

OBSAH

- JULIANA MRVOVÁ: **Od dekorovania keramiky ku kritike rodových stereotypov** (o tvorbe Zuzany Svatík) | 1
 ZUZANA SVATÍK: **Rutina je koncom všetkého** (rozhovor) | 7
 ANNA LUŇÁKOVÁ: **Príliš brzy, príliš pozdĕ** (o knihe *Zrození kinematografického času*) | 15
TÉMA: MARIE NDIAYE
 MARIE NDIAYE: **Zaujíma a dotýka sa ma všetko, čo hýbe našim svetom** (rozhovor) | 21
 ZUZANA MALINOVSKÁ: **Jednoznačné odpovede na zložité otázky bytia neexistujú** (štúdia) | 26
 DIANA MORELOVÁ: **Básne** | 35
 MIROSLAVA URBANOVÁ: **Redefinície rodinného portrétu** (k OFF Festivalu Bratislava 2021) | 41
TÉMA: MILENA FUCIMANOVÁ
 MILENA FUCIMANOVÁ: **Meta temnostní aneb Meta menardi** (próza) | 49
 ETELA FARKAŠOVÁ: **O liečení nielen lastovičím hniezdom** (o knihe *Hnízda v octu*) | 52
 MILENA FUCIMANOVÁ: **Všetchny ty nepodplatitelné matematické věty** (rozhovor) | 56
 SILVIA RUPPELDOVÁ: **Adelaida Fernández de Juan** | 65
 ADELAIDA FERNÁNDEZ DE JUAN: **Zhovievavosť pod šírým nebom** (preklad) | 67
Dve na jednu (knihu *Lenka*)
 MARIE KOVAL: **Oblaka opĕt plujú oblohou** | 73
 SIMONA MARTÍNKOVÁ RACKOVÁ: **Trauma a láska, láska a trauma** | 73
 NATÁLIA ZAJCEVOVÁ: **Nastavenia optiky ruskej drámy** (preklad) | 79
ENVIRO SERIÁL
 KATARÍNA GECELOVSKÁ: **Veríte tomu, čo viete?** (MARSHALL, George. *Ani na to nemyslete. Proč náš mozek ignoruje klimatickou změnu*) | 89
 SOFIA PRĚTOROVÁ: **Rita Moreno, priekopníčka vo svojom remesle** | 94
 JÚLIA VALČEKOVÁ: **Mosty** (poviedka) | 97
 LUCIA DITTE: **Vojna má ženskú tvár** (o filme *Quo vadis, Aida?*) | 102
 VIKTÓRIA LAURENT-ŠKRABALOVÁ: **Moje stretnutie s Leylou Bouzid** | 104
 LEYLA BOUZID: **Chcela som vniesť rozmanitosť do francúzskej rozmanitosti** (rozhovor) | 105
 TEREZA SEMOTAMOVÁ: **Jak držet dva melouny v jedné ruce** (o knihe *Novinářky*) | 117
 DOMINIKA MORAVČIKOVÁ: **Krátke vlády matiek. Sexuálne násilie a politiky materstva v Hre o tróny** | 123
 TERÉZIA FERJANČEKOVÁ A ZUZANA KAŠPAROVÁ (VYHONIT DÁBLA): **Všetko je v poriadku, ak to človek nenúti iným** (rozhovor) | 131
Dve na jednu (knihu *Měsíční tygr*) | 139
 LENKA SABOVÁ: **Vládkyňa času** | 139
 MARTÍNA BUZINKAIOVÁ: **Život plynie v okamihoch** | 1
QUEER SERIÁL
 MARTIN KÁMEN: **Vizionář mezi slony: James Bidgood (1933 – 2022). Queer Memorial** | 143
 MATEJ BENČÍK: **Je Bromance tak trochu queer?** (o performancii *Bromance*) | 149
 VIKTÓRIA APOLÓNIA HAVRILLOVÁ: **Tajná láska Rudolfa Dilonga** (o hre *Konvália*) | 155
TÉMA: ALENA MORNŠTAJNOVÁ
 ALENA MORNŠTAJNOVÁ: **Ukážka z pripravovanej prózy** | 159
 MAGDALENA BYSTRZAK: **Podoby ticha** (o knihe *Tiché roky*) | 162
 ALENA MORNŠTAJNOVÁ: **Pred každým pisaním si robím rešerš** (rozhovor) | 164
 DENISA BALLOVÁ: **Čo by bolo, keby pred štrnganím klúčov zasiahla armáda?** (o knihe *Listopád*) | 167
 JANA BABUŠIAKOVÁ: **Sú už ženy nájdené a vypočuté?** (o výstave *Kde sú ženy?*) | 171
- Recenzie**
 EVA LALKOVIČOVÁ: **Kto z nás by konal inak?** (PIÑEIRO, Claudia. *Kto z nás*) | 175
 MARTA SOUČKOVÁ: **Kdekoľvek pod slnkom (tma)** (DOBRAKOVÁ, Ivana. *Pod slnkom Turína*) | 176
 MATÚŠ MIKŠÍK: **Príliš sofistikovaná hra** (CARSON, Anne. *Krása manžela*) | 180
 IVANA ZACHAROVÁ: **Niekedy žene nezostáva nič iné, len sa stať vlkom** (KETTU, Katja. *Vlčí růže*) | 181
 DENISA BALLOVÁ: **Záleží len na pomlčke na náhrobnom kameni** (BJERGFELDOVÁ, Annette. *Kodaňská Píseň písní*) | 184
 JAN ŠKROB: **Poezie náznaku a vznešené krásy** (GOLDSTEIN, Klára. *Falkenfrau*) | 185
 KATARÍNA GECELOVSKÁ: **Lekcia počúvania s porozumením** (CUSK, Rachel. *Tranzit*) | 187
 MARCELA SPIŠŠÁKOVÁ: **Nádej zasypaná lavínou** (SMITH, Ali. *Jar*) | 189
 KATARÍNA PIRHÁČOVÁ: **Literárny pop si zúfa nad stavom morálky** (LUX, Lana. *Kukolka*) | 192
 MIROSLAVA KOŠŤÁLOVÁ: **Tieň chodiaci s fotoaparátom** (DIOTALLEVI, Francesca. *Vivian*) | 194
 JAROSLAVA ŠAKOVÁ: **Presadiť sa bližšie ku koreňom** (VINCENT, Alice. *Přesazená*) | 195
 DIANA DÚHOVÁ: **Nepodmienečná láska matky a dcéry ako mýtus** (AUDRAIN, Ashley. *Druhá tvár*) | 197
 PATRÍCIA GABRIŠOVÁ: **Podmanivý nepokoj južného predmestia** (DI PIETRANTONIO, Donatella. *Južné predmestie*) | 199





ZUZANA SVATÍK (1993, Bratislava)

Vzdelanie

2008 – 2012 School of Applied Arts of Jozef Vydra, Bratislava, Slovakia, Department of Ceramics
 2012 – 2016 Academy of Fine Arts and Design, Bratislava, Slovakia, Bachelor's Degree, Studio of Ceramics
 2015 Student exchange program, Wroclaw, Poland, The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design
 2016 – 2018 Academy of Fine Arts and Design, Bratislava, Slovakia, Master's Degree, Studio of ceramics
 2017 Student exchange program, Jerusalem, Israel Bezalel Academy of Arts and Design
 2019 Graduate internship, Monika Grabusching's studio Berlin, Germany
 od 2021 Academy of Fine Arts and Design, Bratislava, Slovakia, PhD. Degree studies

Vybrané výstavy a aktivity

2011 *Ceramics Symposium Phenomenon Gemer*, Rimavská Sobota
 2012 *Phenomenon Gemer*, Gumelka, Bratislava
Kruhy na vode, Úľuv, Bratislava
 2013 *Designweek*, Bratislava
Generation?, Medium Gallery, Bratislava
Designblok, Prague
 2014 *In progress*, Medium Gallery, Bratislava
 2015 *In progress*, Pilsen
 2016 *Designweek*, Bratislava
Diploma Selection finalist, Designblok, Prague
 2017 *Talente finalist*, Munich
Scratch, Jerusalem
Designblok, Prague
Kinder, Küche, Kirche, Nitra Gallery
 2018 *Talents 2014 – 2018*, X Gallery, Bratislava
Z kruhu von, Slovak National Gallery, Schaumarov mlyn, Pezinok
Designweek, Zoya Gallery, Bratislava
Designblok, Prague

Diploma Selection finalist, Designblok, Prague
 2019 *Křehký Mikulov*, Mikulov
Designweek, Zoya Gallery, Bratislava
Something else, Berlin
Výstava Y, Umelka Gallery, Bratislava
 2019 – 2020 *More is more II*, Vilnius
 2020 *Svatik x Sekac*, Satelit, Bratislava
More is more II, Rona Gallery, Lednické Rovne
Arthouse Designblok, Prague
1000 Vases, Paris
Designweek, Apponyi Palace, Bratislava
 2020 – 2021 *Svatik x Sekac*, online exhibition
 2021 *La forme du vide*, La peau de l'ours, Brussels
Zwischen Körpern, Kleine Humboldt Galerie, Berlin
Vessels Berlin, Wishbone studio, Berlin,
Don't heat – Do it, DOT Gallery, Bratislava
Design without borders, Budapest
Miart, Milan
Art Market Budapest, Budapest
 2022 *Decompose me, decompose you*, Vunu Gallery, Košice
Křehký Mikulov, Mikulov
Expedition 10, Jerusalem
Salon Révelations, Grand Palais, Paris
Shop early, relax later, Blu Gallery, Modra (sólo výstava)

Ocenenia

2016 Collection of the year, Designweek, Bratislava
 2018 Main prize of Designweek, Bratislava
 2021 Newcomer of the year, Slovak National Design Award

Nominácie

2017 Talente, Munich
 2018 Czech Grand Design, Prague
 2018 Edida Elle Decoration, Prague
 2019 Designblok Awards, Prague
 2021 Slovak National Design Award

Na obálke:

Zuzana Svatík: *Bitches running the show*, glazovaná ručne modelovaná hlina, 37 cm, 2020.
 Foto: Anna Kazanova

JULIANA MRVOVÁ

Od dekorovania keramiky ku kritike rodových stereotypov (o tvorbe Zuzany Svatík)



JULIANA MRVOVÁ je maliarka a kurátorka, prispieva do umeleckých periodík. Spoluorganizovala výstavy najprv pre Tranzit.sk, kde vytvorila priestor pre mladých Hangár, v ktorom s Katarínou Janečkovou a Andrejom Dúbravským, vtedy ešte študentkou a študentom, pripravili jednu z ich prvých samostatných výstav. Neskôr kurátorsky pripravovala výstavy pre Galériu Gagarinka, dnes pracuje pre galériu Satelit SCD a tiež robí výstavy v Artcafé Banská Štiavnica. Okrem iného pripravila medzinárodný projekt *Slečny od maliarskeho stojana/Ladies of the Easel* s maliarkami z New Yorku, Texasu a Slovenska a dve vlastné samostatné maliarske výstavy s ekologickou a geologickou tematikou v Bratislave a Banskej Štiavnici. Juliana Mrvová bola umelkyňou *Glosolálie*, č. 4/2018.

Keď som prišla do Zuzaninho ateliéru v Novej Cvernovke, potrebovala som si hlavne „ochytať“ jej vázy a objekty, ktoré som, priznám sa, predtým poznala najmä z fotografií. Zdalo sa mi však samozrejme, že jej tvorba je výrazne naviazaná na haptickosť, jej macaté postavy žien a mužov na veľkých hlinených vázach, ktoré sama ručne modeluje, sú takmer neuchopiteľné bez osobného dotyku. V dnešných instagramových časoch umelci a umelkyne často získavajú ponuky na výstavy rovno cez internet, prípadne príde zberateľom domov zaviazaná krabička, a pritom je podstata hlíny v mačkaní, hladkaní, zaobľovaní, obchytávaní. Možno preto Zuzanine „dekory“, ako o nich sama niekedy hovorí, nadväzujú na (ženskú) tradíciu dekorovania vázičiek, na mnohých pôsobia ako obscénne či šokujúce. Na váze bez romantických kvetov vidíme oblíny polonahej ženy či vystavovanie mužských svalov. Donesiete si domov krásne úžitkové predmety a zaplníte si nimi prázdno svojho domova. Strčíte kyticu do vázy, na ktorej sa možno práve odohráva domáce násilie? Dáte si na stolček nádobu polepenú požutými žuvačkami? Zuzana ironizuje našu túžbu vyzdobovať si interiéry krásnymi a zbytočnými predmetmi a zároveň tak trochu ironizuje aj zberateľky a zberateľov, ktorí si nakoniec kyticu do vázy naaranžujú.

Zuzanina bakalárska práca sa volala *Dnu a von* a hovorila o súkromnom a verejnom priestore v bytových sídliskových domoch a o kontraste skrášleného domáceho a ignorovaného či ničeného verejného priestoru. V sérii *Dnu a von* porcelánové požuté žuvačky a iné odpady vytvárali esteticky pôsobiaci dekor na tele vázy. Takúto vyzdobenú vonkajším svetom si ju nový majiteľ priniesol do svojho príbytku. Ako je zrejme, jedným zo Zuzaniných stálych estetických princípov je využitie irónie. Avšak názov série ponúka aj ďalšie možné asociácie. Okrem explicitne sexuálnych sú jej nádoby a vázy dvojitým objemom, vystupujú z priestoru ako objem, ktorý ho vyplňa, avšak majú svoju dutinu, vnútorný, viac-menej skrytý priestor. Ten, ktorý nám môže symbolicky reprezentovať niečo intímne až skryté, možno aj tabuizované – v živote postáv či autorky samotnej. Akúsi skryšu na pocity a zážitky, ktoré ironický a drzo sebavedomý vonkajšok neukazuje.

Najväčšie vázy sa stávajú nielen krásnym úžitkovým predmetom rozprávacím príbeh à la historická amfora, ale tiež úkrytom a, paradoxne, v najnovšom projekte Zuzana plánuje vytvárať posmrtné urny. Hovorí, že ju zaujíma komercializovanie smrti, ale zároveň sa maľovaná váza stáva nositeľom niečích



Zuzana Svatík: *Living my fantasy*, glazovaná ručne modelovaná hlina, výška 14,5 cm, diamater 47 cm, 2021. Foto: Kateřina Durdáková

tajomstiev a príbehov zo života, tak ako bývali na urnách symbolicky vyobrazované príbehy zo života nebožtíka aj v dávnych dobách. Avšak s iróniou sebe vlastnou autorka vytvára pre rôzne sociálne vrstvy obyvateľstva odlišné rozmery váz, ktoré sa líšia aj pompéznosťou dekoru. Spolu s Michalom Šumichrastom sa tak snažia upozorniť na realitu dnešnej spoločnosti, keď si nie sme rovní ani po smrti. Projekt *My funeral, my party* síce má aj svoju vtipnú stránku, ale tak ako to u Zuzany býva zvykom, núti nás analyzovať spoločnosť založenú na mýtoch rovnosti a falošných kresťanských ideáloch posmrtného života. Chudobní ľudia ostanú chudobnými aj po svojom konci a posledná rozlúčka sa stáva záťažou pre blízkych. Som zvedavá, ako si tieto urny umiestnia ich noví majitelia vo svojich výstavných obývačkách.

Zuzana modeluje svoje keramické objekty (pre správnosť uvediem, že časť tvorby, ktorá je z porcelánu, je liata, a teda vzniká viacero kusov z jedného tvaru), vazy, misky aj tanieriky ručne, v angličtine sa táto technika nazýva „hand building“. Pre laika je to niečo podobné ako technika dlhých šúľkov, ktorú používajú začiatočníci, ktorí nevedia točiť na kruhu. Tento spôsob modelovania nie je ojedinelý a pre Zuzanu má svoje výhody, aj keď k nemu prišla tak trochu z nutnosti. Keď žila a pracovala v Berlíne, nemala prístup k sadrárskeho kruhu. Hovorí, že jej trvalo približne dva roky, kým sa naučila presne odhadnúť hrúbku črepu a výšku, ktorú môže na jedenkrát pridať, aby sa váza nepoškodila pri výpale či sušení. Touto technikou vznikli aj jej najväčšie vazy, ktoré boli vystavené na salóne *Révélations* v Paríži. Prácnosť techniky vyžaduje určitú trpezlivosť, ale človek vidí, ako objekt rastie. Celý čas ho drží v rukách a postupne pridáva ďalšie vrstvy. Jej tvorba, ktorá na prvý pohľad môže pôsobiť živelne, tak vzniká skôr dôkladnou analýzou a dokonalým zvládnutím práce s materiálom, tak v samotnej keramickej tvorbe, ako aj v následnej maľbe.

Keďže často pracuje s viacerými keramickými maliarskymi technikami, pri ktorých sa farebnosť mení výpalom, musí mať jednotlivé fázy dobre premyslené a tiež odskúšané svoje farebné odtiene. Jej 300-odtieňová knižnica farieb sa v ničom nepodobá na živelnú maľbu à la prima, napriek tomu, že vo výslednom efekte tak na diváka a diváčku pôsobí. Práve ľahkosť a spontánnosť jej maľby, akoby prenesenie čarbaníc zo skicára ľahkými ťahmi rovno na vázu, je to, čo vnímame ako príťažlivé. V keramickom médiu je na Slovensku určite ojedinelá svojím prístupom, avšak jej tvorba nadväzuje na stále väčšiu obľúbenosť keramiky nielen u maliarov a maliariok a nielen v americkom prostredí. Akási rukodielnosť, haptickosť keramiky dnes láka mnohých autorov, akoby pomáhala utvrdiť autenticitu ich tvorby. Na rozdiel od náhodným „keramikom“, ktorí túto techniku používajú tak trochu na rozptýlenie (a pre radosť z hnetenia), Zuzana tvorí systematickým, teda nie náhodným postupom, ktorý si rokmi vybudovala. Nad črepami trávi hodiny práce, zavretá sama v ateliéri, napriek tomu je výsledkom tematicky premyslená, no formálne ľahká tvorba.

Vo svojich maľbách – dekoroch tvorených ženskými rukami – hovorí často o zneužívaní ženy, sexuálnej práci, rodových stereotypoch či násilí v spoločnosti. Humor zľahčuje jej možno ťažké témy a zároveň prehlbuje erotické výjavy, ktoré by sme ľahko mohli vnímať povrchné. Autorka nám dáva jasne najavo, že aká-



Zuzana Svatík: Dnu a von, bakalárska práca, porcelán, 29 cm, 2016. Foto: Štefan Sekáč

koľvek kresba či maľba je najmä búraním našich stereotypov a upozorňovaním na chyby spoločnosti. Kontrast pornografických malieb a dokonalého tvaru vázy podporuje Zuzanine poctivé dodržanie funkcie úžitkovosti predmetu. Z jej šálky si môžete vypiť rannú kávu, kontemplujúc o stereotypnosti sexuálnej práce... Istá urputnosť v jej tvorbe vychádza nielen z pozície nahnevanej mladej ženy, ale tiež z jej „odovzdanosti“ tvorbe, keď napriek nedokonalým podmienkam a prácnosti techniky presedí hodiny za sádrarskym sústruhom alebo lepí po kúskoch nádoby, či mieša nový „svatíkovský“ odtieň minerálnej farby. Ak aktuálne necestuje alebo nevystavuje, trávi všetok čas v ateliéri – v úplnom sústredení, ktoré jej umožnilo vybojovať si v úžitkovom umení pozíciu progresívnej autorky, ťažiacej z tradičného média nové maximá.



Zuzana Svatík: Dnu a von, bakalárska práca, porcelán, rôzne rozmery, 2016. Foto: Michaela Koleko



Zuzana Svatik: Road to perdition, diplomová práca, porcelán, 57 cm, 2018. Foto: archív autorky

Rutina je koncom všetkého

Rozhovor so ZUZANOU SVATÍK



Zuzana Svatik je slovenská umelkyňa, ktorá svoju keramickú tvorbu dokázala dostať do medzinárodného kontextu a zo „zdobenia vázičiek“ urobila akt spoločenskej kritiky s pre ňu vlastnou dávkou humoru. V rozhovore hovorí o svojich začiatkoch aj o tom, čo ju v tvorbe najviac ovplyvňuje.

Ahoj Zuzana, na čom si dnes pracovala?

Taká klasika, maily, ateliér, stretnutie, ateliér, pivo. Aj to pivo bolo nanešťastie pracovné, haha. Začiatkom júna sa mi podarilo dokončiť väčšinu rozrobených projektov a momentálne začínam pracovať na nových, väčšinu dní sedím v ateliéri za sádrarským sústruhom.

Pri našom stretnutí v ateliéri si povedala vetu, ktorá ma zaujala, že pochádzaš z chudobnej rodiny. Vyrastala si v bratislavskej Vrakuni v paneláku a v Bratislave si aj študovala keramikou, hneď po skončení školy si však odišla žiť do Berlína. Práve tvoji berlínski známi vnímali takto tvoje detstvo. Prenášaš to, ako si vyrastala, do svojej tvorby?

Neviem, či sa dá detstvo a dospievanie od mojej tvorby oddeliť. Nedá a ani som sa o to nikdy nepokúšala. Tiež neviem, akým človekom by som dnes bola, ak by som vyrástla inak. Príde mi to irelevantné. Je to ako uvažovať nad tým, kým by som bola, keby som vyrástla na severnom póle. Povedala by som skôr, že pochádzam z nižšej strednej vrstvy. To, že sme nechodili na dovolenky, od štrnástich rokov som pracovala a dlho sme nemali počítač a internet, vnímali moji zahraniční známi ako chudobu, v našom kontexte je to, myslím, skôr štandard.

Hovoríš, že pochádzaš z veriacej rodiny. Chodila si do kostola? Vo svojej tvorbe používaš motívy svätých vo veľmi ironickej rovine. Chceš sa s náboženstvom nejako vyrovnáť alebo si len jednoducho robíš srandu?

Áno, chodila. Som pokrstená a absolvovala som prvé sväté prijímanie. Sviatosť birmovania sa mi absolvovať nepodarilo, v pätnástich bol už môj rozkol s kato-



SVATIK X SEKAC, 2020. Foto: archív autorky a autora

lickým učením asi nadobro spečatený, haha. Myslím si, že v počiatkoch išlo z mojej strany o rebéliu, nielen voči cirkvi, ale aj tradícii ako takej, ktorá môže byť spätá s mnohými negatívnymi aspektmi, ktoré pod jej rúškom stále prežívajú. Pamätám si, keď moju o trinásť rokov mladšiu sestru prihlásili rodičia na základnej škole na náboženstvo a v jej učebnici som sa dočítala, že by sa svojho tela mala dotýkať iba minimálne a ak je to naozaj nevyhnutné, napríklad pri večernej hygiene. Vo svojej tvorbe sledujem aj to, akým spôsobom deformuje kresťanské učenie vnímanie, vzťah k vlastnému telu či sexualite. Nemyslím si, že by „vôľa Boha“ mala byť aplikovaná ako všeobecný morálny princíp, a už vôbec nie to, že by mala zohrávať akúkoľvek úlohu pri rozhodnutiach, ktoré majú celospoločenský dosah, napríklad aktuálne, čo sa reprodukčných práv týka. Nechcem tým však povedať, že vnímam spiritualitu ako čosi negatívne. Skôr sa vyhraňujem voči patriarchálnym náboženstvám, kde dominujú muži, voči západnému metafyzickému dualizmu, ktorý je podkladom foriem skupinového útlaku a sformoval sa aj na základe židovsko-kresťanského náboženského systému. Spôsob, akým v konečnom dôsledku túto problematiku vyobrazujem, môže vyznieť ironicky, myslím si, že spôsob čítania týchto námetov môže mať viacero vrstiev, rovín.

Na strednej škole si bola na šupke. Cítila si sa tam ako doma? Patrila si medzi tých „zručných“?

Nepochádzam z umeleckej rodiny, šupka bola prvé miesto, kde som sa s umením či s umeleckou komunitou skutočne stretla. Pravdepodobne by som sa tak vtedy nevyjadрила, ale akoby bol môj vnútorný nepokoj v súlade s nestálosťou média keramiky. V tomto problematickom období, ktorému dominovali drogy a alkohol, mi toto prostredie a tvorba skutočne pomohli. Prekvapivo som bola výborná študentka, zmaturovala som na samé jednotky. Myslím, že až na vysokej škole som po prvý raz pocítila, akým spôsobom je médium keramiky vnímané nielen laickou, ale najmä odbornou, umeleckou verejnosťou. V tomto ohľade som sa vtedy cítila byť outsiderkou.

Kedy ťa začalo zaujímať postavenie ženy v spoločnosti a špeciálne na Slovensku?

Nemám presné datovanie, myslím, že to bolo úzko späté s tým, akým spôsobom som začala v určitom období uvažovať nad samotným médium keramiky. Asi to bolo počas realizácie mojej bakalárskej práce, keď som cítila, že biely porcelán je pre moju tvorbu vyčerpaný. Postavením ženy v spoločnosti som sa hlbšie zaoberala najmä počas diplomového ročníka. Teoretická a praktická časť mojej tvorby fungujú akoby v istom kruhu, systéme, sú späté s médium, v ktorom pracujem, objekty sú mnou a naopak. Systém čítania úžitkových objektov, ich archetypálnosť, naratív sú pre mňa úzko späté s problematikou, ktorej sa venujem. Provinčnosť či historizujúci kontext tohto média môže byť tiež spojený so stereotypným vnímaním ženy v patriarchálnom binárnom systéme. Sama sa čias-

točne ironicky staviam do polohy dekoratérky keramiky, činnosti ako „na mieru ušitej jemnému pohlaviu“.

Tento rok si začala pripravovať svoju dizertačnú prácu. Čím sa v nej zaoberáš, čo aktuálne čítaš?

Témou mojej dizertačnej práce je maľba a angažované tendencie v médiu keramiky. V teoretickej časti sa zaoberám postavením súčasného úžitkového umenia a média keramiky vzhľadom na jeho historické predpoklady a vývoj. Tiež vplyvom tradície na formovanie súčasných hodnôt v spoločnosti a jej vplyvom na médium keramiky, významom, funkciou a interpretáciou dekorácie a ornamentu a ich rodovo podmienenou interpretáciou v priebehu dejín s dôrazom na 20. storočie a súčasnosť. Momentálne mám rozčítanú knihu *Hodné holky se dívají jinak* od Kateřiny Liškovéj, ktorá prináša analýzu antipornografického feministického diskurzu, a *Women, art and society* od Whitney Chadwick.

Aký je rozdiel medzi hrdinami a hrdinkami tvojich kresieb a malieb? Čítala som o tebe, že ženy sú iba objektmi, nemajú aktívnu úlohu. Súhlasíš s tým?

Prvýkrát s touto interpretáciou prišiel môj dobrý kamarát, fotograf a kurátor Ľuboš Kotlár, ktorý vo svojom kurátorskom texte z roku 2020 píše: „Zaujímavosťou autorkiných ilustrácií mužských postáv je okrem upriamovania pozornosti na telesné aspekty ich maskulinity najmä fakt, že mnohých z jej hrdinov dokážeme zaradiť do konkrétnej sociálnej vrstvy, rovnako ako nás navádza k čítaniu ich konzervatívnych politických preferencií. Jej ženské hrdinky, na druhej strane, poskytujú oveľa jednoduchší naratív. Často sú eliminované na fyzický objekt, pripomínajú výjavy známe z mizogýnnych reklamných kampaní a pornografie, bez zjavného záujmu o ich psychologizáciu“. Popravde som nad týmito súvislosťami nikdy predtým neuvažovala, systém zobrazovania zostával dlho veľmi spontánny. Dnes by som povedala, že psychologizácia daných postáv funguje na odlišných princípoch, ktoré sú čitateľné skôr dovnútra, túto skutočnosť pravdepodobne ovplyvnila moja osobná skúsenosť.

Pracuješ v sériách? Ak áno, predstavíš mi v skratke hlavné témy, ktorými si sa zaoberala?

Niekedy áno, povedala by som, že sa mi doteraz podarilo spraviť až tri ucelené série, haha. Prvou bola moja bakalárska práca z roku 2016 s názvom *Dnu a von*, v ktorej som sa zaoberala vzťahom jednotlivca k súkromnému a erárnemu v kontexte bratislavských sídlisk. Druhou sériou bola moja diplomová práca *Road to perdition* z roku 2018, v ktorej som sa venovala problematike domáceho násillia. Poslednom ucelenou sériou je *Shop early, relax later* (2021 – 2022), rozvíjala som v nej témy medziľudských vzťahov, vplyv kresťanstva a pornografie na sexuálne správanie v kontexte sexbiznisu, vplyv kapitalizmu na dynamiku nadradených a podradených, prijímajúcich a dávajúcich, vychádzajúc z rodových ste-

reotypov a spoločensky ustálených a do istej miery akceptovaných obrazov.

Kto ti je blízky vo výtvarnom umení alebo koho napríklad obdivuješ?

Toto sa, mám pocit, neustále mení. V maľbe ma momentálne zaujíma napríklad Zoya Cherkassky, Rose Wylie, Emma Finemann, v keramike Jennifer Rochlin, Rubi Neri, Katie Stout... Počas štúdia na strednej škole som obdivovala niekoľkých umelcov a dizajnérov, ktorých dnes poznám osobne. Stáva sa mi, že dlhodobo vzhľadom k tvorbe umelca, ktorého potom spoznám a nerozumiem si s ním na elementárnej úrovni, čo úplne zmení môj pohľad na jeho tvorbu. Niekedy je dobré mať od vecí a ľudí odstup. Mám veľmi rada zvieratá.

Zvieratá v umení alebo v ateliéri?

Môj level citlivosti k zvieratám je extrémne vysoký a to je pravdepodobne aj dôvod, prečo sa v mojej tvorbe objavujú minimálne. Keď som bola malá, môj strýko zabíjal zo zábavy zvieratá na dvore vzduchovkou a všetci sa tomu smiali. Z mojich ciest si pamätám mŕtve mačiatka pohodené pri košoch či preplnené klietky polomŕtvych zvierat... Potom prídem domov k svojim dvoch mačkám, ktoré nemôžu mať šťastnejší život. Cítim vinu a bezmocnosť. Je pre mňa nesmierne ťažké sa s týmito obrazmi vyrovnáť, mnohé mám v sebe uložené od útleho detstva a nedokážem s nimi pracovať. To, ako tento priemysel funguje, ako nás systém učí zaobchádzať so zvieratami ako s menejcennými, vykorisťovať všetko živé, uplatňovať svoju hrubú silu a moc na slabších a zraniteľnejších... Myslím si, že to, akým spôsobom zachádzame so zvieratami, nás definuje ako ľudí omnoho viac než čokoľvek iné.

V čom je pre teba radikálny rozdiel medzi tvorbou keramických objektov, často váz a úžitkovej keramiky s tvojou angažovanou maľbou, ktorú niekedy nazývaš dekorom, a tematicky podobnými obrazmi alebo kresbami, ktoré by sme zaradili pod voľné umenie.



SVATIK X SEKAC, 2020. Foto: archív autorky a autora



Zuzana Svatík, 2022. Foto: Kateřina Durdáková

Predtým ako som pristúpila k samotnej keramickej maľbe, som v tomto médiu pracovala osem rokov. To výrazne ovplyvnilo systém, akým nad maľbou či kresbou uvažujem, v mojej tvorbe sú neoddeliteľne späté s 3D objektom, nefungujú same osebe, technologické spracovanie, spôsob aplikácie maľby, budovanie kompozície, dokonca aj skice samotné sú tým podmienené. Sme vychovaní v určitom systéme morálnych hodnôt, sme učení, čo je a čo nie je prijateľné, obklopujeme sa objektmi, dekorujeme svoje príbytky, sme zahltení množstvom vizuálnych vnemov. Do svojho bytu si kúpime vázu, vložíme do nej kvetiny. Potom prideme z práce a bijeme svoju ženu alebo deti. Niekedy mám pocit, že tieto objekty v sebe túto absurdnú dynamiku nášho bytia nesú a konzervujú. Je pre mňa ťažké hodnotiť rozdiel medzi maľbou na keramikou a na plátno, nakoľko s tým druhým nemám žiadnu skúsenosť. Na plátno som nikdy nemaľovala. Práve dlhodobá skúsenosť s daným médiom mi dáva schopnosť nad ním uvažovať v širšom kontexte, nielen z pohľadu umelkyne.

Vyhovuje ti pojem úžitkové umenie? Je tvoje umenie na používanie, má byť užitočné?

Bez ohľadu na to, či mi tento pojem, respektíve jeho používanie v súvislosti s mojou tvorbou vyhovuje alebo nie, je pojmom aktívnym. Problematické je skôr to, v akom kontexte a akým spôsobom je používaný. Jedna nemenovaná galeristka nazýva moju tvorbu soškami – s pojmom úžitkové umenie sa stotožňujem viac, haha. Všetky moje úžitkové objekty je skutočne možné používať, zachovať ich úžitkovosť je pre mňa dôležité najmä z ideového hľadiska. Z technologického hľadiska to pre mňa pri rozmerných objektoch predstavuje obrovskú výzvu, ktorá ma momentálne veľmi priťahuje. Nemyslím si, že predmet, ktorý ma funkciu, musí byť automaticky užitočný a naopak. Niekedy nemá ani jedno z toho, a predsa sme takýmito predmetmi obklopení.

Často spolupracuješ s ďalšími autormi. Pritom je tvoja tvorba dosť individualistická. Čo pre teba znamená spolupráca a spoločné projekty? Ako skončil projekt Svatík x Sekáč?

Povedala by som skôr, že minimálne, a ak predsa, ide o spoluprácu s autormi tvoriacimi v iných médiách. Spolupracovať s niekým je pre mňa pomerne problematické, často sa popálím. To, že je mi niekto blízky, ešte neznamená, že s ním môžem pracovať na spoločnom projekte – to ale zväčša zistím až v procese. V ateliéri trávim čas sama a v úplnom tichu, povedala by som, že som prehnane precízna a náročná, taký „my way on the highway“ človek. Moja občasná spolupráca so Štefanom Sekáčom, aj napriek tomu, že pracuje v médiu keramiky, je „nekeramicá“ – realizácia v keramike prebieha u každého zvlášť, pracujeme spolu skôr na foteniach, koncepcii výstavných projektov, inštalácii a podobne.

O čom je tvoja nová spolupráca, na ktorej začínaš pracovať?

Momentálne pripravujem výstavu s Annou Máriou Beňovou, ktorej otvorenie prebehne začiatkom septembra tohto roku, kurátorkou výstavy je Katarína Jankechová. Zároveň pracujem s Michalom Šumichrastom na spoločnom projekte *My funeral, my party*, ktorý poukazuje na monetizáciu smrti, hyperbolizuje problematické aspekty pohrebných rituálov a pohrebného „priemyslu“, ktorý profituje zo smrti a ďalej prehlbuje sociálne rozdiely.

Tento rok v júni ťa vybrali na prestížny parížsky Salon Révelations a vlani si dostala Národnú cenu za dizajn ako Nový zjav. Ako ťa tieto udalosti ovplyvnili, pomohlo ti to v tvorbe, propagácii твоich vecí? Stretla som sa už aj s autormi, ktorí z ocenení až tak neprofitovali, alebo im formát súťaže v umení nevyhovuje.

Finančné ohodnotenie za tento typ ocenení je na Slovensku minimálne, niekedy žiadne, napríklad také, že dostanem diplom. Ten sa, žiaľ, zjesť nedá. V krajinách strednej a východnej Európy je z ekonomického hľadiska umenie podporované minimálne. Ak tu nejaká podpora existuje, je celkom náhodná a nesystematická, niekedy mám pocit, že všeobecnou mienkou je, že umelci a umelkyne žijú zo vzduchu. Obe aktivity asi vyzerajú dobre v CV, úprimne, na Salón Révelations som vystavovala po prvýkrát a prekvapila ma nízka kvalita podujatia. Vybral si ma tam jeden parížsky galerista, s ktorým začínam spolupracovať. Začať „profitovať“ z tohto typu aktivít môže byť dlhodobý proces, výsledok sa môže dostať neskôr, niekedy vôbec, haha. A áno, súhlasím, umenie nie je súťaž.

Máš nejaký dlhodobý cieľ, túžbu v tvorbe?

V jednom rozhovore Marina Abramovič povedala, že to, čo robí umelca výborným umelcom, je práve schopnosť riskovať a byť pripravený zlyhať, že rutina je koncom všetkého. Súhlasím s tým. Z dlhodobého hľadiska je pre mňa dôležité byť schopná rozvíjať sa bez ohľadu na to, v akom médiu práve tvorím.

(Zhovárala sa Juliana Mrvová.)



Zuzana Svatík: & other stories, glazovaná ručně modelovaná hlína, 57 cm, 2021. Foto: Kateřina Durdáková

ANNA LUŇÁKOVÁ

Příliš brzy, příliš pozdě

DOANEOVÁ, Mary Ann. 2021. *Zrození kinematografického času*. Praha : Karolinum. Preložil Miroslav Petříček.

V edici *Myšlení současnosti* nakladatelství Karolinum Univerzity Karlovy vyšla v minulém roce kniha filosofky a profesorky Kalifornské univerzity v Berkeley Marry Ann Doane *Zrození kinematografického času s podtitulem Modernita, nahodilost, archiv*, v překladu Miroslava Petříčka. Mary Ann Doane, mimochodem také průkopnice studií věnovaných problematice genderu ve filmu (viz knihy *The Desire to Desire* nebo *Femmes Fatales*), se v sedmi hutných kapitolách této publikace zabývá otázkou reprezentovatelnosti času nebo přítomnosti, ale i tzv. mrtvým časem či pojmem události.

Jak se změnilo naše myšlení o čase s rozšířením kinematografie na počátku minulého století? Tak by se dala formulovat ústřední otázka knihy *Zrození kinematografického času*, ale i otázka, kterou je třeba vzít vážně ve vztahu k vlastní každodennosti. (Tedy čtenář*ka ochotná položit si otázku: „Co je mi čas? A co je mu po mně?“) Je zřejmé, že výchozí otázka po změně myšlení o čase s rozšířením kinematografie implikuje, že „předtím“ byla situace radikálně jiná. Přistupme na výklad nekomplikující představu, že do 19. století byl čas vnímán spíše jako kontinuální proud, do kterého dle slavného Herakleitova zlomku „nelze vstoupit dvakrát“. S příchodem moderny se začínají objevovat postupy, které tuto nepolapitelnou řeku krotí, tedy jakési přehrady, mosty a lávky, pohodlná schodiště, kudy se schází a zase vychází z vody. Objevily se postupy, které čas racionalizují a fragmentarizují. Čas je čím dál přesněji měřen, je také plánován a v pracovní době i volném čase dělen na přesné úseky: „Čas lze stejně jako peníze marnit, utrácet nebo hromadit. Podstatné je, že obojí je příkladem procesu abstrakce a dematerializace, který pohání kapitalistickou ekonomiku“ (s. 20). Objevení, ale zejména masové rozšíření fotografie, která čas v jeho plynutí zastavuje, umožnilo a prohloubilo tvorbu dalších, nových vztahů k času. A Marry Ann Doane zkoumá, zda a jak se nahodilost zastaveného okamžiku ve fotografii vzpírá požadavkům na standardizaci a racionalizaci života ve společnosti. (Anebo ji snad podporuje?) Ona racionalizace času, která charakterizuje industrializaci, ve které má každý dělníkův pohyb přesně daný řád, kde se hledá nejkratší možná vzdálenost od stroje ke stroji, od úkonu k úkonu a v čase se maximalizuje zisk, tato racionalizace šla zjevně ruku v ruce s novými reprezentacemi času a s novým



ANNA LUŇÁKOVÁ (1993, Jičín) vystudovala filozofii na FF UK, dramatické umění na DAMU, v současnosti si robí doktorát na Ústavě románových študií FF UK v Praze. Umelecké či esejistické texty publikovala v časopisech *Tvar*, *Host* či *A2*. Vydala experimentální román *Tři!* (Dauphin, 2020) a sbírku poézie *Jen ztratím jméno* (Malvern, 2021).

strukturováním náhody. A to mimo jiné i prostřednictvím technologií reprezentace, jako je fotografie a konečně i film.

Uvedu konkrétní příklad, který mě nepřestává fascinovat. Je jím dílo Lillian Moller Gilbreth a jejího manžela Franka Bunkera Gilbretha, amerických inženýrů a autorů v oblasti vědeckého managementu, kteří zkoumali výkonnost pracovníků. Tento pár byl průkopníkem studia času ve vztahu k pohybu a vice versa. Tito odborníci na efektivitu a lidský faktor celý svůj život věnovali snaze pochopit a kontrolovat pracovní proces. Za první světové války Gilbreth zkoumal způsob montáže a demontáže ručních zbraní v americké armádě, s cílem najít co nejrychlejší způsob této činnosti: redukoval pohyby ruky na kombinaci přesně daných pohybů, čímž zajistil nejrychlejší a nejefektivnější složení a rozložení zbraně (vzpomeňte na scénu z filmu *Forrest Gump*). Aby mohli Gilbrethovi prohloubit své zkoumání pohybu dělníků, začali pracovat s fotografií. Ta jim umožnila zachytit pohyby pracovníků pomocí světelných, připevněných na jejich paže během vykonávané činnosti. Fotografie tak díky dlouhé expozici vyjevovaly světelné stopy trasu jejich těla a končetin, čímž bylo možné navrhnout změny pro tento pohyb, které by redukovaly zbytečná gesta. Jejich únavová studie vedoucí k omezení neúročitelného pohybu podstatným způsobem formovala to, jak dnes vypadá standardní pracovní prostředí. Jak píše Mary Ann Doane: „*Touha analyzovat a racionalizovat čas často přerůstala do potřeby čas zviditelnit. Gilbreth připojil k dělníkově končetině malé elektrické světlo a pomocí časové závěrky pak vyfotografoval pohyb jako kontinuální linii v prostoru – výsledek nazval „cyklografem“*“ (s. 17).

Fotografie umožnila vidět to, co bylo dříve běžným okem neviditelné. Toto zkoumání ale nevedlo jen k objevování nových tajemství, ale všimněte si, že člověk, nadaný zrakem a schopný vidět, se zároveň sám stává předmětem, který je sledován okem fotoaparátu. V případě výzkumu Gilbrethových nemluvíme o nitru, které by se mělo prolamovat do fotografie, ale o stejně tak fascinujícím „povrchu“ lidského těla, jeho anatomii. Ruku v ruce s fyziologií, fyziologií, nebo dokonce frenologií jde i toto cyklografické zkoumání těla v pohybu. (I proto může Walter Benjamin přirovnat kameramana k chirurgovi v *Uměleckém díle ve věku své technické reprodukovatelnosti*.) Fascinace záznamem těla v pohybu není samozřejmě vlastní jen Gilbrethovým, kteří se zaměřují výhradně na pracovní proces. Vzpomeňme na proslulou studii *Horse in Motion* Eadwearda Muybridgeho. Na jedné straně zde vidíme umělecko-technologický výzkum, na straně druhé také nástroj, jak zkoumat subjekty v rychlosti jejich reakcí, včetně následného vymezení norem, které je součástí kapitalistické racionalizace. Tělo je pak vnímané jako míra jeho využitelnosti v pracovním procesu. Mezi další průkopníky chronofotografie hned po Eadwardu Muybridgovi patří Étienne-Jules Marey, francouzský lékař, který stejně jako jeho kolegové pracoval právě na tom, aby byl pohyb zachycen v jednotlivých fázích a stal se tak pozorovatelným pro lidské oko. Ten pro své účely vynalezl tzv. fotografickou pušku, která byla schopná zaznamenat až 12 snímků za sekundu. Stejně jako u Gilbrethových lze i u Mareyho zaznamenat, jak faktické tělo mizí, aby po něm následně zůstala jen linka, stopa, která zachycuje gesto a pohyb těla.

ČAS JSOU PENÍZE A ŽIVOT JE JEN NÁHODA

Čas se stává hodnotou, a tím i součástí světa peněz. „*Mají-li vlaky jezdit na čas, musí tu být pouze jeden čas – homogenní, prázdný čas Benjaminova „pokroku“*“ (s. 20). Tato racionalizace vede podle Doane k prolomení představy času jako kontinuity a k objevení diskontinuity. Ve vztahu k času pak řešíme dvojí rozpor: na jedné straně existuje soukromý čas, který je ovládaný náhodou, a na straně druhé čas práce, měřitelný a dělitelný. Je tedy tento čas spíše řadou okamžiků, anebo kontinuální, nedělitelný proces? Odpovědí je možná, jak pozoruje Doane, samotný formát filmu, který v sobě slučuje statická okénka, reprezentující jednotlivé momenty času, jež jsou zároveň během promítání zrušena iluzí kontinuity pohybu i času v něm. Konflikt mezi náhodou a organizací je v diskurzu minulého století mnohem hlubší, než by se na první pohled mohlo zdát, a zasahuje řadu oblastí lidského vědění: fyziku, biologii, ale i sociální inženýrství. Pokud je racionalizace příkladem popření náhody (každý pohyb dělníka je pečlivě kontrolován), o to víc je modernita zároveň fascinovaná vyjevováním jedinečného, které se vzpírá smyslu. „*Jsou tyto dvě tendence uvnitř moderny – abstrakce/racionalizace a důraz kladený na kontingenci, náhodu a efemérnost – nesmiřitelné? Představují pouze dvě odlišné modalities či postoje, které působí nezávisle na sobě v rámci téže doby, aniž jedna ruší druhou? Tato kniha chce doložit, že je možné prokázat jejich hluboké propojení, jejich vzájemnou závislost a spolupráci při strukturování časovosti v moderní době*“ (s. 23).

To, že Mary Ann Doane ukazuje, jak film ovlivnil chápání časovosti, neznamená, že se věnuje pouze filmové oblasti. Velmi komplexně pracuje jak s bergsonovskou filozofií, tak se sémiologií a psychoanalýzou. Vznik kinematografie, souběžný s nástupem modernity, je obzvláště zajímavou otázkou v kontextu pádu filmu, způsobeného digitalizací a nástupem nových médií 21. století. Doane si uvědomuje ohrožení filmu a důkladně se zabývá cinefilii a archivací, hledá teoreticky specifickou oblast výzkumu filmu jako takového a začleňuje ji do teorie nových médií. Posedlost vědění a vznik statistiky jako disciplíny je důkazem potřeby racionalizovat kontingentní, pro Doane má ale kinematografie potenciál obnovit neurčitost času. Ačkoliv to, co je uloženo, je minulost, film propůjčuje své reprezentaci času dva neurčité rysy: přítomnost při každé projekci a pohyb, který čas performuje. Kinematografie se tedy rodí z touhy archivovat, je to záznam života v celé jeho náhodě, v paradoxně připraveném a přesném formátu. Mary Ann Doane v úvodu kapitoly *Okamžik a archiv* cituje Derridovu knihu *Archivní horečka*:¹ „*Archiv: chceme-li vědět, co toto znamenalo, poznáme to až v čase, který přijde. Nikoliv zítra, ale v čase, který přijde, později anebo možná nikdy. V pojmu archivu je při díle příznačné mesiášství a svazuje jej stejně jako dějiny, náboženství či vědu samu s velmi jedinečnou zkušeností slibu*“ (s. 247). Vracím se ve svém stručném uvedení této knihy k pojmu okamžiku, k touze popsat jej jakožto kategorii. Stejně jako Gilbrethovi vykreslovali pohyb dělníka linií světla, tak okamžik je zas popsateľný jako bod. Jsme zpátky u konfliktu kontinuity a diskontinuity: řada bodů, která reprezentuje průběh, ale ten spočívá až v prázdnu mezi nimi. Bodový, fotografický okamžik je minimální jednotkou času, který

¹ DERRIDA, Jacques. 1996. *Archivní horečka: A Freudian Impression*. Paris : Éditions Galilée.

v jeho plynutí rekonstruuje film. Vzpomeňme spolu s Mary Ann Doane na Barthesovu *Světlu komoru* a termín *punctum* – detail na fotografii, který má moc zranit svého diváka/divačku a přimět ho/ji k (za)myšlení. Fotografie nás fascinuje svou okamžitostí, její indexikálnost nás vyzývá: podívej se sem! Bod, prostorové určení, má tedy i své časové jméno, kterým je právě „okamžik“. Prostor fotografie je dokonale vypointovaný, protože svůj obraz zhušťuje do bodu; není narativní, je indexikální. Doane odkazuje na belgického profesora teorie současného umění Thierryho de Duve, když píše: „Protože fotografie je v minulém čase, divák k ní vždy přichází ‚příliš pozdě‘; děj se již odehrál. Protože však na druhé straně momentka zastavuje děj dřív, než se završí, divák ‚zde‘ bude vždy příliš brzy. Trauma strukturující fotografii podle de Duveho spočívá v tomto náhlém zmizení přítomného času, v tom, že rozevívá kontradikeci mezi ‚příliš pozdě‘ a ‚příliš brzy‘“ (s. 251). Když se vrátíme ke jménu Étienne-Julese Mareyho, vynálezce fotografické „zbraně“, vidíme, jak je film nepřímým důsledkem chronofotografické metody. Jenže na rozdíl od přesného kalkulu času v chronofotografii je film zachycením obecné zkušenosti trvání, času jako nespécifického a neurčitelného: „Síla kinematografické reprezentace času spočívá právě v tom, že není kvantifikovatelná. K vytvoření zkušenosti času bylo nezbytné eliminovat časovou určitost obrazu“ (s. 257). Mým značně banálnějším jazykem shrnuto: teorie filmu pomáhá na jedné straně pochopit, čím film byl a mohl být, a také to, co pro nás může znamenat dnes, bez ohledu na jeho současnou produkci: „To, co lze znovu milovat, třebaže nyní již jen jako ztracené, je právě tento intenzivní a privilegovaný vztah k nahodilosti, který je dílem fotografické indexikálnosti“ (s. 274). Náhoda. (Náhoda zachycená indexikálností fotografie.) A touha. (Touha archivní reprezentace času jako film.) Erós tak opět vstupuje do lidské epistemologie, když se proti měřitelnosti a pravidlům staví připuštěním působení náhody nejen například v evoluci člověka jako druhu, ale i na rovině poznávání tohoto světa: „Vzhledem k abstrakci a racionalizaci času mají teď náhoda a kontingence zásadní ideologickou roli v reprezentaci vnějšku a naznačují, že čas je stále nějak spjat se svobodou a neurčitostí. Nahodilost a pomíjivost se produkuje jako cosi uchopitelného a reprezentovatelného, avšak antisystémového“ (s. 275). I proto může Mary Ann Doane cinefilství ztotožnit jak s filmem, tak s celou řadou dalších médií, kterým je také vlastní indexikálnost a kontingence: živé přenosy katastrof v televizních zprávách, logika internetu, nevyčerpatelná ve své rozmanitosti: „Z této perspektivy pak touha, z níž žije cinefilství, nezemře s filmem, jak jej známe“ (s. 276).

UMĚNÍ: AKADEMIE BUDOUCNOSTI

Film, fotografie, videoart, ale i projekce na divadle, performance samotná, výtvarné instalace – stále je kolem nich v běžném diskurzu jakási mytická aura, svázaná především s postavou tvůrce či tvůrkyně, ba dokonce představa, často reprodukováná samotnými autory, že tvoří proto, aby zachytili jinak neviditelný, vnitřní pohyb, aby dosvědčili jedinečné události a pohnutky svého prožívání.

Jenže i umění, které se jeví jako náhodně, ba svévolně strukturované, má svou poznávací hodnotu, která je nezpochybnitelná. Argumenty do diskuze o roli umění a jeho postavení vůči vědám můžete našat z publikace *Epistemologie estetična*. Tu německý filosof Dieter Mersch publikoval v roce 2015.² Mersch v ní ukazuje, jak jsou umění vlastní zcela specifické způsoby poznávání. Tematizuje tzv. umělecký výzkum čili artistic research, představu výzkumu v uměních, který je odlišný od vědeckého, ale srovnatelně hodnotný. Umělecký výzkum v jeho teorii dokonce přímo zasahuje do vědecké praxe a přetváří ji. Dieter Mersch uznává platnost estetického poznání a zdůvodňuje jej jakožto „vědění“, jednoduše řečeno: umění myslí. Mersch opouští kantovskou představu, že myšlení je zejména pojmové poznání, a explicitně bojuje proti tomuto, jak sám píše, „preferovanému médiu diskurzu“: „myšlení v jiných médiích, například prostřednictvím obrazů, hudebních skladeb, instalací, či básní, se buď pokládá za vyloučené a je eliminováno, anebo je zhodnoceno tím, že je odsunuto do předjazykové, tedy ‚primitivnější‘ oblasti myšlení“ (s. 8). Jenže umělecká myšlenka se dle Mersche nevyjevuje v celku díla, které by nějak zobrazovalo estetické myšlení v celku, naopak jde ruku v ruce s praxí, která působí v procesu samotném, při stávání se díla dílem. Odtud pak představa myšlení jakožto praxe, myšlení jako performance, ve kterém je kladen důraz na předložku „skrze“. Výsledná montáž a uspořádání díla je ono „skrze“, které umožňuje zhlédnout to, co nelze ukázat přímo. Konkrétní médium a konkrétní materiál jsou strůjci myšlenky, nesou ji na svých bedrech. Mersch tak ruší představu umění jako mystéria, které by plodilo „cosi“, co je třeba interpretovat a vnímat, aby se to stalo samo sebou. Umění samo o sobě přímo generuje vědění, ne jeho následná recepce. A právě tak vnímám fotografii, potažmo film, jako konkretizaci myšlenky, která se realizuje skrze samotný výkon filmování a produkce filmu. Reflexe se děje jako událost uvnitř uměleckého díla, bez toho, aniž by musela respektovat běžně uznávané kauzality a vzájemné vyvozování jednoho argumentu z druhého. Tato možnost „stříhu“, typické myšlenkové skoky, je stejně hodnotným reflexivním věděním jako epistémami.

Mám dojem, že stejně jako fotografie proměnila myšlení o čase na počátku minulého století, tak současný artistic research stvrzuje proměny forem poznávání, legitimizuje nediskurzivní epistémami a znovu objevuje vědění praxí. A stejně jako fotografie zpochybnila dosavadní myšlení o čase, i umělecký výzkum zpochybňuje dominantní způsoby vědění a tenduje k tomu vyřazovat



² MERSCH, Dieter. 2020. *Epistemologie estetična*. Praha: Karolinum. Přeložil Miroslav Petříček.

všeobecně (všemi a nikým) uznávané pravdy. Formát uměleckého výzkumu je rozpoznatelný a stává se takřka běžným ve všech formách, tj. nejen ve filmu, ale i v divadle a hudbě, až po úplnou demokratizaci vědění prostřednictvím internetu. Jak píše sám Mersch, objevují se praxe kolaborativního výzkumu, kde se explicitně uplatňuje sociální sféra (jako příklad dává platformu hackerlab.org, kde je možné poptávat a dohledat komunitu potřebnou k vlastnímu projektu), a umění tak posiluje svůj veřejný a politický význam. Umění nechce zaostávat za vědou, naopak rozvíjí své vlastní, ospravedlnitelné postupy a ruší tak hierarchii mezi různými typy vědění. Rozpoznávám zde druhý typ vzpoury, se kterou jsem uvozovala svůj text: vzpoura proti racionalizaci a standardizaci času dříve, dnes vzpoura proti pseudolegitimitě vědeckého postupu a důraz na performativitu vědění. Umělecký experiment pak není jen event, na který si lze zakoupit lístek a v jehož rámci se odehrává kultura, ale je to místo, které odpovídá i vnitřnímu uspořádání člověka, platí zde prostorové vztahy, jako je nahoře, dole, blízko a daleko, jsou zde popsateľné objekty z našeho života a zároveň fenomény, které jsou odhalovány až v momentu svého předvádění. Fenomény stanovené nikoliv jako hypotézy k ověření dřív, než výzkum vůbec začne. Proti převládajícímu režimu řeči, ve kterém vyhrává ten, kdo dokáže pravdu své věty a svého argumentu, stojí to, co nelze vyjádřit jasně a zřetelně, co postrádá diskurzivní smysl, a přece – ačkoliv to není zprostředkovatelné ani výpovědí, ani argumentací, ani písmem, reflektuje vnímatelné ve vnímání samém. A doslova, slovy Mersche, nám „ukazuje“ toto, a toto, a ještě toto a takovou konjunkcí, manévry a skoky, které nejsou logické, produkuje vlastní poznání a vlastní evidence. Jiné, nepojmové myšlení, které je stejně nutné a legitimní jako to pojmové; tím je mi fotografie, zejména ve svých raných metodách zobrazování. Nástroje jako zoopraxiskop, praxinoskop nebo thaumatrop, dnes se jeví jako optické hračky, fenakistoskop, prapůvodní „gif“, dnes tak běžně užívaný místo vysvětlujícího komentáře na sociálních sítích, rezistují nekonečným argumentům (trolů) a zdá se mi, že rezistují i zavedenému chápání náhody, shodě okolností... Jako by skutečně odporovaly systému. Jako by byly utopické, ve svém zjevování. Jako by stačilo, ve světě, kde už nic nedává smysl, začít fotit, aby se smysl začal zase lesknout za čočkou fotoaparátu, když ho mé oči už nedokáží vidět bez ní.

Zaujímá a dotýka sa ma všetko, čo hýbe naším svetom

Rozhovor s MARIE NDIAYE

TÉMA MARIE NDIAYE



Na začiatku jej románov sú často predstavy. Žiadaná divadlom a kinom, kontemplatívna a zároveň pozorná k skutočnosti vydáva svoju dvanástu knihu *La vengeance m'appartient (Pomsta mi patrí)*, príbeh materinskej infanticídy. Už viac ako tridsaťpäť rokov píše nezaraditeľné romány, často rodinné príbehy, dojímavé, ochromené tupým násilím, pretkávané neistotou a hrôzou. Diskrétna Marie NDiaye, ktorá sa narodila v roku 1967, vstúpila do literatúry vo veku 17 rokov, keď bol publikovaný jej prvý román. Postupom času sa presadila ako dôležitá osobnosť súčasnej literárnej scény. Jej dielo získalo jednohlasnú podporu kritikov a kritičiek, verejnosti aj poroty Grand Prix d'Automne (Veľká cena jesene), ktorá jej v roku 2001 udelila cenu Femina za *Rosie Carpe* a v roku 2009 Goncourtovu cenu za *Trois femmes puissantes (Tri mocné ženy)*. S úspechom sa pokúša o písanie drámy, od *Hildy (1999)* po nedávny *Royan (2020)*, monológ napísaný pre *Nicole Garciaiovú*, ktorej nekonečná zdravotná kríza zabránila predstaveniu minulého leta v Avignone a túto jeseň v Théâtre de la Ville v Paríži. Marie NDiaye prežíva krízu a obmedzenú existenciu vo veľkom dome v Gironde, kde žije po dlhšom pobyte v Berlíne so svojím manželom, spisovateľom *Jean-Yvesom Cendreym*. Pokojná, obklopená svojimi tromi dospelými deťmi a ich priateľmi. Tam tiež napísala svoj dvanásty román *La vengeance m'appartient (Pomsta mi patrí)*. Príbeh štyridsaťročnej právničky *Me Susane*, sužovanej traumatizujúcimi spomienkami, ktorej autorka kladie do cesty neutešiteľnú matku, vrahyňu vlastného dieťaťa. Dve uzavreté a ranené ženy sú v centre mnohých ďalších postáv, ktorých osudy autorka splieta, aby bez jediného prítvrdenia vytvorila dojemnejšiu a úzkostnejšiu fikciu ako kedykoľvek predtým.

Ako vzniká román? Uvažujete o ňom z pohľadu predmetu, témy alebo zámeru?

Nielenže nemám žiaden zámer, ale dodala by som, že si dávam pozor, aby som žiaden nemala. Rovnako ako s predmetom. Nechcem ho. Nevieť pracovať takýmto spôsobom. Stalo sa mi, že som súhlasila s písaním na viac či menej určené témy, napríklad pri objednávkach pre divadlo. Vždy sa mi trochu podarilo zavá-

dzať, prípadne odkloniť od pôvodného námetu. Prístupovať frontálne k určitej téme v románe sa mi javí neestetické. Avšak to, čo vravím, platí iba pre mňa. Nejde o názor na to, ako by mal alebo nemal konať autor či autorka románov. Existujú skvelé tematické knihy. Napríklad Zola prakticky písal len také a nerobí to z neho menej pozoruhodného autora.

Z čoho teda čerpajú vaše knihy?

Najčastejšie z nejakej predstavy. Niekedy ešte menej: spomienky na predstavu alebo hmlistej spomienky na sen – sen, o ktorom si ani nie som istá, že je môj. Nie z čohosi, čo mi bolo vyrozprávané. V prípade románu *Pomsta mi patrí* išlo o ženu, ktorá sa ocitne v šoku, keď ju jedného dňa navštívi v kancelárii muž, o ktorom si myslí, bez toho, aby si bola úplne istá, že ho už raz pri nejakej preratnej udalosti stretla. Keď mám tento druh vízie, ešte neviem, aké je povolanie tejto ženy, právnička alebo čokoľvek iné, ani to, kto je ten muž a prečo ju na pracovisku navštívi. Od toho momentu si začínam predstavovať príbeh dvoch protagonistov. Taká záhadná predstava ma vzrušuje, zaujíma, teší. Skutočne vzbudzuje túžbu. Nie, nie ešte túžbu písať, na to je príliš skoro, ale začať uvažovať. Povedzme, že to vyvolá túžbu po novom románe. Kým mi nenapadne takáto predstava, nenapadá mi kniha. Kým to príde, písanie mi nechýba. Vydržím niekoľko mesiacov, jeden rok bez písania.

Robí to z románu určitý druh rébusu, ktorý treba vylúštiť?

Svojím spôsobom áno. Nasleduje kladenie si otázok a odpovedanie na ne. Konkrétne v prípade tohto románu, prečo je táto žena natoľko šokovaná pri stretnutí s týmto mužom? Čo sa medzi nimi stalo a kedy? Je to muž, ktorého si pamätá, alebo niekto, kto sa naňho podobá? Ako si byť istá? A ak je to on, pamätá si ju tiež? Vošiel do jej kancelárie preto, lebo sa medzi nimi odohralo niečo zvláštne a silné, alebo náhodou? Všetky tieto otázky a ešte oveľa viac na seba nadväzujú, je to takmer závrtné!

Stáva sa, že to snívanie do ničoho nevyústi?

Myslím si, že to dnes nie je možné. Nepochybne je to ovocím skúseností a zrelosti. Poznám môj pracovný postup a viem, kedy predstava vedie k napísaniu knihy.

Vyzerá to tak, že tento román je rovnako ako predchádzajúce ozvenou hlavných tém súčasnosti, najmä násilia páchaného na deťoch a ženách.

Táto pórovitosť nie je dobrovoľná. Je to jednoducho preto, že stojím pevnými nohami v dnešnej dobe. Informujem sa, čítam noviny, nie som vôbec utiahnutá a všetko, čo hýbe naším svetom, sa ma dotýka a zaujíma ma. Viem presne, odkiaľ sa vzal príbeh o matke, páchatelke infanticídy, v tomto románe. Čo sa zvyčajne netýka mojich ostatných kníh. Posledné dva roky som na výzvu Alice Diop, doku-

mentaristky, ktorú milujem, a strihačky Amrity David pracovala na scenári hraného filmu. Alice Diop získala Césara za najlepší krátky film v roku 2017, za dokumentárny film *Vers la tendresse* (K nehe). Východiskom tohto scenára je súdny proces, ktorý Alice a Amrita sledovali. Išlo o ženu, ktorá v roku 2013 utopila svoju trojročnú dcéru a nechala ju na pláži v Bercku. Takže som sa o materskú infanticídu začala veľmi zaujímať. Prečítala som všetko, čo som o tejto téme našla, čo ma uchvátilo. Dokonca nad rámec konceptu scenára. Pretože vo všeobecnosti materská infanticída nie je výsledkom zneužívania. Je zriedkavé, aby slobodná matka bez prepojenia so zneužívajúcim alebo nevlastným otcom ubila svoje dieťa k smrti. Počas procesu s touto matkou-vrahyňou z Bercku prišli príbuzní vypovedať o tom, akou bola milujúcou matkou. Často sa stretávame s týmto faktom: milujúca a oddaná matka svoje dieťa nepochopiteľne utopí alebo udusí. Bez prelievania krvi, bez poškodenia jeho tela. Tam pre mňa sídli hlboká záhada. Psychiatria, samozrejme, ponúka vysvetlenia, ale aj tak to ostáva mimoriadnou záhadou. Posiela nás to späť k mytológii, k Medei vraždiacej svoje deti.

Román je tiež o mužovi, ktorý si želá zmeniť svoje meno, pretože jeho predok bol zapletený do obchodovania s otrokmi...

Vlani na jar, deň po vražde Georga Floyda v Spojených štátoch, keď sa rozprúdila diskusia o názvoch ulíc, ktoré by sa možno mali zmeniť, o sochách, ktoré by sa mali demontovať, som mala túto časť románu už napísanú. Ale táto téma je dosť živá tam, kde žijem, neďaleko Bordeaux, mesta obchodovania s otrokmi, a to ma nepochybne podvedome inšpirovalo. Bordeaux sa rozhodlo ulice nepreimenovať, ale v prípade potreby inštalujú vysvetlenie s menom obchodníka s otrokmi, aby verejnosti pripomenulo, o koho ide a čo vykonal. Mesto argumentovalo, že zmena názvu ulice odsudzuje nešťastných potomkov. Považujem to rozhodnutie za skutočne veľmi zvláštne, pretože tento proces je pre potomkov ešte menej príjemný, a pritom sme mohli pokojne ulice preimenovať. Ich názvy nie sú nemeniteľné.

Definovali by ste sa ako realistická spisovateľka?

Áno, skôr realistická. Bezpochyby to bolo inak, keď som bola oveľa mladšia. Vtedy bola v mojich románoch rozprávková dimenzia, uchýlenie sa k čarovnu. Je ťažšie byť realistickou, keď máte obmedzené životné skúsenosti. Realizmus v literatúre zahŕňa určitú zrelosť. Dnes mám oveľa väčší priestor na manévrovanie, ako keď som mala sedemnásť rokov. Obohatilo ma všetko, čo som zažila, ale tiež a istotne ešte viac to, čo som sa o živote ostatných dočítala, hlavne v tlači. Rôzne udalosti a právne kroniky predstavujú neuveriteľný zdroj príbehov, obrovský zdroj psychologických poznatkov. O jednotlivcovi, páre, rodine a veľmi nezvyčajných vzťahoch, ktoré môžu medzi ľuďmi existovať. Mimochodom, nedovolila by som si písať o reálnej udalosti, zmocniť sa života skutočných ľudí. Nehovorím, že by sa to nemalo robiť. Spisovateľ ako Régis Jauffret to robí a dokonca geniálne. Veľmi obdivujem *Claustriu* (vyd. Seuil, 2012; vo vreckovej edícii



NATHALIE CROM je literárna novinárka a riaditeľka knižného oddelenia v týždenníku *Télérama*. Vyštudovala históriu aj žurnalistiku. Začínala v denníku *La Croix*, v r. 2006 nastúpila do týždenníka *Télérama*, kde prevzala stránky o knihách.

vo vyd. Points), v ktorej rozpráva príbeh ženy v Rakúsku, ktorú uniesol a niekoľko rokov v pivnici znásilňoval jej otec. Ten príbeh je taký otrasný, že by som nemala silu ním prejsť. Bolo by to nad rámec mojich schopností. Pretože, aby ste boli spravodliví – v zmysle „správnosti“ aj „spravodlivosti“ –, musíte ísť nad rámec scény, popísať, aké je to byť znásilnená v páchnucej pivnici, porodiť v nej deti, stráviť tam viac ako dvadsať rokov. Nedá sa to vypovedať nejasnými opismi, musíte byť presní, a ja by som toho nebola emocionálne schopná.

Učíte sa od iných autorov a autoriek?

Áno, neustále. Medzi remeselníkmi, ktorí pracujú s rovnakou hmotou, sa poznatky šíria. Učím sa z techník písania – pretože existujú, hoci sa snažíme, aby boli čo najdiskrétnejšie –, ale tiež vidieť veci, bytosti a situácie spôsobom, ktorý by som spontánne nepoužila.

Učíte sa aj z nerománových diel, pre ktoré vás oslovia? Divadlo, scenár, ktorý ste spomínali...

Samozrejme. Hranica medzi registrami písania nie je vôbec nepriepustná. Keď akceptujem diela na objednávku, je to zo zvedavosti, pretože ma všetko zaujíma, ale aj preto, že viem, že to prinesie niečo prospešné pre román. V románe *Pomsta patrí mne* vnášam do rozprávania určité myšlienky mojich postáv, slová, ktoré nevyslovili nahlas. Urobila som to aj v divadelnej hre *Berlin, mon garçon* (Berlín, môj syn), ktorú som napísala pre Národné divadlo v Štrasburgu. Pre Stanislasa Nordeya, ktorý ju inscenoval, je to výzva, ako nájsť cestu na vyjadrenie vnútorných obsahov postavy. Ako vyjadriť na divadelnom javisku slovo, ktoré nebolo vyslovené? Ale viem, že sa mu to podarí.

Trváte, že by ste rada písala aj piesne...

Bola by to výzva na ďalší typ písania. A bola by to pekelná stávka, pretože krásna pieseň je niečo veľmi krehké a nepolapiteľné. Závisí to, samozrejme, od textu, ale aj od interpretácie. Včera som náhodou počúvala pieseň, ktorá sa mi zdá skvelá, pričom je extrémne jednoduchá. Ide o pieseň *Il est mort le soleil* (Slnko je mŕtve) od Nicoletty: „*Zomrelo slnko / keď si ma opustil / zomrelo leto...*“ Keď si prečítate text, je, pochopiteľne, pekný, ale nejde o žiadnu nezabudnuteľnú báseň. Pritom hlas Nicoletty z neho robí vynikajúcu pieseň. Ale pieseň nemá v mojom živote veľa miesta a nenapadá mi interpret, pre ktorého by som chcela písať.

Predstavujeme si vás skôr ako niekoho rezervovaného, či dokonca hanblivého. Je to skutočne tak?

Myslím si, že to zodpovedá mojim začiatkom. Hoci, nie som si tým istá. Ak ste skutočne plachý človek, problémom nie je len strach zo stretnutia s cudzími ľuďmi, ale aj krehkosť, ktorú v sebe nosíte. Nemyslím si, že som niekedy zažila



VIKTÓRIA LAURENT-ŠKRABALOVÁ (1980) je slovensko-francúzska prozaička a poetka. Od r. 2005 žije v Paríži. Vyštudovala francúzsky jazyk na Sorbonne a špecializáciu verejná politika a stratégie pre životné prostredie na parížskej univerzite AgroParis-Tech. Pracuje ako projektová vedúca vo firme zameranej na valorizáciu bioodpadov. Za svoju prózu a poéziu získala ocenenia vo viacerých literárnych súťažiach na Slovensku a v Česku. Publikovala o. i. francúzske zbierky básní: *Le Silence d'une Tempête/Ticho búrky* (francúzsko-slovenská edícia, Editions du Cygne, 2015) a *Le Berceau Nommé Mélancolie* (Kolíska menom melanchólia, belgické vydavateľstvo Chloé du Lys, 2018). Jej poézia sa objavuje pravidelne vo francúzskych literárnych revue ako *2000 Regards*, *Florilège*, *Poésie Première*, *Ce qui Reste* či *Lichen*. Je členkou asociácie Les poètes de l'Amitié v Dijone a asociácie Maison des écrivains et de la littérature v Paríži. Od r. 2018 maľuje abstraktné obrazy, ktoré sú vystavované v rámci kolektívnych expozícií vo Francúzsku (Brioude, La Rochelle, Paríž). Naposledy jej vyšla kniha *Fluctuat Nec Mergitur* (2021). Viac informácií na www.viktoria-lask.net.

túto vnútornú krehkosť. Vždy som si bola istá sama sebou. Keď som v sedemástich rokoch poslala vydavateľstvu môj prvý rukopis, bola som plná dôvery, istotne naivnej, ale bez ktorej by som sa nikdy neodvážila dať text niekomu čítať. Myslela by som si, že to nepôjde, alebo že to nie je dosť dobré. Na druhej strane, keď som sa stretla s Jérômom Lindonom, riaditeľom vydavateľstva Minuit, ktoré súhlasilo s vydaním románu *Quant au riche avenir* (Čo sa týka bohatej budúcnosti, 1985), nedokázala som vysloviť tri slová. Bola som naozaj vystrašená.

Nikdy ste netrpeli syndrómom podvodníčky, ktorý údajne postihuje toľko žien?

Ten pocit nedôvery sa týka hlavne profesionálnych oblastí, kde ide o presadenie sa voči ostatným, žiadanie o lepší plat, lepšiu prácu alebo viac kompetencií. Nikdy som sa nepotrebovala takto presadiť. Pri písaní sa môžete, samozrejme, obávať, že na to nemáte, ale nejde o to isté. Vždy som vedela, že budem písať. Bolo to vo mne odjakživa zakotvené. Nemohla som byť presvedčená, že to bude fungovať, že budem mať to šťastie a budem publikovaná, potom ocenená, a že sa mi podarí živiť literatúrou, ale nikdy som nepochybovala o tom, že budem písať.

Písaním ste sa živilí vždy, je to výsledok šťastia alebo vôle?

Oboch. Odolá vôľa trvalému nedostatku šťastia? Neviem. A ak nemáme vôľu, môže sa šťastie ukázať? Obe sú skutočne prepojené. Čo sa týka toho, z čoho by som žila, keby to neboli moje knihy, netuším, ale istotne by som niečo našla...

Kladiete si otázku, ako sa celosvetová zdravotná kríza (ne)odrazí vo vašom písaní?

Zatiaľ si to neviem predstaviť. Otázka by možno vznikla, keby som momentálne písala, pretože moje romány sa odohrávajú vždy v súčasnosti, v ktorej žijem. Dali by sa umiestniť postavy do rokov 2020 – 2021 bez toho, aby táto téma nebola určitým spôsobom prítomná? Bolo by pre mňa ťažké vyhnúť sa tomu. Iba žeby som začala písať vo vzdialenej dobe a moje postavy už budú všetky zaočkované a zdravotná kríza bude minulosťou!

Čo robíte, keď práve nepíšete?

Prechádzam sa, veľa čítam. Tiež rada varím, nakupujem. Milujem tento veľmi konkrétny rozmer existencie. Mimochodom, keď cestujem, táto rutina mi rýchlo chýba. V skutočnosti aj keď píšem, nikdy to nie je viac ako tri hodiny denne. Takže mám vždy voľný čas na ostatné veci. Je luxus mať takmer všetok čas pre seba, nemusieť oň bojovať. Jediné obmedzenie, ktoré poznám, je žiť v tomto dome, ktorý milujem, a starať sa oň. Som šťastná osoba.

(Pôvodne vyšlo v týždenníku *Télérama*, 11. 1. 2021. Rozhovor pripravila Nathalie Crom, do slovenčiny ho preložila Viktória Laurent-Škrabalová.)



ZUZANA MALINOVSKÁ

Jednoznačné odpovede na zložité otázky bytia neexistujú

ZUZANA MALINOVSKÁ je univerzitná profesorka so špecializáciou na súčasnú francúzsku a frankofónnu naratívnu literatúru a na teóriu literatúry. Pôsobí na Katedre románskych jazykov a literatúr Pedagogickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave a na Filozofickej fakulte Ostravskej univerzity ako hosťujúca profesorka. Za šírenie francúzskej kultúry jej udelili francúzske štátne vyznamenanie Chevalier des Palmes académiques. Publikovala množstvo pôvodných vedeckých štúdií uverejnených doma i v zahraničí, dve domáce a jednu zahraničnú monografiu, vydanú vo francúzskom univerzitnom vydavateľstve, viacero kapitol v monografiách a publicistických textov. Dlhodobo pracovala ako tlmočníčka-prekladateľka, naďalej príležitostne prekladá. V profesionálnom živote ju najviac teší, keď sa k nej hlásia bývalí študenti a bývalé študentky s priznaním, že ich priviedla k čítaniu a premýšľaniu.

Podľa časopisu *L'Express*¹ bola Marie NDiaye (1967) v roku 2009 najčítanejšou francúzskou spisovateľkou. Výsledok prieskumu nebol prekvapením: autorka s vyše dvadsiatkou prozaických a desiatkou dramatických textov i dnes oslovuje široký okruh čitateľov a čitateľiek, pričom francúzsku spoločnosť nepolarizuje ako napríklad aj u nás dobre známy Michel Houellebecq. Jej dielo oslovuje široký okruh čitateľov a čitateľiek, ba stáva sa čoraz častejšie predmetom sústredenejšieho vedeckého bádania. Odborný záujem o žijúcich autorov a autorky nemá pritom vo francúzskom akademickom prostredí dlhodobú tradíciu: literárna veda, koncentrovaná na najprestížnejších francúzskych univerzitách, sa tradične zameriavala na výskum uzavretých diel. Výrazný posun k súčasným autorom a autorkám zaznamenávame až v ostatných desaťročiach, keď vo Francúzsku vychádzajú pôvodné vedecké monografie približujúce tvorbu súčasníkov a súčasníčok. Viaceré z nich sa sústreďujú na autorky a autorov, ktorí prekročili hranice Francúzska: za všetky spomeňme prácu Bruna Viarda, venovanú spomínanému Michelovi Houellebecqovi, *Les tiroirs de Michel Houellebecq* (Zásuvky Michela Houellebecqa, 2013). Iné reflektujú poetiky autorov a autoriek, ktorých diela sa menej prekladajú, ale ich vízie bytia, vpísané do originálnych tvarov, si zaslúžia pozornosť. Patrí medzi ne napríklad kniha Sylviane Coyault *La Province en héritage* (Dedičstvo vidieka, 2002), ktorá analyzuje prózu troch autorov žijúcich mimo francúzskej metropoly, kontroverzného Richarda Milleta, Pierra Bergounioux a Pierra Michona. Posledne menovaný je autorom textu *Rimbaud le fils* (Rimbaud mladší, 1999), ktorý kritika považuje za prvý „récit de filiation“.² Žánrový variant románu, s názvom odvodeným od francúzskeho „filiation“ – čo označuje priamych potomkov viacerých generácií tej istej rodiny –, je rozprávaním o pokrvných príbuzných predchádzajúcich pokolení. Charakterizuje ho neistý, tápajúci rozprávač, ktorý na spôsob vyšetrovateľa pátra a v nechronologickom rozprávaní pri overovaní viacerých hypotéz pomaly a váhavo sprítomňuje bytie predkov, odhaľuje rodinné tajomstvá a vyrovnáva sa s rodinným dedičstvom, často záťažou.

Práve dominantná téma rodiny spája Marie NDiaye s „rozprávaním o predkoch“. Dielo spisovateľky, ktorá je dnes súčasťou študijných programov na viacerých francúzskych univerzitách, charakterizuje mimoriadny záujem o rodinu, jej tajomstvá, traumy, odkaz predkov a problematiku prenosu rodinného dedičstva. Korene tohto záujmu možno nájsť v autorkinom životnom príbehu, hoci

vieme – a literárna kritika to minimálne od polovice 19. storočia neprestáva opakovať –, že umelecké dielo v nijakom prípade nemožno vysvetliť výlučne životom autora či autorky. Zároveň však platí, že umelec často vníma vlastnú životnú skúsenosť ako zásobárňu možných tém a motívov: vyberá si z nej niektoré prvky, tie rôznym spôsobom kombinuje, pre potreby fikcie transformuje či deformuje a následne z nich konštruje originálny románový svet s vlastnými pravidlami a poriadkom. Nie je to inak ani u Marie NDiaye.

Autorka s „exotickým“ menom i zjavom sa narodila asi sto kilometrov od Paríža v meste Pithiviers, neslávne známom z obdobia druhej svetovej vojny.³ S Mariiným otcom, senegalským študentom, sa jej francúzska matka zoznámila v 60. rokoch 20. storočia počas vysokoškolských štúdií v Paríži. Budúca spisovateľka však nemala ani rok, keď otec ženu s dvoma deťmi opustil a vrátil sa do rodného Senegalu. Malá Marie vyrastala na parížskom predmestí v neúplnej rodine s matkou, stredoškolskou profesorkou, a bratom, dnes známym historikom. Prázdniny tráviela u starých rodičov na vidieku v Beauce, poľnohospodársky významnej, no turisticky neatraktívnej oblasti Francúzska. V konzervatívnom provinčnom prostredí, „smutnom a nevlúdnom“, ako zvykne autorka opakovať, po prvý raz pocítila zvláštnu inakosť, ktorá neskôr ovplyvnila jej obrazotvornosť. Mladá Marie bola vynikajúcou študentkou so záujmom o francúzsky jazyk a gramatiku: strednú školu, známe lycée Lakanal, dokončila ako sedemnásťročná. Vzápätí vydala svoju prvú knihu.

Pripomenutím detailov z autorkinho detstva chcem zdôrazniť, že Marie NDiaye vyrastala od narodenia výlučne vo francúzskom kultúrnom prostredí: „Africký pôvod nemá pre môj život nijaký význam, hoci ho prezradí moje meno a farba pleti“.⁴ S otcom nemala nijaký kontakt, spoznala ho ako dvadsaťdvaročná pri prvej návšteve Afriky, kde sa cítila ako cudzinka: „Nespoznávala som tam nič, naozaj nič (...) v Senegale bolo všetko úplne iné, veľmi zvláštne, čudné, no nebolo mi to nepríjemné, skôr ma to akosi priťahovalo“.⁵ V začiatkoch svojej kariéry musela Marie NDiaye pomerne často pripomínať, že farba pleti nevyklučuje francúzsku identitu ani francúzsku štátnu príslušnosť. Ohradila sa napríklad, keď ju v 90. rokoch minulého storočia istý literárny vedec chcel zaradiť do antológie frankofónnych autoriek z Afriky, teda autoriek, ktoré síce píše po francúzsky, ale francúzsky jazyk nie je ich materinským jazykom, pretože pochádzajú z inej kultúrno-jazykovej oblasti ako Francúzsko. Táto skúsenosť odhaľuje pretrvávajúce stereotypy v nazeraní na inakosť: časť bielej majority mechanicky pripisuje ešte i dnes inej farbe pleti „nefrancúzskosť“, a to i napriek tomu, že nie všetci francúzski občania a francúzske občianky, zvlášť z francúzskych zámorských oblastí, sú belosi a belošky.

V tejto súvislosti je potrebné urobiť menšiu digresiu a pripomenúť negatívne konotácie adjektíva „frankofónny“. Zvlášť po francúzsky píšuci autori a autorky inej farby pleti, pochádzajúci z bývalých francúzskych kolónií v Afrike či Indočíne, protestujú proti tomuto zaužívanému označeniu. Anna Moï, ktorá má vietnamské korene, pripomína, že literárna kritika považuje po francúzsky píšucich „bielych autorov zo Severu“ (ako Milan Kundera, Samuel Beckett či Emil Cioran) konsenzuálne a bez najmenšieho zaváhania za francúzskych auto-

¹ *L'Express* – RTL, 16. 3. 2010.

² Preklad „rodové rozprávanie“, ustálený v českom prostredí, nepovažujem za optimálne riešenie, pretože slovenské publikum dnes chápe slovo „rod“ v prvom rade ako „gender“, čo nezodpovedá originálnemu významu „filiation“.

³ Kolaborantský režim tu zriadil trestanecký tábor.
⁴ www.lesinrocks.com.
⁵ *Télérama*, september 2009.

rov, no autorov a autorky s inou farbou pleti (ako džibutský rodák Abdourahman A. Waberi, ktorý od svojich dvadsiatich rokov žije vo Francúzsku) zaraďuje medzi autorov frankofónnych. Výraz „frankofónny“ v súčasnosti nielenže nevyjadruje realitu – veď mnohé po francúzsky písané literatúry, napríklad québecká a iné, sú dnes autonómnymi, esteticky presvedčivými literatúrami s vlastnou tradíciou –, ale toto politicky nekorektné pomenovanie implikuje kultúrnu dominanciu, segregáciu, teda akúsi novodobú podobu kolonializmu. Po francúzsky píšuci autori a autorky odmietajú blahosklonne paternalistický prístup, typický pre časť francúzskeho akademického prostredia.⁶ V roku 2007 preto viacerí podpisujú manifest⁷ odmietajúci označenie „frankofónny“. Výhrady majú najmä proti axiologickým implikáciám pojmu, v dôsledku ktorých sa „frankofónna“ literatúra tradične vníma v opozícii s hodnotovo vyšším a umelecky presvedčivejším francúzskym vzorom s centrálnym postavením. Vyznieva potom ako menej hodnotná periférna literatúra, často len akýsi exotický či etnický dokument, ktorý nemôže byť predmetom serióznejšej kritickej reflexie. Signatári a signatárky manifestu zároveň pripomínajú, že francúzsky jazyk zapustil korene na piatich kontinentoch, a preto nemôže byť viac výhradným vlastníctvom francúzskeho národa. Vymanil sa zo zovretia štátneho jazyka, vyrovnal si účty s jazykom niekdajších kolonizátorov a vykročil vlastnými cestami po svete, ktorý nemá stred. Je teda najvyšší čas – povedané s kamerunským historikom Achillom Mbembem – „odnárodniť“ francúzsky jazyk a skončiť tak s „jazykovým imperializmom“.⁸ Názov manifestu *Pour une littérature-monde*, v doslovnom preklade Za literatúru-svet, zároveň naznačuje, že po francúzsky píšuci autori a autorky chápu literatúru ako výpoveď o svete. Nadväzujú na Tzvetana Todorova, ktorý v *Literatúre v nebezpečenstve*⁹ pripomína, že po dlhšom štrukturalistickom a postštrukturalistickom období je potrebné vnímať textovú realitu vo väzbe na mimoliterárne súvislosti. Upozornenie prichádza možno oneskorene, pretože už v 80. rokoch minulého storočia, po dlhšom období formalistických experimentov a introspektívnej literatúry, samotní francúzski autori a autorky objavujú svet. „Užívanie si sveta“, jeho „využívanie“ či „návod na jeho používanie“, ale i „zvykanie si na svet, ktorý sa užívaním opotrebuje“, to sú základné významy zašifrované do názvu cestopisu švajčiarskeho autora Nicolasa Bouviera *L'Usage du monde* (1963), ktorý signatári a signatárky manifestu považujú za emblematický.

Francúzska autorka Marie NDiaye vstupuje do literatúry v čase, keď sa do nej po dlhšom čase vracia subjekt so svojím príbehom a pamäťou. Debutuje v roku 1985, keď Alain Robbe-Grillet – i na Slovensku známy predstaviteľ „školy pohľadu“ s pôvodnou ambíciou „objektívne“ zachytiť prítomnosť vecí – vydáva autobiografický text so symptomatickým názvom *Le Miroir qui revient* (Zrkadlo sa vracia). Voľbou titulu so stendhalovskou metaforou románu-zrkadla ohlasuje niekdajší reprezentant „nového románu“ návrat k tradičnejšiemu románovému tvaru, ktorý je konštruovaný okolo príbehu jedinca. I prvotina Marie NDiaye *Quant au riche avenir* (Pokiaľ ide o naplnenú budúcnosť) sa zameriava na jedinca: je úsmevnou a zároveň vážnou osobnou výpoveďou o dospievaní. Dve renomované parížske vydavateľstvá Seuil a Gallimard debut mladej gymnazistky od-

mietli, no autobiografický text zaujal Jérôma Lindona. Zakladateľ a dlhoročný riaditeľ prestížneho Editions de Minuit – vydavateľstva, ktoré publikuje diela etablovaných autoriek a autorov, napríklad predstaviteľov „nového románu“ ako Alain Robbe-Grillet, či nositeľov Nobelovej ceny za literatúru ako Claude Simon či Samuel Beckett – správne odhadol talent mladej autorky. Slovami chvály nešetřila ani časť kritiky: Pierre Lepape v *La Quinzaine littéraire* vysoko hodnotil svojsky neopakovateľný tvar podčiarkujúci univerzálnosť témy. Krátko po vydaní debutu vychádzajú ďalšie diela: v roku 1989 *La Femme changée en bûche* (Žena, čo sa premenila na poleno), dva roky nato *En famille* (V rodine), v roku 1996 *La Sorcière* (Čarodejnica) a o tri roky neskôr *Hilda* (1999). Samotné tituly upozorňujú jednak na tematické zameranie autorky, sústredenej na ženu a rodinu, a zároveň naznačujú možný spôsob modelovania epického sveta: využívaním postupov a techník rozprávky či fantastickej literatúry. V diele Marie NDiaye nachádzame veľa nadprirodzeného, nevysvetliteľného, racionálne nechopiteľného. Možno práve preto vidia niektorí kritici a niektoré kritičky v tvorbe autorky silný africký vplyv a iní ju zas zaraďujú medzi magických realistov. Nemyslím si, že táto v školskej praxi zaužívaná, pre študijné potreby aj potrebná klasifikácia je produktívna. Napokon, métou umelcov a umelkýň je práve originalita a neopakovateľnosť, teda nezaraditeľnosť.

„Velikána do šuflíka nevtesnáš,“ hovorievala Nathalie Sarraut. Za dôležitejšie považujem krátko predstaviť autorku a zvyšok nechať na čitateľov a čitateľky.

Marie NDiaye ponúka obraz sveta, ktorý na prvý pohľad pripomína svet skutočný, dobre známy až banálny. Ibaže v istom okamihu rozprávania vtrhne do tohto povedomého sveta čosi neznáme a neskutočné, presahujúce hranice racionálneho chápania: žena, čo sa zmení v poleno, matka s nadprirodzenými schopnosťami, manželka, čo neverného manžela premení na slimáka a zatvorí ho do krabíčky, znepokojujúce zvieratá, zvláštne prírodné scenérie, nevysvetliteľné premeny, zmiznutia a iné. Umeleckú výpoveď charakterizuje rozkolísanosť: na jednej strane realistická presnosť, faktualnosť, na strane druhej znepokojujúce iracionálne, zobrazené v hyperbolickom moduse. Zvláštnosť rozprávania zvyšuje neurčitost a nedopovedanosť, ba zamlčanie informácií, ktoré sú pre vývin deja, respektíve jeho pochopenie podstatné. „Biele miesta“ v umeleckej výpovedi kladú na čitateľa a čitateľku zvýšené nároky: vyzývajú ich, aby rozvíjali vlastnú predstavivosť a text si dopovedali. Pritom už samotné zobrazenie rodiny, teda čohosi familiárneho, dobre známeho, banálneho, je u autorky nejednoznačné až rozporuplné. Akoby sa Marie NDiaye spôsobom sebe vlastným, t. j. prostredníctvom fikcií a exponovaných obrazov, pripájala k Freudovej definícii rodiny,



6 Situácia na severoamerických a kanadských univerzitách je v tomto smere diametrálne odlišná.

7 LE BRIS, Michel – ROUAUD, Jean. 2007. *Pour une littérature-monde*. Paris : Gallimard.

8 Tamže: 72.

9 TODOROV, Tzvetan. 2006. *La Littérature en péril*. Paris : Flammarion.

vyjadrenej známym pojmom *Unheimlich*.¹⁰ Slovo vyjadrujúce ambivalentnosť rodinných vzťahov je zložené z nemeckého „heimlich“ – od domov (Heim), teda niečoho „domovského“, „domáceho“, „domáckeho“, intímneho, familárneho – a predpony „un“, ktorá je znakom antonyma. Slovo naznačuje, že pôvodne „domácke“, „známe“ sa preklopí do nefamilárneho, neznámeho, čo zdôrazní ďalší význam, a to „tajomný“, „tajuplný“, vpísaný do „heimisch“ pripomínajúceho „heimlich“. Freudovo *Unheimlich* „definuje“ teda rodinu ako čosi dôverne známe, intímne, familárne, čo sa v istom okamihu zmení v svoj opak, teda niečo neznáme, znepokojujúco tajomné. A Marie NDiaye zobrazuje práve túto „inquiétante étrangeté“¹¹ – ako znie najrozšírenejší francúzsky ekvivalent Freudovho pojmu –, teda „znepokojujúcu zvláštnosť, cudzotu“, ktorá charakterizuje rodinu, pôvodnú a pre harmonický vývin jedinca dôležitú spoločenskú jednotku. Volí si pritom prostriedky hyperboly, ktorá znepokojujúcu zvláštnosť rodiny ešte viac podčiarkuje. Tak napríklad Lucie, protagonistka a rozprávačka románu *La Sorcière* (Čarodejnica, 1996), ktorá žije s dcérami-dvojčatami a manželom v malom rodine dome na okraji provinčného mesta, vie predpovedať budúcnosť. Telepatické schopnosti zdedila od matky-čarodejnice a odovzdala adolescentným dcéram, ktoré ich využívajú ešte viac: premenia sa na vrany a odletia z rodinného hniezda. Paralelne sa rozvíja realistická línia príbehu s otvorenou koncovkou: vešticu Lucie opustí manžel, tá sa pokúša zmieriť svojich rodičov, hoci jej matka už žije s iným mužom, dostáva sa do finančných problémov, vydáva sa hľadať manžela, ktorý však už má v inom meste inú rodinu, vracia sa domov, kde sa jej ujme intrigánska suseda, a tak si po ňu príde polícia, ktorá ju obviní z podvodu a uväzní atď. Minuciózny opis banálnej každodennosti plnej nudy, ubíjajúcej samoty, ľudských drám a úzkosti dopĺňa fantastický príbeh plný mágie. Exponuje motívy premien ľudí na živočíchy, ale i motívy snenia ako úniku z krutej reality, v ktorej matky opúšťajú deti, otcovia pôvodnú rodinu a zakladajú si novú, manželky ostávajú osamotené a pod. Fantastické motívy svojou symbolikou podčiarkujú realistický príbeh, znepokojujúcu výpoveď o súčasnom racionálnom a pragmatickom svete, v ktorom i tak mnohé ostáva zahalené tajomstvom. Marie NDiaye totiž nedáva odpovede, pretože dobre vie, že jednoznačné odpovede na zložité otázky bytia neexistujú. Každý ďalší román, postavený na ambivalentnosti výpovede oscilujúcej medzi realizmom a fantastikou, je novým potvrdením tohto poznania, tejto životnej pravdy. A talentu autorky, ktorá získala niekoľko prestížnych literárnych cien: v roku 2001 cenu Femina deviatimi hlasmi z dvanástich za román *Rosie Carpe* (Ruženka Kaprová), v roku 2009 Goncourtovu cenu za *Trois femmes puissantes* (Tri mocné ženy), román s tromi silnými príbehmi, ktoré autorka po prvý raz sčasti situuje do Afriky.

Ladivine z roku 2013 sa v roku 2021 vďaka chvályhodnej iniciatíve vydavateľstva august august dostáva k slovenskému publiku.¹² V poradí štrnásty román¹³ Marie NDiaye, osvedčená kombinácia najdrsnejšieho realizmu a fantazijno-poetických pasáží, stvárnjuje tematiku známu z predchádzajúcich románov. Približuje osud troch žien troch generácií: starú matku Ladivine Syllovú, jej dcéru Malinku alias Clarisse Rivièreovú a vnučku s menom po starej mame. Malinka, nemanželské dieťa slobodnej ženy, ktorá prišla do Francúzska z „neistej provin-

cie“ (s. 23), sa za svoju matku hanbí. Z pamäti chce vymazať detstvo strávené v tesnom tmavom byte na parížskom predmestí s chudobnou, no milujúcou matkou, ktorá – navzdory svojmu menu „božská“ (po francúzsky *la divine*, t. j. tá, čo je božská) – „nebola kráľovnou pre nikoho, ale obyčajnou slúžkou, ktorá sa napokon zdala byť slúžkou aj v očiach svojej dcéry Malinky“ (s. 21). Malinka nechce, aby ju spájali s matkou upratovačkou, čo „odovzdala svojej dcére črty, ruky, dlhú štíhlu siluetu a, vďaka bohu, to bolo všetko“ (s. 12). Popiera svoje korene, túžiac po novom živote s novou identitou, a tak sa premenuje na Clarisse. Vybrané meno, odvodené od latinského *clara* s významom svetlá, jasná, ale i slávna – možno intencionálna voľba –, do veľkej miery rezumuje postavu: húževnatá Clarisse s „bielou tvárou“ (s. 17) a „zvláštnym typom vlasov“ (s. 58) je protikladom „temnej Malinky“ (s. 37), dcéry „negerky“ (s. 42), ako sa s určitým odkladom dozvieme. Clarisse je šťastne vydatá za dobre zabezpečeného a milujúceho muža Richarda Riviera, ktorý dlho ani len netuší o svokrinej existencii a manželkinom dvojitom živote. Rivierovci bývajú s jedinou dcérou Ladivine v peknom dome v menšom provinčnom meste, odkiaľ sa Clarisse-Malinka každý prvý utorok v mesiaci tajne vydáva za matkou, čo „nevedela nič o Clarisse Rivièreovej“ (s. 10).

Román s dômyselne prepracovanou konštrukciou a zaujímavou prácou s časopriestorom otvára scéna, zachytávajúca Clarisse vo vlaku na ceste za matkou. Rozprávanie, odvíjajúce sa z perspektívy postavy, odhaľuje Clarissino vnútro, rozporuplné pocity hanby a viny, strachu a sebaobviňovania, výčitiek svedomia, zmätenosti i odhodlania pokračovať v návštevách poníženej ženy, ku ktorej napriek všetkému cíti „nehynúcu srdcervúcu lásku“ (s. 65). Clarisse-Malinka, pri matke „mlčanlivá žena s bielou tvárou“ (s. 17), cíti, ba vie, že je „pokrivená a mrzká“ (s. 48) a raz bude pykať za to, že „služku opustila“ (s. 48), že „zo života slúžky spravila trpký chlieb“ (s. 87). Napriek tomu nič na zvykoch nezmení a rúti sa do nešťastia, ktoré silne zasiahne aj jej najbližších.

Ponorom do vnútra postáv nadväzuje Marie NDiaye na najlepšie francúzske tradície introspektívneho románu. Presvedčivo, so zmyslom pre jemné nuansy zachytáva komplexnosť a ambivalentnosť vzťahov medzi najbližšími, relatívnosť a krehkosť šťastia, bezbrannosť voči osudu. Kým v *Troch mocných ženách* ťažký údol nezasiahol do integrity protagonistiek, v *Ladivine* je to inak: tri „prekliate“ generácie svojmu osudu neujdú. Rodinný a rasový pôvod, príslušnosť k sociálnej skupine, no najmä osobnostná výbava a márna snaha zmeniť nezmeniteľné ovplyvnia životy postáv viac, ako sú si ochotné pripustiť.

Nebolo by dobré pripraviť čitateľov a čitateľky o preväpovanie a prerozprávať im celý príbeh, epicky košatý, odohrávajúci sa na dlhšom časovom úseku a v široko poňatom priestore (Bordeaux, francúzske provinčné mestá, Berlín, bližšie neurčená exotická krajina), podávaný nechronologicky a fragmentárne. Chceme preto len upozorniť na niektoré atribúty textu, ktoré by mohli zážitok z čítania umocniť. Aj v tomto románe vyžíva autorka osvedčené postupy: jej výpoveď balansuje na pomedzí minuciózneho opisu najvšednejšej až nudnej každodennosti a zobrazovania využívajúceho postupy a techniky fantastickej literatúry či rozprávky. „Efekt reality“ (povedané s Barthesom), posilňujúci prav-

10 FREUD, Sigmund. 2011. *L'Inquiétante familier*. Paris : Payot & Rivages.

11 V českom preklade „něco tísnivého“. Pozri FREUD, S. 2003. „Něco tísnivého“. In FREUD, S. *Spisy z let 1917–1920*. Praha : Psychoanalytické nakladatelství.

12 NDIAYE, Marie. 2021. *Ladivine*. Bratislava : august august. Preložila Ivana Dobráková.

13 Hru *Papa doit manger* (Otec musí jest) s úspechom uvádza Comédie française.

depodobnosť príbehu, ozvláštňujú pasáže, kde do obrazu skutočnosti náhle vtrhne nadprirodzený prvok, rozumom neuchopiteľná iracionalita. Tento postup je najvýraznejší v časti venovanej mladšej Ladivine: je vydatá za Berlínčana Marka Bergera a po prvý raz odmietne stráviť prázdniny pri Baltickom mori, v blízkosti svokrovcov, ktorí mladým nevelmi rozumejú. Na odporúčanie otca sa s manželom a dvoma deťmi vyberie do exotickej destinácie. Hoci neznáma krajina mala byť dokonalým miestom na oddych a vybočením z rodinného stereotypu, sen o výnimočnej dovolenke sa rýchlo rozplynie a premení na nočnú moru. Bergerovcom sa do cesty nečakane postavia zvláštni ľudia, znenazdajky zmiznú, znova sa vynoria, niekedy s novou identitou, stávajú sa im nevysvetliteľné príhody, ohrozujú ich predmety, Ladivine ochraňuje tajomný pes s „očami Malinkinej matky“ (s. 69) a pod. Pod vplyvom čudných a neprijemných udalostí sa harmonické rodinné vzťahy vážne narušia: Ladivine sa pred očami manžel mení na cudzinca, ktorého pomaly už ani nespoznáva, kým v nej silnie pocit, že neznámu krajinu – pochádza odtiaľ jej zatajovaná stará matka? – dôverne pozná. Zmení sa však najmä samotná Ladivine, čím nezvratne zasiahne do osudu rodiny, čo žila „existenciu zdeformovanú čímsi nevysloviteľným a zásadným, čo sa nad nimi vznášalo, bez toho, aby sa to celkom odhalilo či zmizlo, a čo spravilo z ich života falošný život“ (s. 305).

Hyperbola ako prostriedok na zobrazenie nefunkčnej rodiny originálnym spôsobom „uvažuje“ o takých všeludských a nadčasových témach, ako je medzigeneračný prenos, nedorozumenie medzi ľuďmi, vyplývajúce z nedostatku komunikácie („ticho zahalí ich dom, slušné, tlmene, mierumilovné ticho“, s. 75) a odmietania nezmeniteľných faktov: „nič ju nenúti naveky zostať dcérou slúžky“ (s. 35). Vypovedá aj o vine a spomínanom sebaobviňovaní, láske a neláske, pykaní, rozhrešení, odplate, jedným slovom – o ľudskom bytí. Či skôr napovedá, lebo okľukou, prostredníctvom výstižných obrazov a viacvrstvového jazyka naznačí to, čo ani operatívna pojmová výpoveď nevie presne pomenovať. V tejto súvislosti nemožno nespomenúť, že tvorbu Marie NDiaye charakterizuje veľmi starostlivá práca s jazykom: jej texty sú „rozsiahlou sieťou štylistických figúr“.¹⁴ Formálne dokonalé romány sa vyznačujú špecifickým idiolektom, zvláštnym používaním jazyka, ktorý je melodický, rytmický. Zaujímavá je veľmi precízna práca so slovesnými časmi, výber slov s viacerými konotáciami a ich kombinácia (napríklad pravidelné zdvojovanie akostných a vzťahových adjektív), spájanie slov do viet a dlhých rozvinutých súvetí, ktoré tvoria niekedy celé odseky. I keď tento druh umeleckej výpovede náročnejšieho francúzskeho recipienta a recipientku, odchovaných na Marcelovi Proustovi, neodradí, jeho prenos do iného jazykovo-kultúrneho prostredia nemusí byť vždy úspešný. Nie je to však prípad slovenskej Ladivine.

Chcem preto vysoko vyzdvihnúť prácu Ivany Dobrakovovej, ktorá si s prekladom originálu do slovenského jazyka poradila veľmi dobre. Stála pritom pred zložitou úlohou, ak vezmeme do úvahy rozdiely medzi východiskovou francúzštinou a cieľovou slovenčinou a prirátame k tomu možno i inú prekladateľskú tradíciu a edičnú prax. Jej preklad, ako celok¹⁵ verný a pekný, vyznieva v slovenčine prirodzene a plynulo. Prekladateľka, sama tvorivá autorka s rešpektom

a citom pre jazyk, našla vhodný spôsob, ako zladiť úzus slovenčiny s jazykom originálu. Nestratila sa v preklade komplikovaných súvetí s mnohými vsuvkami, odbočkami, so zvláštnou syntaxou a špecifickým slovosledom. Za všetky aspoň jeden príklad z incipitu:

„Opäť sa stávala Malinkou, len čo nastúpila do vlaku, no nevnímala to ani ako radosť, ani ako mrzutosť, pretože si to už dávno prestala uvedomovať. Ale vedela o tom, lebo už nedokázala spontánne reagovať na krstné meno Clarisse, keď niekto známy, hoci sa to stávalo zriedka, nastúpil do toho istého vlaku a zavolať na ňu alebo ju pozdraviť jej krstným menom Clarisse a pristihol ju zmätenú, ohúrenú a s neistým úsmevom, čím ich priviedla do vzájomných rozpakov, ktoré trochu otupenej Clarisse ani nenapadlo jednoducho prekonať a so zdaním prirodzenosti opätovať, dobrý deň, ako sa máte“ (s. 7).

Druhá veta citovanej ukážky začína nezvyčajne odporovacou spojkou, presne ako v origináli. Štruktúrou akoby kopírovala francúzsku pôvodinu, pričom nič nevynecháva ani nepridáva: na zachytenie zvláštnosti jazyka originálu tvorivo, no s mierou využíva možnosti slovenského jazyka. Zdá sa, že jej záleží na rytme prózy (osemslabičné „le bonjour, le comment ça va?“ má aj v slovenčine rovnaký počet slabík, rovnako ako deväťslabičné „elle redevenait Malinka“ – „opäť sa stávala Malinkou“). Ivana Dobrakovová netenduje k explicitnosti, čo by bolo v rozpore s originálom s vysokou mierou implicitnosti, nechce, v snahe nevedomky nadbiehať čitateľovi a čitateľke, autorku nijako dopĺňať, „vylepšovať“. Naopak, jej preklad ponúka slovenským čitateľom a čitateľkám veľmi podobný zážitok, aký by mali z čítania románu Marie NDiaye v origináli. Sprostredkovanie jednej z najznámejších súčasných francúzskych autoriek slovenskému publiku preto považujem za záslužný čin, ktorý prijímajúcu kultúru obohatí.

(Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe Zmluvy č. APVV-20-0179.)



Zuzana Svatík: Skica, ceruza na papieri, 2021

¹⁴ BISHOP, Michael. 1999. Modes et consciences. Germain, NDiaye, Lépront, Sallenave. In VIART, D. – BAETENS, J. (ed.). *Etats du roman contemporain*. Paris – Caen : Lettres modernes Minard, s. 104.

¹⁵ Bolo by zaujímavé venovať sa analýze prekladu podrobne (napr. v záverečnej práci v odbore prekladateľstvo-tlmočníctvo).



Zuzana Svatík: Dnu a von, bakalárska práca, porcelán, 34 cm, 2016. Foto: Štefan Sekáč

DIANA MORELOVÁ



DIANA MORELOVÁ vyštudovala filmovú dramaturgiu a scenárisktu na VŠMU v Bratislave. V r. 2004 bola jej divadelná hra *Nádych* ocenená v súťaži DRÁMA, publikovaná v *Romboide* a v slovenskom preklade v antológii *Apokalipsa*. Pre rozhlas napísala niekoľko hier a fíčrov, pre televíziu viacero hraných, dokumentárnych a animovaných seriálov. Dramaturgicky vedie storytellingový podcast *Nezhasínaj!* a venuje sa aj autorskej tvorbe.

1.

tanec a hry vodováhy
vychýlenie z osi a návraty
roztáčame do priestoru
koberec so zvráteným vzorom

skláňam sa, dotýkam rukou tkaniny
nohu nechávam pevne na mieste
a obkresľujem kružnicu,
ktorú nechcem opustiť

ale kvôli rovnováhe
ani jej vzor nesmie nikam
prečnievať

2.

vraciam body na pôvodné miesta
hádzem skielko na zem a utekám
stále tie isté pravidlá, zlomené
v súradniciach určujú pád svahu

ostrí zrak, pretína
pokožku, vytrháva nerv
prevlečie ho cez oko
ihly a telo prešívajú
šijacím strojom

vstávam
preťatá v presne vyznačenom bode

3.

ticho vypáram
z vety traslavým háčikom

potom medzery
vtiahne ventilátor do
priestranstva, kde
väčšie vety preniknú
do menších, menšie
do slov, až kým neupchajú
otvory
povievajúce ako záclony dopletené v spánku

a dva stroje ľudoprázdnej fabriky
vyrábajú celú noc
takéto priznania

4.

v úpale, uprostred zimy
vyvrhujem rybu
machuľu na pijavé dno posteľe
do skoršej formy
prvohory komunikácie
dutiny skameneliny, do odliatku

tma sa pokojne pozoruje, morová
ranka trhá
v protismere tkania šupín
zrastie čelusť, oko vrastie do spánku
a ostrí ostrie
až kým zas
nevyvrhnem rybu
úplne neporušenú, bôľnoslanú
s morskou penou v kútiku úst

opätované telo na háčiku
dezinfikujem ľadom
bez zbytočného
posunku

5.

dýcham zďaleka, iný vzduch
uviaznutý v rozptylovej mriežke

pozorujem nás kamerou
v rohu zvukotesnej kocky
dvojexpozícia: náhoda / úmysel
ako prikladáš ústa na pupok
ako nadúvaš brucho na prasknutie

neprečítam znak z dostreľu
najbližší bod je
v nedohľadne

dýcham zďaleka, iný vzduch, z dôb, keď ho ešte nebolo
akýkoľvek vlastný pohyb časom, každým smerom
prekladám do tohto rozhovoru ako
ľahký tanečný krok

6.

tlmočenie v protismere

vdychujem vzduch zmiešaný so soľou a popolom
pohyb časom bez dôkazov

žena priviazaná za vlasy nad pahrebu
v roztoku ľadové elektródy
vrazené do epicentra –
sťah
pole vysypané soľou

nasleduje:
krátenie dychu po mantinel
detail sekundy
plynulé strácanie bezvedomia
vynáranie, ponáranie
kryhové more bez mena

7.

dvíha sa hladina, látka presakuje
hydraulika nemešká

zhovárame sa
v miestnosti sú slová stlmené hustotou
teplej vody

tekuté vety ponáram po zápästia
farbím priestor
pexeso gesta a zámeru:
je dôležité
orientovať sa v hre

zhovárame sa vo vodnom jazyku
definícia dialógu sa nemení:
*to, čo vyhadzujem,
nie je tým, čo dopadá*

8.

v plynovom sne sa držím za ruku
konečné uvoľnenie z infúzií

fotografiu zväčšenú na pohmat
pripevňujem na hrmotiace žalúzie
uvoľnené hrdlo padá otvorené dokorán

Ach, rany klesajú ku dnu
ako sirup do pohára vody
presne tak rany klesajú
do mojich rúk

9.

počujem vnútro ucha
šepot zo zámotku
pretrvávanie dažďa, ornament na okne
a vytrvalo ich nevpúšťam

chodbou prilieta
zväčšený dych, premočený hmyz
priviazaný o
končeky vlasov, dlhých ako pád

na štyroch, na koberci
pohyb nie nepodobný
vnikaniu nechtov pod zrazeninu

ústie je suché, puknuté v rohu izby

10.

na chrbte ruky rytmicky pukajú vlasy
zadychčané
na každej hánke:

*„Sme tvar, ktorý ohraničuje
Strapec, ktorý padá
Stalaktit rastúci dovnútra
Kvet zabodnutý do ucha žily“*

vlásenka, vlásenka mi zopína dych

11.

sme deti
napospas predtuchám, kresbám do dymu
na stenách jaskýň
v jazykoch, ktoré nám netreba

vrástol mi lúč – čepeľ, dieťa
tak sa lúč bez kontúry
ani deti nevedia
naozaj hovoriť

12.

obidva smery:
vťahovanie, vrastanie
vytláčanie, vytrhávanie
rovnako aj: machuľa do kresby
ticho rozpité na reč
ti opisujem rovnako pravdivo akýmkoľvek slovom

(vo vriacom starom mori
vznikajú tieto smery)

aj bezvedomie stále znova
znova obkresľujem
presnou líniou

moje prsia sú tenké
potichu si do nich vrážam rybaciú kost
(hlboko, usilovne, dôkladne)
až po nervový povrazec
sa pripevňujem



OFF Festival Bratislava 2021: Rodinný portrét, OD Dunaj. Foto: Leontína Berková

MIROSLAVA URBANOVÁ

Redefinície rodinného portrétu

OFF Festival Bratislava 2021: Rodinný portrét, OD Dunaj, Bratislava, 5. – 19. 11. 2021.

Vystavujúci umelci a umelkyne v hlavnej sekcii: Ali Saltan, Angelika Kollin, Bart Heynen, Bence Molnár, Daniel Laurinc, Daniel Skwarna, David Waderton, Gregg Segal, Haruhiko Kawaguchi, Inka & Niclas Lindergård, Jana Ritchie, Karina Golisová, Kvet Nguyen, Linda Zhengova, Lorena Ros, Maciej Przemysk, Madeleine Kukic, Maksym Kozlov, Michał Jaszowski, Natela Grigalashvili, Olja Triaška Stefanović, Patrycja Pawężowska, Prune Phi, Roman Franc, Small Dicks, Ted Lau.

Dvanásť ročník bratislavského fotografického OFF festivalu, venovaný téme rodinného portrétu, podčiarkol žitú realitu pandemickej skúsenosti, ktorá nás dočasne zomkla a uzavrela v samote alebo v rámci základných spoločenských jednotiek. Tie však majú často ďaleko od „ideálu“ mama-tato-deti, ďaleko od idyllickej instagramovej domácnosti, kde sa fotografické kurátorovanie svojho života stalo novým štandardom. Viaceré diela sa cielene či nepriamo dotkli rodových rol, ich inscenovania a podrývania prostredníctvom vizuálneho jazyka. Iné zas skúmali rôzne komunity, ktoré vznikli na základe špecifickej spolunáležitosti, ale aj ich zánik.

Rodinný portrét je prienikom spoločenského fenoménu a klasického žánru fotografie, ktorý podlieha nielen rôznym (pre)žitým predstavám, pýtajúcim si prehodnotenie, ale aj dejinne špecifickým zmenám. Festival sa nestal príručkou či historickým exkurzom do dejín fotografického zobrazovania ani sociologickým výskumom na tému rodina, ale živým, intermediálnym laboratóriom pre snahu o sprostredkovanie rôznych uhlov pohľadov na to, čo pre nás rodina, ale aj jej reprezentácia znamená. Rodinný portrét vznikol ako vzor istému zobrazeniu v rámci danej spoločenskej triedy, v ateliéri fotografa a na pamiatku, ako ľudia vyzerali. Jeho dnešné uchopenia a reinterpretácie sú zaujímavé práve v odchýlkach od strojenosti memorabiélie. Paradoxne, pre konzervatívne publikum možno „dráždivá“ výstava Barta Heynena *Dads*, zachytávajúca gay páry vychovávajúce deti, bola jedným z najkonvenčnejších uchopení žánru. Sprostredkovala vizuálne simulakrum každodenného života šťastnej rodiny z predmestia, ktorej typickejšie heterosexuálne obsadenie nahradili partneri rovnakého pohlavia.

To, že *queer* môže ponúknuť alternatívne čítanie vecí, ktoré považujeme v rámci našej kapitalistickej súčasnosti za dané, ako napríklad lineárnu koncepciu času spojeného s reprodukciou ľudského druhu (ktorú queer bytie narúša), predviedla iná výstava v rámci programu *OFF Satellite*, ktorý sa koná v externých inštitúciách. Projekt Ľuboša Kotlára v spolupráci s kurátorom Erikom Vilímom zo



MIROSLAVA URBANOVÁ (1991) vyštudovala dejiny umenia na Universität Wien. Je kurátorkou súčasného umenia, píše pre periodiká venované umeniu a kultúre a pre feministický newsletter *Kurník*. Počas svojich viedenských štúdií pracovala štyri roky pre viedenskú súkromnú galériu Loft8. Neskôr pôsobila ako kunsthistorička v Galérii Nedbalka v Bratislave. Od novembra 2021 je vedúcou bratislavskej galérie Medium.



OFF Festival Bratislava 2021: Rodinný portrét, OD Dunaj. Foto: Leontína Berková



OFF Festival Bratislava 2021: Rodinný portrét, OD Dunaj. Foto: Leontína Berková



OFF Festival Bratislava 2021: Rodinný portrét, OD Dunaj. Foto: Leontína Berková

série *Nowlessness* s názvom *It's Getting Hot in Here* priniesol do protiatómového krytu v budove Kunsthalle Bratislava nabitú skupinovú výstavu plnú rozmanitých diel z kurátorského výberu.¹ Človek v nej stratil zmysel pre čas, orientáciu v tom, čo je „prírodné“ a „artificiálne“, čo je náhodná situácia alebo starostlivo inscenovaný moment. Alebo si skôr jednoducho uvedomil fluidné hranice týchto arbitrárnych kategórií. Miestne špecifické a silno atmosférické zásahy v klaustrofobických priestoroch spolu komunikovali vo viac či menej viditeľných odrazoch a referenciách. Subtílnym tematickým momentom sa stala malá daguerrotypia fotografa a kurátora Kotlára, ležalo položená na polici starého regálu. Namiesto portrétu, na ktorý bola táto jedna z najstarších fotografických techník prevažne používaná, v tomto prípade išlo o zachytenie zoskupenia osudovo pôsobiacich mrakov.

Tematický *open call* festivalu, z ktorého sa vyberajú diela do finálnej výstavy, má potenciál priniesť nečakané spojenia a kontrapozície umelcov a umelkýň z celého sveta, a tak to bolo aj tentoraz. Kurátorský tím OFF Festivalu dokáže namiešať zaujímavý medzinárodný, aj keď nie notoricky známy mix fotografickej produkcie, ktorá zahŕňa všetky žánre od dokumentu cez portrét po konceptuálne uchopenia témy. Silnými momentmi hlavnej výstavy v priestoroch OD Dunaj pre mňa boli diela, ktoré poukazovali na to, že rodinné zázemie a komunita neznamenajú vždy bezpečie a istotu, ako napríklad projekt Loreny Ros o ľuďoch, ktorí v detstve zažili sexuálne násilie zo strany svojich blízkych.

¹ Jana Bernartová, Marek Burcl, Katarína K. Cvečková, Daniela Danielis, Terézia Feňovčíková, Šimon Chovan, Ľuboš Kotlár, Kati Linek, Paula Malinowska, Svätopluk Mikyta, Naikavols, Eva Priečková, Jan Picko, Juraj Rattaj, Gabriela Smetanová, Milan Vagač, Vladimíra Vrbiňáková.



OFF Festival Bratislava 2021: Rodinný portrét, OD Dunaj. Foto: Leontína Berková

OFF Festival Bratislava 2021: Rodinný portrét, OD Dunaj. Foto: Leontína Berková



OFF Festival Bratislava 2021: Rodinný portrét, OD Dunaj. Foto: Leontína Berková



OFF Festival Bratislava 2021: Rodinný portrét, OD Dunaj. Foto: Leontína Berková

Viacere diela spracúvali témy ako diasporické bytie v cudzej krajine či nemožnosť usadenia sa, rodinné archívy naprieč časom a hranicami, či naše (spolu)žitie vo svete ako bytosti so špecifickou históriou, kultúrou. Nechýbal ani pohľad na rodinu ako spotrebiteľskú jednotku, ktorá v súčasnosti produkuje nielen kvantú odpadu, ale aj dát. Isté odľahčenie priniesla selekcia diel, ktorá sa kriticky dotkla prežívajúceho nacionalizmu a iných prejavov zlého vkusu.

Sekcia *OFF Academy*, venovaná študentom a študentkám vybraných umeleckých škôl,² je otvorená DIY zásahom do jednotlivých jednoduchých stavebných prvkov výstavných stánkov, no niekedy nechceme zviditeľňovať aj produkčné možnosti a starostlivosť o inštaláciu jednotlivých zastúpených škôl. Diela študentov a študentiek často sprostredkovali dôležité generačné výpovede o rovesníckych komunitách, ale aj medzigeneračných vzťahoch, citlivé spracovania tabuizovaných tém, ako napríklad pokus o samovraždu blízkeho človeka. V niektorých prípadoch však bolo možno až príliš cítiť cieľnú profesorskú kuratelu. Prijemným ponorom sa stala príhlá sekcia venovaná autorským knihám, ktorých množstvo pravdepodobne tiež odráža dosahy pandémie. Jedna z mála fotografických kníh, s ktorými sme sa asi všetci stretli už v skorom veku, je práve rodinný album. Aké príbehy sa nám viažu k jednotlivým fotkám?

² Zoznam zúčastnených škôl a vzdelávacích inštitúcií: Academy of Fine Arts and Design Bratislava (SK), Faculty of Arts of the Technical University in Košice (SK), Focus School of Photography (GR), Institute of Creative Photography Silesian University in Opava (CZ), Ladislav Sutnar Faculty of Design and Art, University of West Bohemia (CZ), Nottingham Trent University (UK), Royal Academy of Art, the Hague (NL), Tomáš Bata University in Zlín (CZ), University of Applied Sciences Europe (DE).

A STAR WAS BORN



110 CM

PORCELAIN
GOLD LUSTRE



69 CM
PORCELAIN
GOLD LUSTRE



69 CM
PORCELAIN
GOLD LUSTRE

LITTLE HELPER

MILENA FUCIMANOVÁ

Meta temnostní aneb Meta menardi

„Kdo chce žít o samotě, musí mít buď mnoho z Boha, anebo všechno ze zvířete. A to je past, ve které se současný člověk nalézá, aniž o tom větší ví.“

Ronald Hubbard

Potom následovalo ještě jedno Kázání na hoře, za pár měsíců, začátkem června, krásný slunečný den.

Bylo to v sobotu. Přišla jsem za Metou o něco dřív, hned po obědě.

Meta byla ráda. Kukmák se chystal někam ven, ona umyla nádobí, pomáhala jsem jí, pak nakrmila Arneka, uložila ho do krásné plachty, kterou si sama utkala, plachtu ovinula kolem boků a krku, na břichu ještě bezpečně uvázala a šlo se ven. Měla sice kočárek, ale chodily jsme po kotárech, tam by to s kočárkem ani nešlo.

Dřív jsme rády chodily k naší lípě na Uhrovec. Už nás dávno nešokovalo netypické, v této krajině cizí, ale dobře udržované golfové hřiště, které jsme musely obcházet. Patřilo jedné naší hodně bohaté známé. U ní jsme nikdy na kafču nebyly, i když od Mety pravidelně kupovala kozí sýr.

Někdy jsme chodily i do Důbravy, i když tam jsme svoje zamilovaná místa neměly. Jen neblahou vzpomínku, jak se nám v Důbravě kdysi ztratily krávy. Zatímco jsme je s Metou s brekotem hledaly v dešti a bouři, kravky si klidně došly do chléva samy. Cestu znaly líp než my. Ale v Důbravě dozrávaly nejsladší maliny na světě. A mě tam jednou málem uštknula zmije. Bezva vzpomínky.

Třetí nejkrásnější místo na světě je Járek. Roste tu třešeň ptáčnice, jistě jsem ji už vzpomínala, tu člověk nepřehlédne. A také nám vždy chutnaly velké jahody, kterým se říkalo truskavce. Navijely jsme je na stébla trav, nejvoňavější náhrdelník.

Tak tam jsme toho dne došly, do Járku. Chtěla jsem zůstat sedět pod třešní, ale Meta mě táhla dál, až nahoru, až k hustému křoví, které nám v dětství připadalo jako tajemný hrad, náš tajemný hrad v Karpatech, což nebyl zas takový nesmysl, protože městečko Brumov se nachází v Bílých Karpatech. Nevadilo nám, že v Brumově už jeden hrad je, výrazná zřícenina nad městečkem, lidé se tam chodí bavit, mohou také sestoupit do sklepení hradu a něco se přiučít o dávných časech. Náš hustý, křovinatý hrad byl přístupný jenom z jedné strany, a to jsme jako děti museli opatrně přejít přes mělký močál. Bývalo to v létě hlavní sídlo komárů. Taková bzučivá metropole.

TÉMA
MILENA FUCIMANOVÁ



MILENA FUCIMANOVÁ (1944, Praha) je absolventka Filozofické fakulty UJEP Brno (dnes Masarykova univerzita), lingvistka, spisovatelka, recenzentka, překladatelka, členka Českého centra Mezinárodního PEN klubu v Praze a združení Q Brno. Je autorkou učebnic českého jazyka a slohu pro gymnázia. Jej poézie a próza vycházejí také v Německu, Rusku, na Ukrajině a je překládána i do angličtiny. Je nositelkou ukrajinské ceny Nikolaja Gogola, zakladatelkou a dramaturgickou Divadla hudby a poézie Agadir, žije a pracuje v Brně.

Došly jsme tenkrát až k močálu. Už tu nevnímám žádné tajemství, to je škoda.

Meta zakryla obličej spícího Arneka kapesníkem.

Močál je nehluboký, žádná krása nebeská to není. Ale aspoň moc nesrdí, jen trošku, v létě.

Tady by sadař nebyl k ničemu, řekla Meta. Všechny stromy by se utopily. Jistě.

Nevím, jestli se mi podaří přesně vypovědět, co jsme si tenkrát u toho močálu řekly a co se změnilo. Ale cosi se změnilo, takové to cosi, co nemá žádný tvar, ani pořádné označení, ale nechce se mi mluvit o fluidu, to mi připadá hloupé, fluidum a močál, to je teda křeč!

Tak jenom stručně. Mluvily jsme o té bažině, kterou by nikdo nenazval tůň, tak byla odpudivá, přece jen mírně zapáchala, neměla jméno. Meta povídala, že tady by nikdo nepostavil ani boží muka. V noci by se tomuto místu vždycky vyhnula, protože jí děsí představa, že by se jí bahenní rostliny omotaly kolem nohou.

Také by se mi to nelíbilo. Ale tady by se za mnou jistě nezavřela voda, je tu mělko.

Řekla jsem Metě, že si připadám také jako nehybná tůň, Meta odpověděla, že se dočetla, že mokřad je požehnané místo, kde voda odpočívá a kde to velice žije.

Sedly jsem si kousek dál, na trávu, zase na mě všechno padalo, mluvit se mi ale nechtělo o ničem.

To Meta začala o těch rostlinách. Že pod blankou vody roste chromolin. Taky že tu roste skřípinec jezerní.

Jezerní? V močále?

Pokrčila rameny. Píší o tom. A ještě o dalších bylinkách. Vůbec bych si nezapamatovala jejich jména, kdyby to neznělo tak pěkně. Jako z pohádky. Třeba šmel a vachta.

Žasnu. V životě jsem nic takového neslyšela. Šmel a vachta. Jako muž a žena. Představuji si je utkané.

Meta je v ráži: A k tomu ještě zblochan a žabník. A bahnička a dáblik. Ten prý pomáhá při hadím uštknutí.

Jak dlouho toto všechno znáš? Proč jsi mi o tom neřekla?

Můj muž to přinesl, takovou brožuru. Chtěl něco o mýtinách, ale přinesl o mokřadech. Ani jsem nevěděla, že existuje Ramsarská úmluva. Je to ochrana močálů, mokřad, bažin.

Když jsem to četla, vybavil se mi Járek. A tento močál. A představ si, Štefano, najdeš tu dost bahenních rostlin, o kterých se píše v té brožuře. Přišlo mi to pěkné. I když... umyla by sis v močálu ruce?

To určitě ne.

Vůbec jsem si nikdy nemyslela, jak jsou močály důležité, to nejsou žádná prokletá místa, řekla potichu.

Na prokletá místa nehraju. Chápu, že některé lidi to příjemně hrozivě lechtá, mě ale ne. Takže trnu, aby Meta nezačala zase o prokletí a vnuknutí a prozření... na to jsem fakt neměla náladu.

Naštěstí Meta myslela na něco jiného. Položila spícího Arneka vedle sebe a také se natáhla na trávu.

Se stéblem v puse povídala, že když byla v porodnici, ležela s ní na pokoji maminka, které se narodilo postižené dítě. Takový boží hlupáček. Nechtěla ho. Dítě bylo určené k adopci. Adoptivní otec Soláno prý povídal: náš Davídek nikdy nebude nic umět. Nikdy nebude nic vyrábět. Po celý život bude odkázán na pomoc druhých a všichni, kteří mu pomáhají, rozmnožují dobro a lásku na zemi.

Hledím na Metu a vyhrknu: To pasuje i na Joška.

Meta se rychle posadila. Na Joška?

Bála jsem se, že se bude zlobit, pro ni byl její bláznivý brácha nedotknutelný jako boží dárek.

Ale nebyla našťvaná. Na Joška? opakovala a celá se rozzářila. I Jošek! Chápeš to? I skrze Joška se rozmnožuje dobro na světě – a nikdo by tomu ani nevěřil.

Znovu si lehla si do trávy a vypadala šťastně. Její přiblblý bratr rozmnožuje dobro na světě. Sice nevím jak, ale když to Metě dělá dobře, tak na to kývnu. Vždyť – co já vím.

Pamatuji si, jak sytě svítilo slunce, na nebi ani jediný mráček, říká se tomu vymetené, vymetené nebe.

Ani o tomto našem rozhovoru, Mirku, nevíš. O tom neobvyklém odpoledni u močálu. Tobě by smrděl. Joškovi ses posmíval. Prý ho Meta Kukmákovi uvázala na krk. Jošku, Jošku, zapomněl sis rozum u pánaboha. Hybaj pro žebřík, vylez, seber rozum do hrsti... Jošek po něm kdysi hodil kamenem. Škoda, že se netrefil, byl by s Mirkem pokoj.

U močálu byl klid, ale ve mně zdaleka ne. Jak pravím, byla jsem ulamovaná.

Když jsem se po chvíli podívala na Metu, plakala.

To nic, řekla, jen mě dojalo to s tím Joškem. Že i on rozmnožuje dobro na světě.

Potom znovu zavinula chlapce do plachty, upevnila kolem boků, žasla jsem, jak přesně všechno sedlo, žádný záhyb, Arnek se ani neprobudil.

Cestou domů o Joškovi už nepadlo ani slovo.

Loučily jsme se u jejich branky, Meta řekla, že už dávno jí nebylo tak dobře, tak to jsem byla také ráda. Vtom se Arnek probudil a rozplakal. Konejšila ho, na mě zamávala a vešla do domu.

Já jsem šla také a už jsem cítila, jak na mě zase padá tíha. Doma bylo také ticho, ale jiné než v Járku u močálu. Tady bylo ticho vydýchané. A nemělo barvu. Otevřela jsem rádio a zrovna tam dvě slovenské zpěvačky, Lubov Gerusová a Adriana Ballová, zpívaly: *Oj, láska, láska! Ty nejsi stálá. Jak ta voděnka mezi brehama. Postavím klášter mezi horama. Tam budu bývat, nemilovaná.*

Bylo mi tak zle, tak smutno, že jsem si klekla, držela jsem se nohy stolu a plakala.

Nikdo mě takto nesměl uvidět. Jak klečím, pláču, sténám. Nemilovaná.

To je už tak dávno, že to vypadá, jako by se to všechno přihodilo někomu jinému.



ETELA FARKAŠOVÁ

O liečení nielen lastovičím hniezdom

FUCIMANOVÁ, Milena. 2020. *Hnízda v octu*. Tišnov : Sursum. Ilustrovala Květoslava Fulierová.

ETELA FARKAŠOVÁ (1943) je filozofka, prozaička, esejistka, poetka, príležitostná prekladateľka, členka Spolku slovenských spisovateľov, SC PEN a Rakúskeho spolku spisovateľov (ÖSV), takmer štyri desaťročia pôsobila na Filozofickej fakulte UK, venovala sa najmä problematike vedeckého poznania, vzťahu filozofie a literatúry, od 90. rokov aj feministickej filozofii (je spoluzakladateľkou Centra rodových štúdií). Vyдалa viac ako tri desiatky kníh, jej texty boli preložené do nemčiny, angličtiny, ruštiny, češtiny, poľštiny, srbčiny, maďarčiny, japončiny, arabčiny, hindi a ďalších jazykov, zastúpená je v domácich i zahraničných antológiách. Za svoju tvorbu získala viaceré významné ocenenia. V ostatnom období vydala román *Scenár* (2017), za ktorý dostala cenu Anasoft Litera 2018, *Hodiny lietania* (2019) a prepracovanú verziu knihy *Záchrana sveta podľa G.* (2020), ktoré boli tiež vo finálovej desiatke AL. Naposledy vydala knihu esejí *O tichu, pomalosti a iných hodnotách* (2022).

Milena Fucimanová nie je slovenskej čitateľskej verejnosti neznáma, publikuje v našich literárnych časopisoch, autorsky sa predstavila na niekoľkých podujatiach v Bratislave i ďalších slovenských mestách, a to spolu s brnianskym Divadlom hudby a poézie AGADIR, ktoré zakladala a v ktorom dodnes pôsobí ako dramaturgička a scenáristka.

Fucimanová je viacdomou autorkou, píše poéziu (zo staršej tvorby uveďme zbierku *Abelovy deti*, 1989; z novšej dvojjazyčnú česko-slovenskú zbierku *Houslistka*, 2012; na rozhraní poézie a prózy je knižka *Nezabíjajte toho krocana*, 2020), prózu (napríklad *Akord dim*, 1998; *Obraziště*, 2000; z novšej tvorby *Hrnčířovy ženy*, 2011; *Klenba chleba*, 2013 a *Nárazový tón zvonu A1*, 2014), je aj autorkou odbornej literatúry, učebníc češtiny, prekladá z nemčiny, poľštiny a slovenčiny, okrem toho sa s ňou pravidelne môžeme stretávať ako s recenzentkou, jej básnické zbierky a jednotlivé básne vyšli v Nemecku, Rakúsku, Rusku, na Ukrajinu, v Spojených arabských emirátoch, a ako som už spomenula, aj na Slovensku.

Knihu *Hnízda v octu* pokladám za najlepšiu autorkinu prózu, je vskutku zaujímavá koncipovaná a tematicky viacvrstvomá, jednotlivé časti i tematické okruhy sú niekedy stavané na princípoch kontrastu, napokon však vytvárajú harmonizujúci celok. Predpokladám, že nie som sama, koho zaujal názov knihy a vyvolal v ňom otázky, ako môžu súvisieť lastovičie hniezda (a vôbec poetický vtáčí svet) s octom (ako čímsi prízemným, späť s kuchynským priestorom), autorka nás však nenechá dlho hádať, pretože už v motte sa dozvedáme o liečebných účinkoch lastovičieho hniezda namočeného v octe pri odháňaní a potláčaní bolestivých myšlienok.

Hniezdo ako liek, skutočne výstižné, pravdivé, povedala som si po dočítaní knihy, ktorej nepochybne možno pripísať terapeutické pôsobenie, minimálne som ho ja, vyznávačka viery v terapeutický potenciál kvalitného literárneho textu, zreteľne pocítila – a Fucimanovej próza je podľa mňa práve takým kvalitným, odvažujem sa tvrdiť, uzdravujúcim textom.

S niektorými postavami (maminka Františka a jej muž Josef) sme sa už mali možnosť stretnúť v predchádzajúcich autorkiných dielach, pri čítaní *Hnízd* som tak mala dojem, že sa po čase vraciam medzi ľudí, ktorých poznám a v ktorých prítomnosti sa opäť budem cítiť dobre a príjemne. Predstavujú svet čestných a múdrych ľudí, čo už niečo vedia o živote a túto získanú múdrosť sami aj kaž-

dodenne žijú, navyše ju aj odovzdávajú iným, napríklad svojim vnučkám, a tým významným spôsobom formujú ich osobnosti. Celý román je pretkaný hrdinkinými spomienkami na dvojicu jednoduchých, no hlbokou ľudskosťou obdarených postáv, v niektorých chvíľach som mala pocit, akoby vo Františke ožila moderná podoba Němcovej babičky, nositeľky životných skúseností ovládajúcej umenie postaviť sa pozitívne k svetu. Podobne je to aj s kľúčovými motívmi prózy, aj k tým sa opakovane autorka vracia vo viacerých textoch, patrí k nim motív detstva a detského sveta, ktorý nebýva ušetrený ani od negatívnych zážitkov, ďalej je to motív ľudskej osamelosti a hľadania cesty z nej, motív identity, jej utvárania a pretvárania alebo motív medziľudských vzťahov a usúvzťažnenosti ako základného predpokladu hodnotného, kvalitného ľudského bytia...

Fucimanová svoje rozprávanie rozložila v románe do štrnástich obrazov, je to metóda, očividne ovplyvnená aj jej divadelníckou praxou, ktorú takisto použila už v iných knihách, napríklad sedem obrazov tvoriacich štruktúru *Nárazového tónu zvonu A1* tu rozšírila na štrnásť, väčšina z nich je venovaná hlavnej protagonistke Mariane, ktorú sledujeme od útleho detstva až do času jej starnutia, vždy zapojenú do siete pomerne komplikovaných, neraz až protirečivých emocionálnych väzieb: najprv s rodičmi a starými rodičmi, ktorí prebrali na seba úlohu rodičov, neskôr s manželom Kornelom, viacerými priateľkami a napokon s dcérou Rút. Väčšinu zo štrnástich obrazov možno vnímať aj ako relatívne samostatné poviedky, ktoré sú vnútorne prepojené nielen dejovými líniami či líniami premenlivých vzťahov medzi protagonistami a protagonistkami vystupujúcimi v jednotlivých častiach románu, ale do istej miery aj zjednocujúcimi témami či problémami. Také vnímanie potvrdzuje aj fakt, že niektoré z častí boli zdramatizované a v takej podobe aj samostatne uvedené.

Román predstavuje do istej miery autofikciu, spisovateľka v ňom dáva nazrieť do procesov utvárania vlastnej osobnosti, spôsobov, ako píše, a najmä do procesov „stávania sa sebou“, pretože „byť sebou“, človekom verným svojim ideálom a hodnotám pokladá za veľmi dôležité. Ako som naznačila, do tohto procesu nahliadame cez viaceré perspektívy, patriace raz dievčatku – malej Mariane, inokedy dospievajúcej a dospeljej Mariane, zrelej až starnúcej žene, ale aj jej priateľkám. Tak ako sa striedajú a prelínajú uhly pohľadu, strieda sa aj časový dištanc od udalostí, ktoré máme možnosť vidieť na osi románového času, a strieda sa aj spôsob rozprávania: od prvej cez druhú až po tretiu osobu, čím vzniká širšia interpretačná mozaika prežívaného.

Detstvo protagonistky zaberá v románe značný priestor, opakovane sa vyskytuje v jej spomienkach ako neidealizované, neraz zložené, plné sklamaní, rozporuplných zážitkov, no aj tak ako najkrajšie životné obdobie. Takým sa stalo vďaka obom prarodičom, ktorým spisovateľka knižku dedikuje.

Fucimanová siaha v textoch častejšie za historickými, konkrétne biblickými paralelami, čím podľa mňa chce zviditeľniť historickosť každého ľudského prí-



behu, jeho vsadenie do nadindividuálneho časového oblúka, v texte čítam zámer podčiarknuť kontinuálny charakter väzieb medzi mnohými, nielen pokrvne blízkymi generáciami, zámer poukázať na historickú opakovateľnosť istých modelových situácií v jedinečných osudoch, teda zviditeľniť aj prepojenosť jedinečného, parciálneho s univerzálnym ľudským. V prípade tatuška (starého otca) Josefa, povoláním tesára, cítim napríklad paralelu s postavou biblického tesára Jozefa, Ježišovho otca, aj vo Fucimanovej románe sa tatuško otcovsky a neskôr starootcovsky ujíma najprv Boženky, Františkinej nemanželskej dcéry, a potom aj jej dvoch dcér...

Jednou z kľúčových tém v románe je téma postavenia ženy v rámci súčasnej (nielen) českej rodiny, téma ženského osudu v spoločnosti, kde ešte vždy pretrvávajú patriarchálne myslenie, a to aj u vzdelaných, moderných mužov, s takým javom sa stretávame nielen v príbehu Mariany, ale aj jej priateľiek a v náznaku takisto jej dcéry Rút. Slobodná voľba, rozhodovanie o svojom osude akoby ešte vždy boli v niektorých prípadoch nedostupnými ideálmi, Fucimanová s iróniou vykresľuje viaceré podoby rodovej nerovnosti a nespravodlivosti v manželských či iných partnerských mužsko-ženských vzťahoch, kritike neušetrí ani pretrvávanie tradičného obrazu ženy redukovanej len na jedinú rolu starostlivej, obetavej matky, buď žena túto rolu bezpodmienečne a za každých okolností plní, alebo nie je dobrou a úctu si zasluhujúcou ženou. Spoločným prvkom Fucimanovej hrdiniek je to, že nepodliehajú nijakým formám nátlaku (ani nátlaku ako prejavu lásky) a nerezignujú na svoje sny a predsavzatia, ale vzdorujú okoliu; ak sa to už nedarí im v súvislosti s ich vlastným príbehom, vynakladajú veľkú energiu vzdoru nato, aby sa to podarilo ich dcéram alebo vnučkám... Sú to vošpolok silné ženy, ktoré sú schopné aj po páde postaviť sa opäť na nohy a kráčať svojou cestou či, ako zdôrazňuje autorka, cestou k sebe, nezáradzajúc svoje ja, pretože stratiť seba, svoju cestu vedie k zúfalstvu...

Neprepočítateľnou témou je v románe aj téma vzťahu človeka a zvieratá, tá zaznieva vo viacerých módoch, v pozadí cítim autorkino presvedčenie o potrebe pristupovať k zvieratám ako k bytostiam, ktoré si zaslúžia starostlivosť a lásku, už aj preto, lebo nesklamú a bezdôvodne neublížia, ba veru jedna z hrdiniek sa priznáva, že „zvieratá má radšej ako ľudí“ (s. 169). Podobný motív zaznieva v celej prozaickej i poetickej tvorbe Fucimanovej, ktorá sa sama angažuje v ekologických projektoch a solidarita s prírodou predstavuje pre ňu veľmi dôležitú hodnotu, preto dnes rozšírená podoba antropocentrizmu ako výlučnej sústredenosti na človeka ako vládca nad ostatným stvorenstvom je pre ňu neprijateľná, naopak, autorka požaduje od človeka pocit solidarity s ostatnými živými bytosťami, s celou prírodou.

Spomenula som čiastočnú autofikciu, nie to je však podstatné určenie pri recepcii tejto prózy, za oveľa podstatnejšie ako mieru autobiografickosti (autofikcie) pokladám živosť, sugestívnosť a vierohodnosť postáv, presvedčivú diferencovanosť ich vnútorných svetov, do ktorých autorka nahliada s veľkou empatiou. Pozornosť si zaslúži aj diferencovanosť jazyka jednotlivých postáv, ktorý dotvára ich celkový obraz, prezrádza prostredie, z akého pochádzajú, napokon aj postoj k životu.

Výrazným motívom, ktorý v románe graduje, je motív hudby, autorka v týchto pasážach prejavuje nielen solídne teoretické znalosti z oblasti hudobnej teórie (vrátane vymedzenia samotnej hudby) či náuky o nástrojoch, ale predovšetkým z daných pasáží vane nesmierne vrúcny vzťah k hudbe ako spôsobu (seba)poznania, (seba)prežívania, komunikácie, ale v prípade hrdinkinej dcéry Rút, klavírnej virtuózky, aj ako spôsobu bytia, povedala by som až existenciálnej základne. Uvediem drobnosť, ktorá súvisí s motívom hudby, autorka medziiným uvažuje o konkrétnych skladateľoch, klasických, ale aj súčasných, jedným z nich je Daniel Forró, český skladateľ žijúci v Japonsku, s ktorým sa autorka osobne stretla a toto stretnutie, ako som sa dozvedela, prinesie zaujímavé plody: myšlienky prítomné v knihe *Hnízda v octu* skladateľa totiž natoľko oslovili, že jeho hudba bude sprevádzať dramatinizované predvedenie jednej jej kapitoly, a ako ešte viem, spisovateľka pripravuje cyklus sentencií inšpirovaných skladbami tohto autora, takže môžeme sa tešiť na originálne prepojenie hudby a textu...

Ešte sa stručne vrátim k recenzovanej knihe, Fucimanová nás cez ňu nechá vstupovať do viacerých ľudských, najmä ženských príbehov, pozýva do úvah o svete, ľudskom živote a jeho zmysle, do premýšľania o fenoméne priateľstva a vôbec medziľudských vzťahov. V románe rozvíja aj vlastné názory na literatúru, spisovateľskú prácu, na literatúru ako dôležitú súčasť prežívania a napokon medzi riadkami čítame aj jej myšlienky o liečivých účinkoch literárneho diela, o ktorých bola reč v úvodných riadkoch recenzie.

Poetickú, občas melancholicky ladenú atmosféru románu posilňuje štrnásť ilustrácií bratislavskej výtvarníčky moravského pôvodu Květoslavy Fulierovej, ktorá s autorkou spolupracovala už v minulosti. Som presvedčená, že knižka Mileny Fucimanovej, v ktorej sa strieda lyrickosť a meditativnosť (prevažuje v prvej časti venovanej detstvu a dozrievaniu Mariany) s nezmäkčeným a neprikrášeným realistickým pohľadom na svet (uplatňovaným najmä v druhej časti románu, v ktorej sa k slovu dostávajú aj iné postavy), nestratí nič zo svojej výpovednej sily a čitateľskej príťažlivosti ani v slovenskom prostredí.



Všechny ty nepodplatitelné matematické věty

Rozhovor s MILENOU FUCIMANOVOU

Milena Fucimanová je básnířka, prozaička, překladatelka, recenzentka a gymnaziální profesorka. Po mnoho desetiletí vedla Divadlo hudby a poezie Agadir, v němž se studentkami a studenty ztvárnila řadu děl české i světové literatury. Té se věnuje řadu desetiletí se záviděníhodným zápalem, láskou a opravdovostí.

Několik desítek let jste pracovala jako pedagožka. Co ve vašem životě to změnilo a měla tato zkušenost vliv na výchovu vašich dětí? Jak se žáci za tu dobu změnili, pokud je lze pojmut jako celek?

Kantorskou profesi jsem přijala za svou, třebaže jsem se původně chtěla věnovat jen jazykovědě. Ale tehdejší podmínky mi to znemožňovaly. Co do výchovy jsem neměla jiný metr na studenty a jiný na své děti. V zásadě jsem se řídila výchovným krédem své babičky: Člověk by měl něco opravdu prokazatelně umět. Dodává to zdravé sebevědomí. To jsem zdůrazňovala. V tomto duchu jsem učila i vychovávala. Měla jsem štěstí, že jsem učila jen na gymnáziích, tam už se dalo takto na studenty působit. Nesdílím názor, že mladí lidé jsou čím dál horší. Rostou z nich takoví lidé, jak je starší generace „roubuje“.

Souhlasím. Jak se vám dařilo v nepoddajné krajině, aspoň tak si Brumov na moravsko-slovenském pomezí představuji, nalákat studenty a studentky k divadlu a přitáhnout je k literatuře a slovesnému umění?

Nebyla to nepoddajná krajina, naopak vstřícná. Lidé nebyli ničím přesyceni. Studenty jsem nemusela nijak zvlášť lákat. Způsob, jakým jsme pracovali s literárními texty, byl neobvyklý, žádná povinně naučená recitace. Soubor jsem sice vedla, protože taková věc vedení potřebuje, ale mnoho podnětů přicházelo právě od studentů a studentek. Z poezie se stávala přirozená rozmluva nejen mezi účinkujícími, ale i mezi diváky. Těch bylo vždycky hodně, převážně příbuzenstvo, to je přirozené, ale také lidé z okolí. Zdá se to neuvěřitelné, vždyť jsme uváděli především poezii. Vyhrávali jsme i recitační soutěže.

To je obdivuhodné. Melodram, Agadir... Dnes už asi málokdo bude znát tuto poemu, která dala vašemu divadlu jméno. A melodram jako forma už je raritou.



Scénické čítanie Fucimanovej prózy Hnízda v octu. Foto: archív autorky

Název Divadlo hudby a poezie Agadir jsme přijali podle našeho prvního velmi úspěšného představení. Šlo o neobvykle pojatou sborovou recitaci se sólovými vstupy podle stejnojmenné poemy švédského básníka Artura Lundvista. Padesát let působení, to už ovšem bylo v Brně, jsme oslavili tak, že jsme poemu *Agadir* uvedli znovu, tentokrát ve zcela jiném provedení: jako melodram. A získali jsme také právě za tento melodram Záštitu JE, velvyslankyně Marockého království v České republice, paní Souriyé Otmani.

Většina vašeho profesního života se odehrála za normalizace. Jak se s tím dnes vyrovnáváte a jaký vliv to mělo na vaše působení ve školách i v divadelním souboru, třeba už jen na volbu autorů a děl?

Normalizace je sice bolestný problém, mnohé bylo zakázáno, ale kdo chtěl, dokázal jisté věci obejít. Volba autorů a autorek ve školních osnovách sice byla dána, ale pořád byla možnost působit opatrně i mimo osnovy. Osobně jsem našla východisko ve výuce slohu. Ten byl v té době okrajovou záležitostí, ale udělala jsem z něj záležitost výsostnou. Pravidelně jsem zadávala tzv. malé slohovky, neznámkové, nedokumentované, čili nebyly pro nezvané oči, zároveň nebyly napadnutelné. V nich bylo možné rozvíjet jak fantazii, tak také samostatné rozhodování, rozvíjení jazykových dovedností, sebevyjádření... Pro sebe jsem si ovšem všechny náměty a nápady schovávala. Z nich pak v devadesátých letech, tedy už za mého působení v brněnském Biskupském gymnáziu, vzešla moje první učebnice nazvaná prostě *Sloh*. Vydalo ji pražské nakladatelství Fortuna, myslím, že to byla vůbec jedna z prvních učebnic svého druhu. Dočkala se tří vydání.



Milena Fucimanová uvádza scénické čítanie nigerijského básnika Afama Akeha, Praha. Foto: archív autorky



Scénické čítanie slovenských poetiek Čas a paměť Brno – Bratislava. Foto: archív autorky



Scénické čítanie Maxa Ščura. Foto: archív autorky



Scénické čítanie Zdenky Pospíšilove. Foto: archív autorky

Napsala jste ještě několik dalších učebnic a příruček, včetně příprav na přijímací zkoušky. Ale co vaše původní tvorba?

Jako autorka jsem za totality nic vydávat nemohla. Bohužel jsem musela odmítnout i nabídku brumovského rodáka, pana Ludvíka Vaculíka. Nemohla jsem nic vydat v jeho samizdatu, ohrozila bych budoucnost všech svých tří dětí. Upřímně říkám: za to moje verše nestály. A dnes můžu povědět, že jsem nepatřila k prožimním autorům. Publikovat jsem začala až po listopadu 1989. Takové prohlášení zní hrdě, ale za všechno se platí – skoro padesátiletá jsem neměla moc šancí, kdo by stál o neznámou bábu, že?

Tenhle postoj mě velmi mrzí. Vypadá to, jako by právo na poezii měli jen mladí do třiceti let a jen jejich tvorba byla zajímavá.

Majitelé nebo redaktoři nově založených nakladatelství byli vesměs mladí lidé, takže chápu, svůj k svému... To, že jsem nakonec vydávat začala, je skoro zázrak. Začalo to učebnicemi, pak se přidala beletrie, za tím stojí pozemští archandělé: pan Miloň Čepelka, který uvedl mé verše ve svém rozhlasovém literárním pořadu, tím na mne upozornil další lidi, například Reinera Kunzeho z Německa, a samozřejmě nejvíc vděčím panu Miroslavu Klepáčkovi z nakladatelství SURSUM, který mi od počátku důvěřoval, moje knihy vydával, riskoval, jemu patří můj veliký dík a obdiv. Většinu svých knih – je jich dvaadvacet – jsem vydala u něho. Ale

nejsem jediná, koho normalizace postihla jako autorku, v tom je ta tragédie, že se ztratila důležitá léta literárních konfrontací, vazeb, ano, i zraní.

Ve vašem souboru působí také vaše děti, jeden z nich jej nyní vede: radíte jim? Nebylo těžké vést své vlastní děti spolu s ostatními?

Neradím, studenty i vlastní děti jsem vždy vedla k samostatnosti. Syn v devadesátých letech převzal vedení souboru a koná naprosto samostatně, odpovědně a dá se povědět, že i velice náročně, což souboru jenom prospívá. On také komponuje veškerou hudbu, uplatňuje formu melodramu. Ano, je to forma polozapomenutá, ale nabízí mnoho možností, soulad slova a hudby, dokonce pohybových kreací, což uplatňujeme rovněž.

Viděla jsem na vašem webu i tanečnici... Soubor Agadir funguje neuvěřitelných 50 let. Jak jste to dokázala, že pod vaším vedením přežil všechny doby a žije dál?

Na tu otázku neumím odpovědět, protože se tomu sama divím. Existujeme už víc než padesát let, od roku 1965. Ale pod mým vedením byl soubor jen do roku 1996. Jak už jsem zmínila, vedení převzal syn, iniciativně vytvořil dva souběžné projekty: *Agadir uvádí...* a tady představujeme současné české a slovenské autory, je jich nepočítaně, snad kolem sta lidí. Druhý projekt nazvaný *Agadir: Na*

strunách naděje se zaměřuje na zahraniční autory, probíhá ve spolupráci s PEN klubem a je podporován Ministerstvem kultury. Nejsme sice „populární“, ale myslím, že děláme velice důležitou práci, aspoň v projektu *Agadir: na strunách naděje*. V něm jsme už uvedli desítky zahraničních autorů, kteří ve své zemi nemohou svobodně publikovat, jsou pronásledováni, vězněni, dokonce odsouzeni na smrt. Jsou to spisovatelé z Kuby, Tibetu, Číny, Súdánu, Severní Korey, Sýrie, Íránu, Běloruska, Ukrajiny a dalších. Dva z uváděných autorů už jsou bohužel po smrti: kurdský básník Ahmed Arif a nositel Nobelovy ceny za mír, čínský publicista a spisovatel Liou Siao-po. Syn i já jsme rovněž nositeli ukrajinské Ceny Nikolaje V. Gogola.

To jsou vzácná ocenění a skvělý výběr autorů. Vaší vášní je také překlad. Co je na něm lákavého pro vás? Jak dnes vnímáte překlady z ruštiny?

Neřekla bych, že je to moje vášeň, překládám sporadicky, spíš tehdy, když jsem k překladu vyzvána, protože kniha je zajímavá. To se týkalo například překladu – výboru poezie německého básníka Reinera Kunzeho, výbor se jmenuje *Jako věci z hlíny*. Kunze sám je velkým obdivovatelem české poezie, překládal mimo jiné Jana Skácela. Zaměřuje se na současnou poezii, překládal i některé moje věci, díky tomu jsem se dostala do několika německých antologií. Pro brněnské nakladatelství Cesta jsem přeložila výbor z díla polského básníka Jana Twardovského: *Neobvyklý deník*. Také jsem od polských kolegů – kantorů dostala souborné dílo Karola Wojtyły, tedy papeže Jana Pavla II. Je to velice zajímavé počtení, on psal i dramata. Chtěla jsem něco z toho přeložit, ale nevím, jestli by o to byl zájem, tak se zatím do práce nepouštím. Ruskou literaturu momentálně nepřekládám, ale byla jsem do ruštiny překládaná. Něco z mé prózy už dříve vyšlo v Moskvě. Velice erudovaně ji přeložil pan Oleg Zabelin. Bohužel současná politika ruského vůdce Putina mne donutila nedat svolení k dalšímu připravovanému publikování mé prózy v Petrohradě. Je mi to líto, ale jsou situace, kdy existuje jen ANO, ANO – NE, NE. S radostí jsem přeložila také dva romány slovenské autorky Etely Farkašové: *Hodiny lietania* a *Záchrana sveta podľa G.*, i knihu pro děti *Stratená flauta pána Ananása*, kterou napsala Marta Hlušíková. Kniha se opět ujala nakladatelství SURSUM.

Také jsem zkusila několik překladů ze slovenštiny. Ukázalo se, že takové překlady narážejí na jakési zděděné národní uvědomění, které se s novodobou neznalostí slovenštiny neslučuje.

Slovenský jazyk je mi osobně blízký – maminka vyrůstala v Trenčianskej Teplej a maturovala v Trenčíně. Do mých vlastních veršů, občas i do prózy, se mi slovenština promítá, oba jazyky se prolínají. Vědomě jsem takto pracovala ve své sbírce *Houslistka*. Tato monotematická sbírka vznikla spontánně jako ohlas na mimořádné obrazy – *Metamorfózy hudby* slovenské výtvarnice moravského původu, paní Květoslavy Fulierové. Ona barvami a štětcem vyjádřila hudbu, reagovala jsem na to podobně... metamorfózy slova. Vznikla sbírka a krátce nato



Scénické čítanie Fucimanovej prózy *Hnízda v octu*. Foto: archív autorky

i melodram s původní hudbou mého syna, uvedený v mnoha reprízách živě i nahraný na CD. O knižní vydání sbírky se postaral slovenský nakladatel Augustín Rosa, vydavatelství PRO v Banské Bystrici. A byla to skutečně souhra hudby, obrazů a slova. Slovenská verze veršů byla citlivě tlumočena básničkou Martou Hlušíkovou. Podobně byla o něco později koncipovaná sbírka *Cesty* – společné dílo s básničkou Etelou Farkašovou, opět prolínání češtiny a slovenštiny a opět s ilustracemi Květoslavy Fulierové. Zrodila se trojice F + F + F. A do třetice: česko-slovenská básnická sbírka *Nezabíjete toho krocana*, slovenskou verzi zajistila opět básnička Marta Hlušíková.

Věnujete se poezii jako autorka, kritička, překladatelka. Jaký typ básnění je vám blízký a kde jsou případně vaše autorské inspirace? Na čem jste básnický vyrostla?

Mám ráda moderní poezii, myslím tím moderní nejen jazykovou vybaveností, ale i vnímáním současnosti. Jsem ráda, že současná poezie – domácí i světová – je tak mnohotvárná. Oceňuji především originalitu, ale nikoli za každou cenu. Křeč v básni se pozná, stejně jako podbízení. Inspirativní je pro mne nejvíc slovo, nemusí jít vždy o poezii, dokonce ani nejde, protože mě inspiruje věda, zejména fyzika a matematika, všechny ty nepodplatitelné matematické věty. Nevím, jestli jsem básnický vyrostla, protože se cítím víc jako prozaička, v próze jsem svobodnější.

Nepodplatitelné matematické věty, ano! Jaká sféra vědy je pro vás inspirativní a jakým způsobem může probíhat inspirace třeba zrovna matematikou?

Inspirativní je pro mne matematika, fyzika a astronomie. Fascinuje mě ten řád, který zároveň otevírá pohled do nekonečna, nepodléhá politice, náboženství, náladám, subjektivním, spekulativním výkladům. Líbí se mi čísla jako prostředky měřitelného světa, pohybu, rychlosti, setrvačnosti, vztahů. Přijímám čísla i jako symboly, protože jsou v umění často výmluvnější. Řeknete-li vesmír, kosmos, naskočí otázka: a co Bůh? Nevím, je to pro mě pořád velké tajemství, na které si netroufám. Ovšem Boha si nepředstavuji jako kouzelníka, který tahá z klobouku holuby. Líbí se mi jako Architekt, který umí vypočítat klenbu čehokoli. A ještě víc fandím tomu, že to naučil i lidi. Že máme dar logicky myslet. Přijmout vesmírný, ale také přírodní řád není přízemní materialismus, člověk tady není pánem, učí se důstojně pokoře. A tak se všechny platné zákony odrážejí i v lidských vztazích. A půjdeme-li ještě hlouběji, ještě do předkřesťanské doby: pohané uctívali řád přírody, modlili se ke stromům, kamenům nebo k potoku... Jenže si myslím, že pro pohany to nebyly modly. Byl to pro ně řád světa. Myslím, že pro ně bylo posvátné všechno, co mělo smysl. Hlavně co se týkalo přírody, rituální obdělávání polí, ale i rituální pokrmy. Zákony světa, lidského společenství i celého vesmíru byly v souladu. My, bohužel, přírodu spíš drancujeme. Ten řád je věčný, vyzorovali jej z koloběhu v přírodě, ale byl také životně důležitý a vlastně nadlidský. Rovným dílem praktická tradice jako uctívání. Přesah. Vnímat a respektovat zákony přírody není žádná hermeticky uzavřená věda. A vesmírná čísla nejsou o penězích, o penězích jsou kupecké počty.

Co ze současné domácí tvorby vás zajímá a přitahuje? Někteří autoři vaší generace jsou už ve fázi, kdy se jim zdá, že „novému psaní“ nerozumí. Vám se to neděje?

Přitahuje mě všechno, co je nové, třeba i provokativní, ale ne vulgární nebo nabubřelé. Mám úctu ke klasické literatuře, ale protože jsem ji tolik let učila a analyzovala ve třídách, už se jí tolik nezabývám. Současná literatura je skutečně názorný pohled na skutečnost, nejen literární tvorbu. Usmívám se pobaveně, jak směšná, ale zároveň masivní je honba za popularitou nebo slávou. Sláva a popularita neznamenají sice totéž, ale v důsledku se oba pojmy (nebo honičky) moc neliší. Nemám nic proti tomu, když se chce autor prosadit. To chce každý, protože je to přirozené. Ovidius to řekl jasně: Co s krásou, kterou nikdo nespátří? Literatura bez čtenářů, hudba bez posluchačů, obraz bez diváků – to je smutná absurdita. Je to skutečnost a zároveň teskná, bolestiplná. Protože jsem sama za totalitu nemohla publikovat, vím, jaké to je, když jste bezmocné nikdo. I to je důvod, proč sleduji prvotiny nebo sbírky málo známých autorů a autorek. A mám radost, když mě ty básně osloví, a jsem vděčná, že o nich můžu psát.

Čemu se nyní věnujete nejvíce, co vás naplňuje a těší?

Především Divadlu Agadir, je to tak trochu mé čtvrté dítě, záleží mi na něm. Samozřejmě si přeji, aby Agadir působil co nejdéle, ale ještě víc mi záleží na tom, aby jeho činnost nezplaněla, aby se nepřizpůsobila povrchní líbivosti. To by byl

pak neslavný konec. Také píšu recenze, především recenze poezie, myslím, že jich píšu docela hodně, důvod jsem už řekla: o poezii je třeba psát, upozorňovat na ni, protože, co si budeme namlouvat, běžní čtenáři sáhnou raději po próze. A taky píšu vlastní věci, přiznávám, že opět víc prózu než poezii.

O co ve svých prózách usilujete?

Ve svých knihách, ať jde o dávný *Akord dim* nebo *Obraziště* či *Tančila jsem v synagoze* a dalších, mi nejde ani tak o příběh, ale o nekonečný svár duše s tělem, řečeno obrazně. Tak mě v prvních prózách trápil tragický problém povodní – ne jako dramatická záležitost, ale spíše niterní vnímání: pomáháme, nosíme potraviny, deky a všechno možné potřebné, nabízíme i přibytěk, je-li to nutné, ale kdo z nás by vyměnil svou situaci za úděl nešťastníka? Dám ti mou střechu nad hlavou a sám si půjdu ulehnot pod most. Trvalo mi dlouho, než jsem se smířila s tím, že lidský úděl je nezaměnitelný. I v dalších prózách, například v románu *Nárazový tón zvonu A1* nebo v nejnovějším románu *Hnízda v octu*, mám jako leitmotiv lidskou vinu, třeba i bezděčné provinění, protože vidím, jak si ubližujeme, někdy, ba často, dokonce z lásky. Nejhorší je, když už vinu nemůžeme napravit. Ovšem chápu, že taková próza není moc čtenářsky přitažlivá, nepíšu o sexu ani o skandálech, nezaznamenávám palčivou historii ani politicky vyviklanou současnost, to ponechávám těm, kteří to dovedou. Takže se nepohybují na literární dálnici, dokonce ani na silnici, spíše na úvozové cestě. Stejně nemám řidičský průkaz.

Co pro vaši tvorbu a rozpoložení znamenal přesun do Brna?

Pro tvorbu samotnou nic, ale pro navázání kontaktů velice moc. Tak jsem byla před lety přijata i do Českého centra PEN klubu, čehož si vážím, tak se dostalo do PEN klubu jako kolektivní člen i Divadlo Agadir. Ale jinak jsem srdcem i duší v Brumově, tam se odehrávají všechny osudy mých hrdinů, tito moji lidé se dokonce také prolínají, což je záměr, vytvářím z nich kruh – možná i kolem sebe. V tom kruhu se cítím chráněná, jsou tam všichni moji osudoví blízcí, všechno, co v životě považuji za zásadní, je v tom pomyslném kruhu. Snažím se nic zbytečně netříštit.

Máte rozepsanou novou prózu či básnickou sbírku?

Dokončila jsem novelu nazvanou *Meta temnostní*. I ona je v tomto kruhu usazená a vůbec nezáleží na tom, že příběh se kdysi stal, jinde, mimo Brumov, ovšem to, o čem je řeč, už není uzemněný příběh, visí na nitce, jako ostatně mnohé věci. Pořád platí věčný zákon: něco se nesmí, protože se to nesmí. Jenže, zdá se, je to aplikováno naruby. Obracet naruby příčiny i následky je zlé, protože je to tolerované. Co je tolerované, se postupně mění v zákonité, nic nového pod sluncem. Kam se na tu troufalost hrabou naše směšné člověčí hříchy.

(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 r. 2014 jej vyšiel básnický debut *Týdny* (vyd. Dauphin), za ktorý v roku 2015 získala cenu Litera za poéziu. Vydala tiež zbierku *101 dvojverší* v česko-anglickom vydaní spolu s LP albumom *Vejce/Eggs*. S Milanom Ohniskom vytvorila zbierku básní *Půjdu za lyrický subjekt* – pod pseudonymom Jaroslava Oválská. V r. 2019 jej okrem kníh pre deti *Kluci netančej!* a *Kařut a Řabach* vyšla aj básnická zbierka *Vykřičník jak stožár*. V r. 2021 jej vyšli knihy *Já, člověk* a *Mojenka*.



Zuzana Svatík: Dnu a von, bakalárska práca, porcelán, 36 cm, 2016. Foto: Štefan Sekáč

SILVIA RUPPELDOVÁ

Adelaida Fernández de Juan

Na rozdiel od iných latinskoamerických literatúr sa v kubánskej próze 70. a 80. rokov autorky výraznejšie neprejavili. V období 90. rokov, keď Kuba prechádzala mimoriadne tvrdými ekonomickými podmienkami, ktoré poznamenali všetky stránky života, sa do popredia dostávajú predovšetkým spisovateľky, ktoré na prelome tisícročí výrazne poznamenali podobu súčasnej kubánskej tvorby.

Po páde železnej opony a rozpade Sovietskeho zväzu prezident Gorbačov pod tlakom USA stiahol sovietske vojská z Kuby. Ako je to pre rokovania medzi superveľmocami príznačné, s Kubáncami to nikto nekonzultoval a bezprostredným dôsledkom meniacich sa sfér vplyvu bolo odstavenie dodávky ropy na Kubu, koniec dovozu potravín a strojárnských výrobkov. Zastavil sa tiež export kubánskeho cukru, citrusov a niklu. Invázia USA v Paname – najrozsiahlejší vojenský zásah od vojny vo Vietname – sa tiež vnímala ako možná alternatíva, ktorá by mohla skončiť s kubánskou revolúciou. Rok 1993 sa stal rokom tzv. špeciálneho obdobia, charakterizovaného prechodom k novej ekonomickej politike a legalizáciou amerického doláru (to bola, pochopiteľne, azda najväčšia rana kubánskej hrdosti). Drastické opatrenia sa nemilosrdne premietli aj do kultúrnej sféry. Nemožnosť vydávať knihy a časopisy viedla niekoľkých literárnych nadšencov a nadšenkyne k zostavovaniu antológií mladých autorov, medzi ktorými začali figurovať najmä mladé autorky. V špeciálnom období ostala Kuba sama, ale ako mnohokrát vo svojej histórii, aj teraz prišla zmena zvnútra, a v literatúre sa táto intenzívna vôľa samostatne prekonávať prekážky premietla do nebyvateľného rozkvetu tém, reflexií minulosti a osobitého druhu humoru, do ktorého novú krv priliali mnohé ženy.

Do širokej palety aspektov kubánskeho života teda pribudli nové témy najmä ženských osudov alebo témy vnímané zo ženskej perspektívy, ktorá v sebe často zahŕňa každodennosť ľudských osudov, apolitických, no podliehajúcich zmenám, ktoré prináša tak svetová politika, ako aj vnútorný prerod kubánskej mentality, veľmi ovplyvnenej tradične zakorenenými predstavami. Od roku 1995 sa v kubánskej próze objavilo viacero pozoruhodných autoriek, spomedzi ktorých patrí medzi najobľúbenejšie zjavy lekárka Adelaida Fernández de Juan. Jej diela, podobne ako prozaické diela iných autoriek, explicitným spôsobom odzrkadľujú rôzne sociálne a morálne rozmery krízových období a ich následky v spoločnom a osobnom živote. Výraznou črtou sú sebaironia a nadhľad, s ktorými sa dotýkajú donedávna pomerne tabuizovaných tém, ale najmä láskavý humor.



SILVIA RUPPELDOVÁ je prekladateľka, esejistka a publicistka. Vyštudovala dramaturgiu, scenáristiku na VŠMU v Bratislave a archeológiu na FIF UK v Bratislave a vo Viedni. Absolvovala študijné pobyty literatúry a umenia vo Viedni, Moskve, v Havane a Madride, neskôr študovala na Inštitúte pre vyššie latinskoamerické štúdiá vo Viedni. Prekladá beletriu, faktografiu, filozofické a hudobné texty, filmy a poéziu z francúzštiny, španielčiny, portugalčiny, nemčiny a angličtiny (Frédéric Schiffter, Elie Wiesel, André Gorz, Aimé Césaire, Miska Hauser a i.), esejisticky sa venuje najmä problematike (neo)kolonializmu v súvislosti s ekológiou a vzťahom medzi globálnym Severom a Juhom, literatúre a kultúre iberoamerického sveta a Slovenska, literárnym recenziám a esejam. Je redaktorkou denníka *Pravda*.

Príbeh Cuqui z poviedky *Zhovievavosť pod šírym nebom* je časovo umiestnený do tohto prelomového obdobia, ktoré ešte dýcha atmosférou sovietskeho vplyvu vo všetkých jeho aspektoch, no skutočná ľudská tragédia sa začína odohrávať až vtedy, keď sa „všetko ruské“ začne vytrácať. Manželstvo Rusky Jekateriny s Kubáncom sa náhodou, no príznačne začína rozpadávať vtedy, keď sa blíži koniec sovietskej éry, a bolestné obdobie prechodu k malopodnikateľskému „kapitalizmu“ znamená pre rozprávačku príbeh predovšetkým bolesti z osobných strát, ktoré so zmenami, neraz nevyhnutne, prichádzajú.

Častou témou kubánskych autoriek 90. rokov je opúšťanie krajiny, a to vo všetkých svojich podobách. Najčastejšie je to osud Kubáncov, ktorých zhoršené pomery motivovali alebo donútili opustiť ostrov, a bolesť, ktorú so sebou odchod prináša. Prerušenie vzťahov so Sovietskym zväzom však nemalo katastrofické následky len na politický a ekonomický vývoj, významne poznačilo aj „súkromné“ osudy jednotlivcov. Rusi, žijúci v Havane v období socializmu, sa, pochopiteľne, stali súčasťou spoločnosti a ich prítomnosť nemala len politický rozmer. Tak ako kultúra nevzniká z romantických a bezbolestných ideálov, ale z konfliktu medzi vznešenosťou ilúzií a zemitosťou ich napĺňania, ani vrúcne ľudské vzťahy sa netvoria v otrockej závislosti od spoločenského (politického) usporiadania. V postsovietskych časoch, keď sa na chvíľu, podobne ako u nás, na Kube všetko „ruské“ stalo synonymom kliše a zosobnením otrepanej povinnosti, odchod mnohých Rusov (vrátane 7 000 sovietskych vojakov) neznamenal len koniec jedného politického obdobia. Fyzická prítomnosť tohto elementu, či už želaná, alebo neželaná, vstúpila do kultúrneho obrazu krajiny a nevyhnutne ovplyvnila jeho podobu, rovnako ako život jednotlivcov a jednotlivkyň.

Cuqui, bežná Kubánka, navyše mulatka, a teda implicitne reprezentantka spoločenskej skupiny, ktorú sa kubánska Revolúcia najväčšmi pokúšala povzniesť, vníma koniec éry väčšmi z osobného hľadiska a spoločenské aspekty zmeny tvoria len kulisu príbehu. Veci, ktoré ostali ako relikvie bývalej sovietskej prítomnosti, sú pre ňu cenné, pretože sa stali symbolom obdobia, v ktorom bola vďaka ruskej priateľke subjektívne šťastná. Na rozdiel od exilovej kubánskej prózy sa v poviedke Adelaidy Fernández de Juan azda väčšmi zdôrazňuje pozitívny aspekt tak Revolúcie, ako aj sovietskej prítomnosti na ostrove. To podčiarkuje aj skutočnosť, že Cuqui je bytosť, ktorú nemučia „dilemy intelektu“ vyplývajúce z ideológií a politických téz, zato však s hlbokou úprimnosťou prostého človeka prežíva svoje každodenné šťastie aj žiaľ.

Adelaida Fernández de Juan pracovala ako lekárka dva roky v Zambii a ako sama hovorí, jej africký pobyt bol rozhodujúcim momentom, keď začala písať a publikovať. Cez skúsenosť so situáciou afrických ľudí, obzvlášť žien, prenikla do života jednoduchých ľudí bojujúcich o holú existenciu a základnú ľudskú dôstojnosť. Sú to ľudia, ktorí podobne ako kubánska mulatka Cuqui žijú svoj všedný, no emotívne intenzívny život a pre ktorých nie sú rozhodujúce filozofické ideály spoločenských zriadení, ale každodenné, obyčajné šťastie, ktoré vzniká medzi ľuďmi bez ohľadu na iracionálne a voči jedincovi často nemilosrdné zákony politických usporiadaní a ich zmien.

ADELAIDA FERNÁNDEZ DE JUAN

Zhovievavosť pod šírym nebom

L. Koldenkovej



ADELAIDA FERNÁNDEZ DE JUAN (1961) je kubánska lekárka a spisovateľka, ktorá žije v Havane. Po ukončení štúdií medicíny začala pracovať ako lekárka na internom oddelení. Lekársku prax vykonávala dva roky aj v Zambii, kam bola vyslaná s tímom kubánskych medikov v rámci programu pomoci rozvojovým krajinám. Svoj africký pobyt označuje za prelomové obdobie života, počas ktorého sa naplno začala venovať literatúre. V r. 1994 jej vyšla kniha poviedok *Dolly y otros cuentos africanos* (Dolly a iné africké poviedky), ktorá na Kube zožala obrovský úspech a onedlho vyšla v anglickom preklade v Kanade. V 90. rokoch sa stala jednou z najvýraznejších predstaviteľiek mladej generácie prozaikov a prozaičiek. Jej poviedky vyšli v rôznych prekladoch a tvoria súčasť mnohých antológií. V antológii kubánskych poviedok, ktorá vyšla v Mexiku pod názvom *Cuentos habaneros* (Havánske poviedky, 1997), figuruje ako jediná autorka. Za svoju druhú knihu *Oh, vida* (Och, život, 1998) získala prvú cenu UNEAC (Národné združenie kubánskych spisovateľov a umelcov) a v r. 2005 cenu Aleja Carpentiera. Vydala aj knihu poviedok *La hija de Dario* (Dariova dcéra, 2005), román *Nadie es profeta* (Nikto nie je prorokom, 2006) a i. Poviedka *Clemencia bajo el sol*

Volám sa Evangelina de las Mercedes Concepción de los Montes y Carvajal, preto ma volajú Cuqui. Netrýznite ma, prosím vás, nechajte ma vyrozprávať všetko po svojom. Áno, zabila som Mireyu, Reyesovu milenkú, aj keď som to nemala v úmysle. Deň je vám už známy a hodina tiež. Reyesa poznám pätnásť rokov, viem to presne, pretože práve toľko rokov má dnes Voloda, jeho syn, ktorého má s Jekaterinou, s Ruskou. Že na tom nezáleží? Veď uvidíte, že záleží. Už som predsa odsúdená, tak mi dovoľte vyrozprávať sa, rozprávať bez prestávky a z celej duše, tak ako mi zobák narástol.

Keď Reyes doštudoval v Rusku, prišli aj s Jekaterinou bývať do vedľajšieho bytu. Áno, v tých časoch sa hovorievalo Sovietsky zväz, ale keďže môj strýko, ten, ktorý ma vychoval, tamten holohlavý v zadnej lavici, vždy hovorieval Rusko, hovorím tak aj ja vždy, keď nie som so synom Miguelom, pretože jemu sa to nepáči. Môj syn? Štrnásť rokov, o rok menej ako Voloda. Áno, vie, že som zabila Mireyu, a určite ho to trochu vydesilo, ale v hĺbke duše viem, že je na mňa hrdý. Som slobodná, s dovolením, ale mám viaceré záväzky nielen voči mužom, to by bolo to najmenej, ale aj voči iným osobám a predovšetkým voči veciam, o ktorých predpokladám, že sa nazývajú zásadami, vyjadrovanie mi robí tak trochu ťažkosť.

Spomínala som, že Reyes a Jekaterina boli mojimi susedmi. Budem k vám úprimná. Keď som Jekaterinu videla prvý raz, pripadala mi nezniesiteľná, povýšenecká, bola to Ruska od hlavy až po päty, taká biela, že jej očami prechádzalo slnko, so svetlými, mierne zvlhčenými vlasmi, štíhla ako krehká trstinka a navyše ešte aj tehotná. Vyzerala ako v polovičke zauzlená špageta.

Pôsobila pyšne, odmietavo a do chodby vošla bez pozdravu, akoby ju dráždilo, keď sa Reyes začal so všetkými bozkávať a objímať. No a potom, veď viete, akí sme, a hoci sa vám to možno nepáči, aj vy ste určite taký. Zvedavosť je silnejšia než slušnosť, nuž a tak len čo sa mi naskytla príležitosť, pekne-krásne som sa votrela Reyesovi do bytu. Bolo to hneď v prvý týždeň po príchode. Len čo som strčila nos medzi dvere (s tanierom mliečnej ryže v ruke ako s dobrou zámenkou), opäť som zacítila tú vôňu, vôňu obchodu, akú mávajú všetky byty, keď sa zariaďujú po prvý raz. Áno, pretože Reyes a Jekaterina si všetko priniesli z Ruska, asi aby vytvorili dojem, že stále žijú tam. Ach, božemôj, pri toľkom zhone, toľkej horúčave a toľkých muchách, ako to tu len znesú? Ale veď dobre, o to sa postará čas. Keď ma zbadala, postavila sa a zaujala obrannú pózu, tak ako sliepka, keď jej klietku oňucháva suka, ale ja som vytiahla tanier a nahodila svoj úsmev dvadsaťšesťročnej mulatky, a ona ma pustila dnu.

(Zhovievavosť pod šírym nebom) je súčasťou knihy poviedok *Och, život*. Patrí medzi jej najúspešnejšie prózy a bola adaptovaná aj pre divadlo.

Že to nemá žiadny súvis s obeťou? Akou obeťou? Aha, s mŕtvou! Ale prosím vás, veď ma nechajte rozprávať, pravdaže to súvisí s tou kurvou, ktorú som nechtiac zabila. Trochu trpezlivosti, už som predsa doznala svoju vinu, počúvajte ma a nech ma dobre počujú všetci, veď uvidíme, hádam sa mi aj nejako podarí trochu sa očistiť.

Ako som v ten deň pochopila, Jekaterina po španielsky necekla ani mäkké F. Chcela sa mi poďakovať a nemohla. Položila som tanier na stôl a chytla som ju za ruky. Cuqui, povedala som, a ty? Bola zúfalá, úbožiatko. Tak som jej položila dľaň na moju hrud' a zopakovala som: Cuqui. A potom ešte niekoľkokrát, až kým to ona, bežárka, tá vám bola veru veľmi bystrá, nepochopila a nepovedala: Cuqui. Potom som urobila to isté s mojou rukou na jej hrudi a opakovala som: Jekaterina, Jekaterina.

Reyes? Nie, dušička, Reyes bol v robote, inak by sme zo seba neboli vysúkali ani slovko. Vy muži ste takí ťažkopádni, že všetko len komplikujete a napokon všetko pokazíte. Pohládala som lyžicu, aby ochutnala mliečnu ryžu, ktorú, stavím sa, vaša žena nepripraví takú ako ja, so sladkou pomarančovou šupkou a posypanú mletou škoricou, s akurátne uvarenou ryžou a s takým mliekom, že... prepáčte, teraz som tuším naozaj odbočila od témy. Ibaže, viete vy čo? Takto sa Jekaterina naučila po španielsky. Stále som jej opakovala „ryža“ a ukazovala som pri tom na ryžu, mlieko, cukor, mrviac jeho kryštáliky v prstoch, veď viete ako, akože sa to povie, no, názornou metódou, tak, a Jekaterinino bruško zatiaľ rástlo a rástlo.

Môj syn Miguel ešte nebol na svete, takže som mala času habadej. Strýko odchádzal zavčasu do tabakovej továrne, ja som išla do krámu nakúpiť pre seba a pre Jekaterinu, potom som nám obidvom narobila zásoby vody a napoludnie sme už začínali s hodinami španielčiny. Že prečo som to robila? Žeby ste boli skutočne taký obmedzený, prosím o prepáčenie, alebo je blbosť vlastným menom chlapa? Pre mňa to bolo ohromné rozptýlenie, mala som pocit, že stále cestujem, nezabúdajte, že som nikdy nebola ďalej, ako je havanský tunel. Ona mi, podľa toho, ako jej to dovoľovali slovíčka, ktoré som ju naučila, postupne vyrozprávala svoj príbeh. Jedného dňa rozprestrela na posteli ohromnú mapu a ukazovala mi miesta, kde sa narodila, kde študovala, kde sa spoznala s Reyesom. Hovorievala: Lúbiť veľa, Rey. Hovorievala mu Rey a na hlavu si pri tom nasádzala vzdušnú korunu. Samozrejme, že som rozumela. Pre ňu bol niečo ako kráľ. Ja jej na to: Nie, Jekaterina, všetci chlapi byť darebák, byť čert. Neviem, prečo som sa s ňou takto rozprávala, ako Indiáni z filmových komiksov. Nuž ale postupne sme si na seba zvykli. U nej som prvýkrát jedla polievku z červenej repy, karfiolu a jogurtu, vysvetlila mi, že sa volá boršč, a to vám teda poviem, tie vedrá čaju, ktorými ma nalievala, tie boli skutočne impozantné.

Nie, nikdy som ju nepredstavila Osvaldovi, otcovi svojho syna, on nemá s celým príbehom vonkoncom nič. Ani vám nepoviem jeho priezvisko a adresu, je ženatý, a hoci je to muž, ktorý sa mi v živote najviac páčil – a nejakých pár som ich mala –, aj preňho je príznačná tá istá vrodená zbabelosť, ktorú na vás všetkých tak dobre poznám, preto pochybujem, že by zniesol čo len jedinú otázku. V tých dňoch ku mne Osvaldo často chodieval, a v jednej nestráženej chvíľke som otehotnela. Keď som na to prišla, bolo už neskoro, ale nič nelutujem, svätá panna, božechráň! Miguel je to najlepšie a takmer jediné, čo v živote mám.

Cuqui, prísť! Prísť! Takto kričala Jekaterina, keď sa začal pôrod. Reyes bol v bani a prišiel až o dva dni. Trpela som ako pes, keď som jej pomáhala dolu točítym schodiskom, a na ulici nebolo živej duše. Napokon som odchytila policajta na motorke, ktorý nás láskavo odviezol do nemocnice. Voloda sa narodil tenký a priesvitný ako jeho matka, a keby ste ju len boli videli, ako plakala a opakovala: spasíva, Cuqui, spasíva. Páni, tak to vám bolo čosi. Môj strýko hovorí, že sa to nazýva ruská duša, no ja si myslím, že to bolo čosi viac.

Podujala som sa rozprávať s Volodom po španielsky, Jekaterina a Reyes sa s ním rozprávali len po rusky, a predstavte si, ako ten malý anjelič rástol, musel sa všetko učiť odo mňa, ale šlo mu to vynikajúco. Asi tak osem mesiacov po Volodovom narodení prišli pôrodné bolesti aj na mňa.

Poprosila som Jekaterinu, aby dozrela na môjho strýka, že do nemocnice pôjdem sama. Miguel mi dal od začiatku poriadne zabrať, bol nenásytný, veľký a nádherný ako jeho otec. A viete vy čo? Jediný, kto ma vtedy prišiel navštíviť, bola Jekaterina. Prišla za mnou v daždi, a keď som ju zbadala, premáčanú až do nitky, s termoskou čajou pod pazuchou a tanierom mliečnej ryže, nevedela som, či sa smiať alebo plakať. Veď kto kedy videl nejakú Rusku variť kreolské dobroty?

Naši synovia vyrastali spolu a verte či nie, Miguel je úplný blázon do čaju a dám na to krk, že Volodu ešte stále opantáva čierna káva mojej výroby.

Mireyu som po prvý raz videla u Reyesa a Jekateriny, môže to byť tak päť rokov. Reyes ju priviedol, pretože, ako sa vyjadril, bola to chýrna alergologička a chcel, aby sa pozrela na Volodu, ktorý v jednom kuse pokašľoval. Od prvej chvíle mi bola podozrivá. Zavolala som Jekaterinu nabok a povedala som jej: Nie je dobrá, nedovoľ jej chodiť do tohto bytu. Prečo, Cuqui? Urob, čo hovorím, Ruskyňa jedna, a nevyptuj sa toľko. Ale Mireya ich začala navštevovať každý týždeň, a dokonca sa aj mňa opovážila spýtať, či sa môže postarať o Miguela, ktorý tiež v noci občas zakašľal. To teda nie, ešteže čo, veď ja dobre viem, že deti v Starej Havane kašľú, lebo sa im prach zo stien postupne lepí na pľúca, a tak som ju veľmi rýchlo odstavila, až tam jedného pekného dňa celkom prestala chodiť.

Jekaterina dostala prácu ako prekladateľka. Bolo to v rokoch, keď ruština letela. Prinášala si texty domov a na pračudesnom písacom stroji, na takom ešte z roku mínus dva, hodiny a hodiny prekladala. Ja som vodievala deti do školy a starala sa o všetko ostatné. Ja? Že z čoho žijem? Z toho, čo zarobí môj strýko, z Osvaldových návštev a z predaja mliečnej ryže. Nie je to veľa, ale o seba sa postarám, a aj Jekaterina mi veľmi pomáhala, strašne mi pomohla. A tiež žijem z predstáv o tom, čo som prečítala, a vôbec sa nehanbím priznať, že som čítala Rusov.

Všetko sa začalo vtedy, keď dostala preložené knihy, ktoré jej mali pomôcť pri robote, a nútila ma do čítania. Upozornila som ju, že so mnou nepochodí, že ja nie som schopná dočítať do konca ani len časopis, ale ona toľko nástojila, až som sa vzdala. Teda počúvajte ma dobre, myslela som si, že ruskí ľudia sú hrubí a diví ako medvede, že majú hranaté prsty a stehná sa im plancú, pretože ani chodiť nevedia ako ľudia, až kým som nečítala Annu Kareninovou. Ježiškove husličky! Tomu sa povie román, žiadna telenovela! A Čechova poznáte? To bol jej miláčik. Spomínam si, že vždy, keď dočítala Dámu so psíčkom, pustila sa do plaču. Ruská duša, hovorieval môj strýko, no ja si myslím, že to plakala ona, a nie duša.

Veci, ktoré si nakúpili ešte v Rusku, sa postupne kazili a ju privádzala do zúrivosti každá drevená naberačka, ktorá doslúžila, hodiny v tvare kremeľského kľúča, ktoré zastali, otupené únavou a zoxidované soľou, ale celkom ju vzalo, keď sa zo steny napokon odlepila aj obrovská fotografia chrámu Vasilija Blaženého, z ktorej si potom deti vyrábali lietadielka.

Mne to pripadalo prirodzené, vždy som jej vravela, že ruské veci sú haraburdy, ale chápala som jej bolesť a, pravdupovediac, aj mne to bolo ľúto. Tak sme si privykli na pondusovky vážiace vari tonu a na črievice pripomínajúce tehlu, že keď ich odrazu nebolo, nevedeli sme, čo si počať. Čo to má spoločné s mäsovými konzervami? Nie, nebudem stíšovať hlas, ja nie som pokrytec ani nemám v žilách vodu, bože, veď koľkokrát sme len zahnali hlad ruským mäsom alebo scvrknutými jabĺčkami! No dobre, chutili, asi ako by ich spálil blesk, ale teraz čo? Teraz niet ani hromov, ani bleskov, ani toho, kto by ich zoslal.

Chuderka Jekaterina. Nielen veci sa jej rozpadávali. Reyes začal zvyšovať hlas a aj kričať, vždy po rusky, a Volodža, môj malý anjelič, utekal rovno ku mne. Nejednu noc spal spolu s Miguelom. Robilo mi to veľké starosti, ale na druhý deň Jekaterina znovu ťukala do stroja a Reyes odchádzal do bane, niekedy aj na celý týždeň.

Dakedy vtedy, ako som tak raz v parku predávala mliečnu ryžu, zrazu sa predou mnou vynorila Mireya. Najprv sa ma opýtala na Miguela, potom na Volodžu a nakoniec na Reyesa: či vraj o ňom niečo neviem. Prečo ťa to zaujíma? Chcem ho pozdraviť, to je všetko. Keď to povedala, okamžite som vedela, že sa s ním vyspala. Zavrela som stánok a šla som domov.

Po prvý raz som si bola celkom istá, že je všetkému koniec. Aj ja som sa vypytovala na Osvalda, keď sa mi strácal z dohľadu. Nie, to nie je to isté, nech vám ani nezapadne, že Mireya a ja sme rovnaké, lebo máme pomer so ženatými mužmi.

Počúvajte, čo som povedala Jekaterine: Dievča zlaté, už aj zabudni na ten sprostý nápad, že budeš s Reyesom hovoriť po rusky! Keď s ním spíš, musíš mu opakovať po našom *papi riquísimo*, bože, ty si bohovský, som z teba celá hotová. Ona sa smiala a smiala a červenala sa ako dievčatko: nedala na moje slová a šup, tu máte výsledok!

Je to niečo vyše roka, čo sa u mňa naposledy ukázala. Prekvapilo ma, že prišla tak neskoro, v posledných ruských šatách, ktoré jej ostali a ktoré si obliekala len vtedy, keď išla odovzdať preklad do Národnej rady.

Nevedela, ako mi povedať, že odchádza. Začala spomínaním na prvú mliečnu ryžu, ktorú som jej priniesla, na deň, keď sa narodil Volodža, na spoločné oslavy Nového roka, keď sme objímali deti a chránili ich tak pred zimou. Chystáš sa písať memoáre alebo čo dopekla sa ti robí? Odchádzam a beriem so sebou aj Volodžu, a nikdy sa nevrátim, a bojím sa, že sa tu rozrevem, a verte či neverte, vzápätí sa mi vrhla okolo krku tak silno, že prisahám, že sme len čírym zázrakom nespádli na zem.

Nezobúdzaj Miguela, nemám silu sa s ním rozlúčiť. Ty mu potom všetko vysvetlíš. A už bežala dole točným schodiskom a potom som ja, ešte stále v šoku, vybehla za ňou a kričala som: Hej, Jekaterina! Potrebuješ niečo? Môžem ti nejakú pomôcť? Áno, zakričala, šťastie, zaželať mi šťastie, Cuqui. A zmizla. Volodžov plač mám ešte vždy zažratý tu, tu celkom v strede srdca, a spomienka na jeho tváričku za oknom taxíka ma dodnes budí zo sna.

Všetko ruské zmizlo. Už som unavená zo všetkého, čo prichádza a čo odchádza. Človek môže byť silný, no sú isté hranice, čo budem zveličovať. Vidíte, aj ja plačem, a to nemám ani ruskú dušu, ako hovorí môj strýko.

Prosím? Ale áno, už končím. Neuplynuli ani tri mesiace, keď sa Mireya nasťahovala k Reyesovi s bohorovnosťou ženy, ktorá prichádza navždy. Začala generálnym poriadkom a vynášala na chodbu jeden kus nábytku za druhým, drhla ich hádam takto veľkou kefou a liala na ne vodu a ešte viac vody, ale všetko márne, Jekaterina a Volodža vôňa tam stále ostávala a ustavične sa zdalo, že sa hocikedy objavia vo dverách a vypýtajú si čerstvo prekvapkanú kávu.

Mireya to vedela a tie kýble vody, ktorá bola na stenách, na oknách a dokonca aj na strope, ktorý tiež dostal svoju dávku mydla, ju začali znervózňovať. Ja som to všetko v tichosti trpela, koľkokrát som si opakovala, že veď mňa do toho nič, a viac ma bolel Miguelov smútok ako Reyesova veselosť, ale iste pochopíte, že to pre mňa nebolo ľahké.

Reyes sa veľmi zmenil. Myslím, že ho vyhodili z roboty, pretože bol neustále s ňou a pomáhal jej vynovovať byt. Spozornela som, keď som ich začala vídať, ako odchádzajú a prichádzajú s balíkmi a taškami, no usilovala som sa tlmiť svoju zúrivosť a opakovala som si, že to predsa nie je môj problém. No skrátka, všetko predávali, a za doláre, len si predstavte, zistila som to až o niekoľko týždňov, keď som stála na obvyklom mieste v parku s miskami svojej mliečnej ryže a zbadala som ich, asi tak o tri lavičky ďalej, ako vykladajú veci na trávnik, celkom ako cigáni. Pristavovali sa pri nich ľudia, brali do rúk jeden kus za druhým a obzerali si ich a mne zvieralo srdce, keď som z diaľky rozpoznávala prvé Volodžove topánočky, Jekaterine tehotenské šaty, bicykel, na ktorom sa vozieval môj syn Miguel, hračkársku súpravu smaltovaných mištičiek s červenými kvetmi. Ešte aj matriošky tam stáli zoradené od najväčšej po najmenšiu, tak, ako ich Jekaterina ukladala na televízor. A ja som sa musela prizerať, ako miznú moje spomienky, časť môjho života. Aby som bola úprimná, práve tam v parku mi po prvý raz napadlo Mireyu zmlátiť. A Reyesa tiež, no spomenula som si na Jekaterinu, ako si nasádza na hlavu korunu, a myšlienku som zahнала. Skôr či neskôr sa Jekaterina o všetkom dozvie a viem, že by mi neodpustila, keby sa tomu úbožiakovi skrivil čo len vlas na hlave, i keď úprimne povedané, on na tom nesie oveľa väčšiu vinu ako Mireya.

Naberačka, ktorou nakladám mliečnu ryžu, darček od strýka, váži čertovsky veľa. V to ráno som prišla do parku zavčasu. Nezvyknem si všímať slnko alebo oblačky, ale vtedy áno, to je zvláštne, no nie? Obloha bola modrá a jasná, celkom svetlá, taká svetlá, že pripomínala Jekaterinine oči, a neviem, prečo som sa usmievala na vietor, šťastná ako v siedmom nebi.

Trikrát som ju udrela do hlavy, celou silou svojich ženských rúk. Viem, že mi to neuveríte, ale nechcela som ju zabiť, chcela som ju len potrestať tak, ako si tá všivavá flandra zaslúžila. Čo vravíte? Nie, nie, nič neľutujem. Čo vám mám na to povedať? Viete, ak niečo ľutujem, tak len to, že krv tej beštie nezmazateľne pokropila knihy od Tolstého a Čechova, ktoré ležali na trávniku a vyzerali, akoby pod tým šírym nebom prosili o zhovievavosť.

(Preložila Silvia Ruppeldtová.)

FODOROVÁ, Anna. 2020. *Lenka*. Praha : Labyrint.



Zuzana Svatík: *I kill you in your sleep*, porcelán, zlatý lister, 56 cm, 2021. Foto: Lívia Štokingerová

MARIE KOVAL

Oblaka opět plují oblohou

Nedávno vyšla velmi osobní, ba intimní kniha s názvem *Lenka* Anny Fodorové, filmové animátorky a psychoterapeutky žijící od r. 1968 v Londýně, dcery známé spisovatelky a poslední německy píšící pražské autorky Lenky Reinerové. Kniha vypráví především o vztahu matky a dcery a o rodinných tajemstvích. Autorka se zde dotýká citlivého tématu transgeneračního přenosu traumatu, ale také poutavě líčí všední starosti a poslední dny života své matky.

Knihu jsem se zvědavostí přečetla ještě tentýž večer, kdy mi dorazila (navíc je poměrně krátká). Anna Fodorová pootevírá neznámá zákoutí duše nejen věhlasné spisovatelky, ale především své matky, se kterou to sama neměla zrovna lehké. Do příběhu vstupujeme na londýnském letišti, kde Anna vítá svou matkou, která za ní přijela v již chatrném zdravotním stavu. Tou dobou ovšem ani jedna z nich ještě netušila, že je to návštěva poslední. Děj se rozbíhá rychle po představování oblíbených jídel a míst londýnské metropole ke zmínce o chemoterapiích, pozorování únavy a křehkosti dříve tolik živé a energické matky. Velmi osobně laděné vzpomínky střídají detailní popisy průběhu návštěvy jejich domova, nemocnice a každodenních starostí.

„Zamčená“ bolest

Anna se ovšem o své matce (i otci) vyjadřuje také kriticky. Táže se, zda se člověk opravdu nikdy nesmí litovat: „Vždyť je to docela normální, lid-

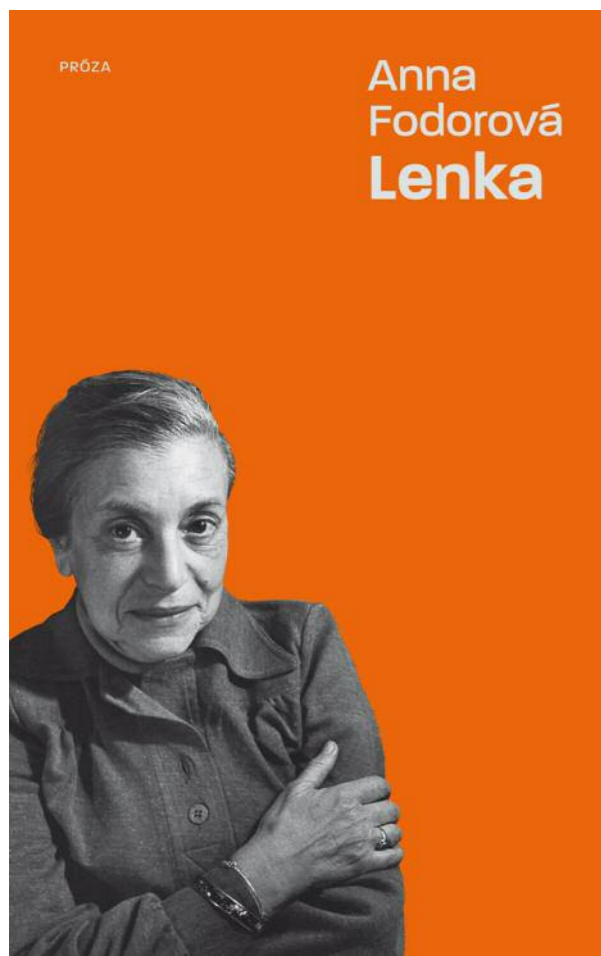
SIMONA MARTÍNKOVÁ RACKOVÁ

Trauma a láska, láska a trauma

Anna Fodorová (1946) napsala knihu o své mamince, německy píšící pražské spisovatelce Lence Reinerové (1916 – 2008). I když ve své novele zpětně mapuje především matčin poslední rok, její záběr je mnohem širší – postupně, často jakoby mimochodem, se dozvídáme celou řadu faktů, okolností a souvislostí, až před námi neokázale, ale přesto plasticky vyvstává téměř kompletní životní a rodinný příběh.

Je to příběh pohnutý a dramatický – vždyť Lenka Reinerová přišla za druhé světové války víceméně o celou rodinu –, avšak Anna Fodorová nám ho tlumočí sympaticky civilním tónem. Věcnost tu ovšem nepřepadá do strohosti – autorka nezapře svou profesi psychoterapeutky, takže i citlivé rodinné historie podává zároveň s taktem, vkusem, a hlavně s pochopením a empatií vůči jejich protagonistům a protagonistkám.

Kdybych měla *Lenku* charakterizovat jednou větou, řekla bych – je to kniha plná lásky. Na mnoha místech jsem se až podivovala, s jakou vroucností (avšak nikdy ne na hranici kýče!) a nezastíranou láskou vypravěčka mluví o své mamince – a to i v momentech, kdy jí to maminka příliš neoplácí. A že se jich tu objevuje celá řada! Jeden za všechny: scéna z pražské nemocnice, do níž byla Lenka Reinerová převezena z té londýnské, aby rehabilitovala po úraze, jehož následkem byla zlomenina krčku: „Objímám ji, líbám a ona, zajatkyňě mých citů,



ské. Ovšem já, narozdíl od ní, jsem nikdy nemusela čelit nelidskému jednání“ (s. 12). Jedním z nejzajímavějších témat je pak právě její vztah k rodičům. Druhou kapitolu Anna zahajuje slovy: „Nebylo snadné vyrůst s rodiči, kteří byli hrdiny“ (s. 21) – slovy, která jsou důvěrně známá druhé generaci přeživších holocaustu. Pocity vlastní nedostatečnosti, nejistoty i viny za minulost, která se udála a nedá vzít zpět, která je naplněna bolestí a smutkem. Právě tento hluboký smutek a úzkost mohou znát nejen sami přeživší, ale často také jejich děti, vnoučata a pravnoučata, jak vyplývá z mnoha výzkumů. Smutek a bolest pak bývají opředeny tajemstvím a mlčením. Stejně tak i v případě Anny Fodorové,

odpovídá jen lehkými posunky. Přistrčím si židli k její posteli, ona položí ruku na mou paži a sledujeme spolu televizní zprávy. Potom si kartáčuje vlasy, pohyby tak pomalými, že mám strach, že mezi nimi usne. Já zase kontroluji, zda má ve skleničce dost vody na noc, jestli dosáhne na vypínač stolní lampy, na zvonek pro sestry. Ode dveří na ni ještě zamávám a usměju se. Ona se neusměje. Schází jí už na to síla? Zamávám ještě jednou. Nepohne se, jen na mě mlčky hledí“ (s. 104). Citové vydírání jak vyšité, napadne člověka okamžitě – a instinktivně soucítí s dcerou, která o maminku pozorně a obětavě pečuje, věnuje jí maximum pozornosti i času, byť ho sama nemá nazbyt, a neustále si o ni dělá upřímnou a hlubokou starost, starost vpravdě... mateřskou. Je to tak – jak rodiče stárnou, role se začínají obracet. Alespoň do určité míry a v některých ohledech.

Dceřina láska je ovšem bezpodmínečná a nezměrná – to ona soucítí s jednadvadesátiletou maminkou, a ani ona, ani její muž nevidí ve spisovatelčině chování manipulaci či zlou vůli: „Trestá mě snad matka za to, že jsem vedle ní neusedla do křesla a nezůstala tam přes noc? Trestá mě za to, že odjedu? Vždyť ona se snaží, jak může. Nesmíš si to tak brát,‘ konejší mě manžel, když mu po telefonu popíšu scénu v nemocnici. Tak proč aspoň nezvedla ruku, co by jí to udělalo? Proč se neusmála? ,Ona si takové emoce nemůže dovolit. Tak se vycvičila, aby přežila. Proto.““ (s. 105).

Kromě lásky je tak druhým klíčovým tématem *Lenky* – trauma. Autorka a vypravěčka v jedné osobě se k němu periodicky vrací a na rozličných situacích z různých časových vrstev nám u jednotlivých postav (ať už je to matka, otec, příbuzní, anebo ona sama) ukazuje nejrůznější podoby, které na sebe trauma bere, a jak poznamenává své oběti. Jak trvale, hluboce – a zároveň tak, že se jejich chování jeví i nejbližšímu okolí jako těžko pochopitelné, podivné,

kteřá líčí své nejranější vzpomínky jako plné chmuru a nejistoty, až nespravedlnosti – dlouhá léta jí rodiče neřekli ani o jejich židovském původu, ani o uvěznění matky. Anna vyrůstala v atmosféře strachu, píše o všudypřítomném nebezpečí: „Má chronická úzkost měla také co dělat s nevyřčeným strachem rodičů, který si v sobě samozřejmě neslí“ (s. 25). Výmluvnou životou zkušeností malé Anny byla skutečnost, že její matka „sice o smutku psala, ale u nás byl smutek zakázán. (...) Ani zlost a výbuch hněvu nebyly přípustné. Matka se se všemi těmito pocity vypořádala tak, že je v sobě jednou provždy zamkla“ (s. 25).

Ale bez minulosti, jak má člověk vědět, kdo je?

Anna pátrá po osudu své rodiny, dává čtenářům a čtenářkám nahlédnout do svých dětských úvah, kdy všechny děti z okolí měli příbuzné, prarodiče, sestřenice, bratrance, tety a strýce, slavily s nimi narozeniny, chodily za nimi na hřbitov: „Kdežto my neměli ani žádné hroby. (...) Jako kdyby se všichni vypařili do vzduchu. Prostě zmizeli“ (s. 29). Autorka sice záhy o svém původu zjistila, absence příbuzenstva však byla tajemstvím, o kterém se raději nemluvilo. Až po letech dostala Anna od své matky první stopu o těchto „zmizelých“, obálku s několika fotografiemi. Začala tedy pátrat dál. Možná i touha po pravdě a vyrovnání se s rodinnou pamětí jí pomohlo nasměrovat k povolání psychoterapeutky.

Barvy slunce a noci

Záblesky pamětí z dětství a dospívání střídají detaily dlouhého čekání v nemocnici a hospitalizace Lenky Reinerové. Zatímco autorka líčí důvod a průběh své vlastní emigrace do Anglie, napínavě sledujeme střípky ze života její matky, ať už to jsou zmínky o Casablance, Mexiku, Francii nebo Bělehradu.

a ano, leckdy i zraňující. Anna Fodorová to s konkrétností až mrazivou ukazuje na příběhu své sestřenice Lisy, kterou našla víceméně náhodou až v hluboké dospělosti – do té doby žila v domnění, že jí kromě rodičů žádní příbuzní nezůstali, že všichni tragicky zahynuli v koncentračních táborech. A přitom, jak jí Lisa opatrně sdělí až s jistým časovým odstupem, o přeživších (protože včas uprchnuvších) členech širší rodiny Annina maminka dobře věděla, a zrovna s Lisou udržovala dlouhá léta písemný kontakt, byť byl tedy později přerušen.

Připadá vám to vůči Anně – kterou od dětství tolik trápí, že na rozdíl ode všech kamarádek nemá žádné tety, strýčky, sestřenice ani bratrance, natožpak prarodiče, a jak píše na s. 29, „ani hroby“ – nepochopitelné, ba kruté? I takto se projevuje trama – a Anna Fodorová násobí účinek svého vyprávění, když ke skutečnému příběhu přidává i odborné, psychologické vysvětlení toho, jak tento fenomén působí a co způsobuje: „Po kremaci mi přišel poděkovat Lisin syn s manželkou a dospělou dcerou. Nikdo z nich neměl ani tušení, odkud přesně Lisa pocházela a jak se vlastně ocitla v Anglii. Podobně to bylo s jejími přáteli a známými. Žila mezi nimi, mluvila perfektně jejich řečí, ale nikdo o ní nic nevěděl. Kdo Lisa byla, její osud, to, že o sobě nikomu nic neřekla, i to, že moje matka o ní celou dobu věděla, ale mlčela, to vše se zdálo být součástí jakéhosi nevyslovitelného tajemství. Kolem onoho tajemství jsem do svého románu zabudovala složitou zápletku a ,šokující‘ odhalení. Ale pravda byla mnohem jednodušší a zároveň spletitější. Během studia psychoterapie (jak jinak?) jsem se dozvěděla, že to tajemství má své jméno: trauma. Trauma, které se přenáší z jedné generace na další. Mluvilo se o tom jako o čistě psychologickém fenoménu a až později neurověda potvrdila, že trauma se může přenášet také geneticky, dědit skrz molekuly a buňky. Trauma nepřekonatelných ztrát a viny za přežití,

Lenku Reinerovou jsem si zamilovala již před mnoha lety, nejprve mne učarovala svou knihou *Všechny barvy slunce a noci*, kde otevírá jednu z nejbolestivějších kapitol svého života, dobu svého věznění na Ruzyni v 50. letech. V tichu cely, jak sama říká, pro ni byly vzpomínky jediným východiskem (*Všechny barvy slunce a noci*, 2002, s. 30). Vzpomínek se obdivuhodně chytá i její dcera a splétá křehkou pavučinu osudů své rodiny.

Během čtení knihy se mi opakovaně vynořila utkvělá myšlenka: umíme mluvit o smrti? Málokdo totiž umí vyprávět o umírání milovaných takto detailně a citlivě jako Anna Fodorová. Možná to je jedna z důležitých knížek právě v době pandemie. Vzpomínky na odcházení Lenky Reinerové přitom nejsou nijak patetické nebo zbytečně sentimentální. Autorka vypráví o intimních chvílích (například česání vlasů), o lidské křehkosti, o milované matce, s kterou je pojil silný vztah, přesto si byly v mnohém vzdálené, jak sama na posledních stránkách přiznává: „*Chtěla jsem o ní psát spíš jako o své matce než o vážené spisovatelce, o to už se starají jiní. A také o tom, jaké to bylo být její dcerou. Nevím, zda jsem se toho úkolu zhostila, ani co by na to sama řekla. Byly jsme tak rozdílné. Snažím se představit si, jak by to asi pojala ona: vtiskla by této zprávě, tomuto příběhu pozitivnější duch? Kdo ví. Nakonec i já se ve chvílích malomyslnosti snažím v sobě vykřesat cosi z toho jejího takzvaného patologického optimismu. Ono to ovšem chce i něco navíc, něco, co ona rozhodně měla. Odvahu*“ (s. 173 – 174).

Ono to nějak dopadne

Ačkoliv Anna Fodorová již před vydáním svého memoáru uvedla jako ústřední motiv vztah matky a dcery, přesto je škoda, že nepřiblížila trochu více také postavu svého otce, který jakoby vše pozoroval spíše zpozvdálí, opředěn vlastními tajemstvími. Na čtivosti tím ale neubírá. Druhá

trauma vždypřítomného žalu, který se v člověku hluboce usadí. Trauma, pro něž schází slova“ (s. 81). Mimochodem, Lisa byla jedním z „Wintonových dětí“, které se za druhé světové války podařilo zachránit, byť za cenu zpřetrhání kořenů.

I když je *Lenka* poměrně útlá knížka, Anna Fodorová svou prózu vystavěla tak umně, že kolem pevného základu, jímž je – jak už bylo řečeno – zhruba poslední rok mamincina života, splétá a rozplétá mnohé další příběhy, epizody, vzpomínky, a nenápadně tak buduje kroniku jednoho rodu. Vše na sebe přitom přirozeně, organicky navazuje, ať autorka ukročí k vlastním reflexím či k událostem, které si vybavuje ještě z dětství či z mládí (a dokáže je, i se svými pocity a emocemi, popsat tak plasticky a živě, jako by se to odehrálo dnes), či k relativně nedávné cestě s maminkou a manželem do Srbska, kde se Anna narodila, anebo připomíná a vlastně rekapituluje různé kapitoly ze života svých rodičů. Svě rodiny. Všeho se přitom dotýká tak jako vzácného rodinného šperku: s citem, pohnutím, láskou, ale i s vážností a respektem.

Jediným rušivým prvkem tak zůstávají slova i formulace, které nejsou češtině vlastní a ukazují na vliv angličtiny, například: „*Poslední léta se vzájemně vídáme*“ (s. 78) – „správně česky“ by bylo buď jen „se vídáme“, nebo „se vzájemně navštěvujeme“ (což je, jak vyplývá z pokračování oné pasáže, ten význam, který měla autorka na mysli). A dalo by se najít mnoho dalších příkladů, ať už jde o slovosled, kalky, anebo o nadbytečná přivlastňovací zájmena atd. atp. Není divu, Anna Fodorová žije v Londýně dlouhá desetiletí, tím spíš by však při dalším vydání bylo dobré zaměřit se právě na jazykovou stránku *Lenky* a zbavit ji těchto rušivých detailů. To však nic nemění na skutečnosti, že *Lenka* je rozsahem možná celkem malá, významem však rozhodně velká kniha.

část knihy nás pak zavede zpět do Prahy, kam za matkou Anna pravidelně létá a kde se odehrávají poslední týdny Lenčina života. Důvěrné chvíle v milovaném bytě na Klamovce, plném knih a bujících rostlin, střídá loučení a opětovné shledání, výběr chodítka nebo první návštěva rodinného hřbitova, o kterém Anna neměla tušení. Skrze vzpomínky a příběhy se autorka vyrovnává s minulostí své rodiny a odkrývá bolestná mezi-generační nepochopení typu: „*Jaká druhá generace? Vám se přece nic nestalo' (...) Jenomže ono lehounké nic sedí mé generaci za krkem jako těžké břemeno. To nic nás v dětství formovalo, mnozí z nás se tím nic dodnes zabývají*“ (s. 139 – 140). Těžká témata ovšem vyvažuje vřelost, s jakou autorka líčí dějiny všedního dne, matčin nadhled a smysl pro humor, zpěv oblíbené písně *Oblaka opět plují oblohou* nebo rázovitost nové pečovatelky, a nakonec čekání – čekání na nevyhnutelné.

Napínavý, téměř detektivní příběh rodinné paměti je jedinečnou sondou do hledání vlastní identity na pozadí intimních vzpomínek z dětství i dospělosti a doprovázení umírající matky. *Lenka* je terapií, příběhem, který se jen tak často na pultech nevidí.

MARIE KOVAL (dříve Mrvová) vyštudovala Public History, Oral History and Community Heritage na University of Huddersfield vo Velké Británii, kde sa vo svojom výskume zaoberala históriou a kultúrou československých politických väzenkýň 50. a 60. rokov 20. storočia. Venuje sa orálnej histórii a rodovej histórii. V súčasnosti pracuje v Prahe ako orálna historička na projekte Československo v paměti žen v Gender Studies, kde je tiež šéfredaktorkou štvrťročníka *Rovné příležitosti v souvislostech*.

SIMONA MARTÍNKOVÁ-RACKOVÁ (1976, Praha) je poetka, redaktorka, editorka, recenzentka. Vyštudovala český jazyk a literaturu na Filozofické fakultě Karlovy Univerzity v Praze. Od r. 2013 vedie recenznú rubriku literárneho časopisu *Tvar*. Bola editorkou ročenky *Sto najlepších českých básní 2012* (Host, 2012) a dvojdielnej *Antologie české poezie* (dybbuk, 2007 a 2009). V r. 2007 debutovala zbierkou *Přítelkyně*, v r. 2009 jej vyšiel súbor 12 básní o Benátkách *Město, které není*, bibliofília s linorytmi P. Piekara. V r. 2015 nasledovala zbierka *Tance*, v r. 2017 zbierka *Zatímco hlídá psi spí* a v r. 2021 zbierka *Noční převádění mláďat*. Básne publikovala v mnohých časopisoch (*Host, Tvar, Respekt...*) a v ročenkách *Nejlepší české básně 2016, 2017 a 2019*. Je vítazkou Drážďanskej ceny lyriky 2016 a súťaže Básne SK/CZ 2017. Jej poézia bola preložená do viacerých jazykov a zhudobnená (skupina *Hm...*, Marie Sommerová, Divadlo hudby a poézie Agadir v r. 2020 vydalo CD *Přítelkyně*).



Zuzana Svatík: *Personal heroes*, glazovaná ručne modelovaná hlina, 49,5 cm, 2021. Foto: Kateřina Durdáková

NATÁLIA ZAJCEVOVÁ

Nastavenia optiky ruskej drámy¹

Začneme tým, že feministický prístup predpokladá problematizovanie hierarchií. Akýkoľvek zoznam vytvára hierarchiu. Akákoľvek recenzia, akýkoľvek verejný text predstavuje moc. Práve to je prvý znak feministickej optiky: odhaľuje, ako funguje útlak. Feministky spolu s Michelom Foucaultom a ďalšími ľavicovými filozofmi boli prvé, kto zbadali, že moc sa rozpína v každodennej praxi, a zamerali sa nielen na význam moci, ale aj na to, kto a ako ju vykonáva.

Vo svojom texte sa venujem najmä výnimkám, teda iba tým hrám, ktoré sa mi dostali do pozornosti vďaka porotcom a porotkyňiam v súťažiach, režisérkam, režisérkam, kritikom a kritičkám. Do svojho textu o súčasnej feministickej dráme v Rusku som nezahrnula tie feministické hry, ktoré sa nedostali na festival Ľubimovka² a do divadiel v hlavnom meste. Takže sa ospravedlňujem tým, ktoré sa pre tento text znova budú cítiť vynechané.

ČO MOŽNO POVAŽOVAŤ ZA FEMINISTICKÚ DRÁMU?

Pod ochranné krídla feministiek sa vojdú nielen ženy, ale takmer všetci ľudia okrem bohatých bielych heterosexuálnych cisrodových mužov bez postihnutia. Identifikácia systémového útlaku ešte v minulom storočí prinútila feminizmus venovať pozornosť aj iným utlačaným skupinám (deťom, ľuďom so zdravotným znevýhodnením, s nadváhou, farebným (*people of color*), LGBTIQ+, chudobným, starším ľuďom atď.) a tiež vnímať, že sa tieto skupiny prelínajú. Niekedy sú jednotlivé formy útlaku vzájomne prepojené. Napríklad skrz slobodné matky a ženy so zdravotným znevýhodnením dochádza k feminizácii chudoby.

Intersekcionalný feminizmus je dnes jedným z popredných smerov. Vzhľadom na to, čo všetko zahŕňa, keď hovoríme o feministickej dráme, bolo by správne zamerať sa nielen na jej hrdinky a hrdinov, ale aj na jej špecifickú optiku.

Keď som zhromažďovala materiál pre tento článok, vytvorila som na fejsbuku anketu – požiadala som svojich sledovateľov, medzi ktorými je veľa ľudí z divadelného prostredia, ako aj veľa feministiek, aby vymenovali feministické divadelné hry. Zasypali ma názvami. Do zoznamu sa dostala dokonca Ostrovského *Гроза* (Búrka) a hra s názvom *Девушки в любви* (Zalúbené dievčatá). Všetky som prečítala. A pochopila som, že pod pojmom feministická hra rozumie každý niečo iné. Preto som sa zamyslela nad kritériami, ktoré musí hra spĺňať, aby bola feministická.



¹ Cieľom prekladu tohto článku je priblížiť čitateľom a čitateľkám problematiku motívu a témy feminizmu v súčasnej ruskej dráme – či a ako je feminizmus v dráme prítomný a ako sa následne reflektuje. Veľmi zaujímavý je pritom rozdiel vo vnímaní feministických otázok aj čiastočne odlišný pojmový aparát, s ktorým sa v ruskom priestore pracuje. Autorka článku je dramatička, režisérka a novinárka. Venuje sa predovšetkým divadelnej a hudobnej kritike. Napísala vlastné hry *Siri* a *Abuse* (pozn. prekl.).

² Nezávislý ruský festival mladej drámy, funguje od r. 1990.

Pri filmovej tvorbe sa využíva test Bechdel. Sčasti ako vtip ho vymyslela umelkyňa Alison Bechdel v roku 1985: hrdinka jej komiksu si vyberá film, na ktorý by s kamarátkou mohli ísť, a navrhuje filmy posudzovať podľa troch parametrov: či vo filme hrajú aspoň dve ženy, ktoré sa spolu rozprávajú o čomkoľvek okrem mužov.

Test je dobrý na analýzu reprezentácie žien, ale pre nás nie je úplne vhodný, keďže hrdinky feministických hier môžu hovoriť o násilí, ktoré páchajú muži. To je napríklad témou predstavenia *Абьюз* (Abuse), kde sa celý dej točí okolo vyšetrovania sexuálneho násillia páchaného otcom. Keď sa hovorí o systematickom násilí, je ťažké nespomínať mužov.

Potreba definovať kritéria feministickej drámy tu však ostáva. Pre mňa sú takéto: hru napísala feministka alebo je napísaná z feministickej pozície, hra kritizuje patriarchálne usporiadanie spoločnosti a ponúka projekt nového sveta, teda spôsob, ako odstrániť nespravodlivosť.

KTO PÍŠE FEMINISTICKÉ HRY

Kritéria nie sú striktné. Pozrime sa na prvé: hry píše feministky. Dve najdôležitejšie LGBTIQ+ hry sú: *Подвал* (Suterén) a *Ребёнок для Оли* (Dieťa pre Oľu). Napísala ich Natália Milantievová, ktorá nie je feministkou. *Suterén* je zároveň výnimočný text o hierarchii v uzavretej ženskej komunite. Tento text o vzťahu mníšok sa dá čítať ako vnútorná feministická kritika – metafora samotného feministického hnutia a reprodukcie hierarchii v ňom. Nech sa páči, toto je svet nového sesterstva: stále plný nespravodlivosti. Dôležité je, že Milantievová o mníškach píše ako jedna z nich, ako jedna z účastníčok života v kláštore, nepozera na ne z pohľadu kolonizátora. Sama v kláštore strávila osemnásť rokov. Nekolonizátorský charakter hry ju tiež približuje k feministickej dráme.

Ďalší text, ktorý bol na festivale *Lubimovka 2018* zaradený do tzv. fringe programu, *Množné číslo kliniky*, vôbec nie je o ženách, ani ho nenapísala žena. Táto hra o vylúčení LGBTIQ+ problematiky z histórie umenia pochádza z pera Šifry Každan, nebinárnej osoby, v divadelnom svete známej aj ako Jaša Každan. Jaša zdieľa feministické názory, LGBTIQ+ problematika patrí do feministickej agendy a podľa mňa ide o výborný príklad feministickej hry. Potom však kritérium musíme rozšíriť o gender gap: hru napísal/a feminist(k)a.

Problém pri prvom kritériu je aj v tom, že mnohé ženy, ktoré píše divadelné hry, na otázku, či sa považujú za feministky, odpovedali neisto (podobne niektoré pochybujú, či sa smú považovať za autorky drámy). Nevedia, čo sa pod touto definíciou skrýva. Stačí sa stotožňovať s hlavnými myšlienkami alebo musí byť človek výnimočne aktívny, pôsobiť v nejakom hnutí alebo hlbkovo študovať teóriu? Muži, ktorí sa oboznámili s týmto mojím kritériom, sú zároveň pobúrení, že sú vylúčení ako potenciálni autori feministickej drámy. Môže cisrodový muž napísať feministickú hru? Publikum vraví, že nie: nepozná daný útlak. Čo ak je tomuto mužovi blízka LGBTIQ+ tematika? Čo ak má hra kolektívneho autora alebo ide o projekt postavený na horizontálnych princípoch?

Aj napriek tomu, že nám do toho vstupuje veľa nuáns, otázku „kto?“ je potrebné klásť. Vo feministickej paradigme je dôležitý hlas. Kto a z akej pozície sa vyjadruje? Aký dôležitý akt je v tom názore obsiahnutý? Na akú moc táto myšlienka útočí?

DÔLEŽITOSŤ SEBAPREZENTÁCIE

Keď napríklad Polina Sinevová píše hru o hluchých, je dôležité, že sama do tejto skupiny patrí. Pozoruhodné je, že v jej hre *Чужой голос* (Cudzí hlas) je priamo znázornený feministický princíp „nič o nás bez nás“. Hluchá hrdinka Oľa pomáha počujúcej Viki naučiť sa posunkový jazyk, aby si mohla zahrať hlavnú úlohu vo filme. Celkom rýchlo sa ukáže, že Viki si s jazykom nevie dať rady a Oľa by rolu mohla zahrať aj sama. Napriek tomu vo filme nechajú hrať Viki. Hra reflektuje, že sa téme privilegií v ruskom filme a divadle nevenuje dostatočná pozornosť a kritizuje neetickú reprezentáciu utláčaných skupín. Téma kultúrnej príslušnosti ideálne zapadá do súčasného feministického naratívu.

Tu je ešte jeden dôvod, prečo je prvé kritérium naozaj dôležité: feministické hry sú tie, ktoré napísali feministky. Nie je dôležité, čo si o nich myslím ja alebo iní kritici a iné kritičky. Ak autorka drámy hovorí: „som feministka a napísala som feministickú hru“, je to pravda. A to je naša feministická dramatická tvorba. Nevadí, ak nespĺňa ďalšie kritériá. Rovnako dôležitá je otázka, kto stojí za teóriou, kto sú tí experti. Vo feminizme, rovnako ako v iných marginálnych a horizontálnych hnutiach, poznanie tvoria všetci. A všetci a všetky ho aj môžu spochybňovať. Na to neexistuje žiadna stranícka knižka.

FEMINIZMUS „SILNÝCH ŽENSKÝCH HLASOV“

Prečo aj tak považujem za dôležité kritizovať feministické hry z feministickej pozície? Dodnes platí, že tie najslávnejšie ženské postavy v ruskom divadle sú obrazy, ktoré vytvorili muži. V najlepších divadlách v Rusku sa uvádzajú diela súčasných dramatikov, ako sú Ivan Vyrpajev, Dmitrij Danilov či Michail Durnenkov. *Садовое кольцо* (Sadovoje koľco) je doslova magická hradba, ktorá neprepúšťa divadelný feminizmus do buržoázneho centra Moskvy.

Preto, keď v takých podmienkach hovoríme o feministickom obrate v dráme, trochu predbiehame skutočnosť. Feministický obrat zahŕňa dva paralelné javy: do shortlistov divadelných súťaží sa dostáva čoraz viac autoriek a objavilo sa niekoľko otvorene feministických predstavení: *Abuse* podľa môjho scenára (režisér Ivan Komarov), *28 дней* (28 dní) Oľgy Šilajevovej³ (režisér Jurij Muravickij), *Тихая революция* (Tichá revolúcia, režisérka Vika Privalovová), *Хочу ребенка* (Chcem dieťa, režisérka Saša Denisovová), ktoré sú pripravované s nevelkým rozpočtom a polovica z nich nemá nič spoločné so súčasnou drámou. Hra *Хочу ребенка* bola napísaná v roku 1926, *Tichá revolúcia* zas podľa spomienok Alexandry Kollontajovej.

³ Preklad hry prinesieme v jednom z budúcich čísel *Glosolálie* (pozn. red.).

Všetok feminizmus teda zatiaľ ostáva v experimentálnej a chudobnej časti ruského divadla. Hovoriť za týchto podmienok o trende je príliš predčasné a dokonca je to možno až cynické – nemá to ďaleko od obľúbenej stratégie konzervatívov hovoriť o víťazstve ideológie, ktorá ešte len začína lámať status quo.

To je dôvod, prečo musíme divadelné hry z ostatných rokov, ktoré predstavujú feministický obrat, analyzovať veľmi opatrne. A prečo musíme rozdielne vnímať silný ženský hlas a feminizmus. Ženské hlasy sme tu mali omnoho skôr: Ľudmila Petruševská, Oľga Muchinová, Natália Vorožbit, Saša Denisovová či Jaroslava Pulinovič, ale feminizmus sa do divadla dostal len nedávno.

O ČOM PÍŠU ŽENY

Moje druhé kritérium – či hra útočí na patriarchálne usporiadanie – možno chápať rôzne. Pre niekoho je prevratom aj hrdinka, ktorá do poslednej bodky nespĺňa obraz dokonalej dcéry, ženy alebo milovanej ženy.

Hrdinka v hre Natálie Blok *Меня волнует вся хуйня* (Všetky chujoviny, čo ma serú) sa venuje skupinovému sexu, modernému umeniu a napokon sa stane profesionálnou BDSM dominou. V hre *Научи меня любить* (Nauč ma milovať) Jekateriny Bronnikovej a Romana Symšakova si dospelá učiteľka začne s mladým študentom. V *Tatiane* Tatiany Kazminovej sa mladá hrdinka zamiluje do otčima. Máša Kontorovič v hre *Пол это лава, а Маша шалава* (Zem je láva a Máša ľavá) ukazuje hrdinku, ktorá utápa svoju mladosť v románikoch a alkohole.

Hrdinami a hrdinkami nových hier sú často práve nástroční. Mladá učiteľka v hre *Говорение* (Hovorenie) Poliny Korotyč a Máše Vsio-Taki sa sťahuje z mesta do mesta a hľadá lepší život, jej žiaci sú cynickí, roztržití a doslova nevedia rozprávať – nedokážu zložiť skúšku z nového predmetu „hovorenie“. Oľga Potapovová v hre *Выдуманное животное* (Vymyslené zviera) zobrazuje hrdinku, ktorá trávi celé dni v nejasnom trápení – podobnú atmosféru mali príbehy a filmy v 60. rokoch 20. storočia, akurát v nich boli hrdinami chlapci.

Takto nadobúdajú feministický nádych aj hry, ktoré sú samy osebe v podstate neutrálne. Problémy ľudstva sú v nich predstavené na príklade ženských, nie mužských postáv. To je dôležité. Rovnako dôležité je aj to, že ženy v týchto hrách môžu piť, fajčiť, nadávať, mať sex a viesť spoľahlivý vnútorný monológ bez toho, aby samy seba odsudzovali.

Ale čo pre nás z politického hľadiska znamená, keď sa ženská emancipácia prirovnáva k drzým ženským postavám? Nie je to krok späť? Ak aj vzdelané mestské publikum konvenčnej Ľubimovky vníma hrdinky Máše Kontorovič ako feministky, je to len preto, že pozerá na hru cudzími očami – snaží sa predpokladať, ako by na ňu pozeral niekto iný, kto ani neexistuje. V tomto kontexte je feministkou aj obyčajná žena v nohaviciach.

Ďalší dôležitý moment: prečo je ženská postava aktívna a robí niečo netradičné? Hrdinka hry *Všetky chujoviny, čo ma serú* sa stane prostitútkou, aby si našla ženícha. Dievča v hre Máše Kontorovič *Мама, мне оторвало руку*

(*Мама, отдрало ми руку*) si ľahne pod vlak, len aby si ju mama obľúbila. V hre *Вторник короткий день* (Utorok je krátky deň) Svetlany Petrijčuk obyvateľka pohraničného mesta pašuje drogy do Číny, aby zachránila syna pred väzením. Pre matku, pre syna, pre ženícha, pre chlapcov. Napĺňa ju stará dobrá ženská obetavosť.

Niektoré bude oponovať a povie, že v týchto sujetoch musíme vidieť kritiku ženskej obetavosti. Áno, možno ju vidíme, možno ako obvykle vyvoláva ľútosť. Takéto dvojité vnímanie dáva najavo autorovu či autorkinu nulovú pozíciu, o ktorej hovoril Michail Ugarov ako o špecifickej črte drámy začiatku tohto storočia.

ROZLÚČKA S NULOVOU POZÍCIOU

Ako feministka mám k nulovej pozícii veľa výhrad. Po prvé, neexistuje. Aj ak nesťranne sleduješ a zaznamenávaš, čo vidíš, stále si vyberáš tému, postavy, kladieš im otázky, nastavuješ rámec. Každý verbatim je autorským dielom rovnako ako vo výtvarnom umení ready made. Po druhé, niekedy sa za nulovou pozíciou vypočítavo skrýva koloniálny pohľad: umiestnením prirodzených a skutočných ľudí do svojho estetického rámca autor využíva ich autentickosť vo svoj prospech a zároveň sa nad nimi vyvyšuje, oddeľuje sa. V angličtine sa tomu hovorí *othering*. Ak sú postavy dokumentárnej hry zdrojom informácií a nie sú predmetom analýzy, potom je potrebné zvážiť, či nejde o *othering*. Po tretie, nulová pozícia je nemožná, ak je autor zvnútra, nie zvonku – teda ak píše v mene skupiny, ktorú zastupuje. Pretože aj tým, že o sebe dáš vedieť, robíš politické gesto a zviditeľňuješ sa.

Keď som písala hru *Abuse*, bolo pre mňa dôležité, že píšem o predstaviteľoch a predstaviteľkách moskovskej inteligencie – aby som sa vyhla *otheringu*, ale aj preto, že problém násilia sa týka všetkých spoločenských vrstiev. Aj keď sa s ním všetci vyrovnávajú svojím spôsobom – napríklad psychoterapeutický spôsob práce s traumou majú k dispozícii vzdelanejšie a bohatšie skupiny. A práve preto ho dobre poznám a môžem o ňom písať. Nepáči sa mi, ak niekto hru ani nevidel a podozrieva ju z nulovej pozície. Nie je v nej žiadna nulová pozícia, akcenty sú rozostavené jasne tak, aby nikto nemal pocit, že to, čo sa deje, nie je násilie, ale iba smutný život, ktorý je vždy ťažký.

FEMINISTICKÁ OPTIKA V DIVADELNÝCH HRÁCH

Hry, ktoré som vymenovala vyššie, sa dajú nazvať feministickými melodramami, ale nie som si istá, či melodráma vôbec môže byť politická. Filozof Jacques Ranciere napísal, že „politickou otázkou je otázka schopnosti každého organizmu zvládnuť svoj vlastný osud“. Láska je náhoda. Bez ohľadu na to, či sa Miša zamiluje do Ane alebo nie, nepomôže jej to získať kontrolu nad svojím osudom. Výnimkou je zakázaná láska. Vtedy sa slobodný výber partnera stáva politickou

otázkou. Queer melodráma sa v súčasných podmienkach stáva politickou drámou: normalizuje neheteronormatívne vzťahy. Politický náboj je očividný napríklad v hre Natálie Milantievovej *Dieťa pre Oľu* o lesbickom páre, ktorý sa rozíde, pretože sa hlavná hrdinka nedokáže pred rodičmi vyoutovať. Svoju *Búrku Ostrovskij* napísal v čase, keď manželstvá detí vopred dohadovali rodičia, aj preto mala veľký politický význam – v ideologicky formovaných školských osnovách predsa nebola len tak pre nič za nič.

Mimochodom, je zaujímavé, že klasiku pre nás do veľkej miery definovali práve ideológovia komunizmu. Medzi ruskou klasickou literatúrou a feministickou drámou preto môžeme nájsť mnoho spoločného. Ani jednému nie je cudzí protosocializmus – predstava, že nikto nesmie byť otrokom iného človeka.

ŽENY PÍŠU AJ O ÚTLAKU

V súčasnej feministickej dráme nájdeme texty o diskriminovaných skupinách, o násilí, kariére, materstve. K prvému bodu patria už spomínané drámy Poliny Sinevovej, Natálie Milantievovej a Šifry Každan. O LGBTIQ+ tínedžeroch a transrodovej žene píše feministka Maria Dudko v hre *Na scéne*. Na prvý pohľad je to hra o každodennom živote, feministický podtón nie je citeľný, ale ak sa pozrieme bližšie, nie sú v nej takmer žiadne heteronormatívne postavy. Už len samotným výberom postáv Dudko normalizuje stigmatizované skupiny. Presne to od nových hier očakávajú progresívni umelci a progresívne umelkyne: prečo v nich gejovia, lesby, zdravotne znevýhodnení a ženy trpia a neustále s niečím bojujú? Či nie je progresívnejšie a čestnejšie ukázať, že jednoducho len existujú, sú?

K textom o utláčaných skupinách môžeme zaradiť aj hry o mentálnych poruchách, ktoré sa objavili v longliste aj shortliste poslednej *Ľubimovky*. Je to *Магазин ненужных вещей* (Obchod s nepotrebnými vecami) Ane Agapovovej, kde pacienti a pacientky psychoterapeutickej poradne rozprávajú rozprávky, a hra *Я горю* (Horím) Máše Gavrillovovej, v ktorej skúma bipolárnu poruchu, pričom pracuje s rozprávaním v prvej osobe.

O NÁSILÍ

V tejto kategórii máme veľa silných textov písaných práve z feministického pohľadu. Akcentovanie tejto témy sa z publicistických feministických textov ľahko prenieslo do drámy. A nie je to náhoda. Násilná komunikácia je totiž prirodzene dramatická. Všetomné články a knihy o toxických vzťahoch vždy obsahujú príklady, aké si literatúra priam žiada. Po prečítaní veľkého množstva týchto textov už jednoducho nemôžeš napísať o hádke mužov rovnako prirodzene ako Vyrypajev – akoby obaja partneri mali na konflikte rovnaký podiel viny, akoby údery dopadali na gumené bábky. Vo feministickej dráme je všetko naopak: bolesť, krv a nerovnováha moci. S tým sa veľmi ľahko dosahuje realistickosť.

Pri písaní dialógov do hry *Abuse* (rozhovor matky a dcéry, dospelého zvodcu a mladého dievčaťa, manželky a manžela) stačilo pozorovať vlastný život a na čo-to si pospomínať. Dokumentárnosť funguje v prospech feminizmu. Stačí, ak navzájom pospájame niekoľko rozhovorov.

Rovnako hodnoverné sú hry o domácom násilí Natalie Blok (*Любовь сильнее*, Láska je silnejšia) a Márie Manockovovej (*Don't you cry*). Ani jedna sa, mimochodom, nedostala do shortlistu *Ľubimovky*, predpokladám, že pre feministickú drzosť týchto textov. Porota preferuje nadhľad a zložité postavy. Feministické hry o násilí nie sú dostatočne ambivalentné. Na násilie je potrebné poukázať a ničím ho neospravedlňovať, inak ho budeme musieť znášať na večné veky.

„Ďalším plusom je, že táto hra nie je o LGBTIQ+, ale o rôznych zložitých vzťahoch,“ hovorí Michail Durnenkov, keď hodnotí dramatizované čítanie *Dieťaťa pre Oľu*. Je nám jasné, akú správu tým vysiela budúcim účastníkom a účastníčkam súťaže. Hlavnou podmienkou dobrej drámy je nekonkrétnosť akéhokoľvek sociálneho boja.

Ďalším textom o násilí je hra *За белым кроликом* (Za bielym králikom) Márie Ognevovej, ktorá získala výborné ohlasy publika. Za násilie a vraždu je zodpovedný neznámy človek, taxikár, ktorého nevedia dolapiť. Umreli dve dievčatá, doslova svätice, zhovárajú sa s králikom, ktorého si jedna z nich vezie v klietke na kolenách. Prijemný odkaz na *Alicu v krajine zázrakov*, zlý osud a nevyhnutné stretnutie so zlodejom, to všetko dáva hre nádych takmer rozprávkovej tradičnosti. Zlo je odosobnené a absentuje v pohodlnom obraze hrdinov, ktorí sa majú radi. Celý čas sa vám chce plakať. Dobrá hra. Feministická? Asi ťažko. Hoci v jednej scéne sa kritizuje, že účastníci televíznej šou obviňujú obeť. Ale z nejakého dôvodu práve táto scéna v hre pôsobí ako vedľajšia.

Hra *Шкура* (Koža) Aleny Ivaňušenkovej sa začína ako rozprávanie o drsných školských dňoch a končí akoby úderom biča, horúcou, násilnou scénou. Okrem toho, že dievčatá v hre sa nerozprávajú o ničom inom než o chlapcoch, sa tento text dá jednoznačne nazvať feministickým. Ide o ojedinelý prípad, keď sa do užšieho výberu *Ľubimovky* dostala feministická hra. Násilie medzi tínedžermi sa buď jednomyselne považuje za odsúdeniahodné, alebo je hra napísaná až príliš dobre.

O KARIÉRE A MATERSTVE

Hry Jevgenije Alexejevovej a Márie Sizovovej (*#щастьематеринства*, #šťasttiematerstva) a Kati Sverdlovovej (*Чайлдфри*, Bez detí) spochybňujú predurčenú úlohu žien rodiť a vychovávať deti. Prvá poukazuje na to, že materstvo neprináša vždy len šťastie, druhá predstavuje príbeh niekoľkých párov, z ktorých jeden je bezdetný, a práve v ňom je napokon hrdinka najviac nešťastná. Nie úplne feministický záver, ale vďaka, že ste sa dotkli aj tejto témy.

Textov o kariére je tiež málo. Sotva vnímateľný antikapitalistický pátos a feminizmus len tak akoby mimochodom (to je ďalší trend súčasnej dramaturgie: cítime, že hrdinka stelesňuje feministické myšlienky, ale nie je to pria-

mejšie podané) možno nájsť aj v napoly poetickom texte Eleny Šachnovskej *Секта свидетелей Иванки Трамп* (Sakta svedkov Ivanka Trump). Je to monológ novinárky, ktorá pracuje ako redaktorka módneho portálu, kde neustále upadá do zúfalstva, ale ani na sekundu nestráca ironický tón. Lahkomyselné sebavedomie hrdinky naznačuje konvenčnú ženskosť, ale hra zaujme, pretože je napísaná ako svedenie. Šachnovská očividne píše od srdca. V prvej osobe hovorí o ženách, ktoré si zarábajú písaním. Jej hrdinka chápe nespravodlivosť sveta, ale nedokáže jej uniknúť. Ostáva jej len bezmocne sa prizerať a všetko ironizovať.

Podobný zúfalo ironický podtón je citeľný aj v hrách Júlie Tipinkinovej, ale tá si od postáv udržuje väčší odstup. Jej hry, ktoré sama považuje za feministické, *Антибабы* (Antibaby) a *Вертикальная женщина* (Vertikálna žena), sú plné nesympatických ženských postáv, ktoré zapadajú do mizogýnných stereotypov. Ťažko s nimi súcitiť.

Keď sa na niektoré feministické hry pozrieme bližšie, ukáže sa, že sú vlastne antifeministické. Blízkosť týchto dvoch kategórií má rovnakú povahu ako blízkosť sovietskeho a antisovietskeho. Dramatičky, ktoré opisujú feministky, sa zameriavajú na kontakt hrdinky s vlastnou ženskosťou, nedokážu potlačiť skepsu zdedenú od sarkastických ruských spisovateľov a vždy z toho vzíde len ďalšia „baba“. Ak chcete napísať skutočne feministickú hru, musíte ženy úprimne milovať, milovať samu seba, a to je ťažké: internalizovanej mizogýnie vás nikto len tak nezabaví.

28 DNÍ: FEMINIZMUS DRÁŽDI

Hra Olgy Šilajevovej *28 dní* získala od sponzora *Lubimovky* grant na uvedenie. Tiež ju publikovali na hlavnom portáli moskovskej inteligencie *Colta.ru*. Neodolateľnosť tejto hry sa do veľkej miery spája s jej umeleckou rovinou. Je to rozsiahla, vtípná a zároveň vkusná hra. Moderná narácia, ktorá elegantne využíva starovekú tradíciu. Je to hra o menštruácii, najtabuizovanejšej, ale aj najuniverzálnejšej téme. Symbolika krvi a jej spojenie s reprodukčnou funkciou žien ľahko otvára dvere do akejkoľvek feministickej témy. A presne to Olga Šilajevová robí. Prostredníctvom kalendára hormonálnych zážitkov predostiera a skúma rozsiahlu feministickú agendu. Na premiére hry v réžii Jurija Muravického a Svetlany Michališevovej bolo viditeľné, ako emotívne diváci a diváčky reagujú, vzduch sa dal krájať. Každý v hľadisku mal evidentne čo povedať. Ak sa aj niekto zasmial, vždy len individuálne, nikdy nie celé publikum. Bolo v ňom cítiť vzrušenie. Počas vystúpenia sa dokonca dvaja muži pobili.

Podvedome chápeme, že feminizmus dráždi, ale dá sa to aj teoreticky odôvodniť. Ak hra nepolarizuje, ak sa na ňu nikto nestážuje, je veľká pravdepodobnosť, že nejde o feministickú hru. Ak je feministická, jednoducho si ju musíte všimnúť, väčšinou je to jasné už z názvu: *Abuse, 28 dní, Vagina monológy*.

Počas písania tohto textu som sa dočítala o tom, že v Komsomolsku na Amure prenasledovali šéfkou aktivistického divadla Júliu Cvetkovovú za hru pre

deti, v ktorej tematizuje rodové stereotypy – *Розовые и голубые* (Ružoví a modrí). Nezdiefam presvedčenie vlády, že feminizmus sa rovná extrémizmu, ale v tomto prípade sa ponúka dôležité kritérium. Feministické divadlo vyvoláva silný protest konzervatívnej väčšiny. Feministické umenie hovorí o tom, o čom sa doteraz mlčalo. Feministická hra napáda status quo a mení ho.

PROJEKT NOVÉHO SVETA

V hrách, ktoré píšu muži o mužoch, sa hrdinovia málokedy podriaďujú svojej spoločenskej funkcii otca, syna alebo muža. Skôr sa snažia nájsť miesto vo svete, dívajú sa naň ako na matériu, ktorá je im podriadená. (Je kuriózne, že syn sa v mužských hrách vyskytuje iba v prípade, že je postava gej, ako napríklad v hrách *Бы* [By] a *Родной* [Drahý] Dimu Sokolova). Mužská starostlivosť je onou vertikálou, o ktorej s obľubou hovoria kritici. Stačí si prečítať akúkoľvek hru Vyrypajeva, aby bolo jasné, o čo sa zaujímajú dnešní muži: hľadanie podstaty existencie, hľadanie Boha.

Vylúčenie zo sveta dominantnej skupiny spôsobí, že sa človek zasekne v emancipačnom hnutí a bude donekonečna riešiť melodramatické vzťahy. Ak by sme prirovnali reštriktívne patriarchálne normy k akváriu, potom vo feministických hrách ryby z akvária vyskakujú a v hrách „so silným ženským hlasom“ sa mecú a snažia sa odplávať. Len netušia, ako na to.

28 dní napriek svojej klamlivej výsmešnosti ponúka projekt nového sveta. Je to svet, v ktorom sa zvýšená citlivosť žien počas „svojich dní“ dá interpretovať ako jediný normál. Ako niečo, čo človeku umožňuje správne vyhodnocovať nespravodlivosť. Z pocitu vlastnej nedostatočnosti prichádza hrdinka k myšlienke, že to, čo ju otravuje a rozrušuje, je skutočne hodné takejto reakcie. Tento obrat symbolizuje to, čo feminizmus robí so svetom. Prevracia obvyklé chápanie vecí. A ľudstvu prináša súcit a empatiu.

Cyklická povaha štruktúry *28 dní* túto hru odlišuje od aristotelovskej drámy. Výskumníčka a režisérka Ada Muchinova v osobnom rozhovore uviedla, že niektorí vedci považujú aristotelovské dramatické princípy za falocentrické, všetky tie spojenia – vyvrcholenia – rozuzlenia vraj vychádzajú z trajektórie mužského orgazmu. Nenašla som potvrdenie tejto tézy a dokonca by som povedala, že ženský orgazmus funguje zhruba rovnako ako mužský, ale táto myšlienka je zaujímavá. Pokus preniknúť do akejkoľvek tradičnej vertikálnej štruktúry možno považovať za feministický. Horizontálne mimoinštitucionálne divadlo ničí aj patriarchálny poriadok. Keď režisérky bez divadelného vzdelania usporadúvajú predstavenia v baroch, hoteloch, apartmánach a nákupných centrách, a v súčasnosti máme takýchto príkladov veľa, potom je to určite aj feministické divadlo. Aj v prípade, že v sebe nesie ambivalentné významy. Samotná realizácia takéhoto divadla je feministická, a dramaturgia tiež.

(Pôvodne vyšlo v časopise *Teatr*, č. 38, 2019.⁴ Preložila Veronika Goldiňáková v spolupráci so Zuzanou Bujačkovou.)



VERONIKA GOLDIŇÁKOVÁ vyštudovala prekladateľstvo anglického a ruského jazyka na FIF UK v Bratislave, kde momentálne pôsobí ako interná doktorandka. Vo svojom výskume sa venuje traumám v súčasnom ruskom diskurze, okrem toho vedie študentský prekladateľský projekt Samydat.



ZUZANA BUJAČKOVÁ je prekladateľka a doktorandka na Katedre rusistiky a východoeurópskych štúdií FIF UK v Bratislave. Prekladá z angličtiny a ruštiny. Vo svojom výskume sa sústreďuje na historické skúmanie emócií a rodového usporiadania spoločnosti na Slovensku po r. 1948.

⁴ Dostupné na: <http://oteatre.info/nastrojka-optiki-o-feministskom-povorote-v-rossijskoj-dramaturgii/>.



Zuzana Svatík: Carwash, glazovaná ručne modelovaná hlina, 52 cm, 2021. Foto: Kateřina Durdáková

KATARÍNA GECELOVSKÁ

Veríte tomu, čo viete?

MARSHALL, George. 2022. *Ani na to nemyslete. Proč náš mozek ignoruje klimatickou změnu*. Brno : Host. Preložil Tomáš Kačer.

Dnes sa budeme venovať trochu inej knihe o klimatickej zmene než obvykle. Jej autor, environmentálny aktivista a odborník na komunikáciu, v roku 2004 založil organizáciu Climate Outreach, ktorej úlohou je zrozumiteľne informovať o environmentálnych a klimatických témach. Aj v knihe *Ani na to nemyslete*¹ sa zameriava na komunikáciu o klimatickej kríze, snaží sa určiť jej slabiny a hľadať spôsoby, ako ju vylepšiť. Dokazuje, že nestačí vedieť (ako sa vedci a environmentalisti pôvodne domnievali), pretože samotná racionálna znalosť faktov nestačí k tomu, aby človeka presvedčila na emočnej úrovni a dovedla ho k činom. Kniha Georgea Marshalla sa nesústreďuje na dosahy a príčiny klimatickej krízy, ale na psychologické vysvetlenia reakcií ľudí. Zaoberá sa celou škálou možných reakcií: nedôvera, popieranie, zľahčovanie, vytesnenie, ignorovanie, zúfalstvo, pocit bezmocnosti, prijatie, aktivizmus...

Hneď v prvej kapitole autor uvádza desivý príklad neschopnosti človeka uveriť otrasným skutočnostiam katastrofických rozmerov, keď popisuje, ako v roku 1942 poskytol poľský odbojár Jan Karski očitú svedectvo o vyhladzovaní Židov vo varšavskom gete a v koncentračnom tábore Belzec a sudca amerického Najvyššieho súdu Felix Frankfurter, sám Žid, po vypočutí Karského vyhlásil: „Musím byť uprímny. Nedokážu mu uveriť.“ Dodal: „Neřekl jsem, že ten mladík lže. Řekl jsem, že mu nedokážu uverit. V tom je rozdíl.“ (s. 21). Marshall priznáva, že ho už roky fascinuje naša schopnosť oddeľovať to, čo vieme, od toho, čomu veríme, ignorovať niečo, o čom máme priamo pred očami presvedčivé dôkazy, a zatvárať oči pred vecami, ktoré by nám mohli spôsobiť príliš veľkú bolesť. Preto aj jeho kniha nesie podtitul *Proč náš mozek ignoruje klimatickou změnu*. Klimatická kríza podľa neho „lépe než jakékoli jiné téma odhaluje, jak na té nejhlubší úrovni funguje naše mysl, a ukazuje naše výjimečné a přirozené sklony vidět jen to, co vidět chceme, a přehlížet vše, co raději nechceme vědět“ (s. 23).

Čo sa týka nedostatočnosti racionálneho vedenia, súvisí so skutočnosťou, že sa u človeka počas evolúcie vyvinuli dva rozdielne systémy spracovania informácií. Jeden je analytický a logický a druhý stojí na emóciách, predstavách, intuícii a skúsenosti. Marshall pre ľahšie pochopenie označuje tieto dva systémy termínmi *racionálny mozog* a *emočný mozog*. Za naše vnímanie rizika je zodpovedný predovšetkým emočný mozog, ktorý vychádza z osobných skúseností a reaguje na predstavy a príbehy, ktoré súznejú s našimi hodnotami: „Hrozby, které vyvolávají působivé představy nebo jsou předávány formou osobních pří-

ENVIRO SERIÁL



KATARÍNA GECELOVSKÁ (Košice) vyštudovala slovenský jazyk a literatúru a estetiku. V súčasnosti žije v Brne a pôsobí ako doktorandka na Masarykovej univerzite (odbor literárna komparatistika). Dônedávna pracovala ako učiteľka v Košiciach. Je členkou Spišského literárneho klubu a venuje sa ekologickému aktivizmu.

¹ Kniha vyšla ako piaty zväzok edície Klimax pod záštitou českého vydavateľstva Host.

běhů, nás v tom, jak se rozhodujeme, dokážou nepoměrně snadněji strhnout na svou stranu“ (s. 81 – 82). Problémom nedostatočnej reakcie verejnosti na vedecké poznatky je, že pri ich prezentovaní sa obvykle pôsobí výlučne na racionálny mozog. Vedkyne a vedci sa snažia byť objektívni, profesionálni a presní a upozadujú alebo úplne vynechávajú svoju vlastnú osobu, príbeh a pocity. Marshall tvrdí, že na prijate skutočnosti, že ku klimatickej zmene dochádza, racionálny mozog nestačí a je potrebné oveľa viac než len „čítba tých správnych kníh, zhlédnutí tých správnych dokumentů či odškrtnuté položky ze seznamu dobře míněných činností: je k němu třeba přesvědčení, a to jen těžce vzniká, a ještě těžší je si jej udržet“ (s. 24). Konštatuje, že každý odborník, s ktorým hovoril, zastával stanovisko, že sme doteraz nenašli spôsob, ako do vnímania klimatickej zmeny efektívne zapojiť emočný mozog, ale je nevyhnutné sa o to znova a znova pokúšať.

Ďalším problémom súvisiacim s evolúciou je – ako hovorí profesor psychológie na Harvarde Daniel Gilbert –, že naše mozgy sa vyvinuli výnimočne nevhodne k tomu, aby niečo urobili so zmenou klímy. Náš dlhý psychologický vývoj nás pripravil na to, aby sme dokázali intenzívne reagovať na štyri kľúčové typy spúšťačov: osobné – rozpoznávanie priateľov, nepriateľov, zradcov a ľudského konania; náhle – najcitlivejší sme na náhle zmeny a máme sklon ignorovať pomaly sa pohybujúce hrozby; nemorálne – reagujeme na to, čo považujeme za neslušné, nevhodné či odpudivé; aktuálne – ako nebezpečnejšie vnímame to, čo nás priamo ohrozuje v prítomnosti. Klimatická zmena nezodpovedá ani jednému z týchto štyroch spúšťačov. Chýba jej náhlosť, zdanlivo aj aktuálnosť (prípadá nám to ako niečo vzdialené) a tiež jasný nepriateľ, keďže na vypúšťaní CO₂ do ovzdušia sa podieľame všetci (hoci za hlavných nepriateľov sa zvyknú považovať energetické spoločnosti a klimatickí popierači). Čo sa týka nemorálnosti, „chápeme sice, že změna klimatu je něco špatného, ale nevyvolává v nás znechucení nebo stud. Gilbert dodává: ‚Kdyby změna klimatu byla důsledkem pojídání štěňátek, vyšly by do ulic miliony Američanů‘“ (s. 78).

Ľudia, ktorí sprostredkujú poznatky o klimatickej zmene a profesionálne o nej komunikujú, sa často nazdávajú, že konkrétne extrémne prejavy počasia, ku ktorým už v súčasnosti dochádza, dokážu ľudí presvedčiť lepšie než teoretické fakty: dá sa na ne „spolehnout, protože fungují jako mimořádně efektivní učitelé a motivační faktor, jak říká odbornice na environmentální rizika z Kolumbijské univerzity Elke Weberová“ (s. 33). Programový riaditeľ organizácie na ochranu životného prostredia Environment America Nathan Willcox bol takisto presvedčený, že „čím více Američané uvidí extrémní projevy počasí u sebe doma, tím častěji budou žádat politiky o změnu“ (s. 34). Jeho vlastný výskum ale ukázal, že medzi skúsenosťou a presvedčením zďaleka nie je priamočiary vzťah: „Sedm let v řadě až do roku 2012 byly oblasti setrvalé a bezkonkurenčně nejpostihovanější klimatickými katastrofami severoamerické Velké planiny. I přesto všichni zdejší vítězní republikánští kandidáti v senátních volbách v roce 2010 veřejně popírali vědecká zjištění o změně klimatu nebo odmítali politiku omezující produkci skleníkových plynů“ (s. 35). Pre príklad ostatne nie je treba chodiť tak ďaleko. V čase písania tohto článku (júl 2022) sužoval Národný park České Švý-

carsko požiar, z ktorého bolo cítiť dym až v Prahe, a podľa údajov z 26. júla sa rozsah požiaru odhadoval na viac než tristo hektárov. Avšak „podle experta Martina Adámka z Botanického ústavu Akademie věd, který se zabývá požárovou ekologií, není požár v Českém Švýcarsku ‚až taková katastrofa‘. ‚Takové požáry se v Národním parku České Švýcarsko dějí každoročně, pokud není extrémně deštivé léto,‘ řekl Českému rozhlasu“.² Popierať a zľahčovať sa teda zjavne dá aj zoči-voči konkrétnym prejavom extrémneho počasia, keďže súvislosť medzi rozsahom tohto požiaru a suchom v dôsledku klimatickej zmeny je nepochybná, ako vysvetľujú aj autori českého webu Faktaoklimatu.cz³ vo svojom facebookovom príspevku: „Od roku 1971 roste počet zásahů Hasičského záchranného sboru ČR proti požárům vegetace. Četnost těchto požárů se nejvíce zvýšila v nejteplejších a nejsušších oblastech venkova. Nárůst mezi lety 1991 a 2015 byl ve srovnání s obdobím 1971 – 1990 téměř o 70 %“.⁴ Problematický vzťah medzi skúsenosťou a presvedčením Marshall vysvetľuje tak, že ľudia majú sklon vykladať si prejavy počasia vo svetle svojich predchádzajúcich názorov a predsudkov. Keď teda klimatickú zmenu považujú za mýtus, vnímajú premenlivé a extrémne počasia ako dôkaz toho, že počasia vie byť premenlivé a extrémne, a nie ako následok klimatickej zmeny. Svoj vplyv má aj skutočnosť, že máme tendenciu posudzovať javy na základe nedávnych skúseností a nie z dlhodobého hľadiska, pretože posledné roky skresľujú náš pohľad a máme pocit, že keď boli minulé letá extrémne horúce, je to normálne, že to tak dokonca bolo vždy. Držiteľ Nobelovej ceny za prínos v oblasti integrovania poznatkov z psychologického výskumu do ekonomických vied Daniel Kahneman⁵ „se obává, že každý další projev extrémního počasí se stane další přijímanou součástí statu quo, a tedy i novým výchozím bodem, podle něhož budeme poměřovat změnu. Vlna veder či povodeň se měří podle té, která jí předcházela, takže si nemusíme všimnout, jak velká změna se odehrála v dlouhodobé perspektivě“ (s. 93). Popredný český odborník na klimatické zmeny Alexander Ač tento jav na svojej facebookovej stránke v súvislosti s požiarom v Českom Švajčiarsku komentoval takto: „Za pár rokov budeme považovať veľké lesné požiare za normálne. Niektorí to považujú za normálne už teraz“.⁶

Existuje aj iný druh skreslenia, tzv. potvrdzovacie skreslenie (confirmation bias), vedúce buď k vyhľadávaniu takých informácií, ktoré v nás ešte viac utvrdia naše už existujúce názory, alebo k odmietnutiu informácií, ktoré by ich problematizovali. Podľa profesora Dana Kahana – odborníka na vplyv protikladných kultúrnych hodnôt na naše rozhodovanie –, dôvod, prečo ľudia ne-



2 https://denikn.cz/minuta/927608/?fbclid=IwAR3QnF60Z05R1zsXmKWeP7voK3J8k0472AuP_R_DP5NobaE4Qb_CeA88TXac.

3 Web Faktaoklimatu.cz je uvedený ako jedinečný prehľad vedecky overených informácií o zmene klímy aj v tomto českom preklade Marshallovej knihy.

4 <https://www.facebook.com/faktaoklimatu/posts/39556156604366>.

5 Jeho kniha *Myslenie rýchle a pomalé* vyšla v roku 2019 v slovenskom preklade vo vydavateľstve Aktuell.

6 <https://www.facebook.com/alexander.ac.351/posts/10159763814371999>.

uznávajú klimatickú zmenu, nesúvisí s informáciami, ale s kultúrnym kódovaním, ktoré je s ňou spojené: „*Lidé čerpají informace od lidí, kterým důvěřují, nebo mimoto ještě z té výšece mediálního světa, která souzní z jejich názory a hodnotami*“ (s. 48). Informácie začnú byť „znečistené“ dodatočným spoločenským významom a stanú sa ukazovateľom skupinovej identity. Ako príklad Kahan uvádza kontrolu zbraní v USA. Prieskumy verejnej mienky v Západnej Virgínii toho času ukazovali, že 65 % ľudí chce väčšiu kontrolu zbraní, ale „*jen blázen by zde s kampaní založenou na kontrole zbraní kandidoval*“ (s. 48), pretože politici, ktorí by chceli kontrolovať držanie zbraní, by vzbudili u voličov a voličiek nedôveru, lebo obmedzovanie vlastníctva zbraní by v ich očiach symbolizovalo obmedzovanie osobnej slobody, čo je protikladné hodnotám určujúcim ich skupinovú identitu. Požiadavka obmedzenia zbraní je teda „znečistená“ týmto spoločenským významom, hoci sama osebe voličom pripadá rozumná a súhlasia s ňou. Kahan tvrdí, že to, „*že průzkumy veřejného mínění ukazují vysokou míru zájmu o nějaké téma, ještě neznamená, že lidé, kteří ho propagují, mohou počítat se stejně vysokou mírou podpory*“ (s. 48). Nevýznamná nie je ani skutočnosť, že pravičiarci často vnímajú ekologické témy a klimatickú krízu ako ľavicové. V článku na webe časopisu *Respekt* z apríla 2018 je uvedené, že v USA je podľa prieskumov „*právě téma klimatických změn je jedním z těch, na kterém se názory Republikánů a Demokratů rozcházejí nejvíce – celkem 73 % voličů Demokratické strany se vyjádřilo, že mají obavy z globálního oteplování, zatímco v táboře Republikánů to bylo pouhých 32 %*“.⁷ Postoje ku zmene klímy teda zodpovedajú širšej matici hodnôt, politických názorov a životného štýlu. Vzniklo viacero charakteristík pokúšajúcich sa vystihnúť základné vlastnosti a znaky človeka, ktorý verí v zmenu klímy, a človeka, ktorý v ňu neverí. *Homocredens* (človek veriaci) bude pravdepodobne vysokoškolsky vzdelaný ľavicový liberál. *Homonegator* (človek odmietajúci) býva takmer vždy politicky silne konzervatívny pravičiar a obvykle pochádza zo zámožnejších, vládnučích spoločenských skupín: „*Skutečnost, že postoje ke změně klimatu lze předpovědět pomocí takovýchto specifických kulturních charakteristik, je dalším důkazem platnosti Kahanova argumentu, že vědecké poznání je znečištěno společenským významem*“ (s. 50).

Výskumy tiež ukazujú, že ľudia jednoznačne uprednostňujú krátkodobé pred dlhodobým: „*čím dále v budoucnosti se nějaká věc nachází, tím více její hodnotu podceňujeme. (...) Lidé, jak se obával Kahneman, mají silnou tendenci vyhýbat se krátkodobým propadům životního standardu a ochotně budou riskovat nejisté, avšak potenciálně mnohem vyšší náklady, které je mohou čekat v dlouhodobé perspektivě*“ (s. 100 – 101). Aby bol človek ochotný sa obmedziť už v prítomnosti, napríklad v oblasti spotreby energie, je podľa Thomasa Schellinga, ďalšieho nositeľa Nobelovej ceny za ekonómiu, nevyhnutné zaviesť systém trestov a odmien. Marshall si však myslí, že sklon ľudí vyhýbať sa nákladom a konať len vo vlastnom záujme sa dá premôcť dostatočne silným apelom práve na zmieňovanú skupinovú identitu, avšak formovanú tak, aby nepracovala proti prijímaniu klimatických opatrení, ale podporovala ich. Podobnú jednotu, spoluprácu a spolupatričnosť, aké si vyžaduje boj proti klimatickej kríze, sme mohli

pozorovať v období, ktoré nasledovalo v USA po 11. septembri 2001, alebo v Japonsku po tsunami v roku 2011.

Je tiež veľký rozdiel medzi tým, ako ľudia reagujú na riziko, keď ho prijímajú ako súčasť nezmeniteľného stavu, v ktorom sa nachádzajú, a ako reagujú na riziko ovplyvniteľné vlastnou informovanou voľbou. O zmene klímy sa však málokedy hovorí ako o takejto voľbe – väčšina spotreby energie a paliva je automatickou súčasťou nášho bežného života. Keď ale začneme prezentovať klimatickú zmenu ako záležitosť aktívnej a informovanej voľby (a nie ako nevyhnutnú okolnosť), začnú hrať svoju rolu faktory ako očakávanie, strach, zodpovednosť, pocit viny a hanby: „*Když je páchán zločin, se kterým jsme vědomě souhlasili, nemůžeme být obyčejným přihlížejícím bez viny*“ (s. 106).

Marshall rozoberá aj ďalšie príčiny nedostatočnej reakcie ľudí na klimatickú zmenu, napríklad: neistota spôsobená spochybňovaním vedeckých poznatkov popieračmi a skeptikmi; téma zmeny klímy ako spoločenské tabu (v tomto ohľade už od vydania Marshallovej knihy v angličtine v roku 2014 došlo k určitému zlepšeniu); komplikovanosť problému a neexistencia zjavného, jednoduchého riešenia; prezentovanie klimatickej zmeny ako čisto environmentálnej témy; environmentálna rétorika, ktorá vylučuje inak zmýšľajúce skupiny; prílišný optimizmus a spoliehanie sa na budúce technologické riešenia; pocit neférového rozdelenia obmedzení a strát; vzbudzovanie pocitu viny bez nádeje na odpustenie a spasenie a iné.

V predposlednej kapitole nazvanej *V kostce. Několik osobních a velmi zkraslených úvah o tom, jak se dostat z téhle šlamastyky* autor vyvodzuje z poznatkov obsiahnutých v knihe závery a odporúčania uplatniteľné pri komunikácii o klimatickej zmene. Zhrniem niektoré z nich: zdôrazňovať, že zmena klímy prebieha tu a teraz; používať namiesto „suchých“ faktov príbeh; namiesto naratívu o boji dobra so zlom, ktorý šťve ľudí proti sebe, vytvoriť naratív hrdinskej výpravy, v ktorom by nepriateľom boli skôr naše vrodene slabosti než nejaká vonkajšia skupina; úprimne informovať o hrozbách, ale nezabúdať na dôležitosť pozitívnych vízií (ľudia potrebujú vidieť možnosti, ako niečo urobiť a zmeniť); aktívovať hodnoty spolupráce, nie konkurencie; zdôrazňovať spoluprácu, nie jednotu; umožňovať ľuďom pri komunikácii o zmene klímy interagovať s ostatnými; vytvárať komunity so zdieľaným presvedčením, v ktorých sa ľudia budú môcť zveriť ostatným so svojimi obavami a oprieť sa o silu zdieľaného záväzku; mať sa na pozore pred kognitívnymi skresleniami; vytvárať okamihy vzniku záväzku a rámcovať zmenu klímy ako informovanú voľbu; vynechať všetko, čo je „eko“, a odvolávať sa na širšie, posvätné hodnoty, o ktorých sa nediskutuje; hovoriť o sebe a svojich emóciách (otvorene sa vyznať zo svojich nádejí, obáv a úzkostí); uznať úlohu, ktorú zohrávajú naše vlastné emisie; nechať zaznieť svieže hlasy skutočných ľudí a podporovať nových hovorcov a hovorkyne.

⁷ www.respekt.cz/denni-menu/republikani-a-demokrate-spolocene-proti-zmenam-klimatu-i-rozdelenemu-kongresu.



SOFIA PRÉTOROVÁ

Rita Moreno, priekopníčka vo svojom remesle

SOFIA PRÉTOROVÁ vyštudovala žurnalistiku na UKF v Nitre. V súčasnosti pracuje v denníku *Pravda*, medzi jej záľuby patrí sledovanie filmov a seriálov, čítanie kníh a písanie umeleckej tvorby. Autor-kin najobľúbenejší žáner je horor, z literatúry má najradšej ruskú klasiku. Je fanúšičkou NBA.

Len prednedávnom oslávila herečka Rita Moreno 90. narodeniny. Napriek tomu je stále plná energie a vnútornej sily, ktorá z nej robí výnimočnú osobnosť nielen filmového plátna. Minulý rok vyšiel dokumentárny film *Rita Moreno: Just A Girl Who Decided To Go For It*, opisujúci radosti i úskalia jej života ako Latinoameričanky a ženy v biznise, ktorému dominujú bieli muži.

Rita Moreno sa narodila 11. decembra 1931 v meste Humacao v Portoriku. Ide o jednu z posledných žijúcich predstaviteľiek „Zlatej éry Hollywoodu“, ktorá je navyše držiteľkou Oscara, Emmy, Grammy aj Tonyho. Účinkovala v nespočetnom množstve filmov, seriálov a divadelných inscenácií. Hrala vo filmoch ako *Spievanie v daždi*, *Štyri ročné obdobia* či *Brloh v Beverly Hills*. Najviac sa však preslávila ako Anita v legendárnom muzikáli *West Side Story* z roku 1961, ktorý bol v čase svojho vzniku revolučným dielom. Riešil otázky rasizmu a systémového útlaku nebielych prisťahovalcov a prisťahovalkyň v USA. Postava Anity bola síce vedľajšia, napriek tomu spomedzi ostatných najviac vynikla. Rita Moreno jej dodala nevídanú energiu a húževnatosť, s ktorými sa vrhla na nový život v nehostinných podmienkach bielej Ameriky. Okrem toho predviedla nezabudnuteľné tanečné a hudobné výkony.

Moreno musela byť zároveň súčasťou scény, ktorá sa jej pre vlastné traumy natáčala veľmi ťažko. Ide o scénu, v ktorej sa ju príslušníci nepriateľského gangu Jets pokúsili napadnúť a znásilniť. Ako totiž reflektovala v dokumente *Just A Girl Who Decided To Go For It*, ako teenagerka sa stala obeťou znásilnenia. „Počas skúšok, keď ma mlátili, som ich odstrčila preč a začala som plakať, nevedela som to zastaviť,“ povedala počas rozhovoru s Billom Whitakerom.

Pre Moreno neboli začiatky v Hollywoode vôbec jednoduché. Musela opustiť rodné Portoriko a naučiť sa fungovať v cudzej kultúre, kde sa na ňu automaticky pozerali zvrchu. Pretože bola mladá žena a navyše pôsobila „exoticky“, muži od nej automaticky očakávali sexuálne služby výmenou za kariérne ponuky. V úseku dokumentu, v ktorom rozpráva o znásilnení, hovorí aj o silnom prejave spolupatričnosti od latinskoamerických mužov, ktorí na mieste nešťastnej udalosti pracovali ako záhradníci. Keď ju uvideli, bez slov jej prehodili cez ramená bundu a zavolali jej taxi, aby mohla ísť domov.

Minulý rok mal premiéru remake *West Side Story*, v ktorom si postavu Anity zahrala Ariana DeBose. Tá už predtým zažiarila v snímke Ryana Murphyho *Prom*. Za stvárnenie Anity získala Rita Moreno ako prvá latinskoamerická žena

v histórii Oscara. DeBose tento úspech zopakovala a tiež si za *West Side Story* odniesla zlatú sošku.

V remaku účinkuje aj Rita, ktorá nahradila postavu majiteľa obchodu s cukrovinkami Doca. Jej Valentina vo filme vystupuje ako „mudrc v pozadí“ poskytujúci ostatným podporu a užitočné rady. Okrem toho využili tvorcovia jej účinkovanie v snímke aj nato, aby jej poskytli akési zadosťučinenie. Scéna so sexuálnym napadnutím sa totiž zopakuje, tentoraz ale prebieha trochu inak. Anity sa totiž zastane dievča z Jets, ktoré sa nedokáže prizerat' jej utrpeniu. Napriek tomu, že patria k znepriateleným gangom, zvíťazí ľudskosť. Anitu však zachráni až zásah Valentiny, ktorá násilníkom poriadne „vypucuje“ žalúdky. Ide o veľmi silný moment, ktorý veľmi jasne odmieta kultúru prehladania sexuálneho násillia, ktorá bola v čase premiéry pôvodného filmu bežnou praxou.

Moreno v dokumente rozoberá viacero tém vrátane potratu či pokusu o samovraždu. Archívne zábery ukazujú jej prítomnosť na slávnom prejave Martina Luthera Kinga, známeho ako „I have a dream“. Rita Moreno sa vždy zaujímala o práva menšín, Afroameričanov, Latinoameričanov, žien a LGBTIQ+ ľudí, pričom v sociálnych a politických otázkach zostáva aktívna dodnes. Ide však o aktivizmus v rámci systému, ktorý sa spolieha na hodnoty typické pre americkú demokratickú stranu namiesto toho, aby hlbšie pátral po skutočných príčinách väčšiny problémov. V tomto smere je potrebné poukázať aj na to, že zatiaľ čo Rita sa ako latinskoamerickej žene napriek všetkým nástrahám podarilo dokázať veľké úspechy, tisícky žien s rovnakými štartovacími podmienkami zostali žiť v chudobe a pod útlakom systému.

Dôležitým mílnikom tvorby Rity Moreno, ktorý ju výrazne priblížil súčasnej generácii, je seriál *One Day At A Time*, v ktorom stvárnila abuelu Lydiu. Seriál sa venuje témam, akými sú kubánska identita, depresia, rasizmus, obťažovanie, generačná trauma, mizogýnia, coming out, náboženstvo či homofóbia. Napriek vážnym témam ide o sitkom, respektíve o spojenie drámy s humorom. Našťastie, tieto dva protipóly nespája tak bizarným spôsobom, ako to kedysi robilo *Glee*. *One Day At A Time* si vybudoval silnú fanúšikovskú základňu, ktorá okrem výstižného humoru ocenila aj nebinárnu postavu či autentické priblíženie latinskoamerickej rodiny žijúcej v USA. Seriál sa napokon skončil po štyroch sezónach. Mnohí predpokladajú, že problémom bola nízka investícia Netflixu do promo kampane.

Rita Moreno: Just A Girl Who Decided To Go For It je ódou na život významnej osobnosti svetovej kinematografie. Dokument nie je presladený ani sentimentálny, snaží sa jednotlivé skutočnosti podávať v únosnej miere. Pre človeka z našich končín, kde sa o Rite Moreno veľa nehovorí, by mohlo ísť o kvalitný edukatívny zážitok.





Zuzana Svatík: Church burned down, can't get married, porcelán, zlatý lister, 34,5 cm, 2021.
Foto: Kateřina Durdáková

JÚLIA VALČEKOVÁ

Mosty

Starene sa zachcelo páliť mosty. Mohla mať asi štyridsať, viac sa predsa starenám páliacim mosty netipuje, a z polepených mihalníc ťahala pavučiny. Artefakt. Muzeálna pamiatka. Vykopávka. Takto sa vám pomstí kalendár, ak v ňom zabudnete listovať, ak do nového roku zabudnete kúpiť jeho nástupcu, s krajšími, lepšie štruktúrovanými stranami, v ktorých by ste isto nezabudli listovať. Proste zabudnete. Na všetko okrem pálenia mostov. Širokých šesť metrov a dlhých presne desať detských krokov. Také akurátne mosty. Do ruky. Po ich spálení popol nasypete do krabičky od zápalek a pochováte hlboko v náprsnom vrecku košele, pretože tam sa nestratia. Istota je guľomet, nie?

Nie, ten starena nepotrebuje, nevie predsa obsluhovať vojenskú techniku, stačia jej zápalky, presne tie z krabičky, do ktorej mŕtve mosty poputujú. Páči sa jej to. Naivná tradícia za pár drobných, veď ona nepotrebuje veľa k spokojnosti. Spálený most, jeden, dva, štyri, dýcha sa jej lepšie aj napriek kúdolom dymu. Vykasala si rukávy a načrela do malého vrecka. Dopekla. Áno, aj tam raz pôjde v spoločnosti kúdolov dymu. Zápalek nikde a rozkotúlali sa aj posledné drobné, za ktoré by zápalky kúpila. Hlupaňa. Kedysi vášnivá čitateľka modlitebných a vkladných knižiek, teraz ateistka bez peňazí. Už pôjdeš len dole, starena. Do pekla s dymom. Dopekla so zápalkami, musí ich zohnať.

Rozhodla sa načierno zviešť mestskou dopravou. Z centra až na odľahlejšie sídlisko, kde je vždy menej nôh, rúk, pohľadov, vôdzok, odsudzujúcich myšlienok, ktoré navždy zostanú iba myšlienkami, lebo pravdu sa predsa do očí nepatrí hovoriť. Vyzerala zúbožene, tragicky, akoby utiekla z hororu rozpozieraného v internátnej izbe naproti zastávke autobusu. Žltý svietiaci štvorček jej v prítomí večernej ulice ťahal zrak a ona na chvíľu uvažovala, či by jeho obyvatelia náhodou nemali požičať zápalky. Spomína si, ako zamlada vysvecovala ona a ako ťahal zrak stojacim na ulici jej žltý štvorček. To bolo zábavy. Vysvecovala, ale iba s ním, keď sa prepašoval do jej pavilónu, do jej izby, pod jej perinu, pod jej tričko, no i tak sa celú noc chcel hrať na Dekameron.

„Dačo mi porozprávaj, potom zas ja.“

„Nechcem ti nič hovoriť, ty...“

„Boccacciovi by si nespravila radosť.“

„Komu?“

„Radšej si vyzleč to tričko,“ rozkázal jej mladý naivný študent literatúry a ona na slovo poslúchla, pretože ak išlo o vyzliekanie tričiek, bola len submisívna



JÚLIA VALČEKOVÁ vyštudovala prekladateľstvo a tlmočnictvo na FF UKF v Nitre. V súčasnosti pracuje v medzinárodnom korporáte a umeleckej a publikačnej činnosti sa s veľkou radosťou venuje vo voľnom čase.

žaba čakajúca na princa, ktorý jej bude prikazovať vyzliekať si tričká. Inak žena nezávislá a emancipovaná, tak sa tomu dnes hovorí. Samostatná jednotka, ktorej sa po niekoľkých nociach vo vysvietenej izbe s naivným Dekameronom zapáčilo nebyť samostatná.

„Pani, nastupujete?“ vyrušil ju zo snívania o žltom štvorčeku vodič autobusu. Takmer by uverila, že sa znovu dokáže premeniť na submisívnu žabu, ale nie, submisívna žaba je po záruke, princa, ktorý by jej prikazoval vyzliekať sa, niet. Tak veľmi chce spraviť krok naspäť, no nemôže, ide predsa páliť mosty a krok späť na spálenom moste znamená pád dole, do pekla, do kúdolov dymu.

„Ale áno, idem.“ Upravuje si golier na košeli, zrazu má dvadsať a golier je výstrih, ktorý v ťažkých časoch, inokedy len z rozmaru, ťahala *dole, dole, dole*, možno už vtedy vedela, že dole raz naozaj skončí. Dnes už nemá nad vodičmi autobusov takú moc. Upravený golier je oproti stiahnutému výstrihu len nepodarená napodobenina starých časov, v ktorých jej podstrihnuté končeky vlasov dokázali pánov za volantom burcovať k prekročeniu rýchlosti a k vulgárnemu mľaskaniu pri pohľade do spätného zrkadla.

Nastúpi a vidí ten odsudzujúci pohľad, vidí ho všade, vždy, stále, ale u tohto mladíka väčšmi. Volá ju pani a pomenovanie pani je podľa jej pravítka asi tak päť centimetrov od hrobu, cíti, že o päť centimetrov zomrie, pani, pani v autobuse, v obnosenej košeli, bez lístka, načierno. Nemá mu to za zlé, sama vie, že niekde vo vnútri umiera, žije vlastne iba kvôli tradičnému páleniu mostov, kvôli zápalkám.

„Nemáte náhodou zápalky?“ vyhrkne pani, ktorá o päť centimetrov zomrie, takže v podstate nemá čo stratiť.

„Tu nemôžete fajčiť, pani,“ zdvorilo odvetí, no pani zacíti miernu neistotu v hlásku mladého ucha, ešte ani poriadne nezmutoval, zdá sa jej. Bože, kde sa podeli tie hovädá s umastenými fúzmi a pupkami až po čelné sklo?

„Nefajčím,“ zaluhá, no má pocit, že sa jej začne dymiť z uší, nosa a že ju zadymené časti tváre vyzradia.

„Na iné, ja by som...“

Mladík sa zatvári, akoby si dal dve a dve dokopy, akoby bola štyridsaťročná starena nejakou jednoduchou rovnicou, a súcitne, možno i trochu znepokojene sa na ňu usmeje.

„Idete na cintorín, pravda?“

Pravda. V podstate. Ide pochovávať spálené mosty do krabičky od jeho zápaličiek, teda, ak nejaké má a nesnaží sa len o plytkú nočnú konverzáciu vo vyľudnenej hromadnej doprave.

„Pani, ale to by ste...“ prestala ho registrovať po panej.

Asi si všimol, že sa prstami jednej ruky začala pohrávať s najvrchnejším gombíkom na košeli, že chce ísť dole, dole, dole a ešte nižšie, pre zápalky všetko, a to ho vydesilo. Z vrečka modrej podnikovej bundy vylovil malú krabičku, stáli na červenej, inak by sa ucho neodvážilo odlepiť zrak od cesty, a posunul ich cez úzku škáru medzi plexisklom a dvierkami, ktorá ho od panej delila. Poďakovala a rozbehla sa do najzadnejšej časti autobusu, pretože tento mladík nebol hovádom s umastenými fúzmi, ktoré by si ju chcelo obzerať v spätnom zrkadle.

Vlastne, dnes pochybovala už aj o tom, že by si ju v spätnom zrkadle obzeralo hovädo s umastenými fúzmi, alebo akékoľvek hovädo, tak vo všeobecnosti.

„A lístok ste si označili?“ po chvíli na ňu zakričí. Prešibanec jeden. A keďže je pani bez peňazí, bez lístka, no už konečne so zápalkami, urobí to, čo nemusela robiť, keď mala dvadsať, podstrihnuté končeky vlasov a žiaden lístok. Odniekaľ vyberie malý dokrčený papierik, žehlí ho medzi dlaňami, hoci žehlenie vždy nevávidela, a prosí, aby sa nad ňou tá zákerná mašina zľutovala, vcucla papierik a označila ho. Krátka modlitba ateistky k bohu zákerných mašín asi zabrala, mašina pípne, pani si konečne sadá, spokojná napriek tomu, že kedysi cestovala grátis vďaka stiahnutému výstrihu a podstrihnutým končekom vlasov, no dnes sa z grátis stalo načierno a z výstrihu golier, ktorý na mladíka za volantom aj tak neplatí. Ale ide páliť mosty, to je podstatné.

Vždy, keď sa blíži k miestu činu, prepadne ju automatická potreba polemizovať sama so sebou o tom, prečo tie hlúpe mosty chodí páliť, keď tam do roka aj tak znovu stoja. Možno si za rýchlo postavené mosty môže sama, tak ako za odraz v okne autobusu, cez ktoré sa snaží zaostriť na svoj cieľ, no vidí akurát žmurkajúce mihalnice plné pavučín a akúsi zažltnutú pokožku. Asi chytila žltáčku od tohto naničhodného žltého mihotavého svetla. Alebo asi nie. S mladým naivným študentom literatúry predsa trávili v zajatí rozsvietené internátnej izby celé roky a kúpali sa v žltej, ktorá ťahala okoloidúcim vonku zrak. Študent sa nikdy neprestal dožadovať hry na Dekameron a asi niekde medzi jeho neustálou potrebou počuť jej dych a skrývať ruky pod jej tričkom si uvedomila, že z neho bude dobrá partia. Naivný Dekameron, ten vedel hneď, že ateistka bude dobrá partia. Už keď k nej chodil ako na koberček, neistý, plný očakávania a mravcov v bruchu. Vedel, že sa z nej nikdy nestane mimozemšťanka, ktorá po piatej neje sacharidy a číta bulvárne klebetníky. A ona zase vedela, že keď s nimi ich podperinové hry v istom bode života prestanú spolupracovať, zostane im aspoň tá na Dekameron. Naučil ju zhovárať sa, veľa a stále, presne ako krdeľ bábiek v obchode zhrknutých okolo banánov v akcii, až sa vám zdá, že tam zapustia korene. Študent zapustil korene v nej. A zapustil ešte čosi navyše. Daroval jej privesok. Ako keď vám známy s nadšením prinesie z dovolenky kľúčenu a vy si ju s neurčitostou pripevníte na kľúče, len aby to nebolo trápne. Celý život so sebou ťaháte kovový názov nejakého hlavného mesta, ktoré sa vám síce páči, ale nikdy ste ho neplánovali navštíviť. A zrazu ho máte pred očami, deň čo deň.

Z naivného Dekameronu sa vyklúľ nadšený známy, turista objavujúci zákutia jej hlavného m(i)esta. A keďže ho dobre vychovali, priniesol suvení. Neodmietla ho, ale nadšená zrovna nebola. Privesky jej nikdy neboli po chuti.

Posledný rok ich internátneho vysvecovania však vysvecovali nie kvôli hre na Dekameron alebo podperinovým radovánkam, vysvecovali kvôli privesku. Drobnému, nenápadnému, ktorý by si nikto ani len nevšimol, ak by ho nebol počul. Privesok štrngotal a rinčal celé noci a rána, až mali obaja pocit, že sa neoplatí nosiť z dovolenky radôstky domov. Ako mohol byť Dekameron taký naivný a myslieť si, že ju poteší.

„Fakt si mi to musel urobiť?“

V ateistke, ktorá vtedy ešte nebola ateistkou, kypí.

„Fakt si to vtedy chcela.“
 Dekameron sa zabáva.
 „Jasné, zas tento tvoj flegmatický mudrlantizmus. Z teba nie je expresný kohútik na mlieko, ktorý príde o nezískaný titul, tatino.“
 „Mamina.“
 „Nehovor mi tak.“
 Ateistka sa snaží byť radikálna. Ak teda ateisti vôbec môžu byť radikálni. Nevie, ale ak nie, ona bude rozhodne prvá.
 „Prestaň byť fatalistická, vezmeme sa, bude fajn.“
 Dekameron chce, aby zas na chvíľu bola submisívnou žabou.
 „Čo sa?“
 „Aspoň si konečne všetci prestanú myslieť, že som nám urobil dieťa, len aby som mal o čom písať.“
 „Čo si?!“
 Ateistka stráca slová. Ryba na suchu. Netypické.

Napokon privolila. *Biela, čierna, biela, čierna, biela, čierna.* Kroky v nepravidelnom rytme, lebo keď sa nevedeli poriadne zladiť v živote, tak už vôbec nie v chôdzi, nejaké tie dedinské odbíjajúce zvony a sľub o zdraví a chorobe a ďalších možných príveskoch, hoci ateistka nechcela ani ten jeden, ktorý už dostala. Počas obradu ho zopárkrát štípla do ruky, lebo nemohla uveriť, do čoho ju to namočil. Naivný Dekameron skóruje.

Žena, pani, ateistka, starena vystúpi z vysvieteného autobusu a len nevrlo mykne hlavou na pozdrav mladému uchu za volantom. Skoro tam chytila žltáčku a navyše, nevyšimol si jej upravený golier, usúdila, že nič viac si teda ani nezaslúži. Mladík chce nad ňou ustráchané zagúľať očami a možno sa za ňu pár slovami prihovoriť i u toho hore, ale je príliš slušný a ona vie, že sa prežehná až o tri zastávky neskôr, len aby ho nevidela, pre istotu. Žene, pani, ateistke, starene môžu byť mladíkove vyberané spôsoby ukradnuté, vidí most, teda nevidí, je predsa tma, ale pouličné osvetlenie ju vedie na mostové popravisko. Akoby nevedela, ktorým smerom sa vydať, smeje sa v duchu, no nie je čas na nemiestne vtipy, najradšej by trápne lampy, žlté vysoké pasce na hmyz, ktoré sú vždy všetkému svedkom, lusknutím prstov vypálila. Mosty síce páliš, ale kúzelník z teba nebude, starena. A tak musí prekúsnuť divákov.

Zrazu má miesto činu pred sebou a polepené mihalnice plné pavučín sa jej svojvoľne roztápajú. Presne tu stratila svoj prívesok. Ten od Dekameronu, ktorý nikdy nechcela, ale zo slušnosti si ho pripla na kľúče. Vypadol jej, asi, ona si to v rýchlosti ani nestihla všimnúť, vtedy dávno.

Čierna, biela, čierna, biela, mami, čierna, biela, aha, som na zebre, čierna, biela, čierna, biela... *bum.*

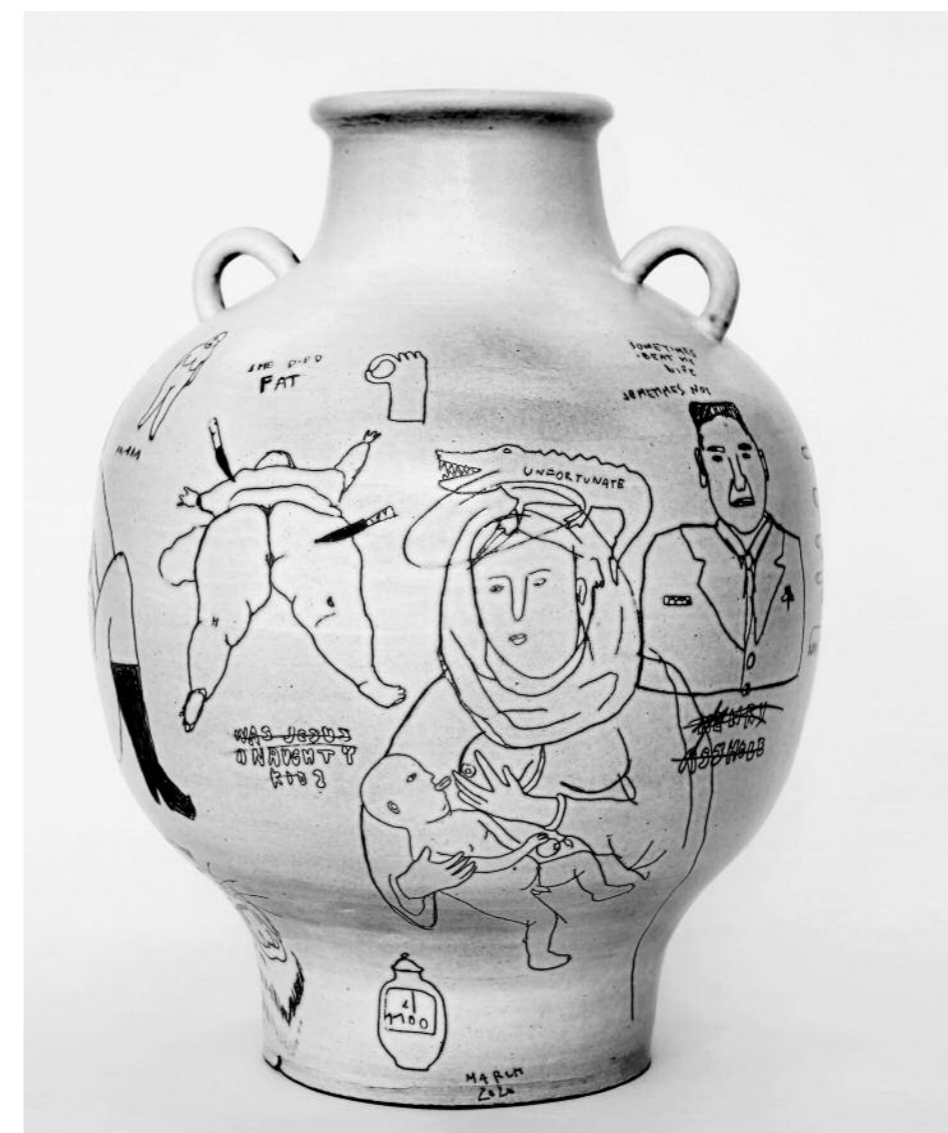
Ateistka, odvtedy ateistka, prišla o prívesok a napokon aj o Dekameronu. Vraj, prečo si ho nezobrala do tej debilnej zoologickej, keď chcel vidieť zebry, prečo tamto, prečo toto, prečo vlastne ešte dýchaš, keď prívesok už nie.

Z čierno-bielej už len biela a čierna, osve, ale zväčša iba čierna, čierna, čierna, peklo, kúdoly dymu. Dekameron spálil mosty ako prvý, a začal tým pod ňou. A ona letela dole, a ešte nižšie než jej výstrih, keď mala dvadsať.

Hľadá na osudnú čierno-bielu zebra, zradkyňu, chce ju upáliť zaživa. *Nie je problém.* Zahrká drobnou krabičkou, až jej poskočí srdce. Na obrubníku leží hárba kvetín, ktoré podrezali, skántrili, na znak súcitu s drobným príveskom, ktorý chcel vidieť zebra, ale matke sa nechcelo ísť do zoo. Medzi zabitými kvetinami sa ligocú aj sklené nádoby, ako vždy, vedela, že tam budú, Dekameron je detailista, a srdce jej neposkočí druhý raz, ale normálne začne skákať cez švihadlo. Popadne ju túžba škrtiť, škrtiť a páliť, a znovu sa nikdy neobzrieť späť a znovu sa o rok vrátiť. Zabudnúť, spáliť mosty, no doplaziť sa inou cestou, zobrať to dajakou skratkou cez peklo... Kahanec sa rozsvieti.

Žltá.

Fuj.



Zuzana Svatík: Exclusive vase, glazovaná ručne modelovaná hlina, 38 cm, 2020. Foto: archív autorky



LUCIA DITTE

Vojna má ženskú tvár

ŽBANIĆ, Jasmila. 2020. *Quo vadis, Aida?*

LUCIA DITTE vyštudovala sociológiu na FiF UK v Bratislave a scenáristiku na VŠMU v Bratislave, kde je momentálne internou doktorandkou. Napísala množstvo televíznych scenárov, pracovala v rôznych oblastiach, je spoluautorkou bábkovej hry *Príšerka Charlie* (2018).

Filmy vytvorené mužmi sa za mužské nikdy neoznačovali. Tvorcovia boli a do veľkej miery stále sú považovaní za univerzálnych a autorky v lepšom prípade iba za ich odvodeninu. Označiť preto film ako „ženský“ v sebe odjakživa nieslo hodnotiacu pachuť čohosi menejcenného, lacného a riešiaceho nepodstatné problémy žien, nezriedka vo vzťahu k mužom. Rovnako to platilo o ženských postavách (nielen) v mužských filmoch, ktoré ak vôbec mali meno, sotva prehovorili, a ak prehovorili, tak to bolo zväčša vzťahované k mužom.

Čo sa týka práv a slobôd žien, aj západný svet naďalej v mnohom zaostáva, prípadne priamo degeneruje, v jednom sa však diskurz zásadnejšie mení, a to vo filme. Dôkazom sú minimálne európske filmové festivaly, ktoré sa nemusia blahošklonne uchýľovať k pozitívnej diskriminácii, pretože autorky prinášali a stále prinášajú tematicky aj formálne plnokrvné filmy. Postupne sa navyše zbavujú nálepky „ženské“. Z môjho pohľadu ide o pomerne logický vývoj a dôsledok istej obsahovej vyprázdnenosti súčasnej (mužskej) kinematografie.

Hrdinky filmových príbehov dnes už nemusia bojovať len o lásku alebo pozornosť mužov. Rozprávajú svoje príbehy, svojimi očami a svojím jazykom. Majú svoje mená a vypovedajú o identite, násilí, strachu, traume, oslobodení, ambíciách, zlyhaniach alebo o vojne. Vojna sa totiž týka všetkých. Nemožno zamlčovať alebo umenšovať jej dosahy na polovicu populácie. Neodohráva sa výlučne v prvých líniách, na frontoch, v dyme, pachu krvi, v explicitnom násilí a utrpení. Isteže aj tam, a tiež v domovoch, kuchyniach, životoch, hlavách a dušiach. Skrátka všade. K zmene vnímania účasti žien v druhej svetovej vojne významne prispela napríklad držiteľka Nobelovej ceny Svetlana Alexijevič svojou knihou reportáží *Vojna nemá ženskú tvár*. Každá vojna má svoje (anti)hrdinky. Aj tá balkánska. Jednou z nich je Aida vo filme režisérky a scenáristky Jasmily Žbanić *Quo vadis, Aida?*.

Stredoškolská učiteľka angličtiny Aida je tlmočnicou na základni OSN v chaotickom slede udalostí počas balkánskej vojny pri bosniackom meste Srebrenica v roku 1995. Príbeh je inšpirovaný skutočnými udalosťami, ktoré predchádzali srebrenickému masakru. Ide o najbrutálnejší vojnový zločin na území Európy od skončenia druhej svetovej vojny. Primárne ale nejde o historicky vernú rekonštrukciu udalostí.

Ťažiskom príbehu je Aidina zúfalá snaha zachrániť strachom paralyzovaného manžela a dvoch dospievajúcich synov pred takmer istou, nezmyselnou

smrťou. Zďaleka pritom nejde o oslavnú ódu na život a hrdinské činy individuálnej ženy. Ide o život „v malom“ na pozadí veľkých európskych dejín. Ak sa o vás nepostará svet, je povýšenecké a arogantné žiadať od jednotlivkyne, aby sa snažila dokázať viac, ako sa aspoň pokúsiť zachrániť vlastnú rodinu. Nie svoju komunitu, nie mesto, nie svet. Svoju rodinu, a to morálne diskutabilnými spôsobmi. Kto si však v občianskej vojne trúfne kázať o morálke ľuďom ponechaným vlastnému osudu za bezradnej a impotentnej asistencie medzinárodných vojsk? Práve vďaka plastickejšiemu a ambivalentnosti charakterov, ich sporným rozhodnutiam alebo, naopak, neschopnosti konať dýcha tento film krutým a autentickým životom. Za iných okolností by sa možno konanie Aidy a iných postáv dalo označiť za sebecké alebo slabošské. V extrémnych podmienkach občianskej vojny je ale aj pokus o záchranu vlastnej rodiny vrcholne altruistickým činom. Pretože viac sa spraviť nedá.

Vojna má ženskú tvár. Nie nutne tvár statočnej vlastenky so zbraňou v ruke, ale napríklad tvár stredoškolskej učiteľky angličtiny, ktorá pre vojakov OSN svojim susedkám a známym tlmočí očividné (ne)milosrdné lži. Zvyšok dorozprávali dejiny.

Aida ako aktuálna ženská hrdinka je aktívna, koná nepretržite a aj preto si ťažko pripúšťame, že jej snaha bude napokon zbytočná. V šťastný koniec možno dúfať, nemožno ho však očakávať. Navyše, akýkoľvek náznak melodramatickosti by filmu ubral na sile a zhrýzavej adresnosti. Ak by aj Aida svoju malú vojnu vyhrala, všetky ostatné matky, partnerky, dcéry a sestry vyše 8 000 popravených mužov z okolia mesta Srebrenica navždy prišli o šancu a podmienky na normálny a dôstojný život. Pre vojnu, ktorá sa ich nemala týkať, ktorú nechceli a nezapríčinili. Krutosť sa neraz skrýva v tom, čo nie je zjavné. Film nie je odkázaný na okázalú fetišizáciu násilia a nerydrásajúce vojnové výjavy. Nekarikuje a nedémonizuje „nepriateľov“. Vystačí si so symbolmi, náznakmi, obrazovými metaforami. Zintímňuje tragédiu jednej komunity a personalizuje ju do jednej hrdinky. Vyžaduje si vnímavé a empatické publikum, ktoré si nevystačí s čiernobielym zobrazovaním sveta. Osobná dráma je univerzálna, menia sa len kulisy a okolnosti.





VIKTÓRIA LAURENT-ŠKRABALOVÁ

Moje stretnutie s Leylou Bouzid

Život bez náhod by bol nezaujímavý a monotónny. Presne to mi napadne, keď si spomeniem na prvé stretnutie s Leylou Bouzid. V rámci našej bytovky v kozmopolitnej štvrti na rozhraní Belleville a Menilmontant v 20. parížskom obvode som pred siedmimi rokmi zaviedla kolektívne kompostovanie. Práve prostredníctvom neho som nadviazala nové priateľstvá so susedmi a susedkami. A uvedomila som si, že žijem obklopená umelcami, hercami, režisérkami, hudobníkmi, tanečníkmi... Či už je to štvrtou, alebo našou ulicou, kde často táboria filmové štáby, cítim sa medzi nimi ako ryba vo vode. Veru, koho by netešilo pravidelne zdravieť Denisa Lavanta alebo stretávať Leosa Caraxa s jeho nerozlučiteľným psím spoločníkom?

Keď sme si s Leylou dali schôdzku, aby som jej vysvetlila pravidlá kompostovania, prišla kučeravá, maličká (nemeria viac ako 150 cm) osôbka plná energie. Bola nadšená možnosťou valorizovať kuchynský odpad a záhradkáriť s nami. Odvtedy sme sa pravidelne stretávali v metre, na ulici, v hale našej bytovky. Pamätám si na zimu 2019, tesne pred prvou kovidovou karanténou. Stretli sme sa s Leylou pri vchodových dverách a spoločne sme si to namierili do metra. Zababušená do farebnej peruánskej čapice stiahnutej pod uši sa ponáhľala do práce. Na otázku, čo robí, mi skromne odpovedala: Realizujem filmy.

Večer som našla Leylino meno do prehliadača. A na chvíľu sa mi pred očami roztancoval svet. Leyla režisovala film, ktorý je na zozname mojich srdcoviek, *A Peine J'Ouvre les Yeux* (Keď otvorím oči, 2015).

Karanténa prerušila konečné práce na jej druhom filme. Leyla bola sklamaná, keďže do dokončenia neostávalo veľa, montáž, hudba... Produkcia nástojila na striktnom dodržiavaní karantény. Jej radosť bola takmer hmatateľná, keď sa v lete 2021 dovalila s meškami do záhrady, oznamujúc, že počas predchádzajúceho večera oslavovali s filmovým štábom ukončenie filmu *Une histoire d'amour et de désir* (Príbeh lásky a vášne). Vytúžené dieťa bolo na svete a roztočil sa promočný kolotoč.

Naposledy sme sa stretli pred kinom v septembri 2021 po predpremiére jej filmu v MK2 Bibliothèque. Film mal úspech, dlho som nevidela takú plnú kinosálu. Očarene som sa s Leylou a Sébastienom¹ podelila o prvé dojmy. Váhanie, vnútorné rozbroje, túžbu, to všetko som prežívala spolu s hlavnými postavami. Leyla vybrala pre zachytenie filmovej atmosféry známeho saxofonistu Lucasa Gaudina a urobila dobre. Hlas hudobného nástroja odráža Ahmedovu ne-

¹ Sébastien Goepfert, Leylin životný partner a spolupracovník. Pracoval ako kameraman na filmoch ako *Život Adele* (r. Abdellatif Kechiche), *Keď otvorím oči* (r. Leyla Bouzid), *Malý sedliak* (r. Hubert Charuel) a i.

schopnosť vyjadriť túžbu po Farah. Sébastien sa za kamerou podľa vlastných slov inšpiroval fotografiami Nan Goldin, keď pracoval s prirodzeným svetlom a hlavne silným slnečným svetlom, ktoré zahaľuje telá (je to vidieť obzvlášť vo finálnej scéne).

Film *Príbeh lásky a vášne* získal ocenenia na festivale frankofónnych filmov v Angoulême a v októbri 2021 aj Bronzového žrebca na najväčšom panafrickom festivale FESPACO v Ouagadougou. V novembri 2021 Leylin *Príbeh lásky a vášne* získal na filmovom festivale MedFilm v Ríme dve ceny: Špeciálnu cenu Poroty a Cenu za najlepšie prvé a druhé dielo.

Zbeida Belhajamor (filmová Farah) a Sami Outalbali (v úlohe Ahmeda) sa ocitli na zozname hereckých objavov akadémie César 2022. César za najlepšiu ženskú a mužskú hereckú nádej je udeľovaný práve hercom a herečkám z tohto zoznamu.

Chcela som vnieť rozmanitosť do francúzskej rozmanitosti

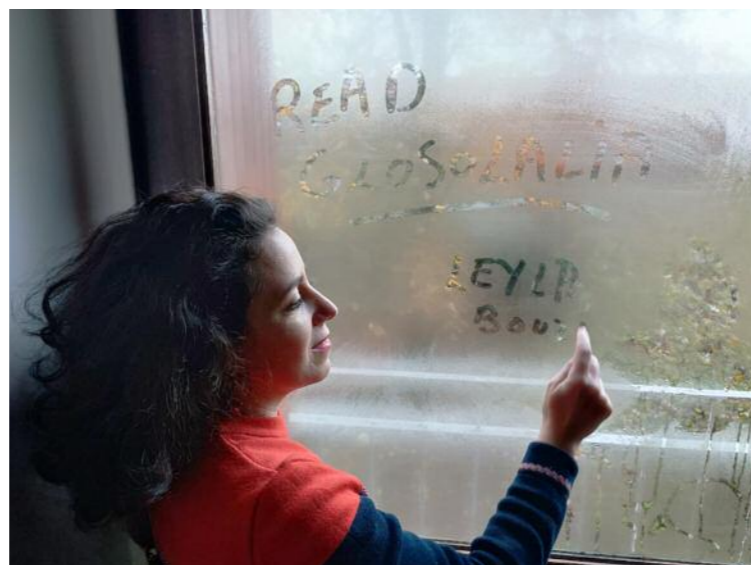
ROZHOVOR S LEYLOU BOUZID

Krehký hlas a bojzlivý pohľad. Telo, utopené v úplne obyčajnom svetle, sa snaží uvoľniť. Prvý deň 18-ročného Ahmeda na Sorbonne. Jeho pohľad sa stretne s pohľadom magnetickej Farah (hranej tuniskou herečkou Zbeidou Belhajamor), ktorej ramená pokrýva bujná kaskáda kučier. On je Francúz narodený alžírskym rodičom, ktorý žije na periférii Paríža. Ona je Tunisanka, ktorá práve pricestovala do hlavného mesta. Tak ako sa spoločne ponárajú do textov arabskej kurtizánskej literatúry z 12. storočia, narastá ich vzájomná túžba po sebe. Leyla Bouzid uvádza svoj druhý celovečerný film *Une histoire d'amour et de désir* (Príbeh lásky a túžby), uvedený v Cannes a dvakrát ocenený na festivale frankofónnych filmov v Angoulême (Cena za najlepší film a Cena za interpretáciu pre vynikajúceho Samiho Outalbaliho v úlohe Ahmeda). Prostredníctvom detailných záberov postáv, jemného okrového svetla a obratných vpádov do snovej a erotickej ikonografie režisérka buduje čarovný jazyk zmyslov. A so vzácnou presnosťou zachytáva identitu a sentimentálnu cestu mladého muža, ktorý zápasí so svojím vnútrom.

Film je konštruovaný z pohľadu Ahmeda, aby ste zachytili, ako sa učí túžbe. Ide o postavu plnú zdržanlivosti a citlivosti, akú nie sme zvyknutí na plátne vídať. Na čo z arabskej mužskosti ste sa snažili poukázať?



LEYLA BOUZID (1984) vyrástla a dospela v Tunisku. Po maturite študovala literatúru na parížskej Sorbonne. Neskôr ukončila štúdium na univerzite La Fémis absolventským krátkym filmom *Soubresauts* (Otrasy), ktorý produkovala a natočila v Tunisku. Získala hlavnú cenu poroty za študentské filmy na festivale Premiers Plans v Angers. Je dcérou režiséra Nouriho Bouzida. V r. 2015 získala na festivale FESPACO Bronzového žrebca a cenu Thomas-Sankara za svoj prvý krátky film *Zakaria*. V tom istom roku bol jej prvý celovečerný film *A peine j'ouvre les yeux* (Keď otvorím oči) vybraný do programu viacerých festivalov. Získal ocenenia najmä na filmovom festivale v Benátkach, Kinematografických dňoch v Kartágu, Medzinárodnom filmovom festivale Saint-Jean-de-Luz, Medzinárodnom festivale frankofónnych filmov Namur alebo na Medzinárodnom filmovom festivale v Dubaji, kde získal Zlatého Muhra. Leyla je členkou kolektívu 50/50, ktorého cieľom je podporovať rovnosť medzi ženami a mužmi a rozmanitosť v kinematografii a audiovizuálnom priemysle.



Pozdrav Leyly Bouzid pre čitateľky a čitateľov Glosolálie. Foto: Viktória Laurent-Škrabalová

Postavu Ahmeda som skonštruovala v prvom rade ako odpoveď na nedostatok mužských príbehov. Je to príbeh citlivého mladého muža, ktorý prežíva svoje „prvýkrát“, pochybuje a bojuje so svojim vnútorným svetom. Rovnako som chcela vyplniť reprezentačnú diery tak, že som vybudovala túto postavu Francúza severoafrického pôvodu na základe obrazu ľudí, ktorých skutočne poznám, a nie podľa toho, čo vidíme na obrazovkách. Ahmed rád číta, logicky konštruuje svoj vzťah k sebe a k svojej intimite. Nepremýšľala som o jeho charaktere v súvislosti s jeho pôvodom, rodom alebo prostredím. V istých priestoroch dnes chýba rozmanitosť postáv. Príliš málo sa zaujímate o súkromie ľudí, ktorí žijú na predmestí, ako keby to celé bolo iba o konfliktoch, pričom pre niektorých to môže byť pokojné miesto pre život.

Toto hľadanie túžby je zároveň hľadaním identity. Ahmed hľadá svoje miesto v Paríži, na Sorbonne, a nerozumie arabskej kultúre. Je *Príbeh lásky a túžby* aj politickým filmom?

Zaujímať sa o mladého Francúza severoafrického pôvodu, zaujímať sa o jeho sexualitu a vrátiť mu veľmi dôležitú časť jeho súkromia, je jednoznačne politickým aktom.

Ahmed je Farah destabilizovaný. Postavou plnou energie, bez zábran, ktorá sa perfektne vyjadruje po francúzsky, na veľké prekvapenie svojho kamaráta.

Chcela som poukázať na to, že Francúzi severoafrického pôvodu často nepoznajú mládež Maghrebu. Chýba tam dialóg. Ide o dve komunity, ktoré sa nestretávajú alebo iba veľmi málo. Keď Ahmed stretne Farah, myslí si, že sú rovnakí, ale v konečnom dôsledku si uvedomí, že to tak vôbec nie je. Zdalo sa mi



dôležité vniesť rozmanitosť do francúzskej rozmanitosti. Keď sa narodíte v Tunisku, vyrastáte s obdivným pohľadom na Francúzsko. Plávame v akejsi dvojitej kultúre a idealizovanej vízii Francúzska. Ja sama, keď som v roku 2003 pricestovala do Francúzska kvôli štúdiu (na Sorbonne, pozn. red.), so všetkou láskou k francúzskej kultúre, veľa ľudí nepoznalo puto medzi Francúzskom a Alžírskom, našu spoločnú históriu. Pohľad, ktorý máme z Tuniska na Francúzsko, sa nám nevracia.

Aký typ dialógu ste chceli nadviazať medzi týmito dvoma komunitami a týmito dvoma postavami?

V prvom rade som chcela, aby tieto dve postavy na seba hľadeli, aby sa navzájom priťahovali, aby sa vzájomne premeriavali. Ale tiež vytvoril dialóg medzi dvoma milujúcimi a žiadúcimi ľuďmi, bez ohľadu na ich pôvod.

Je to tiež vďaka textom arabskej erotickej literatúry, že sa dialóg ujme. Čo ste o týchto textoch vedeli pred realizovaním filmu?

Poznala som *Majnouna a Leilu*¹, príbeh mýtického páru podobný Rómeovi a Júlii, ktorý je v arabskom svete veľmi populárny. Literatúra, ktorú som študovala na tuniskej strednej škole, zhromažďovala široký korpus dvornej, kurtizánskej poézie. Na druhej strane, existenciu erotických textov som objavila náhodou. Fascinovala ma rozmanitosť autorov a štýlov. Pocity lásky a zmyselnosť sú v arabskej literatúre veľmi prítomné. Keď sa francúzski autori ako Baudelaire alebo

¹ Milostný príbeh arabského pôvodu, ktorý rozpráva o dobrodružstvách beduínskeho básnika Qaysa Ibn al-Mulawwaha a jeho sesternice, krásnej Layly Al-Amiriye. Tento príbeh inšpiroval Erica Claptona (album *Layla and Other Assorted Love Songs*) a odkazuje na neho aj francúzsky básnik Louis Aragon (zbierka *Posadnutý Elsou*).



EVA SAUPHIE je novinárka.

Hugo a jeho *Východné spevy* začali v 19. storočí zaujímať o Východ, spomínali iba zmyselnosť. Táto osobitosť arabskej literatúry nebola nikdy opomenutá.

Autori orientalistického hnutia sú tiež obviňovaní z exotizujúceho a vzdialeného pohľadu na postavy. Kam ste umiestnili kurzor, aby ste sa tomuto úskaliu vyhli?

Čo sa týka pohľadu, nemám s tým problém, nakoľko som sama Tunisanka. Vyrástla som v Tunisku a rozhodla som sa zostať žiť vo Francúzsku. Dnes mám dvojité občianstvo. To, čím som prešla, mi umožňuje vžiť sa do postavy tohto mladého muža, Francúza alžírskeho pôvodu. Ide o opačný prístup než ten, ktorým zvykneme hľadieť na diaspóru. Často sa to odohráva naopak. Režiséri, ktorí vyrastali vo Francúzsku, idú filmoveť viac-menej vzdialené krajiny. Môj prístup je v konečnom dôsledku opakom orientizmu, pretože ide o kultúru, ktorú veľmi dobre poznám.

Farah sprevádza Ahmeda v jeho emancipácii a hľadaní túžby. Natáčate jeho vnútorný svet, intimitu, jeho telo. Aký je váš pohľad na male gaze v oblasti frankofónnej kinematografie?

Vždy som chcela natáčať mužské telo, erotizovať ho... Tento typ príbehov chýba. V čase, keď som písala scenár, vypukla debata okolo otázok *female gaze*, okolo ženského pohľadu na iné ženy na plátne. Ale je potrebné, aby ženy mali tiež právo hľadieť na mužov a ponúknuť ich vlastný pohľad na nich. Dnes sa veľa vecí prehodnocuje, a je to v poriadku, ale zatiaľ sú dvere iba pootvorené.

Chystáte sa predstaviť film v Maghrebe?

Film bude uvedený v kinách v Tunisku 29. septembra a predstavený na veľkom africkom festivale. Tam tiež žijú plachí a citliví muži. Dúfam, že niektorí z nich sa v Ahmedovi spoznajú.

(Pôvodne vyšlo v denníku *Le Point Afrique*, 2. 9. 2021. Rozhovor pripravila Eva Sauphie, do slovenčiny ho preložila Viktória Laurent-Škrabalová.)



Zuzana Svatík: *Dnu a von*, bakalárska práca, porcelán, 34 cm, 2016. Foto: Štefan Sekáč



Zuzana Svatík: *Candle position*, porcelán, zlatý lister, 36 cm, 2020. Foto: Martin Tomečko



Zuzana Svatík: *Don't forget who's your daddy*, porcelán, zlatý lister, 43 cm, 2019. Foto: archív autorky



Zuzana Svatík: Shop early, relax later, glazovaná ručne modelovaná hlina, zlatý list, 50 cm, 2022.
Foto: Kateřina Durdáková

Zuzana Svatík: Shop early, relax later, glazovaná ručne modelovaná hlina, zlatý list, 35 cm, 2022.
Foto: Kateřina Durdáková



Zuzana Svatik: Was Adam hot, glazovaná ručne modelovaná hlina, 59 cm, 2021. Foto: Lívia Štokingerová



Zuzana Svatik: One day I will become a mother, kolekcia Road to perdition, porcelán, 22,5 cm, 2018. Foto: Kateřina Durdáková



Zuzana Svatik: Carwash, glazovaná ručne modelovaná hlina,



Zuzana Svatik: I am my own Valentine, glazovaná ručne modelovaná hlina, 67 cm, 2021. Foto: Lívia Štokingerová



Zuzana Svatík: Smutné kokoty na lopatce, porcelán, zlatý lister, 31 cm, 2021. Foto: archiv autorky

TEREZA SEMOTAMOVÁ

Jak držet dva melouny v jedné ruce

BARTOŠOVÁ, Linda. 2022. *Novinářky*. Brno : CPress.



TEREZA SEMOTAMOVÁ (Spešová) vyštudovala dramaturgiu a scenáristiku na JAMU, nemecký jazyk a literaturu na FF MU, napísla dizertačnú prácu o nemeckých rozhlasových hrách 50. rokov. Prekladá súčasnú nemeckojazyčnú beletriu, venuje sa publicistike a vlastnej tvorbe. Jej román *Ve skříni* (2018) bol nominovaný na cenu Magnesia Litera. Okrem toho pracuje ako redaktorka česko-slovensko-nemeckého magazínu *Jádu*.

Kniha *Novinářky* Lindy Bartošové obsahuje devět rozhovorů s českými novinářkami. Výběr pokrývá různé generace, profese i média. Jsou tu zastoupeny matadorky žurnalistiky jako Procházková, Drtinová, Witovská nebo Šmuclerová, mladé osobnosti jako Procházková, Řičicová a Rychlíková, ale i méně známé tváře jako Klímová a Černošková. A pro úplnost ještě také novinářka středního věku Lenka Kabrhelová. Kniha mě zaujala především tím, že skýtá vhled do vskutku smutné novinářské reality posledních třiceti let, co se work/life balance týká.

Už při četbě úvodu, ve kterém novinářka Martina Riebauerová píše dopis svojí dceři, jsem prožila lehčí šok. Riebauerová líčí, jak v devadesátkách jako začínající novinářka vychovávala děti. Sice píše, že „měla celý život na šéfy štěstí“ (s. 8), okamžitě však dodává: „učila [jsem] se od nich, respektovala je, moc neodmlouvala a oni mně umožnili růst“ (s. 8). Evidentně „moc neodmlouvat“ je taková mantra většiny českých žen ve věku 40+. Riebauerová vzápětí líčí, jaké to bylo žít v tomto maskulinním světě – musela se naučit „nebát se střetů“ (s. 8). Součástí tohoto seberozvoje bylo s kolegy (muži), kteří si z ní mnohdy utahovali, že všechno chce vidět sluníčkově, nebojovat. Protože „v této hře nemůžu vyhrát – prostě z biologické podstaty“ (s. 8). Riebauerová to nejspíš takzvaně myslela dobře, ale vyznění je děsivé. Vzápětí totiž svojí dceři vysvětluje svět takto: Muži si v něm podle ní hrají svoje hry a je lepší je jen pozorovat. Esencialismus v praxi. Pak přichází na řadu konkrétní rady. Zaplakala jsem hned u čtvrté rady: „Nikdy před muži nebreč, nejsou-li to slzy z radosti či dojetí, třeba nad zvýšením platu. Nepochopí je, budou zmatení. Najdi si své místo pro tyhle tajné chvílky, třeba na sklopeném záchodovém prkénku jako já. Stačí pár minut a pak vymáčkat slzy, otřít toaletním papírem a jde se zpátky na scénu. Klidně a s úsměvem“ (s. 9). Ano, takhle v praxi funguje vytěšňování. Může vést k psychickým potížím a třeba i vyhoření. Velice podivná rada dceři zaznívá později. Když bude někdo hodnotit její vzhled, má opáčit výroky svojí prababičky: „Mužský tělo by se nemělo ukazovat nahatý, protože je vohavný“ (s. 10). A já myslím, že vohavný je reagovat na bodyshaming bodyshamingem! Vrchol všeho je pak tvrzení v závěru dopisu, kde Riebauerová konstatuje: „Muži píšou lepší komentáře, ale ženy dělají lepší rozhovory“ (s. 11). Řekla bych, že čistě statisticky to je skutečně tak, že muži píšou více komentářů než ženy a ženy dělají více rozhovorů než muži. A pojďme se zamyslet nad tím, proč to tak je. Protože rozhovory jsou časově náročné a ženy-pracovité

včelky tuhle práci oddřou. Protože ke psaní komentářů je extrémně těžké se dostat, tyto pozice jsou tradičně zastoupené spíše muži, protože komentářovým sekčním často šéfuji muži. Tohle je internalizovaná misogynie. Ach jo.

Sportovní novinářka Barbora Černošková popisuje, že startovní čára je pro oboje pohlaví stejná, ale ženy to „převálcuje“ (s. 19). Je zajímavé, že rétorika spojená s ženskou kariérou oplývá metaforami něčeho agresivního. Dále líčí: „Musíte si v určité fázi vybrat, jestli se budete věnovat rodině, nebo jestli budete pokračovat v kariéře, a je to složité. Bez nastavení, že to člověk urve, se to urvat nedá“ (s. 27).

Na otázku, zda je možné mít všechno (myšleno rodinu i kariéru), Lenka Kabrhelová smutně odpovídá: „Myslím, že ne“ (s. 75). Zároveň dodává osvícenou odpověď, která vypovídá o sebereflexi, a především pozorování odlišnosti mužské a ženské pracovní reality: „Je taky otázka, jestli jsou na vás kladeny stejné nároky, když jste muž nebo žena. Jestli jako žena náhodou nemusíte prokazovat mnohem víc. (...) Nebo že musíte překonávat více překážek“ (s. 75). Musíte, a ne náhodou, protože novinářina – it's a man's world.

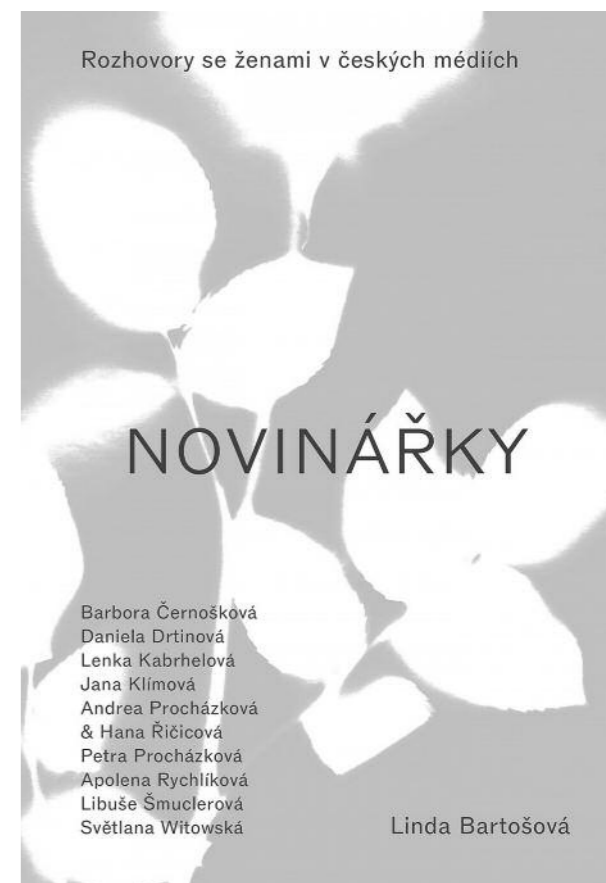
Vrcholem antifeministického smýšlení je v této knize Petra Procházková. Věřím, že spousta výroků nemyslí tak hloupě, jak vyznívají, prostě o feminismu nic moc neví a především si neuvědomuje, že právě díky aktivitě tolika feministek dnes může být vůbec novinářkou. Její výpovědi spíše ukazují, jaké je feministické smýšlení některých žen narozených v šedesátých letech: tristní. Procházková prostě tvrdí, že „feminismus žije a nedeklaruje ho“ (s. 140). Ovšem otázka je, zda ho správně pochopila, když vzápětí dodává: „Já jsem byla vždy živitelkou rodiny, kromě prvního manžela na mně byli mí dva další muži ekonomicky závislí. Ne vlastní vinou, byli to cizinci (...) Tím pádem mám obrovskou zodpovědnost a hraju ve vztahu mužskou roli. Proto mě deklarovaný feminismus štve, protože já na něj nemám čas“ (s. 140). Proboha, prosím, tohle není feminismus! Procházková vzápětí přiznává, že svého ženství ve zpravodajské kariéře musela využívat: „Oblékla jsem se žensky a věděla jsem, že je toho možné trochu využít“ (s. 140). To zní sice hrozně, ale alespoň to vypovídá o nějaké sebereflexi. Kromě toho Procházková jako jediná otevřela téma sexuálního obtěžování na pracovišti: „To bylo ale v devadesátkách běžné. (...) Zneužívání pozice mi vadí. My jsme se ale tehdy nemohly takhle ozývat. Musely jsme z té situace vyklouznout samy. Takže jsem naučená z takových problémů vyklouznout a něco vytěžit. Dneska to je jinak, já to chápu“ (s. 143). Později dokonce líčí velmi nepříjemnou situaci, kterou zažila se svým někdejším šéfem Milanem Codrem: „Obnažoval se přede mnou. Úplně. Masturoval u umyvadla. Já jsem tam seděla a myslela si, že je kretén“ (s. 143). Ve zbytku rozhovoru pak vychází najevo, že Procházková zastává feministické názory, jen je pro ni nereálné feminismus žít v praxi. A i v tomto rozhovoru zaznívá, že ženy prostě nemohou mít všechno, a tak to je. Procházková to dokonce ilustruje afghánským příslovím: „Nemůžeš držet dva melouny v jedné ruce“, a dodává: „A já myslím, že je to pravda. Že jeden meloun stačí. Třeba to jde i jinak, ale já to jinak neumím“ (s. 159).

Trefně takzvané kloubení komentuje Apolena Rychlíková: „Dobré sladování neexistuje. Buď jsi naštvaná ty, nebo rodina, nebo lidi v práci. Je to strašně

vyčerpávající, to je pravda. Ale je otázka, proč to podstupujeme jen my jako ženy. Kdyby tuhle situaci museli nějakou dobu zažívat muži, tak se podmínky pro péči promění, protože oni by to v tomto nastavení dělat nechtěli“ (s. 178). Rychlíková ostatně trefně komentuje i to, že novinářina je mužská záležitost: „Mužský gender je tu velmi dominantní poloha, i když v poslední době se poměry lepší a vznikají projekty, které se snaží je dorovnat. (...) Když se u nás řekne *investigativa*, *nevybavíš si Hanku Čáповou*, ale *On-dřeje Kundru*. Je to i v komentářích, jak jsme říkaly – máme málo komentátorek, takže gender se tam propisuje i tematicky. Strašně často ze všeho vypadávají ženské zkušenostní perspektivy, to je stejné v politice i v médiích“ (s. 177). Kromě toho Rychlíková zmiňuje důležitost tématu péče.

V případě rozhovoru s Libuší Šmuclerovou, která je nejvýše postavenou ženou v českých médiích a je považována za jednu z nejvlivnějších žen Česka vůbec, jsem měla pocit, že čtu ódu na radost a spravedlnost. Ovšem jak se tyto propagované hodnoty konkrétně odrážejí v práci Libuše Šmuclerové? Patří mezi předsedkyni představenstva a CO CEO Czech News Center (dříve Ringier Axel Springer CZ a. s.), které vydává tituly jako *Blesk*, *Reflex*, *E15*, *Aha!* ad., což rozhodně nejsou žádná progresivní média založená na spravedlnosti. V době, kdy byla výkonnou ředitelkou televize *Nova*, se jí narodilo dítě, ale do práce se vrátila už po dvou a půl měsících. Nakonec při práci za pomoci chůvy zvládla kojit šest měsíců: „Až před Vánoci, kdy přišla na Novu z hodiny na hodinu policejní prohlídka, už všeho bylo moc. Nikdo další z vedení na místě nebyl, paparazzi na střeše protějščí budovy, já měla kojit, policistka na stráži vedle. To už jsem pak ztratila mléko“ (s. 203). Šmuclerová mimoto tvrdí, že ženství vždy vnímala spíše jako výhodu, s nerovností se nesetkávala. Jeden si skoro říká, že tato žena, která patří mezi nejvlivnější ženy Česka, prostě úplně neví, kde žije, a netuší, co je to pay gap, nerovnoprávnost na pracovišti či fenomén skleněný strop.

Světlana Witowská (narozena 1973) sice vnímá, že systém je nastaven nerovnoprávně, ale neočekává, že by to mělo být jinak: „Je pravda, že když jsem byla poprvé máma, tak jsem neměla pocit, že mi někdo chce vyjít vstříc. To bylo prostě takhle – vybrala sis dítě, je to tvoje věc“ (s. 221). Podle ní je mateřství prostě volba. Otcovství však evidentně nikoli: „Já po šéfech zase nemůžu chtít, aby mi ustupovali a dávali mi jen dobré služby, protože mám dítě. To nejde. Je potřeba se s tím vnitřně hodnotově vyrovnat. A já s tím nemám problém, že žena má málo příležitostí. Mně spíš vadí, že pohled na to, jak se zpravodajství vytváří, a co nakonec vysíláme, je hodně mužský. Chybí mi ženský element. Právě proto mají tohle dělat ženy, které už mají odrostlé děti a jsou v klidu, že jim nic neutíká“ (s. 221). To je vskutku zají-



mává logika. Witovská komentuje i svoji epizodu na *TV Prima*, kde dle svých slov měla „*hodně peněz a málo práce*“ (s. 223). To, zda se na ni okolí za přestup z prestižní pozice v ČT do komerční televize dívalo s despektem, popisuje takto: „*Vím, že současný ředitel zpravodajství Zdeněk Šámal o mně tehdy někde v Blesku nemluvil moc hezky. Ale já jsem ho vlastně chápala. Bylo jim to líto. Tohle ale chlapi asi nikdy nepochopí, protože nejsou mámy. Ten pocit, že práce je zajímavá a důležitá, ale není nejdůležitější. Nechci dopadnout jako bezdětná stará bába, která bude plakat nad tím, co prošvihla*“ (s. 223). Uf. Zdravím všechny bezdětné spokojené báby, které ničeho nelitují. Vím, že existujete.

Toť výpisky, které mě praštily do očí v souvislosti s feminismem a sladčováním pracovního a rodinného života. Nutno dodat, že kniha otevírá i mnoho jiných důležitých témat: jak čelit tlaku okolí, jak se vyrovnávat s kritikou, jak zvládat extrémní pracovní nasazení, jak promýšlet profesní růst nebo jak budovat sebevědomí. Na ta jsem se však ve výpiscích nezaměřila, přestože by si pozornost zasloužila.

Jedná se o rozhovory vedené upřímně, přičemž autorka naštěstí nezvolila jeden otázkový muštr pro každou dotazovanou. Otázky přizpůsobuje životnímu příběhu každé z nich, což je dobře. Nejvíce tu však zaznívají ti, kteří dotazováni nebyli. A to šéfové ve všech těch mediálních domech, kteří až na výjimky evidentně nemuseli činit volbu: otcovství nebo kariéra? Ale prostě vysedávali v kancelíku až do uzávěrky (a všichni víme, že i když jste na pracovišti 11 hodin, celých 11 prostě produktivně nepracujete), aniž by měli pocit, že jim něco utíká, nebo že nestíhají druhou šichtu doma. A nenapadlo je, že někdo to má jinak. A ti, co to mají jinak, jim to buď dostatečně důrazně nesdělili nebo se o to ani nepokusili.

Ženám (a potažmo jejich kolegům toužícím po lepší work/life balance), které pod těmito šéfy pracovali, můžeme vyčíst, že se nepokusili pracovními podmínkám špatně slučitelným s rodinným životem vzdorovat. Jenže bořte patriarchát, když jste na to sami. Witovská zmiňuje příklad se zápasem svého syna, který nechtěla promeškat. Možná kdyby se více otců zajímalo o zápasy (konkrétně i metaforicky) svých dětí, média by tím nijak neutrpěla a rodina třeba pookřála. Máme přece zkušenost covidu, kdy i na pracovní úrovni šlo nemyslitelné a odkrylo se, kolik hodin v kanceláři vysedáváme zcela zbytečně. Ruku na srdce, 40-hodinový pracovní týden strávený na pracovišti je prostě pro velkou řadu zaměstnání přežitkem. Akorát že většina institucí a firem si to nechce uvědomit. Tuším, že za tím budou muži, kteří nemají důvod z kanceláře nikam spěchat: do školky, do družiny, na hřiště, do kroužků, na nákup... A abych nebyla zaměřená pouze rodičovsky, i singlové či bezdětní po práci přece vedou život. Úprava pracovních podmínek směrem k větší flexibilitě by tedy mohla pomoci i jim a jejich work/life balance.

Z četby této knihy ve mně zůstal nevysvětlitelný smutek. Smutek nad tím, že tyto „*bojovnice*“ (kterým je kniha věnovaná) musí budovat kariéru v tak pro rodinný život nepřátelském prostředí, a to úplně zbytečně. Hlavně, že všechny píchačky pečlivě uschované ve všech pořadačích evidují správnou hodinu příchodu a odchodu na pracoviště.

Zarážející je, že u novinářek 40+ zaznívá, že ani nečekají, že jim někdo vyjde vstříc. Naučily se prostě pohybovat v mantinelech této „*mužské*“ profese a často díky svojí expertíze a síle osobnosti v profesi obstát. A nějak stíhat i tu druhou šichtu. Například Procházková přiznává citelný dopad kariéry na její osobní život: lituje, že dítě neměla dřív, a také že během pobytů v zahraničí nevěděla, že její matka má rakovinu. Zároveň u Procházkové, Witovské nebo i Drtinové je evidentní, že feminismus je buď minul, nebo jej špatně pochopili. Procházková feminismus v praxi dokonce chápe tak, že žena převezme mužskou roli a stává se hlavní živitelkou rodiny. Je to překvapivé především s ohledem na to, že taková dezinformovanost panuje u osob, které se žijí zprostředkováním informací.

Jako jediné family friendly pracoviště z celé knihy vychází *Alarm*, kde pracuje Rychlíková: „*Nezvládla bych pracovat ve velkém mediálním domě. Důvod, proč jsem ještě nesešla s novinářinou, je to, že Alarm je safe space*“ (s. 179). Ostatní novinářky v době výchovy velmi malého dítěte buď byly na rodičovské dovolené, nebo byly v šéfovské pozici, kde si do jisté míry podmínky mohly diktovat samy. Aneb si vytvořily safe space.

Jiná tendence smýšlení o feminismu a určitá naděje je cítit z rozhovorů s Procházkovou a Řiřicovou, které hovoří o přepracovanosti, hrozbě vyhoření a síle odejít z dobré pracovní pozice, když se necítíte dobře, přičemž Řiřicová trefně dodává, že se takové jednání pojí i s jistou mírou privilegovanosti.

Riebauerová v úvodu knihy svojí dceři píše, že „*s vědomím, že tu nejsi od toho, abys zvládla všechno, zvládneš nakonec většinu z toho*“ (s. 8). Kniha je navíc věnovaná „*všem bojovnicím*“. A mně nějak přijde, že už bylo dost obhajování pozic před muži a nekonečného zvládání nezvladatelného. Pojďme prostě říct, že nezvládáme, a přestaňme bojovat tento marný boj takzvaného kloubení práce a mateřství. Vždyť už jsme z toho úplně vykloubené. Jak trefně řekla Rychlíková: „*Dobré sladování neexistuje*“ (s. 178). V systému, který nepočítá s péčí o dítě, stárnoucí rodiče nebo nebezpečím vyhoření na základě špatné work/life balance, mohou obstát pouze ti, které svět ve skutečnosti ve svojí rozmanitosti moc nezajímá. Což není zrovna dobrý předpoklad pro novinářinu. Věřím totiž, že zkušenost rodičovství, pečovatelsství a s lehkou nadsázkou i vyhoření může být dobrou možností vhledu pro každého novináře a novinářku.



Zuzana Svatík: *Shop early, relax later*, glazovaná ručne modelovaná hlina, 59 cm, 2022. Foto: Vunu gallery

DOMINIKA MORAVČÍKOVÁ

Krátke vlády matiek. Sexuálne násilie a politiky materstva v *Hre o tróny*

Posledný diel ôsmej a záverečnej série kultového HBO seriálu *Hra o tróny* mal premiéru v máji roku 2019. Zanechal za sebou pocit nenaplnenia ambiciózneho rozprávania, ktoré z dôvodu pretlaku rozprávačských línií a megalomanských bojových sekvencií pohlcujúcich veľkú časť stopáže ôsmej série azda ani nemohlo nájsť uspokojivé zakončenie pre všetkých. Zvlášť, keď väčšina fanúšikov a fanúšičiek pristúpila k sledovaniu finále seriálu s obrovskými očakávaniami prekvapenia a katarzie. Problému nemožnosti uspokojivého zakončenia *Hry o tróny* sa venoval napríklad YouTube kanál *Wisecrack*, ktorý analyzuje populárnu kultúru. Video z jeho produkcie s názvom *Why AVENGERS: ENDGAME Did What GAME OF THRONES Couldn't* (2019) pomenúva, prečo konce veľkých televíznych seriálov spravidla divákov a diváčky neuspokoja – ich naratívy sú vyvinuté na nekonečné budovanie a nie na zavŕšenie v jednom katarznom finále.

Na zakončení *Hry o tróny* však pôsobí frustrujúco ešte jeden jeho rozmer – spôsob, akým naložilo so ženskými postavami. Ten totiž vrhá do problematického svetla celý seriál. *Hra o tróny* sa pritom vždy pýšila silnými ženskými postavami, ktoré svojimi bojovými schopnosťami alebo politickou dravosťou rozbijali trópy fantasy žánru. Politické ženy v *Hre o tróny* počas celej dekády existencie seriálu budili dojem rozmanitosti, každá z nich mala (aspoň navonok) unikátny príbeh a motiváciu, každá svojím vlastným spôsobom prekonávala sťažené podmienky v mužmi riadenej spoločnosti Západozemia a smerovala na vrchol potravinového reťazca politického sveta. V tomto článku chcem popísať istý vnútorný princíp, ktorý je do rozvíjania ženských politických postáv v *Hre o tróny* zapojený a ktorý znižuje rozmanitosť, s akou sú politické ženy v *Hre o tróny* tvarované ako postavy aj predstaviteľky určitých typov vlády.

POSLEDNÉ TRI V HRE

Byť politickou ženou je podľa súčasnej seriálovej kultúry rozporuplná pozícia. Žena je v seriálovom rozprávaní o politických hrách často stelesnením márnivosti a pokrytectva (*Veep*, HBO) alebo tiež morbidného racia (*House of Cards*, Netflix). Práve *Hra o tróny*, naopak, dlho vynikala zastúpením ženských postáv, ktoré ako političky reprezentujú progresívne myšlienky a snahy o emancipáciu nižších spoločenských tried či utlačovaných národov (vo svete *Hry o tróny* sú to napríklad



DOMINIKA MORAVČÍKOVÁ (Strečno) je doktorandkou Ústavu hudobnej vedy na FF UK v Prahe a študuje hudobné vzdelávanie rómskych detí na Slovensku. V r. 2019 sa stala laureátkou súťaží Poviedka a Básne SK/CZ. V r. 2020 absolvovala tvorivú rezidenciu Kina Úsmev v Košiciach, tvorivú rezidenciu TROJICA AIR v Banskej Štiavnici a debutovala zbierkou básní *Deti Hamelnu* (Skálna ruža). Eseje a recenzie publikovala o. i. v periodikách *Kapitál*, *Knižná revue*, *Glosolália* a *Vlna*. V r. 2022 vydala prózu *Dom pre jeleňa* (KK Bagala).

Severania v Západozemí alebo Dothrakovia vo Východozemí). V poslednej sérii ostávajú nažive a pri sile tri zásadné političky, ktoré sa v Západozemí pobijú o moc – dobyvatelka Daenerys, bojovníčka za emancipáciu Severanov Sansa a status quo reprezentujúca Cersei. Kým Daenerys a Sansa svoje politické motivácie stavajú na spomínaných ideáloch emancipácie určitej skupiny alebo oslobodení poddaných od krutovlády, Cersei je odolná voči akýmkoľvek ideálom v politike. Jej jediným cieľom je udržanie moci v Západozemí a pomsta tým, ktorí proti nej rebelujú. Podľa Jána Buráňa sa dá Cersei vnímať ako predstaviteľka reálnopolitik, teda štýlu politiky založeného na pragmatizme a predpoklade, že „hodnoty a ideály nejsou ve skutečnosti nadosobními cíli, nýbrž pouze manipulativními prostředky, jimiž ti chytřejší dosahují posílení svého vlastního postavení“.¹ Postava Cersei tak nepriamo vrhá problematizujúci pohľad aj na postavu Sansy a Daenerys: sú to naozaj bojovníčky za zlepšenie podmienok pre skupiny obyvateľov a obyvateľiek, ktoré túžia po slobode či politickom osamostatnení, alebo len oportunistky, ktoré za ideálmi skrývajú sebecké ciele?

Všetky tri ženy napriek rozličným štartovacím pozíciám v Západozemí a politickým imidžom spája to, že ich cesty na politický vrchol vedú cez skúsenosť so sexuálnym násilím. Cersei utrpela násilie od svojho zosnulého manžela, kráľa Roberta, a pri trúchlení za mŕtvym synom bola znásilnená svojím bratom. Daenerys bola znásilnená novomanželom hneď na začiatku celej ságy a Sansa bola podobne ako Daenerys znásilnená počas svadobnej noci. Svadobné znásilnenia majú v rozprávaní *Hry o tróny* dôležitejšiu funkciu, než by jeho scenáristi a scenáristky asi priznali. Za prvé fungujú (v problematickom zmysle) ako nástroj subverzie fantasy žánru a nezanedbateľná zložka poetiky *Hry o tróny* – svadba, ktorá je v „limonádových“ rozprávkových príbehoch rituálom politického aj rodinného spojenia, je v *Hre o tróny* príležitosťou pre vraždenie, zrady a poníženia (mladý krutokráľ Joffrey bol otrávený na vlastnej svadbe a kultová „Červená svadba“ zahŕňala vyvraždenie rodu Starkov). V poetike *Hry o tróny* je násilie jav, ktorý musí poznačiť takmer každý vzťah a situáciu, a to v rôznych formách a s rozličnými výsledkami. Na *Hre o tróny* je navyše ikonické ešte aj rétorické násilie, ktoré svojím ostrím dokáže vytvoriť v jednoduchej slovnej výmene napätie bojových stretov.

Sexuálne násilie je podobne ako to rétorické dôležitou zložkou poetiky seriálu a okrem toho je využívané aj ako šikovná naratívna pomôcka pre vývoj ženských postáv. Práve v ôsmej sérii Sansa vysloví jednu z najhorších hlášok *Hry o tróny*, že ak by jej do cesty nevošiel násilník Ramsay, ktorý ju neprestajne týral, nikdy by sa nestala silnou osobnosťou (teda političkou), ktorou bola v poslednej sérii. Tento výrok bol hojne kritizovaný na Twitteri, okrem iného aj herečkou Jessicou Chastain, ktorá napísala, že znásilnenie nemá byť „nástrojom, ako spraviť postavu silnejšou. Žena nemusí byť viktimizovaná na to, aby sa stala motýľom“. Sexuálne násilie vo svete *Hry o tróny* navyše tvaruje ženské politické identity aj inak než samotným znásilnením – Cersei musí prejsť nahá uličkou hanby a Daenerys je ako majetok predaná vodcovi kočovného národa Dothrakov, a to vlastným bratom, ktorý vyhlásil, že ak jeho cesta k ovládnutiu Západozemia vedie cez množstvo znásilnení jeho sestry príslušníkmi národa Dothrakov, nebude vá-

hať. A keď oveľa neskôr Daenerys pred kráľom severských separatistov Jonom Snowom vymenúva milníky svojej kariéry, spomenie, že bola ako otrokyňa predaná vodcovi Dothrakov a znásilnená. Problémom *Hry o tróny* teda je, že ak chce ukázať vývoj a odolnosť ženskej postavy, štandardne ju vystaví sexuálnemu násiliu, ktoré je vo vrstevnatom deji starostlivo zapracované tak, aby pôsobilo ako súčasť kultúry sveta *Hry o tróny* a čosi, čo sa takmer každej zo žien nevyhnutne prihodí.

Treba doplniť, že tento mechanizmus tvorby politických žien a hráčok prvej ligy hier o tróny prostredníctvom traumy zo sexuálneho násillia sa v seriáli objavuje len „podprahovo“ a rozprávanie ho nepredkladá ako niečo konzistentné. Naopak, vzniká skôr súhrou samostatných dejových línií a ich porovnaním, s ktorým tvorcovia seriálu pravdepodobne nepočítajú. Hlavne u postavy Sansy je tento plochý rozprávačský mechanizmus odhalený – tvorcovia a tvorkyne chceli naivnú šľachticnú túžiacu po romantickej podobe vládnutia podrobiť radikálnej dezilúzii, a také niečo zrejme podľa ich predstáv vo svete *Hry o tróny* nemôžu urobiť lepším spôsobom než vystavením postavy sexuálnemu násiliu.

(NE)POLITIČKA ARYA

Arya, sestra Sansy zo severského rodu Starkov, je jediná dôležitá ženská postava v *Hre o tróny*, ktorá nemá formujúcu skúsenosť so sexuálnym násilím. Zároveň ide o ženskú postavu, ktorá sa absurdne vzdá politickej príležitosti, ktorá sa jej zázračne naskytne s ponukou na sobáš s lordom Gendrym („Ja nie som lady,“ povie mu), a po skončení poslednej západozemskej vojny uprednostní kariéru moreplavkyne. Z tohto uzavretia vývoja postavy pri porovnaní s ostatnými zostávajúcimi ženskými postavami v *Hre o tróny* nepriamo vyplýva, že práve sexuálne násilie je prapôvodným zdrojom politickej motivácie všetkých dôležitých žien, ktoré sa v zápase o Západozemie udržali do poslednej série. Postava Arye, ktorá sa na politickú ženu nikdy nevyvinula, teda nechtiac podporuje hrozivú tézu, že ak žena nezažije sexuálne zneužívanie, nemá prečo túžiť po moci.

Samozrejme, príbeh *Hry o tróny* ponúka isté odôvodnenia nedostatku politických ambícií u Arye – bola vytrénovaná ako nájomná vrahyňa a v politických hrách bola skôr „pešiakom“ než „salónnym hráčom/hráčkou“, ktorý/á posúva figúrky vojsk na mape alebo vedie nebezpečné dialógy s mocnými. Jej finálna voľba opustiť Západozemie však nie je prirodzeným dôsledkom vývoja



¹ Dostupné na: <https://wave.rozhlas.cz/politicke-teorie-ve-hre-o-trony-daenerys-je-liberalka-cynicka-cersei-dela-5983340>.

postavy. Arya totiž bola naprieč sériami motivovaná dvoma vecami: pomstou a návratom k pôvodnej šľachtickej identite. Dlhé prežívanie v prestrojení ju natoľko ničilo, až sa vzdala svojho členstva v kulte nájomných vrahov, ktorý vyžadoval, aby zavrhla svoje meno a stala sa „nikým“. Zakončenie jej cesty teda pôsobí náhodne a neprináša pocit zadosťučinenia. Je tiež ľahké čítať ho v duchu vzorca rozprávania *Hry o tróny*, ktorý je zaujatý produkciou ženských političiek cez skúsenosť so sexuálnym násilím – Arya nezažila znásilnenie, teda typ útlaku typický pre ženy, a teda netúži po vládnutí.

MÔŽEŠ BYŤ POLITICKÁ ŽENA – AK SI BIELA

Otázky rasy sú vo svete *Hry o tróny* skomplikované rozčlenením fantazijného sveta a jeho dlhou históriou kolonizovania a migrácie. Takzvané slobodné mestá, ktorých je na mape *Hry o tróny* deväť, sú multietnické kozmopolitné centrá, čiastočne nezávislé od politických hier v Západozemí. Mestá v Otrokárskej zátokke vo Východozemí, ktoré naprieč sériami dobýva a pustoší Daenerys, sú viac--menej exkluzívne obývané nebielymi ľuďmi. Dobyvatelka Daenerys je napohľad beloška, ale vo svete *Hry o tróny* je čítanie jej rasy posunuté do sféry inakosti prirodzene bielymi vlasmi, ktoré označujú príslušnosť k magickému rodu Targeryenov (môžeme hovoriť o targeryenskej etnicite). V tomto zmysle je Daenerys nemenej „exotická“ než mestá a národy, ktoré podrobuje, avšak z hľadiska ikonografie seriálu, ktorý neexistuje v kultúrnom vákuu, ale nejakým spôsobom sa vzťahuje k nášmu svetu, ide o bielu ženu, ktorá si podrobuje nebiele obyvateľstvo, pričom z jej vlastného pohľadu ho „oslobodzuje“. Môžeme v tomto prípade hovoriť o kultúrnom trópe beloškého spasiteľského komplexu (*white saviour complex*), ktorý v nekritickej podobe poznáme z filmov *Avatar*, *Tanec s vlkami* či *Zelená kniha*.

Daenerys svojím nenásytným dobývaním najprv destabilizuje celý otrokársky región a potom svoje ľahko nadobudnuté armády nebielych ľudí privezie do Západozemia, teda na kontinent obývaný len bielou populáciou (až na obyvateľov južného regiónu Dorne, ktorých hrajú latino herci). V Západozemí sa jej armády stávajú zdrojom xenofóbneho strachu, a keď nebieli Dothrakovia, príslušníci kočovného národa jazdcov, začnú v hlavnom meste Západozemia po už vyhratej bitke vraždiť a znásilňovať, tak je stereotypný obraz barbarských tmavých mužov, prichádzajúcich z exotických krajín, aby zničili civilizovaný svet, sprítomnený už vskutku bez akejkoľvek scenáristickej sebareflexie. Táto necitlivosť je znásobená tým, že v *Hre o tróny* nefiguruje žiadna politická žena, ktorá by nebola biela (v seriáli sa mihne akurát Ellaria Sand, excentrická intrigánka z „latino regiónu“ Dorne, ktorej aktívne pôsobenie v trónových hrách má krátke trvanie a skončí nezaujímavým fiaskom).

Jediná čierna ženská postava v *Hre o tróny* je polyglotka a bývalá otrokyňa Missandei. Táto blízka priateľka bielej dobyvatelky Daenerys ako jedna z mála postáv stelesňuje čistú nevinnosť. Missandei, ktorá sa do príbehovej spleti *Hry o tróny* pridala v období, keď Daenerys začínala svoje vojenské ťaženia v Otro-

kárskej zátokke, respektíve „oslobodzovanie“ nebielych ľudí, pôsobí v porovnaní s morálne komplexnými postavami seriálu ako prázdna schránka a postava „do počtu“, stvárnena čiernou herečkou len preto, aby ženské obsadenie seriálu nebolo exkluzívne biele. V poslednej sérii tvorcovia navyše postavu Missandei prisúdili príšernú úlohu vo vývoji rozprávania – zoťatím hlavy počas diplomatického stretnutia medzi Daenerys a Cersei ju použili ako jeden zo stimulov pre šialenstvo Daenerys, ktoré sa krátko potom rozvinulo. Daenerys, ktorá prechováva veľmi osobné až vlastnicke city voči podrobeným nebielym ľuďom, je v ôsmej sérii *Hry o tróny* stratou „svojich“ ľudí až dvakrát vyburcovaná k strategicky nezmyselnému správaniu. Prvýkrát je to počas nočnej bitky na Zimohrade, keď jej Dothrakov pohltí armáda bielych nemŕtvych, druhýkrát po zoťatí Missandei. Nebieli ľudia jednoducho v *Hre o tróny* plnia úlohu stimulov k pohnutiu deja bielych postáv. Missandei sa pritom pre svoju psiu oddanosť kráľovnej Daenerys ani nepriblížila možnosti roly autonómnej političky alebo aspoň postavy s vlastnou agendou.

NAHOTA AKO MÉDIUM POLITICKÝCH VÝZNAMOV

Ak chceme vo svete *Hry o tróny* preskúmať postavu politickej ženy, jej túžby a nástroje na ich dosiahnutie môžeme pochopiť cez tradičné ženské témy, ako sú materský inštinkt a sexuálne násilie, ďalej cez stereotypné ženské atribúty, ku ktorým patria nahota a používanie sexu ako zbrane. Moc, rovnako ako aj poníženie, je v prípade dvoch kľúčových političiek Daenerys a Cersei komunikovaná prostredníctvom ženskej nahoty. Najprv je to Daenerys, ktorá vysiada draky v ohni a predstúpi pred svoj ľud nahá (v knižnej predlohe jej navyše draky pijú z prsníkov). Práve kombinácia nahoty a dračieho materstva anticipuje atmosféru jej budúcej politiky, ktorá bude typická dobyvateľskými túžbami a materským dohľadom nad svojím ľudom aj drakmi. U Cersei zase nahota na verejnosti (pred jej národom) značí symbolickú stratu vplyvu a ohrozenie legitimacy jej vlády. Pre náboženské authority, ktoré na chvíľu získajú väčšiu moc než jej vlastný úrad, totiž musí prejsť nahá uličkou hanby a byť vystavená posmechu poddaných, ktorí ju nenávidia.

Nahota dvoch najakčnejších hráčov o tróny na verejnosti ukazuje spôsob, akým sú obe politické ženy mocné aj slabé. Nevládnu cez konštantnú schopnosť analýzy a stratégie, ale k veľkým politickým výkonom musia byť vyburcované túžbou po pomste, dobývaní, materským citom či ochranou majetku. Obe sa spoliehajú na dvorných stratégov či vojenských inovátorov, aby mohli robiť efektívne vojenské rozhodnutia a aj znesiteľnú sociálnu politiku. Taktiež nevládnu cez fyzickú silu, ale cez svoju schopnosť ovládať mužov, ktorí fyzickou silou (a často aj vojenskými kapacitami) oplývajú namiesto nich. Muži v *Hre o tróny* pritom často predstavujú emocionálne manipulovateľné bytosti, ktoré raz neodolajú pudu poslúchať a chrániť milovanú ženu za každú cenu (prípád Cerseinho milenca Jaimeho, ktorý sa vzdá života, len aby Cersei čičikal v momente smrti a porážky), inokedy povýšia svoju maskulínne kódovanú česť a morálku

nad lásku k žene (Jon prebodne vlastnú milenku a kráľovnú Daenerys vo chvíli, keď usúdi, že už nie je svojprávna).

(NE)OBMEDZENÉ ŽENSKÉ PRÍLEŽITOSTI

Zásadným problémom toho, ako rozprávanie *Hry o tróny* konštruuje politické ženy, nie je ani tak samotný nedostatok reálnej politickej práce žien (tá je výsadou ich mužských tímov), nahota a sexuálne násilie, ako skôr fakt, že tento typ rozprávania vlastne nie je zastaraný ani kultúrne marginálny. *Hra o tróny* ponúka tézu, ktorá je vlastne v súlade s neoliberalnou predstavivosťou o možnosti úspechu napriek nespravodlivo nastaveným podmienkam: žena môže uspieť v krutom a mužmi ovládanom politickom svete, ak má dostatočnú túžbu prekabátiť (nikdy nie rozložiť) mužské systémy moci, a keď treba, tak aj ovládnuť národy nebielych ľudí a prečerpávať prírodné zdroje na prevádzku živých zbraní hromadného ničenia – drakov (o environmentálnom dosahu drakov na Západozemie sa zmieňuje napríklad článok Jackie Flynn Mogensen z roku 2019 s názvom *Let's Use Science to Measure the Environmental Impact of the Dragons in Game of Thrones*).² Najvýraznejším vyjadrením tohto predpokladu je práve príbeh dračej kráľovnej Daenerys – žena bez postavenia, zdrojov a skúseností zázračne vysedí draky, ktoré vďaka obrovskej symbolickej aj vojenskej moci, akú prinesú, ustanovia svet *Hry o tróny* ako meritokratický. Aj tento úspech však má svoje limity, ako ukáže neskorší osud postavy. Ani najväčšie odhodlanie a zázračný prvok drakov totiž nezabránia odstráneniu politickej ženy jej vlastným milencom, ktorého k tomuto činu navadil kráľovnin dvorný stratég. Tento koniec je ale úprimný aspoň v tom zmysle, že ukazuje limity individuálneho úspechu marginalizovaného jedinca v prostredí, ktoré je právne aj kultúrne nastavené proti nemu (proti nej). Vzhľadom na siahodlho rozvíjaný naratív o postupnom prepade Daenerys do šílenstva je pritom jej poprava vykreslená ako ušľachtilý čin.

Problémovosť rozprávania hier o tróny navyše nespočíva len v odstránení nonkonformných političiek, ale aj v povahe ich radikálnych politik (ktorá odstránenie týchto politických žien spätne legitimizuje). Ženské vlády veľkých politických celkov (nie menších regiónov a ostrovov – takou vládkyňou je napríklad šľachtičná Yara, ktorá ovláda len Železné ostrovy a podlieha kráľovi Západozemia), teda vlády Daenerys a Cersei, sú krátkodobé a nestabilné. A síce sú radikálne svojimi ambíciami centralizácie moci (Cersei) alebo revolučnými ideálmi (Daenerys), je zaujímavé, že obe ženy, ktoré na krátke obdobia ovládli sedem kráľovstiev Západozemia, svoju kráľovskú identitu dôsledne prepájajú so svojimi šľachtickými rodmi a ich vlády majú nadväzovať na mužské vlády ich otcov. To znamená, že ich vládnutie nie je v tomto zmysle ani nimi samými ponímané ako revolučné a rodinná identita je vždy zásadnejšia než marginalizovaná rodová identita. Napriek tejto predstave continuity však nedokážu v zemi vytvoriť stabilitu. Ich vlády sa rozpadajú na neliečených psychických poruchách (ktoré, ako sa zdá, vyvierajú zo ženskosti samotnej) a neschopnosti usmerniť svoje majet-

nicke, respektíve materské inštinky. Politika materstva, ktorú v dvoch rôznych verziách razia Cersei a Daenerys (obyčajné ľudské materstvo u Cersei, ktorá miluje len vlastné deti a nikoho iného, a arteficiálne dračie materstvo u Daenerys, ktorá sa navyše cíti byť matkou nebielych ľudí), sa preukáže byť strašlivou a zhubnou. Bezdetná Sansa, ktorá, naopak, finále seriálu prežije a s novým titulom Kráľovnej Severu opatrovateľsky chráni svojich Severanov, je podľa článku Slavoj Žižeka ideologicky akceptovateľný typ vládkyne, ktorá spája „feminínnu jemnosť a chápavosť so zdravou dávkou intrigánstva“.³

Politická žena musí byť aj v tejto akceptovateľnej verzii motivovaná sexuálnym násilím a zotročením, aby mala o panovanie záujem, pričom všetky tri hlavné politické ženy v *Hre o tróny* sú pionierkami iba spomínaných materských (opatrovateľských) politik. Nenájde sa medzi nimi niekto ako vynikajúci stratég Tyrion, ktorého nezaujímajú gestá, tituly a rituály, ale nuansy politiky. V konečnom dôsledku tak tvorcovia a tvorkyne seriálu *Hra o tróny* nedokážu naplniť vysoký štandard reprezentácie rozmanitých politických žien, ktorý si na začiatku sebavedomo nastavili. Otázkou ostáva, či si vôbec v prísne patriarchálnom svete *Hry o tróny* a v produkcii kultúrne hegemonizujúceho média, akým americká televízia stále je, dokážeme predstaviť politickú ženu, ktorá nie je ani prchká a nedostatočne hlbavá ako Cersei a Daenerys, ani definovaná cez jemné feminínne kvality ako Sansa. V skutočnom svete, naopak, nemusíme chodiť ďaleko, aby sme videli ženské politické vzory, ktoré sa vymykajú z rodovo kódovanej duality konformnej (opatrovateľskej) a plamennej (deštruktívnej) materskej politiky, akú vytvára *Hra o tróny*. Aj na Slovensku máme političky, ktoré prinášajú nové myšlienky a stratégie a sú síce pragmatické až stoické (vymykajú sa z predstáv o ženskej emocionalite), ale zároveň v ich konaní neabsentujú politické ideály. Zdá sa, že náš skutočný svet je v oblasti ženskej politiky zaujímavejší a rozmanitejší než fiktívne svety médií, ktoré konzumujeme.

² Dostupné na: <https://www.mot-herjones.com/environment/2019/05/game-of-thrones-dragons-environment-disaster/>.

³ Dostupné na: <https://www.independent.co.uk/voices/game-thrones-season-8-finale-bran-daenerys-cersei-jon-snow-zizek-revolution-a8923371.html>.



Zuzana Svatík: Personal heroes, glazovaná ručne modelovaná hlina, 49,5 cm, 2021. Foto: Kateřina Durdáková

Všetko je v poriadku, ak to človek nenúti iným

Rozhovor s TERÉZIOU FERJANČEKOVOU A ZUZANOU KAŠPAROVOU

Podcast Vyhoniť d'ábľa vznikol v roku 2019 v podkrovnom byte v Brne. S jeho autorkami Teréziou Ferjančekovou a Zuzanou Kašparovou som diskutoval o tabuizovaných témach, ale aj o sexuálnej zraniteľnosti či sexualite fyzicky znevýhodnených ľudí. Ich podcasty majú obrovskú popularitu nielen v Česku, ale i na Slovensku. V roku 2020 vyhrali cenu Českého rozhlasu za najlepšiu podcast. Terézia a Zuzana sú hlavou, ktorý v našej spoločnosti sexualitu nielen detabuizuje, ale aj zbavuje nedospelých vulgárnosti.

Prečo ste si vybrali práve názov *Vyhoniť d'ábľa*?

Terézia: Náš názov je slovná hračka. Vzniklo to tak, že som šla zhasnúť sviečku do chodby a Zuzana na mňa kričala, čo idem robiť, načo som jej zakričala, že vyháňať diabla, ona ma zle počula a spýtala sa: „Cože, vyhoniť d'ábľa?“ Keď sme išli robiť podcast, nevedeli sme, ako ho nazvať. Tento vtip sme mali stále v hlave a zdal sa nám výstižný, pretože *Vyhoniť d'ábľa* je o vyhánaní sexuálnych mýtov.

Zuzana: Ale už sme byli nařčené z exorcizmu, respektive se nás lidi ptali, jestli jsme satanistky.

Prečo je dôležité v československom priestore vyháňať diabla?

T.: Zo stereotypných mýtov máme predstavy o nejakom sexe, ktoré si nesieme do sexuálneho života, a mnohé z nich sú klamlivé. Keď sa nám idyllické predstavy nenaplnia, tak si zbytočne do budúcnosti zarábame na rôzne traumy a strachy. Sex sa musíme proste naučiť a nie je to také automatické ako v romantických filmoch. Ľudia nám píšú, že im naše rozprávanie pomáha, píšú nám, že si mnohé veci uvedomili, dokonca, že sa zžili so svojimi telami – lepšie než doteraz. Snáď si vďaka nám už nepripadajú divní, ak sa odchyľujú od stereotypnej normy.

Ako vnímate pornografiu?



TERÉZIA FERJANČEKOVÁ (Po-
prad) sa kvôli štúdiu presť-
hovala do Brna, kde vyštudo-
vala žurnalistiku a sociológiu,
začala spoluplytvárať podcast
Vyhoniť d'ábľa a pôsobí ako
lektorka pre organizáciu *Kon-
sent*. Momentálne sa snaží
prežiť v Prahe, k čomu jej po-
máha chodenie do kina, na-
kupovanie kníh a priateľstvá.



ZUZANA KAŠPAROVÁ vyštu-
dovala žurnalistiku a medzi-
národné vzťahy. Magisterské
štúdium dokončila na UK
v odbore balkánske a stredo-
európske štúdiá. Okrem iného
učí tanec, koordinuje projekt
Akumulátor o politickej parti-
cipácii mladých ľudí a spoloč-
ne s Teréziou vytvára podcast
o sexu, intimite, vzťahoch
a telesnosti *Vyhoniť d'ábľa*.
Tieto témy rozoberajú aj
v programe ČT *Na záchodcích*.
Vo voľnom čase rada zakon-
čuje prechádzky dobrým jed-
lom, udržuje priateľstvá, do-
zvedá sa nové veci, bozkáva
Mateja a číta knihy a noviny.

Z.: Ve společnosti mi chybí větší reflexe porna. Málo se bavíme o tom, že na porno se dívají muži, ženy i nebinární osoby. Prostě je to fenomén, který je konzumován téměř všemi. Málo se reflektuje, že porno neodráží realitu a jsou to jenom nějaký fantazie nebo scénáře. Já nemám nic proti pornu, sama ho konzumuju, ale vadí mi, že to pro mnohé může působit jako forma sexuálního vzdělávání, přičemž není reflektovaný, že takhle sex vůbec nemusí vypadat. A potom taky to, že i když je porna strašně moc (kategorie jako ufoňi a podobně, nic proti), tak tam pořád spousta věcí chybí, a to je škoda. Třeba naše hostka Michaela Lebedíková, která se věnuje pornografii na akademický úrovni, zmiňovala, že tam často chybí komunikace. Třeba když se něco nepodaří a ty lidi to komentují, nebo se na tom třeba i zasmějí. V sexu dochází i k trapnějším situacím, ne všechno vyjde napoprvé. Pak lze porno také kriticky zhodnotit z feministického hlediska... Porno je točeno primárně pro heterosexuálního muže, ženy jsou zobrazovány jako objekty...

T.: Okrem toho, že sú ženy iba objektmi, tak sú väčšinou submisívne. Nemajú agendu a všetko sa im páči, neskutočne si užívajú, že tu môžu byť pre potešenie muža, ktorý im strká penis do všetkých otvorov, a ony ho za každú cenu prijímajú s nadšením. Do akej miery sformovalo porno naše sexuálne praktiky? Vyzeral by sex väčšiny ľudí takto? Nevieť. Názor na pornografiu sa mi neustále kryštalizuje s každým novým textom, ktorý o ňom prečítam. Existuje etické porno alebo nie? Dá sa porno skutočne nahrávať dobrovoľne? I keď sú pornoherečky a pornoherci platení a ide o profesiu, nevieme, čo ich k nej priviedlo, respektíve sa ukazuje, že je len malé množstvo ľudí, ktorí si môžu dovoliť točiť porno len preto, že ich sex proste baví. Málo sa hovorí o sekcii revenge porna – keď sa ľudia nahrajú doma ako amatéri pre svoju vlastnú potrebu, potom sa rozídu a to porno niekde skončí. Consent v porne je extrémne šedá zóna. Často tam nie sú dobre vydiskutované hranice a často sa prekročia.

Vnímate váš podcast ako spontánnu terapiu alebo free speech? Čo je vaším zámerom?

Z.: V podcastu se snažíme ponechat všechno a stříhat většinou jenom hluchá místa. Nešly jsme do toho s tím, že budeme dělat terapii. Naše vize byla taková, že jsme prostě dvě kamarádky, který se baví otevřeně o sexu. Čím víc začal podcast nabírat na popularitě, tím víc jsme o naší tvorbě začaly přemýšlet i my. Chtěly jsme, aby to mělo význam a smysl, a to i proto, že se bavíme o zajímavých, kontroverzních a často také tabuizovaných tématech. Snažíme se hledat inkluzivní a relevantní témata. Je pravda, že terapii sdílením nechceme krást Ester a Jozefíne. Čím víc jsme ale v podcastu upřímné samy k sobě a sdílíme to s posluchači*kami, tím víc mají chuť sdílet to s námi nebo s někým jiným. Protože už vědí, že ten prostor pro sdílení existuje, a třeba se jim snáz hledá odvaha určitá témata se svými blízkými otevřít. Zkrátka doufám, že posouváme hranice toho, o čem je ok si povídat.

Väčšina vašich pozvaných sú ženy, prečo je to tak?

T.: Myslím, že sme si zo začiatku volali viac žien preto, lebo to boli väčšinou naše kamarátky, ktorých máme viac ako kamarátov. Ženy sú počas socializácie viac vedené ku komunikovaniu s ľuďmi, k zdieľaniu svojich pocitov. Som rada, že dávame ženám hlas, že je ich vo verejnom priestore počuť. Či už sme to my dve, alebo naše hostky, ktoré sa bavia otvorene o sexe, čo nie je úplne bežná prax, keďže máme zažitú, že o sexe sa bavia väčšinou muži. Pretože ženy sú za to väčšinou súdené, sú necudné a dobrá žena je predsa cudná a má sex iba so svojim partnerom/manželom a v tichosti. Štve ma, že napríklad v politických debatách alebo rôznych iných podcastoch, ktoré vedú muži, je 80 % pozvaných mužov a nikto im to nevyčíta. Nám to píšú ľudia od začiatku, že ako sa o tom môžeme baviť bez mužov...

Z.: Snažíme se zvat taky hosty a hostky z LGBTQ+ komunity. Někdy nám lidi píšou, abychom přizvaly chlapa i k nám do týmu, ale nevidíme důvod proč. Ne že bych měla něco proti mužům obecně, což si taky někteří myslí (*smiech*), ale naše duo s Terezií o „mužský prvek“ rozšiřovat rozhodně neplánujeme. Muži ve veřejném prostoru rozhodně nechybí.

Je pre vás feminizmus dôležitý?

Z.: Feministické hodnoty, které máme, prosakují do toho, o čem se v relacích bavíme. Nahrály jsme epizodu, kde vysvětlujeme, proč je pro nás feminismus důležitý. Už je to ale skoro rok zpátky a myslím, že bychom mohly brzy nahrát další. Hodil by se update, protože se samozřejmě i v tomto směru neustále rozvíjíme a učíme. Rády si říkáme feministky v procesu.

T.: Rozmýšľame, či je potrebné viac to artikulovať, pretože nie každý si spojí feminizmus so sexom tak, ako si ho spájame my. Feminizmus nám jednoducho umožnil rozprávať takto otvorene o sexe, mne dodal odvalu a je pre nás extrémne podstatný. Do epizód si voláme ľudí z queer komunity, podporujeme právo poľských žien na potrat. V rozhovoroch sme o sebe viackrát prehlásili, že sme feministky. Snažíme sa stále vzdelávať.

Aká je Vaša cieľovka?

Z.: Podle čísel jsou to nejvíc ženy 18 až 27. Zajímavý je, že nás sice poslouchají víc ženy, no po čtyřicítce se to začíná lámat a v téhle věkové kategorii nás poslouchá víc mužů. Nejvíc nás taky poslouchají lidi z Prahy a větších měst. Měly jsme ale tour, kterou jsme schválně dělaly mimo velká města. Jely jsme třeba do Chebu, Karlových Varů nebo Chomutova a tam se kavárny a sály vždy naplnily. Nejvíc posluchačů*ček máme ale pořád v Praze.

Čo si myslíte o otvorenej debate o sexualite na Slovensku a v Česku?



Terézia Ferjančeková a Zuzana Kašparová. Foto: Filip Kartousek

T.: Je to dosť odvážna sociologická úvaha, ale dá sa povedať, že sexuálna výchova pokrívka na Slovensku aj v Česku. Pokiaľ vôbec je, tak je zameraná na antikoncepciu a na to, že dievčatá dostanú vložky, takže tam si nemáme čo vyčítať. Mám pocit, že v Česku sa robia väčšie štúdie a o sexe sa viac píše. Postupne sa to vďaka iniciatívam ako Plánované rodičovstvo snáď zmení, ale bude to trvať ešte veľmi dlho. Na Slovensku je podľa mňa rozšírená teória, že najlepšia ochrana pred sexom je nemať sex do svadby. Ja sama som si prešla cirkevným gymnáziom a základnou školou a tam ani nepočítali s tým, že by sme nejaký sex do svadby mohli mať.

Z.: Česko se sice tváří, že jsme v téhle oblasti progresivní, ale tak to vůbec není. Když si vezmu, že nejslavnější osobností v oblasti sexu je Radim Uzel, tak to už něco o naší situaci vypovídá. S reprodukční spravedlností to taky není žádná sláva, máme málo školek a institucí, kam by pracující rodiče mohli na pár hodin odložit děti, což nejvíc dopadá na matky. Gejové a lesby se nemůžou vzít a nemůžou si adoptovat dítě. Argument, že česká společnost je hrozně tolerantní, protože tady

queer lidem nikdo neublíží a jsme s nima „v poho“, nemá žádné legislativní dopady. Navíc to, že se u nás queer lidem žije dobře, jsem slyšela zejména od cis hetero lidí a nemyslím si, že to mají posuzovat oni.

T.: Tak na Slovensku zas nemôžeš mať ani registrované partnerstvo, čo je úplný nonsense. Česká spoločnosť je aktivistickejšia, na Slovensku je teda tých hlasov počť menej.

Ako vnímate stav ženských práv v Poľsku a snahu využiť pandémie ako zámenku pre obmedzenie práv žien?

T.: Existuje hypotéza, že po každom spoločenskom otrase, teda napríklad po vojne, po finančnej kríze atď., sa spoločnosť snaží nájsť si nejaké istoty a retradicionalizovať sa. Čo v prípade rozdelenia spoločnosti znamená, že ženy pôjdu do kuchyne a muži budú v politike a verejnom priestore a fyzicky náročných zamestnaniach, kde predtým boli aj ženy, pretože muži boli na fronte. Je možné, že sa to deje i teraz. Že je neistý čas, nevieme čo so sebou, nejako sa nám

rozpadá demokracia, populizmus naberá na otáčkach a spoločnosť hľadá istoty. Prvá oblasť, v ktorej politici a političky zvyknú prítlačiť, keď prichádza kríza, sú reprodukčné práva. Neviem teda, či sa to dalo očakávať, ale istý vzorec v tom asi je.

Myslíte si, že 21. storočie je storočím žien?

T.: So Zuzanou si skôr myslíme, ako povedala jedna naša hostka, že 21. storočie je storočie identity.

Z.: Jo, to mi príjde viac výstižný než století žen. Myslím si, že spíš budeme stále viac zpochybňovať binaritu muž – žena. Ale taky se může stát, že se trend stočí úplně opačným směrem a převáží tradicionalistické proudy.

T.: Skôr si myslím, že 21. storočie je storočím krízy maskulinity (*smiech*). Nemám to označenie rada, ale s emancipáciou žien by mohlo dochádzať aj k reflexii správania sa od mužov, či už voči ženám na pracovisku alebo v domácnosti. Je dobré, že prehodnocujeme rodové roly, a je super, že ženy sa dostávajú do vysokých pozícií. Ale bolo by fajn, keby sa u nás, v našich šírkach a dĺžkach myslelo na to, že je super, že ženy majú práva, môžu dosahovať, čo chcú, môžu byť profesorky a mať osobné vlastníctvo, nemusia mať deti, môžu zarábať, ale neplatí to pre všetky ženy, len pre vrstvu bohatých bielych žien.

V takmer každom podcaste sa pristavíte pri tradičných hodnotách alebo hodnotách spojených s kresťanstvom, ktoré často vnímate ako bariéru. Premýšľali ste o tom, že by ste robili podcast o konzervatívnom sexe alebo o tom, ako to berie druhá strana? Aký je váš vzťah ku konzervatívnemu svetu?

T.: Nezdá sa mi, že by sme sa pozastavovali nad tradičnými hodnotami. Chceli by sme urobiť podcast s niekým, kto sa rozhodol mať sex až po svadbe. Ľudí, ktorí sa rozhodli mať sex až po svadbe, je dosť a nie sú to vždy len veriaci ľudia. Mňa osobne zaujímajú ľudia, ktorí sa rozhodli mať sex len za účelom plodenia detí. Týchto ľudí by sme chceli určite v podcaste mať a povedať verejnosti, že to je tiež relevantné. Keď niekto môže mať fetiš na nohy, tak je rovnako v pohode, ak má niekto iný sex iba ako rozmnožovací nástroj. Všetko je v poriadku, ak to človek nenúti iným.



Terézia Ferjančeková a Zuzana Kašparová. Foto: Filip Kartousek



Terézia Ferjančeková a Zuzana Kašparová. Foto: Filip Kartousek

Z.: Máme epizodu s dvoma farármi a jednou ďalší vďrící z jíné cirkve a bavíme se o jejich názorech a hodnotách. Je to podle mě moc fajn epizoda. Já bych opravdu nechtěla, aby náš podcast vyzníval, že jsme proti tradičním nebo křesťanským hodnotám, tak to určitě není. Třeba Terezie vychází z dost konzervativního nebo tradičnejšího prostředí. Já se to chápání a názory často snažím pochopit. Nemyslím si, že všechny naše názory jsou neslučitelný s jakýmkoliv konzervativním pohledem. Spíš jde o to, snažit se rozšířit debatu a vzájemný respekt. Nechtěla bych vyznít tak, že někdo, kdo chce mít jednoho partnera na celý život nebo sex až po svatbě, je pro nás divnej. Přestože se považují za dost levicově smýšlející osobu, kterou fascinují dekoloniální hnutí a radikální feministické myšlenky, tak schytáváme zleva docela často hejt, že nejsme dostatečně woke. Většinou to vychází z toho, že mám stálého přítele a podle některých tudíž nemám dostatečné zkušenosti v sexu... Takže podle některých jsem vlastně dost tradičně založená i já sama.

Keď sa bavíme o podcaste o sexe, väčšinu ľudí napadne ako téma anál alebo fetišizmus... To, čo často riešite vy, je sexuálna zraniteľnosť. Obzvlášť ma zaujali vaše podcasty o sexe disabled ľudí. Prečo je táto téma v spoločnosti tabu? Aký je podľa vás ich sexuálny život?

Z.: Často máme dojem, že disabled problematika tabu není. Máme přeci bezbariérové přístupy atd. Lol. Já si ale myslím, a říkaly jsme to i v podcastu, že jsme od malička zvyklí obklopovat se lidmi, kteří hendikep nemají. Dokud budeme vnímat hendikep jako abnormalitu, která je na obtíž a my se jí musíme zbavit, tak se disabled lidem, jako jsem já, nebude žít v naší společnosti dobře. Lidí mají navíc pocit, že když je někdo hendikepovaný, tak je empatické a vhodné toho člověka litovat. Ale taková reakce opravdu není příjemná, říkám to z vlastní zkušenosti. Když někoho litujeme, vytváříme tím hierarchii. Já jsem ten litující a ty jsi chudák... Je také zajímavé, jak úzce hendikep vnímáme. Jako hendikepovaného člověka si představíme vozíčkáře nebo někoho, kdo je slepý nebo hluchý, ale je přitom široké spektrum hendikepů. Některé vidíme na první pohled, jiné nikoli. Je nás opravdu hodně.

T.: S tým, že sú títo ľudia neviditeľní, súvisí aj sex. Nepredstavujeme si disabled telá ako objekty túžby alebo ako sexuálne subjekty. Spoločenské nastavenie je také, že tieto telá nie sú žiadané a sexi. Je to práca, ktorú musí urobiť každý sám za seba, aby sme videli aj nestereotypne krásne telá ako sexi.

Aká je podľa vás úloha sexu v spoločnosti?

T.: Docentka Kateřina Lišková na jednom seminári povedala vetu, ktorá vo mne rezonuje: sex neleží nikde vo vákuu, teda že sex a spoločnosť sa formujú vzájomne. Netreba sa tváriť, že je to niečo mimo. Politika ovplyvňuje sex, čím nemyslím len samotný akt, ale aj rod a vyrovnávanie sa so sexom z morálnej či vedeckej stránky. Sex je proste tu a ovplyvňuje každú osobu, nemôžeme ho donekonečna odsúvať len do osobnej sféry, pretože to jednoducho nie je pravda.

Prečo, podľa vás, istá časť politického spektra v Európe považuje sexuálne menšiny za nebezpečné?

Z.: Protože nabourávají patriarchát a binární vnímání. Hlavně vzorce, ke kterým jsme vychovávaní, ve kterých jsme v posledních více než sto letech vyrůstali a ke kterým nás společnost formovala. Navíc je strhávání pozornosti na sexuální a genderové menšiny funkční strategie, jak odklonit pozornost od neschopnosti vlád v určitých socioekonomických sférách, viz Orbán nebo PiS.

T.: Americká propaganda v 50. letech dávala mezi komunistami a gay lidmi „rovná sa“. Bolo to preto, že gejom pripisovali ženské vlastnosti, ako nespoľahlivosť, nepriebojnosť alebo „zlomiteľnosť“. Proste také krehká žena, ktorá sa nechá ľahko zlákať komunistami a prezradí nejaké americké tajomstvo. Takže gejovia nemôžu byť vo vláde alebo vo vysokých pozíciách, pretože z nich budú zradcovia, pretože sú ľahko manipulovateľní a komunisti ich dostanú. Gej je proste málo muž. Je to presne to, čo povedala Zuzana. Títo ľudia nabourávajú rodovú hierarchiu. Veľa ľudí tiež priraduje ľuďom z LGBTIQ+ komunity ženské kvality, lebo ženské kvality sú podradné a nemôžeme mať predsa spoločnosť plnú nespoľahlivých žien.

(Zhováral sa Tomáš Straka.)



TOMÁŠ STRAKA (1990, Košice) je básnik, prozaik a organizátor. Svoju poéziu prednáša na pódiiach v Česku aj na Slovensku, a to buď ako súčasť európskeho movementu Slam Poetry, alebo vo forme básnických inscenácií Pražského undergroundového divadla Cross Attic. Spolu s Luciou Ernekovou je hlavným organizátorom Slovenskej slamovej scény a snaží sa prepojiť súčasný slam vo Vyšehradskom priestore. Debutoval zbierkou *Paper back* (2013), v r. 2014 mu vyšla zbierka *Hrdina robotníckej triedy*, naposledy publikoval prózu *Len sa nepozri do očí* (2016).



Zuzana Svatík: Unfortunate ballerina, porcelán, zlatý lister, 55 cm, 2021. Foto: Martin Tomečko

LIVELY, Penelope. 2019. *Měsíční tygr*. Brno : Host. Preložila Zora Freiová.

LENKA SABOVÁ

Vládkyňa času

Do akej miery je pri chode dejín dôležitý človek? Má väčšiu váhu história či osobný život jednotlivcov a ich dosah na ľudí v okolí? Penelope Lively vzala do rúk dejiny a prostredníctvom hlavnej postavy Claudie na spôsob postmoderného literárneho smeru „rozobrala“ na fragmenty čas, dejinné procesy a kontrast medzi osobným zažitím historických udalostí a ich zmienkami v učebniciach.

Na jednej strane dostávame náhľad do Claudiinho života prostredníctvom nej samotnej, na druhej strane cez to, ako ju vnímajú ľudia z jej okolia – niekedy ako hrozbu, inokedy sú priťahovaní jej životnou silou. Román tak ponúka jej dejiny sveta poprepletané so životnými udalosťami, no dáva priestor na vyjadrenie aj jej blízkym. Claudia sa dokonca zamýšľa nad tým, aká jej verzia zostáva v pamäti najbližších, či má bojovať so svojím vnútrom a uchovať sa v spomienkach v podobe, ktorá sa nepáči jej, ale druhým.

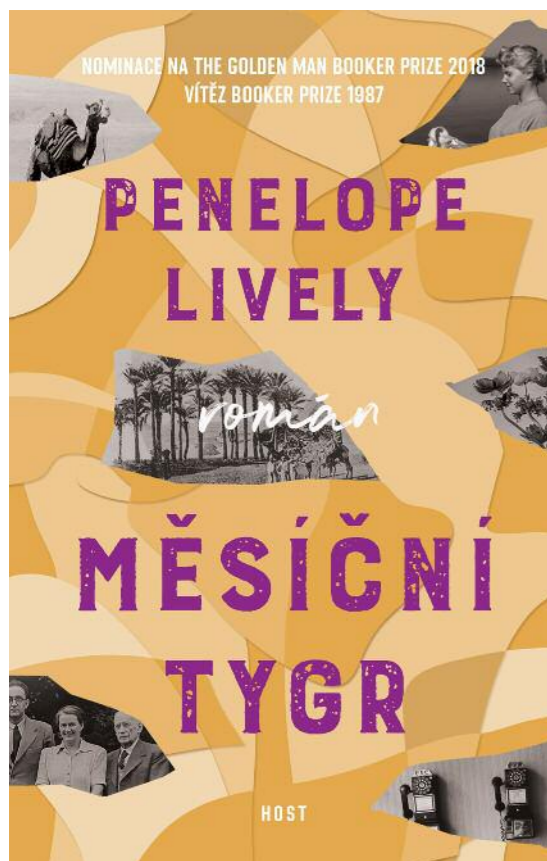
Čas v *Mesačnom tigrovi* hrá veľkú úlohu. Je rozbitý na kúsky, lineárnosť tak stráca svoju stabilitu: či už cez objavenie denníka z druhej svetovej vojny, ktorý Claudii poskytne pohľad na ňu z perspektívy jej milenca Toma dávno po jeho smrti, alebo prostredníctvom výletu do turistického Plymouthu, pri ktorom sa návštevníci stretnú s hercami, ktorí predstierajú život v anglickej kolónii 17. storočia. Claudia má síce možnosť cestovať v čase a zažiť históriu, ona však ide tvrdohlavo proti nej a snaží sa zme-

MARTINA BUZINKAIOVÁ

Život plynie v okamihoch

Penelope Lively je britská autorka kníh pre deti i dospelých. Román *Měsíční tygr* (v roku 1987, keď vyšiel v origináli, ocenený Bookerovou cenou) je príbehom sebavedomej Claudie Hamptonovej, ktorá sa na smrteľnej posteli rozhodne napísať dejiny sveta: „všetchno a nic. Dějiny světa, jak je uspořádala Claudia: fakta a fikce, mýty a důkazy, obrazy a dokumenty“ (s. 12). Navzdory pokročilému štádiu rakoviny sa usiluje zmapovať výsek toho, čo prežila: vojnu v Káhire, povojnovú atmosféru, sprostredkované revolúciu v Maďarsku, ale i komplikované vzťahy s rodinou, niekoľkými mužmi a dcérou. Claudia v pozícii rozprávačky odmieta lineárnosť: jej príbeh nie je „všeobšiahly“, ale rozpadáva sa na množstvo fragmentov, úvah, asociácií a spomienok, ktoré svojím usporiadaním vytvárajú kaleidoskopický obraz Claudiinho života: „Zatřeste válečkem a sledujte, co z toho bude“ (s. 12). Použitá postmoderná fragmentarizácia je v súčasnosti pomerne bežným postupom, preto už nemusí pôsobiť tak novátorsky či zaujímavo ako v dobe vzniku textu. Napriek tomu je zložitejšia naratívna štruktúra románu vďaka premyslenému prepojeniu so sémantikou textu stále dôležitou, funkčnou a napokon i čitateľsky atraktívnou stratégiou.

Claudia Hamptonová, v mladosti vojnová reportérka a neskôr autorka popularizačných kníh o histórii, nie je typickou ženou svojej doby. So slobodnou, egocentrickou, náročnou, voči sebe i druhým kritickou Claudiou sa stretávame v nemocnici na sklonku jej života, ale retrospektívne aj v kľúčových chvíľach, ktoré ju nejakým spôsobom ovplyvnili. Návraty do minulosti sú rovnako ako ľudská pamäť či proces spomínania nesystematické, skôr než o dodržiavanie chronológie ide o asociatívnu a emocionálnu nadväznosť jednotlivých spomienok. Sama Claudia sa opakovane zamýšľa nad fungovaním ľudskej pamäti a je



niť tok plynutia času. Ako podotýka Milada Franková v predhovore, „[k]oncepty individuálnej minulosti a historie jsou (...) integrujícím tématem všech autorčiných románů“ (s. 7), pričom ako „metaforu spojení s vsepřístupným časem, který však přestal být lineární a začal být beztvářý a nespolehlivý“ (s. 7), vnímam pocity postáv, respektíve ich spojenie s istými udalosťami a nemožnosť odtrhnúť sa od nich. Hlavná postava románu si uvedomuje, že „[h]istorie je chaos (...) smrt a zmatek a ztráta“ (s. 189), no paradoxne je jej ako historičke hlavným zdrojom obživy a vidí jej význam v živote všetkých naokolo, napríklad pokiaľ ide o pôvod otca svojej dcéry, ktorý napokon, pre ňu nepochopiteľne, pretína svoje ruské korene.

„v úžasu nad tím, že se nikdy nic neztratí, že všechno se dá znovu vyvolat, že život neubíhá lineárně, nýbrž v okamžicích. Že v hlavě se děje všechno naráz“ (s. 90). Život podľa nej určuje len pár okamihov, ktoré dokážu odolať nášmu zabúdaniu. V jej prípade ide o pobyt v Káhire počas druhej svetovej vojny, keď spoznala dôstojníka tankovej jednotky Toma Southerna, s ktorým prežila krátky, ale intenzívny vzťah: „*Jsou totiž chvíle, na tomto místě a v tomto čase, kdy cítí, že je nepřipoutaná, už není svázaná s minulostí ani budoucností, ani s žádným známým světem, nýbrž se volně vznáší vesmírem*“ (s. 116). Počas jednej z ich posledných spoločných nocí, tesne predtým, než sa mal Tom vrátiť do prvej línie, horel v izbe mesačný tiger, „*zelená spirála, která celou noc pomalu hoří, odpuzuje komáry, odpadává v kouscích šedého popela, její žhnoucí rudé oko je společníkem horké temnoty plné hmyzích zvuků. Claudia leží a na nic nemyslí, jen je – celým tělem vnímá uspokojení. Další dva centimetry měsíčního tygra se oddrolí na talířek*“ (s. 98 – 99). Mesačný tiger je repelent proti komárom používaný počas autorkinho detstva v Egypte, no v románe nadobúda ďalšie významy; svojim postupným úbytkom je symbolom neúprosneho plynutia času a krehkosti života (v danej scéne Tomovho odchodu i smrti). Jeho špirálovitý charakter zároveň odkazuje na štruktúru románu: rozprávanie a sprítomňovanie rôznych minulých udalostí sa v próze točí okolo jedného centrálného bodu. Claudiine návraty do vzdialenejšej či bližšej minulosti nakoniec vždy skončia v Egypte, scény spoločných chvíľ s Tomom a presvedčivo vykreslený pocit straty tvoria jadro nepretržite plynúceho kruhu, z ktorého niet úniku.

Naratívna špirála sa dočasne naruší iba v miestach, kde sa k slovu dostávajú ďalšie postavy: „*Hlas dějin se samozřejmě skládá z mnoha hlasů; ze všech, kterým se podařilo dojít slyšení. Některé jsou přirozeně hlasitější než jiné. Můj příběh se proplétá s příběhy druhých – máti, Gordona, Jaspera, Lisy a především ještě jednoho člověka; i jejich hlasy musí být slyšet, tím učiním zadosť historickým zvyklostem*“ (s. 16). Okrem striedania súčasnosti s minulosťou, verejnej (spoločensko-historické udalosti 20. storočia) a súkromnej roviny (osobných a rodinných vzťahov) sa tak menia i osoby rozprávania, uhly pohľadu na konkrétnu situáciu alebo človeka, čím sa rozprávanie

Claudia skúša povolanie vojenskej spravodajkyne v Egypte a na vlastnej koži zažíva udalosti, ktoré raz budú v učebniciach dejepisu. Autorka tak ponúka pohľad na ďalší fragment časopriestoru – skúma autenticitu vojny a bojov v etalónovom čase, ktorú by sme v archíve či knižnici nenašli. Claudia takýmto spôsobom nachádza rozpory medzi vnímaním dejín z kníh a skutočným prežitím tej-ktorej udalosti.

Dostane sa čitateľovi a čitateľke vysvetlenia názvu románu? Áno i nie. Dozvedáme sa, že „*měsíční tygr je zelená spirála, která celou noc pomalu hoří, odpuzuje komáry, odpadává v kouscích šedého popela, její žhnoucí rudé oko je společníkem horké temnoty plné hmyzích zvuků*“ (s. 99), a metafora sa objavuje aj ako rekvizita v miestnosti, v ktorej si Claudia vyznáva lásku s milencom Tomom – zdá sa, že mesačný tiger zhmotňuje jej túžbu zastaviť čas práve v momente, keď sa cíti najšťastnejšia. Vidíme ju v mnohých rolách: ako karieristku, partnerku, matku, sestru či švagrinu. V niektorých si je istejšia ako v iných. Jej dominancia a rozhodnosť druhých zastrašujú, ale aj fascinujú. Výnimočne zvláštny sa zdá jej vzťah s bratom Gordonom – usporiadanie dejovej línie čitateľovi a čitateľke odkrýva ich vzťah iba pozvoľna – od detskej súťaživosti až po hašterenie a vyrývanie pri rodinných večeriach. Naoko súrodenecká nevraživosť, ale pod povrchom sa skrýva niečo podvedomejšie, hodné Freudovej psychoanalýzy. Sugestívne náznaky o incestných pohnútkach oboch postáv vyvolávajú dojem, že Claudiina neschopnosť zotrvať v dlhodobom vzťahu a zároveň záporný vzťah k jej švagrinej môžu mať korene v nevyriešenom vzťahu s bratom.

Podobný, hoci viac otvorený, nie iba naznačený motív incestu sa objavuje aj

dynamizuje. Paralelnou prítomnosťou viacerých možných interpretácií toho, čo sa udialo, autorka upozorňuje na ťažkosti pri tvorbe objektívnej histórie spoločnosti i človeka ako individua. Absolútne pravdy a výklady sveta stratili svoju legitimitu a na rad prišli pochybnosti. Claudia je v tomto kontexte typickou postmodernou skeptičkou: uvedomuje si podmienenosť vlastného pohľadu na minulosť, opakovane zdôrazňuje, že je len jedným z množstva iných, pričom všetky sú si hodnotovo rovnocenné.

Rovnako problémové je aj objektívne uchopenie konkrétneho človeka: „*Jsem poskládaná z nescetného množství Claudií, které se točí a míjí a oddělují jako sluneční odlesky na vodní hladině*“ (s. 12). Myšlienka rôznych našich ja vychádza z predpokladu, že vo vedomí iných ľudí nadobúdame odlišné podoby. Zatiaľ čo v očiach dcéry Lisy je Claudia škodoradostná, cynická a večne nespokojná matka, pre mladého Lászla je láskavou hrdinkou, ktorá ho prichýlila potom, ako musel ujsť z Maďarska po násilnom potlačení povstania: „*Claudia mi vždycky připadala bystřejší, chytřejší, zábavnější než jiní lidé, s Claudií jsem si vždycky mohl povídat o čemkoli; když se s ní člověk rozloučí, pokaždé si připadá tak trochu prázdný*“ (s. 237). Zvolená technika viacerých hlasov/pohľadov funkčne problematizuje postavu Claudiie a posilňuje jej mnohorozmernosť, hĺbku a uveriteľnosť (Lively rovnako postupuje aj pri Lise, prostredníctvom ktorej tematizuje problematický vzťah matky a dcéry, vzájomné nepochopenie a odstup).

Jednou z vecí, ktoré ma na románe zaujali najviac, je práve Claudiia: silná a nezávislá žena, ktorá sa nebála vzoprieť spoločenským konvenciám a sebavedomým až drzým spôsobom si vydobyla svoje miesto v pôvodne čisto mužskej vedeckej disciplíne (histórii). Obzvlášť vo vzťahu k ženám sa profiluje ako nemilosrdná kritička, ktorej prekáža nevýraznosť, submisívnosť a nevzdelanosť. Aj pre tieto vlastnosti nedokáže pochopiť švagrinu Sylviu a vlastnú dcéru Lisu, ktorá sa v matkinej prítomnosti „*o několik centimetrů zmenšuje*“ (s. 80). Ako zložitý by sme mohli označiť aj protagonistkine vzťahy s mužmi, najmä s bratom Gordonom, z ktorého sa stalo meradlo na posudzovanie potenciálnych partnerov: „*Každého muže, s nímž jsem se seznámila, jsem s Gordonem poměřovala a žádný z toho nevyšel dobře: méně zajímavý, méně*

v *Betónovej záhrade* od Lana McEwana a *Rojkoch* Gilberta Adaira. V spomínaných dielach sa však vyskytuje ešte jeden spoločný motív – sestra je v súrodeneckom vzťahu paradoxne tá dominantnejšia. V prípade Gordona a Claudie sa však ťažko dá jednoznačne určiť, kto z páru je v prevahe. Ako už bolo zmienené, Claudia je očividnou alfa postavou všade, kam príde, Gordon jej však otvorene kontruje a nepripúšťa jej nadradenosť do poslednej chvíle pred svojou smrťou.

Penelope Lively sa ukázala ako zručná vládkyňa času, ktorá svoje postavy premiestňuje v časopriestore podľa ľubovôle a zanecháva nás v napätí, čo ešte bude odhalené a čo zostane skryté. Nelineárnosťou dosahuje efekt kaleidoskopickosti, a tak sa dej odhaľuje v podobe útržkov skladačky, ktoré do seba zapadajú len postupne. Virtuozitu jej hry s usporiadaním časovej línie v *Mesačnom tigrovi* napokon ocenili nielen čitatelia a čitateľky, ale aj kritici a kritičky udelením Bookerovej ceny v roku 1987.

LENKA SABOVÁ (1991) vyštudovala anglofónne literatúry vo Viedni. Pôsobí v Literárnom klube Generácia a venuje sa literatúre a angličtine či už pracovne, alebo vo voľnom čase. Publikovala poviedky v časopisoch *Romboid*, *Snečník*, *Sféra nezávislého priestoru* a v klubovom zborníku *Re:Generácia 2016*. Jej spisovateľským vzorom je Chuck Palahniuk. Momentálne učí na bratislavskom bilingválnom gymnáziu a svoje občianske meno si po vydaji zmenila na Dominová.

vtipný, méně přitažlivý. Sledovala jsem, jestli ve mně některý vyvolává stejné vzrušení jako Gordon, a nebylo tomu tak. Zdálo se nesmírně nešťastné, že kromě mého bratra není na světě nikdo, kdo by se mi vyrovnal“ (s. 170). Autorka vzťahu postáv nasvecuje postupne z viacerých perspektív, vďaka čomu je konečný obraz o ich dynamike komplikovanejší, no o to komplexnejší.

Román *Měsíční tygr* je z tematického hľadiska pomerne náročná kniha, nevyhýba sa ani takým témam ako incest, potrat alebo smrť, ktorá svojou náhlou definitívnosťou natrvalo poznačí život preživších. Claudia však vlastnú blížiacu sa smrť nevníma tragicky, pretože ako historička vie, že všetci na chvíľu „žijeme“ ďalej v spomienkach druhých, hoci v skreslenej podobe: „*Přežiju – děsivě zkrslená – v paměti Lisy, Sylvie, Jaspera a ve vzpomínkách svých vnuků (pokud se pro mě v jejich hlavách najde místo vedle fotbalistů a popových hvězd) a svých nepřátele. Jakožto historička moc dobře vím, že s hloubkou a rozsahem zkrslení nemůžu dělat vůbec nic, a tak je mi to jedno. Pro ty, kterým to jedno není a kteří proti tomu bojují, je možná právě toto světskou formou pekla – být uchování v paměti jiných v podobách, které se nám nelíbí*“ (s. 157). Podobne „ťažké“ témy sú v autorkinom podaní odľahčované sarkazmom, sebaironiou a vecným prístupom vedkyne. Aj posledné chvíle venuje analýze, úvahe o tom, či to všetko malo nejaký zmysel.

Měsíční tygr obsahuje množstvo pútavých úvah o koncepciách histórie, času a pamäti, s ktorými hlavná postava neustále polemizuje, no v centre pozornosti zostáva človek a medziludské vzťahy v celej svojej komplikovanosti. Príbeh Claudie Hamptonovej bol v roku 2018 vybraný ako najlepšia kniha osemdesiatych rokov v rámci jubilejnej Golden Man Booker Prize, udeľovanej pri príležitosti 50. výročia Bookerovej ceny. Aj toto ocenenie dokazuje, že text má napriek svojmu veku stále čo ponúknuť.

MARTINA BUZINKAIOVÁ (1991) vyštudovala slovenský jazyk a literatúru a filozofiu na Prešovskej univerzite v Prešove. V súčasnosti je internou doktorandkou v programe teória a dejiny slovenskej literatúry. Venuje sa súčasnej slovenskej literatúre a kategórii komického v prozaickej tvorbe po r. 1989.

MARTIN KÁMEN

Vizionár medzi slony: James Bidgood (1933 – 2022). Queer Memorial

„Umění stimulované pouze chválou nebo ziskem není uměním. Pokud se nerodí z bolesti nebo úzkosti, pýchy, hanby, touhy nebo ohromující radosti, je to pouze něco dekorativního.“ S tímto přesvědčením žil i zemřel průkopnický umělec – fotograf, filmový tvůrce, ale také drag performer a módní návrhář James Bidgood, který nás opustil v pondělí 31. 1. 2022 ve věku 88 let ve svém bytě v New Yorku.

Bidgood se narodil a vyrastal ve Wisconsinu a v roce 1951 se přestěhoval do New Yorku. Pěs den navštěvoval Parsons School of Design a vytvořil si kariéru vytvářením šatů pro plesy ve vysoké společnosti; pracoval také jako aranžér, grafik a stylist. Noci trávil v klubu 82 v East Village v drag personě Terry Howe a jindy zase jako herečka Carol Channing. Zákony v 50. a 60. letech zakazující crossdressing jej vystavovali riziku zatčení, to ale Bidgooda neodradilo pokračovat. Tuto éru před Stonewall připomíná *P. S. Burn This Letter Please*, dokument režisovaný Michaelem Seligmanem a Jennifer Tiexierou, který zpovídá hrstku drag umělců té doby, včetně Bidgooda. „Mysleli jsme, že to děláme pro sebe,“ vzpomíná během filmu George Roth, také známý jako Rita George. „Neuvědomili jsme si, že to děláme pro další generace.“

Bidgood se ponořil do vzkvétajícího, a přesto pronásledovaného newyorského podsvětí drag a pornografie, když mu bylo pouhých 18 let, a ze subkultury si udělal domov. Doslova řečeno, dokonca žil ve svých kulisách – jeho nádherné snímky byly natočeny v jeho maličkém bytě. Vyrobil si vlastní rekvizity a využil své chytré oko k přeměně svého špinavého obydlí v cokoliv, od saténového podmořského království až po půvabnou říši promiskuity řeckého boha Pana. Scénografie byla recyklována z rób, které Bidgood vytvářel pro klientky na ples Junior League Mardi Gras. Pečlivě naaranžoval nášivky, tvarované a nařasené materiály šatů do vynucené perspektivní kompozice v zářivé zelené, růžové a modré. Fotografie jsou něžné a vkusné v Bidgoodově použití v alegorickém prostředí a designu; skutečné kreativní dědictví. Každý záběr působí mírumilovně, což je zajímavé vzhledem k politické povaze snímků.

Začal pořizovat fotografie, známé pro svůj camp style,¹ ještě předtím, než Susan Sontag vydala esej *Notes on „Camp“* (1964). Sontag rozeznala camp jako formu dandyismu ve věku masové kultury a jeho znalce – gay lidi – jako aristokraty vkusu. Tito noví arbitři nahradili staré dandies: původní aristokraty, kteří byli zdegenerovaní, vyčerpání nudou a hledající vzácné senzacie, nedostupné pro „plebs“.



MARTIN KÁMEN (1982) je queer umelec a aktivista. Absolvoval AVU v Prahe, kde je v súčasnosti doktorandom. Spolupracoval na programe *Queer* pre Českú televíziu. V r. 2008 spoluzaložil The Chemistry Gallery v Prahe. Bol jedným zo zakladateľov a prezidentom charitatívneho projektu HIV/AIDS – Art for Life. Jeho dielo je zastúpené v NG v Prahe, v súkromných zbierkach a niekoľkých umeleckých encyklopédiách. Od r. 2015 žije a tvorí v Španielsku.

¹ Camp je estetický styl, ktorý považuje niečo za príťažlivé kvôli svému nevkusu a ironické hodnotě.

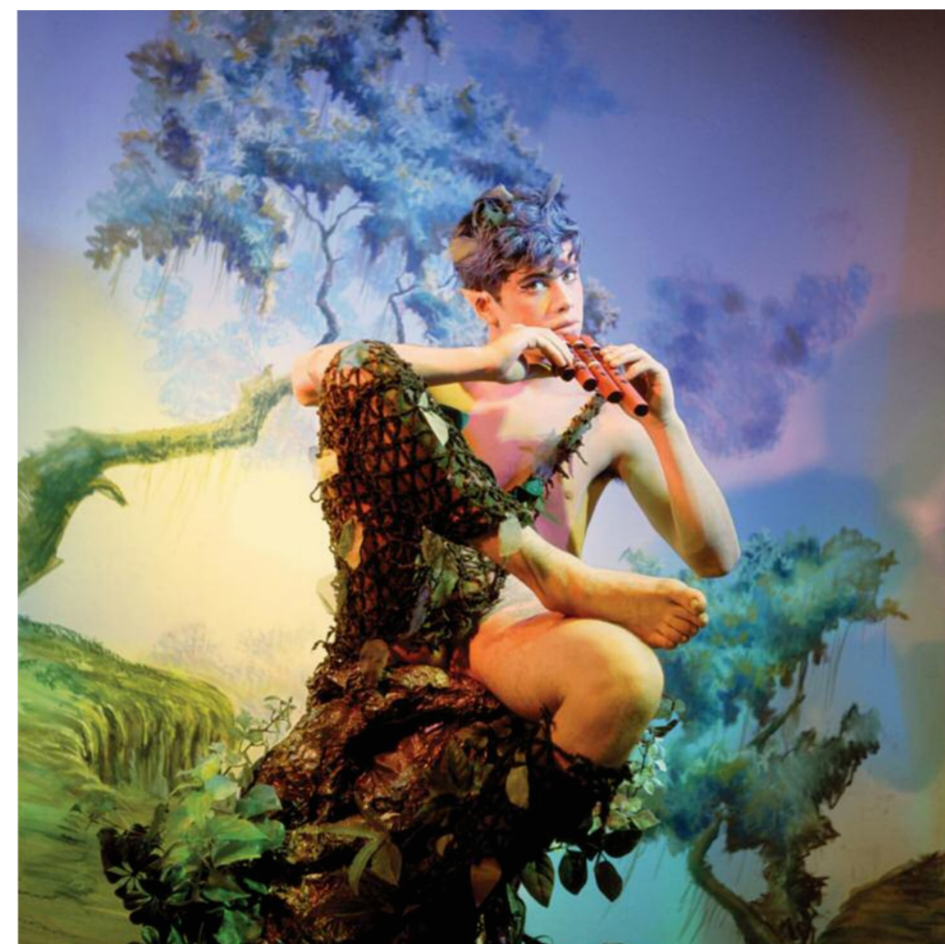


James Bidgood: Neath the Willow, rané 60. roky. Foto: Martin Kámen

Bidgoodovo dílo je natolik samostatné, že se zdá, že existuje mimo čas. Historické odkazy a pohledy na exteriéry jeho vizuálního světa téměř vůbec nezasahují; a přesto byl Bidgood do značné míry mužem své doby. V 60. letech byla celoplošná nahota v publikacích stále zakázána, zejména pokud jde o mužskou erotizovanou podobu. Časopisy jako *The Young Physique* a *Muscleboy* tedy listivě (i když ne nutně přesvědčivě) používaly „zdraví“ a „fitness“ jako důvody pro odhalení mužského těla. Bidgoodovi portréty jsou erotické, okázale inscenované a neomluvitelně gay. Jsou obscénní, ale ne technicky.² Jeho modely byli mladí muži: zalití barevným světlem a třpytem, pózující na houpačkách, postelích s nebesy a větvích stromů. Chtěl ukázat své objekty stejně okázale ikonograficky jako ženy na titulce časopisu *Playboy*.

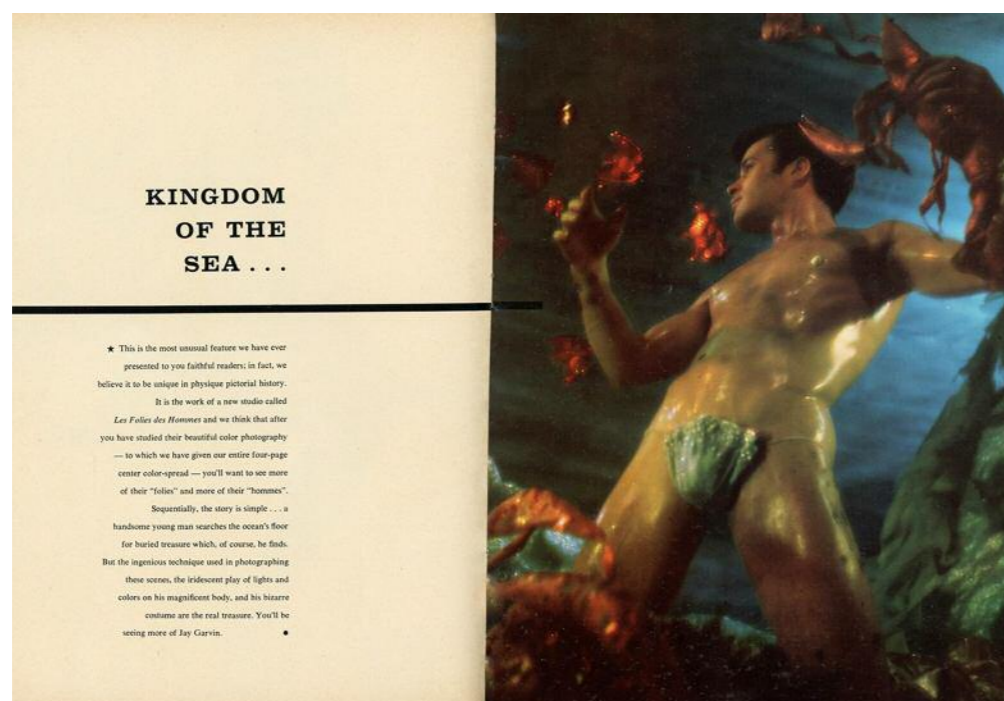
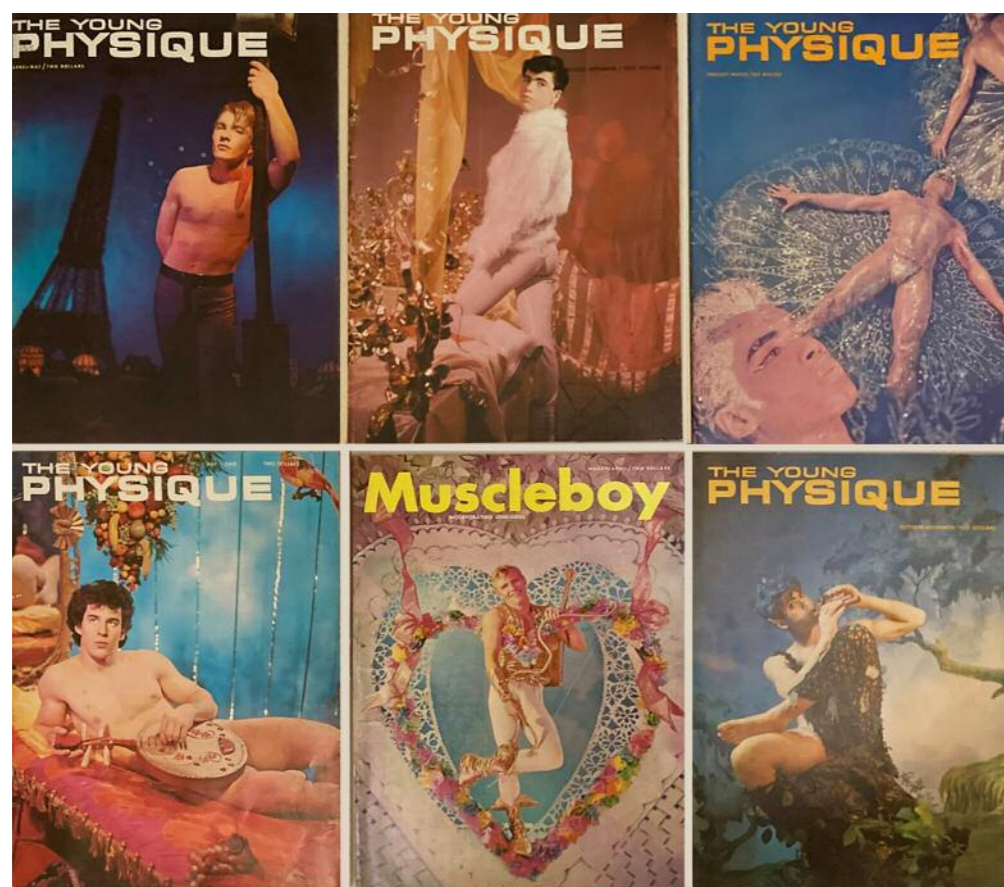
Umělcovým mistrovským dílem je *Růžový narcis* – artový film, který trvá něco málo přes hodinu bez dialogu, pln těžkého symbolismu a satirických narážek, bohatý na kýč. Zobrazuje fantazie mladého gay sexuálního pracovníka, kterého hraje Bobby Kendall, Bidgoodův spolubydlící. Mezi další herce patřili Don Brooks a Charles Ludlam, slavný avantgardní divadelní umělec. Na filmu, který si napsal, režíroval i sám natočil, začal pracovat v roce 1963. Ten rok Jack Smith do-

² „Většinou jsem ty visící kousky zakrýval něčím jako organzou nebo čínským hedvábím,“ řekl kdysi James.



James Bidgood: Pan, 60. roky. Foto: Martin Kámen

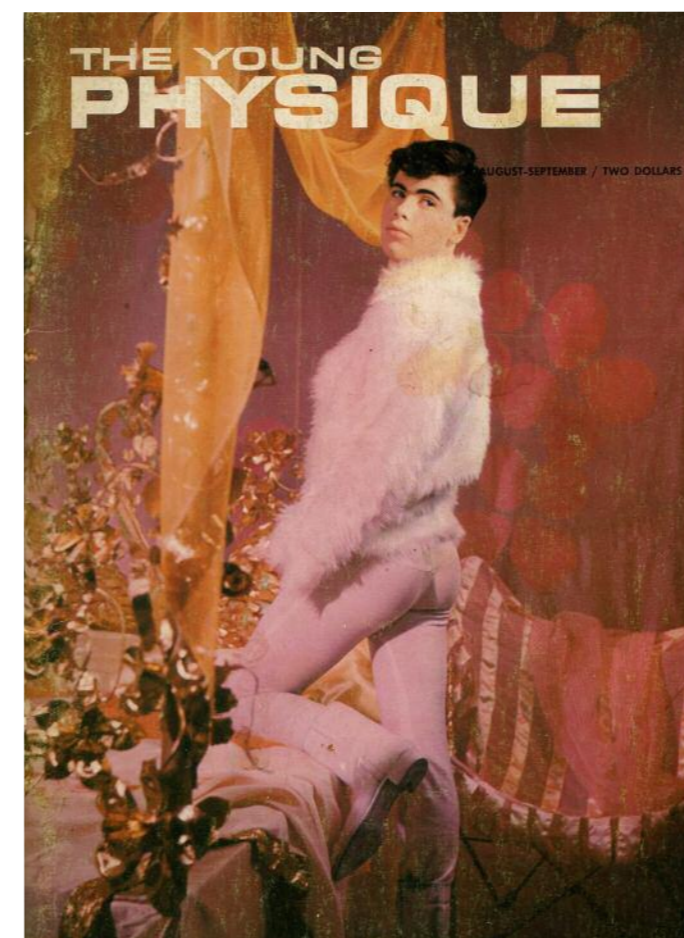
končil *Flaming Creatures* a natočil *Normální lásku*, Andy Warhol začal natáčet filmy a Kenneth Anger režíroval *Scorpio Rising*. Když se za jeho dveřmi odehrávala 60. léta, Bidgood natáčel hlavně uvnitř, ve svém stísněném bytě v Hell's Kitchen, neustále rozšiřoval a upravoval své propracované scény a kompozice, aby se přiblížil baroknímu ideálu, který si představoval. Namísto natáčení scény ve skutečné gay cruising sauně si Bidgood doma postavil řadu pisoárů z pěnového jádra. Když mu producenti filmu dali k dispozici loft, použil ho k postavení kulisy Times Square zalidněné groteskními a přesexualizovanými postavami, včetně prodavače robertků a „pissicle“, kterého hraje zakladatel Ridiculous Theatrical Company Charles Ludlam, který je vidět ve filmu, jak chtivě olizuje své zboží vyrobené ze zmrzlé moči. V *Notes on „Camp“* se Sontag dovolává jako precedentu Duc Jean Floressas des Esseintes, protagonistu *À rebours* od Jorise-Karla Huysmansse (nejčastěji překládáno jako *Proti přírodě*, 1884). Ačkoli des Esseintes není podle standardů medicíny devatenáctého století gay, je asi tak divný, jak mu mravy tehdejší literární kultury umožňovaly být. Žije sám v pokojích vyzdobených podle jeho představ, zatímco neviditelní sluhové a obchodníci se starají o jeho potřeby. Jeho osamělá honba za rozkoší nevede k vzrušení, ale spíše k jakési stagnaci, kterou nemůže

James Bidgood: *Muscleboy*, december – január 1964, roč. 1, č. 4. Foto: Martin KámenJames Bidgood: *Obálky časopisov*. Foto: Martin Kámen

narušit ani interakce s trochu drsným řemeslem a svalnatou akrobatkou. *À rebours* se příliš nespolehá na děj, ale naopak ho pohání kupředu bravurní hra jazyka inspirovaná povrchy věcí. Text se unáší přes rozšířené popisy smyslových jevů, uměleckých děl a knih. V nejpamátnejší scéně má des Esseintes želvu obsypanou exotickými drahokamy a ubohé stvoření, bojující pod tíhou své krunýře, umírá vyčerpáním. Bidgood natáčí podobnou scénu ve filmu *Růžový narcis*: Kendall umístí pozlacenou desku na staromódní gramofon, ale disk je posetý tolika drahokamy, že se na gramofonu sotva pohne. Se skromným rozpočtem a bez výslovného úmyslu to udělat, Bidgood vyprodukoval to nejbližší k filmové adaptaci *À rebours*. Tímto způsobem *Růžový narcis* zahrnuje historii campu, od citlivosti, kterou Wilde ztělesňoval, ale neodvážil se pojmenovat, až po kulturní fenomén, který popsala Sontag.

Produkce *Růžového narcise* se protahovala a dokončené verze se dočkal až v roce 1971.³ V té době tento artový film s citlivou erotikou, na kterém Bidgood tak horečně dřel, nabyl aspekt podivné kuriozity a filmu, který ani nenesl jeho jméno. Sherpix, producent a distributor exploatačních filmů a erotiky, poskytl peníze na dokončení *Růžového narcise*, ale podrážděný Bidgoodovým perfekcionismem mu film vzal a vynutil si vlastní úpravu a soundtrack. Bidgood odstranil své jméno z projektu a scénář, režie a fotografie byly připsány „Anonymous“. Vydání verze *Růžového narcisu*, při níž neměl Bidgood konečné slovo, bylo trauma, ze kterého se nikdy nevzpamatoval. Bidgood se po zničujících zkušenostech se ztrátou kontroly nad *Růžovým narcisem* nezabil, ani nekonvertoval na americké náboženství – peníze. Zvolil třetí volbu, pornografii, ale nevyšlo to. Následovaly další fotografie, ale žádné filmy, kromě jednoho: sekvence gay orgií zvaná *Bagdád*, součást celovečerního filmu, který pro newyorskou porno společnost Hand in Hand nikdy nebyl dokončen.⁴

Po těchto debaklech se Bidgood ocitl v nové éře gay kultury, která nebyla podle jeho vkusu; dal přednost epicénnímu epebe před macho klonem. Jeho dílo a identita umělce, jakkoli byly kdy uznávány, byly zapomenuty. Film *Růžový narcis*, jediný svého druhu a zdánlivě zbavený sebeuvědomění, vyvolal silnou a tajemnou přitažlivost; byl periodicky oživován a získal auru lidového umění. Někteří diváci se domnívali, že *Růžový narcis* byl nepodepsaným dílem Smithe, Warhola nebo Angera, nebo dokonce soukromým projektem skrytého gay hollywoodského osvětlovače. Bidgoodův vliv a odkaz je jasně patrný u umělců a hudebníků, jako

James Bidgood: *The Young Physique*, august – september 1964, roč. 6, č. 1. Foto: Martin Kámen

³ V roce prvního slavného gay porn divadelního celovečerního filmu *Wakefield Poole's Boys in the Sand*.

⁴ Scéna byla v r. 1975 zahrnuta do kompilace *Good Hot Stuff*.

jsou David LaChapelle, Pierre et Gilles, Charli XCX a Lil Nas X. Zejména umělci Pierre et Gilles vytvořili kompletně svou tvorbu, jméno i jmění za použití Bidgoodovi estetiky, v době, kdy jeho dílo bylo zapomenuto a jeho práce příliš výstřední, domáci a umělec sám příliš uzavřený, než aby mohl být nazýván kanonickým. *Pink Narcissus* byl obnoven a znovu vydán Strand Releasing v roce 1999. „Bidgood vytvořil dechberoucí pohyby kamery, propracované lesní scény, divoké perské fantasy sekvence a neonové podsvětí,“ napsal Ed Sikov toho roku v *The Advocate*. Bidgood řekl, že oceňuje pozornost, ale raději by ji dostal před lety. V roce 1999 také vyšla kniha Bidgoodových fotografií, nazvaná jednoduše *Bidgood*, s textem Bruce Bendersona. Následovaly výstavy jeho fotografií v galeriích a newyorském Muzeu sexu a začalo se mu konečně dostávat institucionálního uznání. Přesto v té době i po zbytek života strávil v naprosté chudobě ve svém miniaturním bytě v New Yorku. V roce 2015 vznikla video kampaň na Vimeo a sbírka,⁵ kde nabízel za příspěvek své pohlednice, aby si mohl pořídit digitální kameru a dál fotografovat. Celková částka se nevybrala a Bidgood tak peníze nedostal.

No a teď už je pozdě. I při psaní tohoto článku mi to rve srdce a pláču. James Bidgood je mrtev. Jeho snový svět však žije dál – navzdory obrovské ne-spravedlnosti –, stejně jako síla jeho přesvědčení: „Co je umění, by nikdy neměli určovat výhradně ti, kteří si to mohou dovolit. Musíte cítit umění. Vyžaduje fyzickou reakci“ (James Bidgood).

VÝŇATEK Z DOPISU PRO KAMPAŇ „HELP JAMES BIDGOOD“

Drazí přátelé,

doufám, že díky tomuto videu nebudu vypadat, že ze sebe dělám blázna. Myslel jsem, že je důležité, abych vám ukázal rozsah toho, co jsem udělal a jsem schopen udělat.

Moje fotky začínají v mé fantazii a cokoli tam vidím, se snažím realizovat v reálném světě, abych je mohl sdílet s každým, kdo má zájem. Vždy jsem snil nad rámec své peněženky a častěji jsem „vzdoroval slonům“.

Je toho velmi málo, co jsem kdy udělal, čeho bylo dosaženo mezi chórem odmítavých výroků. Víím, že všichni měli dobré úmysly a byli jen rozumní a starali se o mé vlastní dobro... ve snaze ušetřit mě dalšího selhání. Kdybych však poslouchal jejich rady, nikdy bych neudělal to, co jsem udělal, což mě přivedlo k vaší pozornosti.

Toto je můj nový průzkum. Věřím, že jsou lidé, kteří si myslí, že s mužem v mém věku není konec a navzdory tomu, jak skromné jsou mé poměry... sny se stále dají proměnit ve skutečnost.

Děkuji,
Váš Jim Bidgood

⁵ Dostupné na: www.indiegogo.com/projects/help-james-bid-good-make-his-art#/.

MATEJ BENČÍK

Je Bromance tak trochu queer?

PRZYBYŁA, Michał – WIĘCEK, Dominik. *Bromance*.

Festival Drama Queer priniesol od 23. októbra do 2. novembra 2021 na bratislavské javiská širokú ponuku slovenských, českých, poľských či belgických predstavení. Medzi inými aj oceňovanú inscenáciu Divadla Petra Bezruč *Transky, body, vteřiny*, pôvodne pre online priestor vytvorenú inscenáciu *Socializmus s teplou tvárou* od Divadla Nomantinel, či kultovú kabaretnú dragshow z Prahy *PiNKBUS*. Dramaturgia festivalu otvorila mnoho tém vychádzajúcich z LGBTIQ+ komunity, ktoré rozprávajú o stave súčasnej spoločnosti, zároveň však reflektovala históriu queer ľudí a dopomohla tak rekonštruovať prehliadanú časť kolektívnej pamäti.

Inšpiratívnu pre súčasný diskurz ohľadom maskulinity, pre maskulinitu toxickú či v kríze, je podľa mňa performance *Bromance* od poľského tanečného dua Michała Przybyły a Dominika Więceka s dramaturgickou spolupracou Anny Królice a hudobným sprievodom Przemeka Degórskeho. Vo svojom článku sa zameriam na reflexiu tejto performance, ktorá nastoľuje zásadnú tému pre súčasnú spoločnosť.

Obecenstvo sa usadilo do štvorcovej arény postavenej na javisku A4. Tma. Počť dychčanie, prevaľovanie sa, agresívne plieskanie. Prvý moment predstavenia evokuje sex. Svetlo sa rozsvieti a v strede arény vidno modrú žinenku a wrestlerský zápas tanečníkov. Na sebe majú oblečené športové úbory. Więcek s dlhými ryšavými vlasmi, chudšej postavy má modrý úbor a vypracovaný Przybyły s čiernou bradou červený. Opakovane sa vrhajú do súboja, naturalisticky používajú wrestlerské ťahy a hmaty, plieskajú do žinenky na znak prehry a podávajú si ruky s rešpektom voči súperovi.

V anotácií k predstaveniu sa dozvedáme, že inšpiračným zdrojom pri pripravovaní tanečnej performance bola kniha Jane Ward *Not Gay: Sex Between Straight White Men* (2015). Centrálnym argumentom knihy je, že heterosexuálna identita bielych mužov a ich maskulinita sú konštruované – homofóbiou motivovaným – performovaním homosexuálnych aktov, mizogýniou a mocenským statusom: „Homosexuálny sex hrá v inštitúciách a rituáloch, ktoré tvoria heterosexuálnu subjektivitu, prekvapivo centrálnu rolu, rovnako ako aj v širšej kultúrnej predstave o tom, čo to znamená „boys will be boys““ (Ward 2015: 34).¹ Mužská identita je v autorkinom výklade konštruovaná podľa heterosexuálnej matrice, ktorá je definovaná exkluzivitou, teda vylučovaním a marginalizovaním iných podôb maskulinity.



MATEJ BENČÍK študuje činohernú réžiu na VŠMU. Publikuje recenzie a rozhovory v časopisoch *A2* a *Kapitál*. Venuje sa anarcho-feministickej divadelnej praxi a práci v špecifických skupinách.

¹ Preložil (aj ďalej) M. Benčík.



Bromance. Foto: Maciej Zakrzewski

Ward z feministickej perspektívy a z perspektívy rodových štúdií rozoberá imatrikulačné rituály na amerických univerzitách či v americkom námorníctve, zároveň interpretuje rozhovory s ich účastníkmi, ponúka kultúrnu kritiku porna založeného na simulovaní takýchto imatrikulácií a argumentuje, že „násilie je kľúčové pre reinterpretáciu homosexuálneho styku ako aktu, ktorý muži robia, aby si navzájom budovali silu“ (Ward 2015: 43).

Performancia pokračuje ďalej. Z reproduktorov sa ozývajú pokyny typu: „Chlapci a muži by sa nemali chytať za ruky. Odporúča sa, aby sa nežne neobjímali ani nehladili na verejnosti. Je zakázané, aby sa dvaja muži pri zvitani pobožkali. Muži by si navzájom nemali prejavovať city a nemali by byť v tesnom emočnom ani fyzickom kontakte“. Bez príbehu a deja sa následne pred očami obecnstva rozvíja vzťah medzi dvoma mužmi, vzťah k vlastnej maskulinite a ku kultúrnemu kontextu, ktorý určité podoby maskulinity produkuje a posilňuje, iné, naopak, utláča.

Ako podstatný dramaturgický prvok treba vyzdvihnúť prácu s empatiou. Divácku pozornosť totiž udržiava postupné odhaľovanie intímnych konštitučných prvkov autentickej osobnosti performerov. Więcek v naratívnej pasáži rozpráva o tom, ako dlho nedokázal prijať svoj vysoký hlas, svoje úzke ramená, neskorú pubertu či absenciu plnej brady. O pár chvíľ neskôr podá Przybyła niekomu



Bromance. Foto: Maciej Zakrzewski

z obecnstva list napísaný svojmu otcovi, aby ho prečítal do mikrofónu. Počujeme svedčenie o chlade, vzdialenosti, emočnej neprístupnosti a vysokých očakávaniach.

Pomedzi tieto autorské výpovede sa vedie línia pohybová. Využitý pohybový materiál v sebe funkčne spája prvky moderného a súčasného tanca a zároveň v konkrétnych gestách a pózach evokuje alebo priamo cituje archetypálne zobrazenia muža. Po prečítaní listu sa pred nami ukazuje Przybyła v stereotypne agresívnej a živej partitúre popretkávanej Michelangelovým *Stvorením Adama* či Myrónovým *Diskobolom*.

Počas predstavenia performer hrajú s obecnstvom šarády, medzi sebou hru na reflex, snažia sa stiahnuť ruky, kým ich ten druhý pleskne, „lipsyncujú“ populárne piesne a spoločne rozprávajú príbeh svojho priateľstva, priateľstva medzi queer a hetero mužom. Tanečným vrcholom performance je tango, tanec pôvodne tancovaný dvoma mužmi, ktorý v sebe stelesňuje vášeň, blízkosť, vzájomnú odkázanosť na druhého. Predstavenie končí lyrickým pohybovým obrazom, v ktorom performer okolo seba obiehajú, neustále priťahovaní do vzájomného orbitu.

Judith Butler píše, že „performativita rovnako popisuje proces, v ktorom na nás [sociálny rozmer rodu] pôsobí, ako aj podmienky a možnosti konania“

(Butler 2017: 177). Ďalej píše o vnímaní performatívu ako citačného procesu, o potrebe oddeliť performativitu a performanciu pre hlbšie pochopenie stelesnenia rodu a o tom, akú úlohu v tomto odhaľovaní môže zohrávať gesto: „Chcem navrhnúť, že gesto ako citačný akt prekračuje doménu jazyka a performancie, že tento dvojaký zmysel performatívu je podstatný nielen pre pochopenie dynamiky rodovej performativity, ale aj pre pochopenie toho, ako gesto, koncipované ako citácia a udalosť, môže byť vnímané ako kritická prax, čo sa snaží porušiť formy násilia, akceptované v každodennosti“ (Butler 2017: 178).

Gesto má potom v interpretácii tejto pasáže od Alice Koubovej „možnosť denaturalizovať spôsoby, *jakými tělesné projevy plynou jedno z druhého a tvoří praktické a perceptivní jednoty*. Pomocí gest, fragmentárních, ohraničených, vytržených tělových a řečových aktů, může dojít k dekompozici našich společenských stereotypů“ (Koubová 2019: 80 – 81; zvýr. v origináli). Tento spôsob uvažovania je podľa mňa produktívne uplatniť pri analýze tanečného predstavenia *Bromance*.

Esej Judith Butler síce pracuje s gestom v epickom divadle Bertolta Brechta (v interpretácii Waltera Benjamina), no napriek tomu sa dá aplikovať na prácu s dekontextualizáciou a rekontextualizáciou performatívnych gest v opisovanom diele. Počas toho, ako sa v predstavení púšťali nahrávky o pravidlách mužskosti, obidvaja performer vliezli do žienky a vytvorili si z nej stan. Tento obraz sa pod tlakom prerušenia akcie rozletel na rôzne strany. Dal sa interpretovať ako snaha skryť sa pred pokynmi, ktoré opakoval autoritatívny hlas z nahrávky, zároveň evokoval telesnú blízkosť medzi mužmi, no taktiež navádzal k interpretácii nemožnosti vyjsť z požadovaných podôb maskulinity. Žienka tak v jednom momente symbolizovala uväznenosť maskulínnej performativity aj potencialitu spoločného útočiska.

Takzvaný „problém maskulínnej neperformativity“ (Halberstam 1998: 245) vysvetľuje Jack Halberstam domnelou „neperformatívnou podstatou maskulinity“ (Halberstam 1998: 235), ktorá vychádza z opozície voči feminínnej alebo queer artificialite: „dominantné mužské maskulinity sa zvyknú prezentovať v polohe reálneho, vymedzujú sa voči performativite a artificialite“ (Halberstam 1998: 266). Problém teda spočíva v zobrazení autentickej maskulinity, ktorá sa voči vlastnej performativnosti vymedzuje, snaží sa udržať si svoju pozíciu mimo performancie, keďže práve to je pozícia hegemonickéj moci. Ako možné subverzívne stratégie Halberstam v kontexte „kingovania“ uvádza paródiu, imitáciu či apropráciu.

Emancipačnú stratégiu použitú v tanečnej performancii *Bromance* by sme mohli nazvať juxtapozíciou. Počas toho, ako Przybyła predvádza stereotypne živelnú a agresívnu partitúru s citáciami výtvarných diel, sa Więcek ponára do introspektívnej a lyrickej tanečnej kompozície. Pred očami divákov a diváčok sa takouto juxtapozíciou rozprestiera spektrum možných maskulinit, ktoré sú v priestore performancie rovnocenné a od seba závislé. Tanečníci spolu interagujú, preberajú od seba impulzy. Hoci táto interakcia neprerastie v duet, ich vzájomnosť je citeľná. V medzypriestore medzi dvoma tanečníkmi, na druhom konci autopoietickej slučky, v obecnstve, dochádza k „aktívnej neidentifikácii

s dominantnými formami maskulinity, ktoré sú následne recyklované do alternatívnych maskulinit“ (Halberstam 1998: 248).

Ak sa vrátíme k primárnemu inšpiračnému zdroju performancie *Bromance*, ku knihe *Not Gay*, veľmi rýchlo si môžeme všimnúť, že používa úplne inú „politickú stratégiu“. Kniha Jane Ward totiž explicitne pomenúva a popisuje imatrikulačné rituály plné sexuálneho násilia a ponižovania, aby dokázala že „dominancia, ponižovanie, analita a odpudzovanie sú produktívnejšie vnímané ako fetišizované kvality v rámci bielej hetero-maskulinity, ktorá naplňa homosociálne prostredie heteroerotickým“ (Ward 2015: 156).

Performancia *Bromance* sa snaží ukázať iný vzťah. Iný svet, v ktorom je iná maskulinita možná. Hlavnou líniou celého predstavenia je práve vzťah medzi Przybyłom a Więcekom. Medzi queer a hetero mužom. Svet, v ktorom sa heterosexuálna a homosexuálna maskulinita komplementárne podporujú v blízkom priateľstve. Svet, v ktorom nie je heterosexuálna maskulinita konštruovaná skrz homofóbné a mizogýnné trópy ponižovania a boja o moc. Takto pôsobia dva záverečné obrazy: obraz partnerského tanga a krúženia vo vzájomnom orbite.

V kontexte celého festivalu Drama Queer, ktorý priviedol na bratislavské javiská intersekcionalnú perspektívu, prepájajúc feministické, intersex, trans a gay témy, bola *Bromance* dvoch poľských tanečníkov inšpiratívnym prehodnotením súčasných podôb maskulinity, dá sa povedať, že optimistickým pohľadom do budúcnosti.



Zuzana Svatík: *Birdlovers*, glazovaná ručne modelovaná hlina, 34 cm, 2020. Foto: Anna Kazanova

Literatúra

- BUTLER, J. 2017. When Gesture Becomes Event. In STREET, A. – ALLIOT, J. – PAUKER, M. (ed.). *Inter Views in Performance Philosophy*. London : Palgrave Macmillan.
- HALBERSTAM, J. 1998. *Female Masculinity*. Durham : Duke University Press.
- KOUBOVÁ, A. 2019. *Myslet z druheho místa*. Praha : Nakladatelství AMU.
- WARD, J. 2015. *Not Gay: Sex Between Straight White Men*. New York : NYU Press.



Zuzana Svatík: Dnu a von, bakalárska práca, porcelán, 29 cm, 2016. Foto: Štefan Sekáč

VIKTÓRIA APOLÓNIA HAVRILLOVÁ

Tajná láska Rudolfa Dilonga

(o hre Konvália divadla LUDUS)

Predloha: FULMEKOVÁ, Denisa. 2016. Konvália. Bratislava : Slovart.

Réžia a divadelná adaptácia: Sára Zetocha Čermáková.

Dramaturgia: Martin Kubran.

Herecké obsadenie: Andrea Sabová (Vali Reiszová), Martin Hronský (Rudolf Dilong), Milan Chalmovský (Herman Reisz), Andrej Remeník (Jožko Krivda), Alexandra Palatínusová (autorka), Marián Viskup, Marián Chalány (dramaturg).

Premiéra: 3. 10. 2021 v Štúdiu L+S, Bratislava.

S menom básnika Rudolfa Dilonga sa viacerí z nás oboznámili už na hodinách slovenského jazyka a literatúry. Možno si pamätáte, ako nám vyučujúca vtíkala do hlavy, že ide o najznámejšieho predstaviteľa slovenskej katolíckej moderny, pričom nás bližšie oboznamovala s jeho najpopulárnejšími básnickými zbierkami. Dilongova literárna činnosť nepochybne stojí za zmienku, no inšpiratívnym zdrojom pre vznik biografického románu Denisy Fulmekovej s poetickým názvom *Konvália* (2016) bolo priblíženie jeho osobného a milostného života. Nie je prekvapením, že príbeh románu bol prínosným pre režisérku divadla LUDUS Sárú Zetochu Čermákovú, ktorá vytvorila pútavú inscenáciu s rovnomenným názvom *Konvália*.

Príbeh románu a novovzniknutej divadelnej inscenácie sa síce do veľkej miery týka Rudolfa Dilonga, no nedá sa povedať, že je ústrednou postavou. Hneď v úvode sa zoznamujeme s výraznou Valériou Reiszovou, prezývanou Vali, mladým a veselým židovským dievčaťom, ktorej Dilong natoľko učaroval, že sa aj ona rozhodla venovať literárnej činnosti. Denisa Fulmeková, vnučka spomínanej Vali, spisuje akúsi rodinnú kroniku, ktorá čitateľom a čitateľkám umožňuje nahliadnuť do zamilovaného príbehu Vali a Dilonga. Jej literárny text obsahuje aj písomnú korešpondenciu medzi Dilongom a Vali, ktorú v divadelnej inscenácii predstavuje a vysvetľuje hlavná rozprávačka, zároveň aj autorka knižného príbehu. Premiéra sa uskutočnila 3. októbra 2021, čiže ide o pomerne nové predstavenie, no vzhľadom na pandemickú situáciu nemalo šancu byť niekoľkokrát odohrané. Divadelná adaptácia uviedla do popredia dabingového herca Martina Hronského v úlohe Dilonga a presvedčivú Andreu Sabovú v úlohe Vali.

Začínajúca poetka Vali žila spoločne s otcom a bratmi v malom rodinnom hostinci, ktorý patrila jej otcovi. Po vypuknutí druhej svetovej vojny sa Vali v Malackách, odkiaľ pochádzala, zoznámila s vtedy už literárne známou osobnosťou. Vali bola od útleho detstva fascinovaná poéziou, umenie bolo pre ňu všetkým a splniť si sen o písaní básní bolo jej zbožným prianím. V tichosti obdivovala Dilongove básne, považovala ho za vzor vo vlastnej umeleckej tvorbe. Ich spo-



VIKTÓRIA APOLÓNIA HAVRILLOVÁ (2000) je študentkou estetiky na FIF UK v Bratislave. Predmetmi jej záujmu sú divadlo a fotografia. Zúčastnila sa na niekoľkých fotografických workshopoch, pôsobí v ochotníckom divadle Ivery.

ločné zoznámenie nakoniec prekvitlo v opätovanú lásku, ktorá, žiaľ, musela byť utajovaná. Františkánsky kňaz, navyše o niekoľko rokov starší, a mladé židovské dievča neboli spoločnosťou ako potenciálny pár bráni do úvahy. Dilong podporoval Valikinú húževnatosť v oblasti literatúry, ba dokonca jej pomohol vydať prvé básnické zbierky, skrývajúce sa pod pseudonymom Ria Valé. Odhalenie jej pravej identity nebolo pre jej vierovyznanie a tajný milostný pomer s Dilongom možné. Niekoľko mesiacov sa špekulovalo, či sa pod týmto záhadným pseudonymom neskrýva samotný Dilong. Valéria bola ambicióznym a cielavedomým dievčaťom. Písanie bolo pre ňu oázou odpočinku, pričom verila, že jedného dňa bude schopná odhaliť svoju pravú tvár. Dilong pre ňu znamenal bezpečný prístav a jej život sa po náhlej smrti matky stal znovu šťastným a naplneným. Počas obdobia druhej svetovej vojny však boli dobré časy opäť vystriedané zlými. Deportácie Židov, arizácie židovských majetkov boli prekliatymi nástrahami Valikinho života. Jej otec prišiel o pamiatku rodinného hostinca, netrvalo dlho a stratila aj samotného otca. Oporu strácala aj u Dilonga, ktorý často odchádzal do zahraničia a nevracal sa aj niekoľko mesiacov.

Vali žila v neustálom strachu z budúcnosti. Nielen jej, ale i bratom hrozila deportácia, avšak vďaka vplyvu a pomoci Rudolfa Dilonga bola chránená pred prípadným peklom. Bola nútená vzdať sa svojho židovského vierovyznania a prijať nové. Okrem iného stratila aj svoju skutočnú identitu Vali Reiszovej a prijala meno zosnulej ženy Márie Kušnírovej. S novým menom a životom sa oboznamovala ťažko a srdcervúco. Musela zmeniť bydlisko, v susedstve pôsobiť nenápadne, prípadne sa vyhýbať pohybu vonku. Žila v neustálom strachu nielen o seba, ale aj o brata, ktorého skrývala. Pravidelne čelila perzekúciám zo strany štátnej moci vtedajšieho slovenského štátu, a to z dôvodu, že bola bývalou milenkou Rudolfa Dilonga. Ten medzičasom pôsobil v zahraničí, s Valériou sa nestretával ani neudržiavali písomný kontakt. Vali sa čoraz väčšmi trápila, obávala sa každodenných nástrah, ktoré ju mohli priviesť do problémov s režimom. Dlhý čas sa nikomu nezdôverila, že s Dilongom čaká dcéru.

Vali však úlohu matky samoživiteľky zvládala bravúrne. Napriek okolnostiam zabezpečila dcére všetko, čo potrebovala. Klebety okolo nej, jej dcéry Dagmarky a Rudolfa Dilonga sa šírili rýchlosťou svetla. Dcéra rástla a pomaly začala kontaktovať Dilonga, ktorý v tom čase žil v Amerike. Hoci sa z Dagmar stávala samostatne mysliača bytosť, Vali bola každým dňom nešťastnejšia. Trpela silnými stavmi úzkosti. Dostať sa z utrápeného začarovaného kruhu jej pomohol Jozef Krivda, ktorý sa neskôr stal Valériiným manželom. Vali na Rudolfa nikdy nezabudla a stále ho istým spôsobom milovala. Motivoval ju, aby docielila svoj sen o spisovateľskej kariére, a napriek nepríjemným okolnostiam sa snažil byť súčasťou jej života. Román obsahuje mnoho kapitol a prináša mnoho faktov, ktoré sú v časovej postupnosti. V stominútovej divadelnej adaptácii nebolo úplne možné obsiahnuť všetko, avšak všetky hlavné okolnosti sú jasne vysvetlené.

Autorka a rozprávačka príbehu je nielen nositeľkou hlavných myšlienok, ale je zároveň súčasťou Valinho života. Pre Vali sa rozprávačka stáva oporou a búťľavou vrúbou. Okrem toho, že rozprávačka všetky odohrávajúce sa okolnosti komentuje, je súčasťou publika a podáva obraz akoby vyňatý z literárnej pred-

lohy. Diváci a diváčky tak nadobúdajú pocit, že je rozprávačka súčasťou publika, čím sa atmosféra stáva o niečo osobnejšou a autentickejšou. Okrem iného v deji pravidelne dochádza k protirečivej konfrontácii medzi rozprávačkou a „dramaturgom“, ktorý má úlohu hlavného „záporáka“. Za invenčnú považujem záverečnú premenu predstaviteľky mladej Valérie, ktorá mení svoj vzhlad a účes, čím sa vytvorí ilúzia starnutia. Táto premena trvá približne sedem minút, pričom prípadné ticho je vystriedané úryvkom reálneho rozhovoru dcéry Valérie Reiszovej s moderátorkou, ktorá jej kladie otázky týkajúce sa predovšetkým vzťahu Dilonga a Valérie.

Obrazovka v strede javiska je zdrojom videozáznamov, ktoré sa striedajú s dialógmi postáv Vali a Dilonga. Práve spomínaný „dramaturg“ sa na tejto obrazovke pravidelne zobrazuje a spolu s rozprávačkou zasahuje do deja. Zároveň sa ocitá v úlohe nemeckého dôstojníka, ktorý Valériu vypočúva, snažiac sa zistiť všetko o Dilongovi. Aj on sa prihovára divákovi a diváčkam z pozície rozprávača ponúkajúceho svoju verziu príbehu. Zásah technológie prostredníctvom obrazovky je spojitom medzi bežnými prehovormi na javisku.

Inscenácia sa pridrža zmierneného románového textu a neuniká od neho vymyslenými vedľajšími udalosťami. Postava Valérie je stvárnena výnimočne. To, ako herečka vysúva do popredia všetky silné emócie, je rozhodne najlepším momentom predstavenia. Andrea Sabová stvárnjuje túto výraznú protagonistku od dievčenských, pubertálnych rokov až po dospelú ženu, ktorá sa nebojí udržať si svoje presvedčenia. Dokáže stáť nohami pevne na zemi a napriek tomu, že sa musela prispôbiť pravidlám, prežije a zachová si dôstojnosť a „podstatu“. Hoci bol jej život poznačený vojnou a strašnými udalosťami, dokázala neskôr plnohodnotne žiť, vychovať dcéru a dožila sa vnúčat. Vzťah Rudolfa Dilonga a Valérie nikdy nebol obnovený. Rudolf Dilong zomrel v roku 1986 v Pittsburghu a do svojej rodnej zeme sa nikdy nevrátil. Valéria žila so svojím manželom Jozefom, ktorý pri nej stál až do smrti. Nie je prekvapením, že príbeh cielavedomej židovskej poetky chytil za srdce nielen literárnych, ale aj divadelných nadšencov a fanúšičky.



Zuzana Svatík: A vase about good and bad cars, glazovaná ručně modelovaná hlina, 23 cm, 2020. Foto: Anna Kazanova

ALENA MORNŠTAJNOVÁ

TÉMA
ALENA MORNŠTAJNOVÁ



ALENA MORNŠTAJNOVÁ (1963) je česká spisovatelka a překladatelka, získala více ocenění, naposledy vydala román *Listopád* (2021) a knihu pro děti *Kapka Ája* (2022). Publikovaná ukážka je z autorkině připravované knihy.

Záplavy v červenci devadesátého sedmého roku se přehnaly středem Evropy, odnesly si desítky duší, pobořily domy, spláchly úrodu, rozervaly silnice a zastavily vlaky. V ulicích měst pluly lodky, z luk se staly rybníky a lidé si pomáhali. Po nějaké době voda opadla a zůstaly po ní nánosy bahna, vlhké mapy na zdech a hromady harampádí. Pak došlo na sčítání škod a vyplácení pojistného a lidé si zase začali závidět.

Babi s dědou skleníky pojištěné proti velké vodě neměli, protože ve vsi nebyl ani potok a nikdo nepamatoval, že by se z lesa úvozovou cestou valilo tolik vody, aby dosáhla k prvním plotům, natož aby zaplavila domy. Přesto skleníky postavili znovu, nejdříve ale museli vyvézt bahno ze sklepů a přízemí, vysušit stěny, znovu vymalovat a poříditi si nový nábytek.

Můj svět se změnil. Velká voda si vzala nejen záhony, ale i keře a lavičku pod třešni a po čase na utrpěná zranění uhynula i třešeň samotná. Laťkový plot odplul a děda mezi tyče natáhl jen drátěné pletivo. Každý kolemjdoucí tak mohl nahlédnout skrz řídká oka a podívat se, co se v zahradě děje. Od té doby jsem si s Monikou hrála jen ve svém pokoji.

Zvláštní bylo, že o tátovi už nepadlo ani slovo. Ze stěny v obývacím pokoji zmizela svatební fotografie, na které táta zavazoval mámě střevíček, a z prádelníku zarámovaný obrázek nás tří u vánočního stromčeka.

Bylo to, jako kdyby nikdy neexistoval, jako kdybych si ho vymyslela a viděla a slyšela ho jenom já, tak jako Moniku.

Ale táta musel být skutečný. Na polici v mém pokoji ležely pohádkové knihy, které mi koupil. Ta poslední byla ještě založená na stránce, kde jsme se čtením skončili. A modré boty s přezkou přes nárt, které jsem tak ráda nosila, jsme přece kupovali společně s tátou a mámou ve městě.

Bála jsem se tehdy nastoupit do auta. Nemám auta ráda, smrdí a divně hrčí a babi pořád mlela o tom, jak jsou nebezpečná a že nejvíc lidí umírá při bouračkách. Ale táta mě vzal za ruku a řekl, že se nemusím bát, protože cestu dobře zná. Jezdí přece s mámou do práce a z práce každý den a ještě se jim nic nestalo. A na náměstí prodávají točenou zmrzlinu, řekl. Opravdovou jahodovou ze smetany, ne jen takovou ovocnou ledovou tříšť, jakou dělá babi.

Tak jsem se nechala přemluvit. A opravdu – zmrzlina byla dokonce ještě lepší než nanuky, které mi táta někdy vozil z města.

Paměť je zvláštní věc. Jak je možné, že se mi při té vzpomínce jasně vybaví chuť smetanové zmrzliny? Cítím jahodovou vůni, sladkou lehce nakyslou příchut'

i chlad na jazyku. Dokážu popsat Moniku, i když žila jen díky mé představivosti. Ale ať se snažím sebevíc, tátův hlas ani jeho podobu si vybavit nedokážu. Víím, že byl vysoký – i když dětem se asi všichni dospělí zdají být větší, než jsou –, měl světlé vlasy uprostřed rozdělené pěšinkou, teplé dlaně a voněl dřevem. Ale rysy jeho obličeje se mi v paměti rozpily v nezřetelnou skvrnu.

Po záplavách jsem neměla ani tátu, ani nanuky a ani ovocnou ledovou tříšť, protože dospělí měli spoustu práce s uklízením a na zbytečnosti nezbýval čas. A babi řekla, že i kdyby čas měla, zmrzlinu by mi stejně neudělala, protože si ji nezasloužím.

„Já se o milostivou slečnu starám, otročím jí, aby nemusela brzo ráno vstávat a chodit do školky, a co z toho mám? Žaluje a překrucuje všecko, co zaslechne, lhářka jedna,“ mumlala si tak, abych to slyšela jen já. Její slova se mi usazovala kdesi na hrudníku a pokaždé, když jsem si na ně vzpomněla, vytáhly své čárky a háčky a píchaly mě do žeber. „Jen se podívej, jak to dopadlo, ty cácoro. Tvoje máma je celá zničená, a kdybychom jí s dědou nepomáhali, byla by na všecko úplně sama. To všechno kvůli jednomu bastardovi.“

Ano, hodně toho bylo jinak, jen babi byla pořád stejná. Ale před mami si dávala pozor. Protože mami se změnila ze všeho nejvíc. Byla tam s námi, ale zároveň nebyla. Vymetala bahno, vynášela zničené koberce a rozklížený nábytek, ale skoro nemluvila. Pohled měla rozostřený a netečný, jako kdyby se dívala přes sklo, a v obličeji měla stále stejný křečovitý výraz. Když jsem se dožadovala večerního čtení, řekla, že je unavená. Posadila se vedle babi a dědy před televizi a zírala na blikající obrazovku. A když bylo spodní patro vyklizené a vysušené a babi s dědou se konečně mohli vrátit do svého bytu, seděla na pohovce úplně stejně nehybně, přestože televize byla vypnutá.

Měla babi pravdu a měla jsem tehdy mlčet? Vyvíjel by se můj život a vlastně život nás všech jinak? Byla bych lepší člověk, kdybych tehdy nepoznala, jak těžká může být vina? Dokázala bych stát pevněji na vlastních nohou a neklonit se před každým poryvem událostí?

Občas mě napadá, že by táta časem stejně odešel. Vybavují se mi hlasy, které do mého pokoje doléhaly z obývacího pokoje. Musely být hlasité, když mě vytrhly ze spaní. Byly to jen nevinné dohady, nebo předzvěst toho, že je v manželství mých rodičů něco špatně? Nevím, asi si zase něco namlouvám.

V noci jsem se probudila. Přestože byly závěsy zatažené, zvenčí pronikalo do domu namodralé měsíční světlo a pokoj naplnily nehybné stíny. Otočila jsem se ke stěně a přitáhla si plátěné prostěradlo přes hlavu, abych se před nimi schovala. Pootevřeným oknem se dovnitř tlačil horký vzduch – těžký a dusivý.

Léto si s námi zahrávalo. Po deštivém červenci přišel žhavý a suchý srpen, aby vysál ze země nadbytečnou vlhkost a mučil nás horkými nocemi zatíženými zmateným sněním.

Byl to snad sen, který mě vytrhl ze spaní? Probudilo mě horko nebo nevykykle světlá noc? Nebo zvuk připomínající táhlé vrznutí branky? Ten zvuk mezi obvyklou řečí noci nepatřil. Přemýšlím nad tím až teď, té noci jsem se jen schoulila do klubička, zavřela oči a znovu usnula.

Ráno jsem se probudila a mami doma nebyla. V našem patře se vznášelo nehybné ticho. Vyklouzla jsem ze svého pokoje. Dveře ložnice byly otevřené. Pokrývka z jedné strany manželské postele se sesunula a válela na zemi a polštář byl zmuchlaný. Prošla jsem všechny pokoje a nahlédla i do koupelny. Bylo to divné, máma mě nikdy nenechávala v horním patře samotnou. Napadlo mě, že si jen pro něco odskočila za babi a zapovídala se. Seběhla jsem ze schodů do přízemí a zaťukala na dveře spodního bytu. Otevřela mi babi v noční košili.

„Je tady máma?“ zeptala jsem se.

Babi na mě chvíli rozespale koukala, pak sebou trhla, vyběhla na zahradu, rozhlédla se a zavolala mámino jméno. V tu chvíli jsem dostala strach.

„Mami!“ vykřikla jsem taky. Bela se rozštěkala a začala skákat na přední branku.

Babi se vrátila do chodby. „Nahoře není? Dívala ses pořádně?“

Odstrčila mě a rozběhla se do schodů. Dlouhá noční košile se jí plandala mezi nohama a babi si ji několikrát málem přišlápla. Zanávala a zmizela v prvním patře.

„Zuzano,“ křikla, ale máma se neozvala.

„Neřvi, asi se šla jen projít,“ zabručel děda.

„Má tady boty.“ Ukázala jsem na máminy letní sandály.

Děda se zadíval na boty úhledně srovnané před botníkem. „Zuzano!“ zavolala znovu babi a pak se objevila nahoře na schodech. „Postel je rozestlaná, kufr tam je i všechny věci.“

Děda znejistěl. „Něco na sebe hodím a zajdu se podívat po vsi.“

„Po vsi půjdu já, ty vem psa a jdi do lesa.“

Sedla jsem si na schod a rozbřečela jsem se.

Věděla jsem to, já jsem to věděla, že les něco chystá. Viděla jsem, jak se k nám přibližuje.

Voda mi vzala tátu a mámu mi odlákal les.

I když děda prošel s Belou les křížem krážem a hledali i sousedé, mami nenašli. Až před polednem na ni narazili houbaři. Seděla za křovím mezi stromy oblečená jen do noční košile a na nohách měla domácí pantofle.

Ty pantofle, které si nazula, když uprostřed noci vyšla brankou a vydala se úvozovou cestou do lesa, aby se v něm ztratila.

Jenomže les mámu nechtěl. Vrátil ji jako nevyžádaný dárek, jako oběť, kterou neměl zapotřebí.

Po polní cestě do lesa vplula sanitka, mámu naložila a odvezla tak daleko, aby k ní volání lesa nedolehlo.

Když se máma za tři měsíce vrátila, už zase mluvila, ale ten divný výraz v obličeji jí zůstal. Zdál se mi povědomý a vůbec nebyl příjemný. Občas mi to tak leželo v hlavě, že jsem se na ni zkoumavě zahleděla. A pak sebou máma jednoho dne cukla a řekla: „Proč na mě tak civíš, cácoro?“

Jo, bylo to tak. Měnila se v babi.



MAGDALENA BYSTRZAK

Podoby ticha

MORNŠTAJNOVÁ, Alena. 2019. *Tiché roky*. Brno : Host.

MAGDALENA BYSTRZAK (1986) je vedecká pracovníčka v Ústave slovenskej literatúry SAV. Vyštudovala slovakistiku v Krakove (IFS UJ), doktorandské štúdium absolvovala v Prahe (FF UK). Spolupracuje s Medzinárodným centrom kultúry v Krakove. Preklady umeleckej a odbornej literatúry, ako aj vlastné odborné a popularizačné texty publikovala vo viacerých poľských a slovenských časopisoch.

Každá rodina má svoju pamäť, svoj príbeh, svojskú vzťahovú dynamiku, občas aj svoje ticho. Rodinný grunt je bezpečne nebezpečný – keď jedno ohnivko zlyháva, celá konštrukcia sa chveje. *Tiché roky*, kniha avizovaná nakladateľom ako „intímna rodinná dráma“, patrí k populárnej literatúre a obsahuje veľa univerzálnych „práv“ tohto typu, ktorým je okrem ich všednosti ťažké čokoľvek vytknúť. „*Lidé okolo mě prožili dny, které ovlivnily to, jak žijí a jací jsou dnes*“ (s. 11) – tvrdí v prologu Bohdana, ktorá sa pokúša vyplniť medzery rodinnej pamäti, pochopiť problémy vo vzťahu s otcom, poskladať mozaiku z fragmentov spomienok. Je zvedavá, slabo sa orientuje v tom, čo bolo. Znepokojuje ju nejasné, odmietavé správanie otca, ktorý ju očividne nemá rád. „*O tvém otci vím jedině. Je to svině*“ (s. 26) – dozvedá sa z anonymného listu, ktorý takmer okamžite trhá na malé kúsky.

Ticho, ktoré vzniká medzi dcérou a otcom, je dusné a zároveň plné významov a nepomenovaných emócií. Vyvoláva kľč alebo potrebu úniku. Je aj výrazom rezignácie, prázdna a nehybnej zotrvačnosti vo vzťahu, ktorý tvoria ľudia, ktorí žijú ak nie proti sebe, tak aspoň vedľa seba. Otázka, ktorú Mornštajnová kladie, je: prečo to ťaživé ticho medzi otcom a dcérou vôbec vzniklo?

Ak chce autorka presvedčivo odpovedať, musí suverénne hrať istú hru – načrtnúť psychologický charakter postáv, tých hlavných, ale aj tých vedľajších, bez násilnej typizácie alebo zjednodušenia motívov ich konania. Priliehavo opísať spoločenské prostredie, v ktorom jednotlivec vyrastá, a dávať si pozor na historický detail. Musí pripraviť a rozpísať jednotlivé scény a poskladať vnútorné svety postáv, ktoré konštruuje. Nepokaziť napokon fabulárnu schému, ktorú rozvíja. Všetko to sa viaže na sústredenú, koncepčnú prácu. Z tejto perspektívy sú *Tiché roky* remeselne skvelo zvládnuté, sú vedomým a starostlivým, aj keď miestami predvídateľným fabulárnym konštruktom. Ide o prózu s ambíciou psychologizovať, hľadať motivácie ľudského konania a vysvetliť ich, zameranú nie na jazyk, ale na príbeh. Mornštajnová nás chce vtiahnuť do civilnej terapeutickéh hry bez zbytočných sentimentov a poukazať na minulosť, ktorá je v nás. Rodina – v jej poňatí – je napokon grunt, z ktorého všetko kľčí. Je nespoľahlivou a často náhodne vytvorenou spoločenskou inštitúciou, ktorá determinuje naše bytie vo svete.

Príbeh sa skladá z dvoch rozprávačských línií, dcérinej a otcovej, alebo z dvoch prelínajúcich sa interpretácií autonómnych životov, ktoré sa v závere stretnú v jednom bode. Rozprávanie sa opiera o princíp kontrastu – to, čo kedysi

bolo plné zvukov a hudby, je dnes bez života, bez osobnej angažovanosti, bez zodpovednosti za druhého. Spontánnosť diania a vôľu konať nahradzuje nehybnosť, každodenná zotrvačnosť a únava z bytia spolu. Zjednodušene povedané – otec, bývalý stranícky funkcionár a bojovník o lepšie zajtrajšky, už dávnejšie prišiel o všetko, čo považoval za vzácne, vrátane ľudí, ktorých mal úprimne rád. Vo výsledku je ľudskou troskou, nešťastnou, neschopnou milovať, tešiť sa. Dcérin príbeh zachytáva moment dospievania, premenu ostýchavého dievčaťa v ženu a matku, ktorá pátra po vlastnej identite a pýta sa aj na svoju zodpovednosť za aktuálny stav vecí. Minulosť sa takto prelína s prítomnosťou, predošlý život otca a jeho skúsenosti údajne legitimizujú to, aký je dnes. Medzi otcom a dcérou je však rodinné tajomstvo, naliehavé ticho, ktoré spôsobil najmä niekto, kto v ich mikrosвете veľmi chýba – staršia dcéra, staršia sestra, ktorá ako mladé dievča emigrovala na Západ a nemohla udržiavať kontakt s najbližšími, musela zmiznúť, zrazu nebyť. Mladšia dcéra ju mala suplovať, bola však iná, odlišná, nespĺnila očakávania. Predošlý otcov život sa stratil v nedohľadne, zostáva mu len trpká spomienka na to, čo bolo. Bolo lepšie mlčať, len či naozaj...

Ilúzia postupného odhaľovania cudzej pravdy a pravdy o minulosti je tým, s čím Mornštajnová účinne narába, a azda aj tým, čo určilo popularitu jej románu na súčasnej českej literárnej scéne. Čitateľ/ka odhaľuje fragmenty celku, postupne získava vedomosti. Počúva cudzí hlas, paralelne vníma dva príbehy, odhaľuje súvislosti a motívy prítomného konania, ktoré sú menej uvedomované, občas skryté. Postupne získavame kontrolu nad celkom, sme poučení, odmenené „poznáním“, vyriešením zápletky. Investujeme svoj čas, no vnímame bez veľkého interpretačného úsilia, hladko.

Mornštajnová sa vracia k tradičnejším formám rozprávania, k literatúre chápanej ako médium, ktoré prezentuje, konštruuje síce iné, ale pravdepodobné svety. Niet tu formálnej odvahy, experimentu, úsilia o nový výraz, novú poetiku. Kto chce, nájde v *Tichých rokoch* prvky rezignácie, ťaživého životného pocitu, keď sa stáva zrejme, že sa veci nehýbu podľa scenára, ideálov a plánov: „*Člověku ne vždy všechno vychází podle jeho představ*“ (s. 91). Mornštajnovéj univerzálné „pravdy“ neublížia, skôr pripomenú to, čo je všeobecne známe. Čo iné ale očakávame od populárnej literatúry? *Tiché roky* bazírujú na citoch, emóciách, na jednoduchéj podobe zážitku, a preto majú rýchly efekt – predajnosť a väčšinou dobrý ohlas.



Pred každým písaním si robím rešerš

Rozhovor s ALENOU MORNŠTAJNOVOU

Svoju prvú knihu *Slepá mapa* ste napísali po 50-ke.

Vydala som ju, keď som mala 50. Ale začala som ju písať, keď som mala 37 rokov. V roku 2000 som si povedala, že ak chcem písať, musím urobiť razantné rozhodnutie. Takže som dala výpoveď a zostala som doma. Zistila som ale, že hoci viem, čo chcem rozprávať, a že ten príbeh vidím pred sebou, automaticky to neznamena, že ho viem aj napísať. Musela som sa písanie naučiť. S prestávkami som prvú knihu písala do roku 2011. Poslala som ju do vydavateľstva a oni sa mi ozvali až v apríli 2012. Kniha potom za rok vyšla.

A rovno ste ju poslali do *Hostu*?

Áno, rovno som ju poslala tam. Nevedela som totiž, čo s ňou, tak som sa spýtala dcéry, ktorá medzitým vyštudovala vysokú školu, odbor knihovníctvo, a teda pracovala s knihami. Povedala mi, že najlepšie české knihy vydáva Host. Tak som si povedala, že začnem navrchu, pretože cesta dole existuje vždy. Takže som začala tam a myslím, že to bolo jedno z mojich najlepších rozhodnutí.

Kedy ste sa rozhodli, že z vás bude spisovateľka?

Keď mi rodičia začali čítať knihy, povedala som si, že by bolo skvelé príbehy aj písať. Takže od mala som si predstavovala, že to budem robiť. Dokonca som si ako dieťa myslela, že keď niekto píše, píše knihy a príbehy. Až v škole som zistila, že sa môžu písať aj iné veci.

Kedy sa k tomu pridružilo prekladateľstvo?

Prekladateľstvo bola moja cesta k písaniu. Chcela som študovať jazyky, aby som mohla prekladať a dostať sa tak k písaniu. Pretože v tom čase neexistovali žiadne kurzy tvorivého písania. Nevedela som, ako sa môžem k písaniu dostať. Dnes viem, že som mohla skúsiť FAMU, ale v tom čase mi to vôbec nenapadlo. Povedala som si, že jazyky budú moja cesta. Dnes viem, že som si vybrala dobre.



Alena Mornštajnová. Foto: Gabriel Kuchta, Deník N

Vaša najznámejšia kniha *Hana* niektorých čitateľov a čitateľky zaujala najmä pre detaily, ktorým sa v knihe venujete.

Poviem vám, ako tá kniha vznikla. Chcela som napísať román o týfusovej epidémii a prežívaní dvoch rozdielnych žien, o tete a neteri. To bol základ. Vedela som, že týfusová epidémia bude tvoriť pozadie knihy, kde budú dominovať vzťahy. Pôvodne som mala vymyslené, že Mira príde pre epidémiu o rodinu a zostane jej len tá divná teta. Nemala som ale vymyslené, prečo je tá teta divná. Hovorila som si, že to urobím cez nejakú tragédiu, ktorá ju psychicky poznamenala. Pred každým písaním si robím rešerš, tak som si čítala o našom meste a pri tom som narazila na obdobie vojny a zistila som, že aj u nás v meste žila židovská komunita, ktorej členovia nastúpili do vlaku a odišli, ako by sa pod nimi zľahla zem – nikto sa po nich nepýtal, nikoho nezaujímali. Potom som zistila, že existujú historické pramene, ale obyčajní ľudia si žili ďalej a vôbec si ich nepripomínali. Napadlo mi, že keď už píšem o našom meste, mala by som pripomenúť aj týchto stratených obyvateľov a obyvateľky, a že tou udalosťou, ktorá Hanu zmení, bude holokaust a jej cesta koncentračnými tábormi. To bol ten bod. Hovorila som si, že tomu venujem len poslednú kapitolu. Nechcela som písať o holokauste, pretože to nie je téma, ktorej sa chcem venovať. Ale, samo-



Alena Mornštajnová. Foto: Gabriel Kuchta, Deník N

zrejme, keď som písala knihu, príbeh sa mi rozrastal. Keď píšem o nejakej scéne, predstavujem si ju a to sú asi tie detaily, ktoré mohli niektorých zaujať. Pozerám kvôli tomu staré filmy, všímam si drobnosti. A to je to, čo ma na písaní veľmi baví – vytváranie atmosféry a toho, čo sa deje okolo. Počas písania *Hany* som však zistila, že aj ona potrebuje svoj hlas. Vtedy som si uvedomila, že nebude stačiť jedna kapitola o holokauste, a tak sa mi táto téma rozrástla asi na tretinu celej knihy.

(Rozhovor pripravila a preložila Denisa Ballová.)

DENISA BALLOVÁ

Čo by bolo, keby pred štrnganím kľúčov zasiahla armáda?

MORNŠTAJNOVÁ, Alena. 2021. *Listopád*. Brno : Host.

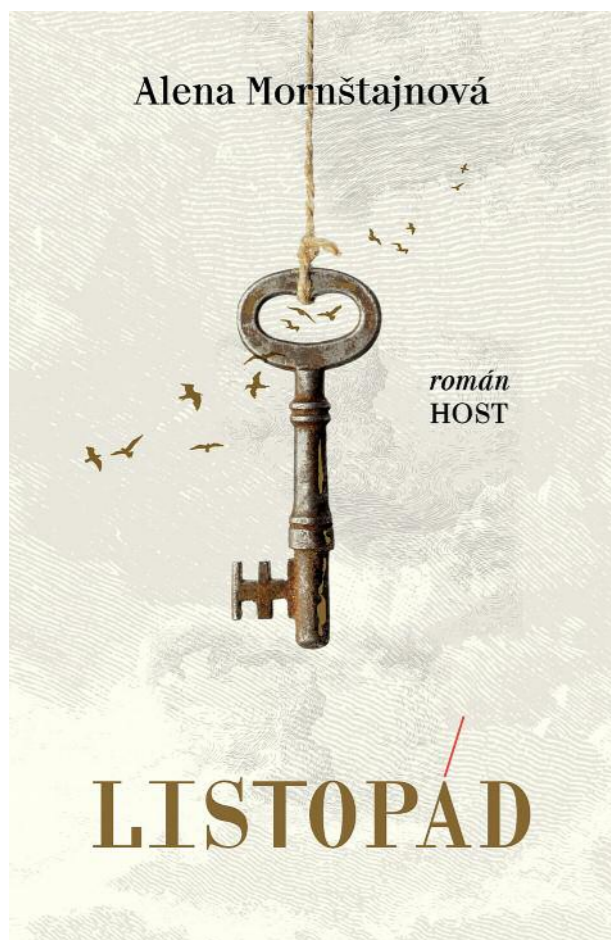
Občas sme sa pre to pohádali, najčastejšie pri nedeľnom obede, keď sme si mali byť najbližší. Sedeli sme nad špinavými taniermi, počúvali, ako hučí kávovar a štrngajú poháre. Niekedy sme si politické témy zakázali, vtedy však bolo neskoro. Hovorili sme o politikoch, sporili sa za ich vety a za to, čo nestihli povedať. Keď moja starká, krájajúc koláč, zahlásila, že za komunizmu bolo lepšie, zostala som nemo sedieť nad bielym obrusom. Nepomáhala skúsenosť zo zahraničných škôl, kde sme s bratom študovali a za komunizmu by nás tam nepustili. Nepresvedčila som ju vedomosťami, ktoré som získala štúdiom politológie. Sedela som tam bez slova, rozmýšľajúc, čo by mi pomohlo. Česká autorka Alena Mornštajnová napísala knihu *Listopád* hlavne pre čitateľky a čitateľov, ktorí majú pochybnosti a komunizmus si zbytočne idealizujú. Údajne očakávala, že o možných udalostiach po roku 1989 napíše niekto iný. Necítila sa dostatočne pripravená nato, aby spracovala tému alternatívnej minulosti, v ktorej by nežnú revolúciu potlačila armáda. Ja si však vravím, že urobila dobre, pretože jej kniha musí zasiahnuť aj tých, ktorí na minulý režim spomínajú nostalgicky.

„*Měla svou zemi ráda, přestože se v ní nežilo tak lehce a svobodně, jak by si přála*“ (s. 19) – opisuje Mornštajnová v tretej osobe svoju hrdinku Maju. S manželom Joskom sa presťahujú do bytu v novom paneláku, kam nevedie žiaden chodník a musia si ho vyšliapať v blate. Majú konečne svoj kúsok sveta, svoj nábytok a pokoj od rodičov a svokrovcov. Keď strhávajú tapety z nových stien, začujú na zakázanej stanici oznam o demonštrácii a policajtoch, ktorí zbili študentov v uliciach. Po násilnostiach sa rozhodnú, že sa k ostatným pripoja. Namiesto štrngania kľúčov ich však čakajú vojaci v nákladných autách, ktorí ich naložia a odvezú na neznáme miesto. Nasleduje vypočúvanie a väzenie. Totalita sa môže začať.

Mornštajnová pracuje s pocitom strachu a mizérie. Vyvoláva ich strohými opismi scén a podmienok, ktoré jej hrdinka Mária zažíva. Vystavuje ju svetu bezbrannú, ďaleko od všetkých, bez pomoci manžela a vedomia, čo je s jej malými deťmi. Maja je stratená, zúfalá, sama. Česká autorka tak rovnako ako vo svojich predošlých knihách pracuje s konceptom rodiny. V tomto románe ju však redukuje na minimum. Kým Maja trávi roky za mrežami, Magdaléna sa vo výchovnom ústave snaží nájsť si priateľov. Bez rodičov, ktorí ju zavrhlí, sa cíti opustená. Namiesto bezpečia a lásky dostáva len pravidlá, strohé odpovede a mantinely, ktoré nemôže prekročiť. V ozdravovni ju učia nielen to, ako sa má správať, ale



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 pol roka 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. Momentálne žije v Prahe a píše pre *Denník N*.



hlavne to, ako má myslieť: „Nás, své chovance, ozdravovna vyplivla ze světa jasně daných pravidel a pevné víry do úplně jiné skutečnosti, než byla ta, o níž nás přesvědčovali učitelé a vychovatelé, ale přitom se od nás očekávalo, že budeme svými rameny oddaně podírat systém stejně jako Atlas oblohu“ (s. 289). V ulicích hliadkujú vojaci, ľudia chodia so sklonenými hlavami do továrni a kancelárii, nikto, kto nemusí, nevyhádzava von. Buduje sa socializmus, na jednotlivcov nezáleží.

Kým z Magdalény sa má stať pilier štátu, Mária je odpadlíčka a zradkyňa, ktorá je odsúdená len k základnému prežitiu. Musí sa naučiť nanovo žiť, vybudovať si nové vzťahy a nemyslieť na to, že všetko jediným večerom stratila. „Odpor proti režimu a sobecká touha po hmotných statcích jim byly milejší než vlastní dítě. Takoví lidé si děti nezaslouží. Co by z nich vychovali? Jaké myšlenky by jim vštípili?“ (s. 147) – pýta sa Magda, keď si potrebuje odôvodniť vlastnú situáciu. Z naivného a smutného dievčaťa vyrastie sebavedomá žena, ktorá sa dostane do najvyšších miest aparátu a využíva jeho výhody. Neskôr si ale uvedomuje, že režim, ktorý ju vychoval, nie je ideálny, a že ak sa proti nemu postaví, všetko stratí: „Pomaluhľadávala mou víru ve správnost našeho konání a otravovala mi život. Pletla mi hlavu, snažila se vnést

do mé mysli pochyby a zviklat mou víru ve správnost socialistické myšlenky. A to jsem nechtěla připustit. Jaký smysl by pak mělo všechno to, co jsem dělala? Jaký smysl by měla léta prožitá v ozdravovně, hodiny strávené nad učením pouček, hlášení, která jsem podala... Co by mi zbylo, kdyby se ukázalo, že cíl, pro jehož dosažení mám pracovat, je jen chiméra? Že myšlenky, k nimž jsme byli v domově vychovávaní, jsou mylné a svět funguje na jiných principech?“ (s. 164).

Mornštajnová do deja nevstupuje, necháva konať svoje postavy. Kým pri Magde používa ich-formu rozprávania, pri Maji si zvolila tretiu osobu rozprávača, aby opísala aj to, čo sa deje za jej obzorom. Postupne tak odhaľuje systém, ktorý rodinám berie deti, funguje na základe klamstiev, podozrievania a poníženia. Česká autorka nám ukazuje obyčajných ľudí, ktorí chceli len normálne žiť, vrátiť sa večer z práce a byť spolu. Režim im to však vzal, aby ich potrestal za ich túžbu po slobode: „A pokud už nelze vládu udržet přísliby šťastné budoucnosti, lze ji udržet strachem“ (s. 205).

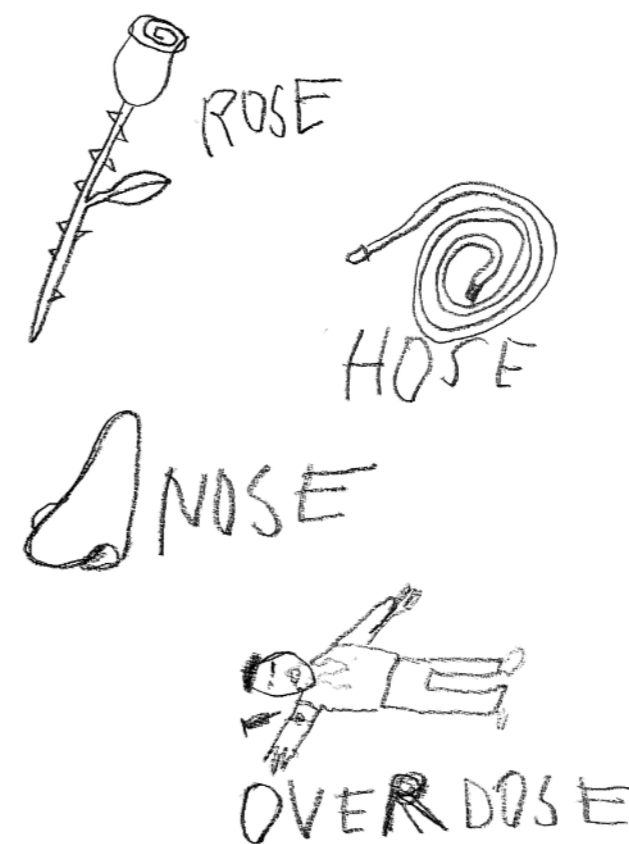
Listopád neopisuje nereálny svet, ale prostredie pretvácky, kde sa každý protest končí masívnym zatýkaním a preplnenými väznicami. Mornštajnová totiž pri písaní vychádzala z režimov, ktoré fungovali alebo v istej podobe fungujú dodnes, napríklad Severná Kórea. Ich podmienky ale prispôsobila mentalite

Čechov a Česiiek. Aj to len potvrdzuje talent autorky, ktorá nepíše plytko, ale vtiahne nás do deja príbehom, z ktorého môžeme mať neustále strach.

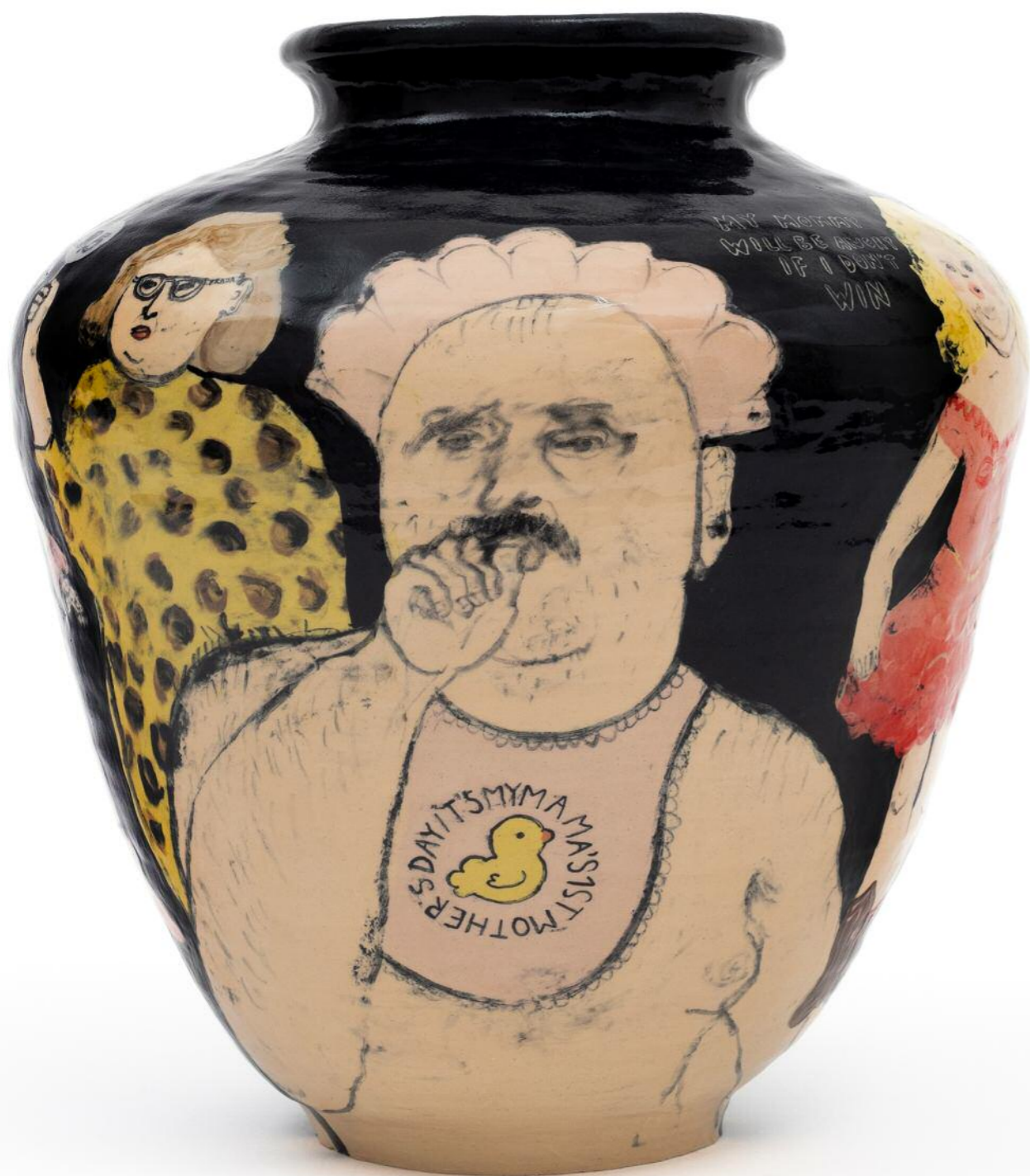
Listopád na rozdiel od predošlých románov Hana a Tiché roky opisuje udalosti, ktoré sa odohrávajú počas tridsiatich rokov. Kniha sa teda končí v roku 2019 pred pandemiou a spisovateľka už zvažuje, že možno v budúcnosti napíše jej pokračovanie. Napokon, otvorený záver Listopádu to aj mierne naznačuje, keď si Magda berie sviečku a postaví sa do stredu námestia, aby si s davom pripomenula obeť novembrových udalostí roku 1989.

Niektorí čitatelia a čitateľky Mornštajnovej vyčítajú, že napísala román založený na alternatívnej minulosti, ktorá sa u nás nemusela odohrať, že vychádzala z toho, čo by bolo, keby... Podľa iných dostatočne nevykreslila postavy, ktoré sa v knihe objavujú len ako tieň tých reálnych. Za všetkým však treba hľadať jej zámer a podmienky, v ktorých sa jej hrdinky pohybujú. V totalitných režimoch je totiž všetko oklieštené na úplný základ a šťastie je príšerne vzdialené: „Ale tak to asi je, že člověk touží po štěstí, a teprve při pohledu zpátky si uvědomí, že šťastný vlastně byl“ (s. 23).

Listopád je dôležitý román nielen pre ľudí, ktorí so smútkom spomínajú na to, čo bolo pred novembrom 1989. Môže pomôcť aj tým, ktorí si myslia, že dnes nežijú dobré časy.



Zuzana Svatík: Skica, ceruza na papieri, 2021



Zuzana Svatík: *Mama's boy*, glazovaná ručne modelovaná hlina, 34 cm, 2019. Foto: Kateřina Durdáková

JANA BABUŠIAKOVÁ

Sú už ženy nájdené a vypočuté?

Kde sú ženy? 8. 10. 2021 – 6. 2. 2022, Pálffyho palác, Galéria mesta Bratislavy. Kurátorka: Patrícia Ballx.



JANA BABUŠIAKOVÁ (1988) výtudovala dejiny a teóriu umenia na Trnavskej univerzite v Trnave. Pôsobí ako nezávislá kurátorka a kritička. Vo svojich kurátorských projektoch sa venuje najmä najmladšej a začínajúcej generácii umelcov a umelkýň. Zaujíma sa o presahy aktuálnych spoločenských tém do umenia a vplyv nových spôsobov komunikácie na súčasnú podobu maľby, objektu a inštalácie. Dôležitá je pre ňu popularizácia umenia v radoch širokej verejnosti formou výstav vo verejnom priestore. Od r. 2018 participuje na vizuálnom programe kultúrneho centra T3 – kultúrny prostriedok. Pravidelne prispieva do odborných periodík, ale aj novín a magazínov popularizačnými článkami, reflektujúcimi oblasť výtvarného umenia.

Od začiatku 20. storočia po dnešok sa počet umelkýň razantne zvýšil, rovnako aj počet tých, ktorým sa podarilo výraznejšie zapísať do umeleckého diskurzu. Dejiny umenia odvtedy nie sú výsadne pánskym klubom a dnes už sa bežne nestáva, že si pri návšteve galérie položíme otázku, kde sú ženy. Rovnomenná výstava, ktorá prebehla na prelome rokov v Galérii mesta Bratislavy, si však vzala za cieľ predstaviť ženské umenie z obdobia, keď bolo ešte viac odchýlkou ako pravidlom.

Výstava *Kde sú ženy?* na najvyššom poschodí Pálffyho paláca odprezentovala grafické diela autoriek od polovice 17. storočia do polovice 19. storočia. Zachytila tak obdobie, keď ženy skutočne ešte boli v umení takmer neviditeľné a ich cesta k tomuto povolaniu nebola jednoduchá. Dalo by sa povedať, že súvisela skôr so šťastím a rodinnými pomermi. Väčšina z autoriek, ktoré na výstave boli prezentované, nachádzali profesijné zázemie práve v rodine, kde získavali vzdelanie a zručnosti výpomocou a rozličnými prácami v rodinnej dielni. Formálne vzdelanie im bolo v tejto oblasti dlho odopierané a prijímané boli skôr výnimočne. Slobodné štúdium sa im otvorilo až začiatkom 20. storočia. Aj preto bol význam ich umenia často znižovaný a ony samotné označované za amatérky, diletantky či poloprofesionálky. Aj preto ich diela v minulosti neboli často prezentované na iných výstavách.

Rodovým kritériom podmienená výstava si dala za cieľ symbolicky napraviť túto krivdu prezentáciou grafických prác práve staršej generácie umelkýň, ktoré tvorili ešte pred prvými emancipačnými procesmi. Zároveň subtilne poukázala na mnohé známe i menej viditeľné obmedzenia, ktoré sa ich týkali. Je pritom zaujímavé, že geograficky aj časovo sa výstava pohybovala v pomerne veľkom rozsahu: obsiahla dvesto rokov a proveniencie Nemecka, Francúzska, Talianska i nášho územia. V celom tomto rozsahu sa neustále objavovali spomínané prekážky, ktoré bránili ženám v profesionalizácii na umeleckej scéne. Popri už spomínanej nemožnosti vzdelávať sa kurátorka výstavy Patrícia Ballx v sprievodnom texte spomenula viacero ďalších, ktoré sa spájali špecificky so statusom ženy – týkali sa zaužívaných povinností ako vydaj a následná starostlivosť o deti a domácnosť, pred ktorou ženy niekedy unikli vstupom do kláštora, ak ich od nej nemohlo uchrániť spoločenské postavenie a finančné zabezpečenie. Objavovali sa však i obsahové obmedzenia – niektoré motívy skrátka ženám neprislúchali. Išlo o vysoké témy, ako boli historické či antické témy a figurálne výjavy. Ženám boli otvorené žánre portrétu, krajinomalby a zátišia, ktoré viac prislúchali polohe tvorby ako voľnočasovej aktivity.



Josephine Anna Maria von Crippa Götzl-Sepolina: Portrét rakúskej cisárovnej Márie Anny Savojskej a cisára Ferdinanda I., 1841, litografia. Foto: Barbora Girmanová



Pohľad do výstavy. Foto: Barbora Girmanová



Kata Mach: Prítomnosť neprítomnosti, neprítomnosť prítomnosti, 2009, inštalácia. Foto: Barbora Girmanová

Na výstave bolo možné odhaliť aj ďalšie subtílné spoločenské nastavenia, ktoré podkopávali presadenie sa umelkýň. Hoci v rodinných dielňach prevládala praktickosť a potrebné jemné rytecké či pomocné práce sa preto neváhali zveriť i ženám, príslušnosť k otcovej grafickej dielni so sebou niesla nutnosť istej štýlovej príslušnosti. V širšom kontexte však stále prevládali predsudky voči schopnostiam žien – dobrým príkladom môže byť príbeh zo života talianskej maliarky a grafičky zo 17. storočia Elisabetty Sirani, ktorá „maľovala pred publikom, pretože diváci nechceli veriť, že obrazy z dielne jej otca vznikli jej rukou“ (Ballx 2021: 26). S týmto postojom možno spojiť i problematiku identifikácie grafičiek pomocou signatúr, pri ktorých dochádzalo často k zámene so signatúrou otca či iných mužských rodinných príslušníkov, prípadne v nej boli odstraňované či priamo neuvádzané ženské mená.

Patrícia Ballx napriek tomu v rámci výstavy zviditeľňuje prieniky autoriek do profesionálneho umeleckého sveta. Poukazuje na popularitu mnohých ich diel, ktoré sa stali obľúbenými motívmi v novinách či magazínoch, ako tie od Adèle Anaïs Toudouze, ktorá tvorila ilustrácie pre módne časopisy, alebo Angeliky Kaufmann, ktorej diela sa stali podkladom pre motívy na porcelán či nábytok. Kresby, maľby či grafiky žien sa stávali aj vyhľadávanými podkladmi pre grafické listy iných autorov. Mnohé pritom boli oceňované v kritike a dobovej tlači, aj keď často skôr skrz tých autorov, ktorí po nich siahli ako po predlohách, ako v prípade rakúskej autorky Clementine Russ. S niektorými z nich sa pritom možno nevedomky stretávali i naši predkovia – napríklad s pamätným listom k prvému svätému prijímaniu práve od spomínanej Russ, ktorý sa v prvej polovici 19. storočia používal i v Dóme sv. Martina.

Samotná výstava bola v duchu podstaty prezentovaných diel skôr konzervatívne inštalovanou prehliadkou. Dielam na papieri sa dostalo solídnych svetelných podmienok a adjustácii na steny podobnej tradičným múzeám starého umenia. Absentoval teda vtip a otvorená kritickosť či irónia, ktoré sa často stávajú súčasťou rodovo kritických prehliadok, ako napríklad na výstave *Holé baby* v Slovenskej národnej galérii, ktorá v roku 2010 tematizovala tradičný, predsa však kontroverzný žáner ženského aktu v dielach modernistických maliarov aj prostredníctvom miestami šokujúcich, pre mnohých možno až znevažujúcich hlášok v duchu rebelských Guerilla girls.

Koncept kurátorky, ktorá má v Galérii mesta Bratislavy na starosti zbierku starej kresby a grafiky, staval skôr na pochopenie súvislostí a daností, ktoré autorkám v danej dobe vymedzovali priestor a možnosti pôsobenia. Ženské umenie nekategorizuje na základe ich obsahového sebaujadrnenia, ktoré by pri umení tohto obdobia bolo pravdepodobne silnou nadinterpretáciou, ale je skôr neskorou poctou a štúdiou sociálnych dejín umenia. Narušením tradičnej inštalácie sa stala úvodná predsieň, do ktorej kurátorka umiestnila dielo *Prítomnosť neprítomnosti, neprítomnosť prítomnosti* mladej, žiaľ, už nežijúcej umelkyne Katy Mach. Ako súčasnú umelkyňu, ktorá vo svojej tvorbe reflektovala feministické otázky, ju možno v spojení s jej umeleckými predchodkyňami vnímať ako súčasť akéhosi umeleckého sesterstva. Inštalácia, vytvorená z ihiel, nadväzuje na tému výstavy konotáciou ženských prác, ale aj samotnej grafickej tvorby, ktorá nezriedka zahŕňa ihly či rydlá. Ich ostrosť, nebezpečnosť, ale aj prostá estetickosť v lesklých zhlukoch emočne zasahujú diváka a diváčku hneď pri vstupe – do výstavy vniesli prvok zraniteľnosti a bolesti. Naladili nás tak možno na empatickejšie vnímanie osudov tvorkyň, než je na výstavách historických umeleckých diel bežné. Skvelým výstupom z výstavy a k nej prebiehajúceho výskumu je aj sprievodná publikácia, ktorá sumarizuje východiská a stav predchádzajúceho diskurzu o ženskom umení doma i vo svete a detailne sa venuje každej umelkyni, jej východiskám, rodinným pomerom, životným osudom a príbehu tvorby.

Výstava *Kde sú ženy?* upriamila pozornosť na často prehliadané aktérky histórie umenia, vysvetlila dôvody ich absencie vo veľkých, kodifikovaných dejinách a v sprievodnej publikácii rozpovedala životný príbeh všetkých vystavených autoriek. Poukázala okrem iného na to, že ich práce svojou kvalitou vedeli obstáť a uspieť v konkurencii mužmi vytvorených diel. Zároveň nám vďaka dotyku historickej výstavy so súčasným umeleckým diskurzom dala malú domácu úlohu v podobe reflexie starých aj aktuálnych pomerov, ovplyvňujúcich účasť žien na profesionálnej umeleckej scéne. Mnohé z prekážok padli, umelecké školy absolvuje veľké množstvo žien, takmer nikto ich už neobmedzuje v motívoch, možnostiach vystavovania či inej prezentácie, napriek tomu narážajú na sklenené stropy, ktoré brzdia už ich predchodkyne. Presadenie sa na umeleckej scéne je behom na dlhé trate a v silne konkurenčnom prostredí ťahajú, žiaľ, ženy v rámci starostlivosti o domácnosť a deti oproti svojim kolegom stále za kratší koniec. Dôsledkom je často utlmenie vlastnej tvorby až úplný odchod z umeleckej scény. Už sa teda nemusíme pýtať, kde sú ženy, ale prečo sa niekedy odmlčia.

Recenzie

EVA LALKOVIČOVÁ

Kto z nás by konal inak?

PIÑEIRO, Claudia. 2021. *Kto z nás*.

Bratislava : Artforum.

Preložila Barbara Sigmundová.

Poviedková zbierka *Kto z nás* argentínskej spisovateľky Claudie Piñeiro prináša svojský pohľad na medziludské vzťahy očami postáv, ktoré – nevediac prečo a ako – sa často ocitajú v situáciách, v ktorých by (sme) sa radšej nikdy neocitli. Boľavé (až hrôzostrašné) tajomstvá, ktoré nám našich blízkych ukazujú v celkom inom svetle, nepríjemné náhody či zlomyseľné hry osudu alebo len všedné každodenné nešťastie. Niekedy stačí málo, aby sa situácia ocitla (metaforicky aj doslova) na ostrí noža.

Claudia Piñeiro, spisovateľka, dramaturgička a scenáristka, patrí v súčasnosti medzi najprekladanejšie argentínske autorky a autorov. Do obľuby čitateľiek a čitateľov sa dostala predovšetkým vďaka svojim detektívnym románom, z ktorých sa viaceré stali bestsellermi a dostali sa aj na filmové plátna, jej dielo však viacerými literárnymi cenami posvätila aj kritika. Autorka je feministka a aktivistka, zapojila sa napríklad do argentínskeho hnutia na podporu legalizácie potratov (ktoré svoj cieľ úspešne dosiahlo v januári 2021). V roku 2022 získala nomináciu na Medzinárodnú Bookerovu cenu za anglický preklad detektívneho románu *Elena sabe* (Elena vie, Clarín-Alfaguara, 2007), do ktorého sa taktiež premietla autorke blízka téma práva žien na ukončenie tehotenstva

a konfrontácie individuálnej slobody s rigidnými katolíckymi dogmami.

Zbierka *Quién no* (Kto z nás, Alfaguara, 2018) pozostáva zo šiestnástich zozbieraných – kvalitatívne nie celkom vyrovnaných – poviedok, ktoré autorka napísala v priebehu niekoľkých rokov a postupne časopisecky vydávala. Možno práve časový odstup medzi jednotlivými textami prezrádza istý posun vo vývoji autorkinho štýlu či vôbec prístupu k literárnej tvorbe a práce so žánrom a jeho očakávaniami.

Jednotlivé texty sú verné klasickej štruktúre poviedky, ktorá smeruje k prekvapivému rozuzleniu, je však nutné povedať, že nie vždy tento prístup celkom funguje, respektíve – čitateľ/ka rozuzlenie odhalí už o niekoľko strán či odstavcov skôr a niektoré poviedky tak strácajú na svojom kúzle, azda aj absenciou nejakého hlbšieho plánu. Snáď preto najsilnejšie vyznievajú (a doznievajú) práve tie texty, v ktorých sa zvládnutá forma prelína so silnou výpoveďou o súčasnosti, medziludských vzťahoch či krivolakej ľudskej povahe. Príkladom sú poviedky *U ocka*, *Odpad pre sliepky* či *Blahodárny vzduch Buenos Aires*, ktoré prekračujú rámec (remeselne) dobre zvládnutého literárneho žánru a vypovedajú o intenzívnych momentoch ľudského prežívania akoby mimochodom, medzi riadkami. Naopak, poviedky ako *Na viac nemáš?* alebo *Salsa Carina* mieria k prvoplánovému vyústeniu, ktoré môže pôsobiť miestami až samoúčelne. Je však potrebné dodať, že aj v takých prípadoch ďalšie čítanie textov odкрýva subtilnejšie významové vrstvy, ktoré poukazujú na intímnu

rovinu vzťahov, plnú neistôt, pocitu nenáležitosti, potlačovaného napätia a skrytého násilia.

Hoci latinskoamerická poviedka, argentinu nevnímajúc, sa do širšieho povedomia medzinárodného literárneho priestoru zapísala predovšetkým v podobe (neo)fantastického žánru, Claudia Piñeiro na túto tradíciu užšie nenadväzuje. Aj v jej rýdzo realistických textoch však nachádzame akýsi medzipriestor, možnosť pre nezvyčajné, znepokojivé až groteskné, hoci nie nezlučiteľné s možnosťami reality, ako ju poznáme. Príkladom je poviedka *Dva kufre*, v ktorej hlavná hrdinka zisťuje neprijemné skutočnosti o nedávno zosnulom manželovi: „*Pohľadala som okuliare a znova preskúmala kód: 1563. Zámka držala pevne. Čo ak som mala pravdu a nie je to Fabiánov kufor? (...) Skúsila som fintu, ktorú sme používali, keď bolo treba vymyslieť kód s väčším počtom číslic, než sme mali v adrese: na začiatok som pridala devinu. Nasledovala sedmička, šestka a štvorka. 9764. Zámka povolila. Odopla som zátky, zdvihla veko a vyrazilo mi dych. Uvidela som obsah kufra identický s tým prvým: sivý oblek, biela košela, modrá kravata s červenými bodkami, sveter, trička, topánky a opasok v samostatnom priechodku, špinavá bielizeň v igelitke a kožená kozmetička. Zastavil sa mi rozum. Nič som nechápala*“ (s. 23 – 24).

Protagonisti a protagonistky príbehov odohrávajúcich sa v súčasnej Argentíne (hoci poväčšine univerzálny charakter textov umožňuje predstaviť si, že sa odohrávajú prakticky kdekoľvek v západnom svete) sú obyčajní ľudia, ničím nevykajúci predstavitelia strednej či vyššej strednej triedy, ktorí zápalia s typickými každodennými starosťami o bývanie, budúcnosť a vzdelanie svojich detí či rodinné, partnerské a ďalšie medziľudské vzťahy. Spája ich však, vo väčšine prípadov, akási osudová nevyhnutnosť, ktorá ich dostáva do zvláštnych, dalo by sa povedať až hraničných situácií. Príkladom je poviedka *Modré oči za záclonkou*, v ktorej protagonista spôsobí smrteľnú nehodu. Tá jeho ďalší osud celkom nečakane spojí s nepríjemnou susedkou, jedinou sved-

kyňou tragickej udalosti: „*Občas sa mu o nej snívalo aj niekoľko nocí za sebou, najmä ak ho niečo trápilo. Raz ju v snoch videl takú ako teraz, inokedy ako mladú ženu, ktorú nikdy nepoznal. No jej modré oči – tie dve modré gule – by spoznal na akejkolvek tvári. Zobúdzal sa vystrašený a Martite zakaždým tvrdil, že mal nočnú moru. (...) Napriek manželkinmu naliehaniu Javier odmietal zájsť k terapeutovi. Sám najlepšie vedel, prečo sa mu sníva, čo sa mu sníva*“ (s. 83).

Hoci sa jednotlivé rozprávania nesústredia len na ženské protagonistky, sú to práve ženy, ktorým autorka dáva významný priestor a tiež možnosť istej emancipácie či vymedzenia vlastného priestoru, a to niekedy aj pomerne extrémnym spôsobom.

Autorkin jazyk je striedmy, prostý lyrických obrátov či výraznejšej obrazotvornosti. V tomto smere možno vyzdvihnúť aj zásluhu prekladateľky Barbary Sigmundovej, ktorej sa ho podarilo previesť do prirodzene znejúcej a súčasnej slovenčiny. Kniha *Kto z nás*, aj napriek slabším miestam (aspoň z môjho pohľadu, ktorý je nevyhnutne podmienený subjektívnym vkusom), je vítaným oknom do súčasnej argentínskej literatúry prostredníctvom výberu z tvorby jednej z najvýraznejších autoriek literárnych generácií nastupujúcich po diktatúre.

EVA LALKOVIČOVÁ (1991) je prekladateľka zo španielčiny a katalánčiny. V súčasnosti pôsobí ako doktorandka na Ústave románskych jazykov a literatúr na Masarykovej univerzite v Brne.

V rámci dizertačného výskumu sa zaoberá tvorbou súčasných argentínskych prozaičiek.

MARTA SOUČKOVÁ Kdekoľvek pod slnkom (tma)

DOBRAKOVOVÁ, Ivana. 2021. *Pod slnkom Turína*. Bratislava : Marenčin PT.

Ivana Dobrakovová vo svojej doterajšej tvorbe presvedčivo tematizovala psychopatológiu človeka, krehké hranice medzi psychickým/fyzickým zdravím a chorobou, pričom dané problémy situovala do intímneho (materského, partnerského

či manželského) kontextu. Najnovšia autorkina kniha, román *Pod slnkom Turína*, vyznieva spočiatku inak – jej protagonistka Kristína je „obyčajnou“ ženou v domácnosti, žije v usporiadanom, „normálnom“ manželstve, jej muž Marko dobre zarába, má dvoch synov, rodina sa presťahuje z Bruselu do Turína a zvyká si na nové prostredie... Tu kdesi by sme mohli skončiť s „normalitou“ a začať s problémami, ktoré, ako postupne vysvitá, majú v románe (podobne ako v predošlých Dobrakovovej prózach) takmer všetky postavy. Psychologická dráma, ba priam tragédia sa však začína, keď sa na „scéne“ zjaví manžel Kristíninej priateľky Olgy Michele – tak ako nepredvídateľne, zrazu začne Michele počas minibasketového zápasu, v ktorom hrajú ich synovia, bozkávať Kristínu, tak jasne dokážeme z tejto (pre Kristínu nepríjemnej) situácie predikovať ich budúci „vzťah“ či sujet románu. Kristíne ani racionálne predsavzatie („*Nikdy som svojho manžela nepodviedla a ani to nemám v pláne, nikdy som nepodviedla a ani to nemám v pláne, opakovala som si ako mantru*“, s. 43) nezabrání rútiť sa doslova do emočnej katastrofy, deštruktívneho sexuálneho pomeru s Micheleom.

Román *Pod slnkom Turína* v naznačenom zmysle vypovedá predovšetkým o Kristíninej závislosti: sexuálnej (k Michelemu) a materiálnej (k Markovi), súvisiacej i s pozíciou cudzinky vydatej za Taliana: „*a tento večer mal chuť ísť do dobrej reštaurácie so svojou rodinou, chcel dopriať aj nám, taký dobrý muž, pomyslí si, a ty to chceš všetko zahodiť, ty sa chceš asi vrátiť domov, na to Slovensko, ktoré už dávno nie je domovom, a ješ zvyšok života len segedín a oškvarky s neidentifikovateľnými haluškami a kyslú kapustu a šunkové fličky, chceš sa vrátiť domov a ako niektorí tvoji známi, čo sa pozreli von, tvrdiť, že nejaké morské potvory by si do úst nikdy nedala*“ (s. 89). Zatiaľ čo Kristínin vzťah s Markom sa oslabuje, jej závislosť od Micheleho sa stupňuje – protagonistka nie je schopná prelomiť tento bludný kruh, o to viac, že sa stretáva s Micheleom, napriek násilnému sexu, v podstate dobrovoľne.

Podobný motív silnej závislosti od mimomanželského styku sa objavuje aj v autorkinej novele *Lara* z knihy *Matky a kamionisti* (2018). Lara je od detstva „*nenormálna, posadnutá telom*“ (s. 111), v próze hovorí aj o pozeraní pornografických filmov či sadomasochistických sklonoch: „*viem, že ho budem tak dlho pobádať, hecovať, aby išiel ešte ďalej, čoraz ďalej, až mi raz ublíži naozaj, možno to celé dopadne zle, môže to dopadnúť zle na toľko rôznych spôsobov, a napriek tomu s tým neviem prestať, hoci si stále hovorím, že raz za to zaplatím privysokú cenu*“ (s. 136). Podobne Kristína uvažuje: „*Kam až sa to bude stupňovať? Čo to zastaví?*“ (s. 164). Lara je však dopĺňaná Oliviou z rovnomennej prózy, obe postavy sa dajú interpretovať ako súčasť jedného, bipolárneho ja. Na rozdiel od Lary je Olivia vystresovaná i zo svojho tela, trpí pravdepodobne obsesívno-kompulzívnou poruchou a azda preto neustále kontroluje hygienu, túžiac po čistote. Lara sa správa podobne ako protagonistka novely Michely Rosovej *Dandy*, takisto je ovládaná deštruktívnou vášňou, súvisiacou i s jej úsilím aspoň trochu pre-cítiť telo a intimitu. Lara je v prvom rade ženou, až potom matkou, jej „hranice“ sú oproti „normálu“ posunuté – na svojej ceste za milencom sa nedá zastaviť ani mužom, ani synom Matteom. Obdobne Kristína, napriek tomu, že si uvedomuje problém, sa nedokáže odpútať od svojho milenca: „*A zatiaľ čo ja sa do Micheleho postupne zamilúvam a stávam sa od našich stretnutí závislá, on sa ku mne správa čoraz brutálnejšie*“ (s. 95). Kristínu začína nudiť intímny styk s manželom, postupne kvôli Michelemu zanedbáva svoje deti, ba nie je schopná od svojho milenca odísť ani vtedy, keď jej syn Alessio dostane horúčku, dokonca požiadala jeho manželku Olgu, aby ho vybrala zo školy.

Dobrakovová vykresľuje ničivú vášeň presvedčivo, ambivalentne, nazerá na neveru z viacerých strán – Kristína má svojím spôsobom radšej svojho manžela ako milenca, usiluje sa čo najviac starať o svoje deti, napriek tomu prepadá seabedštruktívneho sexu a ohrozuje svoju (dovtedy stabil-

nú) rodinu: „Ale jedna myšlienka sa stále dotieravo vracia, otravuje, obsmrdá, nedá ti pokoj večer pred spaním, ani cez deň, objaví sa vždy v najhoršej chvíli, keď sa ohlásia iné povinnosti, lebo áno, je to mrzuté, ale napriek všetkému musíš fungovať aj v rodine – dokázala by si s tým prestať pre svoje deti?“ (s. 91). Hoci sa protagonistka snaží racionalizovať situáciu, vymaniť sa zo závislosti, jej telo je silnejšie ako rozum: „Najradšej by som svojej rodine slávnostne povedala: nie vlasy, ale šuška sa tu predvádza pred výkladom, prosím pekne! Kam sa podela moja hlava, kam sa podel zvyšok tela, netuším“ (s. 142). Kristínina závislosť je čiastočne podmienená genetickými dispozíciami, respektíve minulosťou, ktorá v Dobrakovovej prózach takmer vždy súvisí s postavou psychického chorého, agresívneho otca a submisívnej matky. Aj v románe *Pod slnkom Turína* si Kristína ubližuje i preto, aby „prekryla“ modriny od otca: „chcela som pani učiteľkám názorne ukázať, ako padám, aby si nerobili starosti, aby ma už prestali pozorovať, aby sa do mňa už nestarali! proste mám modriny a je to moja vec, moja vec, že otec niekedy v opitosti vyťiahne remeň, moja vec, že ma niekedy v opitosti chytí za vlasy, zatiaľ čo mama kričí a plače, on ma chytí za tie moje dva vrkoče, ktoré mi každé ráno pletie mama, a ťahá ma tak cez predsieň, lebo niečo, lebo hocičo, každá zámienka dobrá“ (s. 115). Kristína, ktorá nerozumela, prečo jej mama zostáva v nefunkčnom vzťahu, prečo nevie od otca odísť, tak sama podľahne násilníkovi. Bludný kruh pokračuje, Kristína je obdobne závislá ako jej matka: „Bridili sa mi tie ženy, ktoré kládli na prvé miesto vždy muža. A deti? Niekde vzadu, možno nie až tak ďaleko, nie na chvoste, ale o pár priečok nižšie, predsa len nižšie. Stále sa mi bridia. A napriek tomu, akú úzkosť som vyvolala v oboch synoch svojím správaním za posledné mesiace“ (s. 185).

Napriek tomu, že otec je v Dobrakovovej textoch často zobrazovaný ako agresívny alkoholik, dcéry jeho smrť istým spôsobom zasiahne: „Doteraz nechápem, prečo ma tak zobralo umieranie toho hoväda“ (s. 211). Gény sa však prená-

šajú z generácie na generáciu – nielen Kristína, ale aj jej synovia tak majú obdobné psychické problémy: Alessio je úzkostný a Emanuel (Manu) má sklony k sebadeštrukcii. Kristíne ubližuje chorý otec, jej deti zase trpia i pre ňu. Dobrakovová majstrovsky zachycuje často nečakané, nepredvídateľné až patologické správanie a prežívanie postáv, opäť nám približuje i svet/realitu mimo rozumu a logických rozhodnutí. Alessio je v danom smere až tragickou detskou postavou, ktorá trpí aj za svoje hračky a iné neživé predmety či zvieratá – nedokáže sa vzdať svojich vecí, komunikuje s nimi, starú paličku považuje za strateného otca, ktorému musí nájsť rodinu, „bolia ho“ odrezané kvety atď. Manu je podobne ako Kristína sebadeštruktívny, minulosť a dedičstvo mŕtveho otca pokračuje i v ňom: „Bola som hrdá na to, že v Marcovi som nikdy nehládala náhradu za otcovskú figúru. Myslela som si, že som všetko dokonale spracovala. Ale tak ako izby, teraz mi je jasné, že ani otca som sa nikdy nezbavila. A zatiaľ čo ja som sa rezala za zvukov Marilyn Manson, Manu sa reže za zvuku vody tečúcej v bidete. Kde aký rozdiel“ (s. 180).

Na jednej strane sa tak ocitáme v dôverne známom svete Dobrakovovej postáv (s opakujúcimi sa psychickými problémami), na strane druhej sledujeme ich vývin a neustále rozširovanie próz o nové motívy, neraz vedúce k prekvapivému vyústeniu. V románe *Pod slnkom Turína* sa tak nielenže graduje motív závislosti, ale tento je kombinovaný s motívom satanizmu (starých rodičov) a zneužívania detí. Hoci Dobrakovová nanajvýš sugestívne a mimoriadne citlivo stvárnila prvý z nich, pridanie druhého, hocako silného motívu bolo podľa môjho názoru nadbytočné. Zatiaľ čo sa autorka vyhla príliš transparentnému modelovaniu sexuality a sexu, postavu deda Alfonsa vykreslila až príliš jednoznačne. Alfonso vyznieval ako negatívna postava už na začiatku románu, keď bola Kristína šokovaná tým, že jej priateľka Olga znáša svokrovo ponižovanie, surovosť a manipulativnosť. V závere však prichádza nečakané odhalenie, navyše z úst štvorročnej Sofie: „„Viete,

že môj dedko je satan?“ pästičkou nám pohrozí, môj dedko je satan a keď bude chcieť, prefikne každého jedného z vás!““ (s. 201). Toto prezradenie urýchlí aj ďalšie sťahovanie Kristíninej rodiny, na druhej strane akoby sa tým autorka vyhla „riešeniu“ intímneho trojuholníka a nevery. Kristína nedokázala od Micheleho odísť, avšak v kontexte satanizmu je jej milenecký pomer zatlačený do úzadia: „Čo som bola ja popri nesmiernosti toho celého. A ďalšia otázka, ktorá sa mi vnucuje, Michele, ktorého tí dvaja vychovali, aké detstvo mal on sám, čím si prešiel, so svojimi zvrátenými rodičmi?“ (s. 213). Vo finále románu sa relativizujú tiež problémy, ktoré Kristína pociťuje ako cudzinca v Turíne – ukáže sa, že Olga sa tu môže cítiť ešte horšie: „ako som jej len zazlievala, že ona je tu doma, že je Talianka v Taliansku, že ona netrpí, že ona má muža, po ktorom túžim ja, tak sa mi to teda vyplatilo, vydarilo, teraz Olga trpí viac, než som kedy zo žiarlivosti trpela ja, môžem byť spokojná“ (s. 217). Prostredníctvom postáv starých rodičov sa zároveň úplne naruší obraz jednej talianskej rodiny, respektíve rozširuje sa problém viery a ateizmu, modelovaný prostredníctvom Olgy a Kristíny či talianskeho severu a juhu, prezentovaného prostredníctvom Olgy a Micheleho.

Tému hypertrofovej sexuality rozvíjala Dobrakovová už vo svojich predchádzajúcich knihách, v románe *Pod slnkom Turína* ju však konkretizuje pomocou viacerých paradoxov či opozícií. Samotná Kristína má vnútorný konflikt: nechce byť závislá od muža ako jej matka a napriek tomu sa Michelemu úplne podriaďuje, nechce byť agresívna ako jej otec, ale i ona strelí facku synovi, nechce byť v prvom rade ženou, a predsa je. Kristína vníma rozdielnosť svojich synov, z ktorých uprednostňuje Allesia, takisto sa zmieta medzi dvomi mužmi: dobráckym Markom a manipulatívnym Michele. Michele ako policajt prezentuje moc, silu, ale aj ochranu, on sám rozlišuje medzi manželkou a milenkou („Ja mám Olgu veľmi rád. Životného partnera si nevyberáš podľa toho, ako šuká, ale podľa toho, ako ti s ním je“, s. 96), no je možné, že tiež pokračuje v šlapajach svojho otca.

Nábožensky založená Olga je protipólom pochybovačnej Kristíny, rozdielny je aj ich vzťah k svokrovcom, respektíve svokre. Dôležité v texte sú tiež priestorové opozície – sever vs. juh, domov vs. cudzina, interiér vs. exteriér, pivnica vs. izba, uzavreté vs. otvorené miesta, prípadne čistota/poriadok vs. špina, chaos.

V neposlednom rade by sa dalo okrem intratextuality (vytvárania jedného celku Dobrakovovej próz) uvažovať o intertextovej či intermediálnej nadväznosti, ktorú naznačuje už názov – mám na mysli román Georgesa Bernanosa či film nakrútený podľa neho *Pod slnkom Satanovým*. Bez ohľadu na takýto presah je však viditeľný a spoznatelný predovšetkým autorkin štýl, expresívna modalita jej textov, prevaha monológu nad dialógom, miešanie priamej a polopriamej reči, personalizované rozprávanie, prúd (pod)vedomia či oslabenie príbehu a zosilnenie sujetu (komplikovaných vzťahov medzi postavami). Aj tento Dobrakovovej román je výbornou psychologickou prózou, s presvedčivými profilmami postáv a ich správania. *Pod slnkom Turína* je zároveň napriek (a možno i vďaka) téme sexuálnej závislosti komunikatívnym textom, jedným z mála kvalitných slovenských románov, ktoré čítame so zatajeným – jedným dychom.

MARTA SOUČKOVÁ vyštudovala slovenský a anglický jazyk a literatúru na FiF UK v Bratislave, pôsobí ako profesorka na Inštitúte slovakistických, masmediálnych a knižničných štúdií FiF PU v Prešove. Venuje sa najmä literárnej kritike a ponovembrovej literatúre, dlhodobo publikuje v rôznych periodikách. Je autorkou monografií *Personálna téma v prozaickom texte* (2001), *Prózy po roku 1989* (2009) a *Prózy po roku 2000* (2021), editorkou výberov *Jozef Cíger Hronský. Prózy* (2008) a *Milo Urban. Prózy* (2013). Je tiež organizátorkou medzinárodných konferencií o slovenskej literatúre po roku 1989 a editorkou siedmich zborníkov z nich, spolupracovala i na kolektívnom projekte *Slovník slovenských spisovateľov* (ed. V. Mikula, 1999, 2005). Pracuje i ako porotkyňa viacerých súťaží (napr. Anasoft litera).

MATÚŠ MIKŠÍK

Priliš sofistikovaná hra

CARSON, Anne. 2020. *Krása manžela*.

Bratislava : OZ Vlna – Drewo a srd.

Preložila Lucia Duero.

Anne Carson sa slovenským prekladom poetickej skladby *Krása manžela* od Lucie Duero pripomína tunajšej čitateľskej obci dva roky po zbierke *Krátke rozhovory*. Strohá informácia na prednej obálke nám o autorke povie len toľko, že „*sa narodila v Kanade a živí sa vyučovaním starogréčtiny*“. Podtitul knižky nám na prvý dojem prezradí viac – *Krása manžela* je „[f]iktívna esej v 29 tangách“. Samotná skladba je uvedená veršami Johna Keatsa, tento autor je aj leitmotívom celej *Krásy manžela* a citáty, vzťahujúce sa k jeho písaniu, tvoria predely medzi jednotlivými „tangami“. Keatsovské odkazy sa neskôr zaplietajú, vo viacerých prípadoch sa preklápajú až do diskurzívneho kontextu textologického výskumu – Carson niekedy cituje iba autorovu poznámku k inému dielu (s. 93), alebo dokonca ide len o záznam nepresnosti (s. 109), škrtu (s. 49) či neúmyselnej chyby (s. 143).

Kontextuálnych, respektíve intertextuálnych indícií máme teda už teraz celkom dosť: starogréčtina, esej, tango, Keats – a napríklad baroková obsiahlosť pomenovaní jednotlivých textov (niektoré názvy majú aj tri či štyri riadky) je ďalším zo závaží, vďaka ktorým výsledná konštrukcia ledva drží pohromade, ak sa vlastne nerozpadáva. Podľa môjho názoru tu chýba miera – bežne očakávame pevnú spätosť referencií a primárneho textu, a hoci koncepčná fragmentarizácia, vstupujúca do opozície s významovým jadrom (partnerský vzťah a jeho rozpad), môže byť autorským zámerom, zneprehľadnenie je na hranici funkčnosti (a azda až za ňou). Nič na tom nemení ani fakt, že autorka na uvedené upozorňuje v názve prvého „tanga“: „*venovanie musí zavádzať ak má byť kniha slobodná*“ (s. 9, pôvodne veľkými písmenami, pretože v názve). Rozličných spôsobov zavádzania je tu skrátka priveľa.

Ak *Krásu manžela* oprostím od týchto eklektizujúcich „komplikaácií“, ostane v jadre relatívne banálny príbeh partnerského vzťahu, stroskotávajúceho pred našimi očami. Práve tu však tkvie sila skladby – v tom, ako je tento sám osebe banálny príbeh vyrozprávaný. Fragmentárne „tangá“ jasne ukazujú rozprávačský talent Carson, ťažiaci najmä z každodenných situácií, uchopených akoby s ľadovým odstupom, alebo prinajlepšom lakonicky, no zároveň v tých najlepších číslach ozvláštňovaných pozoruhodnými prozaičujúcimi („*Svadobný koláč som zjedla sama / kúsok po kúsku / celý, / jedla som ho niekoľko mesiacov / prežúvala som ho celé noci v rozsvietenej obývačke*“, s. 51) či poeticky sugestívnymi obrazmi: „*Boli tam len oni dvaja, stratení na špirálovitom chodníčku / manželovej / krásy*“ (s. 86). Samozrejme, toto platí, kým ozvláštňovania nie je nadbytok.

Kameňom úrazu mojej rozporupnej reflexie je teda nevyváženosť napätia medzi banalitou mikronarátívov (skladajúcich sa do „veľkého rozprávania“ o vzťahu) a ozvláštňovaním nie úplne funkčnými postupmi, založenými na metatextovaní (autorka využíva jednak intertextualitu a jednak znalosť metaliterárneho, teda literárnovedného uvažovania). Výsledkom je (zrejme) zámerne nezrozumiteľná babylonská mátež, efektívne prehlšujúca významové jadro skladby – čo je, samozrejme, škoda. Carson takto kladie dôraz na dekonštrukciu tradičných poetických a literárnych štruktúr (respektíve tieto miesta nenáležite pútajú čitateľskú pozornosť), a hoci chápem, že bez takejto dekonštrukcie by šlo len o „ďalšiu zbierku o rozpadnutom vzťahu“, vo výslednej podobe sa mi jednoducho javí *Krásu manžela* ako priliš sofistikovaná hra.

Predsa len však okrem miest, ktoré považujem za kazové, sa nájde aj niekoľko v takomto zámere relatívne funkčných. Centrálnou ideou knihy je krásu, sprítomnená v niekoľkých podobách. Evokovaný je tu antický ideál krásy, tradičná myšlienka krásy poézie sa ohláša v účelovej (neraz preexponovanej) ornamentálnosti výrazu, mo-

derný (povedzme, že od Baudelaira) pohľad na krásu sublimuje do postmoderného, takže v konečnom dôsledku je prítomná najmä subverzia krásy ako idey. Jadro zbierky, teda partnerský vzťah, je svojím spôsobom osudový: „*bola som bezbranná / voči existencii / a existencia závisí od krásy*“ (s. 55; zvýraznené autorkou), ale zároveň aj akosi nezmyselný: „*Môj manžel bol človek, ktorý vedel / viac o bitke pri Borodine / než o tele vlastnej ženy, oveľa viac!*“ (s. 14), a predovšetkým inherentne toxický a (seba)deštruktívny (výbušný rozpad vzťahu je základným konštrukčným princípom celého lyrického naratívu).

Na idey krásy ako takej sa, samozrejme, napája aj idea „krásy manžela“, opäť v subverzívnej polohe – tak ako sa kedysi predominantne mužský svet umenia pozeral na ženu ako na objekt, tak sa díva lyrická aktérka na partnera: „*Otoč manžela a ukáž jeho skrytú stranu*“ (s. 25). Zároveň využíva svoju znalosť literatúry i literárnej reflexie, cez prizmu ktorých tento „objekt“ pozoruje. Manželova fascinácia históriou, vyjadrená napríklad vyššie uvedeným citátom o bitke pri Borodine, je tu v opozícii k literárnemu ukotveniu – história partnerovi neponúka také možnosti ako literatúra lyrickéj aktérke, ktorá sa dokonca s manželom v tomto smere môže aj zahrávať: „*Manželka vie, ako dejinami zaujať manžela*“ (s. 103). Mimochoďom, partnerská „hra“ má paradoxnú podobu – zahrávanie sa lyrickéj subjektivity s manželom, ako je opísané vyššie, má protiváhu v jeho zahrávaní sa s ňou prostredníctvom manželskej nevery, ktorá je vo vzťahu otvorene pertraktovaná. Celkom lakonicky tento aspekt hry sumarizuje aktérka v kľúčovom „tangu“ s číslom XXII: „*manžel a manželka odpočívali, // podobne ako odpočívajú hráči, keď porušia pravidlá hry, / ak je to hra, ak poznajú jej pravidlá, / a bola a poznali*“ (s. 108).

Zobrazenie „krásy manžela“ ako objektu je ironickou výmenou stereotypných rodových rol, z druhej strany však môže byť aj sebazáchovným úsilím o vytvorenie si odstupu aktérky, proti ktorému zasa pôsobí celkom prirodzene jej vlastná

zaangažovanosť v danom vzťahu. To, či sú aj iné komentované ozvláštňujúce metaprvky v kontexte celej knihy funkčnými mimikrami osobnej drámy lyrickéj aktérky, si však už netrúfam posúdiť, podľa môjho názoru v konečnom dôsledku funkčne nepôsobia. Ťažko povedať, či to je spôsobené ustrojením zbierky, alebo len mojím čítaním, ale povedal by som, že kto si pôjde k tejto knižke Anne Carson po elementárny pôžitok z čítania, bude sklamaný či sklamaná. *Krásu manžela* vás skôr vyruší (v dobrom alebo v zlom), no najmä je celkom možné, že úsilie o rozkódovanie tohto podľa mňa prekomplikovaného textového objektu sa zmení na hlavybôľ.

MATÚŠ MIKŠÍK (1988) je odborný asistent na Katedre slovenskej literatúry a literárnej vedy FIF UK v Bratislave, kde vedie semináre venované teórii literatúry a slovenskej literatúre v anglickom jazyku. Výskumne sa venuje predovšetkým slovenskej poézii 20. a 21. storočia. Pôsobí aj ako recenzent a príležitostne ako knižný redaktor, v r. 2016 – 2018 bol šéfredaktorom *Knižnej revue*. Vydal literárnovednú monografiu *K jasu a tiesni mierim. Ivan Laučík v interpretáciách* (LIC, 2020).

IVANA ZACHAROVÁ

Niekedy žene nezostáva nič iné, len sa stať vlkom

KETTU, Katja. 2021. *Vlčí růže*. Praha : Argo. Preložila Jitka Hanušová.

„*Jíme Šedý chlup, moje máma se proměnila ve vlčici, a to je pravda*“ (s. 11) – touto vetou sa začína listová korešpondencia findiánky Lempi s jej detskou láskou Jimom Šedým chlupom v románe fínskej spisovateľky Katji Kettu *Vlčí růže*. Príbeh sa odohráva v indiánskej rezervácii v Minnesote. Autorka namiešala mix viacerých tém: útlak menších, rasizmus voči domorodým obyvateľom a obyvateľkám, sexuálne násilie na ženách, fascinujúce prírodné náboženstvo, takmer zabudnuté zvyky a tradície indiánskych kmeňov a láska v rôznych podobách. Je to príbeh o rozprávačkiných predkoch, o tých, ktorí umierali pod prikrývkami nakaženými kiahňami, ktoré im podstrčili belosi, o ne-

zlomnej Patti – kmeňovej matke, kňažke prastarého spoločenstva medicinmanov, o zatrpknutej starej matke Helmi, ktorá odmietala hovoriť inak ako po fínsky, a tiež o dedovi Hainarim, štrajkujúcim bitkárovi zničenom protikomunistickými perzekúciami FBI: „*V těch trudných osudech se točí všecko, co se dřív dělo přistěhovalcům a původním obyvatelům*“ (s. 13). Kettu neopomenula ani násilnú amerikanizáciu pôvodného obyvateľstva, závislosť od drog a všadeprítomnú chudobu v rezerváciách.

Román nie je rozdelený na kapitoly, lež na desať ciest, po ktorých hrdinky a hrdinovia kráčajú, cesty odchodu, zabudnutia, milovania, horkosti či vlka a nádeje. Katja Kettu je vynikajúca rozprávačka, v jej nezameniteľnom štýle sa mieša poetika s drsnosťou. Text je napísaný osobitým a bohatým jazykom, ktorý si vyžaduje sústredenie čitateľa a čitateľky. Zmyselný príbeh lásky a tajomstva, zasadený do fascinujúceho kontextu zvláštnych väzieb fínskych prisťahovalcov a Indiánov, je silné dielo, ktoré prináša výnimočný čitateľský zážitok. Dohromady spriada mýty a realitu, prebúdza Wendiga a vlkov, prepleta starý svet s novým. Výrazom Wendigo označujú Indiáni zlého ducha a tiež človeka, ktorého tento duch opantala: „*Vím, že je to nestvůra, která jen žere a žere, hltá syrové stehenní maso, znám to ze stovek příběhů vyprávěných u ohně a z Pattiných varování. Wendigo je živ z chlíplosti, v níž si rochní, a zaslepenosti*“ (s. 196). Hoci je román fikciou, rôzne spomenuté udalosti, osud indiánskeho kmeňa a kulisy majú reálny základ. Findiánmi sú označovaní potomkovia Fínov a pôvodných obyvateľov Severnej Ameriky. Ich počet dnes nie je známy, no odhady hovoria o stovkách až tisícoch. Súčasťou knihy je krátky text venovaný histórii tejto svojráznej menšiny. Prekladateľka Jitka Hanušová pri jeho koncipovaní využila informácie z publikácie *Fintiaani mailla* (V zemi Findiánov, 2016), ktorú Kettu vydala v spolupráci s novinárkou Mariou Seppälä a fotografkou Meeri Koutaniemi.

V rezervácii Fond du Lac žijú Indiáni z kmeňa Odžibejov. V 70. rokoch 20. storočia tu zmizlo

niekoľko žien a dievčat, po ktorých nikto nikdy nepátral, medzi nimi aj Rose – Vlčia ruža, Lempina matka. Možno utiekla, možno zomrela, nik netuší, čo sa stalo. Jej fínsky manžel Ettu stratil pamäť a príbuzní odpratali malé dievčatko ďaleko od domova. V jednom z listov sa dcéra vyznáva, že časť jej duše zostala v rezervácii, čo jej zabránilo dospieť. Nikdy si nezaložila rodinu. Po niekoľkých desaťročiach sa vracia do rezervácie za umierajúcim otcom, ktorý sa začína rozpamätávať na dávne udalosti. Lempi sa snaží vypátrať, čo sa stalo v osudovú noc, keď mama zmizla, túži pochopiť svoje indiánsko-fínske korene a nájsť samu seba. Pre Indiánov bola vždy príliš biela, pre ostatných príliš indiánska.

Dielo je písané v epištolárnej forme. Lempi v listoch píše dávnej láske Jimovi o tom, čo sa udialo po jej návrate do rezervácie. Jej rozprávanie je poprekladané listami, ktoré jej pred zmiznutím stihla matka napísať. Prostredníctvom nich sa postupne odкрývajú Rosine traumy z internátnej školy, kam bola ako dieťa odvedená so stovkami ďalších príslušníkov a príslušníčok rôznych kmeňov, opisuje skúsenosti s rasizmom a diabolským zaobchádzaním, ktorému boli deti v škole opakovane vystavované. Okamžite ich zbavili identity, indiánske mená nahradili „slušnými“ kresťanskými menami, zakázali používanie rodného jazyka... Navyše tam dochádzalo k sexuálnemu zneužívaniu. Práve na pôde školy miznú prvé dievčatá. Nikoho to však nezaujima, dokonca ani indiánskych aktivistov. Preto sa neskôr Rose angažuje v revolučnom hnutí, chce nielen spravodlivosť pre svoj ľud, ale najmä pre nezvestné osoby. V prvom rade však túži poraziť Wendiga a ochrániť pred ním ďalšie ženy a dievčatá, milovanú dcéru nevynímajúc. Urobí všetko preto, aby sa Lempi nestala ďalšou z obetí predátorov. Trebárs sa aj zmení na vlčicu. Žiaľ, zmizla skôr, než stihla dcéra dospieť: „*Má divoká máma, jejíž srdce bylo tak velké, že se do něj vešla bolest všech ztracených dívek*“ (s. 225). Udalosti spojené s internátnymi školami na prevýchovu indiánskych detí majú reálny základ a na internete sa dajú nájsť

mnohé články opisujúce túto nelichotivú a bolestnú kapitolu severoamerickej histórie.

Matkine slová pomáhajú Lempi spracovať traumy a konkretizovať jej pocity odcudzenia. Obe ženy vo svojej korešpondencii osvetľujú vlastné skúsenosti, túžby, pocity spolupatričnosti i vykorenenia, minulé aj súčasné dôvody, prečo je situácia taká, aká je: „*Kvůli tobě teď nastavuji tvář pravdě, tobě chci vysvětlit, co se stalo, zvlášť když můj příběh je zároveň příběhem mých rodičů, mého táty Fina Ettua a mojí mámy Rose, indiánky z kmene Odžibvejů a Anišinábů, která byla potomkem lidu Tří ohňů a pocházela z klanu Vlka a rodu Těch, co mění podobu*“ (s. 12). Dozvedáme sa viac aj o Hnutí amerických Indiánov (AIM), o pohnutých revolučných rokoch, keď príslušníci indiánskych kmeňov bojovali za dôstojnejší život, kmeňovú suverenitu, zachovanie domorodých kultúr, kvalitné vzdelanie a zdravotnú starostlivosť. Vo víre revolúcie sa spolu s Rose ocitá aj malička Lempi: „*Máma už jednou dřív vyvěsila vlajku vzhůru nohama na stožár, to když se dozvěděla, že nemůže mít víc dětí, protože ji rutinně sterilizovali ve zdravotním centru v Cloquetu, když jí prováděli výplach dutin, samozřejmě aniž ji o tom zpravili*“ (s. 159). Pri tejto vete človek nevie, či má plakať alebo zúriť. Prečo má zopár jedincov pocit, že môže rozhodovať o ženských telách? Nie je to minulosť, je to tu stále, stačí si spomenúť na nezmyselné čerstvé zákazy interrupcií v rôznych krajinách alebo nútené sterilizácie. Ani netreba chodiť ďaleko, chápadlá „inkvizície“ sa rozťahujú aj na Slovensku.

Románové hrdinky Katji Kettu sú silné. Keď milujú, milujú, keď nenávidia, tak poriadne. Stretávame sa aj s negatívnymi ženskými postavami, svokra sa vyžíva v týraní nevesty, babka je k vnučke výrazne chladná, ženy súperia o lásku jedného muža. Fyzické násilie páchajú muži, ale ženy sú majsterkami v tom psychickom. Sú dominantné, autorka im dáva väčší priestor než protagonistom. Kládie dôraz na nespútanosť a slobodu, moc prírodných náboženstiev, zvyky a tradície, inštinkty a iracionalitu. Rose si po celý život doká-

zala udržať silné spojenie s prírodou a tradíciami komunity, a to aj napriek pokusom o ich vykorenenie zo strany majority. Vskutku intenzívne pôsobia scény, keď matka zasvecuje dieťa do tajov sexualita. Sexualitu a túžbu nazýva vtáčikom: „*Čirip, ptáčku červenáčku, buď k mojí dceruške štědrej, promlouvala Rose k mému břichu a páčila svazky šalvěje, aby tou vůní přilákala ta správná vidění. (...) Posledního dne mě máma přistihla, jak jsem si do sebe strkala prst, abych zkusila, jestli tam opravdu žije ptáček. Polekala jsem se, ale máma se nezlobila. Je to divokej, nezkrocenej tvor, co se schovává v tvým nitru, řekla. Vopatruj ho, vopečovávej*“ (s. 106 – 107). Prebúdzanie zmyselnosti dievčaťa je krásne, nežné a svojrázne, prítomné erotické scény sú bez štipky vulgárnosti: „*Bílé slunce se jí opřelo do ramen a máma maličko nadzvedla pánev, aby ptáček mezi jejíma nohama lépe chytil rytmus stromu a v určitém okamžiku ona a strom pulzující mízou a tvrdostí splynuli v jedno. Nikomu jsem o tom nevyprávěla, protože by to považovali za špatné, ale pro mě to byla krásná chvíle, kdy starší samička dávala mláďatům lekci o životě*“ (s. 108).

Vlčí růže je feministický román, jeho téma súvisí s vykorisťovaním žien, s obchodovaním s ľuďmi, ale aj s opakujúcim sa motívom premeny žien na vlkov v mytológiách rôznych kultúr. Nie je to v žiadnom prípade jemný milostný príbeh, aj keď láska v rôznych podobách v ňom zohráva dôležitú úlohu. Obeta, ktorú je človek ochotný položiť na oltár za dobro a spravodlivosť, má niekedy príliš vysokú cenu. Je radosť čítať jazykovo pútavý a divoko pulzujúci román, z ktorého sa zároveň dozvedáme málo známú históriu a počúvame hlasy ľudí, ktoré sa zriedkakedy dostanú von. Premýšľam, aký by bol príbeh bez všadeprítomnej poetiky, vychádza mi jediné – drsný, surový a smutný. „Niekedy žene nezostáva nič iné, len sa stať vlkom,“ povedala autorka na krste knihy.

IVANA ZACHAROVÁ vyštudovala učiteľstvo pre 1. stupeň ZŠ na Trnavskej univerzite v Trnave. Píše najmä pre *Magazín o knihách*, kultúrnu prílohu denníka *SME*.

DENISA BALLOVÁ

Záleží len na pomlčke na náhrobnom kameni

BJERGFELDOVÁ, Annette. 2021.

Kodaňská Píseň písni. Brno : Host.

Preložil Robert Novotný.

S bratom sme zažili rôzne obdobia. Boli sme si veľmi blízki, keď sa mi zdôveril s dôvodmi, pre ktoré sa tráпил v stroskotanom vzťahu. Keď nechal školu, z ktorej mu pre stres začali rapidne padať vlasy, rozprávali sme sa v tom čase už oveľa menej. Vrátil sa do rodičovského domu a začal pomáhať na stavbe. Myslela som si, že je stratený prípad, taký, čo sa už nedá zachrániť. Keď sa opäť dostal na vysokú školu, podal si prihlášku na Erasmus. Za motiváciu vďačil svojim šikovným spolužiakom, ktoré ho ťahali dopredu. A zrazu mal nových kamarátov na škole v Rakúsku, potom v Taliansku. Urobil si rôzne kurzy v Londýne aj v USA. Pracoval v Španielsku, dokončil dve preslávené univerzity v zahraničí, zvažoval ďalšiu. Zrazu mal cieľ, ktorý vrátil svojim sivým dňom. Ľudia ho ovplyvňovali v každom novom prostredí – na internáte v Bratislave, na vysokej škole za hranicami aj v práci na Slovensku. Mal šťastie na dobrých ľudí, pretože s tými horšími sa vyburil počas puberty. Na univerzite sa začal stretávať s mladými, ktorí o sebe hovorili, že sú kresťania. Brat nikdy nechodil s Bibliou pod pazuchou, no mal takú aplikáciu v mobile. V rodine chcel najskôr všetkých obrátiť ako apoštol Pavol, aby si potom uvedomil, že je to každého osobná voľba a jeho kázne vedú k opaku. Pribrzdil a stiahol sa. Počas náročnejšieho obdobia, keď sme nad ním gúľali očami, mi daroval obraz, ktorý mi nechal vyrobiť. Je na nej Michelangelova maľba zo Sixtínskej kaplnky vo Vatikáne. Dopĺňa ju snáď najintímnejší text z Biblie – pasáž zo starozmluvnej knihy *Pieseň piesní*. „Polož si ma ako pečatidlo na svoje srdce, ako pečatidlo na svoje rameno, lebo láska je mocná ako smrť a nenávisť krutá ako podsvetie. Jej žiara je ohnivá ako najsilnejší plameň,“ uvádza sa v jej poslednej, ôsmej kapitole. Slová biblického textu po-

užíva aj dánska spisovateľka Annette Bjergfeldt, napokon odkazuje na ňu hneď v názve svojej knihy. *Kodaňská Píseň písni* však s týmto motívom pracuje len minimálne. Siahodlhý román je predovšetkým príbehom o rodine, láske a nešťastí.

V centre románu sú dvojčky – Olga a Esther. Kým prvá je krásna a talentovaná, tá druhá sa celú knihu len hľadá. Horšie však je, že je zároveň rozprávačkou príbehu. Esther nie je nesympatická, skôr sa stráca vo svojich pocitoch, okolnostiach, do ktorých sa nechtiac dostáva, a prekážkach, ktoré nevie prekonať: „*Pokud mi je známo, jsem jediná, kdo veverku sraženou autem dal do stabilizované polohy. Je to moc hezký pocit, že jsem užitečná, ba přímo nepostrádatelná. To gesto ústí ve vděk, ale rychle skončí jako bledý odlesk pravosti, totiž že někdo čistě fakticky někoho miluje i bez dobrých skutků. Olga nedělá nic pro to, aby byla zbožňovaná, prostě zbožňovaná je*“ (s. 88). Esther sa s Olgou porovnáva. Robí tak ako dievča, ktoré hľadá zmysel, ale tiež ako dospelá žena, ktorá sa prvýkrát zamiluje. Bjergfeldt medzi nimi buduje zvláštny vzťah, ktorému miestami dominujú súciti a sesterská láska, inokedy závisť a hnev: „*Jenže i za noci se chlapi víc koukají po Olze. Přestože ona mě neustále představuje novým mužům a snaží se mě dát s nimi dohromady. Její nespoutanost a pohled jejích zelených očí ale pohlcují veškerou pozornost a každého možného nápadníka rozptylují*“ (s. 202).

Dánska spisovateľka stavia dynamiku príbehu na citoch v rodine, ale aj v mileneckých vzťahoch. Kým sebavedomá Olga vidí lásku v takmer každom, stále sa hľadajúca Esther je omnoho opatrnejšia, a preto sa zamiluje len raz a bezhlavo. Oddá sa pocitom, ktoré ju celú premôžu, unesú z reality do sveta bez jasných kontúr. Olga, hoci má svoju životnú lásku od malička na dosah, volí radšej komplikovanejšiu cestu. V kontraste týchto neistých vzťahov je manželstvo ich rodičov Evy a Jana Gustava, ktorí sa pre odlišnosť pováh obetujú jeden pre druhého. Sú totiž presvedčení, že životná láska si takú obeť zaslúži. Keď potom ako rodičia zažijú najväčšiu bolesť, základy ich

vzťahu sa zosypú a každý sa vyberie iným smerom, ktorý si dovtedy zahatal nezmyselnými výstrahami. Mimo tohto všetkého je Varinka – stará mama dvojčiek, emigrantka z Petrohradu, dcéra cirkusanta, gamblerka a hlavne žena, ktorá na lásku už neverí. Zažila ju raz, to jej úplne stačilo: „*Naše babička je cizinka. Cizinka bez matky, cizinka bez vlasti. Cizinka, která bydlela šedesát let na Amageru uprostřed národa s nepochopitelnou duší a s mořem dialektů. Po řadu let byla cizí vlastnímu manželovi i dceři. I nás tři sestry si k tělu pustila jen tak napůl. Po dědově smrti možná jenom chrt Igor opravdu přeletěl přes plot a našel si do jejího zavilého srdce cestu*“ (s. 349).

Bjergfeldt svoj spisovateľský talent dokazuje predovšetkým v opisoch okolia – šireho neba alebo ostrých tieňov, ktoré vrhajú domy. Rovnako sebavedomá je v pasážach, kde sa venuje farbám, ktoré sa stanú pre Esther dôležité, ak nie určujúce, keď v sebe objaví talent na maľovanie: „*Dny se vlečou hlemýždím tempem. Zkouším malovat v Olžině starém pokoji, jenže mě to nebaví. Můj život je plný zátiší s ovocem, která se zdají naprosto nesmyslná. Vždyť nature morte ani nezní jako něco povznášejícího a já nechápu, jak mě to vůbec někdy mohlo tak zajímat. Barvy přestaly zpívat*“ (s. 302, zvýr. autorkou). Bjergfeldt, ktorá je v Dánsku známou pesničkárkou a skladateľkou, vie originálne pracovať aj s jazykom. Výstižne pomenováva pocity i milníky žien: „*Už ta představa, že z nezralého pubertálního mládí přejde člověk rovnou do abnormálně předčasné menopauzy. Po páteři mi přebíhá mráz, děsím se náhlé smrti a zkázy. V noční tmě číhají obrázky zhroucených zad. Strach spí s otevřenými očima*“ (s. 336). Dokáže veľmi presne opísať to, na čo bežne nemyslíme: „*Kdykoli někdo umře, pečlivě se na náhrobek vyryje den narození a úmrtí. Ale počítá se vlastně jen ona malá pomlčka mezi letopočty*“ (s. 330). Negatívom jej prvotiny je, že v nej prevažuje klíšé: „*s hřívou zlatou jako obilí, se dvěma olivově zbarvenými lesními jezírky místo očí*“ (s. 215), alebo: „*Zrovna mě požádal o ruku a mně se v srdci rozbouří varhanní koncert*“ (s. 255).

Ešte vypuklejšie je to na miestach, kde chce autorka vysloviť univerzálne pravdy, ale sklzne do prázdnych až ošúchaných fráz: „*Nenarodila ses jako larva nebo nemá ovce, nýbrž jako lidská bytost se zlatým hrdlem, která dokáže rozechvívat svět*“ (s. 337), alebo: „*Život je dar, ale rozbalit si ho musí člověk sám*“ (s. 412).

Hoci sa autorka pokúsila napísať originálnu ságu o rodine, kde je každý nešťastný po svojom, no vlastne trpia rovnako, nakoniec z toho vznikol skôr oddychový román s neuchopiteľnými postavami a predvídateľným dejom. A to je vzhľadom na jeho potenciál veľká škoda.

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 pol roka 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. Momentálne žije v Prahe a píše pre *Denník N*.

JAN ŠKROB

Poezie náznavu a vznešené krásy

GOLDSTEIN, Klára. 2021. *Falkenfrau*.

Brno : Host.

Klára Goldstein v básnickej knize *Falkenfrau* nominované na Magnesii Literu buduje svet, ktorý se vymyká trendom súčasnej českej poezie. Zároveň je pro českou poezii generáci Y a Z typická orientácia na bezprostrednú súčasnosť spojená s obavami z budúcnosti a zároveň pomerne prímočarý (byť ne nutne neobrazný) jazyk, Goldstein nás prenáša do minulosti a drží sa lyrické nedomieľanosti vecí. Celou knihu drží pohromade už na prvni dojem výrazné a netypické prostredie. Jisté je, že sme v strednej Európe v relativne nedávnej minulosti, možná na prelomu 19. a 20. storočia, možná o pár dekád pozdšji. Je to svet kavárniček a klasické hudby (ktará v celej knize hraje zásadnú rolu), poezie, ktorou by si človek mohol čistiť v Schönbrunnských zahradách medzi sochami. To ale není celá pravda. Kláru Goldstein nezajímá samoučel-

ná nostalgie. Středoevropský *biedermeier* je především kulisou, kterou prosvítají hluboké příběhy i bolesti.

Dost přízračně čteme hned ve druhém textu knihy o atentátu na Františka Ferdinanda d'Este, který odstartoval první světovou válku – mnohými považovanou za počátek moderních dějin. A téměř na každé stránce cítíme, že právě velké dějiny jsou tím, co se někde na pozadí odehrává. Ale ani to není to nejpodstatnější. Podstatný je monolog člověka, který vzpomíná. A pokud je *Falkenfrau* někdy trochu nesrozumitelná, protože nevíme, jestli jsme zrovna na začátku první světové války nebo na konci druhé, je to přirozená vlastnost lidské paměti, která je ze své podstaty nespolehlivá: události splývají, jejich chronologie je nejistá, objevují se mezery a trhliny.

Pro celou knihu je typický určitý rozpor: na jedné straně máme pocit, že tu jde o velmi konkrétní historické události a lidské příběhy, na druhé straně nás záměrná nekonkrétnost a nedovyslovenost autorčina jazyka často nechává tápat – jako v básni *r. strasse 87*, jednom z vrcholných textů knihy, kde se náhle vynořují velmi konkrétní obrazy výslechové místnosti: „*Mlátili o stůl složkami, rozbíjeli židle. / Mávali mi před očima těmi recenzemi, / které znám nazpaměť*“ (s. 22). Pokud je celá kniha otiskem paměti 20. století, promlouvá s velkou silou o nespravedlnostech, traumatech a nesvobodě tak úzce spojenými se středoevropskými (a konkrétně českými) dějinami. A policajt, který na vás řve a snaží se vás zlomit, nakonec může být ve službách kterékoli z řady různých mocností.

Klíčovou historickou pravdou, kterou se nám Klára Goldstein snaží sdělit, tak jako by nebyl nějaký konkrétní osud nebo konkrétní křivda, ale prostřednictvím střípků příběhů a obrazů v první řadě napětí mezi velkými dějinami s jejich konflikty a proměnami politických režimů i státních hranic a na druhé straně osudy lidí, kteří chtějí svobodně žít svůj život, chodit do kaváren a věnovat se hudbě, ale právě tyto velké dějiny – nakonec spíš temné než vznešené – je strhávají pod svá

kola a lámou jim kosti. „*Budou si myslet, že vědí, / o čem je tahle báseň*“ (s. 7) – píše Goldstein, ale spíš než vědomí nebo zdání vědomí je to nakonec spíš tušení, co nás celou knihou provází. Klára Goldstein je básnířkou náznaku, záblesku, fragmentu – který ale nijak nepostrádá výmluvnost.

Síla *Falkenfrau* je totiž i v tom, že nemusíme přesně vědět, na které historické události autorka zrovna naráží, o jakých místech píše, o jakých lidech, o jakých konfliktech. Oproti strohému popisu a analýze akademického textu, ale povětšinou nakonec i oproti próze, jsme osvobozeni od toho, abychom každý odkaz nebo název ulice museli racionálně pochopit, rozklíčovat, správně přiřadit. Situace a obrazy promlouvají samy. „Pochopit“ nám stačí celkovou atmosféru knihy, i když autorka samozřejmě přesně ví, co dělá a o čem mluví – jenom je v první řadě básnířkou, a tak jsou pro její knihu stěžejní spíš prožitky než jasně lokalizované události, vztahy a situace spíš než jména a data.

To vše umocňuje autorčin hluboce lyrický a místy až skoro estetizující jazyk. Podobně jako v útržcích událostí a dějů se v jejích symbolických obrazech a metaforách můžeme chvílemi i ztratit. Goldstein jako by dbala na to, že básnický jazyk má být krásný a zprostředkovávání krásy je smyslem umění, jakkoli třeba zrovna promlouvá o věcech temných a tísnivých. A právě v tom mi nakonec *Falkenfrau* nejvíc připomíná klasickou hudbu, ke které neustále odkazuje: právě takový druh vznešené krásy, bez jakéhokoli ironického pomrkávání nebo potřeby samu sebe nějak narušit, zrelativizovat, obrátit vzhůru nohama je důležitým klíčem k její podmanivosti.

Falkenfrau může při nepozorném čtení snadno vyvolat mylný dojem, že právě tato krása je jejím hlavním smyslem, že jde o zdobnou obraznost a čistotu básnického jazyka. A čtenáři a čtenářky by se mohli ošivat, že to přece nestačí, že poezie tu přece není (jenom) od toho, aby byla krásná. Jakkoli jsem sám někdy vůči příliš krásné poezii podezřívavý, cítím, že u Kláry Goldstein není tato krása tím, co by mělo být nejpodstat-

nější. V první řadě jde ruku v ruce s celkovou velmi dobře promyšlenou stylizací knihy – básnický jazyk Kláry Goldstein sice je zcela současný, ale právě důraz na určitý typ obraznosti a melodramatičnosti podtrhuje pocit, že se skutečně pohybujeme v jiné době. Neméně důležité pak je, že Goldstein neestetizuje bolest a utrpení, byť by k tomu mohl svádět jak zvolený jazykový styl, tak řada motivů. Skutečná básnická citlivost ale pozná, kde náznak a jinotaj nestačí. Myslím, že v tom se Kláře Goldstein podařilo obstát. Autorka naopak ukazuje, že i v poezii, která si zakládá na vznešenosti jazyka, je prostor pro nepřikrášlenou skutečnost – a skutečnost, jakkoli tvrdá nebo krutá, nemusí být v rozporu s hloubkou lyrické obraznosti.

JAN ŠKROB (1988) je básník a překladatel. Vydal básnické knihy *Pod dlažbou* (2016, EMAN), *Reál* (2018, Malvern) a *Země slunce* (2021, Viriditas). Bol nominovaný na cenu DILIA Litera pre objav roku (2017) a Cenu Jiřího Orteny (2019). V r. 2018 sa stal laureátom Drážďanskej ceny lyriky. Jeho básne boli preložené do angličtiny, francúzštiny, nemčiny, poľštiny, holandčiny, litovčiny, slovinčiny a gréčtiny. Je členom Asociácie spisovateľov.

KATARÍNA GECELOVSKÁ

Lekcia počúvania s porozumením
CUSK, Rachel. 2022. *Tranzit*.

Bratislava : Inaque. Preložila Kamila Laudová.

Tranzit je druhým dielom trilógie (*Obrys*, recenzovaný mnou pre *Glosolátiu*, č. 4/2020, *Tranzit* a *Poceta*), ktorá býva označovaná aj ako autobiografická fikcia (okrem tejto trilógie Cusk spracovala svoje skúsenosti s rozvodom aj v esejisticky ladenej knihe *Aftermath: On Marriage and Separation* z roku 2012). Podobne ako prvý diel, ani *Tranzit* nemá zápletku a dej v klasickom zmysle slova. Môžeme skôr hovoriť o určitej životnej situácii: rozvedená Faye sa so svojimi dvoma synmi presťahuje do Londýna, kde kúpi starý polodomček v hroznom stave, a kým ho stavebná firma rekonštruuje, chlapci sú u otca a ona sama žije na stavenisku. V *Obryse* sme sa zoznámili so spisova-

teľkou Faye, ktorá práve prilietala na pár dní do Atén ako jedna z lektoriek kurzu tvorivého písania. V *Tranzite* ide o kľúčovejšiu životnú situáciu: Faye začína po rokoch, ktoré strávila s manželom na vidieku, nový život v Londýne. Je síce už nejaký čas rozvedená, ale až teraz vykonáva dôležitý krok priestorového osamostatnenia. K tejto zmene odkazuje aj názov románu, ktorý môžeme čítať vo viacerých významoch: tranzit ako presun na miesto určenia, tranzit ako „krátkodobý pobyt cestujúcich na istom území medzi dvoma cestovnými spojeniami“ (sk.wikipedia.org/wiki/Tranzit) alebo tranzit ako pohyb/prechod planét cez pozície v našom východiskovom, natívnom horoskope (www.astrologie.nebesa.cz/tranzityanebcoted). Román začína práve zmienkou o astrológii: „*Prišiel mi mejl od astrologičky, vraj má pre mňa dôležité správy týkajúce sa udalostí, ktoré ma čoskoro postretnú. (...) Tvrdila, že na mojej hviezdnej mape sa chystá veľký tranzit vesmírnych telies. Informácia ju nadchla, keď si uvedomila, aké zmeny mi môže priniesť*“ (s. 7). Napriek nedôverčivej irónii, s ktorou protagonistka k predpovedi pristupuje, ju predzvešť veľkej zmeny sprevádza celou knihou. Medzičasom žije akýsi prechodný život v dome, ktorý je oveľa viac staveniskom než domovom, a aj s vlastnými synmi môže komunikovať len telefonicky. Zažíva ochromujúce, nepochopiteľné nepriateľstvo zo strany susedov žijúcich na prízemí, ktorí agresívne vystupujú voči nej ako novej majiteľke poschodia, voči rekonštrukčným prácam, ale aj každému kroku, ktorý urobí na podlahe svojho bytu, a každému zvuku, ktorý odtiaľ započujú. Popri dohliadaní na prestavbu vyučuje tvorivé písanie, stretáva sa s kamarátmi a kamarátkami a zúčastní sa aj na besede v rámci literárneho festivalu.

Jednotlivé kapitoly sa odvíjajú v podobe rozhovorov medzi Faye a ďalšími postavami, ktoré sú zaznamenané v priamej aj nepriamej reči. Prvý známy, stretnutie s ktorým nám Faye v románe sprostredkuje, je jej bývalý priateľ Gerard. Kedysi spolu niekoľko mesiacov žili a potom ho bez poriadneho vysvetlenia opustila pre iného muža

(svojho neskoršieho manžela) a odsťahovala sa na vidiek. Nebude náhoda, že po návrate do Londýna je to práve Gerard, kto otvára novú etapu jej života svojím príbehom. Po ich voľakedajšom rozchode Gerard roky nemohol pochopiť, čo sa stalo, volával jej do domu na vidieku a dokonca jej napísal niekoľkostranový list, ktorý nezvládla ani dočítať, nieto naň odpovedať: „Lahostajnosť voči Gerardovmu utrpeniu, ktorú som si vtedy ani nevšimla, mi teraz pripadala čoraz viac zločinná. Veci, ktoré som cestou za novou budúcnosťou zavrhnla, teraz, keď bola aj nová budúcnosť zavrhnutá, nadobúdali rozmary obvinenia, a to až do takej miery, že som sa začala obávať testu priamo úmerného niečomu, čo som ani nestihla zhodnotiť či uvedomiť si“ (s. 24). Gerard je dnes ženatý muž v domácnosti, má malú dcéru a – ako vysvitne – už dávno jej odpustil (písal jej to ešte pred rokmi v liste, ktorý nedočítala). Jeho rodičia hudobníci ho v detstve viedli k hre na husliach a nútili ho tvrdo cvičiť. Gerard sa hudbe už dávno prestal venovať, ale teraz, keď má dcéru, ju tiež dal na husle, lebo si nevie predstaviť, že by sa dieťa dalo vychovať bez hudby. Ale nie je si „ani zďaleka istý, či pre ňu chce život, ktorého možnosť ho tak dlho zožierala. Niekedy takmer ľutoval, že jej vôbec husle ukázal, čo len potvrdzuje fakt, že najmenej skúmame to, čo nás najviac formovalo, a slepo sa rútime do situácií, v ktorých sme nútení zopakovať to. Možno sa budúcnosť dokáže zakoreniť len v hlbokých ranách“ (s. 25).

Jednou z ďalších postáv je kaderník Dale, ktorý si jedného dňa na silvestrovskom večierku uvedomil prázdnotu života, aký vedú on a jeho známi – v štyridsiatke žijú tak isto ako v dvadsiatich piatich –, a upadol do depresie. Na literárnom festivale spolu s Faye stretávame nesmierne egocentrického spisovateľa Juliana, šoumena, ktorý prezentuje svoj život a tvorbu v štýle stand-up komika. Určitý variant protagonistkinej súčasnej situácie nachádzame v postave jej kamarátky Amandy, žijúcej na stavenisku nie niekoľko týždňov, ale už dva roky. Jej priateľ stavbár dokončuje rekonštrukciu vo svojom voľnom čase, čím sa

dočasné stavebné práce natiahli do nedohľadna. Amanda sa pokúša pomenovať, „aký je človek zraniteľný, keď mu rozbúrajú dom. Je to ako ležať na operačnom stole (...) otvorili vás a teraz pracujú a vy sa nemôžete pohnúť, kým všetko neopravia a znovu nezošijú“ (s. 106 – 107). Zoznámime sa aj so stavbármi pracujúcimi pre Faye (Tonym, Pavlem a ich šéfom), študentkou tvorivého písania Jane či s bratrancom Lawrencom, ktorý si prešiel rozvodom a v súčasnosti žije s novou partnerkou. Faye sa o sebe a svojich pocitoch najviac rozovorí na rande s mužom, ktorého takmer nepozná – inak môžeme jej prežívanie odčítať skôr z príbehov a slov iných postáv.

Tranzit pokračuje v štýle a spôsobe rozprávania, ktorými Cusk očarila už v *Obryse*. Pozorovacie a odpočívacie schopnosti protagonistky (a autorky), ktorá dokáže cez každodenné rozhovory s druhými ľuďmi vystihnúť esenciu ich charakteru a životného príbehu (a zároveň vyjaviť aj niečo o sebe), sú fascinujúce. Faye skutočne počúva a kladie otázky tak, že sa o partneroch a partnerkách v rozhovore naozaj niečo dozvie (čo vôbec nie je samozrejmosť). Svoje zistenia explicitne nepomenúva a nekomentuje – necháva čitateľov a čitateľky, aby počúvali a vnímali spolu s ňou. Jej spôsob vedenia rozhovorov, počúvania a poznávania ľudí a sveta je neopozeraný a veľmi inšpiratívny. Čitateľ/ka sa po dočítaní knihy ľahko prichytí pri tom, že sa uprostred stretnutia so známym pýta sám/samej seba, akú otázku by v tejto chvíli položila Faye, aby o tom druhom zistila niečo ozajstné. Na jednom mieste románu protagonistka konštatuje: „Bolo ťažké počúvať, kým človek rozprával. Počúvaním som sa dozvedela viac, ako som si kedy myslela, že je možné“ (s. 152). Počúvanie sa v autorkinej trilógii ponúka aj ako spôsob vyrovnávania sa s minulosťou, s chybami, ktoré človek urobil, s udalosťami, ktorým nerozumie. A tiež ako spôsob hľadania a skúmania pravdy. Je to až akýsi druh pokánia alebo aspoň zastavenia sa uprostred rýchleho toku diania a životných situácií, ktoré nám často nedávajú zmysel.

KATARÍNA GECELOVSKÁ (Košice) vyštudovala slovenský jazyk a literatúru a estetiku. V súčasnosti žije v Brne a pôsobí ako doktorka na Masarykovej univerzite (odbor literárna komparatistika). Donedávna pracovala ako učiteľka v Košiciach. Je členkou Spišského literárneho klubu a venuje sa ekologickému aktivizmu.

MARCELA SPIŠŠÁKOVÁ Nádej zasypaná lavínou

SMITH, Ali. 2021. *Jar*. Bratislava : Artforum. Preložila Kristína Svrčková.

Brexit a udalosti okolo neho motivovali Ali Smith k napísaniu knižného kvarteta s názvami ročných období, z ktorých na slovenskom knižnom trhu vyšli už tri v tomto poradí: *Jeseň*, *Zima* a *Jar*. Podobne ako v predošlých „ročných obdobiach“, aj v *Jari* sa spolu s ňou vyberáme na cestu hľadania nádeje vo svete spleťtých, často konfliktných medziľudských vzťahov a bezvýhodiskových situácií. Priznám sa, že *Jar* sa mi nečítala ľahko, možno ešte ťažšie (hoci rýchlejšie) ako jej predošlé dva romány. *Jar* ako ročné obdobie, a zároveň *Jar* od Ali Smith, sa môže javiť ako prísľub nového života a očisty, v našom ľudskom svete však ide často aj o obdobie sezónnej depresie, *jar/Jar* dokáže potrápiť dušu (aj tú čitateľskú).

Keďže som čítala predošlé jej dve knihy, bola som už vnútorne na literárny (obsiahly a sčasti experimentálny) štýl písania autorky pripravená. V tomto jej románe, rovnako ako v tých predošlých, je okrem hlavnej dejovej linky (respektíve dvoch liniek, ktoré sa neskôr spájajú do jednej) mnoho odbočiek k iným umelcom a umelkyňiam, k historickým udalostiam, fikcia sa mieša, alebo priam splyva s realitou. Ako uvádza jedna z postáv (Paddy): „Rozprávačská stratégia a realita sú dve rôzne veci, no žijú v symbióze“ (s. 48). Len na okraj spomeniem, že toto Smithovej quarteto mi konceptom vzdialene pripomenulo filmovú „farebnú“ trilógiu od poľského režiséra Krzysztofa Kieślowského (*Modrá*, *Biela* a *Červená*), a to tým, že napriek tomu, že v každom jednom filme (rovnako ako aj v Smithovej romá-

noch) ide o samostatne fungujúci príbeh, nájdete v každej jednej „farbe“ spojenie s tými ostatnými. Napríklad Juliette Binoche sa zjaví na pár sekúnd aj vo „farbách“ (*Biela* a *Červená*), kde nehrá hlavnú rolu, tak ako sa v každom „ročnom období“ autorky stretneme s Danielom, ktorý bol v *Jesení* jedným z hlavných protagonistov a v *Zime* a *Jari* sa len nachvíľu, akoby mimochodom mihne a to, či si ho všimneme alebo nie, nie je pre pochopenie príbehu dôležité. Takýchto viac či menej nenápadných spojení je medzi jednotlivými románmi niekoľko, avšak to, čo ich spája najviac, sú témy, ktoré v nich autorka spracováva a ktorými všetci dosť intenzívne v súčasnosti žijeme, ako napríklad migračná kríza, vzájomné ľudské (aj generačné) odcudzenie, neúcta k jazyku, vulgárnosť a agresia v politike a na sociálnych sieťach, klimatická kríza a iné.

Samozrejme, tak ako to bolo aj v predošlých knihách, aj v *Jari* nás dejom sprevádza, ako taký (dobrý) duch, výtvarná umelkyňa, tentoraz súčasná britská výtvarníčka a filmárka Tacita Dean (výnimočné dielo *Monfaton letter* – hory s lavínou nakreslené kriedou na deväť spojených tabuľových dosiek – si určite vyhľadajte na internete). Deanovej dielo si Ali Smith zaiste nevybrala náhodne, keďže tento obraz bol inšpirovaný anekdotou o lavínach v Rakúsku v 17. storočí, ktoré zavalili a pochovali niekoľko ľudí, neskôr aj kňaza, ktorého však napokon, stále živého, jedna z lavín odkryla. Tacita Dean tieto lavíny prirovnáva k Brexitu, ktorý považuje za rovnako devastačný, ale vidí v nich aj nádej, že posledná lavína nás „odkryje“.

Príbeh *Jari* sa začína odvíjať na škótskej vlakovkej stanici, na ktorú z Londýna náhodne docestuje starnúci depresívny filmový režisér Richard Lease po tom, čo sa dozvedel o smrti svojej najlepšej priateľky, scenáristky Paddy. Vlastne to nebola celkom náhoda: „Zahľadí sa na hory za mescom. (...) Preto vystúpil z vlaku práve tu: vlak vchádzal do stanice a tie hory vyzerali tak čisto ako práve upratané. Bolo na nich niečo, čo akceptovalo samo seba, nič nepožadovalo. Jednoducho

boli“ (s. 18 – 19). Hory, ale aj oblaky sú akýmsi leitmotívom románu, obsiahnuté v diele už spomínanej Tacity Dean aj v reáliách škótskej krajiny – príroda ako ukotvenie, útecha a symbol prírodnej sily. Richard spomína na priateľstvo s Paddy, na to, ako sa prvýkrát stretli pri natáčaní filmu, ale aj na ich posledné stretnutie pred jej úmrtím (autorka nás dejom vracia do minulosti), pri ktorom sa rozprávali o jeho novej pracovnej filmovej ponuke súvisiacej s fiktívnym príbehom stretnutia spisovateľky Katherine Mansfield a básnika Rainera Maria Rilkeho (predlohou scenáru je fiktívna kniha s názvom *Apríl*). Paddy je týmto príbehom fascinovaná, keďže je veľkou obdivovateľkou Katherine Mansfield, o ktorej hovorí: „*Bola to poriadna dobrodružka, a to vo všetkom, povie Paddy. Sexuálna dobrodružka, umelecká dobrodružka, spoločenská dobrodružka. Ozajstná svetobežníčka. Zakúsila všetky druhy lások, čo bolo na jej dobu dosť dráždivé, skrátka, ona sa ničoho nebála*“ (s. 31). Katherine Mansfield je akýmsi predobrazom postavy Paddy, umelecky založenej ženy s dobrodružným životným príbehom. Ali Smith artikuluje cez postavu Paddy okrem iného hnev (a zúfalstvo), ktorý je v knihe aj akýmsi potvrdením životných síl a záujmu o dianie okolo nás. Tento hnev zaiste reflektuje emocionálny svet autorky, zároveň však aj mnohých iných ľudí, ktorí s Brexitom nesúhlasili a ktorí citlivo vnímajú aktuálne spoločenské a politické dianie.

Postava Paddy spomína vo svojom spravodlivom rozhorčení aj dve kauzy, ktoré nedávno otriasli britskou spoločnosťou: „*Och, rozumiem brexitu, povedala. Tolko ľudí nahnevaných na demokraciu zo všetkých tých dôvodov. Čo nechápem, je Windrush. Čomu nerozumiem, čo nedokážem rozumom spracovať, je Grenfell. Windrush, Grenfell, to nie sú v histórii poznámky pod čiarou. Ony sú história. (...) Prečo sa nekonal taký veľký protest ako táto vraj Veľká Británia? Takéto niečo by položilo hocijakú inú vládu, ktorú som v živote zažila. Čo sa stalo so všetkými dobrými ľuďmi v krajine?*“ (s. 50 – 51). Windrush je škandál z roku 2018, týkajúci sa ľudí, ktorí boli neprávom

deportovaní, mnohí z nich sa narodili ako Briti, alebo do Británie prišli pred rokom 1973, najmä z karibských krajín. Grenfell je zase kauza súvisiaca s požiarom bytového komplexu v Londýne v roku 2017, ktorý nespĺňal základné bezpečnostné podmienky a otvoril otázky sociálnej nerovnosti, triedy, rasy, bytovej politiky a politiky sociálneho bývania. (Autorka nás s týmito kauzami, ako aj s mnohými inými reáliami spomenutých v knihe, žiaľ, podrobne neoboznamuje. Nevyčítam jej to, jej knihy sú v prvom rade určené britskému publiku, ja ako čitateľka som však pri Ali Smith vďačná za internet, pretože bez neho by som naozaj mnohým zmieneným udalostiam a ich súvislostiam s ďalším dejovým vývojom nerozumela.) Tieto dva uvedené škandály naznačujú ďalší vývoj románu a hlavnú tému, s ktorou nás chce autorka oboznámiť.

Od osudu Richarda a Paddy sa presunieme do sveta, ktorý je vzdialený od umenia, citlivosti a empatie. S touto dejovou polarizáciou, respektíve polarizáciou postáv, sme sa mohli stretnúť aj v predošlej knihe *Zima*, v ktorej tiež citlivosť, empatia, rebélia stoja v protiklade k emocionálnemu útlmu, konformnosti, poslušnosti. Prostredníctvom postavy s menom Brit (skrátená verzia mena Brittany, ktoré opäť nie je autorkou zvolené náhodne) sa dostaneme do sveta detenčného centra pre ľudí na úteku. Brit tam pracuje ako dozorkyňa. Ľudí, ktorých v ňom zadržujú, zamestnanci nazývajú deti. Ali Smith nám približuje každodenný život v záchytných centrách v Británii, neľudské podmienky, ktorým sú ľudia na úteku vystavovaní, beznádej ich bytia, ich dehumanizáciu: „*Tu je niekoľko vecí, ktoré sa Brittany Hallová naučila za prvé dva mesiace ako dozorkyňa (...) že deti sa potulovali po krídlach, ako keby trpeli pásmovou chorobou. A vyzerali, že u nich choroba silnie, čím dlhšie v centre zostávajú. Keď sem prvý raz prišli, našli si priateľov medzi ľuďmi, s ktorými ich niečo spájalo, pôvod, náboženstvo, jazyk. Potom to priateľstvo proste zomrelo, dalo sa to vidieť zas a znovu, pretože to, čo ich spájalo teraz, boli sračky, otvorený záchod a to, že sa tu v zajatí*

zasekli na dobu neurčitú, čo znamená, že nemáte šajnu zistiť, kedy sa odtiaľto dostanete alebo či vôbec, a ak sa dostanete, neviete na ako dlho predtým, než vás sem opäť pošlú“ (s. 112). Myšlienkový svet Brittany slúži ako zrkadlo tej časti (nielen) britskej spoločnosti, ktorá sa aj trochu pozerá, vníma, aj cíti, ale nemyslí si, že sa môže alebo dá (alebo by sa malo dať) na aktuálnej situácii niečo zmeniť. Nakoniec prežiť ako dozorkyňa v takomto prostredí si vyžaduje (a povedzme si pravdu, často si to vyžaduje samotné prežitie každého jednotlivca) aj určitý stupeň emocionálneho otupenia. Aj Brittany vieme ako postavu pochopiť, súcitiť s ňou, pretože zosobňuje kúsok z každého a každej z nás.

Situáciu v záchytnom centre nakoniec trochu posunie „zázrak“. Zjaví sa mladé dievča, utečenka Florence, ktorej „*príbeh sa skončil v mori*“ (s. 129) a ktorej sa napriek všetkým bezpečnostným opatreniam podarí dostať k vedeniu záchytného centra a vybaviť čosi, čo je považované za nemožné – dôkladné vyčistenie záchodov. Groteskne tu pôsobia dve skutočnosti: Florence má na vedenie centra niekoľko požiadaviek, avšak splní sa len tá tykajúca sa toaliet, čo aj tak všetci považujú za neuveriteľný progres, a druhá, že nikto nevie, ako sa Florence vlastne dostala k vedeniu, ako je možné, že ju nikto nevidel, čím autorka vytvorila paralelu s „neviditeľnosťou“ utečencov a utečieniek, s tým, ako ich prehliadame, aby sme nemuseli riešiť ich životné situácie: „*Niekedy bývam neviditeľná. (...) Obzvlášť ľudia bielej pleti vedľa prehliadnúť (...) ľudí čiernej a zmiešanej rasy, ako keby sme neexistovali*“ (s. 130). Osudy Brittany a Florence sa pretnú, stretnú sa („smithovsky“) náhodne na vlakovej stanici. Florence sa podarí presvedčiť Brittany, aby s ňou odcestovala do Škótska, kde sa opäť „náhodne“ stretnú so smútiacim Richardom a spolu s ním aj s neznámou pani Aldou, z ktorej sa nakoniec vykluje aktivistka pracujúca pre ilegálnu pomocnú sieť pre ľudí na úteku (tzv. „železničné podsvetie“). Vyberú sa dodávkou na spoločnú cestu, ktorá nakoniec pomôže Florence stretnúť sa so

svojou matkou. Žiaľ, len nachvíľu, pretože osudy utečencov a utečieniek sú smutné a Ali Smith nám v tomto ohľade nechcela ponúknuť príbeh, na konci ktorého si spokojne vydýcheme. Je to práve neprítomnosť nádeje, s ktorou nás chce konfrontovať. Ako autorka hovorí prostredníctvom slov neznámeho muža, s ktorým sa Paddy počas svojej mladosti zoznámila na koncerte Beethovena (pri skladbe *An die Hoffnung*), „*ozajstná nádej je v skutočnosti neprítomnosť nádeje*“ (s. 46).

Kniha *Jar* má mnoho vrstiev, nie je to len príbeh o ľuďoch a ľudskom (ne)porozumení, ale aj vyjadrenie lásky k umeniu, k umelkyniam (Beatrix Potter, Katherine Mansfield, Tacita Dean), umelcom (stretneme sa tu znova s Charliem Chaplinom, Shakespearom, Dickensom), ale aj lásky k prírode a ku krajine, k domovu, Škótsku, z ktorého autorka pochádza, jeho nelahkej histórii, jazyku a k ľudovým tradíciám. *Jar* je o nepriateľstve (alebo aj nezaujme, ľahostajnosti), ktoré sa dokáže pretaviť do priateľstva, o fiktívnych hraniciach v nás, ale aj tých skutočných, ktorými sa navzájom oddeľujeme: „*Čo keby, pokračuje dievča. Sme namiesto toho, aby sme hovorili, že hranica rozdeľujete tieto miesta. Povedali, že ich hranica spája. Táto hranica tieto dve veľmi zaujímavé rozdielne miesta drží pokope*“ (s. 132).

Ako som naznačila v úvode, ročné obdobia Ali Smith sa nečítajú ľahko. Autorka okrem mnohých „odbočiek“ rada používa slovné hračky (napríklad *An die Hoffnung / Andy Hoffnung*), archaizmy, odkazy a citácie iných umeleckých diel, úryvky ľudových piesni, historické detaily, ktoré voľne vkladá do svojich textov, miestami vynecháva interpunkciu, alebo ju používa netradičným spôsobom. Uznanie si preto zaslúži aj prekladateľka Kristína Svrčková, ktorá dokáže texty Ali Smith pretaviť do slovenčiny tak, že sa dajú čítať plynulo, a pritom nevymazáva skutočnosť, že autorka sa rada oddáva rôznym literárnym experimentom (ktoré sa, predpokladám, nedajú vždy dokonale previesť do slovenského jazyka).

Ja som sa s literárnym svetom Ali Smith stretla (opäť) rada. Spolu s ňou som mala mož-

nosť nahliadnúť pod vrstvy nánosov (lavín) a hľadať nádej (v „neprítomnosti nádeje“). Napokon, možno je naozaj len zasypaná (a stále nažive) a ďalšia lavína ju odkryje.

MARCELA SPIŠŠÁKOVÁ ukončila maturitné štúdium na viedenskej Höhere Bundeslehranstalt für wirtschaftliche Berufe. Prispievala do viacerých časopisov a webzinov. V r. 2008 až 2015 viedla spolu s Lýdiou Hanuskovou turistický klub pre LGBTI komunitu QueerPoint. Spoločne tiež založili a viedli blog *QLF* (qlf.blog.sme.sk).

KATARÍNA PIRHÁČOVÁ

Literárny pop si zúfa nad stavom morálky

LUX, Lana. 2021. *Kukolka*.

Banská Bystrica : Laputa – Literárna bašta. Preložila Paulína Čuhová.

Knihou Lany Lux pokračuje vydavateľstvo Literárna bašta v sprístupňovaní zvučných mien súčasnej nemecky písanej prózy. Po *Právnej nejasnosti jedného manželstva* (2020) Olgy Grjasnowej sa uplynulý rok tešila veľkému záujmu zo strany slovenských čitateľov a čitateľiek aj *Kukolka* (2021). Okrem diskusie s autorkou v rámci literárneho festivalu Brak sa jej dostalo najhlasnejšej odozvy na sociálnych sieťach. Komentáre bookstagramových recenzentov a recenzentiek sú do značnej miery zhodné: súhlasné vo svojom postoji ku knihe ako odvážnemu portrétu preživšej (mladej Samiri) zneužívania. Vo svojich vyznaniach zdôrazňujú dojem, zhrzenie, des a rozhorčenie. Jednoliatosť silných emocionálnych zážitkov vzbudzuje pochybnosti. Akú úlohu zohrala dojmológia, apel či citové vydieranie? Do akej miery je *Kukolka* trendom, ktorý nás (v dobe hlboko polarizovanej spoločnosti) čičíka vo vlastnom etickom obraze skutočnosti?

Luxovej perspektíva nekonkuruje zaužívanému obrazu o zneužívaní detí a obchode so ženami. Autorka ukazuje prstom na porevolučný problém krajín východného bloku, ktorý je síce spoločensky odsúdeniahodný, ale neponúka perspektívy, ktoré by neredukujúco priblížili ľudskú

biedu, nedostatok (hmotného i kultúrneho) kapitálu a zmätok, v ktorom sa kúpali mladé republiky. *Kukolka* optika je doslovná, vedie nás vo pred vymedzeným spektrom emócií, bez obratov a prekvapení. Didaktická ambícia knihy je celkom jasná: sú dobrí a zlí ľudia. Lux sa nepodarilo prekročiť tieň ublíženosti hlavnej hrdinky, a teda neprenikla do psychológie agresorov. Namiesto výstavby komplexných vedľajších postáv stvárnila mužov, ktorí obeť vystavujú mrzkým podmienkam, ako ploché terče – ideálne na prisúdenie viny za celospoločenský problém.

V neobyčajne populárnom dokumentárnom filme Víta Klusáka a Barbory Chalupovej *V Síti* (2020) vidím *Kukolkin* kinematografický náprotivok. Divácka atraktivita dokumentu (či fabulovaného životopisu v prípade knihy) spočíva v predstave, že rozdeľovaním postáv do škatuliek „etický“ a „neetický“ dávame nášmu životu jasnejšie usporiadanie, vytvárame ilúziu poriadku a jednoznačnosti.

Lux nás bombarduje zásobníkom protivenstiev a násilností: vražda, znásilnenie, nelegálna interrupcia a následná smrť, zanedbaná starostlivosť, drogová závislosť, vydieranie a pod. Sled týchto okolností ohluší čitateľa a čitateľku natoľko, že nie sú schopní pristúpiť k problému konštruktívne, ale siahajú po prvej pomoci vo forme emocionálnej reakcie, t. j. žiaľu a ľútosti nad bezmocnou postavou, ktorou je prirodzene žena-dieťa. Tento postup je čitateľsky úspešný, pretože náš súcitný mechanizmus neprovokuje žiaden konflikt, avšak ubezpečovanie čitateľa a čitateľky v ich vlastnej bavlnke neprinesie žiaden katarzný zážitok.

Kukolka dokumentuje: seba, svoje okolie, smutné osudy, ktoré sa mihnú popri ceste či v podchode. Napokon, Luxovej sa téma osobne dotýka, jej záujem vyvstáva z emigračnej skúsenosti. Napriek ukotveniu v časopriestore, dej existuje mimo konkrétneho politického diania, čo miestami umocňuje dezorientovanosť hrdinky, jej neschopnosť akokoľvek sa zviditeľniť, zaradiť do občianskej spoločnosti. Existuje v nemom vá-

kuu, prehliadaná. Lux, namiesto hľadania koreňov problému v širšom sociálno-politickom kontexte, obviňuje jednotlivcov. Zločinecké 90. roky v postsovietskych krajinách sú pre ňu nevylicenou krivdou, počas ktorej sa väčšina hýriaceho obyvateľstva zabudla pozeráť pod nohy, kde behali usmolené siroty. Po normalizačných traumách a revolučnej eufórii skutočne prichádza desaťročie, ktoré si vyžaduje uchopenie dovtedy nepoznaného konceptu slobody a zodpovednosti. Svieži poryv kapitalizmu a dovtedy „nepoznaný“ individualizmus však väčšinové obyvateľstvo ohromili. Ochrana najslabších patrí do kategórie štrukturálnych problémov doby, nie zhýralosti ľudskej nature. Rozpad dovtedajšieho štátneho zriadenia sa v knihe priamo netematizuje, do pozornosti sa dostáva len v anotácii.

Z opačného konca, avšak šikovnejšie a nadčasovejšie, k téme kriminality 90. rokov pristupuje nový seriál z dielne Českej televízie *Devadesátky* (2022). I keď duch desaťročia stojí zvyčajne len na pozadí žánrovej zápletky, problematika prezliekania kabátov, nedostatočná sociálna podpora a presun moci do rúk privatizátorov sa postupne odhaľujú.

V prípade *Kukolky* je ťažké určiť, či text vzniká ako retrospektíva, respektíve memoáre už dospelaj hlavnej postavy (porovnateľnými sú v tomto ohľade *Pamäti gejšy*, Ikar, 2006), alebo denníkové zápisky dieťaťa. *Kukolkin*e spomienky sú do značnej miery nekonzistentné. Zatiaľ čo do kapitoly nás uvádza útlocitné a naivné osemročné dievča („*Trolejbus bol tiež ako autobus, ale mal dlhé tykadlá, ktoré boli hore prilepené o vedenie*“, s. 64), komentár k diani poskytuje dospelý hlas, zjavujúci sa opakovane v prehovore rozprávačky: „*Nerobila som si o smrti žiadne ilúzie. Vedela som, že raz príde na rad každý. A že raz znamená v skutočnosti hocikedy*“ (s. 155). Triezvo a odbojne reaguje na násilné činy svojich „majiteľov“, priateľov či zákazníkov: „*Predtým mi pripadal silný a nezničiteľný. Teraz som videla jeho strach a závislosť odo mňa (...) Bol jediný, koho som ešte mala. Ale bol to kripel. Nedokázal by ma*

ochrániť“ (s. 155). Skrúcanie vlastnej perspektívy za účelom preniknutia do hlavy malého dievčaťa je samo osebe náročnou čitateľskou úlohou. Ak pri tom narážame na nedôveryhodné prvky, stáva sa identifikácia nemožnou. Mentálny svet protagonistky sa scvrkáva na vyprázdnený konštrukt, vzdialený od akejkolvek autenticity.

K hodnovernosti Samiri neprispieva ani podčiarkovanie jej morálnej a etickej čistoty. Akoby bola jej sféra dobroty rezistentná voči vonkajšej brutalite. Autorka kreslí svätý obrázok, ktorý ostáva po rokoch v zatuchnutej pivnici ne-nahlodaný. Čitateľ/ka musí podrobne stopovať drobné prejavy agresie či sebeckosti: „*Zasa som mala chuť urobiť niečo zlé. Vziasť nôž z kuchyne, vraziť ho Rockymu do hlavy alebo zhasiť horiacu cigaretu v Mišovom oku*“ (s. 166). Nevyžadujem nevraživú hrdinku z filmov Luca Bessona, ale je neuveriteľné, že by sa sociálne slabé prostredie nepretavilo do *Kukolkiných* vlastností či posunutých spoločenských hraníc. Autorkina charakteristika pramení najskôr z idealistickej predstavy, že chudoba je synonymom skromnosti a dobroty. Opak pretláča napríklad analýza Slavoj Žižeka, ktorý ako príklad podareného pokusu demýtizovania tohto stereotypu uvádza juhokórejský film *Parazit* (pozri: www.youtube.com/watch?v=FR5RgxTBPxk). Držiteľ Oskara za najlepší film roku 2019 popiera synonymiu chudoby a charakternosti, naopak, ospravedlňuje ich agresiu ako nutnosť v boji o lepšie životné podmienky.

Kukolka vyrástla na pôde zhrzenia (zo sveta, z ľudskej brutality a absencie spolupatričnosti), s ktorým sa identifikovalo liberálne ladené instagramové publikum. Za nadčasovosťou textu sa však skrýva iba povzdychnutie nad statusom quo – *Kukolka* tak operuje výsostne v medziach konvenčného literárneho popu.

KATARÍNA PIRHÁČOVÁ študuje prekladateľstvo a tlmočníctvo na FIF UK v Bratislave. V r. 2018 a 2019 sa zúčastnila na literárnych workshopoch Medziriadkov. Venuje sa kultúrnej publicistike a poézii.

MIROSLAVA KOŠŤÁLOVÁ

Tieň chodiaci s fotoaparátom

DIOTALLEVI, Francesca. 2021. *Vivian*. Bratislava : Inaque. Preložil Peter Bilý.

Vo viacerých pasážach románu *Vivian* sa stretáme so slovom tieň. Talianska spisovateľka Francesca Diotallevi prostredníctvom neho zachytáva najmä prežívanie hlavnej protagonistky, fotografky Vivian Maier. Samu seba vníma ako tieň, ktorý sa vyhýba pozornosti a náklonnosti. Jediný zmysel existencie nachádza vo fotografovaní. V knihe sú zachytené opisy tieňov, ktoré Vivian vidí nielen počas prechádzok v New Yorku, ale aj v samote malej izby. Na rozdiel od pohybovania sa po uliciach veľkomesta, kde sa vedome schováva za fotoaparát, sa v interiéri tieňov bojí, pretože v nich cíti prítomnosť despotickej matky.

Román v preklade Petra Bilého je najmä o pokrivených ľudských vzťahoch a absentujúcej láske v rodine. Autorka prináša portrét ženy, ktorá v dvoch najzásadnejších obdobiach svojho života – detstve a dospievaní – nezažila empatiu, srdečnosť a vrúcne objatia. Vzťah medzi Vivian a matkou je od začiatku založený na nevraživosti, krutosti a nervozite. Nemení sa to ani v dospelosti, ba ani v poslednej fáze matkinho života. Zatrpkutosť a nenávisť najvýstižnejšie charakterizujú správanie matky, ktorá svojej dcére odoprela šťastné detstvo a dospievanie. Napriek tomu však z Vivian nevyrástla zatrpknutá žena. V citovej oblasti je však obozretná, svoju dušu neobnaží hocikomu. Nemožno však povedať, že by bola chladná.

Spôsob, akým autorka vykresľuje fotografku Vivian Maier, je do istej miery minimalistický – opisuje jej zdržanlivé gestá, mimiku, strohé dialógy a presvedčenie o vlastnej bezvýznamnosti. „Táto“ Vivian pôsobí ako kocka ľadu, ktorá sa však roztopí v okamihu stlačenia spúšte na fotoaparáte značky Rolleiflex. To, čo vidia jej oči a čo sa rozhodnú zachytiť, svedčí o vnímavej duši: „Vzduch bol nasiaknutý vôňou pečeného mäsa vanúcou zo stánku s hotdogmi a sladkastou aró-

mou cukrovej vaty. Zbadala sa v odraze výkladu obchodu so starožitnosťami, medzi barokovými rámami a starými predmetmi. Na jednom zo zrkadiel bol nápis Whole sale. Výpredaj vo veľkom, pomyslela si Vivian, keď si obzerala svoju tvár v odraze. Vlasy si nad uchom zapla sponkou, mala tvár ženy, ktorá sa nikdy prehnane nezaoberala svojim výzorom. Otvorila hľadáčik Rolleiflexu. Whole sale. Zdalo sa jej to presné“ (s. 52).

Motív fotenia sa vinie celým príbehom o osamelosti ženy. Vivian vďaka tejto umeleckej činnosti zaplňala obrovské prázdno v duši. Vykreslenie spôsobu fotografovania, respektíve toho, čo sa rozhodla zachytiť prostredníctvom hľadáča, pripomína malby impresionistov. Ocenia to najmä tie a tí, ktorí majú záľubu v detailoch a vo vytvorení atmosféry: „*Deti strnulo pozerali na výjav, zatiaľ čo ostrila na model vyvalený na pláži (...) Fotím ho, lebo sa mi podobá, mala chuť odpovedať. Pretože tento chlap je opustený. Pretože jeho osamelosť je mojou osamelosťou (...) Vlna lemovaná bielou penou sa roztrieštila na brehu, odhalila oblaky a mušle a Vivian sa zdalo, že aj všetky trosky jej života. Stlačila spúšť“ (s. 36).*

Aj samotné čítanie románu pripomína sledovanie fotoalbumu, nakoľko sa v ňom prelína viacero časových období. Kniha je rozdelená do dvoch častí, ktoré rámcujú roky 1954 a 1955. Autorka neuplatnila chronologický princíp, v dôsledku čoho si čitateľ/ka postupne skladá mozaiku života významnej fotografky 20. storočia. Ako uvádza v edičnej poznámke, tento román je literárnou fikciou a nie životopisom, vďaka čomu si mohla dovoliť popustiť uzdu fantázii. Koniec koncov, kniha predstavuje odrazový mostík k zisteniu si ďalších informácií o Vivian Maier (autorka uvádza publikácie a dokumenty, z ktorých čerpala), čo vnímam ako veľké pozitívum, nakoľko som predtým o tejto fotografke nevedela.

Autorka prostredníctvom románu vykresľuje nielen atmosféru New Yorku minulého storočia, dynamickú, plnú rôznych vnemov, čo sa vlastne nezmenilo ani v súčasnosti. Toto veľkomesto dáva do kontrastu so ženou, ktorá sa snaží

byť nenápadná a neviditeľná, v dôsledku čoho vzniká pútavé čítanie. Okrem toho je román plný smútku, bolesti, stratených ilúzií a sebaovládania. Pripomína krehkosť porcelánu. Autorka poukazuje aj na to, že minulosť nemožno nikdy obísť a ani na ňu zabudnúť, sme s ňou zviazaní a ovplyvňuje aj prítomnosť. Bezprostredne po prečítaní som si pripomenula to, aký veľký dosah má naše správanie na najbližších ľudí – čo im môžeme spôsobiť vlastnou frustráciou a sklamaním. Kniha ponúka zamyslenia o viacerých témach, od pokrivených rodinných vzťahov cez partnerskú lásku, samotu a citové ochladenie po hľadanie zmyslu života. Celým románom sa vinie leitmotív úteku, čo je tiež jedna z oblastí, nad ktorou začneme uvažovať.

Táto psychologická próza otvára veľa otázok. Okrem toho pripomína dôležitosť empatie a lásky, čo rozhodne nie je zanedbateľné, obzvlášť v súčasnosti. Tiež v nás vyvolá radosť z objavovania momentiek, ktoré sú všade vôkol nás, len ich občas nie sme schopní/schopné vnímať: „*V zrkadle sa vďaka hre odrazov dokázala vidieť zároveň spredu aj zozadu. Dve Vivian odrážajúce sa dokonale, rozkladajúce sa na desiatky žien oblečených do rovnakej žltej blúzky. S Rolleiflexom v pravej ruke pozdvihla zrak k bielemu stropu, z ktorého by sa svetlo blesku malo odraziť a ožiarit modré steny malej kúpeľne bez okien, a tak ju na krátky okamih zbaviť všetkej temnoty, do ktorej bola ponorená“ (s. 112).*

MIROSLAVA KOŠŤÁLOVÁ (1993, Nitra) vyštudovala editorstvo a vydavateľskú prax na Filozofickej fakulte UKF v Nitre a divadelné štúdiá na VŠMU v Bratislave. V Prahe absolvovala dve pracovné stáže: na Oddelení historických rukopisov v Národnej knižnici (2017) a v Inštitúte umení – Divadelnom ústave (2019). Externe spolupracuje s Oddelením edičnej činnosti Divadelného ústavu v Bratislave a Prahe. Píše divadelné i literárne recenzie (*Divadelní noviny, Monitoring divadiel, MLOKÍ.sk, Knižná revue*), básne publikovala tiež v rôznych časopisoch (*Dotyky, Fraktál, Romboid a i.*). V r. 2021 debutovala básnickou zbierkou *Ateliér*.

JAROSLAVA ŠAKOVÁ

Presadiť sa bližšie ku koreňom

VINCENT, Alice. 2020. *Přesazená*. Brno : Host. Preložila Tereza Rotterová.

Neviem, či si to všimli aj čitatelia a čitateľky tejto recenzie, ale jej autorke sa zdá, že v ostatných rokoch je neuveriteľne populárne kupovať si tzv. pokojovky. Ide o české pomenovanie izbových rastlín, ktoré sa udomácnilo aj v slovenskej komunite milovníkov flóry v bytových aj nebytových priestoroch. (Treba podotknúť, že zásluhu na dynamike tohto jazykového javu má české trio kamarátok, ktoré pod spomínaným názvom prevádzkujú blog, sociálne siete, usporadúvajú workshopy a vydali už aj knihu.) *Přesazená* od Alice Vincent mohla byť ďalšia kniha o tom, ako sa cítiť dobre v dnešnom náročnom, stresujúcom svete a akú úlohu v tom môžu zohrať „pokojovky“. Ale nie je. Je to suverénny príbeh plný krásy, v istých momentoch blížiaci sa k forme „coming-of-age“ žánru. Protagonistku síce nesledujeme od detstva, ale napriek tomu nám doň dáva v drobných čriepkoch nazrieť – cez letmé spomienky na detské hry, ktorými si krátila so súrodencami čas po presťahovaní sa z mesta na dedinu. K sťahovaniu týmto alebo opačným smerom dochádza v knihe niekoľkokrát. Hľadanie správneho miesta na usadenie a zakorenenie sa dá naozaj zabráť. Obzvlášť, ak je človek po ťažkom rozchode.

Podtitul knihy *Jak nechat život znovu bujet* v sebe obsahuje kvintesenciu tohto hľadania – je ňou túžba po obnovení slobody. To preto slová „znovu“ a „bujet“, hľadá sa cesta k východiskovému stavu slobody, v ktorom neexistuje zaťaženie najrôznejšími obmedzeniami všedného dňa či dokonca niečoho takého neuchopiteľného, ako sú generácia a charakteristiky, ktoré by jej príslušníci mali spĺňať. Zdanlivé škatuľky ohľadom toho, ako by to asi v tej-ktorej generácii malo vyzeráť, autorka razom zmetie zo stola, keď vytvorí paralelu medzi túžbou mileniálov a mileniálok unikať z miest do prírody a posadnutosťou rastlinami (predovšetkým papradami) vo viktoriánskej spoločnosti.

Protagonistka *Přesazenej* pritom o svojej generácii hovorí s prenikavou presnosťou, pomenúva dôležité neuralgické body, ktoré sú s ňou nerozlučne späté: „*Moji generaci – která vyrostla na fougacích fixech a pevnosti Boyard v televizi – nabádali, aby si více než venku libovala online*“ (s. 33), „*Ze skutečnosti, že jsme absolvovali univerzitu bez chytrých telefonů a bez wifi, se stal jakýsi starosvětský vtípek*“ (s. 34). Aj keď by sa mohlo zdať, že vyslovuje nekompromisné súdy, v skutočnosti ide oveľa hlbšie a namiesto jednoznačných tvrdení otvára svojimi úvahami diskusiu o tom, čo nastane, keď človek splní všetko, čo sa od neho očakáva, no napriek tomu nie je šťastný. Objavuje sa tu zásadná situácia, v ktorej sa skôr či neskôr ocitne každý človek modernej doby. Je ňou bezmocnosť, respektíve zúfalá snaha o kontrolu niečoho, čo kontrolované byť nemôže: „*Můžete si napsat tolik seznamů úkolů, kolik jen chcete, ale váš život se stejně jednoho krásného pondělního rána rozpadne*“ (s. 64). Možno to je podstatou obľúbenosti záhradníčenia a pestovania rastlín u čoraz väčšieho počtu ľudí. Fakt, že nad svojimi miniatúrnymi kľúčiacimi rastlinkami pociťujú aspoň ilúziu kontroly. Autorka síce v knihe dáva jasne najavo, že príroda sa nenechá vtessať do žiadneho z ľudských plánov, zároveň však opakovane pomenúva pocit šťastia a uspokojenia z toho, keď daná ilúzia prekvitá: „*Hyacinty byly to první, co jsem ráno viděla a cítila. Těšilo mě nejenom to, že přežily bouřku, ale i to, že jsem to byla já, kdo je zachránil*“ (s. 279).

Alice Vincent nám ukazuje, že aj o niečom v súčasnom diskurze takom frekventovanom, ako je téma rastlín a pestovania, sa dá napísať krásna a silná kniha. Nezáleží na téme, ale na spôsobe jej spracovania. Autorka to vie veľmi dobre. A takisto vie nepísať len o rastlinách, ale predovšetkým o ich prepojení s človekom, prepletení kolobehov prírody a ľudského života: „*Říká se, že zahrada vypadá nejkrásněji rok poté, co zemře její opatrovník*“ (s. 356). Príbeh protagonistky vďaka tejto perspektíve môžeme čítať na (minimálne) dvoch úrovniach. V prvom rade sledujeme osobný život,

prácu, romantické, rodinné aj priateľské vzťahy, ktorých zachytenie často nevybočuje zo štandardných rámcov písania o týchto témach. Zároveň ale máme možnosť pozorovať autorkinu brilantnú schopnosť zrkadliť životné osudy protagonistky v jej vzťahu k rastlinám. Tie sa pre ňu stávajú záchranou, starostlivosť o ne návodom na prežitie. Aj rastliny chcú žiť, rovnako na ne ale číhajú nástrahy a nebezpečenstvá. Spoznávaním životného cyklu rastlín sa protagonistka čoraz viac približuje k spoznaniu nuáns vlastného života. Mesiace roka použité vo funkcii názvov kapitol nám aj z aspektu kompozície knihy napovedajú, ako veľmi sa tu plynutie ľudského života prispôsobuje prírode a jej vlastnej verzii distribúcie času. Napriek nerozlučnému prepojeniu osobnej a všeobecnej roviny príbehu sa niekedy zdá, že by sme ich mohli čítať aj samostatne. Autorkin zručný rukopis obe roviny postavil do zaujímavej rovnováhy. Nie je to príbeh o živote ženy, ktorá je okrem množstva iných aktivít aj pestovateľkou, ale ani príručka záhradníčenia s nasilu dolepenou nadstavbou romantickej zápletky.

Rozhodne stojí za pochvalu, že nám Vincent predkladá koherentný text, obsahujúci životné osudy mladej ženy so všetkým, čo k tomu patrí, a zároveň prehľadné pasáže o významných ženských postavách v histórii botaniky či brisknú analýzu toho, aká cesta viedla k tomu, že sa ženy tejto disciplíny začali venovať (a vôbec mohli začať, keďže autorka jasne pomenúva, že to nie vždy bolo samozrejmosťou, rovnako ako to, aby si žena mohla napríklad čo i len rozostaviť rastliny vo vlastnom byte podľa svojej slobodnej vôle).

Anotácia na prebale o *Přesazenej* prezradí, že „*je pozoruhodnou knihou na pomezí esejistiky, dějin botaniky a pěstitelského glosáře. Především však jde o zahradnický pokus zachovat si zdravý rozum v možná až příliš rychlém světě*“. Alice Vincent tento svet reflektuje autenticky, a pritom s vzácnym odstupom. Vytvorila presvedčivú výpoveď ženy oscilujúcu medzi subjektívnosťou a objektívnosťou prežívaných situácií a okolností. Spočiatku jednoducho vyzerajúci príbeh lásky sa

postupne mení na hľadanie hodnôt, o ktorých ani nebolo známe, že chýbali. *Přesazená* zďaleka nie je iba oddychovou literatúrou, aj keď má potenciál tak pôsobiť. Ide o briskné napísanú charakteristiku mílnikov, ktoré sa skôr či neskôr zjaví na mape mnohých životov. Keď si ich niekde v dialke všimneme včas, možno sa stihneme patrične presadiť. A ak by to nenastalo, pravdepodobne dostaneme po prečítaní knihy chuť kúpiť si domov ďalšiu „pokojuku“.

JAROSLAVA ŠAKOVÁ (1991) vyštudovala slovenský jazyk a literatúru a anglický jazyk a literatúru na FiF UK v Bratislave. Doktorandské štúdium absolvovala v Ústave slovenskej literatúry SAV. V súčasnosti sa venuje téme avantgardných tendencií v medzivijovej slovenskej poézii. Pôsobí ako odborná asistentka v Ústave cudzích jazykov Lekárskej fakulty UK.

DIANA DÚHOVÁ Nepodmienečná láska matky a dcéry ako mýtus

AUDRAIN, Ashley. 2021. *Druhá tvár*.

Bratislava : Tatran. Preložila Simona Klimková.

Vzťahy medzi deťmi a rodičmi sú vďačným motívom pre literárne diela, napokon, najpozoruhodnejšie a zároveň najnevšednejšie sú práve skutočné príbehy. Kým neprimerané putá medzi matkami a synmi sú zúčastnenými vnímané skôr pozitívne, deformovaný vzťah matky a dcéry sa takmer s určitosťou rovná tragédii. Táto rozporuplná téma, samozrejme, prináša rozporuplné reakcie, ktoré pramena z neochoty prijať skutočnosť. Prináša a otvára množstvo potlačených emócií, ťažko sa o nej píše a ťažko sa o nej číta. Debut Ashley Audrain *Druhá tvár* je prezentovaný ako psychologická dráma s prvkami thrilleru o žene, pre ktorú sa materstvo stalo nočnou morou. Veľký potenciál námetu však podľa môjho názoru autorka uchopila rozpačito. (Možno je to na autorskú prvotinu priveľké sústo.)

Audrain sa netají svojim presvedčením, že každá generácia odovzdáva rodinnú históriu zapísanú v génoch ďalej, čo symbolizuje aj predslov

knihy – ukážka z textu Layne Redmond *When the Drummers Were Women: „Pred počatím časť nás existovala ako vajíčko v matkiných vaječníkoch. Všetky vajíčka, ktoré sa v žene vyvinú počas života, sa vytvoria v jej vaječníkoch, ešte keď je štvor mesačným plodom v maternici svojej matky. To znamená, že náš bunkový život ako vajíčka sa začína v maternici našej starej mamy. Každý z nás strávil päť mesiacov v maternici starej mamy, ktorá sa zase vyvíjala v maternici svojej mamy“* (s. 7). Práve toto tvrdenie je leitmotívom, okolo ktorého sa točí príbeh antihrdinky Blythe.

Blythe svoj osud čitateľovi a čitateľke približuje prostredníctvom retrospektívneho (pomyselného) rozprávania bývalému manželovi Foxovi. Sleduje štyri generácie žien – Etty, Cecílie, Blythe a Violet (prastarej matky, starej matky, matky a dcéry). Tieto ženy však neťaží len generačný rozdiel, ale aj akési rodové či genetické prekliatie. Matky a dcéry v tejto rodine sú nepriateľky. V popredí stoja osudy najmladších z nich, Blythe a jej dcéry Violet.

Ohlasy okolo knihy *Druhá tvár* avizujú emotívne, provokatívne úprimné a šokujúce čítanie. To všetko je pravda, ale akoby cez iný uhol pohľadu, než by som čakala. Rozprávanie je v jadre paradoxne akési nemastné, neslané, ťažko uveriteľné, miestami iritujúce. Sústavné sťažnosti zatrpknutej a ublíženej ženy sú síce emotívne, ale časom kontraproduktívne. Pravda je aj to, že Blythe jednoznačne provokuje. Tým, ako preháňa. Od príprav na materstvo, keď čaká prvé dieťa (Violet), cez utrpenie, ktoré pre/s Violet po jej narodení prežíva, po naivitu až hlúposť v tom, ako vníma postoj manžela aj narodenie syna Sama a svoj vzťah k nemu. Úprimná asi Blythe je, je ale škoda, že autorka ukazuje len jej (jednostranný) pohľad. Ostatným postavám nedala priestor. Tým, ako si zatvárajú oči aj uši pred všetkým, čo sa, podľa Blythe, deje, vyznievajú povrchno. Prečo Blythe nikto neberie vážne? (Prečo sa autorka takto správa k svojej hrdinke?)

Genetické prekliatie, ktorého má byť Blythe súčasťou, začalo u jej starej matky Etty. Cecília

(ako matka) v tom pokračovala, v prípade Blythe je však nositeľkou nenávisti jej dcéra Violet. Skutočne za jej trápenie môžu okolnosti, alebo je to šikovná výhovorka? Je správanie sa detí odrazom výchovy či predispozícií? Blythe je navyše prvá v línii, ktorá má okrem dcéry aj syna. Syna, ktorého miluje. Prečo dokáže voči Samovi prechovávať city a voči Violet nie? Kto je obeť? Naozaj Blythe túži Violet bezvýhradne milovať a dennodenne prežíva nevysvetliteľný strach a pochybnosti, či ako matka nezlyhala? Nie je tragická smrť Sama, ktorú pripisuje svojej dcére, len dôsledkom predpojatosti, ktorá je v nej hlboko zakorenená? „Niektorí ľudia si svoju verziu minulosti zakonzervujú v ošúchaných fotografiách alebo v príhodách, ktoré ich blízki opakujú tisíc ráz. Ja som nič z toho nemala. Ani moja mama a možno v tom šťastí spočíval problém. Mali sme len jednu verziu pravdy“ (s. 89). Aj vo vzťahu s Violet má Blythe len jednu verziu pravdy. Tvrdí, že ju Violet nenávidí od okamihu, ako sa narodila: „Violet plakala, len keď bola so mnou. Pripadalo mi to ako zrada. Mali sme jedna po druhej túžiť“ (s. 44).

Nezamedbateľnú rolu v jej nešťastí určite zohráva aj presmerovanie pozornosti, ktoré do rodinných vzťahov prinieslo dieťa: „Žiadny pár si nevie predstaviť, ako deti zmenia ich vzťah. Očakáva sa však, že v tom budete spolu (...) odklonili sme sa od spoločnej nenútenej, drahocennej dekadý pohodlia. Miesto toho si sa v mojej prítomnosti utiahol do seba. Tvoje posudzovanie vo mne vyvolávalo úzkosť. Čím viac Violet dostávala od teba, tým menej si dával mne“ (s. 60); „Pamätám si, ako som si jedného dňa uvedomila, aké dôležité je moje telo pre našu rodinu. Nie môj intelekt či spisovateľské ambície. Nie človek vyformovaný tridsiatimi piatimi rokmi. Len moje telo“ (s. 129).

Ignorovanie Blythiných pocitov, problémov, nešťastia a samoty zo strany jej najbližších je však zarážajúce. Blythe je uprostred rodiny a zároveň úplne sama. Čím viac rodina jej sťažovanie neprijíma, tým je ukrivdenejšia a nedôveryhodnejšia. Spočívajúca neznositeľnosť hlavnej hrdinky v autorkinnej genialite hyperbolizovať príbeh a prvkami

akejsi tragickej grotesky ohromiť čitateľa a čitateľku, alebo je to pre jej neskúsenosť? Jednoznačne sa jej však darí sprítomniť fakt, aké jednoduché je trpieť samotou a neporozumením v kruhu rodiny: „„Obe máte veľké šťastie, že ho máte.‘ A čo on? Nemá aj on šťastie, že ma má?“ (s. 87, svokra); „Len ju prijmi takú, aká je. Si jej matka. To jediné sa od teba očakáva“ (s. 104, manžel); „Povedala ti, že ma nenávidí. Že si želá, aby som umrela, aby mohla žiť len s tebou. Že ma neľúbi. Také slová by prebodli srdce každej matky. Odvetil si jej: ‚Violet, je to tvoja mama.‘ Mohol si jej povedať toľko iných vecí, no ty si si vybral tieto slová“ (s. 118, Blythe).

V takejto rodinnej atmosfére manželstvo, samozrejme, nemôže fungovať ani vydržať: „Vyhýbala som sa rozhovorom s inými ľuďmi, lebo som sa bála, že moje slová nebudú dávať zmysel. Začala som voči tebe pociťovať averziu. Neznášala som, ako zhlboka a pravidelne odfukuješ, keď som sa vrátila do postele, a občas som kmásala prikrývkou, aby som ťa prebudila zo spánku, po ktorom som tak veľmi túžila“ (s. 79); „„Teraz si len unavená. Viem, že to je ťažké, ale prejde to.‘ Mal si tú drzosť povedať mi to s rozžiarenou tvárou a nedávno ostríhanými vlasmi, keď si sa chystal do roboty“ (s. 80).

Fox napokon Blythe opúšťa a jeho nová partnerka Gemma má s Violet ukážkový vzťah. Aspoň tak ho Violet pred Blythe provokačne prezentuje: „Prišlo mi veľmi zvláštne, že tú ceruzku a gumu s jednorožcom, ktoré jej tá žena dala, nikdy nepoužila. Mala ich na policičke v izbe vystavené ako nejaké trofeje, cenný majetok, ktorý pre ňu musel mať väčší význam, než som si uvedomovala“ (s. 196). Keď Gemma porodí syna Jeta, Violet pred Blythe kruto predvádza svoju lásku k novému bratovi.

Kriminálna zápleтка je rozhodne mrazivá, aj keď v autorkinom podaní sa odohráva len v hlave Blythe. Naozaj štvorročná Violet strčila kočík so svojim bratom pod auto? „Videla som, ako sa jej ružové palčičky natiáhli za kočíkom, keď som ho pustila. Videla som jej palčičky na rukoväti pred-

tým, ako kočík dopadol na cestu. Zatvorila som oči. Ružová vlna, čierna gumová rukoväť. Pri tej myšlienke som rázne pokrútila hlavou“ (s. 150). Neverí tomu nikto okrem Blythe. Je možné, že je v dieťati toľko zla? Naozaj to urobila len preto, aby matke, ktorá Sama miluje, ublížila? Podľa autorkinho vykreslenia postáv totiž Violet po matkinej pozornosti netúži. Hoci jej ju Blythe dáva. Urobila to však? Všetko svedčí o tom, že Blythe naozaj preháňa, jej posadnutosť Violetiným „diabolstvom“ jej napokon zničila rodinu. Temné svetlo pravdy priniesie záver príbehu, Gemmin telefonát: „„Blythe,‘ zašepká napokon. ‚Jetovi sa niečo stalo.‘““ (s. 284). Violet má vtedy štrnásť rokov.

Bolo by zaujímavé vedieť, ako tento príbeh pokračoval, lebo to, čo sa odohráva v rodine Blythe, hlavne pokiaľ ide o jej vzťah s Violet, je ozaj nepravdepodobné (ak opomenieme Lionel Shriver a jej *Musíme si pohovoriť o Kevinovi*, ktorého sujet sa, mimochodom, na *Druhá tvár* nápadne podobá). Dcéra, ktorá nenávidí matku až tak, že (možno) zabije brata, nič nevidiaci otec a manžel si založí novú rodinu a jeho milovaná a nevinná dcéra (možno) zavraždí i nového brata. Ak však Jetovi naozaj ublížila Violet, nezapadá to do pôvodného vzorca. Ak je Violetiným zmyslom života ubližovať Blythe, prečo jej v závere poskytne takúto satisfakciu?

Prekáža mi tiež veľa zbytočných a rozvláchnych viet, ktoré majú zrkadliť duševný stav Blythe. Paradoxne nimi veľa nepovie, dôležité momenty sú len v náznakoch. Autorka tiež mohla venovať viac priestoru Ette a Cecílii, dopriala im len niekoľko strohých kapitol, koncepcne odlišených kurzívou. Dokresľujú prostredie, z ktorého Blythe pochádza, a vysvetľujú jej spôsob uvažovania: Etta sa obesila a Cecília od rodiny odišla. Obe v čase, keď mali nedospelé dcéry. Blythinu konštatovanie („Srdce matky sa počas života zlomí milión spôsobmi“, s. 172) je o to bolestnejšie, že platí aj o dcérach.

Napriek tomu, že *Druhá tvár* (v origináli *The Push*) kanadskej autorky Ashley Audrain má

vo svete fantastické odporúčania, na mňa pôsobí kostrbato. Trojstranové poďakovanie množstvu ľudí, ktorí jej s písaním pomáhali, asi napovedá prečo. Preto pre lepšie porozumenie temným vzťahom medzi matkami a dcérami či bolesti zo straty matky (nech už je akákoľvek) odporúčam napríklad diela *Matky bez matiek*, *Dcéry bez matiek* Hope Edelman alebo *Temné matky a ich dcéry* Lucie Jandovej a Dany Kaplanovej.

DIANA DÚHOVÁ vyštudovala históriu a etnológiu na FIF UK v Bratislave. Jej prvou publikáciou bola spolupráca na vlastivednej monografii obce *Helpa* (1999). Pracovala vo viacerých vydavateľstvách a médiách, dlhodobo pôsobí aj ako literárna recenzentka. V r. 2014 vydala v spoluautorstve paródiu na brakový ženský román, knihu *Karin*. Živí ju práca v PR a marketingu.

PATRÍCIA GABRIŠOVÁ **Podmanivý nepokoj južného predmestia**

DI PIETRANTONIO, Donatella. 2021. *Južné predmestie*. Bratislava : Inaque. Preložila Adriana Šulíková.

Talianska spisovateľka Donatella di Pietrantonio predstavila v roku 2011 svoj debut so zaujímavým titulom *Mia madre è un fiume* (Moja matka je rieka). Slovenskému publiku je známa aj vďaka románu *Tá, čo sa vracia* (2018, Inaque), ktorý získal v roku 2017 prestížnu taliansku cenu Premio Campiello. Sugestívny príbeh o opustenej Armimute, hľadajúcej nové miesto v živote, a spôsob, ako sa zaradiť do sveta dospelých, sa stretol s pomerne veľkým čitateľským úspechom. Jej ďalší román – pokračovanie *Tej, čo sa vracia – Borgo Sud* (*Južné predmestie*, 2021) v titule odkazuje na špecifickú rybársku štvrť Pescaru, miesto, ktoré je nositeľom potenciálnej problémovosti. Práve lokálny aspekt je v texte jedným z kľúčových – južanské prostredie je koncipované v kontraste s akademicky sterilným univerzitným mestom Grenoble. Hlavná hrdinka (v texte uvádzaná ako bezmenná) tu pracuje ako profesorka talianskej literatúry. Život protagonistky a rozprávačky sa na

prvý pohľad odvíja v pokojnom, ustálenom tempe, čoho dôkazom je vyrovnané a stabilné manželstvo so zubárom Pierom či uspokojivé výsledky v pracovnej sfére. Nič nie je tak, ako sa zdá, a preto sa vnímavý čitateľ či pozorná čitateľka môžu pripraviť na niekoľko prekvapení. Problém indikuje už vstupná svadobná scéna podávaná retrospektívne, keď je vidina budúceho manželského šťastia príznakovo narušená silnou búrkou a príchodom temperamentnej sestry Adriany: „*Dážď sa prihnal na slávnosť bez varovného zahrmenia, nikto z hostí si nevšimol mraky hromadiace sa nad tmavými vrcholkami hôr. Sedeli sme na lúke za dlhým stolom, keď sa na nás z ničoho nič začala liať voda. Mám odloženú svadobnú fotku, tvárime sa na nej zamilovane, Piero má na hlave vavrínový veniec a zbožný pohľad. V rohu vykúka Adriana, v poslednej chvíli vbehla do záberu: je rozmazaná, namiesto vlasov má hnedú šmuhu*“ (s. 11 – 12). Dej sa odohráva vo viacerých časových rovinách, ktoré signifikantná postava Adriany prepája či nepriamo podmieňuje, spolu tak vytvárajú kompaktný celok.

Adrianina schopnosť vtrhnúť ľuďom do života a nanovo ho zmeniť sa ukazuje v situácii, keď sa v živote sestry objaví aj s novonarodeným synom Vincenzom. Pescara ako tenzívny priestor zastupuje v živote rozprávačky drsnú minulosť a nie príliš príjemné spomienky na detstvo. Podstatnou súčasťou románu je reflektovanie rodinnej histórie a vzťahov v rámci nej, ktorým chýba porozumenie a dôvera, viac sa v nich dbá na spoločenské vnímanie rodiny.

Obzvlášť vzťah matky k deťom sa ukazuje ako ambivalentný až toxický, naoko matke ide o zachovanie dobrého mena rodiny, ale v skutočnosti si neodpúšťa zlyhanie či, presnejšie, nenaplnenie predstáv o tom, ako má rodina ako celok fungovať. V istom zmysle ide o opúšťanie zaužívaných stereotypov o rodine ako základnej jednotke spoločnosti či akejsi zášтите bezpečia, ale zároveň usudzujem, že v súčasnej literatúre ide o pomerne konvenčnú, aj konvenčne spracovanú tému. Matkin odmietavý postoj k Adriane sa ne-

zmení ani narodením dieťaťa, dokonca ani krátko pred smrťou nedochádza k harmonizácii či stabilizácii vzťahov. Obzvlášť drasticky vyznieva scéna dcérinho prekliatia v zmysle naplnenia zvláštneho rituálu: „*Ustúpila o krok, aby opäť čelila Adriane. Z výstrihu domácich šiat vytiahla prsník, nikdy som túto intímnu časť jej tela nevidela, biely a vyčicaný šiestimi hladnými krkmi. Vzala medzi dva prsty fialovú bradavku a vystrčila ju, akoby ju chcela ponúknuť dojčatú. „Budeš naveky prekliata, nevďačnica! Vzťahla si ruku na mňa, ktorá som ti dala krv a mlieko, preklínam ťa!*““ (s. 55).

Do matkinej nemilosti sa nedostáva len Adriana, ale pre nenaplnenie očakávaní aj narátorka, o to viac, že je v tradičnej pozícii poslušného dieťaťa. Priepastné (vzdelanostné či osobnostné) rozdiely medzi rodičmi a hrdinkou (vidno to napríklad na kontraste čistého a kultivovaného jazyka a drsného nárečia Pescary) ju akoby odsudzovali na status škaredého káčatka, ktoré rodičmi nikdy nebude celkom prijaté, ale zároveň (aspoň z rodičovskej pozície) nie je možné ani jej úplné posunutie sa do inej životnej roviny. Túto skutočnosť dobre ilustruje pasáž, v ktorej hrdinkina rodina hodnotí jej nastávajúceho životného partnera: „*Vtedy mi povedala: „Pekný chlapec, ale vidno, že to nie je naša fajta. Pre teba je prídobrý.“ Zatiahla som kohútik a otočila sa k nej. Hoci to nerobila vedome, dokázala surovo a do hĺbky ublížiť. Možno som aj sama cítila, že Piero je nad moje možnosti*“ (s. 58).

Autorkina práca (hoci s malým počtom postáv) je precízna, najmä čo sa týka budovania protagonistiek. Obzvlášť pozoruhodná je postava Adriany, ktorá je modelovaná ako večná tuláčka, stelesnenie mýtickej sily či živočíšneho ženského archetypu. Za každých okolností sa vrhá do nebezpečných situácií (a následne je nútená z nich utiecť), udalosti okolo nej sa dejú zdanlivo náhodne, je výbušná a intenzívna. Funguje ako prvok deštruktívnej energie a chaosu a svojim dynamickým pôsobením rázne mení zaužívané nastavenie. Adriana, vymykajúca sa spod akejkoľvek kontroly, zostáva autonómna a slobodná v konaní, kým

hrdinka sa životným situáciám skôr prispôsobuje alebo ich podrobuje analýze. V niektorých situáciách tak môže pôsobiť odťažito, ale v skutočnosti disponuje rozsiahlym vnútorným prežívaním. Kontrastne modelované sestry zastupujú rozdielne svety, nevyhnutne na seba narážajú, no z protikladného spojenia napokon vyplynie vzájomná blízkosť a intimita.

Ako čitateľke sa mi vynára otázka, do akej miery rodinná anamnéza podmieňuje našu prítomnosť a budúcnosť vzhľadom na to, že vývin postáv je obkolesený všadeprítomnou fatalitou.

Za zásadný atribút románu pokladám prácu s vnútornou tenziou, ktorá sa odohráva pod povrchom navonok nezlomnej narátorky, ktorej nenaplnený životný model prináša po čase frustráciu a nepokoj. Riešenie manželskej krízy a dysfunkčných medziľudských vzťahov hrdinke umožňuje bádať po vlastnej, doposiaľ málo preskúmanej (či skôr potláčanej) identite a dosiahnuť tak pomyselnú vnútornú katarziu. K udalostiam sa dostávame len z pohľadu ženskej perspektívy, no dochádza aj k odhaľovaniu mužskej sexuality a celkového životného nastavenia. Pre Piera je vyrovnávanie sa s nastolenou životnou situáciou náročné, ale potrebné pre ďalšie smerovanie. Jeho postava v sebe skrýva prvok tajomstva a nie sme si istí, či rezervovanosť vyplýva z jeho osobnostných črt alebo je prítomný hlbší problém (čo sa neskôr v texte potvrdí). Na nejasnosť vzťahu s rozprávačkou naráža nielen Adriana svojimi spochybňujúcimi poznámkami, ale aj ovzdušie manželstva, v ktorom chýba telesný kontakt či duševný súlad. Partneri síce žijú vedľa seba, ale z prežívania hrdinky máme pocit neustálej osamelosti či latentnej nespokojnosti – hoci si občas samotu volí aj sama. Aj napriek tematizovaniu bežného problému (nefunkčného vzťahu), jeho spracovanie nie je explicitné, ale podávané cez útržky prizmou hlavnej postavy.

Autorkin psychologický prienik do vnútorného sveta postáv slúži na detailné zobrazenie vzťahov na princípe dynamiky. V záverečných scénach sa z rozprávačky stáva vyrovnaná, sebavedomá žena, ktorej sa podarilo zbaviť ustálených predstáv o tom, ako to má v živote fungovať. Oslobodzujúca je aj možnosť nastavenia si hraníc a zmierenia sa so sebou samou. Partnerstvo tak nie je definované ako absolútna veličina, ale dochádza k relativizovaniu, a tým aj k emocionálnej rovnováhe a možnosti osobnostného rastu. Román je založený na komornom príbehu, ale mikrokozmos pod povrchom postáv je intímny, nejednoznačný a obohacujúci. Di Pietrantonio skvelo narába s funkciou vnútorného monológu, zvýrazňujúc subjektívny pohľad narátorky, čomu dopomáha aj využitá ich-forma rozprávania. Vyhrotené a emočne exponované scény sa vhodne vyvažujú reflexívnejšími pasážami či návratmi do minulosti.

Pri reflexii tvorby di Pietrantonio často dochádza k hľadaniu paralel s čoraz populárnejšou talianskou spisovateľkou Elenou Ferrante – dalo by sa s tým súhlasiť, pokiaľ ide o tematizovanie tienistých stránok rodinných a partnerských vzťahov či materstva. Štýlovú uhrančivosť Ferrante dosiahla v *Neapolskej ságe*, no jej novely (*Temná dcéra*, *Dni opustenia*) v sebe nemajú podobnú dynamiku či vnútorné napätie – aké v sebe skrýva napríklad práve *Južné predmestie*. V románe ani po opätovnom prečítaní nenachádzam slabé miesta, ide o emočne nabitú čítanie s potenciálom čitateľa a čitateľku uspokojiť, strhnúť či doslova pohltiť.

PATRÍCIA GABRIŠOVÁ vyštudovala učiteľstvo slovenského jazyka a literatúry a histórie na Univerzite Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach. Pracuje ako učiteľka pre nižšie stredné vzdelávanie v Košiciach. Je členkou Spišského literárneho klubu. Spolupracuje s literárnym portálom *Knihy na dosah* a príspevky uverejňuje o. i. v *Knížnej revue* a *Slovenčinárovi*.

novotvar.

medzinárodný literárny festival

5. — 8. 10. 2022

www.novotvar.sk

Organizátori

novotvar.



Hlavný partner



Podujatie ako hlavný partner z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia.

Partneri



Mediálni partneri

RÁDIO_FM

RÁDIO DEVÍN



GLOSOLÁLIA

Rozum

vertigo

#90
2022

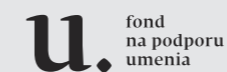
VLNA



ŠPORT



litaiiii



Časopis z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia.

Časopis z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia. FPU je hlavným partnerom projektu.



GLOSOLÁLIA. Rodovo orientovaný časopis. Vychádza štyri razy ročne. Šéfredaktor a jazyková redakcia: Derek Rebro, zodpovedná redaktorka: Zuzana Husárová, grafická úprava: Eva Kovačevičová-Fudala. ISSN 1338-7146 (tlačaná verzia). ISSN 1339-245X (online verzia). EV 4666/12. IČO 42263646. Umelkyňa čísla: Zuzana Svatík. Dátum vydania: september 2022. Vydáva občianske združenie Glosolália. Adresa: J. C. Hronského 6, 831 02 Bratislava. E-mail: casopisglosolalia@gmail.com. Online verzia: www.glosolalia.sk. Nájdete nás aj na FB.

Glosolália by Derek Rebro is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License. Based on a work at www.glosolalia.sk. Permissions beyond the scope of this license may be available at www.glosolalia.sk.