, alebo nestojí za to, aby sme ho žili.“ (Camus 1995: 14). Lichnerová však na tento Nobelovou cenou ocenený „objav teplej vody“ neponúka žiadnu priamu odpoveď, neponúka nám dokonca ani hypotézy jeho zodpovedania či morálny vzor, ktorý by bol schopný naplniť ideál toho, čo sa vo filozofii tak často označuje pojmom „dobrý život“. Nerobí zo seba proroka či hlas morálky ľudu 21. storočia, nesnaží sa byť udavačkou rytmu

¹ Citácie kurzívou budú pochádzať z analyzovanej *Hostiny*, ak nebude uvedené inak.

pre novú generáciu či dizajnérkou v továrni na budúce normy. Lichnerovej hlavné postavy sa svojím správaním oveľa viac ponášajú na Camusovho Meursaulta či kultovú seriálovú Dariu. Sú akosi nezúčastnené. Sledujú vývoj sveta, správanie sa ľudí, absurditu ctižiadosti a snažia sa zapájať do tohto „zbesilého“ aktu naháňania sa za vlastným chvostom čo najmenej. Tento rys sa opakovane objavuje v celom diele, pričom nejde o základnú morálnu premisu, ale o akýsi životný postoj postáv. Či skôr zdvojený zápor v zmysle „Nie, nepatrím k vám!“, namierený voči absurdite bitiek o kus „džganca prosperity“: „*Mám sa dobre, povedala Lu. Na tom, o čo sa ľudia bijú, mi nezáleží*“ (s. 8).

Hodnoty postmodernej Európy, či skôr postmoderného Slovenska, sú tak posudzované z perspektívy akéhosi vonkajšieho vhladu. Tento vhlad sa však nesaží, a ani sa neprehlasuje za objektívny. Nejde o vševediace, prípadne odsudzujúce „božské oko“, poznajúce prvé príčiny a posledné účely, ani o nestrané, akoby náhodné oko kamery, ponúkajúce nám filmový záznam. Všetky zrážky s realitou sa postáv priamo dotýkajú, a to nielen ich životnej úrovne, materiálneho zabezpečenia, fyzického tela; o to vôbec nejde. To, čo zostáva otrásené, rozochvené či trpí vychladnutím vrúcnosti, je ich vnútorný svet. Lichnerovej postavy nie sú simuláciou reality – myšlienkovým experimentom ani modelom, ktorý musí zapadnúť do scenára tak, aby zápletky perfektne klapla. Sú vyjavením skutočnosti, malosti, pýchy či odvahy človeka v konkrétnej situácii konkrétneho bytia.

Základnou črtou postáv *Hostiny* je časovosť, ktorá ich pretvára z literárnych postáv na uveriteľných ľudí. Lichnerová pritom balansuje na tenkom ostrí dvoch časov. Priepasť, ktorá stojí na jednej strane ostria, predstavuje zmytologizované zobrazovanie idolu či archetypu, ktorý má postava vyjaviť a ktorý patrí až do 19. storočia, vlastne azda ešte ďalej. Túto typizáciu môžeme vo filozofii² často vidieť u existencionalistov či voluntaristov, napríklad Kierkegaardov rytier viery, Nietzscheho nadčlovek či Schopenhauerov askéta, umelec a filozof, ktorých konanie, rezignácia, či už samotné myslenie naplňuje pôvod ich existencie, a teda je parafrázou cností či vlastností konkrétnej osoby. Lichnerová čiastočne zapadá do tejto tradície zhmotňovania výpovede či skúsenosti ako ucelených myšlienkových celkov skrze postavy, ktoré jej často akoby požičiavali ústa, avšak odmieta jednostranné označenia, ktoré by mali definitívne spečatiť ich charakter, napríklad zlý/dobry; odmieta tak ťahák kategorického imperatívu našepkávajúci nám „správnu odpoveď“. Postavy sú zobrazované v akomsi závoji tajomna presne nevypovedaného, v atmosfére piety antických božstiev, ktorými sa celý príbeh inšpiroval. Rovnako ako u bohov, aj v prípade románových postáv atribút božstva naznačuje aj charakter či primárnu polaritu. Táto tendencia je tu jasná. Hermessyho nôž, Belove pušky, Korin a Irin klavír, Theov oheň, Dianin kožený oblek, Ninine vrece s odpadkami či Kniškova keramika – to všetko je často predzvestou ich povahy či osudu. Nie sú však ich konečným cieľom, morálnym ideálom či výstrahou, práve naopak, dopomáhajú nám zachytiť jemné nuansy ich povahy, rozhodovania sa a vývoja, alebo sú satirickou barličkou, ktorá karikuje slovenskú spoločnosť ako takú. Na druhej strane spomínaného ostria, na ktorom Lichnerová bravúrne balansuje, stojí (často groteskné) „situačno“, tak príslo-

večné pre dvadsiate storočie, Chaplinom počínajúc a sitcomami končiac. Sme tak aj svedkami „plytkého“ vykreslenia postavy na základe zdanlivo náhodného sledu udalostí. Postava sa vyjavuje nielen na základe svojho atribútu či daností, ale aj na základe jednoduchého, často až banálneho konania, ktoré jej vdychuje ľudskosť, uveriteľnosť, a čo je najdôležitejšie, s týmto situačnom je jednoduché stotožniť sa – uveriť absurdnej skutočnosti, že Apolón, Hermes či Koronis sú našimi susedmi z druhého či tretieho poschodia.

Lichnerová ťaží z oboch popísaných typov zobrazovania, oba majstrovsky používa, ale ani jedným sa nenechá pohltiť. Kombináciou situácie a nastolenia všeobecne rozpoznateľného atribútu vykresľuje zložitú vnútornú psychológiu či históriu postáv často len piatimi vetami.

Spôsob, akým je kniha písaná, sa pritom nachádza na pomedzí hudby (rytmika), výtvarného umenia (expresivita) a filmu (schopnosť pointy, rozprávanie skrz obraz/symbol).

Lichnerová používa všetky možné výrazové prostriedky na to, aby presne vyjadřila svoj zámer. Jej údernosť nespočíva v technike písania či v planom vystatovaní sa vysokou úrovňou jazyka, ktorej účelom by bolo ponúkať strojené a bezobsažné prázdno. Autorka používa celú škálu výrazových prostriedkov na to, aby sa dostala k absolútnej podstate zdieľaného odkazu, ktorý je často viac tušenou či pocitovou záležitosťou než prešpekulovaným konštruktom.

Jazyk *Hostiny* sa zdá nelogický, chaotický a divoký. Často sa rytmus rozprávania i pohľad postáv mení v zákratnej rýchlosti a samotná kniha strieda polohy medzi vnútorným monológom, poéziou, románom v listoch a spoločenskou dišputou. To všetko však celistvo zapadá do polyfónnej symfónie, ktorú Lichnerová tvorí. *Hostina* sa teda v istom bode ponáša na klasickú hudbu, po vypočutí skladby nie sme o nič múdrejší ako pred jej začiatkom, avšak sme oveľa bohatší. Rozuzlenie nám neprinesie dramatickosť konca, ale masívny účinok celej skladby, čo paradoxne nezávisí od toho, nakoľko sme boli schopní rozšífrovať jej presný význam. Nevzniká časovo utriedený lineárny príbeh, ale akási sútra (doslovný preklad výrazu sútra zo sanskrtu je tkanina), utkaná z mnohých horizontálnych a vertikálnych vlákien, pričom v tomto celku je každé preťatie križovatkou vedúcou nás k ostatným križovatkám, a teda všetkým vláknam a všetkým križovatkám, ktoré vytvárajú kontext. Podstata nie je vyjadrená v jednej časti alebo lineárnom slede, ale je implicitne obsiahnutá v každej časti celku. *Hostina* teda kopíruje bežnú myseľ. Je zmesou vedomých a podvedomých impulzov, náhod, vypočítaných akcií, myšlienkových vzorcov, osobných histórií a krívd či krívd našich rodičov a prarodičov, absurdných situácií, ktoré do seba na prvý pohľad vôbec nezapadajú, no pritom tvoria organický homogénny celok.

Ďalším rysom *Hostiny* je to, že nám ponúka akýsi emotívny žurnál. Historické udalosti, ktoré nám pomáhajú zorientovať sa v priestore a čase románu, nie sú vykreslené presne a podrobne. Sú dokresľované fiktívnymi akciami postáv a „skutočná realita“ tak ponúka ihrisko pre „románovú realitu“. Postavy však prežívajú typické strádania i úspechy socializmu, Nežnej revolúcie, mečiarizmu či súčasnosti.

Podobnú literárnu techniku interpretácie reality používa napríklad Gregory Corso či Gary Snyder. Ide tu o interpretáciu, v ktorej sa mažu žánrové rozdiely

² V literatúre je mnoho príkladov typizovaného hrdinu, od antických mýtov cez biblické postavy až po Helenu a Prima z Čapkovho *R.U.R.*, pre účely eseje ale vyberám Kierkegaardovu *Bázeň a chvenie* a Nietzscheho *Tak vravel Zarathustra*, a ideály z Schopenhauerovho diela *Svet ako vôľa a predstava*, ktoré mi lepšie umožnia ilustrovať zámer.

medzi prózou a poéziou, žurnálom a históriou. Všetko spoločne zasahuje vedomie čitateľa a čitateľky. Výstižne k tomu poznamenáva Lawrence Ferlinghetti: „Listujem veľkou antológiou súčasnej poézie a mám dojem, že ten ‚hlas, ktorý je v nás veľký‘, ozýva sa v nás väčšinou hlasom prózy (...) je to veľmi živá, veľmi dobre napísaná próza (...) próza, ktorá sa objavuje bez barličiek interpunkcie, próza, ktorej syntax je taká jasná, že môže byť rozpísaná cez celú stránku, v otvorených formách a otvorených kompozičných poliach, a stále to bude veľmi jasná, veľmi krásna próza (...) znamená totiž, že sa oba intelektu, ako básnický, tak prozaický, maskujú do navzájom vypožičaných šiat.“ (Ferlinghetti 1984: 214)

Nejde však o lyrizovanú historickú prózu, ale o veľmi presne podanú žurnalistiku, a to z hľadiska citu. Lichnerovej *Hostina* nám pomáha vžiť sa do minulých rokov, pričom paletu novinových článkov, historických fotografií a dokumentárnych filmov dokresľuje o poetický rozmer, o rozmer atmosféry podanej z perspektívy ženy funkcionára oboch režimov. Táto perspektíva však v žiadnom z týchto prípadov nie je lichotivá.

Ivan Kadlecík zakončuje recenziu románu *Anna Regina* (s názvom *Literatúra môže mať aj pamäť*) vetou „Hľa, slovo s lepšou pamäťou“ (Lichnerová 2015: 190), čím nás upozorňuje na kvalitatívnu stránku poznávania histórie ako veličiny, ktorá je určujúca pre východiskové pozície každého a každej z nás. „Hľa, slovo s lepšou pamäťou“ – s lepšou ako čo, napadne nám. Nuž, s lepšou, ako majú noviny či literatúry faktu. Hrdinky Lichnerovej kníh sú totiž vždy akoby „tie druhé“. Ira, Kora a podobne i Anna Regina nie sú hrdinkami v pravom zmysle slova, nie sú geniálne vedkyne, firemné funkcionárky, víťazky boja o verejný zdroj. História podávaná ich očami nie je históriou víťazov. Je to história odsunutých, tých, u ktorých prevýšila nutnosť identity nutnosť majetku, tých, čo žehlia ponožky, dojčia deti, starajú sa o obleky či propagáciu firmy, a pritom by radšej boli niekde inde, boli niekým iným, niekým, komu je dopriate viac slobody, ako byť ženou „niekoho“.

Dichotómia moci a starostlivosti je tiež hrou, ktorou autorka napĺňa svoje romány. Staráť sa, vziať na seba – zodpovednosť, rolu matky, manželky, milienky, a predsa si nevyhnutne vynucovať potrebu ešte inej identity než tej, ktorú poskytuje žitá rola. „Hľa, slovo s lepšou pamäťou“ – je záznamom existencie bezmenných dúfajúcich, imanentne slobodných v behu veľkých dejín.

Je príbeh Iry a Kory výpoveďou dvoch životov konkrétnych osôb, alebo je to príbeh jednej jedinej malej ľudskej slabosti? Je táto výpoveď tragédiou v klasickom poňatí? Je možné porovnávať túto tragédiu s tragédiou nietzscheovskou či shakespearovskou, s tragédiou, kde sa brilantný nadčlovek díva do zrkadla vlastnej krutosti skrz neprajnosť meškajúcich, tmárov, mamlasov a slabochov? Alebo je skôr tragédiou sofoklovskou, kde Antigona/Kora zomiera preto, že bol nad ňou vynesenej morálny súd, preto, že sa prieči morálke bohov, preto, že jej srdce horí deviáciou svojskosti? Alebo?

Pri letmom pohľade na realitu *Hostiny* sa môžeme nazdávať, že Ira je svojou starobou, ktorá ju akoby odrezáva od života, starobou, ktorou je doživotne priviazaná k chorému synovi, starobou v akejsi súkromnej samote trestaná za hriechy tzv. neporiadneho života. Mohlo by sa nám tiež zdať, že toto „fiasko dôchod-

kyne“ je prirodzeným následkom dvoch činov. 1. Toho, že sa pridlho nechala udupávať manželom, pridlho odďaľovala rozvod, pridlho zastavovala vlastný rast v šerosvite funkcie, ktorej významu vlastne celkom nikdy nerozumela (jej kritériom bola skôr identita Sašku, manžela ako autentickej bytosti, nie ako nálepky). Dlhodobá nádej, že manžel opustí škatuľku vlastného postavenia a stane sa opäť reálnym partnerom, otcom schopným naplniť isté duševné, duchovné potreby, ju pridlho držala v banálnej nečinnosti. 2. Samotného rozvodu, po ktorom zostala sama. Sama, aby zvládla svoj osud, osudy dvoch detí, vlastnú históriu, ktorej možná nezmyselnosť občas nevyhnutne zaklope na dvere podvedomia: „*Myslíte si, že ste premrhali život, keď ste učili v hudobnej škole?*“ (s. 87).

Kora bola potrestaná náhle, jej prečinom je akiste láska mimo konvencií, láska k životu. Obe hrdinky sú však koniec koncov trestané malomestskou slovenskou spoločnosťou: „*Význam slova ‚vidiek‘ je možno chápať aj ako to, čo je mimo Bratislavy. Ale aj Bratislava je vidiek vzhľadom na Viedeň či Paríž*“ (s. 10 – 11). Kora umrie preto, že miluje iného, pretože sa odváži milovať. Kora umrie preto, že cíti a že absolútnym základom jej identity sa stáva jej svet pocitov, myšlienok, hudby a vlastnej intimity, ktorú v nesentimentálnom, avšak pre ňu nevyhnutnom vzťahu nadväzuje sama zo sebou. Kora umrie preto, že manžela tento svet nezaujíma a ona sa opováži hľadať iné uši, ktoré by táto nepatrná tichosť zaujíkala. Kora umrie, lebo sa opováži nájsť. Lichnerovej *Hostina* je teda v tomto zmysle postmodernou antickou tragédiou. Novodobou mytológiou odohrávajúcou sa vo svete hostín, plesov, „Auparkov“ a BMW-čiek. Všetko sa podobá na inšpiračný zdroj mýtu o Apolónovi a Koronis; postavy, mená, motivácie, hlúposť. Všetko akoby naznačovalo, že sme tí istí tápajúci smrteľníci v područí Logu, predfilozofického myslenia, sveta „lex naturalis“, kauzality pudov a primitívnych obradov. Všetko okrem bohov. Tých nahrádzajú „bohovní ľudia“ rovnako, ako nektár a ambróziu nahrádzajú peniaze a „šikovnosť“ a božskú moc funkcie a kontakty. *Hostina* je teda tragédiou predfilozofickou. Neukazuje všeobecnú morálnu deviáciu hrdinov a hrdiniek (pokiaľ touto deviáciou nechápeme bezočivosť vykolíkovať si mapu vnútorného priestoru), reflektuje však rôzne systémy moci, nadvlády a bezcitnosti tak, ako sme si ich za ostatných šesťdesiatpäť rokov nastavili. Tragédia *Hostiny* je tragédiou, dalo by sa povedať foucaultovskou, a to v zmysle rozsudku smrti a rozsudku staroby, v tušenej neschopnosti, na ktoré hlavné hrdinky odsudzuje koncept spoločnosti či manželstva. Staví tu proti sebe dva svety: svet ľudí, konečných bytostí, otcov, matiek, starajúcich sa o pocity, hodnoty vyčíslené v zmysluplnom bytí, o deti, ktoré porodili, o prostredie vzťahov, ktoré im dávajú zmysel, a svet bohov, tých mocných, ktorí (na rozdiel od Einsteinovho výroku) hádžu kockami až príliš radi a výhry stávkok ich zaujímajú oveľa viac než svety vznikajúce vďaka vzťahovým väzbám.

Bohovia – hýbatelia tejto mašinerie – si teda so smrteľníkmi (tými, ktorí sa rozhodli bojovať za vlastnú autonómiu, a tým paradoxne odhalili svoju zraniteľnosť) robia, čo sa im zachce. Berú si, čo potrebujú, nehľadiac na dôsledky, ktoré to v ich obetiach vyvolá. Ich zmilovanie či trest sú skôr výsledkom kratochvíle či rozmaru, nie sú spojené s trestancami či odmeňovanými. Bohovia si berú, čo chcú, a dávajú, čo chcú, lebo sú bohmi, bohmi v ľudskom svete, nemými k po-

trebám ľudskej krehkosti. Bohovia sú mocní, ich moc tkvie v necitlivosti, v tom, že empatiu používajú ako možnosť zhodnotiť slabosti nielen nepriateľov, ale často i najbližších ľudí. Lichnerová na rozdiel od Hamleta, Macbetha či Zarathustru mieri kameru na spád udalostí z pozície slabších, „obyčajných“ či porazených. Jej nezáujem a karikovanie mocných, úspešných a zdanlivo neohroziteľných titánov je markantný v celom diele – aj v podtextoch, kontextoch a medziriadkoch sa ozýva takmer naivný, ale o to silnejší krik trucovitého dieťaťa, ktoré vraví: „No a čo?! No a čo, že si funkciou!? Je jedno, koľko zarábaš! Je jedno, čo vlastníš! Je jedno, koľkokrát si presadil vlastnú moc na to, aby si ponížil slabších, vyhral bez boja, zmanipuloval hru a vyhral! Nič z toho nehovorí ani slovo, ani malé nepatrné ň o tom, kým si!“ Tragédiu *Hostiny* teda možno iba ťažko radíť medzi pády veľikánov, nesváry oblúd rozhodujúcich o osudoch malých.

Kora a Iru nepostihne trest za ich premrštené ambície, nekonformnú lačnosť „uskutočniť sa“, za dosiaľ nevidanú rebéliu voči svetu. Nič veľkolepé, čo by ohrozovalo dosiaľ zabehnuté dejinné, sociálno-politické či ekonomické celky, od hlavných hrdiniek čakať nemôžeme. No i tak je ich samotná existencia akosi formou rebélie, hrdinstvom, ktoré by sme mohli nazvať starostlivosťou o jemné zväzky skutočného pociťovania, reálneho vnímania prirodzených, ba až prírodných hodnôt. Ako som naznačil, Ira aj Kora v sebe majú gén slobody a krvilačnej túžby po „uskutočnení sa“: „Kora: Bojím sa, že mám Rimbaudovu zlú krv. Nič mi nie je sväté. Uznávaní sa na mňa šklabia z piedestálu a mne je do smiechu. Známe mojej matky sa snažia držať krok s dobou a mne je úzko, čo všetko sa dá odmerať rozmermi domov, ktoré nadobudli, opravili, zreštituovali, zdedili po reštitútoroch, po tútoroch, vydriapali od svojich bývalých manželov (...) Kora: Bojím sa, že nemám Rimbaudovu vytrvalosť vzdorovať (...) Kora: Láska je vyššia a silnejšia než všetky radosti a sláva sveta. Opak radosti je smiešnosť, ak nezbadáme, že láska unikla. Netýka sa nás, sme mimo lásky. Valíme sa k mukám ako Rimbaud. Mlčíme naplnení vzdorom. Trýzeň sa posmešne chechce a vyplazuje jazyk. Ak naoko poslúchnem, ale vnútri sa nedám ovládať, je to láska? Láska zožerie všetko? Kora: Ak sú tu ešte nejaké zvyšky lásky, ustrážim ich. Kora: Zvyšky! Nerada sa k tomu priznávam, nie som stavaná na zvyšky. Akékoľvek zvyšky ma ponížujú. Kora: Tak teda ako?“ (s. 90 – 91).

Kora, naplnená tichým vzdorom, opakuje históriu vlastnej matky. Skoro rozpozná príznaky konca. Skoro rozpozná mŕtvolný chlad manželovej náruče, a predsa sa rozhodne zotrvať s ním a vynosiť jeho dieťa. Jej najbližšia bytosť, duševný milenec Edo Kniška, je len akýmsi pseudočinom. Vzdorom v mlčaní, ustrnutím v polkroku. Kora teda nezomiera preto, že zradila manžela, ktorý ju nemiloval, ale pre jeho vlastnú neschopnosť odpustiť jej, že milovala iného. Ira aj Kora sú konštantne trestané okolím za to, kým sú. Za to, že majú odvahu byť samy sebou. Ira z tohto boja ale vychádza oveľa hrdinskejšie. Syzifovský náklad vlastného bytia totiž berie ako súčasť rozhodnutia byť „slobodnou“.

Jednoznačné však je, že Lichnerová vytvára úplne iný druh hrdinky/hrdinu, než na akého sme boli doteraz v literatúre či filozofii zvyknutí. Typický hrdina sa buď konformite vzprieči a umiera, alebo jeho rebélia nakoniec posúva konformitu k novým a lepším zajtrajškom: „Len čo chce jednotliviec uplatniť proti

všeobecnému svoju jedinečnosť, hreší, a len ak si to prizná, môže sa opätovne zmieriť s tým, čo je všeobecné. Vždy, keď tento jednotliviec po vstupe do všeobecného pocíti nutkanie uplatniť sa ako jednotliviec, je vystavený pokušeniu, z ktorého sa dostane iba vtedy, ak sa kajúcne vzdá svojej individuálnosti v prospech všeobecného.“ (Kierkegaard 2005: 60). *Hostina* nám však ukazuje „hrdinu“ podivného tretieho typu. Hestiu – Iru, strážkyňu rodinného krbu, ktorá je na stráž, pozoruje vonkajší svet. Zdalo by sa, že nie je ústrednou postavou mýtu, a predsa je jeho nositeľkou v perspektíve vlastného vzťahovania sa k nemu.

„Mojím prirodzeným stavom je byť tehotná, porodiť, dojsť a len čo prestanem dojsť, byť znovu tehotná. (...) Som Frau Mikovíni. Rodím, dojčím, vychovávam. Opäť rodím. No som aj Anna Regina, ktorá na plesoch v svätom Jure sedela na stoličke ako kráľovná a predávala petržlen, zatiaľ čo ružovólce, veľkoprse, krivonohé a hlúpe dievčatá išli z náručia do náručia. Som Anna Regina, ktorá neverila, že by sa do nej mohol niekto zamilovať, a ak sa zamiloval, znovu len neverila, že by to mohla byť predsa len láska“ (Lichnerová 2006: 49 – 50) – vyznáva sa Anna Regina v rovnomennom románe Rút Lichnerovej. Podobenstvá takéhoto typu nás sprevádzajú celou Lichnerovej tvorbou. Podobenstvá, ktoré vyjavujú verejné tajomstvo, že láska a manželstvo sú často dva diametrálne odlišné javy a vzťahovanie sa na úrovni „mileneč – milienka“, „manžel – manželka“ ponúka často rôznu stupeň uspokojenia/naplnenia.

Leitmotívom *Hostiny* sú vždy dve základné potreby. Potreba identity a potreba blízkosti.

Potreba identity pritom figuruje ako primárny pud sebaurčenia, postavený často na múdrosti, umení a mnohokrát aj vzdore proti absurdite či vlastne čomukoľvek, čo narúša integritu jednotlivca ako originálnej bytosti. Potreba blízkosti je teda podmienená potrebou identity. Blízkosť znamená schopnosť zdieľania toho, kým sme. Toho, kým sme sa pri hľadaní vlastnej tváre stali. Blízkosť však v pozícii ženy znamená i podvolenie sa. Podriadenie svojich potrieb tomu, o kom si myslíme, že s ním smieme vlastnú identitu zdieľať. Podriaďiť sa by však nemalo znamenať obetovať sa, ale len obrúsiť hrany o osobnosť niekoho iného, blízkeho, potrebného. Toto obrusovanie sa však často končí zle – zväčša vytratením blízkosti, ktorú malo paradoxne prehĺbiť.

Lichnerová na základe sarkazmu, ktorý je jej vlastný, i na základe vykreslenia bohatého vnútorného života hlavných postáv ukazuje, čo sa stane, keď sa intimita zmení na bohapustú samotu. Poukazuje na fenomén rozpustenia identity v rodinnej klietke. Robí tak veľmi šikovne v štvrtej časti tretej kapitoly *Ty si Walnerová?!* (s. 60), prostredníctvom príbehu dievčaťa, ktoré si nesie ťarchu bremena rodinného mena, odsudzovaného socialistickým režimom, na vlastných ramenách, a zároveň sa prieči tomu, prečo by práve ono, respektíve ona nemohla hrať na klavíri. Ona predsa nie je jej rodina! Ona predsa nespravila nič zlé! Ona predsa nemôže byť súdená za prečiny blízkych.

Ona – Ira. Dokázala byť Saškovi manželkou, len pokiaľ bol on skutočným manželom a nie kartónovým panákom s nápisom funkcionár – vzorný manžel.

Ona – Kora ako v mnohom, tak i v tomto zdedila osud svojej matky. Neschopnosť zmieriť sa s tým, že jej manžel sa mení na funkciu, že ona sama je

len pridruženým majetkom, vyznamenaním na jeho hrudi, hlavnou príčinou jej smútku. Smútku, ktorý pramení z toho, že i ona sa chtiac-nechtiac, z pozície milovanej ženy, stala len funkciou – reprezentovať. Byť ženou podnikateľa, veľa nehovoriť, nezmieňovať sa o vlastných šibalstvách, prijať masku výkonu služby rovnako dokonale ako milovaný Apolón. Paradox v príbehu antickej Koronis i Kory v zelenom obale predávanej *Hostiny* je rovnaký. Trest na „polobohyňu“ príde vtedy, keď sa pokúsi siahnuť na to ľudské. Ľudská situácia naprieč mytológiami nie je v porovnaní s tou božskou závideniahodná. „Ľudské červy“ čelia trom základným faktom – chorobe, starobe a smrti. Zároveň sú príliš hlúpe a slabé, nedokážu ovládať blesk a hrom, meniť sa na zvieratá, vidieť budúcnosť. Situácia obyčajných ľudí je v očiach veľkopodnikateľských funkcií či funkcií hierarchicky umiestnených na „špičke hitparády“ oboch zmieňovaných režimov zhruba rovnaká. Hovorí o neschopnosti vyrovnáť sa v triede, úrovni, objeme majetku či aktívnej moci tým, ktorí si svoju škatuľku s hierarchickým označením vybojovali.

No predsa sa stane, že sa čas od času boh do smrteľníka zamiluje. Zeus mal svoju Alkméné (a stovky iných mileniék), Aténa Odysea, Eros si našiel Psyché. Belo, Apolón *Hostiny*, vyrve Koru z jej „smrteľnosti“, Kora však nie je ako milienky ostatných bohov, nebaží po nesmrteľnosti, nektáre a ambrózii, nevoňajú jej veľkolepé hostiny plné pátosu a snobstva. Koru dotyk slnečného boha zaujme, avšak nečakane sa jej zunuje.

Slovanský boh Svarožič niesol v koči svojho naveky snívajúceho otca Svaroga, ktorý zaspal potom, čo svojím falom vytvoril svet. Vrávi sa, že všetko, čo sa udeje, deje sa v jeho hlave a my všetci sme len jeho myšlienkami a snami. Dvojediný slovanský boh má jednoznačne apolónske východiská, Slovania však na rozdiel od Grékov verili, že kto sa bude dlho dívať na slnko, oslepne a zošalie za trest, že chcel spoznať božskú žiaru. Kore sa Belo zunuje práve pre ňu. Slnko je síce životodarné, žeravé a večné, no musíme si priznať, že aj božsky a možno aj bohovsky nudné. Pohľad naň oslepuje, núti sklopiť oči, odvrátiť tvár. I cez celú svoju žiaru je slnko ďaleko, človek ho neobjíme, nepohládí, díva sa naň ako na horiacu masu plynov, ktorá mu síce dodáva fotóny potrebné pre proces fotosyntézy a bytia samotného, no to je na tomto jednosmernom vzťahu všetko. Pohľad do tváre slnka je oveľa všednejší, nudnejší a často aj zbytočnejší než pohľad do tváre priateľa.

Kora – božia milienka, ktorá nahliadla do Panteónu – je znechutená. Netúži po falošnej rodine vyprahnutých vzťahov, ktorú by jej Belove peniaze iste mohli kúpiť. Netúži po tom, aby sa naplnila jej funkcia matky, rodičky, dojky nositeľov božieho mena. Kierkegaardovsky sa rozhodla veriť proti Bohu, a zároveň naoko rezignovať. Kierkegaard popisuje napohľad nelogický proces Korinho správania sa vo svojom slávnom diele *Bázeň a chvenie* na príklade starozákonného Abraháma takto: „Abrahám vykoná dva pohyby. Nekonečným pohybom rezignácie sa vzdá Izáka a to nik nepochopí, lebo je to jeho súkromná záležitosť; a potom každým okamihom vykonáva pohyb viery. To je mu útechou. Vrávi si totiž: Nestane sa to, a ak sa to má stať, Pán mi dá mocou absurdného nového Izáka.“ (Kierkegaard 2005: 127) Kora sa vzdáva božského Belu, čo sa vo všeobecnom chápaní javí ako ab-

surdné. Vzdáva sa ho tým, že si nájde milenca. Duchovného? Fyzického? Duševného? Proste blízku bytosť. Nevzdá sa ale Bela úplne, nerozvedie sa s ním, vynosí jeho dieťa, lebo, ako sa zdá, verí, že sa Belo môže stať tým, kým bol, skutočnou bytosťou, starostlivým partnerom, že vymení svoju božskú žiaru za ľudské teplo.

Kora i Koronis sú ojedinelým javom v gréckej mytológii i slovenskej realite, sú to totiž bytosti, ktoré pri dotyku s božskou neochvejnosťou zatúžia po ľudskej starostlivosti. Človečenstvo má totiž niečo, čo je nemožné nájsť vo svete bohov, a tým je krehkosť a hĺbka. Sloboda vyplývajúca z divosti, zo zmyslovosti. Človek nie je len Superegom a Egom, má i svoje Id – stránku zvieratá, dieťaťa, živlu.

Lichnerová toto Id popisuje výstižne ako čisto zmyslovú stránku fyzickej interakcie alebo divosti. Neponúka však Lilith, mýtickú matku démonov, sexuálnu bohyňu, pubertálny sen uhrovitých tínedžerov. Divosť svojich ženských postáv chápe často detsky, no nikdy nie detinsky. Spomienky na detstvo či prieniky s detským svetom, ktoré sa nachádzajú v každej Lichnerovej knihe, sú skôr neseťmentálnou výpoveďou než idealizovaným obrazom akejsi anjelskej čistoty. Lichnerová používa metódu Occamovej britvy a zbavuje nás zbytočných monštrancií a dekorácií, ktoré sa prilepili ako cenovka na mnohé symboly, ktorými sa snažíme pomenovať realitu. Zvlášť na idey dieťaťa, ženy a rodiny. Tieto cenovky sú pre Lichnerovú zbytočnými nálepkami nevypovedajúcimi nič o skutočnej hodnote, a teda seba i nás oslobodzujú od idey šťastného dieťaťa, poslušnej manželky, starostlivého manžela a podobných motívov, ktoré patria skôr do obdobia socialistického realizmu než do postmodernej prózy. Bez problémov opisuje detskú nenávisť, manželskú neveru, zamlčaný nesúhlas s usporiadaním oboch režimov. Šťastie nepripisuje úspešnému manželstvu, majetku, dokonca ani materstvu. Nevníma ho ako spoločenské postavenie či komoditu vymožitelnú úspechom. Šťastie ako kategóriu prijíma skôr v kontexte transcendentálnej filozofie (thoreauovsko-snyderovskej). Je záchvatom divej slobody, senzuálneho kontaktu so svetom. Akéhosi nadviazania kontaktu s vnútorným dieťaťom. Znovou jednotou s okamihom.

Lízenie soli, skákanie po laviciach, cesta bicyklom, najjednoduchšie úkony každodennosti sú tým, čo vieme uchopiť ako momenty šťastia. Nejde len o psychohygienu, ale aj o reálne porozumenie životu. Starostlivosť o dušu už nie je chápaná ako patočkovská kultivácia v špirále času generácií, ale ako momentálny prežitok alebo jednota. Táto jednota s bytím samotným sa nám ukazuje i v inom ako detskom kontexte: „*Pokiaľ ide o umenie, mám zrejme intuíciu a inštinkt. Môj vzťah k umeniu by sa dal označiť skôr za posadnutosť než za zvládnutie študijných odborov. Umenie ku mne vystiera ruky, ťahá ma za prsty, inšpiruje ma (je to mystika?) a rozorvanú vyplúva na neznesiteľne drásajúcu cestu, na ktorej cez podrážku topánok cítiť každý kamienok, každú skalku, ešte aj štrk. Mystika ma fascinuje. Stále som však nedospela k vlastnému poznaniu, čo tento pojem obsahuje. (Mystika = Spojenie?)*“ (s. 9 – 10).

Práve toto spojenie je tým, čo stojí v centre *Hostiny* i ostatných autorkiných próz. Nabáda na isté prehládnutie intelektuálnych, ekonomických či politických snáh, ktoré sú konvenčne žiadané a oceňované, a vracia sa k úplným a čistým koreňom vzťahu človek k svetu. K vzťahovaniu sa k ostatným jedincom na zá-

klade inštinktívneho, intuitívneho pnutia. K dichotómii moci a starostlivosti prikladá Lichnerová ešte jednu veličinu, veličinu akejsi divej mystiky. Áno, je treba sa kultivovať a vyvíjať. To, čo však robí *Hostinu* zaujímavou, je práve inštinktívne pnutie, ktorým táto kultivácia vzniká. Vzťah a k nemu priliehajúca starostlivosť o vlastné vnútro tak strácajú akékoľvek vonkajšie obmedzenia a sú cestou inštinktu, intuície a prvotného tajomstva.

Marc Chagall vo svojom životopise píše: „Význam umelca tkvie v jeho povinnosti udržiavať v bdelosti pocit úžasu nad svetom. Za tejto dlhej vigílie musí často meniť spôsob stimulácie, a zároveň bojovať so sklonom k zaspávaniu.“ (Chagall 2013: 3) Presne o tomto type bdelosti hovoria i hlavné postavy *Hostiny*. Je to typ bdelosti, ktorý je často centrom Irinho i Korinho správania. Hovorí o starostlivosti z pohľadu bdelosti, z pohľadu autenticity, v ktorej medzi Ja a svet neleží žiadny sprostredkovateľ, inšpirátor, kazateľ, ani iný normotvorný prvok, a tento vzťah sa stáva stopercentným autentickým prežívaním sveta, z ktorého si je možné neskôr vyextrahovať vlastný intímny svet, postavený čisto na skúsenosti s tým, čo znamená byť živý a divoký. Všetky druhy starostlivosti – o deti, manžela, prácu atď. – sú podriadené tomuto centru prezretia.

Spôsob jazyka, ktorý Lichnerová používa, môžeme nakoniec zhrnúť jednoducho, a to tak, že jej sarkazmus je výsmechom a zároveň poľutovaním nad tými, ktorí nie sú schopní tento základný vzťah obsiahnuť, nie sú schopní autentických vzťahov, a mačky v uličkách im prilahli srdce bez toho, aby to spozorovali. Zároveň je tento jazyk výzvou k slobode. K slobode, ktorá sa neskrýva za pojem abstraktnej idey. Za neuchopiteľný princíp. Ide o výzvu k autenticite a starostlivosti zameranej dovnútra, k starosti o vlastný úžas a schopnosť jeho zdieľania. Cesta tejto slobody nie je ľahká. Jediným garantom úspechu či neúspechu v nej je jednotlivec ako taký; je to sloboda „vydretá“ skutočnosťou.

Literatúra

- CAMUS, A. 1995. *Mýtus o Sisypovi*. Praha : Svoboda.
 FERLINGHETTI, L. 1984. *Čtu báseň, která nekončí*. Praha : Československý spisovatel.
 CHAGALL, M. 2013. *Ma vie, můj život*. Praha : Metafora.
 KIERKEGAARD, S. 2005. *Bázeň a chvěnie*. Bratislava : Kalligram.
 LICHNEROVÁ, R. 1998. *Slepá rybka*. Bratislava : Vydavateľstvo SSS.
 LICHNEROVÁ, R. 2006. *Anna Regina*. Bratislava : Q111.
 LICHNEROVÁ, R. 2015. *Hostina*. Bratislava : Marenčin PT.

LENKA SABOVÁ

Slušné katolícke dievča



LENKA SABOVÁ (1991) vyštudovala angličtinu a ruštinu na UMB v Banskej Bystrici a momentálne dokončuje štúdium anglofónnych literatúr vo Viedni. Pôsobí v Literárnom klube Generácia, literatúre a jazyku sa venuje dennodenne. Jej spisovateľským vzorom je Chuck Palahniuk. Odborne sa zaujíma o psychoanalýzu, feminizmus a rodové teórie.

Telom mi nevdojak prebehla triaška a viac som sa zababušila do chlpatkej deky. Na balkóne pri mínusových teplotách mi to však bolo na dve veci. Erik sa vynoril vo dverách s veľkým hrnčekom pariaceho sa čaju, ktorý voňal po badiáne, škoricí a pomarančoch, a teplo sa mi pomaly rozlievalo po celom tele. Votrel sa mi pod deku a vďaka jeho dávke tepla sa zrazu tá zima dala vydržať.

„Dokedy ešte?“ pritlačil mi teplé pery na ucho. „Netuším, v správach vraveli, že to začne okolo polnoci. Je jedna a perzeidy nikde.“

Úprimne, padajúce hviezdy mi boli ukradnuté. Vychutnávala som si romantiku okamihu. Aj tak som si nikdy nestihla nič zaželať. Hviezda presvišťala okolo mňa rýchlejšie, ako som si mohla niečo zúfalo zaželať. Stačila mi dobrá spoločnosť, ktorá bola dnes síce nezvyčajne tichá, ale budiž. Bolo mi dobre.

„Ja už by som si aj išiel ľahnúť,“ zamrmlal mi do vlasov a ja som prevrátila očami. „Tak choď, ja ešte vydržím,“ resignovane som si pritiahla deku k telu a tvrdohlavo čumela na oblohu. „Nepridáš sa?“ vystrel ku mne ruku a zalúbene sa na mňa pozrel, ale dobre som vedela, ako to skončí. Objatím, lyžičkovaním a hlasným chrápaním do desiatich minút. Znova. „Ešte nie. Nebude sa to tak skoro opakovať,“ kývla som hrnčekom smerom k oblohe, na ktorej by človek videl padajúcu hviezdu, len keby vzdialene pripomínala lietadlo.

Dal mi pusu na čelo a vybral sa do spálne. Mimovoľne som potlačila slzy. Tolkokrát ma to už v duchu štvalo a riešila som to sama so sebou aj s ostatnými. Aj s Erikom, ale aj tak sme boli na bode mrazu. Nebol ochotný so mnou diskutovať. Sex až po svadbe. A ja som svadbu nechcela. Aspoň dokým si nedokončím školu a nenájdem stabilnú prácu. Čo pri mojom ľahkomyselnom spôsobe života nebude tak skoro. Jedine jedna vec ostávala nemenná. Erik. Bola som si ním istá od samého začiatku, ale tieto večné debaty o dotykoch, intimite a sexualite ma začínali nudiť. Akoby sa zrazu normálny mladý človek, s ktorým sa dokážem baviť o politike, knihách a športe, teleportoval do sedemnásteho storočia a zaryto si razil svoju pravdu. Čo je na jednej strane nepochopiteľné, na druhej strane viem, že je to jeho telo a má právo si s ním robiť, čo chce. Ja som sa však ocitla priamo v centre problému a sama z toho bývam frustrovaná. Nechcem byť tá, čo ho do toho tlačí alebo sa nanucuje, a zároveň nechcem byť odmietaná. A posledných pár mesiacov aj nevybúrená. Stačilo, že mi prešiel prstom po líci a akoby ma zasiahla elektrina. Cítila som sa ako šestnásťročný pubertiak plný hormónov, ktoré nemá kde využiť.

A tak som namiesto erotiky šesťkrát do týždňa trávila dve hodiny vo fitku, kde som odušu mlátila do boxerského vreca a dávala kilometre na veslárskom trenažéri, len aby som bola schopná padnúť do postele a rovno zaspáť, bez toho, aby som sa umárala filozofickými úvahami, či som vo vzťahu naozaj šťastná. Boli chvíle, keď som bola. Keď sme zanietene diskutovali o zápase Chelsea s Realom, keď mi na vinobraní vystrelil bielu ružu, keď sa mi snažil navariť večeru, ktorú jednak spálil a jednak si dorezal ruku pri krájaní zemiakov. Bol skvelý a ja som sa cítila pozhnaná, že som s takým mužom. Ale potom prevzalo opraty moje iracionálne uvažovanie a všetok pocit istoty a šťastia bol preč. Bola som zakomplexovaná dievča bez štipky sebaúcty. Raz za čas som sa cítila tak zúfalo, že som si navliekla minisukňu a tričko s mega výstrihom a vybrala sa na diskotéku, kde na mňa hádzali cudzí chlapi uslintané pohľady. Za normálnych okolností by ma to znechucovalo, ale vtedy som sa cítila aspoň trochu chcená. A potom som sa poslušne vrátila domov, kde som mohla robiť, čo som chcela, ale nepomohlo mi to. Ľadová púšť v posteli a ja som sa budila na poduške mokrej od slz.

Ja viem, som pokrytec. Keby mi ten príbeh rozprávala kamarátka a úlohy by sa vymenili, chlap by bol ten, čo nájde na sexe, zaryto by som jej radila, nech ho nechá. Chlap nemá predsa čo ženskú tlačíť do intímností. Je to proti ženskej integrite! No a aha, teraz robím presne to isté. A čo moja integrita? Moja ženskosť? Moja sexualita?

Vykašľala som sa na perzeidy a išla do spálne. Pod kopou paplóna vo flanelovom povlečení ma čakala láska môjho života. Objala som ju a snažila sa zaspáť napriek jej hlasnému chrápaniu.

&&&

„Ako by si popísala, čo cítiš?“ zamávala predou mnou Nina cigaretou a la psychoterapeut ochotník. Zavrela som oči. Nádych. Výdych. Odizolovala som vonkajšie podnety a zamerala sa na to najsilnejšie voľačo, či už cit, pocit, vyžarovanie, intuíciu, nech už to nazývame akokoľvek.

„Nie som šťastná,“ povedala som, ako som otvorila oči. Toto nie je to, čo chcem. Nebudem sa tváriť ako nejaká dobre vychovaná katolíčka, keď je to proti môjmu presvedčeniu. Nechcem byť vo vzťahu, kvôli ktorému plačem, nervujem sa a hlavne pochybujem sama o sebe. Už zopár rokov som dospelá a samostatná a to, že teraz zvažujem každý krok a rozhodnutie, lebo cítim neistotu, čo sa týka samotnej podstaty mojej existencie, nie je normálne. Netvrdím, že som normálna, ani dokonalá, ale radšej sa každé ráno pozriem do zrkadla a pozriem sa do tváre tej, ktorú dobre poznám a o ktorej viem, že sa rozhodne správne, akoby som mala žiť v mäteži citov.

Pol fľaše vína, tri cigarety a vyplakanie sa na ramene spolužiačky zo strednej. To stačí k osvieteniu, po ktorom niet cesty späť. Jemne neistým krokom som sa vybrala domov. Erik už spal a ja som zrazu nevedela, ako začať. Zbaliť si kufre a odísť k mame? Vyspať sa na to, lebo veď ráno múdrejšie večera? Vedela, som že jediné, čo mi pomôže, bude čistý rez. Ako som tam sedela na posteli so zvesenými ramenami, Erik sa zobudil.

„Deje sa niečo?“ „Nevládzem.“ „Čo nevládzeš?“ „Toto,“ rozhodila som rukami, ale do očí som sa mu nevládala pozrieť. „Zase?“ pochopil a resignovane si ľahol nazad na chrbát. „Zas tam, kde sme boli,“ ironicky som si odfrkla. Necítila som potrebu mu to vysvetľovať. Prebrali sme to hádam miliónkrát. On to vedel, ja som to vedela. Bolo len otázkou času, kedy to jeden z nás nevydrží. „Poď sem,“ rozťahol paže a ja som ho objala. Voňal po vanilkovej aviváži a jeho voňavke, ktorú som milovala, a vedela som, že postačí pár mesiacov a zabudnem, ako vôbec voňala.

&&&

Celé dni mi mama vyvolávala a prosila, nech zjdem do nemocnice pozrieť babku. Citovo ma vydierala, že je to moja posledná šanca rozlúčiť sa. Bránila som sa tomu zápachu dezinfekcie a predstavy injekčných striekačiek v žilách pacientov, ktorých telá môžu každým dňom vypovedať službu. Nemala som s babkou bohvieaký vzťah. Posledné fázy Alzheimeru a Parkinsona z nás urobili cudzie osoby, ktoré sa k sebe správali nedôverčivo, lebo nevedeli, čo od tej druhej očakávať. Aj napriek mojej nechuti som sa vybrala nabalená banánmi a esíčkami, ktoré kedysi zbožňovala, do nevlúdne vyzerajúcej budovy a vyviezla sa na ôsme poschodie vo výťahu, ktorý kupovali pôvodne niekam úplne inam, a tak na prízemí ukazoval štvorku a na ôsmom poschodí dvanástku. Ideálne pre pacientov, ktorí ani nevedia, aké priezvisko majú v občianskom, nieto ešte, aby niekam trafili v bludisku nemocničných chodieb. V izbe na konci chodby bolo nevyvetrané a okrem babkinej postele aj dosť prázdno. Zažiarili jej oči a spoznala ma. Pobožkala som jej pochudnuté líce a usilovala sa nevsímať si predlaktie fialové od modrín, ktoré sa jej robili pri zavádzaní infúzií.

„Ako sa máš, moja?“ usmiala sa a veselo sa pustila do banánu, akoby bola na víkend v Piešťanoch a nie v nemocnici. „Fajn,“ zmohla som sa len na chabú odpoveď a v rýchlosti som uvažovala, ako zhrniem v skratke kolobeh môjho života, o ktorom nevedela takmer nič. „A čo Erik?“ vyrazila mi dych, Stretli sa raz, pred pár rokmi na oslave jej narodenín, kde ho schválila kývnutím hlavy. Neprehodili spolu ani dve vety. „Dobre. Darí sa mu v práci,“ akosi sa mi nevidelo vhodné rozoberať náš rozchod, keď mala babka teraz iné starosti, napríklad umieranie. „Je to dobrý chlapec. Má hnedé oči. Nikdy never modrookým. Hnedočkovia ťa tak nebalamutia,“ riekla ako veštkyňa. „Dobre, babi,“ nevedela som sa ubrániť smiechu. „Aj tak si nájdeš niekoho, kto bude úplne iný, ako si si vysnívala. Never ideálom. Stojá za prd,“ vyhladovane sa pustila do škatule s esíčkami. „Narodila som sa v roku 1920, keď ešte stále boli Slováci pre Maďarov podradným národom. Musela som sa v škole učiť Otčenáš po maďarsky a kantor ma mlátil trstenicou po hánkach, keď som to nevedela. Zaprisahala som sa, že budem Maďarov nenávidieť. A nu, o pár rokov neskôr som sa za jedného vydala. Býval na východe v dedine tak blízko pri hraniciach, až bolo isté, že mu v krvi koluje guláš. Nemysli si, že Erik bude iný. Nečakaj zázraky, uspokoj sa s tým, čo máš.“

Na pár minút sme stíchli. Babka chrúmala esíčka a sťažovala sa, že sa jej lepia na protézu. „Rozišli sme sa,“ priznala som sa nakoniec. „Bol k tebe zlý?“

„Nie, to nie. Mali sme rozdielne názory. A túžby,“ zatiahla som veľavýznamne. „Hmm...“ Babka chrúmala ďalej a zamyslene pozerala von z okna do hmly. „Nebola som šťastná,“ snažila som sa obhájiť svoje rozhodnutie. Je ľahšie hovoriť na rovinu s kamoškou pri víne ako s babkou na smrteľnej posteli. Ona je silná katolíčka, ktorá si u mojich rodičov vydupala moje pokrstenie, aby som nešla do pekla, a teraz jej mám vysvetliť, že v dnešnej dobe je tabu skôr sex po svadbe ako pred ňou. „A teraz si?“ obrátila na mňa pohľad od okna. „Ja...“ Tentoraz som sa na zahmlené mýto zapozerala ja. Boli chvíle, keď mi bolo jedno, či so mnou bude spať, alebo nie, hlavne, že ho budem mať nazad. Obviňovala som sa zo svojej chamtivosti, vždy to muselo byť všetko, alebo nič. Stokrát som mala rozpísanú správu, kde som mu písala, ako ma to mrzí a že sa chcem vrátiť. Plakala som, uzatvárala som sa do seba a často ma zachvátila triaška, akýsi prejav fóbie, že som spravila chybu a už nikdy ma nikto nebude ľúbiť. Ostanem sama do konca života. A potom som stiahla pol fľaše vodky, púšťala si depresívnu hudbu a smútila. Mame to nedalo, kúpila mi k meninám drahú kabelku, ktorá bola nádherná, a poslala ma von behať. Behala som každý deň, striedala to s posilkou a smútok pomaly prechádzal. Keď som sa prvýkrát od srdca zasmiala, tak, ako to viem len ja, keď sa mi spustia slzy a rozmazáva sa mi maskara, prekvapene som sa zarazila. To už je aké zlé, keď vás prekvapí vlastný smiech, pretože ste si tak dlho mysleli, že si ho absolútne nezaslúžite. Lebo ste zlý, bezcitný človek, ktorý odmietol lásku kvôli sexu.

„Viem, že budem šťastná. Aspoň v to dúfam,“ povedala som pevne. Tak, aby som presvedčila nielen babku, ale aj seba. Babka sa rozhovorila: „Každé ráno sa budím s tým, že dnes to môže byť naposledy. Už sa aj celkom teším. Pamätám si už len tie dobré veci. Nie vojnu a to, že som stratila manžela a dve z troch detí. To, ako sme postavili náš dom. Ako som ťa učila sadiť jahody, ako sme spolu oberali ríbezle a ty si jačala pri pohľade na ucholakov. Bola som šťastná, lebo som robila veci, ktoré ma robili šťastnou, a salámisticky vykonávala veci, ktoré ma otravovali. Niekedy si život hlúpostami a strácaj čas rozumne. Erik prišiel aj odišiel, ale tvoje šťastie ostáva, lebo je v tebe. Alebo v esíčkach, ak sa tak rozhodneš,“ ukázala na hnedé, lebo tie jej chutili viac ako vanilkové a odkladala si ich na neskôr. „Alebo v sexe,“ mykla som plecami a vzala si jedno ka-kaové na cestu domov.

ADRIANA JESENKOVÁ

Telá, ktoré zavážia

Butler, Judith. 2016. *Závažná tela. O materialitě a diskursivních mezích „pohlaví“*. Praha : Karolinum. Preložil Josef Fulka.



ADRIANA JESENKOVÁ vyštudovala históriu a filozofiu na FjF 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 o feministickú morálnu filozofiu, otázky vzťahu moci, starostlivosti a spravodlivosti.

V roku 1993 vydala Judith Butler knihu *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of „Sex“*. V nej sa táto feministická teoretička vyrovnáva s námietkami, ktoré jej boli adresované po publikovaní predošlej práce *Gender Trouble* (1990); *Bodies That Matter* sú tak niekedy vnímané aj ako jej pokračovanie. Obe tieto knihy sú považované za najvýznamnejšiu časť diela Butler.

Vďaka slovenskému prekladu *Gender Troubles* Jany Juráňovej, ktorý bol publikovaný pod názvom *Trampoty s rodom* v roku 2003 a v reedícii vyšiel vo vydavateľstve ASPEKT opäť v roku 2014, a českému prekladu knihy *Bodies That Matter* Josefa Fulku, ktorý vydalo minulý rok pražské vydavateľstvo Karolinum pod názvom *Závažná tela. O materialitě a diskursivních mezích „pohlaví“*, majú čitateľky a čitatelia v slovenskom a českom jazykovom prostredí príležitosť relatívne dôkladne sa oboznámiť s inšpiratívnym myslením jednej z najvýznamnejších filozofiek súčasnosti.

Podľa prekladateľa Josefa Fulku je kniha *Závažná tela* predovšetkým polemickou publikáciou, ktorá očakáva „pripraveného“ čitateľa/čitateľku. Minimálne v tom ohľade, že si vyžaduje isté povedomie o tom, čo Butler napísala vo svojej predchádzajúcej knihe. V tejto súvislosti možno len odporučiť čítanie doslovu v *Trampotách s rodom*, ktorý napísala Lubica Kobová, prípadne filozofický slovník v knižnej alebo virtuálnej podobe, kde je potrebné aspoň predbežne sa zorientovať v heslách ako psychoanalýza, dekonštrukcia, althusserovský marxizmus a Michel Foucault.

Butler v *Závažných telách* objasňuje pojem „performativity“, ktorý uviedla na scénu v *Trampotách s rodom*. Len pripomeňme, že koncept performativity, respektíve rodovej performativity, je založený na presvedčení, že identita subjektu, a teda aj subjekt samotný, je výsledkom pôsobenia rôznych techník moci, ktorých dominantnou súčasťou sú jazykové praktiky, čiže diskurzívna prax. Performatívna povaha rodu spočíva v tom, že v procesoch, ktoré sú nezámerným i zámerným opakovaním jazykových a telesných aktov (telesné štýly, pohyby, gestá), je to, čo sa opisuje ako zdanlivo nemenný, daný empirický fakt (rod i pohlavie), vytvárané/konštruované/materializované/konštituované/produkované. Týmto opakovaním sa sedimentujú rodové normy, ktorých tlak má za dôsledok „vytvorenie súboru telesných štýlov javiacich sa vo svojej zvecnenej podobe ako prirodzené konfigurácie tiel v pohlaviach existujúcich v binárnom vzťahu“ (Butler 2014: 217). Telo nie je vopred existujúci pohlavne špecifický povrch, do ktorého

kultúra vtláča svoj zápis, ale je tiež spútané a konštituované politickými silami. Zatiaľ čo koncepcie sociálneho konštruktivismu situovali procesy konštruovania len do roviny rodu, respektíve kultúry (cez procesy výchovy a socializácie), a telo tak ponechávali v podobe akejsi preddiskurzívnej surovosti, performatívna koncepcia rodu/pohlavia zostupuje z roviny rodu na rovinu tela, biologických daností, biológie a vidí konštruovanie už tu.

Avšak práve téza, že materialita pohlavia je konštruovaná ritualizovaným opakovaním rodových noriem, vyvolala obrovské diskusie a množstvo kritických výhrad. Butler v predsluve k *Závažným telám* podotýka, že „*uvažovať o tele ako o niečom konštruovanom vyžaduje znovu premyslieť význam konštrukcie samotnej*“ (Butler 2016: 12). Butler preto premýšľa nad tým, čo to znamená, keď sú niektoré „konštrukcie“ konštitutívne, t. j. sú niečím, čo tvorí štruktúry nášho myslenia (sú tým, bez čoho nedokážeme myslieť, čo vytvára priestor mysliteľného, inteligibilného). Zaujíma ju, aké sú obmedzenia, prostredníctvom ktorých sa nám konkrétne telo javí, pretrváva a žije, a teda: aké sú obmedzenia, prostredníctvom ktorých sú telá materializované ako „pohlavne diferencované“, a ako máme rozumieť materialite pohlavia a vo všeobecnejšom význame aj samotných tiel. Otázkou je – ako napovedá už samotný názov knihy –, ktoré telá dostanú v štruktúre sveta miesta zrozumiteľných, životaschopných, a teda „závažných“ tiel, a ktoré, naopak, zostanú bez váhy, nezavážia, zostanú za hranicou zrozumiteľného sveta ako nečitateľné, neživotaschopné a vylúčené; a, samozrejme, otázkou je aj – prečo je to tak (Butler 2016: 12).

Judith Butler tvrdí, že teórie rodu sa musia vrátiť k najmateriálnejšej dimenzii pohlavia – k telu. Filozofka ponúka prepracovanie pojmu tela, skúmajúc, ako moc heterosexuálnej hegemonie formuje „materiú“ tiel, pohlavia a rodu. Aby objasnila koncept performativity a obmedzila možné neporozumenia, ktoré najčastejšie spočívajú v chápaní konštrukcie ako zámernej aktivity (a tak aj ustanovovania pohlavia a rodu ako záležitosti akejsi každodennej voľby či výberu), Butler zdôrazňuje úlohu opakovania a využíva pri tom Derridov koncept iterability.¹ Podľa Butler, performativitu nemožno chápať mimo iterability, respektíve bez procesu iterability, regulovaného a vymedzovaného opakovaním noriem. Toto opakovanie pritom nie je vykonávané subjektom; je tým, čo umožňuje subjekt a konštituuje jeho prechodné podmienky (ustanovuje situáciu subjektu). Iterabilita ukazuje, že „performancia“ nie je singulárny akt (počin) alebo udalosť, ale skôr reiteratívna a citačná prax, ktorej diskurz vytvára účinky, ktoré pomenúva (Butler 2015: 16).

Skutočnosť, že je táto reiterácia (znovuopakovanie, t. j. „citácia“ toho, čo je normou) nutná, poukazuje na to, že materializácia nikdy nie je konečná (definitívna), a telá sa nikdy úplne nepodrobia normám, ktorými je ich materializácia podnecovaná. Iterabilita je tak vo svojej nekonečnej nepodmienenosti (undeterminedness) presne tým aspektom performativity, ktorý umožňuje jednak produkciu „prirodzeného“ pohlavného, rodového, heterosexuálneho subjektu, a zároveň v tom istom momente otvára pre ten istý subjekt možnosť jeho/jej nesúdržnosti (inkoherencie), a tým aj sponchybnia a zápasenia o svoju (pohlavnú, rodovú) identitu.

A hoci Butler uvažuje o pohlavnom tele v kontexte jeho normativity a pohlavie chápe ako regulačný ideál/normu, akceptuje aj neredukovateľnosť materiálnosti tiel. Akceptuje, že „*telá samozrejme žijú a umierajú, jedia a spia, pociťujú bolesť a slasť, sú vystavené chorobe a násiliu*“ (Butler 2016: 11). Telo však presahuje akýkoľvek pokus o jeho zachytenie v diskurze. Čo môžeme robiť, je skúmať možnosti tejto konceptualizácie, a práve o to sa Butler neustále snaží aj prostredníctvom odvážneho čítania Platóna, feministických teoretičiek Luce Irigaray, Julie Kristevy, psychoanalytikov Jacquesa Lacana a Sigmunda Freuda, filozofov neskorého 20. storočia, ako Michel Foucault, Louis Althusser a spomínaný Jacques Derrida, ale aj najsúčasnějších predstaviteľov politickej teórie Ernesta Laclaua a Slavoj Žižeka. Čerpá však aj z dokumentárnych diel a literatúry, a tak má jej kniha impozantný interdisciplinárny záber.

Podľa Fulku, *Trampoty s rodou i Závažné tela* predstavujú akúsi myšlienkovú dielňu, v ktorej sú načrtnuté viaceré témy, ktoré sa pre ďalší vývoj Butlerovej myslenia stali určujúcimi a ktoré dôslednejšie rozpracúva vo svojich ďalších textoch (Fulka 2016: 330). Tieto témy nadobúdajú čoraz etickejší rozmer a kľúčovou sa v nich stáva otázka vylúčenia a odvrhnutia niektorých tiel nachádzajúcich sa mimo sociálnej a etickej viditeľnosti. Butler sa tak sústreďuje na to, čo je možné urobiť, aby sa hranice „normálnosti“, t. j. ľudskosti, konštituované heterosexuálnou matricou, stali pružnejšími, aby sa počítali, brali vážne a mali svoju váhu všetky konkrétne telá konkrétnych ľudí. Možno práve tým, že pochopíme, ako sa uskutočňuje materializácia tiel, budeme môcť svoju pozornosť sústrediť na materialitu, či skôr materiú konkrétnych tiel, ktoré konečne začneme brať vážne ako subjekty a ako ľudí.

Literatúra

- BUTLER, J. 2014. *Trampoty s rodou: Feminizmus a podrývanie identity*. Bratislava : ASPEKT.
- BUTLER, J. 2016. *Závažná tela. O materialitě a diskursivních mezích „pohlaví“*. Praha : Karolinum.
- FULKA, J. 2016. Doslov k českému vydání. Od konstrukce k etice: Závažná těla a jejich kontext. In BUTLER, J. *Závažná těla. O materialitě a diskursivních mezích „pohlaví“*. Praha : Karolinum.

¹ Jacques Derrida používa pojem iterability na označenie opakovania, ktoré sa spája s inakosťou (alteritou). Viac pozri Fulka 2016: 317 – 338.

Recenzie

DENISA BALLOVÁ V každej je kúsok Eleny

FERRANTE, Elena. 2016. *Príbeh nového priezviska*. Bratislava : Inaque. Preložila Ivana Dobrakovová.

Predtým sme sa poznali len z videnia. Zdravili sa, sem-tam sa na seba pousmiali, ale k rozhovoru sa ani jedna neodhodlala. Boli sme ešte deti. Až neskôr, po pár rokoch, sme sa ocitli na oslave nášho spoločného priateľa. Keď sa všetci zabávali, zostali sme sedieť na lavičke v jeho záhrade. Ona pomaly končila strednú školu, kým ja som na ňu len nastúpila. No napriek vekovému rozdielu sme si rozumeli.

Kým zmaturovala, stali sa z nás najlepšie priateľky. Spolu sme dospeli. Hovorili sme jedna druhej, ako sa máme radi, slovami, ktoré dnes hovoríme len svojim mužom. Boli sme si dôležití natoľko, že sme si boli stále nablízku. A, samozrejme, navzájom sme sa ovplyvňovali. Kým som zmaturovala, stihla som si prefarbiť vlasy na odtieň, aký mala ona. Počúvala som hudbu, ktorú počúvala ona, mala som rada rovnakých hercov, smiala sa na rovnakých vtípoch. Dnes už neviem, čo si z nášho vzťahu odniesla ona. Jedno leto sme naše priateľstvo ukončili. Nebol za tým muž, len kombinácia zvláštnych okolností a strachu z neznámych vecí. To všetko ďaleko od domova.

Keď som čítala *Príbeh nového priezviska* od Eleny Ferrante, často som na ňu myslela. Podobne ako hlavné hrdinky Neapolskej ságy sme sa ocitli v čudných situáciách, jedna veľa druhej a zároveň príliš ďaleko. Rovnako ako Elena a Lila sme podvedome medzi sebou súťažili a hlavne chceli vyhrať.

vať. Každá, samozrejme, za seba. Na to všetko sme však prišli až potom, čo naše priateľstvo nahradilo ticho. Také ticho, ktoré oddelilo Elenu od Lily.

Druhá časť *Neapolskej ságy* sa začína na svadobnej ceste. Po veľkej hostine odchádzajú Lila so Stefanom na dovolenku. Svadobná noc, o ktorej mladé dievča snívalo a do detailov si ju predstavovalo, sa mení na nočnú moru. Zo svadobnej cesty sa Lila vracia s novým priezviskom aj modriami. A kým rieši veľkosť slnečných okuliarov, ktoré by ich zakryli, jej najlepšia kamarátka Elena bojuje s pochybnosťami o ich priateľstve: „*Lila sa odo mňa s konečnou platnosťou odtrhla – a zrazu sa mi zdalo – tá vzdialenosť bola v skutočnosti väčšia, než som si myslela. Ona sa nielenže vydala, neobmedzila sa na to, že bude každý večer spať s mužom, aby sa podrobila manželským rituálom. Súviselo to s niečím, čo mi predtým nedošlo, ale v tej chvíli sa mi zdalo očividné*“ (s. 16). Lila začala viesť nový život, v ktorom získala prístup k peniazom, krásnym šatám a lepšiemu postaveniu. Mala zrazu všetko, o čom s Elenou snívali, keď sa ako malé deti potulovali špinavou štvrtou Neapolu. V manželstve však Lila trpela a najradšej by od Stefana utiekla. Práve tieto miesta sú v knihe najsilnejšie, a to nielen pre intenzitu, s akou ich Ferrante opisuje. Talianska spisovateľka podáva Lilino utrpenie surovo a priamo, akoby mala skúsenosti s fackovaním a bitkami, s plačom a ukryvaním sa pred násilníckym mužom. Lila sa vplyvom týchto skúseností zmenila, bola zákernejšia a zlomyselnejšia ako v prvej časti s názvom *Geniálna priateľka* (Inaque, 2015;

preložila Ivana Dobrakovová)¹. Svoju nenávisť obrátila nielen voči Stefanovi, ale aj proti Elene – niekoľkokrát ju na verejnosti poniži. Hoci Elenu potupa bolí, najlepšej kamarátke opakovane odpúšťa, prehliada jej kruté slová, zvláštne nálady a čudné správanie. Pretože vie, že ich nespája len priateľstvo, ale aj detstvo, sny a spoločenská trieda: „*Na ukrytie nášho pôvodu nestačili pokladnice oboch údenárstiev a ani obuvníckej dielne a obchodu s topánkami. Aj keby si Lila zobrala z priehradky ešte viac peňazí, aj keby si zobrala milióny, tridsať, hoci aj päťdesiat, by to nedokázala prekonať. Všimla som si to a konečne tu bolo niečo, čo som vedela lepšia než ona*“ (s. 96).

Až s odstupom času, keď sa Elena v spomienkach vracia do obdobia ich dospievania, si uvedomí, že za Lilinou bezcitnosťou bola závisť po jej slobode a vzdelaní. To všetko ich od seba postupne vzdalovalo, až sa ich cesty rozišli. Elena nakoniec odchádza z Neapolu, aby ďaleko od domova našla samú seba. Bez Lily začína rozprávať o sebe, svojom živote, prvých láskach a štúdiu. Akoby odpútaním sa od najlepšej kamarátky konečne prišiel rad i na ňu. Hoci k tomu dôjde takmer na konci knihy, príbehu to neuberá dynamiku, stupňuje ho do posledného odseku podobne ako v prvej časti *Neapolskej ságy*. Takisto to navodzuje dojem, že vzťah Lily a Eleny sa vo zvyšných častiach bude rozvíjať naďalej intenzívne.

Minulý rok vyšlo v slovenskom preklade viacero výborných kníh. Elena Ferrante si však medzi ich autormi a autorkami zaslужuje výnimočné miesto. Nedokazujú to len knihkupectvá (Štokholm, Oslo či Londýn), kde sa jej knihy umiestňujú medzi najpredávanejšími titulmi. Rovnaký úspech má aj na Slovensku, kde je *Geniálna priateľka* už vypredaná. Mimoriadnosť Eleny Ferrante oceňuje aj kritika. Denník *New York Times* umiestnil *Neapolskú ságu* medzi najvýznamnejšie knihy roka 2015, v roku 2016 ju vo Veľkej Británii zaradili medzi finalistky prestížnej ceny Man Booker International a francúzska kritika označila *Príbeh nového priezviska* za najlepšiu knihu uplynulého roka. Za všetkým týmto úspechom treba hľadať originálny štýl, ktorého sa Ferrante drží, či už píše o manželskej nevere (*Dni opustenia*, Kniha Zlín, 2011), o materstve (*Stratená dcéra*, Gallimard, 2009), alebo priateľstve (*Neapolská sága*). Na roz-

diel od väčšiny autorov a spisovateliek neskľzava do kliše a prázdnoty, vzťahy medzi ženami zobrazuje také, aké neraz v skutočnosti sú – plné závisť, súťaživosti a bolesti. Niekedy aj zrady, sklamanie a ticha. Ale zato bohaté na momenty, ktoré nás menia na úplne iné osoby. Aby sme si nakoniec rokmi a skúsenosťami povedali, že bez nich by sme možno neboli také, aké sme dnes: „*Reagovala na to tak, že mi vysvetľovala, že v skutočnosti som nič nevyhrala, že na svete niet čo vyhrať, jej život je plný rozličných a bláznivých dobrodružstiev presne ako ten môj, a čas jednoducho plynie bez akéhokoľvek zmyslu a je pekné len sa občas vidieť, aby sme začuli zbesilý hluk myšlienok jednej ozývať sa v zbesilom hluku myšlienok druhej*“ (s. 360).

DENISA BALLOVÁ vyštudovala žurnalistiku a politológiu v Bratislave. Štyri roky pracovala v *SME*, odkiaľ v septembri 2014 odišla študovať žurnalistiku do Aix en Provence. V rámci štúdia polroka stážovala a žila v Paríži. Na Slovensko sa vrátila v auguste 2015, aby ho opäť opustila v máji 2016 a na istý čas sa usadila v estónskom Tartu. Píše pre *Denník N*.

LENKA MACSALIOVÁ Zmätená Barbora, zhýralá Sylvia, zúrivá Gibová

GIBOVÁ, Ivana. 2016. *Barbora, Boch & Katarzia*. Bratislava : Marenčin PT.

Tyler Durden, postava Palahniukovho románu *Klub bitkárov*, označuje členov svojej generácie ako ľudí, ktorí sú zbytoční a z hľadiska histórie priemerní. Popisuje status ich životnej skúsenosti, keď sa vojnový konflikt presúva do pozície vnútornej individuálnej duchovnej vojny. Sklamanie a rozhorčenie generácie tak nevyplýva z udalostí veľkých dejín, ale, naopak, z krachu „televíznej predstavy“ o tom, že každý môže byť jedinečný a úspešný. Ivana Gibová sa v knihe *Barbora, Boch & Katarzia* opätovne navracia k jej vlastnej, komornejšej, intímnejšej verzii *Klubu bitkárov*, ktorá bola citeľná už pri jej debute *Usadenina* (2013) v podobe strácania a nachádzania vlastnej identity, boja proti svetu (aj) erotiky či excentrického výpadu proti mechanizmu bežných dní. Avšak zatiaľ čo v prvotine sa táto tendencia premietala nenápadne kdesi v pozadí, tu už vystu-

¹ Recenziu knihy nájdete v *Glosolálii*, č. 4/2015.

puje v plnej intenzite do popredia. Konflikt sa tak vedie nielen so svetom, ale predovšetkým s vlastným Ja – s určeným, nevyhnutným smerom k (seba)deštrukcii.

Keď jedna deštrukcia nestačí

Na pozadí detskej rodinnej traumy hrdinky (vražda, samovražda, znásilnenie) rozohráva autorka príbeh dvoch osobností, Sylvie a Barbory. Introvertka Barbora sa (neúspešne) pokúša o nadobudnutie fyzického a duševného balansu, napríklad prostredníctvom detoxikácie tela, keď vymieňa alkohol za zdravé stravovanie. Oproti jej utiahnutému, nespooločenskému a deziluzívnemu charakteru Gibová stavia jej „alter ego“, výstrednú extrovertku Sylvii. Jedna sa vyžíva v počúvaní operných árií, druhá zase v opakujúcich sa erotických dobrodružstvách v neperspektívnych vzťahoch. Dve entity tak zápasia o svoje miesto v rámci jednej osoby a pohybujú sa medzi túžbou padnúť a nadobudnutím istého duševného osvetenia. Barbora sa snaží vymaniť z depresívneho stavu prostredníctvom kontaktu s rodinou, ktorú zastupuje jej stará mama. Sylvia ju, naopak, čoraz viac zatláča hlbšie do stavu krajnosti: „*Sylvia mala celý život problémy so svojou beštialitou. Väčšinou ju namierila proti Barbore. (...) Takmer vždy jej naozaj niečo urobila, rozrezala jej brucho žiletkou, napríklad, alebo ju duševne bičovala predstavami... Často sa jej snažila vsugerovať, že by mala skočiť z okna*“ (s. 23 – 24). Tak, ako sa v *Klube bitkárov* čoraz frekventovanejšie prelína osobnosť rozprávača s persónou Tylera Durdena, tak aj v Gibovej knihe sme svedkami gradujúceho súboja medzi dvoma osobnosťami jednej ženy. Utiahnutej Barbore kontruje ukričaná, výrazná Sylvia, ktorá vidí svet ako miesto, kde niet hodnôt. Spochybňuje status elity, štandardy ľudského správania, stereotypy, morálku, význam trvalých vzťahov či monogamie. Práve toto „alter ego“ predstavuje v Barborinom prípade obranné gesto voči vonkajšiemu svetu, kde sa postupne rozplývajú hodnoty (rodina, morálka), ktoré naberajú už len kontúry hraného vzorca vystupovania jednotlivcov v spoločnosti.

Na ceste k sebe

Gibovej bolestný výsmech, smerovaný k opakova-

ným, zaužívaným schémam konania society, vyúsťuje do vnútorného sporu hrdinky, do tematizovania chaosu a dezorientácie: „*púšťala si zámerne v jednom okne prehladača operu a v druhom porno a v treťom bola prihlásená na kresťanskej zoznamke, všetko iba preto, aby ho zmiatla (...)* *Tešil ju len fakt, že špión musel byť dosť zmätený jej podozrivými aktivitami na spojených účtoch gúglu, vyhľadávala nesúrodé, spolu nijako nesúvisiace slová*“ (s. 72). Barbora sa tak „vdáka“ tragickému momentu v detstve, keď matka zabila pred jej očami otca a následne seba, postupne stráca. V medziľudských vzťahoch, societe, ale aj sama v sebe. Na pláne charakteru Sylvie a Barbory sa premieta motív deštrukcie, vlastnej beštiality a bezcennosti, vnútorného šialenstva, vedome zamýšľanej zvrátenosti, tuposti, prázdnoty, osamelosti, sterility a znečitlivenia sveta: „*lebo napriek tomu, že ide o deštrukciu všetkého, predsa len v tom musí byť čira peknota, čistá krása a hviezdna nebo*“ (s. 206). Príbeh Barbory ústi do fyzickej i psychickej cesty, púte nielen za katarziou či „bochom“, ale aj získaním tej, ktorou vlastne je: „*keď máš asi tak tri, od tej chvíle už potrebuješ byť potvrdzovaný, podporený inými ľuďmi, potrebuješ byť ubezpečovaný o tom, že si hoden ich rešpektu a záujmu. Potom sa odpraviš do izolácie a tam pochopíš, že je všetko inak, že jediné, čo potrebuješ, je pripustiť si, kým naozaj si*“ (s. 197). Tú však často prehlušuje práve Sylvia, ktorá si (väčšinu času) pre seba „kradne“ pozornosť pretlakom svojich pornografických avantúr, ktorých by mohlo byť i pomenej. Niekedy je jednoducho menej viac aj pri „literárnom kričaní“.

Ohlušujúce ticho

Okrem spomínaného zvukovo asociovaného kričania v línii príbehu Sylvie sa stretávame so zaujímavou grafickou realizáciou „efektu echa“ v podobe čoraz frekventovanejších, opakujúcich sa viet, rozkladajúcich sa na viacerých stránkach knihy: „*Sylvia sa hrala s kockami*“ (s. 63), „*Je nevyhnutné izolovať sa*“ (s. 123), „*Začínam chápať, prečo je nevyhnutné vystrieľať milióny ľudí*“ (s. 167), „*veľké srdiečko má plné peknoty a šťastia a hviezdne nebo nad sebou*“ (s. 206). Totožnými vetami zanesené stránky môžu významovo a funkčne predstavovať na jednej strane ozvenu

ako akustický, zvukový úkaz, keď sa zvuk odrážajúci od rôznych predmetov vracia späť v jeho prvotnom znení. Podobne v prenesenom význame sa k Barbore navracajú echá minulosti, pred ktorými sprvu uteká, no neskôr sa im snaží porozumieť (dôvod, prečo matka skoncovala so svojim i mužovým životom). Na druhej strane, toto repetitívne „omielanie“ tých istých viet môže zastupovať princíp terapeutického gesta vypísania sa. Barbora pri čítaní matkiných zápiskov zisťuje, že sa psychický problém nevyrovnanosti totožne premietol do jej života („*Nemôžem sa stať svojou vyšinutou matkou*“, s. 181), pričom sa pokúša práve takýmto gestom nielen vymaniť zo svojej situácie, ale aj nadobro potlačiť „alter ego“, Sylvii: „*Pretože keď sa systém nedá rozvrátiť, jediná možnosť je nezúčastňovať sa ho, stratiť sa, zmiznúť, že? Aj mňa si sa tak chcela zbaviť? Vymazať ma zo systému?*“ (s. 187). Napriek takejto efektne aplikovanej autorskej stratégii, samotná formálna stránka textu zaostáva za jeho výraznou výpoveďou. Príliš zdĺhavé vety by zarezonovali viac, pokiaľ by prešli rapidnou štylistickou úpravou (vysoká frekvencia „a“ či „že“ je v tomto prípade za hranicou únosnosti). Taktiež ilustrácie sprevádzajúce text sa miňajú akémukoľvek účinku u čitateľa či čitateľky. Gibová predsa len hryzie viac svojším autorským vypovedaním než kresbou.

Tŕnistá cesta od rozrušenia k utíšeniu

Príbeh *Klubu bitkárov* sa končí masívnou deštrukciou a obrazom postavy rozprávača, ktorý na seba mieri hlavňou zbrane. V tom okamihu Tyler mizne a splýva s osobnosťou rozprávača. Katarzia nastáva podvrátením systému. Hlavná hrdinka v *Barbore, Bochu & Katarzii* proti nemu nebojuje a nestavia sa mu, nerozvracia ho. Najnovšia kniha Ivany Gibovej je v tomto smere zadychčaným, vyvrhnutým, neuhladeným manifestom o odchode, nie však o kapitulácii. Barbora úmyselne opúšťa rozruch, chaos a zmätok spoločnosti, ktoré tak nasycovali Sylvii, aby nanovo nachádzala samu seba, podstatu vlastného Ja v zmierlivom utíšení.

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

MATÚŠ MIKŠÍK Expedícia do srdca polárnych labyrintov textu

RÁCOVÁ, Veronika. 2015. *Na pomedzí škrupiny*. Bratislava : Ars Poetica.

Monografia Veroniky Rácovej o poézii Osamelého bežca Ivana Štrpku je nepochybne záslužným činom – prihladnuc aj na to, že, ako sa zdá, v ostatnom čase sa venuje poézii čím ďalej, tým menej ľudí. Rácovej bádanie však nie je prínosom iba preto, že vyúsťilo do konkrétnej, bielo-modročiernej (a veľmi decentne graficky realizovanej) formy, ktorá sa dá uchopiť do jednej či dvoch rúk, teda nielen pre samotný knižný výstup. *Na pomedzí škrupiny* dokonca nie je nezaujímavá záležitosť ani mimo prostredia literárnej vedy! Autorka monografie síce, samozrejme, používa akademické formulácie, ale s termínmi to, našťastie, nepreháňa a pri viacerých úvahách sa vo fáze syntézy dostáva k priezračne zrozumiteľným výrokom, ktoré predstavujú skvelé záchytné body pre kohokoľvek, kto sa chce (laicky či odborne) venovať Štrpkovej poézii. Toto vyextrahovanie myšlienky, smerovanie k všeobecne platným tvrdeniam, z hľadiska prozaického azda pomenovateľné ako pointovanie, si všimla a pomenovala Jaroslava Šaková, keď svoju recenziu pre *Knižnú revue* 7 – 8 /2016 nazvala *Krištáľovo čisté postrehnutie eferméneho*.

Ide o druhé (v chronologickom poradí) uceľené dielo, týkajúce sa osamelobežeckej skupiny básnikov (verím, že ich netreba predstavovať), dokonca je to prvá veľká práca, dedikovaná priamo Ivanovi Štrpkovi. Jeho spolupútnik Ivan Laučík, ktorý je predmetom môjho vedeckého záujmu, pozýva svojho čitateľa a svoju čitateľku do básne ako do dobrodružstva, ako na výpravu, expedíciu – či už do jaskyne, na vrchol hory, alebo na Severný pól, jednoducho „Fram“ (meno lode polárnika Fridtjofa Nansena, preložiteľné do slovenčiny ako „Vpred“). Pohyb vpred rezonuje aj v Štrpkovej poézii, v tejto súvislosti Rácová píše: „*V protiklade ku kruhu potom stavia špirálu, umožňujúcu cestu, pohyb, vývin*“ (s. 107). Je však chvály- a pozoruhodné, že aj autorka monografie svoju prácu formuluje v podobnom duchu – *Na pomedzí škrupiny* sa (zrejme aj vďaka zoradeniu interpretova-

ných prototextov podľa chronologického princípu) dá čítať aj do istej miery „prozaicky“; tu, samozrejme, nemám na mysli to, že by mala románový pôdorys, ale istý typ naratívu v nej prítomný je a značne uľahčuje postup poľami textu aj nie celkom zasvätenému čitateľovi.

Ono „krištáľovo čisté postihnutie efemérneho“ teda spočíva aj v tom, že po dočítaní jednotlivých častí knihy máme naozaj pocit, že sme sa niekam dostali. Text je buď vystavaný ako pyramída, respektíve hora – a dostať sa na vrchol hory je vždy pohladením duše; alebo pripomína džungľu, v ktorej sa dá navigovať de facto iba pozdĺž kľukatiacej sa rieky. Rácová je v tomto zmysle našou sprievodkyňou – mnohé veci v Štrpkovej poézii (tu v asociácii teda nazvanej džungľou, názov však nie je príliš neprilievavý, často sa o Štrpkovej – a osamelobežeckej – poézii hovorí ako o „nekomunikatívnej“, „hermetickej“) osvetľuje, najprv principiálne a následne pomocou príkladov, nesnaží sa však povedať úplne všetko, necháva nám hojný priestor na vlastné zistenia. Vlastne Rácovej úloha – pokračujúc v tejto „džungľovej analógii“ – je: zabezpečiť dosiahnutie cieľa výpravy a následne sa postarať o to, aby sme sa vrátili naspäť, do „civilizácie“, žíví a pokiaľ možno bez trvalej ujmy.

Aby som toto krúženie okolo monografie aspoň čiastočne konkretizoval, kniha je rozdelená na tri časti – v prvej z nich sa jej autorka zaoberá začiatkami Štrpkovej tvorby a zbierkami *Krátke detstvo kopijníkov* (1969) a *Tristan tára* (1971); v druhej tematizuje obdobie tvorby básnika v 80. rokoch 20. storočia s dôrazom na zbierku *Všetko je v škrupine* (1989); v tretej časti ide o poprevratové zbierky tohto Osamelého bežca. Výpočet chronologických okruhov však predstavuje rozdelenie značne zjednodušené, pretože Rácová neskúma primárne Štrpkovu poéziu ako „autonómne bloky textov“, teda nejde o postihnutie výrazu tej-ktorej konkrétnej zbierky, ale na verše samotné je nahliadané tak, ako je to potrebné – v súvislostiach. Poézia Ivana Štrpku totiž v súvislostiach funguje, a to rovnako v súvislostiach vnútorných, ako i vonkajších, najmä vďaka odhaľovaniu tých vnútorných však Rácová dokáže Štrpkove texty efektívne rozkryť, poskladať jednotlivé (často básnikom veľmi voľne využívané) motivicko-sémantické

prvky do aspoň akého-takého systému (čo nie je výčitka, ostatne, poézii systémy svedčia len zriedka, dôležité je však vytvoriť si v takomto priestore aspoň taký poriadok, aby sme sa v ňom vedeli pohybovať, čo Rácová robí priam vynikajúco). Poézia Ivana Štrpku v optike reflexie Veroniky Rácovej si zachováva svoj status živého, neustále sa vyvíjajúceho a ustavične inak na snahy o percepciu reagujúceho (a navyše niekoľkokrát prepisovaného) organizmu – čím vlastne chcem len inými slovami zopakovať to, že vďaka Rácovej „sprievodcovstvu“ týmto nádherným a zavše nepochopiteľným (alebo nepochopiteľným a zavše nádherným?) svetom oproti samostatnému čítaniu nič nestrácame – práve naopak, niektoré veci vidíme ešte presnejšie.

Najviac ma však zaujal jeden moment Štrpkovej tvorby, o ktorého uchopenie sa Rácová usiluje (zdá sa mi, že úspešne) na niekoľkých miestach – ide o otázku noetickú, ktorá v osamelobežeckej poetike často (ale nie vždy) súvisí s problematikou neadekvátnosti pomenovávania okolitého sveta prostredníctvom ľudského jazyka. Rácová však správne poznamenáva, že redukovaním Štrpkových textov na oblasť (ne)možnosti poznania človeka a sveta, v ktorom žije, by sme jeho texty ochudobnili o ich krásu, teda – hovorí autorka monografie – básnikovým „častým konštrukčným princípom je prepájanie dvoch komponentov – vnemov zachytiteľných zmyslami (najčastejšie vizuálnych, auditívnych), impresií, ktoré pri percepcii navodzujú určitú atmosféru, umocňujúcu estetický zážitok, a noetickej stránky, rozširujúcej poznanie, vyžadujúcej pri hľadaní súvislostí kognitívne znalosti“ (s. 131).

Ako Rácová viackrát v knihe konštatuje, prím tu hrá Štrpkov intelektualizmus, text je dômyselne vystavaný, nejde však výlučne o produkt racionálneho myslenia, pretože ono samotné nepostačuje na uchopenie reality v jej komplexnosti, básnik teda neváha načierať aj do „intuície, súvisiacej s príklonom k archetypálnosti“ (s. 131). V konečnom dôsledku sa tak dá o Štrpkovi slovami Veroniky Rácovej povedať, že „neprestajné hľadanie a spochybňovanie sveta, spochybňovanie človeka a jeho predstáv o sebe samom robí z jeho poézie nie subjektívne stíšenú lyrickú výpoveď, ale výpoveď s univerzálnym, gnómickým prísahom“ (s. 122).

Toto neprestajné hľadanie súvisí s emblematickým motívom Štrpkovej poézie, ktorým je škrupina – na jednej strane táto predstavuje ochranu pred svetom a poskytuje priestor na vyvíjanie sa (tak, ako sa v jej vnútri vyvíjajú plody vtákov), na strane druhej tu existuje nebezpečenstvo ustrnutia, stagnácie či regresu, vyjadrené premenou škrupiny na pancier. Autor básní nás teda nabáda k tomu, aby sme sa rozvíjali, čo Rácová komentuje takto: „Štrpka sa však neprestajne usiluje zdôrazniť, že hranice hraníc (napr. škrupiny), najmä tých vnútorných, je možné posúvať a že práve to je najväčšia výzva v živote človeka – prekročiť vlastné obmedzenia, zaužívané stereotypy, názory, ktoré síce uľahčujú život, no zároveň ho devalvujú a takto prežívavší subjekt voči nemu vlastne znecitlivujú“ (s. 110).

Veronika Rácová túto výzvu, Štrpkom hodenu rukavicu, v súvislosti s jeho poéziou prijala a s vervou sa pustila do zložitého komplexu textovo-sémantických labyrintov jedného z Osamelých bežcov. V konečnom dôsledku tým nielen sebe, ale vo väčšej miere aj čitateľovi a čitateľke monografie umožnila bežať popri Štrpkovi vpred, za Nansenom, na sever: „Nezanedbateľná je i autorova afinita k severu, ktorá sa výrazne prejavila už v časopisecky publikovaných básňach, ako k čistému miestu, správne nasmerovaniu“ (s. 38). A na záver Ivan Štrpka (v rozhovore pre časopis *týždeň* z roku 2012): „Nie na západ, ani na východ, ale na sever, čo bolo aj krédo Osamelých bežcov. Bola to pevná orientácia. Môžeš ísť hocikam, ale ak vieš, kde je sever, tak sa nestratíš. Sever sa končí bodom, ktorým je severný pól, kde sú čisté veci medzi životom a smrťou.“

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 *Glosoláliu*, *Romboid*, *Vertigo* a ďalšie periodiká, 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*.

MARIKA KORČUŠKOVÁ Ženy hnutia Solidarita

DZIDO, Marta. 2016. *Kobiety Solidarności*. Warszawa : Świat Książki.

Keď sa v sobotu 16. augusta 1980 zástupcovia štrajkujúcich z gdanskej lodenice dohodli s vedením na čiastočnom zvýšení miezd, bol ohlásený koniec štrajku. Anna Pienkowska, Anna Walentynowicz, Ewa Ossowska a ďalší však s rozpustením protestu nesúhlasili. Zastavili časť odchádzajúcich, zamkli oceľové vráta lodenice a tým započali vlnu protestov, ktoré postupne ochromili celú krajinu. V štrajku zotrvali až dovtedy, kým neboli splnené všetky ich požiadavky. Bolo to kľúčové rozhodnutie. Práve vtedy totiž po prvýkrát zaznelo slovo „solidarita“. Neskôr, po vyhlásení výnimočného stavu, keď sa komunistickému režimu podarilo rozbiť štruktúru Solidarity, boli zatknutí takmer všetci muži, ktorí hnutie riadili. Vďaka siedmim ženám – označovaným ako *Damska Grupa Operacyjna* (Ženská pracovná skupina) – však Solidarita mohla byť aktívna i naďalej. Aktivistky v podzemí vydávali *Tygodnik Mazowsze* (Regionálny týždenník) a tlačili propagačné materiály.

Do jari 1981 sa Solidarita rozrástla na hnutie združujúce desať miliónov členiek a členov. V tom čase toto číslo predstavovalo asi jednu tretinu obyvateľstva. Približne 50 % z neho tvorili ženy. No na tzv. „rozhovoroch pri okrúhlym stole“ – rokovaníach medzi vládnu stranou a opozíciou, ktoré sa konali vo februári 1989 – ženy predstavovali už len 4 % z celkového počtu zúčastnených. Z riadiacich pozícií Solidarity aj z kolektívnej pamäti spoločnosti sa postupne vytratili. V rozhovore s Janinou Jankowskou, autorkou knihy *Portrety niedokończzone. Rozmowy z twórcami „Solidarności“ 1980 – 1981* (Nedokončené portréty. Dialógy s tvorcami „Solidarity“) sú možné dôvody opísané takto: „[Ženy] pracujú, ale nezaujímajú sa o riadiace pozície. Prečo? Jednoducho to tak je. Nechceli? Alebo...? Nie. Neboli pozvané! Ich úlohou bolo pracovať. A moc predsa majú mať muži. Nikto sa tomu vtedy nečudoval? Nie.“ (s. 27).¹

¹ Všetky citácie z poľštiny preložila autorka recenzie.

Ženy z hnutia Solidarita mali pred sebou najlepšie roky života, no namiesto poslušnosti voči režimu si vybrali vzburu. Cena za toto rozhodnutie bola často vysoká – boli zastrášané, vypočúvané, väznené, vyhrážali sa im smrťou ich detí, iné potratili, rozpadli sa im manželstvá, ďalšie prišli o prácu. Jadwiga Piątkowska vo fragmente staršej rozhlasovej relácie hovorí: „*Moja dcérka má dvanásť rokov a momentálne je doma sama. Bola ma dvakrát navštíviť, rozprávali sme sa len cez bránu. Ale pochopila to a povedala mi, že si poradí*“ (s. 103). Niektoré zo žien prišli, žiaľ, aj o život – Joanna Lenartowicz, Wanda Kołodziejczyk, Jadwiga Kryńska, Janina Drabowska.

Kniha spisovateľky, dokumentaristky a žurnalistky Marty Dzido vykresľuje roky 1980 – 1989 v Poľsku, tentoraz sú však udalosti predstavené z nového, doposiaľ nepoznaného uhla. Podáva pútavý portrét ťažkých časov, v ktorých zohrali kľúčovú úlohu ženy, ktoré boli neskôr z histórie Poľska vymazané. Dzido tak narúša idealizované predstavy o Solidarite a kladie znepokojivé otázky: Prečo mená týchto žien nie sú súčasťou histórie? Prečo sa nestali symbolmi boja za slobodu rovnako ako muži? Prečo je ich podiel na aktivitách hnutia bagatelizovaný? No na to, aby sa mohla pokúsiť nájsť na tieto otázky odpovede, musela najskôr začať pátrať po neznámych ženách, často zachytených len na rozmazaných fotografiách alebo viac než tridsať rokov starých filmových kotúčoch, ktoré dovtedy v archívoch zapadali prachom.

Barbara Labuda, jedna zo žien hnutia Solidarita, hovorí: „[Je to preto], že ženy sú permanentne prehlíadané. Dodnes o nás – o ženách líderkách – neexistuje žiadna kniha. A keď ľuďom rozprávam o tom, ako to bolo v skutočnosti, obviňujú má z megalománie. Treba si pamätať, že väznení boli nielen muži, ale aj ženy (...) Táto časť histórie však ešte nie je rozpovedaná. História žien, naše politické sny sú zatiaľ nezaznamenané“ (s. 25).

Ak sa aj predsa len niekde objavuje zmienka o aktérkach Solidarity, väčšinou je to iba v súvislosti s prípravou jedla pre štrajkujúcich. Marta Dzido: „*Anna Walentynowicz drží v ľavej ruke otvorenú konzervu, je predklonená a chystá sendviče pre štrajkujúcich. Možno uverejňujú túto*

fotografiu radi preto, lebo jednoduchou a prístupnou formou sumarizuje úlohu žien v zápase o demokraciu“ (s. 14). V dobovej tlači sú tieto ženy zobrazované ako partnerky, ktoré večne čakajú, kým sa ich manželia vrátia domov z boja o slobodné Poľsko. Barbara Labuda tvrdí, že v Poľsku síce existuje určité povedomie o tom, že aktivity v podzemí začali ženy, no nikto o tom nechce hovoriť.

Vznik knihy bol iniciovaný, paradoxne, filmom. Marta Dzido totiž v roku 2014 spolu s dokumentaristom Piotrom Śliwowskym nakrútila snímku *Solidarność według kobiet* (Solidarita podľa žien). Po dokončení filmu jej zostalo množstvo zaujímavých materiálov, ktoré v dokumente nebolo možné použiť (chýbala im zvuková stopa), ale stali sa dobrým základom pre knihu. Dzido nie je priekopníčkou tejto témy, naopak, vo svojej knihe sa odvoláva na prácu svojich predchodkýň. Už v roku 2005 vydala Shana Penn, americká spisovateľka zaoberajúca sa polonistikou a rodovými štúdiami, publikáciu *Solidarity's Secret – The Women Who Defeated Communism in Poland*. Tejto téme sa venovali aj poľské autorky Ewa Kondratowicz a Kinga Konieczny. Aj vďaka nim je možné čoraz hlasnejšie hovoriť o tom, že ženy nestáli len v úzadí Solidarity – aktívne sa podieľali na jej činnosti.

Dzido sa vo svojom výskume musela potýkať aj s ťažkosťami, ktoré neočakávala. Nachádza ženy, ktoré – aj napriek tomu, že priznávajú, že roky mlčali – nechcú o udalostiach v hnutí hovoriť, nepovažujú sa za hrdinky: „*Majú tendenciu rozprávať najmä o druhých. O mužoch, veď to oni boli hlavnými hrdinami, o deťoch, lebo oni zaplatili najvyššiu cenu, o kolegyniach, robotníkach, ktoré riskovali viac, viac urobili, boli odvážnejšie, statočnejšie, múdrejšie*“ (s. 7). Mnohé tvrdia, že robili len to, čo bolo treba. Nechcú na udalosti týchto rokov nazerať cez prizmu rodu, obávajú sa, že budú spájané s feminizmom a unavuje ich neustále prepájanie ich aktivizmu s akoukoľvek ideológiou. A hoci nie všetky sa cítia v súčasnom Poľsku dobre, ani po rokoch svoje aktivity v Solidarite neľutujú a upozorňujú na nespravodlivosť voči niekdajším kolegom: „*Mnohí moji kolegovia, s ktorými sme pracovali v podzemí, žijú zo sumy menšej ako sociálne minimum.*

Sú chorí, a bez dôchodku, lebo čas strávený v odboji im k odpracovaným rokom nikto nezapočítal. Skontaktujem vás s nimi. O nich treba konečne rozprávať“ (s. 6).

Autorka v knihe detailnejšie popisuje i pátranie po Eve Ossowskej – jednej z najdôležitejších postáv štrajku z roku 1980, asistentke Lecha Wałęsu. Hoci sa vedelo, že po roku 1990 opustila Poľsko, nikto nevedel, kde momentálne žije. Informácie, ktoré sa Marte Dzido podarilo získať, ju zaviedli až do Neapolu, kde sa jej napokon s Ossowskou podarilo stretnúť. Až keď jej dcéra po prvýkrát uvidela fotografie s Lechom Wałęsom, zistila, akú úlohu jej matka zohrávala v histórii Poľska. V knihe je rozpracovaná taká línia udalostí z 80. rokov, ktorá vykresľuje, ako hlboko sú v spoločnosti zakorenené rodové stereotypy. Ani niektoré zo samotných aktérok Solidarity rodovo podmienenú deformovanosť dejín nevnímajú.

Solidarita predstavuje dodnes vo východnej Európe symbol boja za slobodu a nezávislosť. Jej aktivity sa stali inšpiráciou pre nenásilný odpor voči režimu i v ďalších krajinách Východného bloku. Autorke sa podarilo v tejto práci odkryť dôležité, no zvyčajne prehliadané aspekty tejto časti poľskej histórie, a tak prispieť ku kompletnejšiemu zobrazeniu rokov 1980 – 1989. Čitateľkám a čitateľom ponúka cenné (doposiaľ nepublikované) rozhovory s aktérkami Solidarity, ktoré sú plné odvahy, nezlomnej vôle a skromnosti a zaujmú každého, kto sa rozhodne po knihe siahnuť. Úlohu, ktorú tieto ženy v hnutí Solidarita zohrávali, možno bude patriarchálna spoločnosť i naďalej bagatelizovať, ale aj vďaka Marte Dzido a jej predchodkyňam už táto časť príbehu nezostane úplne zneviditeľnená.

MARIKA KORČUŠKOVÁ (1990) pracuje mimo oblasti feministického a LGBTI aktivizmu, no rada o nich číta, premýšľa a píše.

SILVIA KAŠČÁKOVÁ Ešte zďaleka nie je všetkým dňom koniec

ERPENBECK, Jenny. 2016. *Všetkým dňom koniec*. Bratislava : Inaque.sk. Preložila Eva Palkovičová.

Ešte v roku 2005 na Európskom festivale autorov románových debutov, kde bola i nemecká spisovateľka a divadelná režisérka Jenny Erpenbeck (ktorá, mimochodom, oslávila 12. marca päťdesiatku) hostkou, odpovedala na otázku, kto a čo rozhoduje o úspechu prvotiny. V tom čase mala za sebou svoju prvú knihu *Geschichte vom alten Kind* (1999), ktorá bola preložená do jedenástich jazykov. Podľa Erpenbeck, o úspechu knihy v zahraničí rozhodol fakt, že sa jej fotografia objavila na titulku časopisu *Spiegel* v čase, keď sa s udelením Nobelovej ceny Günterovi Grassovi zvýšil záujem o mladých nemeckých spisovateľov a autorky. *Spiegel* sa v zahraničí číta. A až na základe fotografie neznámej atraktívnej ženy sa začal svet zaujímať o jej písmeňá, vety, mimoriadne myšlienky... (pozri Denemarková 2005. In *Salon*, literárna príloha *Práva*, dňa 16. júna).

J. Erpenbeck však nevďačí za svoj úspech len tejto mediálnej pozornosti. Vytvorila mnoho príbehov, esejí a dramatických diel, ktoré sú úspešné vďaka zameraniu na aktuálne otázky a zaznamenávaniu zložitej politickej situácie 20. storočia. Jej diela, a nakoniec aj mnohé ocenenia, dokazujú, že je zaujímavým zjavom v nemeckej aj európskej literatúre. Jej nateraz posledný román o vzťahu afrických utečencov žijúcich v Berlíne a starého profesora klasických jazykov – *Gehen, ging, gegangen* (2015) – sa stal bestsellerom a aj vďaka nemu získala spisovateľka Cenu Thomasa Manna.

Román *Všetkým dňom koniec* sa skladá z piatich kníh v jednej knihe, z jedného života v piatich životoch. Všetky knihy sú sebestačné, každú možno dočítať a zatvoriť, ale pri čítaní ďalšej sa dozvedáme, že tá predchádzajúca predsa len ešte neskončila. Hrdinka, židovské dievča, ktoré sa narodí v prvej knihe v Halíci, hneď na začiatku zomiera. V úvode druhej knihy je živá, ale už nie je dieťaťom, je mladým dievčaťom, žije vo Viedni v období bezprostredne po prvej svetovej vojne, kde ako sedemnásťročná zomiera.

V ďalšej knihe znova oživa, tentoraz je zrelou ženou a žije svoj život v exile v Moskve, kde sa ľudia boja, strieľajú, miznú. Áno, aj v tejto knihe zomiera. Potom príde na rad východný Berlín, zo židovského dieťaťa je spisovateľka, angažujúca sa za mier a socializmus, ale opäť prichádza smrť. Napokon hrdinka zomrie aj v poslednej knihe, deň po svojich deväťdesiatych narodeninách v opatrovateľskom dome v súčasnom Berlíne. Ale možno aj nie.

Autorkine postavy prichádzajú o život, ale znova ožívajú. Čas ich oživenia neprichádza v deň ich smrti, ale v reálnom čase, ktorý by zažívali, keby v pôvodnom čase smrti skutočne nezomreli. Súčasne so životom hlavnej protagonistky plynie aj 20. storočie, nie ako kulisa, ale ako plnohodnotná súčasť románu. Aj keby zomieranie a oživenie hrdinky komplikovalo recepciu, čitateľa či čitateľku zorientuje rok a priestor oživenia. Nie sú to len povrchné celospoločenské a politické charakteristiky jednotlivých období, každý pohyb storočia má „vo svojej knihe“ silnú atmosféru a vierohodnosť, odkrýva detailné záznamy vecí, názvy ulíc, kníh, jedál a pod.: „*Dva funty masla, zopakuje a pozerá na ňu, päťdesiat deka telaciny, desať sviečok. Rovno do tváre jej povie jej vlastnú cenu*“ (s. 74).

Aby zauzlení nebolo málo, v románe žijú a zomierajú aj ostatní protagonisti, ale nie vždy spolu s hrdinkou. Postavy žijú svoje spletité príbehy v každej jednej knihe, súvisia s ňou a rozohrané vzťahy miestami pripomínajú Hellingerovej rodinné konštelácie. Tento psychoterapeut – známy tým, že sleduje v miestnosti rozostavených zástupcov (náhradníkov) členov rodiny a čaká, ako sa rodinné sily prejaví a odkryjú svoj vplyv na nich, pričom môžu súvisieť aj so životom ich predkov – sa snaží rodinám pomôcť. V priestore knihy, v čase storočia a v rámci sily rodiny, však románovým postavám nieta pomoci, nemajú na výber. Hlavná hrdinka si môže vybrať, či sa pridá na stranu režimu, alebo mu bude odporovať, či podľahne hladu a predá svoje telo za maslo a sviečky atď. Ale nemôže si vybrať, či bude žiť, alebo zomrie. Dôležitý je aj jej židovský pôvod, s ktorým nevie nijako pohnúť: „*je na ňu nalepený a ona je nalepená na svoj pôvod. S myšliením mohla začať od začiatku, ale s rodinnou históriou nie*“ (s. 96).

Perspektíva písania J. Erpenbeck funguje na náhode, ktorá ponúka nekonečné množstvo realít. Z dieťaťa môže byť žena, matka, stará mama. Môže. V románe je za každou knihou umiestnené intermezzo, ktoré kladie otázky a hneď na ne aj odpovedá. Sú to akési vsuvky, návrhy, ako by sa mohol dej – život ďalej vyvíjať. Nástoječivosť otázky „Čo keby sa stalo...?“ sa nedá zastaviť a čitateľky a čitatelia si ju kladú aj po skončení poslednej, piatej knihy.

Keď má sovietsky súdruh na základe rozkazu NKVD zatknúť v októbri 1938 okrem osôb iných národností aj päťdesiat Nemcov, postupuje pri výbere podľa abecedy. Chyba pri tvorbe zoznamu však hrdinku zaradi k vybraným, a to má ešte šťastie, že sa ocitla na konci zoznamu, lebo patriť k prvým desiatim znamenalo smrť zastrelením. „Šťastie“ z konca zoznamu jej prinieslo „iba“ osem až desať rokov v tábore. Ak by sme si aj položili lákavú otázku („A keby sa hrdinka volala inak?“), hneď v nasledujúcich riadkoch sa dozvieme, že ďalší mesiac vyberal súdruh ďalšiu päťdesiatku a pokračoval v abecede tam, kde prestal naposledy. „A čo ak by medzičasom hrdinka niekam ušla?“ Stavebný princíp, ktorý môžeme nazvať aj osud, sa ukazuje ako nevyčerpatelný zdroj, ale treba s ním zaobchádzať obratne a dôsledne.

Texty Erpenbeck majú svoju historickú presnosť a logiku. V románe sú veľmi dôležité aj na prvý pohľad drobné, organické súčiastky, ktorými sú prepojené jednotlivé príbehy. Organické v zmysle primerane zaradené a usilujúce sa o harmonizáciu napísaného. Sú to zmienky, odkazy, povzdychy nad ranami, silné zážitky, úryvky zo spisov, rozhovorov a iné. Majú podobu jednej vety alebo dlhšieho zápisu. Dôležité je, že prestupujú z knihy do knihy a ich využitie dokazuje autorkinu spisovateľskú zručnosť. Fungujú a čitateľa či čitateľku až zarazí logika ich umiestnenia na takých miestach v texte, kde by na ne už takmer zabudol/zabudla. Zrazu sa objavujú v novom kontexte, ktorý však nie je úplne nový, len „oživený“ – spolu s hrdinkou –, a premieňajú sa na metafory vnútorných aj vonkajších hnutí hrdinky, storočia a aj samotného čitateľa či samotnej čitateľky.

Keď učiteľka ručných prác vo Viedni označí prácu hlavnej protagonistky ako „*darebnú*

“ (s. 172), jej slová sa pre ňu stanú ranou, ktorá je natoľko zásadná, že sa nedá z jej života vymazať, aj keď sa môže zdať pre text menej dôležitou informáciou ako židovstvo, socializmus, komunizmus atď. Hrdinka bojuje s touto intímnou ranou na viacerých frontoch, objavuje sa vo viacerých časoch a zobrazených osudoch a napokon aj v domove dôchodcov, keď opatrovateľka vysvetľuje už takmer deväťdesiatročnej hrdinke, že jej háčkovanie ide, že je šikovná, aj keď ona sama myslí na darebne a došklbane ušité šaty pre bábiku z viedenských školských čias: „*Kolko takých frontov v živote na človeka čaká, ktoré ho môžu ten život stáť? Je veľmi únavné obstať vo všetkých bitkách, v ktorých človek nepadne*“ (s. 68). Autorský tón Erpenbeck je stručný, miestami pôsobí ako rezignácia, lebo nakoniec každý život vedie do hrobu: „*Židovské deti, ktoré chceli ujsť, hádzali legionári do horiacich domov, za uzáverou však znela hudba ťahacej harmoniky*“ (s. 79).

Rozhodujú len náhody, krátke okamihy, necitlivé rozhodnutia, bežné udalosti? V každom živote uviazla hrdinka iným spôsobom, uviazla v deväťdesiatich rokoch, v katastrofálnom panoptiku totalitných systémov a každá jej možná budúcnosť súvisí s minulosťou: „*Budúcnosť nejde s cenou nadol, už vôbec nie v týchto časoch; dá sa kúpiť len s minulosťou*“ (s. 65). Možno ju mohli rodičia vtedy, keď bola ešte dieťa, zachrániť, bola by krásnou ženou s červenými vlasmi a bielou pletou...

Nech si odpovie čitateľ či čitateľka, čo by bolo keby, nech sám/sama zistí, ako môže skončiť kniha, v ktorej hlavná hrdinka hneď v úvode zomrie. Ale nech myslí na to, že u J. Erpenbeck platí: „*Na sklonku dňa, keď niekto umrel, ešte zďaleka nie je všetkým dňom koniec*“ (s. 66).

SILVIA KAŠČÁKOVÁ sa venuje poézii, tvorbe piesňových textov a sporadicky aj iných literárnych foriem. V roku 2015 jej vyšiel prvý oficiálne priznaný knižný debut *Krímiť leva* (FACE – Fórum pre alternatívnu kultúru a vzdelávanie, *Veršonline*) a v roku 2016 vyšla v jej preklade zbierka *Veľké číslo* (1976) od Wislawy Szymborskej v edícii *Vertigo Premium Books*.

1 V slovenskom jazyku bol s Vandanou Shivou publikovaný rozhovor v časopise *Aspekt*, č. 2/1998.

2 Príroda sama, vrátane všetkých svojich zdrojov.

3 Udržateľná výroba v súlade s prírodou.

ZUZANA URBANOVÁ Keď zákonné práva korporácií prerastú zákonné práva ľudí

SHIVA, Vandana. 2016. *Demokracie Země – Spravedlnost, udržatelnost a mír*. Olomouc : Broken Books. Preložila Jana Odehnalová.

Vandana Shiva je indická fyzička, svetoznáma environmentálna aktivistka a ekofeministická autorka angažujúca sa najmä v antiglobalizačných a alterglobalizačných hnutiach.¹ Vo svojich prácach kritizuje negatívne dopady medzinárodného obchodu a aktivít nadnárodných korporácií na životné prostredie. Okrem oblasti poľnohospodárstva sa venuje aj otázke zmeny seba/vnímania žien v rozvojových krajinách – prezentuje ich nie ako obeť systému, ale ako nositeľky spoločenskej zmeny.

Kniha *Demokracie Země* ponúka komplexný, ale pritom zrozumiteľný výklad systému, v ktorom voľný trh, neobmedzený kapitalizmus a globalizácia vedú k devastácii životného prostredia a k porušovaniu základných ľudských práv obyvateľov a obyvateľiek rozvojových krajín. Hnutie Demokracia Zeme, ktoré v knihe predstavuje, vyzýva na zmenu hodnôt demokratických štátnych zriadení a prináša inšpiratívne príklady lokálnych iniciatív, ktoré sa snažia voči praktikám nadnárodných korporácií vymedziť.

Shiva prehľadne vysvetľuje, ako sa globálna trhová ekonomika rozvíja na úkor ekonomiky prírody² a ekonomiky udržateľnosti³ a ako korporácie systematicky zaberajú verejné statky. Tie definuje ako prírodné zdroje, ktoré boli po stáročia spravované a užívané všetkými členmi a členkami komunit a tvorili základ ich živobytia. A práve tieto statky sú teraz privatizované a degradované na komodity, s ktorými korporácie obchodujú – ich cieľom je maximalizovať zisky, bez ohľadu na environmentálnu záťaž, ktorú budú musieť pre krátkozraké obchodné modely znášať miestni obyvatelia a obyvateľky. Pôvod takéhoto prístupu nachádza Shiva už v kolonializme. Ten sa zakladal – rovnako ako dnešná korporátna globalizácia –

na získavaní zdrojov mimo rámca svojho poľa pôsobnosti. Vandana Shiva opisuje konanie kolonialistických mocností v minulosti, ale i aktivity dnešných korporácií, pričom pre obe je spoločné to, že vedú k zhoršovaniu životných podmienok komunit závislých od ekonomiky prírody. Veľkú pozornosť venuje najmä politikám Svetovej obchodnej organizácie, ktoré boli vypracované v spolupráci s agro-gigantmi a zameriavajú sa na nárast zisku prostredníctvom obchodovania s poľnohospodárskymi metódami, genetického inžinierstva a práv na duševné vlastníctvo osiva. Takéto politiky vedú k akumulácii ziskov medzinárodných spoločností, no zároveň ožobračujú miestne komunity, ktoré sú ekonomicky závislé od poľnohospodárstva, a tak následne prichádzať o svoje živobytie.

Shiva sa stavia kriticky najmä voči modernému vnímaniu trhu formovaného kapitálom a tvrdí, že práve tento neosobný, kontextu pozbavený trh vedie k degradácii životného prostredia a v konečnom dôsledku „ničí životy ľudí“ (s. 35). Autorka knihy tieto negatívne javy (a z nich vyplývajúcu neistotu) spája so vznikom „ideológie vylúčenia“ a „kultúrneho nacionalizmu“ (s. 22), ktoré vo svete podnecujú vojny a terorizmus. Zdôrazňuje, že ak bude štátna moc dlhodobo uprednostňovať obchodné záujmy pred záujmami ľudu, začnú si masy prostredníctvom „kultúrneho konfliktu“ vytvárať negatívne identity⁴ a posilní sa ich náklonnosť k náboženskému extrémizmu. Opakovane vo svojej knihe upozorňuje na to, že žijeme v ekonomikou riadenom svete, ktorého ďalší rozvoj nie je hospodársky, sociálne ani kultúrne udržateľný.

Cieľom hnutia Demokracie Zeme je posunúť náš životný štýl smerom k prirodzenejšiemu cyklickému modelu, v ktorom ekonomika a zisk nezohrávajú o nič väčšiu úlohu než životné prostredie a blaho lokálnych komunit. V ponímaní autorky je ideálnym také usporiadanie systému, v ktorom sú verejné statky voľne dostupné ľuďom a ktorému rovnako ako na práve na využívanie prírodných zdrojov a environmentálnej udržateľnosti záleží i na spravodlivosti a férovosti. Pre dosiahnutie udržateľnosti bude kľúčové nastolenie rovnováhy

medzi ekonomikou, životným prostredím a záujmami ľudí.

Vandana Shiva naprieč celou knihou uvádza príklady komunit z Indie, drobných farmárov či podnikateliek, ktoré sa stavajú do opozície voči nadnárodným korporáciám a zosobňujú základné hodnoty hnutia Demokracie Zeme (sú nimi úcta a rešpekt voči rozmanitosti kultúr a všetkým spôsobom života). Cieľom Demokracie Zeme je vrátiť verejný priestor naspäť do rúk ľudu, pretože len ten dokáže zaručiť jeho plnohodnotné a udržateľné využívanie. Podľa autorky existujú po celom svete komunity a kultúry, ktoré chcú „zabrániť ničeniu biologickej a kultúrnej rozmanitosti, svojo života a svojich existenčných hodnôt“ (s. 17). V boji proti korporátnej globalizácii vytvárajú tzv. živé ekonomiky, v ktorých ľudia produkujú v rovnováhe s prírodou, vážia si prírodné zdroje a verejné statky, podporujú tvorivosť a celkovo tak chránia život na Zemi.

Kniha *Demokracie Země* je vhodná pre čitateľky a čitateľov, ktorí cítia potrebu prehĺbiť si poznatky o globalizácii, globálnej spravodlivosti a udržateľných modeloch spoločenského usporiadania. Hoci autorkou knihy je odborníčka s rozsiahlymi vedomosťami o negatívnych dopadoch korporátnej globalizácie, nie je potrebné disponovať špecifickým ekonomickým či environmentálnym vzdelaním, aby bol obsah knihy pre čitateľa či čitateľku zrozumiteľný. Na druhej strane, knihe chýba precíznejšie zadefinovanie pojmov, s ktorými autorka pracuje, a takisto podrobnejšie vysvetlenie javov, voči ktorým sa vymedzuje. Ponúka skôr aktivistický prejav, ktorý by sa dal označiť aj ako plný ideálov a utopických vízií lepšie usporiadanej spoločnosti. Čím viac sa kniha blíži k svojmu záveru, tým viac sa v nej objavujú expresívne výrazy a agitácia za hodnoty, ktoré hnutie Demokracia Zeme reprezentuje. Hoci sa táto spočiatku populárno-vedecká kniha postupne mení na „call to action“ (vzýva nás, aby sme vzali naspäť do svojich rúk kontrolu nad zdrojmi a ekonomikou), čitateľ či čitateľka môže v závere pociťovať istú nespokojnosť – absentuje tu totiž náčrt konkrétnejších stratégií, ako je možné

spomenuté vízie realizovať. Vandane Shive sa však vďaka jej osobitému autorskému štýlu darí podnecovať kritické reflexie o spravodlivosti hospodárskeho a spoločenského systému, ktorý v súčasnosti dominuje väčšine krajín. Konkrétne kroky, ktoré môžeme podniknúť, aby sme sa stali súčasťou zmeny, ktorá by v konečnom dôsledku viedla k vytvoreniu lepšieho a férovejšieho sveta, však pre čitateľov a čitateľky zostávajú otvorenou otázkou.

ZUZANA URBANOVÁ (1991) vyštudovala medzinárodné vzťahy na Univerzite Mateja Bela v Banskej Bystrici. V súčasnosti koordinuje vzdelávacie aktivity občianskeho združenia GLEN Slovakia, ktoré sa venuje globálnemu vzdelávaniu a rozvojovej spolupráci. V tejto oblasti sa zaoberá najmä problematikou znižovania environmentálnej záťaže životných štýlov a predchádzania kultúrnym a spoločenským stereotypom.

MICHAL TALLO Továreň na stereotypy

GAMZE ERGÜVEN, Deniz. 2015. *Mustang*.

Celovečerný debut režisérky tureckého pôvodu Deniz Gamze Ergüven, ktorá od detstva vyrastá vo Francúzsku, zbiera ocenenia z festivalov a chválu kritiky po celom svete. Po uvedení v Cannes získal prestížnu európsku cenu LUX, nominácie na Zlatý Glóbus či dokonca na Oscara za najlepší zahraničný film. Na mieste je konštatovať, že ide o jednu z najvýraznejších a najdiskutovanejších artových snímok ostatných rokov. Z toho prirodzene vyplývajú aj vysoké divácke očakávania – tie sú však po pozretí filmu ostro konfrontované s realitou.

Mustang je príbehom piatich dospievajúcich sestier, ktoré vyrastajú uprostred hôr na dedine v Turecku, ktorá je vzdialená od väčších miest. Ústrednou postavou a zároveň rozprávačkou príbehu je najmladšia Lale, ešte stále dieťa, približujúce a predstavujúce nám dianie vo svojej rodine prostredníctvom voice-overov. Dievčatá sú siroty, vyrastajú však vo veľkom dome so svojou starou mamou a strýkom Erolom. Ako sa dá očakávať od rurálneho prostredia malej obce, ide o konzervatívnu rodinu so všetkým, čo k tomu patrí. Práve tu však nastáva ústredný problém

celého filmu. *Mustang* akoby sa ani nesnažil prekračovať naše zaužívané predstavy o tom, ako podobné rodinné usporiadanie vyzerá. Namiesto toho nám ponúka sériu stereotypných, plochých postáv, ktoré neprinášajú hlbší náhľad do zobrazovanej problematiky. Tým by mohlo byť napríklad poukázanie na postavenie žien v tradičnej tureckej spoločnosti, nízku mieru ich osobnej slobody a z toho vyplývajúcu podriadenosť mužom – režisérka si pritom očividne kládla za cieľ upozorniť na nerovnoprávnosť a krivdy, ktoré sú v takýchto oblastiach na ženách (či, v tomto prípade, najmä dievčatách) páchané. Nanešťastie to však robí najpriamočiarejším a najpovrchnejším možným spôsobom. Ťažko sa zbaviť pocitu, že autorka zobrazovanú problematiku vlastne nepozná, prostredie je jej (už) vzdialené a rešerš pred samotným písaním scenára a nakrúcaním ani neprebehol.

Stelesnením tradičnej spoločnosti so všetkými jej negatívami je už spomínaná postava strýka Erola. Konštatovanie o všetkých negatívach je v tomto prípade veľmi dôležité – Erol totiž plnokrvnú ľudskú bytosť nepripomína ani zďaleka. Delenie postáv v *Mustangovi* je až rozprávkovo čierno-biele; Erol, ako hlavný antagonista, je po celých deväťdesiatšedem minút filmu v jedinej polohe – zamračeného, prísneho a násilníckeho muža, hlavy rodiny, ktorej sú prisúdené iba tie najnegatívnejšie možné vlastnosti. Túto polohu neopúšťa nikdy, pričom tvorkyne (spoluautorkou scenára je okrem režisérky aj Alice Winocour) využijú každú možnú príležitosť na to, aby na jeho absolútny antagonizmus čo najokatejšie poukázali. Akoby nestačilo neustále okrikovanie dievčat, absencia akýchkoľvek citových väzieb na kohokoľvek v rodine či prísna maskulinita, Erol svoje netere ešte aj opakovane sexuálne zneužíva. Podobná postava by bola ako-tak akceptovateľná, ak by bola v scenári aspoň čiastočne motivovaná. O zastaranosti hodnôt ultrakonzervatívnych spoločností a potrebe zmeny vieme všetci; autorka *Mustanga* sa však nijako nesnaží poukázať na fakt, že aj Erol, respektíve jeho správanie, je produktom nastavenia, v ktorom vyrastá a celý život funguje. Namiesto toho film vyznieva tak, akoby ani nebol problém v spoločenskom usporiadaní potláčajúcom ľudské práva žien, ale jednoducho v postave príšerného strýka.

⁴ Negatívne identity vznikajú vymedzením sa „proti“ a mnohokrát sú oslavované ako putá, ktoré formujú a utužujú komunity. Ich opakom sú „pozitívne identity“, založené na empatii a uvedomení si toho, že všetci patríme do jednej „rodiny Zeme“.

Ako už to v rozprávke býva, na druhej strane stojí postava čisto biela, akési stelesnenie dobrej víly (hoci podobné rozprávkové prirovnania môžu vyznievať posmešne a degradujúco, v prípade *Mustanga* je naozaj takmer nemožné ich nevnímať). Tou je vo filme mladá učiteľka z Istanbulu, nositeľka všetkých predstaviteľných progresívnych a liberálnych hodnôt. Učiteľke je síce venovaný iba minimálny priestor (na začiatku a na konci filmu), je však opäť akýmsi stelesnením – tentoraz sna o Istanbule, meste absolútnej slobody, rovnoprávnosti a sociálnej spravodlivosti. Takéto vyznenie je podporované spôsobom, akým sú istanbulske exteriéry snímané. Vidíme tak sériu sugestívnych záberov ako z turistického propagačného videa, pláže a budovy osvetlené teplými lúčmi vychádzajúceho slnka, more a malebné uličky historického starého mesta. Podobne sú na tom aj ostatné postavy – mladík z dediny má dlhé vlasy, a teda automaticky predstavuje progresívneho rebela so všetkým, čo k tomu patrí, stará mama je prísna, no starostlivá a milujúca. Nič menej, nič viac.

Aj z uvedeného vyplýva, že *Mustang* svoju tému výrazne sploštuje vo všetkých mysliteľných rovinách. Postavy nikdy neprekročia archetypálny pôdorys dobra a zla, rovnako je to s prostredím – dedina predstavuje zastarané a konzervatívne zlo, zatiaľ čo veľkomesto je symbolom pokroku a slobody. Z úrovne symbolov sa pritom v *Mustangovi* nevykračuje. V istom momente protagonistka Lale vo voice-overovom komentári konštatuje, že ich domov pripomína továreň na nevesty, z ktorej nemožno uniknúť – Mustang, žiaľ, rovnako pripomína továreň na stereotypy a tie najzaužívavejšie predstavy o nespravodlivosti konzervativizmu v islamskom prostredí. Absentuje akákoľvek snaha o komplexnejšie nahliadnutie do problematiky. Ako som už naznačil, film pôsobí ako produkt zahraničného režiséra, respektíve režisérky, ktorá tému a prostredie nemá zmapované ani zažité; ukazuje nám iba svoju predstavu o ňom. Je to pritom veľká škoda, keďže ide o veľmi zaujímavú a v súčasnosti často diskutovanú problematiku s veľkým umeleckým a kinematografickým potenciálom.

Téma samotná tu na nás pritom kričí z každého rohu. Tvorkyne akoby sa obávali nedostatočnej vnímavosti diváčok a divákov, atakujú ich

explicitnými vsuvkami ešte aj z vysielania televízie v pozadí, kde beží diskusná relácia o tom, ako by sa správna žena mala správať a či by mala byť podriadená svojmu manželovi a otcovi. Tie isté informácie sú nám podávané dookola bez akéhokoľvek posunu.

Z plochého stereotypu nevybočuje ani štruktúra snímky, verne pokračujúca v tradícii európskych spoločensko-sociálnych drám. *Mustang* dokonca dramaturgicky v mnohom pripomína niektoré slovenské diela tohto žánru; žiaľ, spoločnú s nimi má aj vysokú mieru schematizmu a minimum invenčnosti.

Otázkou tiež ostáva, pre koho je film vlastne určený. Zdá sa, že cieľovou skupinou je modelový festivalový divák – mestský liberál zo západného sveta (zjednodušenie: tentoraz vedomé a pre účely textu); ten, respektíve tá si však myslí to isté čo režisérka diela. Podobný divák si svet, o akom *Mustang* vypovedá, predstavuje – bez nutnosti hlbších vedomostí – presne takto. Film mu žiadny komplexnejší pohľad neponúkne, pretože sa o to ani nesnaží. Vzhľadom na atraktivitu a aktuálnosť témy je *Mustang* jednou z najväčších premárnených šancí súčasnej umeleckej kinematografie. V prípade inteligentného a citlivého spracovania a naozaj hlbokého záujmu o problematiku, ktorá by prekročila hranice povrchného vnímania a zobrazovania, mohlo ísť o skutočne silný, spoločensky angažovaný film či ponor do vnútorných zákonitostí a desivých praktík ultra-konzervatívnych komunit, aké stále existujú na mnohých miestach sveta. Namiesto toho však dostávame lacnú agitku, ktorá v mnohom pôsobí ako prvoplánová propaganda – feministickým hnutiam tak v konečnom dôsledku môže spôsobovať viac škody než úžitku.

MICHAL TALLO vyštudoval dramaturgiu a scenáristiku na FTF VŠMU v Bratislave. Organizačne pracoval na niekoľkých filmových festivaloch a na literárnej súťaži Medziriadky, je redaktorom časopisu *Vlna* a hlavným programovým dramaturgom Kina KLAP. Básne a texty o filmoch publikoval v časopisoch (o. i. *Vlna*, *Vertigo*, *Glosolália*, *Host*, *Kino-Ikon*) a zazneli aj v rozhlase (Rádio_FM, Rádio Devín). V súčasnosti sa venuje písaniu scenárov a filmových recenzií, organizačnej práci či nakrúcaniu vlastných krátkometrážnych filmov. V roku 2016 mu vyšla zbierka básní *Antimita* (Vlna – Drewo a srd).

DENISA BALLOVÁ

Všetci by sme chceli byť lesní ľudia

YANAGIHARA, Hanya. 2016. *Lesní ľudia*. Bratislava : Slovart. Preložila Darína Zaicová.

Hovorili: „Bude to skvelé, budeš mať na všetko čas.“ A ja som neveriacky odchádzala do cudzej krajiny bez vyhladky na to, čo tam budem robiť. Predstavovali si to jednoducho, avšak mysleli len na seba. Na svoje plány, nedokončené projekty, túžby a sny, ktoré nestíhali pre prácu, povinnosti a rodiny. Zabudli však na ťažobu, ktorú čas prináša. Tú ťažobu, ktorá tlačí človeka k zemi, keď je toho času tak príšerne veľa, až stráca motiváciu vstať z postele. Počula som príbehy o ženách, ktoré odišli za svojimi úspešnými partnermi do zahraničia a začali si hľadať svoje miesto v cudzích svetoch. Voľný čas, ktorý si mnohí tak želali, sa zmenil na utrpenie, ktoré sa začínalo ráno a končilo neskoro v noci. „Toho, čo sa tu dá robiť, je málo, a toho, nad čím premýšľať, po určitom čase ešte menej. Nikdy mi nenapadlo, že raz sa ocitnem v takomto rozpoložení, príšerne unavený; popravde, cítim sa, akoby som krvácal – ibaže myšlienky, nie krv. Nuda – vždy som si myslel, že ocením obdobie večnej prázdnoty, že ju poľahky vyplním. Lenže čas, ako som pochopil, nie je na to, aby sme ho zaplnili ako nejaké veľké prázdne priestranstvo; hovoríme, že chceme byť páňmi času, no je to presne naopak – naše životy sú skrz-naskrz preplnené činnosťami, ovládli sme len štrbinky času“ (s. 15) – napísal na začiatku románu *Lesní ľudia* hlavný hrdina príbehu Norton Perina. Toho času má zrazu príliš veľa, pretože prehral súdny spor a ocitol sa vo väzení. Každé ráno sa prebúdzal v cele bez možnosti odísť do laboratória a pokračovať vo vedeckej práci, ktorej sa venoval. Ťažoba času, ktorého je zrazu neúnosne veľa, mu spôsobuje utrpenie. V listoch, ktoré píše svojmu priateľovi Ronovi, sa mu zdôveruje i o tom. Je to práve Ron, kto na úvod predstavuje Nortona ako vedca, ktorý skončil za mrežami. V jeho očiach však nie je zločincom, ale predovšetkým držiteľom Nobelovej ceny za liek na zaistenie nesmrteľnosti, ktorý objavil. Ron nechce, aby Norton vo väzení spustol, preto mu navrhne, aby napísal knihu o svojom živote. Odsúdený vedec súhlasí a začína písať.

Norton sa už v detstve rozhodol, že bude vedcom. Kým jeho dvojča Owen študoval rýmy a chcel byť spisovateľom, Nortona zaujímali tajomstvá: „Zato veda, najmä veda o chorobách, predstavuje jednu lákavú záhadu za druhou, bezodný tmavý mesiac nespočetných tajomstiev. Slová si môžeme chybné vyložiť, znetvoriť, jazykové pravidlá oklamať alebo obísť, keď sa nám zachce. Jazyk nepozná disciplinovanú jednotu. Niekedy pripomína hru, ktorú si človek vymyslel, aby si skrátil dlhú chvíľu, tak ako Owen. Naproti tomu choroby, vírusy, pohyblivé retiazky baktérií... tie si žijú nezávisle od ľudí a je len na nás, či ich tajomstvá odhalíme“ (s. 37). Norton si preto vybral medicínu, aj keď na škole v predmetoch veľmi nevynikal. Počas štúdia pomáhal v laboratóriu – umýval pipety, či podával skúmavky. Až neskôr dostal ponuku odísť so skupinou vedcov na neznámy ostrov v Mikronézii a skúmať novoobjavený ľudský kmeň.

Ostrov Ivu'ivu bol nedotknutý, s nekonečnými plážami, hustými pralesmi, nepoznanými rastlinami a zvieratami. Bol to ostrov plný záhad, ktoré Norton tak miloval. Americká spisovateľka Hanya Yanagihara detailne opisuje práve jeho putovanie neznámou krajinou. Akoby sa venovala každému stromu, okolo ktorého Norton prechádza. Autorka románu tak vŕahuje čitateľa a čitateľku priamo do tajomného ostrova niekde v Tichom oceáne, aby ho mal/a pred sebou a kráčal/a spolu s Nortonom po neznámych miestach: „Čiasťočky zeme vyletúvali do vzduchu a padali z korún stromov. Odohrávalo sa tu vyčerpávajúce predstavenie, ktoré sa nie a nie skončiť, veď načo? Dôkaz ľahostajnosti prírody, aspoň to som si myslel, jej nepoznatelnosti, osudového nezájmu o ľudstvo. Alebo, napokon: výsmech; a presne tak som to vnímal. Chápem, bolo absurdné ráno sa zobúdzat, pohoršovať sa nad džungľou a bezvýznamnosťou vlastného bytia. No inak sa nedalo. Myslel som si, že začínam, nuž, nie šalieť, ale ako sa dnes hovorí, strácať kontakt s realitou. Tieto myšlienky mi pripadali detinské a hanbil som sa za ne“ (s. 120).

Oveľa podstatnejší ako stromy, kamene či útesy je stratený kmeň, pre ktorý je ostrov Ivu'ivu celým svetom. Život domorodcov je obyčajný a zároveň prežitý naplno. Nikomu nič nechýba, veď čo by aj mohlo, keď základné potreby (jesť, bývať,

bojovať) sú splnené. Norton tento svet obdivuje pre jeho jednoduchosť a plnosť dní, ktorá je viditeľná pri každom človeku. Práve medzi domorodým obyvateľstvom objaví nesmrteľnosť. Tú nesmrteľnosť, za ktorou sa ľudstvo odjakživa naháňa, aby si s ňou nakoniec nevedelo rady. Norton ju nachádza v zvláštnom delíriu, keď má problém rozlišovať medzi snom a skutočnosťou, medzi krásou ostrova a jeho nebezpečenstvami. Vďaka tomuto objavu neskôr získa Nobelovu cenu a stane sa uznávaným vedcom. Avšak šťastie, o ktorom bol presvedčený, že ho na ostrove našiel a že si ho so sebou odnáša, zostalo skryté medzi stromami a domorodcami: „*Znie to hlúpo – napokon, nebol som preč až tak dlho –, ale opäť sa prispôbiť Amerike bolo oveľa ťažšie, než som očakával. Ohromilo ma, že sa tu všetko ligoce a žiarí novotou – autá svietiace jasnými, umelými farbami ako zaslinené cukríky, záľaha a nápaditosť šiat na ľuďoch: mokasíny, klobúky, podväzky, opasky, kabelky, cinkajúce náramky a zvonivé šnúry perál – záplava krajčírskych výstrelkov, a pritom by sme si vystačili aj s vrecom či so zdrpom látky. Žasol som aj nad tým, aké pusté, aké obnažené sú mestá bez byľky zelene, jeden sivý blok za druhým, a tam, kde predtým rástli stromy, teraz stáli popolavé domce plné mlieknych ľudí zabalených do vrstiev zložitých a nadbytočných šiat*“ (s. 267).

Bolo by to príliš jednoduché, keby sa návratom Nortona do USA všetko skončilo. Bol by to len obyčajný príbeh o tajomnom ostrove a jeho zvláštnych obyvateľoch, ktorí chránili nesmrteľnosť. Avšak Yanagihara tu príbeh nekončí, návratom do civilizácie sa akoby začína odznova. Norton totiž svojím objavom spôsobil, že z nedotknutého ostrova sa stalo centrum nových výskumov. Nádherne pláže sa zmenili na prístávacie dráhy pre lietadlá s vedcami a nahí domorodci odrazu začali nosiť dlhočizné handry po výskumníkoch, ktorí sa na ich prirodzenú nahotu nechceli pozeráť. Na ostrov sa po čase vracia aj Norton, no pohľad na zničený svet mu viditeľne ublíži. Je to len pusťatina bez jazier, ktoré zasypali bagre, bez stromov, ktoré vyklčovali vedci, aby našli dôkazy nesmrteľnosti. Nedotknutý svet sa zmenil na špinavé smetisko pokryté blatom a smradom s hŕfmí ľudí, ktorí ho zničili. Norton je presvedčený, že je to hlavne jeho vina. Domorodým obyvateľom, ktorí

vymierajú, to chce odčiniť, a preto si postupne adoptuje desiatky detí z ostrova. Je to pre neho trest a bremeno, ktoré na seba preberá. Pred Nortonom sa tak začne odkrývať nový svet spojený s výchovou detí: „*Keď som si v roku 1968 adoptoval Muivu, lákala ma predstava, že vychovám dieťa, a tá predstava sa mi zdala plná zázrakov: myšlienka, že sa starám o niečo, čo sa dá a zároveň nedá poznať, čo je predvídateľné, ale aj plné znepokojujúcich prekvapení, v sebe skrývala prísľub neveriteľných dobrodružstiev, desiatok každodenných objavov vtepaných do miniatúrnej rytiny*“ (s. 360). Je to ako práca v laboratóriu, v ktorom sa nepodarené pokusy nekončia len prasknutou skúmavkou. Ak je opis sveta na ostrove Ivu'ivu detailný a príliš odborný, tak potom posledné kapitoly o rodičovstve a výchove sú reálnejšie ako čokoľvek iné. Pochybnosti, sklamanie, každodenné stereotypy, to všetko Yanagihara opisuje vskutku autenticky. Norton zápasí ako každý rodič s obavami, nevďačnými potomkami a nezvládnutými skúškami. Nakoniec sa však zmieruje s tým, čo si vybral.

Rozsiahly román *Lesní ľudia* však nie je len o novej civilizácii, ktorú ničia vedecké pokusy. Nie je iba o rodičovstve, s ktorým mnohí každý deň zápasia. Je predovšetkým o svete a mieste, ktoré si v ňom hľadáme. O túžbe snívať a prežívať svoje sny. O nádherách z našich detských predstáv, ktoré si celý život nesieme so sebou. Tém, ktorým sa Yanagihara venuje, je veľa, avšak každá z nich je vybratá tak, aby zapadla do deja a predstavila originálny príbeh, ktorý zo začiatku vôbec nie je jednoduchý. Je to ako film, ktorý najskôr sledujeme a nepoznáme dôvod. Trpezlivo čakáme na moment, keď sa to zmení, a on príde až úplne na konci. Až na záver sa stane niečo nečakané, čo ešte raz pospája dejové línie. Hanya Yanagihara ten moment ukryla do posledných viet a nás prinútila ešte dlho myslieť na Nortona a stratený svet, po ktorom snáď každý zatúži a bude ho chcieť objaviť.

DENISA BALLOVÁ vyštudovala žurnalistiku a politológiu v Bratislave. Štyri roky pracovala v *SME*, odkiaľ v septembri 2014 odišla študovať žurnalistiku do Aix en Provence. V rámci štúdia polroka stážovala a žila v Paríži. Na Slovensko sa vrátila v auguste 2015, aby ho opäť opustila v máji 2016 a na istý čas sa usadila v estónskom Tartu. Píše pre *Denník N*.

PAULÍNA KOŽUCHOVÁ Feministické hnutie a neoliberalizmus – úhlavné priateľstvo?

KOVÁTS, Eszter. (ed.). 2016. *Solidarity in Struggle – Feminist Perspectives on Neoliberalism in East-Central Europe*. Budapest : Friedrich-Ebert-Stiftung.

Zbierka štúdií *Solidarity in Struggle – Feminist Perspectives on Neoliberalism in East-Central Europe* sa zaoberá, ako napovedá už jej podnadpis, feministickými náhľadmi na neoliberalizmus v strednej a východnej Európe. Kým v súčasnosti ľavicové feministické autorky často kritizujú neoliberalizmus za to, že si osvojil a prispôbil mnohé metódy feminizmu, niektoré druhy feminizmu sú zasa obviňované z nedostatku kritickosti voči neoliberalizmu, či dokonca zo spolupráce s ním. V strednej a východnej Európe je situácia špecifická okrem iného tým, že pojmy ako feminizmus, sloboda či ľudské práva sa tu stotožňujú s neoliberalizmom a so „západom“ (najmä v dnešnej situácii, keď sa obe skupiny pojmov definujú ako protiklad voči konzervativizmu). Táto situácia je aj dôsledkom toho, že po páde socializmu sprevádzal transformáciu na demokraciu i prechod na trhovú ekonomiku.

Každá zo štúdií zahrnutých v publikácii *Solidarity in Struggle* sa problematikou vzťahu neoliberalizmu a feminizmu v strednej a východnej Európe zaoberá inak; s rôznou mierou optimizmu či pesimizmu reflektujú rôzne jeho charakteristiky. Spoločné však majú to, že sa snažia vnieť ekonomické aspekty do feminizmu a rodové perspektívy do ľavicového aktivizmu. V textoch ma asi najviac potešil opakovaný výskyt pojmov „situovanosť v lokálnom kontexte“ a „intersekcionalita“, ktoré autorky využívajú na svoju analýzu. Vzhľadom na to, že väčšina vedeckej literatúry o vzťahu feminizmu a neoliberalizmu (vrátane tej, ktorá sa týka postsocialistickej Európy) vzniká „na západe“, je dôležité, aby autorky situované v našom geopolitickom kontexte vzali produkciu poznania v tejto oblasti aj do svojich rúk. A to je i cieľom publikácie *Solidarity in Struggle*. Ďalšou zaujímavou charakteristikou knihy je, že hoci je primárne akademická, odmieta striktné delenie na akademickú a aktivistickú sféru. Keďže autorky sa často vyjadrujú k téme solidarity medzi aktér-

kami z rôznych zázemí, takéto prepojenie medzi aktivizmom a teóriou je viac než dôležité. Takmer každá kapitola v závere navrhuje konkrétne kroky a vyzýva čitateľky a čitateľov k aktivizácii.

Publikácia je po predslove, v ktorom Eszter Kováts predstavuje niektoré hlavné myšlienky knihy, rozdelená na dve časti: teoretické prístupy (tri kapitoly) a prípadové štúdie (osem kapitol). Anikó Gregor a Weronika Grzebalska začínajú svoj príspevok definíciou neoliberalizmu (relevantnou pre celú publikáciu) ako systému operujúceho na troch rovinách: ekonomickej, politickej a kultúrnej. Pokračujú analýzou vzťahu neoliberalizmu a feminizmov, jeho zasadením do geopolitického kontextu strednej a východnej Európy a prehľadom feministických prístupov ku konceptu práce. Napokon sa venujú úlohe štátu a populistckej pravice. Prichádzajú k záveru, že progresívne aktérky sa musia vzoprieť ako neoliberalizmu, tak pravici (ktorej sa podarilo mobilizovať ľudí vďaka tomu, že správne identifikovala ich problémy), a to tak, že sa začnú venovať tým problémom, ktoré doteraz vyzdvihovala pravica, ale na rozdiel od pravice navrhnu riešenia, ktoré budú udržateľné. A hoci autorky odporúčajú aj konkrétne kroky (reformy na úrovni EÚ), ktoré by bolo možné podniknúť, v ich opise nejdú do hĺbky. Nasledujúci článok Zofie Łapniewskej polemizuje s americkou feministickou literatúrou vyjadrujúcou sa k politickým zmenám v postsocialistickej Európe. Poskytuje prehľad histórie feminizmu a kapitalizmu v Poľsku až podnes, ktorý je pevne zasadený do globálneho kontextu a vyjadruje sa aj k vzťahu medzi krajinami prvého a druhého sveta. Okrem iného predstavuje tiež kritický pohľad na demónizáciu socializmu. Asi najzaujímavejšou časťou tohto textu je detailná prezentácia feministckej ekonomiky. Autorka ju navrhuje ako alternatívu, ktorá je etickejšia než dnešná neoliberalná hospodárska politika (berie totiž do úvahy faktory, ktoré klasická ekonomika nezohľadňuje, napríklad neplatenú prácu žien a udržateľný rozvoj). V poslednom článku teoretickej časti Elżbieta Korolczuk kriticky skúma tvrdenie, že feminizmus je „pomocníčkou“ neoliberalizmu. Hoci takéto tendencie podľa nej nepopierateľne existujú, zároveň sa paralelne s nimi objavujú aj „*nové a originálne formy rezistencie*“ (s. 32).

Dokazuje to aj na príklade poľského Kongresu žien, ktorý nie je taký homogénny, ako by sa na prvý pohľad mohlo zdať. Korolczuk rozoberá známe tvrdenia Nancy Fraser – že feminizmus druhej vlny podporil neoliberalizmus tým, že sa sústredil len na kultúrne aspekty útlaku žien a zanedbal aspekty ekonomické. Poukazuje na to, že keď Fraser hovorí o druhej vlne feminizmu, má na mysli len západný feminizmus a tento druh feminizmu zovšeobecňuje a následne aplikuje tak, akoby bol univerzálny. Na záver Korolczuk ako stratégiu boja voči neoliberalizmu navrhuje utváranie spojenectiev medzi rôznymi aktérkami. A hoci túto taktiku spomínajú v knihe viaceré autorky, Korolczuk poskytuje jednu z jej najdetailnejších analýz.

V druhej časti knihy ma najviac zaujali prípadové štúdie Katy Ámon a Noémi Katony. Kata Ámon sa vo svojom texte zaoberá najmä depolitizáciou bývania. Kritizuje neoliberálnu konštrukciu chudoby a bezdomovectva ako niečoho, za čo si ľudia môžu sami („zaslúžili si to na základe svojho správania sa“), a navrhuje rekonceptualizovať bývanie ako základné ľudské právo. Venuje sa témam konštrukcie občianstva (len vlastníci a vlastníčky majetku sú považovaní/é za právoplatných občanov a občianky) a konceptualizácie určitých problémov ako súkromných alebo verejných. Ámon pri riešení týchto tém vychádza zo svojho etnografického terénneho výskumu, ktorý realizovala v Maďarsku a v ktorom sa zhovárala so ženami bez domova. Zameriava sa najmä na rodové aspekty bývania a dopad depolitizácie bývania na ženy, ktoré sú závislé od štátu a/alebo partnera (t. j. nielen ženy v situácii bezdomovectva, ale i ženy strednej vrstvy). Noémi Katony vo svojej štúdii píše o prostitúcii/sexuálnej práci. Podobne ako Kata Ámon, aj Katony vychádza vo svojom texte z etnografického výskumu, v ktorom boli jej informátorkami maďarské ženy predávajúce sex v berlínskych uliciach. Základná otázka, ktorá pramení z rozsiahlej diskusie medzi abolicionistkami a „pro-sex work“ feministkami znie: „*Môže byť prostitúcia pre niektoré ženy vhodným riešením alebo vždy len prehľbuje ich zraniteľnosť?*“ (s. 90). Katony sa vyhýba zjednodušeniam, detailným spôsobom prezentuje argumenty oboch strán, kriticky ich hodnotí, no sama

prítom ostáva neutrálna – neprikláňa sa ani na jednu stranu. Zaujímavosťou je, že obe strany označujú tú druhú za neoliberálnu. Ich prístupy sa síce líšia, no oba prúdy sú si vedomé toho, že prostitúcii umožňuje prekviatať zvyšujúca sa nerovnosťou, ktorú zapríčiňuje neoliberalizmus. Ďalej sa Katony podrobne zaoberá otázkou možnej legislatívnej úpravy prostitúcie a na záver navrhuje venovať sa viac ekonomickým (nielen etickým) aspektom prostitúcie: „*zamerať sa na riešenie príčin, pre ktoré tolko žien skončí v takej zraniteľnej, beznádejnej situácii, namiesto toho, aby táto ich stratégia prežitia bola jednoducho zlikvidovaná*“ (s. 97).

Ďalšie prípadové štúdie sa venujú širokej škále tém. Angéla Kóczé sa zaoberá rodovými a rasovými aspektmi vzťahu neoliberalizmu a rómskych žien. Na kvantitatívnych dátach demonštruje rozdiely medzi rómskymi a nerómskymi ženami a mužmi v oblasti práce a vzdelávania v Maďarsku. Názorne ukazuje, akým spôsobom sa neoliberálne vykorisťovanie prejavuje v prenose zodpovednosti za sociálne služby zo štátu na neziskové organizácie a na individuálne domácnosti. Publikácia zahŕňa aj dva články zo slovenského prostredia. V prvom z nich Ľubica Kobová hovorí o potrebe priznať si, že náš feminizmus je nasiaknutý neoliberálnym spôsobom myslenia. Poukazuje na to, že hoci podriadenie sa neoliberalnej logike sa niektorým feministickým aktérkam môže javiť ako nevyhnutný dočasný kompromis, z dlhodobého hľadiska je tento prístup nebezpečný a neudržateľný. Myslí si, že „*progresívna politika si možno vyžaduje disidentifikáciu od vlastnej identity a vlastných požiadaviek (...) a namiesto toho volá najmä po prejavocho solidarity a podpory*.“ (s. 58). Ako pozitívny príklad solidarity medzi aktérkami z rôznych zázemí analyzuje napríklad učiteľské štrajky, ktoré sa na Slovensku odohrávali v roku 2015. V druhom článku zo slovenského prostredia Alexandra Ostertágová spochybňuje „*aplikovateľnosť príbehu o tom, ako feminizmus pomáha neoliberalizmu*“ (s. 62) a namiesto dichotómií zdôrazňuje potrebu uvažovať v nuansách. Dokazuje, že na Slovensku existovala zmes viacerých feministických prístupov, a nie jednoliaty kultúrny feminizmus, ako tvrdia niektoré západné autorky.

Maďarská autorka Andrea Czerván sa zameriava na postavenie matiek s nízkym sociálno-ekonomickým statusom, žijúcich na maďarskom vidieku, ktoré zažívajú viacnásobnú marginalizáciu. Situáciu v Litve nám v hrubých rysoch približuje príspevok Margarity Jankauskaitė. Miestne feministické hnutie vykresluje ako úplne zatiene neoliberálnymi politikami. Nepodarilo sa jej identifikovať žiaden príklad aktivizmu, ktorý by sa z tohoto opisu vymykal, opakovane teda prichádza k záveru, že feministické hnutie v Litve nie je v tomto smere dostatočne rozvinuté. Napokon, text Andrey Pető – *Feminism and neoliberalism: Peculiar alliances in the countries of former „state feminism“* – slúži ako dobrý záver celej knihy. Sú v ňom totiž zdôraznené a zosumarizované najdôležitejšie témy a argumenty týkajúce sa neoliberalizmu a feminizmu v postsocialistickej Európe.

Knihu *Solidarity in Struggle* je možné odporučiť všetkým, ktorí a ktoré sa zaujímajú o feminizmus, neoliberalizmus alebo politiky strednej a východnej Európy. Čitateľkám a čitateľom je k dispozícii aj online, na stránke <http://library.fes.de/pdf-files/bueros/budapest/12796.pdf>.

PAULÍNA KOŽUCHOVÁ (1988) vyštudovala slovenské jazyky a literatúru. V súčasnosti sa venuje rodovým štúdiám v rámci magisterského programu Gender Studies – Intersectionality and Change na Tema Genus vo švédskom Linköpingu. Zaujíma sa o populárnu kultúru, queer teóriu a postsocialistický kontext.

JAKUB SOUČEK Keď je menej viac

NG, Celeste. 2016. *Vše, co jsme si nikdy neřekli*. Praha : Odeon. Preložila Jana Kunová.

Myslím, že Čechov kedysi povedal, že všetky príbehy sa končia buď smrťou, alebo svadbou. Odhliadnuc od neaktuálnosti, ba dokonca nevhodnosti Čechovových slov pre dnešné písanie, jeho výrok svedčí o inherentnej, ťažko prekonateľnej tematickej jednotvárnosti, prítomnej v súčasných aj v minulých textoch. Nemení sa tak téma svadby, ale jej autorské spracovanie. Ak by sme však predsa mali nájsť spoločný znak pre (súčasnú) poéziu a prózu, domnievam sa, že namiesto svadby či

smrti (a niekedy aj spolu s nimi) by z umeleckých diel vystúpila otázka rozdielnosti.

V debute americkej autorky Celeste Ng sú prítomné všetky tri spomenuté tematické dominanty. Už v úvodnej vete sa čitateľ/ka oboznamuje so smrťou protagonistky: „*Lydia je mrtvá*“ (s. 7), ktorú zahaľuje tajomstvo – recipient/ka zatiaľ ako jediný/jediná vie o konci postavy: „*To ale zatím nevědí*. 3. května 1977 v šest třicet ráno nikdo neví nic“ (s. 7). Takáto kompozícia nám umožňuje vnímať príbeh ako detektívny, v ktorom po úvodnej smrti nasleduje odhaľovanie jej príčin. V tomto prípade však hľadanie vraha či policajné vyšetrenie nahrádza autorkin prienik do života zmiešanej rodiny. Matka Marilyn je typickou, z davu navonok nevyčnievajúcou, modrookou beloškou, otec James je potomkom čínskych prisťahovalcov, malomestským outsiderom priťahujúcim pozornosť. Práve ich svadba je jedným zo zlomových momentov v texte – prostredníctvom nej totiž Marilyn a James prekonávajú rasové predsudky vládnuce na konci päťdesiatych rokov 20. storočia. Manželia sa však zároveň po prvýkrát odcudzujú od iných ľudí z komunity, vďaka svojej odlišnosti sa stávajú vyvrhelmi, a to i medzi najbližšími: „*Není to správné, Marilyn. Není to správné. (...) Jednou toho budeš litovat. (...) Do konce života tě to bude mrzet*“ (s. 53).

Vše, co jsme si nikdy neřekli je románom o rozdieloch. Marilyn sa v úsilí vzdialiť sa od svojej matky a jej konzervatívnych názorov (jej matka v škole učí ženy, ako viesť domácnosť, jej životnú filozofiu určuje kuchárka od Betty Crockerovej, pre Marilyn vysníva budúcnosť s mužom z Harvardu atď.) upne na muža, najmenej zapadajúceho medzi ostatných. Zatiaľ čo ona chce vyniknúť, James sa usiluje začleniť do society, a dištancia medzi manželmi tak vzniká už počas ich prvého stretnutia, bez toho, aby si to uvedomili. Opačná motivácia partnerov vytvára a udržuje napätie v priebehu celej narácie, ich rozdielne predstavy o realite vplývajú na tragickosť príbehu v rovnakej miere ako izolácia v spoločnosti. Próza od Celeste Ng sa mení na generačnú – možno ju čítať ako autenticky stvárnenú kroniku disfunkčnej rodiny: „*Jak to začalo? Jako všechno: u matek a otců. Kvůli Lydiině matce a otcí, kvůli matkám a otcům jejich rodičů*“ (s. 28).

Smrť Lydie je v istom zmysle nevyhnutná – bez nej by text nefungoval, a to nielen v rámci detektívneho modu, ale ani v individuálnej rovine. Pre rodinných príslušníkov je impulzom k zmene, k vymaneniu sa zo stagnácie, k prebudeniu zo skamenenia. Akoby sa staršia dcéra obetovala a svojou smrťou oživila príbuzných, povzbudila ich ku komunikácii a emocionalite. K takejto transformácii dochádza postupne, od smútkom mumifikovanej domácnosti („*Děti nejdou do školy. Televize, časopisy, rádio: všechno se tváří v tvář jejich strachu zdá povrchní*“, s. 25) cez temperamentné osobnostné prejavy („*James ho popadne za rameno tak prudce, že mu zapraská v kloubech. ,Takhle se mnou nemluv, řekne. ,Takové otázky si nech. O mém životě nic nevíš.‘ (...), Tak jako jsi nic nevěděl o životě své sestry.*“ (s. 175) až po katarzný happy end: „*Jako by se vesmír pomalu vracel do normálu*“ (s. 249). Vývin postáv je (možno s výnimkou záveru) presvedčivý, najmä pre ich dobre spracované psychologické profily, ukotvené v prelínaní viacerých časových línií (čím sa rozprávanie stáva i kompozične komplexnejším), alebo vo formovaní uveriteľných osobnostných črt a funkčných sujetových vzťahov.

Hoci Celeste Ng sugestívne kreuje postavy a funkčne ozvlášťňuje príbeh (striedaním minulosti, prítomnosti a budúcnosti, dynamickými zmenami perspektívy či zapájaním neverbálnych, zmyslových prejavov), umeleckosť sa jej nedarí udržať do konca prózy. V záverečnej tretine textu sa zvyšuje počet jednoznačných, až klišéovitých pasáží, akoby sa autorka bála, že neodhalí celý rozsah príbehu, a uberá tak z priestoru pre viacznačnú interpretáciu: „*Od toho léta bez matky působila jejich rodina vratce, jako by všichni balancovali na okraji srázu. Předtím si neuvědomovala, jak křehké je štěstí, že ho můžete zvrhnout a rozbit, když si nedáváte pozor*“ (s. 238 – 239). Explicitnosť prechádza až do melodramatickosti, čo sa miestami prejavuje i v úvodných častiach prózy (najmä na konci kapitol): „*Tehdy viděla Marilyn svou matku naposledy*“ (s. 54), alebo: „*Zjistí, co se Lydii stalo. Zjistí, kdo za to může. Zjistí, co se pokazilo*“ (s. 71).

Najväčším problémom však pre mňa zostáva fakt, že čím viac sa rozprávanie blíži k poslednej bodke, tým menšiu výzvu predstavuje. Akoby

sa dobre rozbehnutá symfónia zmenila na okolo púšťanú platňu. Príbeh sa prestane vyvíjať, protagonisti a protagonistky opakujú a zdôrazňujú známe skutočnosti. Množstvo repetícií vnáša do prózy stereotyp a recipient/ka netrpezlivo očakáva koniec. Ten síce prichádza, no chcené uvoľnenie neponúka, už naznačený happy end pôsobí skôr umelo, nadbytočne, akoby vznikol pre potreby komerčného filmového spracovania. Zostávam v rozpakoch, želám si, aby som prečítal o sedemdesiat strán menej, aby som si zapamätal len počiatočnú kvalitu.

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 svojho dizertačného výskumu sa venuje prózam Edgara Allana Poa. Okrem toho sa zaoberá súčasťou slovenskej literatúry, ktorú reflektuje v recenziách uverejňovaných napríklad v časopisoch *RAK*, *Vlna* a *Glosolália*.

STANISLAVA SIVČOVÁ
Ako vôňa po daždi alebo o ambivalentnosti (ne)vypovedania
ŠIKULOVÁ, Veronika. 2016. *Petrichor*. Bratislava : Slovart.

Veronika Šikulová patrí medzi autorky, ktorých tvorba má blízko k písaniu iných autorov (v jej prípade azda najviac k tvorbe Dušana Duška či Víťa Staviarskeho), no v konečnom výraze je vždy jedinečná a špecifická ako po formálnej, tak i obsahovej stránke. Tentoraz prichádza s knihou poviedok *Petrichor*, v ktorej opätovne a naplno potvrdzuje svoje lyrizované, intímne, autobiografické a intenzívne rozprávačstvo. Zachytáva ním dianie vo svojom osobnom svete, vypovedanie sa stáva čímsi nevyhnutným. Písanie je súčasťou jej životného štýlu, prostredníctvom ktorého reflektuje svet, svoje okolie, seba, zachytáva to jedinečné, no i každodenné, vonkajšie aj vnútorné. Pomáha jej to spracovať všetky udalosti a vnemy počas dňa, ako aj spomienky na minulosť. Preto v istom zmysle môžeme hovoriť o dokumentárnej, seba-prezentačnej a očistnej funkcii písania V. Šikulovej.

Názov diela, neologický a metaforický, je príznačný pre text samotný. Slovo *petrichor* ozna-

čuje vôňu vzduchu po daždi. Spája v sebe viacero živlov (vodu, vzduch, zem) a implicitne i zmyslov, ktorými sa dajú vnímať (zrak, čuch, sluch). Taká viaczožková, senzuálna, dojmová (miestami až éterická) a farbistá je i kniha samotná. Rozdiel medzi touto a predchádzajúcou prózou Šikulovej vidieť už na prvý pohľad. Kým *Medzerovému plodu* dominovali modrá a biela, nepriamo spojené so smrťou a smútkom z odchodu blízkej osoby, v *Petrichore* je to zelená, červená a hnedá, ktoré implikujú farbitosť, rôznorodosť, no i prelínanie, prestupovanie a cyklickosť života a roka. Tento princíp výstavby je prítomný i v štruktúre a koncepcii radenia jednotlivých poviedok a krátkych próz, badať ho i v prechádzaní postáv (hlavne z detstva hrdinky) z jedného príbehu do druhého, avšak predovšetkým v asociatívnom a pozorovaní, vyplývajúcom zo spomalenia a reflexie, základných postupov tvarovania jednotlivých poviedok.

Nie náhodou sú prvé prózy venované zmyslom človeka a vnímaniu. Je cez ne nastolená výrazná blízkosť a intímnosť, ktorá tvorí špecifikum nielen tejto knihy, ale i celej tvorby Veroniky Šikulovej. Citovosť a citlivosť próz zvýrazňuje označenie lásky za šiesty zmysel, čím sa priamo manifestuje vnímanie sveta založené na vzťahoch, ktoré si človek v jeho priebehu utvára a ktoré sa mu dostávajú až „pod kožu“: „*Vidieť ľudí, ako sa hrbia vo viniciach, niektorých poznať po mene, stretnúť zajaca, vyplašiť prepelicu, obšuchnúť sa o konár či halúzku, voňavé pohladenie. Doma si na to spomeniem a viem, že aj toto tu, všade navôkol, to zelené a aj to medzitým, sa dá ľúbiť rovnako ako ľudia*“ (s. 44). Vzťahy si ženská postava vytvára ku všetkému živému a neživému, stotožňuje sa s tým, čo miluje, čím vytvára akúsi hybridnú, prírodnú, prirodzenú, až éterickú identitu zbavenú určitosti a časovosti: „*Áno, Jano, aj ja si myslím, že stretnúť zviera, rastlinu, strom či človeka je vždy aj stretnutím so sebou v nejakej inej podobe (...)* keď vinič po ostrihaní roní slzy, viem, že to plačem ja“ (s. 199). Napriek hľadaniu a reflektovaniu súčasnosti alebo minulosti a identifikácii s viacerými rolami (dcéra, sestra, manželka, matka, spisovateľka, obyvateľka Modry atď.) a svetom okolo seba, hrdinka nedokáže naplno uchopiť a pomenovať svoje miesto a pozíciu v živote: „*Nemám korene, iba tie v nebi*“ (s. 174),

definuje ju premenlivosť, strácanie sa v sebe, vo svete, v minulosti, v blízky, no súčasne i prílntie k jednoduchosti, rodinnému životu a ľudskosti v čistej a pokornej podobe, ktoré tvoria jej podstatu a ostávajú nemennými: „*Včera bol krásny májový deň, so všetkým, čo k takému dňu patrí. Zaludnený rodinou, zvonili zvony, bolí sme v kostole. Baruška je krásna ako ružička*“ (s. 147).

Svet Šikulovej prózy je teda dušekovsky prirodzený a prírodný, ľudský a teplý, ženská postava miluje ľudí a zvieratá, svoju divokú záhradu, rada pozoruje a cestuje autobusom, krásu nachádza v každodennosti, detailoch a špecifických postavách – ako učiteľka umeleckej školy či hľadačka pokladov na pláži. Jej pohľad, nezáležiac od obdobia života, ľudí či inej krajiny, ostáva ten istý, nemení sa. Hlavná postava, rozprávačka sa sústreďuje na hľadanie krásy, detskej radosti, hravosti a nezvyčajnosti v každodennom ubíjajúcom stereotype. Práve vďaka tomu odťahuje žalúzie, keď prší, či rozoznáva niekoľko druhov dažďa a v spomienkach sa nostalgicky vracia k idealizovanému detstvu: „*A moje deti tuším ani nevedia, že keď prší, mohli či mali by ísť von, že keď prší, je vonku všetko inak a inak vonia vzduch, že je niekoľko druhov a voní dažďa, nevedia, ako sa po daždi liští vyumývaný svet, ako majú všetky halúzky a kvety priesvitné kvapkové korálky a ako inak po daždi spievajú vtáky*“ (s. 187 – 188).

Autorka však nekreuje len pozitívny obraz sveta, ktorý by bol založený iba na hľadaní krásy a dobra v každodennej realite, jeho značnou súčasťou je i smútok a nostalgia. Tie majú v diele viacero zdrojov. Buď ide o smútok za minulosťou, detstvom a ľuďmi, ktorí do neho patrili (tato, babička Jolanka, teta Beta, sestra Agáta), alebo je to osobnostný smútok postavy súvisiaci s jej vlastným starnutím: „*Starnem a môj svet odchádza. Jeho dobrá polovica je už v ťahu*“ (s. 58), prípadne: „*V istom veku je smútok krajší ako všelijaké pomínutelné radosti*“ (s. 62). Smútok je značne spojený i so „ženským písaním“. Rozprávačka pociťuje bytostný smútok vychádzajúci z neurčitého pocitu nenaplnenia, nemožnosti plného pochopenia, vypovedania, či samoty. Práve samota sa stáva akýmsi „ženským údelom“, pociťuje ju nielen samotná rozprávačka, ale aj iné ženské postavy: „*Každá je inak sama. Mäsa sama, Viera s mužom*

sama“ (s. 154), alebo: „*Veľmi sa nemám s kým povyprávať o tom, na čo myslievam, ale máme sa v knižnici rady. Samé baby, stále sa smežeme, a pritom niekedy jedna smutnejšia ako druhá*“ (s. 181). Šikulová však smútok a radosť v živote nevníma oddelene. Naopak, obe emócie sú členmi dialektickej jednoty, čím pomáhajú vytvárať komplexný radostno-smutno-krásny obraz života: „*Píšem pre radosť z písania. Všetko robím pre radosť, aj smútim*“ (s. 144), inde: „*Nebojím sa, život, to nič nie je, ale je mi z neho smutno*“ (s. 193).

„Ženské písanie“ V. Šikulovej charakterizuje aj stotožnenie sa s rolami matky, manželky, dcéry a z nich vyplývajúce princípy a emócie ako láska, vytváranie vzťahov k okoliu, ktoré sú úzke a osobné. Tie si však postava akoby nevie vytvoriť sama k sebe, nevie sa s určitosťou definovať, charakterizuje ju amorfnosť, rozplývavosť, premenlivosť, túžba túžiť, žiť len tak, akoby naprázdno, byť „všetkým vo všetkom“: „*Som plná akejsi nepomenovateľnej lásky, už iba strácam, no stále som v strede. Možno som jeho zmyslom, ale je to ná-maha*“ (s. 48). I preto ju vystihuje vodný živel, rozprávačka rada pláva a je narodená v znamení Rýb.

S túžbou po plnom bytí vo svete, no i s nemožnosťou jeho realizácie súvisí i snaha vypovedať aj (či prevažne) o tom nevypovedateľnom. Táto ambivalentnosť je v rozprávaní zjavná nielen na tematickej úrovni ako snaha zachytiť všetko; každodenný život v priebehu roka, minulosť, osobné denníkové záznamy a reflexie; ale i v štýle vypovedania. Napriek tomu, že si rozprávačka uvedomuje svoju neschopnosť vypovedať („*Všetko, čo deťom hovorím, sa mi zdá nepresné*“, s. 236), slovami nešetrí, naopak, rozpráva rada, veľa a o všetkom. Preto jej štýl rozprávania môžeme označiť za extenzívny a erupzívny, čím síce manifestuje kladný životný pocit, radosť z písania, no občas sa to zdá byť na škodu veci. Kým v predchádzajúcej knihe bola Veronika Šikulová tichšia, zdržanlivejšia a fragmentárna, čím dokázala vy-

tvoriť intenzívny pocit z odchádzania blízkej osoby, v *Petrichore* nájdeme „písanie pre písanie“, prejavujúce sa v nie vždy funkčnom zapájaní slovných hier, dialektu, fragmentov piesní, riekaniek či techniky tzv. prúdu vedomia. V diele tiež môžeme spozorovať síce funkčné, no opakované výroky, ako: „*Nič iné človek na svete nemá, iba vzťahy*“ (s. 14), „*Marekov tatko Jožo hovorí, že nič iné človek nemá, iba vzťahy na tomto svete*“ (s. 181), čím sa postupne stávajú frázami. Autorka miestami sklzáva až ku klišéovitosti výrazu, a to v dôsledku doslovného popisovania a snahy dopovedať svoje myšlienky: „*Naše cesty sú predlhé. Všeličo postrácame. Postupne najmä ilúzie*“ (s. 65), či: „*Toho všedného a obyčajného je najviac preto, aby sa potom to nevšedné a pekné zablyslo a zasvietilo medzi obyčajnými vecami. A časom svieti každý deň, aspoň v denníku*“ (s. 93). Nazdávam sa, že textu by pomohla väčšia koncentrovanosť výrazu, čím by sa zvýšila jeho intenzita a písanie by tak miestami nepôsobilo rozvláčne, efemérne, zbytočne zdlhavo.

Je tiež otázne, či sa Veronika Šikulová vo svojich stálych témach a v dôsledku veľmi plodnej tvorby ostatných rokov nevyčerpáva. Núka sa aj otázka, akým smerom sa jej poetika bude ďalej uberať. Buď sa otvorí novým témam a postupom, alebo ostane pri tých zaužívaných, čo by, myslím, v jej prípade mohlo dospieť k cyklickosti a v konečnom dôsledku k prestupovaniu na mieste. Šikulová je v súčasnej slovenskej literatúre etablovaná, rozpoznatelná a jej písanie sa vďaka nadčasovosti tém nestane staromódnym a nečitateľným. Práve naopak, vďaka tomu, že čitateľovi a čitateľke ponúka to ľudské, prirodzené a jednoduché, má a bude mať u nich stálu pozíciu a stabilnú podporu.

STANISLAVA SIVČOVÁ (1989) je doktorandkou na PU v Prešove, študuje v programe teória a dejiny slovenskej literatúry. Odborne sa venuje najmä súčasnej slovenskej literatúre, otázkam populárnej literatúry, literárneho gýča a kritike kritiky populárnej literatúry.