

OBSAH

JANA ZATVARNICKÁ: **Všetci sme spolu, všetci sa dotýkame, všetci sa cítime** (rozhovor) | 1

JANA ZATVARNICKÁ: **Artist statement** | 15

TÉMA: SVATAVA ANTOŠOVÁ

SVATAVA ANTOŠOVÁ: **Stín svobody** (z novej tvorby) | 17

SVATAVA ANTOŠOVÁ: **Beatnická – subverzivní – absurdní** (rozhovor) | 25

MILENA FUCIMANOVÁ: **Být sotva znatelná a mizet za verši – takovou mě chcete?** (o knihe *Sázení ohně*) | 40

Dve na jednu (knihu *P/rózy po roku 2000*)

MÁRIA Klapáková: **Zostať stabilnou v nestabilite** | 43

JOZEF BRUNCLÍK: **Explikatívne náhľady na súčasnú prózu** | 43

BARBORA SEBERA: **Básne** | 49

TÉMA KIM DE L'HORIZON

KIM DE L'HORIZON: **Ukázky z *Knihy krvi*** | 57

DENISA BALLOVÁ: **Byť verný svojej krvi znamená neviest' svoj vlastný život** (o českom preklade *Knihy krvi*) | 62

EM MIKŠÍK: **Fluidita kvírstva** (o slovenskom preklade *Knihy krvi*) | 65

ZUZANA DEMJÁNOVÁ: **Vyhýbanie sa generickému maskulínu mi dalo poriadne zabráť, ale zistila som, že sa to dá** (rozhovor) | 70

RICHARD L. KRAMÁR: **Akoby sme pracovali na tom istom texte. Len s inými telami** (o slovenskom preklade *Knihy krvi*) | 74

IVA BASLAROVÁ: **Anatomie pádu** nehledá viníka, modeluje krizi manželského páru | 79

ALICE AUGUSTIN: **#MeToo vo filme: Judith Godrèche sa po prvýkrát vracia k svojmu vzťahu, ktorý prežila ako štrnásť-ročná so štyridsaťročným režisérom** (preklad) | 83

LENKA MACSALIOVÁ: **Problematická, nie však problémová** (o knihe *Búrlivá krv*) | 87

TÉMA: JULIANA SOKOLOVÁ

JULIANA SOKOLOVÁ: **Výber z tvorby** | 91

EM MIKŠÍK: **Instapretácia** | 94

PATRÍCIA GABRIŠOVÁ: **Treba o tom (aj) písať** (o knihe *Domáce práce*) | 95

JULIANA SOKOLOVÁ: **Písanie ako odpoveď na nespravodlivosť** (rozhovor) | 98

JITKA BRET SRBOVÁ: **V mise existence** (o knihe *Domáce práce*) | 106

NATÁLIA ZAJAČIKOVÁ: **Rodové stereotypy v hrách a téma postapokalypsy cez hru *The Last of Us*** | 109

QUEER SERIÁL

ALEŠ KAUER: **Beverly Glenn-Copeland jubiluje** | 113

SILVIA RUPPELDTOVÁ: **Kde je homofóbia normou, revolúcia je svojou vlastnou paródiou** | 117

SENEL PAZ: **Vlk, les a nový človek** (preklad) | 122

EDUARD MRVA: **Furry komunita** (štúdia) | 147

MICHAELA RUMPÍKOVÁ: **Tělo jako prostor diskurzivního setkávání** | 161

NATÁLIA PČOLOVÁ: **Slam poézia** | 167

MICHAELA PAVELKOVÁ: **Helen Lewis je známa transnegatívnymi postojmi. Sú aj v tejto knihe** (o knihe *Problémové ženy. Dejiny feminizmu v 11 bojoch*) | 172

ZACIELENÉ NA IVANU GIBOVÚ

IVANA GIBOVÁ: **Vianočné gala** (próza) | 175

ŠTEFAN ŠIMKO: **Postmoderná babička** (o knihe *BABIČKA©*) | 179

KRISTÍNA KRAJANOVÁ: **Dámy nového sveta a žena a(ko) umelecké dielo v románoch K. F. Urbanoviča, E. Holéczyho a P. Kompiša z 20. rokov 20. storočia** (štúdia) | 185

MAGDALENA ŠÍPKA: **Z nových básní** | 193

ZACIELENÉ NA KATARÍNU HRABČÁKOVÚ

LUBICA HRONCOVÁ: **Identita ženy v slovenskej poézii** (o knihe *Semiopoetický aspekt básnickej identity. K problematike femininnosti v súčasnej slovenskej poézii*) | 197

KATARÍNA HRABČÁKOVÁ: **Nikdy som nečítala o mužskej verzii Ábelovej, ale o Bukowskom v sukni už áno** (rozhovor) | 200

NATÁLIA OKOLICSÁNYIOVÁ: **Okraj stredu, periféria centra, centrum periférie (žena v euroamerickej postmodernej maľbe)** (štúdia) | 206

ZACIELENÉ NA MARGARET ATWOOD

MARTINA TIMKOVÁ: **„Žiju jenom ve svých očích“** (o knihe *Kočičí oko*) | 211

EVA PALKOVIČOVÁ: **Navonok paródia, vnútri skutočný smútok** (o knihe *Pani Veštba*) | 215

EVA DOČOLOMANSKÁ: **Annina mandala** (próza) | 219

ŠTEFAN JÁNOŠ: **Fascinujúca Sofija Kovalevská a jej láska k matematike** (6. časť) | 223

Recenzie

DENISA BALLOVÁ: **Aká drahá je pre nás sloboda?** (NG, Celeste. *Naše ztracená srdce*) | 229

PATRÍCIA GABRIŠOVÁ: **A predsa slnko, po celý rok** (ANTALOVÁ, Jaroslava. *Tambora. Rok bez slnka*) | 231

DENISA PATÁKOVÁ: **Boj za spravodlivosť v japonskej spoločnosti** (ITÓ, Šiori. *Black Box*) | 233

KATARÍNA ŠTRÍTESKÁ: **Keď soby nestacia** (LAESTADIUS, Ann-Helén. *Ukradnutý*) | 235

ANDREA POPELOVÁ: **V tichém souběhu** (NEHYBOVÁ, Lenka. *Včelí války*) | 236

JAROSLAVA ŠAKOVÁ: **Rozhnevaní mladí lidé** (TAHIR, Sabaa. *Všechn můj hněv*) | 238

MARCELA SPIŠŠÁKOVÁ: **Neuveritelná komplikovanost sveta** (TOKARCZUKOVÁ, Olga. *Vnímavý vypravěč*) | 240

PATRÍCIA HAVRILA: **Básne s výnimočným príbehom** (URMINSKÁ, Olga. *Devy. Maidens*) | 243

EVA LALKOVIČOVÁ: **Zrkadlo, do ktorého nemáme chuť sa divať** (VENTURINI, Aurora. *Sesternice*) | 244

DENISA BALLOVÁ: **Od nostalgie k vytriezveniu. Spoločenské a politické zmeny v Albánsku očami dievčaťa** (YPI, Lea. *Svobodná*) | 246

DIANA DÚHOVÁ: **Život sa žije pred Bránou** (ABD AL-AZÍZ, Basma. *Zástup*) | 248

MATEJ BARČ: **O telách a ľuďoch** (VLASÁKOVÁ, Klára. *Těla*) | 250



9 771338 714006 03

Glosolália 3 / 2024 | Ročník 13 | Cena 5 € |

ISSN 1338-7146 (tlačená verzia) | ISSN 1339-245X (online verzia)





Jana Zatvarnická. Foto: Xheni Cuni

JANA ZATVARNICKÁ

(1988, Michalovce) žije a tvorí v Düsseldorfe a na Slovensku.

Vzdelanie

2008 – 2012 VŠVU v Bratislave, Bc.
2012 – 2019 Kunstakademie v Düsseldorf, Diplom

Samostatné výstavy (výber)

2011 *Monopoly*, Hopkirk, Bratislava
2015 Výstava v krypte Jezuitského kostola na Františkánskom námestí v Bratislave
2016 *Project Nest*, Galerii Metropol, Tallinn
2019 *A place called space*, Galerie Peter Tedden, Dusseldorf
2021 *Burnt landscapes, conflicting cultures*, Hydra Pace Residency, Dobra Vaga, Ljubljana
2022 *Defragmentácia budúcich príbehov*, Východoslovenská galéria, Košice
2023 *Daises*, performance v rámci sympózia *Načúvanie rastlinám*, Tranzit a Kunsthalle Bratislava

2024 *Sprouting bodies*, Alice Yard, Port of Spain
Wandtarchive, 8BRÜT, Düsseldorf

Skupinové výstavy (výber)

2011 *Práveže naopak*, Tranzit, Bratislava
2014 *Ateliér Katariny Grosse*, Baustelle Schaustelle, Essen
Blended, UPSTAIRS GALLERY, Oldenburg
2017 *Konstruktivní lyrika*, Galerie města Plzeň
Do not persecute me, Kunst im Hafen e.V., Reisholz, Düsseldorf
Pass auf Anzinger, DD Contemporary art gallery, Düsseldorf
2018 *Ausnahmezustand / V orechovej škrupine*, Bunker, Nitrianska galéria
2020 *In order of appearance*, Museum K21 Düsseldorf
2021 *Changing Matters*, Galerie Meno Parkas, Düsseldorf
Shapeshift, ES365, Düsseldorf
2022 *Iba, iba jednu*, Galéria Photoport, Bratislava

Heat waves pt. I., Y Art Gallery, Port of Spain
75. Jahresausstellung, Kulturforum Alte Post, Neuss
2023 *Magic emerges from the Bonfire*, ES365, Düsseldorf
2024 *Maleficae-from bonfires to online witchcraft*, Budapest Galéria

Workshopy a rezidencie (výber)

2015 Participácia na archeologickom projekte Uaxactun, Petén
2017 Muhu A. I. Residencia, ostrov Muhu
Rezidencia v rámci archeologicko-speleologickej skupiny AJAU, Merida, Yucatán
2021 Hydra Pace Residency, Dobra Vaga, Ljubljana
2022 The Museum of Luise Kimme, Tobago
2022 Alice Yard, Port of Spain
2022 Research residency, National Herbarium Archive, University of West Indies, St. Augustin
2022 Research residency, Klassik Stiftung Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Goethe Haus, Goethe Schiller Archiv, Weimar, v rámci štipendia Kunstfonds
2023 Rezidencia v Budapest Galéria (KAIR Residency)

Štipendiá a ocenenia (výber)

2017 Štipendium, Kunstakademie Düsseldorf
2018, 2019 Štipendium, Fond na podporu umenia
2019 Maľba – Cena Nadácie VÚB, tretie miesto
2020, 2021 MKW Štipendium, Düsseldorf
2022 Kunstfonds Štipendium, Düsseldorf
2022 Nominácia STRABAG Art Award
2023 Laureátka ceny Nadácie NOVUM

Na obálke:
Jana Zatvarnická: *Plant being*, akvarel a voskový pastel na papieri, 50 x 70 cm, 2024.
Foto: Johannes Bendzulla

Všetci sme spolu, všetci sa dotýkame, všetci sa cítime

ROZHOVOR S JANOU ZATVARNICKOU



Jana Zatvarnická často navštevuje rôzne svetové miesta, na ktorých objavuje miestne živé systémy, ktoré následne zapája do svojej tvorby. Jej diela dokonale spájajú haptické s optickým. Je dobré vidieť ich naživo – pre ich energiu a krehkosť. Jana dokáže ľahko a bez rozhorčenia, spájaním znakov otáčať mnohé kategórie. V rámci procesu maľby vytvára tiež zaujímavé typy znakov, niečo medzi odtlačkom, prázdny miestom, maľbou a samostatnou hmotou. Navštevuje mnohé archívy a verejné inštitúcie zaoberajúce sa rastlinami. Pochádza z Michaloviec, študovala maliarstvo na bratislavskej VŠVU, svoje štúdiá ukončila v Düsseldorfe, kde momentálne žije. Minulý rok sa stala laureátkou ceny Nadácie NOVUM.

Jana, čím sú pre teba korene? V poslednom období sa často objavujú na твоjich obrazoch. Zaujíma ma, akú funkciu majú počas maľovania, pretože aj na tých predchádzajúcich, kde sa ešte neobjavujú rastliny, ich vidím v používaní linky...

To dáva zmysel, Matúš. Pre mňa sa to spája so slovami „zakoreniť sa“ alebo „byť vykorenenou“. Ide tu o moju osobnú skúsenosť. Síce sa inšpirujem informáciami, ktoré hľadám v archívoch, muzeálnych zbierkach a literatúre, ale na druhej strane je dôležitá aj osobná skúsenosť, ktorá do mojich obrazov prichádza. Tá, myslím, súvisí s vykorenéním, a tak definuje aj to, čím sú pre mňa korene. Prichádza mi teraz pri tom na myseľ jeden citát: „Moje korene sú ďaleko od toho, kde sú moje túžby.“ Možno sa to ukazuje aj v tom, že sa často pohybujem po svete a stále hľadám nejaký záchytný bod, upokojenie, priestor, kde by som mohla tvoriť a nejakým spôsobom byť sama sebou a sama so sebou.

Siahaš ďalej...

Áno, ale aj hľadám živnú pôdu, takú, ktorá je pre mňa dobrá. Bezpečný priestor. Keď vytiahneš rastlinu s koreňmi, môžeš ju zasadiť v podstate kdekoľvek. A keď sa o ňu dobre staráš, bude ti kvitnúť, podstatné je, že ju musíš vybrať aj s tými koreňmi. Zároveň ale neviem, či niektoré z rastlín, ktoré boli vybraté aj s koreňmi, chceli ísť preč...



Jana Zatvarnická: Parazit, olej, kovový prach a vaječná tempera na plátne, 160 x 190 cm, 2023.
Foto: jmr-documentation



Jana Zatvarnická. Foto: Kheni Cuni

Je to dvojznačný pohyb, siahanie ďalej, ale zároveň vsakovanie do hĺbky. Do šírky aj do hĺbky. To tvorí aj v obrazoch nejaký rytmus.

Áno, teraz sa mi to ukazuje.

Ďalšou dvojznačnosťou na твоjich obrazoch je zobrazenie erotického. Mojou hypotézou je, že telesné procesy používaš ako zobrazenia nehmotných premien. Prežaruješ telesné.

Telesné procesy sú pre niekoho nechutné a pre niekoho krásne. Veľa som sa zaujíkala o pojem eko-sexualita. Často uvažujem o Apolónovi a Dafné z Ovídiových *Premien*. Oficiálna interpretácia je, že Dafné, aby unikla Apolónovi, sa premenila na vavrínový strom, čím sa od Apolóna oslobodila. Ale, podľa mňa, tým, že Dafné ako strom bola stále na to istom mieste, z ktorého sa nemohla pohnúť, k nej mohol Apolón vlastne kedykoľvek prísť. Ovídius nám to predostrel tak, že Dafné sa zachránila, ale ja neviem, či sa naozaj zachránila (*smiech*). Čo mňa osobne ešte v rámci tejto témy zaujíma, je, že keď si samu seba predstavím ako rastlinu, tak sa pýtam: „Ja ako rastlina som schopná pociťovať nejakú túžbu, tak ako ľudia, a keď áno, tak ako táto túžba vyzerá?“ Keď sa chcem stotožniť



Jana Zatvarnická: Tehotná žena s daturou, tuš a vaječná tempera na papieri, 2023. Foto: jmr-documentation



Jana Zatvarnická: Omim Abes pt. 2, olej na plátne, 185 x 200 cm, 2018. Foto: S. Schmidtpeter

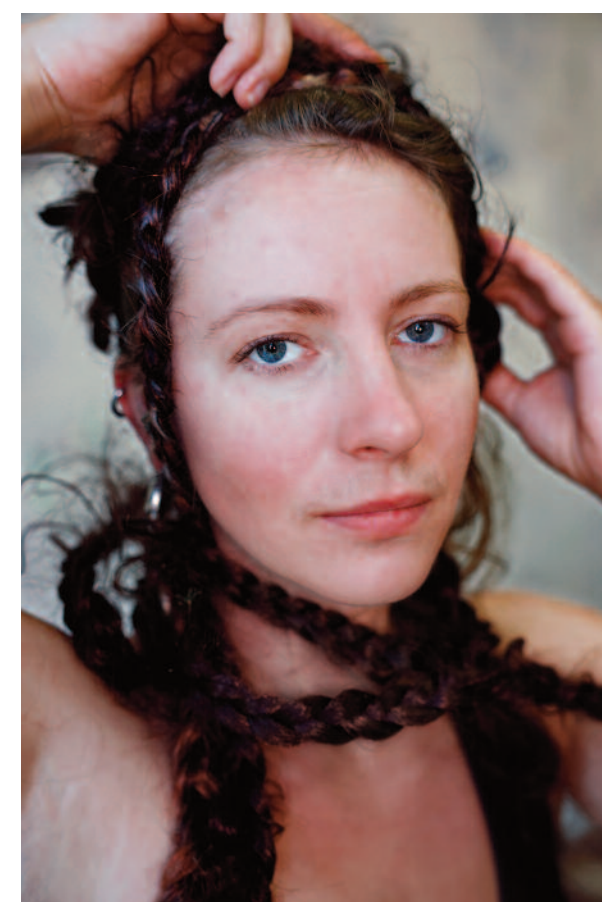
s nejakou rastlinou, ako potom cítim, ako túžim, ako počúvam? Aj časovosť vtedy plyní inak, nechávaš si čas na svoj rast, na prijímanie živín. Premeniť sa na rastlinu môže byť proces oslobodzujúci od mnohých očakávaní a spoločenských noriem.

Keby sme sa mohli živiť ako rastliny fotosyntézou, boli by sme od mnohých vecí oslobodení.

Keď som bola malým dieťaťom, tak som bola rada obklopená rastlinami, tvorili môj bezpečný priestor. Mala som ich za svoje spoločníčky a stotožňovala som sa s nimi. Kdekoľvek idem, na rezidenciu, maľovať do prírody alebo len cestujem, tak rastliny sú bodom, odkiaľ môžem vždy začať. Najprv sa uzemniť tým, že s nimi prídem do kontaktu, a o to viac, keď ich maľujem. Okrem archívov na-



Jana Zatvarnická: *Duch rastliny*, rôzna technika na plátne, 40 x 50 cm, 2019



Jana Zatvarnická. Foto: Kheni Cuni



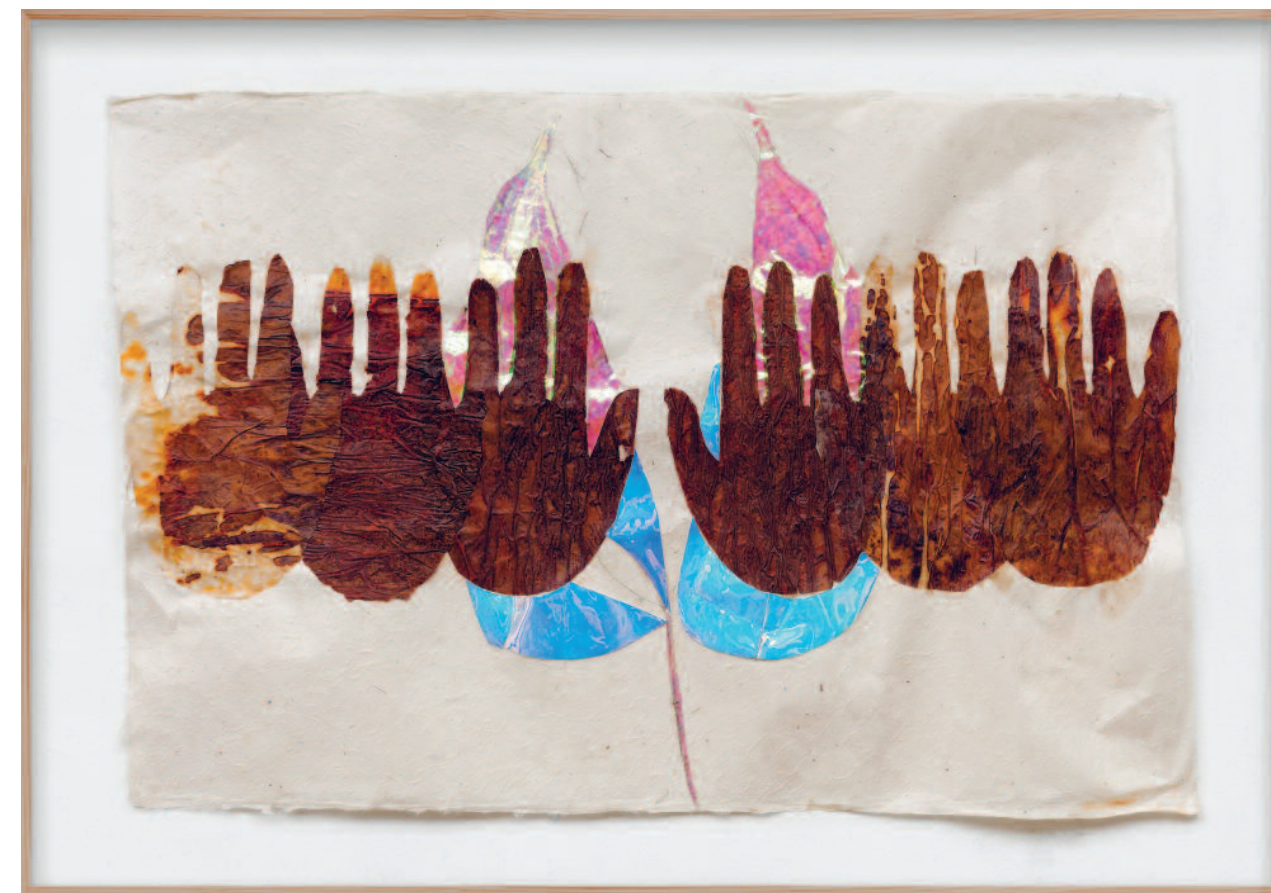
vštevujem aj ľudí, ktorí sa zaoberajú liečivými vlastnosťami rastlín, robím si tiež krémy a podobne. V súčasnosti čítam veľa vecí o liečivých vlastnostiach rastlín, je to téma, ku ktorej sa vraciam. Najprv som ich ale do tvorby nedávala.

Podobne ako figúry.

Áno, okrem nedávnych autoportrétov som sa už na rezidencii v Budapešti minulý rok zaoberala figúrami a psychedelickými rastlinami a ich využitím v ľudovom liečiteľstve. Ľuďom naháňali strach. Mnohokrát sú tie rastliny stále tabuizované a stigmatizované. Tak ako ženy, ktoré boli v minulosti, počas „honu na čarodejnice“ perzekvované a obvinené z čarodejníctva. Počas rezidencie som prechádzala výpoveďami obvinených žien na území východného Slovenska a Maďarska v 17. storočí (v tom čase súčasť Rakúsko-Uhorska). Je zaujímavé, že v Nemecku, Španielsku či Francúzsku a inde máme aj veľa vizuálneho materiálu, najmä v podobe ilustrácií, ktoré sprevádzali skutočne absurdné texty, najznámejším je asi *Malleus Maleficarum* (Kladivo na čarodejnice) Kramera a Sprengera. Na území Slovenska, bývalého Rakúsko-Uhorska, som veľa takéhoto materiálu nenašla. Máme iba texty. To ma viedlo k vytvoreniu vlastného vizuálneho materiálu. V jed-



Jana Zatvarnická: *Aristolochia rugosa*, olej a živica na plátne, 40 x 50 cm, 2023. Foto: Johannes Bendzulla



Jana Zatvarnická: *Zakorenené ruky*, koláž na ručnom papieri, 84,1 x 118,9 cm, 2022. Foto: Johannes Bendzulla

nom z mojich obrazov (*Parazit*, 2023) som vychádzala z výpovede ženy obvinenej z čarodejníctva, ktorá opisovala svoj koitus s diablom, čo však bola iba vízia spôsobená psychedelickou rastlinou (pravdepodobne *Atropa bella-donna*, ľuľkovec zlomocný). Na mojom obraze je však táto žena zobrazená ako monštrum. Išlo mi tu o zobrazenie mizogýnie, odkaz na opakujúce sa pejoratívne opisy žien ako čarodejníc, odpadu, špiny atď. Povedala som si, že dobre, tak ja to namaľujem tak, ako ich nazývate, ako monštrum s rastlinou vychádzajúcou z jej hlavy. Chcela som ju však zobrazit' s veľkou vnútornou silou. Ponúknuť na ňu iný pohľad. Mojm zámerom bolo aj poukázať na špecifické rastliny, ktoré vnímame iba ako jedovaté, pričom často zabúdame, že tieto rastliny majú aj neskutočné liečivé vlastnosti. Dať iný pohľad i na ne.

Spracovávaš oba póly, jednak prežaruješ telesné, ale tiež zobrazuješ fakt, že rastlina spôsobila niečo mohutne telesné. Nie je u teba zvykom, že by si bola inšpirovaná niečím negatívnym.

Pre mňa je dôležité, že zámer, na základe ktorého tvorím, je pozitívny. Konečným posolstvom je, že je možné pozrieť sa na isté veci aj inak, že je možná zmena.



Jana Zatvarnická: *Heart*, vaječná tempera a papier na lane, 40 x 50 cm, 2023. Foto: jmr-documentation

Žiarivé miesto sa na твоjich obrazoch objavuje často. Dôležitý je podľa mňa tvoj obraz *Omim Abes pt. 2* (2018), pretože sa na ňom objavujú korene ako linky.

To je starší obraz. Pamätám si na to, ako som ho maľovala, pamätám si ten pocit, ktorý som z neho mala. Zaoberala som sa vtedy mágiou prírody, ktorá nie je naviazaná na systémy človeka. Malo to byť zobrazenie jaskyne. V procese tvorby som si ale uvedomila, že pred jaskyňou sa nachádzajú napríklad aj rastliny, ktoré tam spolu s jaskyňou žijú, a potom sú tam tiež určite nejaké bytosti a aj zvieracie bytosti, ktoré tam tiež spolu žijú. Tak ich namaľujem. Vznikli v procese tvorby. Takto postupujem často. Na začiatku tvorby mám nejaký zámer, to, čo chcem urobiť a o čom vypovedať, ale nechávam to aj na práci, tej samostatnej, ona mi povie, čo potrebuje. Je to aj veľmi intuitívny proces, nejdem len cez rozum.

A obraz *Duch rastliny* z roku 2018? Zdá sa mi, že je to prvé zobrazenie niečoho, čo dnes robíš.

Tento obraz patrí k môjmu osobnému herbáru, tu som začala maľovať rastliny v kontexte herbára, ako spomienku, zbierku mŕtvych rastlín. Ide o dosť osobnú skúsenosť. Vždy ma uzemnilo, keď som namaľovala rastlinu, ktorú som niekde našla. Počas maľovania sa objavila figúra, ktorá mi na konci prišla trochu prievitná, vyzerala ako duša tej rastliny.

Napríklad na obraze *Heart* (2023) zobrazuješ vo vnútri rastliny priamo aj dieťaťko.

Táto rastlina je dosť jedovatá. Zaujala ma práve svojimi jedovatými vlastnosťami, tým, že na jednej strane ti môže aj vo veľmi malom množstve spôsobiť smrť, ale vo veľmi malom množstve ťa na druhej strane dokáže aj úžasne vyliečiť. Používa



Jana Zatvarnická. Foto: Kheni Cuni



Jana Zatvarnická: Bez názvu, olej, vlasy a živica na plátne, 40 x 50 cm, 2023. Foto: jmr-documentation

sa na choroby, ktoré sú spojené so srdcovými ťažkosťami. Ženy ju užívali proti pôrodným kŕčom. To som na obraze dosť konkrétne ilustrovala, dieťa je v srdci. A na ďalšom obraze s názvom *Tehotná žena s daturou* (2023) zas mala byť žena, ktorá porodí rastlinu. Zje ju, tá začne v jej bruchu kvitnúť a ona ňou otehotnie. Dieťa, ktoré sa jej narodí, bude už úplne rastlinné dieťa.

Čo je na tomto obraze *Bez názvu*?

To je placenta.

Čím je urobená?

Táto práca je súčasťou série, kde sú skoro všetky obrazy namaľované živcou a vajčkovou temperou. Tento materiál milujem, jednak pre intenzitu farieb, pretože žltok miešam s čistými pigmentmi, ale tiež pre slobodu v procese. Môžem

to miešať s vodou, môžem to vymyť a naniesť novú vrstvu. Toto médium je pre mňa veľmi hravé. Zároveň jemné a rozplývajúce sa. Väčšinou sú moje práce síce krehké, ale stále sa do nich snažím vložiť aj istú surovosť. Má to dve stránky.

Dobre, že o tom hovoríš, naživo je to dobre vidieť. Tvoje diela sú senzibilné, zareagujú na hocikakú zmenu. Predtým, než prišli rastliny, sa u teba objavovali vtáci.

Áno, teraz sú tam vtáci zas. Súvisí to s miestom, kde pozoruješ oblohu, čo sa na nej objaví. A vtáci sú na nej veľmi prítomní. Na jednej strane je úžasné, že vidím sokola, ale tiež si na druhej strane vravím, že som už dlho nevidela napríklad orla. Som rada, že ich môžem ešte vidieť, pretože sú to zvieratá, ktoré pomaly miznú. Je dôležité zaznamenať ich. Má to dve roviny, jednou je osobná skúsenosť a druhou spoločenský rozmer.

Spomínala si, že navštevuješ verejné inštitúcie.

Áno, v rámci môjho výskumu o rastlinách som navštívila napríklad aj Goetheho archív vo Weimare a jeho zbierku rastlín, herbárov atď. Som voči nemu v istom zmysle kritická, keď on ako privilegovaný pán píše o rastlinách z kolonizovaných krajín, ktoré nikdy nenavštívil, zároveň sa však zaujímal o spirituálne procesy v rastline. Písal napríklad aj o prarastline. Tá bola v podstate vymyslená, aj keď na základe skutočnej rastliny. Cez imagináciu sa snažil porozumieť tomu, čo sa tam deje. Vidno, že to bolo urobené s láskou, ale mám k nemu ambivalentný vzťah.

Predpokladal inú vedu. Ambivalentné je aj to, čo robíš. Na obraze *Aristolochia rugosa* (2023) môžeme vidieť niečo ako ohanbie, z ktorého ale vychádza niečo von. Sú tam prsia naplnené mliekom, ale zároveň pokryté šupinami plaza. Smerujú nadol ako korene. Spájaš a otáčaš znaky.

Ide tam v podstate o spolužitie. Všetci tu na tejto planéte žijeme spolu, so zvieratami, rastlinami a inými bytosťami. O to išlo na tomto obraze. Aj keď niektorí ľudia sa snažia o odpojenie. Možno práve o to ide, ukazovať možnosti, ako spolu žiť a prežiť to tu.

Na obraze *Zakorenené ruky* (2022) je množstvo rúk. Páči sa mi, že prsty majú jednotnú veľkosť.

Všetci sme spolu, všetci sa dotýkame, všetci sa cítime.

(Zhováral sa Matúš Novosad.)



MATÚŠ NOVOSAD (1992) vyštudoval maľbu na VŠVU, kde získal aj doktorát z dejín a teórie umenia. Je maliar, kurátor, autor textov a momentálne aj asistent na katedre maliarstva VŠVU.



Jana Zatvarnická: *Iris* (z Goetheho archívu), živica, pigment, grafit a vlasy na papieri, 70 x 100 cm, 2023.
Foto: Johannes Bendzulla

JANA ZATVARNICKÁ

Artist statement

Moja interdisciplinárna umelecká prax sleduje dejiny ľudstva, rastlín, iných foriem života a nesebarefektívneho antropologického rámcovania. Mojim cieľom v umeleckom procese je zachytiť priebeh mojich výskumov, týkajúcich sa pre-učenia a pre-archivovania našej zdanlivej samozrejmosti, pomocou maľby, kresby, inštalácií, videa a interdisciplinárnej praxe (prednášky, performancie) ako médií.

Akým spôsobom antropológia a iné spoločenské a vedecké disciplíny formujú a ovplyvňujú naše názory, myslenie, spôsob sociálneho a kultúrneho života?

V práci skúmam vplyv antropocénu v oblasti botaniky, antropológie a somatickej medicíny prostredníctvom posthumánnych teórií. Zaujímam sa o transmutáciu a vizionárske príbehy, rituály, mágiu a ekofeministickú prax. Používaním referencií z dejín, mytológie, archívov, múzejných zbierok a literatúry science-fiction reagujem na environmentálne, ekologické a sociopolitické otázky. Informácie a poznatky získané počas môjho výskumu slúžia ako inšpirácia pre moje umelecké diela, ktoré sú vizuálnou interpretáciou prebiehajúceho výskumu zameraného na kritické štúdie rastlín a sexuálne ekológie.

V maľbách zobrazujem symbiotické telá tvorené z ľudských a neľudských foriem v dobe klimatických nočných mŕ. Umelecké diela symbolicky reprezentujú ženy ako rastliny, čo možno vnímať ako reakciu na ekologické násilie, násilie voči ženám a ako oslobodzovací akt žien.

Moja umelecká prax nasleduje môj výskum v Národnom archíve Herbária v St. Augustin (Trinidad a Tobago) a v Klassik Stiftung vo Weimare (Nemecko), kde boli počas koloniálnej éry zdokumentované mnohé endemické liečivé rastliny, ktoré boli dovezené do Európy a naopak.

Mojím zámerom je spojiť moju umeleckú prácu s inštitúciami a výskumníkmi/výskumníčkami, a tak sledovať nielen globálny diskurz týkajúci sa napríklad ekológie a rodovej rovnosti, ale aj vytváranie rôznych perspektív a nových stratégií pre komunikáciu. Umelecká prax Freda Wilsona, jeho stratégia „nepracovať proti inštitúcii, ale s ňou“ je pre mňa príkladná.

Do akej miery je história pripravená na zmenu a môže byť prehodnotená nami, súčasnými umeleckými pozíciami v inkluzívnych a otvorených inštitúciách?

Od roku 2015 sa zúčastňujem na interdisciplinárnych projektoch v spolupráci s výskumníkmi a výskumníčkami z oblasti archeológie, antropológie, speleológie, botaniky a environmentálnych štúdií na Slovensku, v Slovinsku, Guatemale, Mexiku (speleoarcheologická skupina Ajau, Merida) a v Trinidade a Tobagu, organizovaním a účasťou na výstavách, prednáškach a diskusiách.





Čítanie zo zbierky *Dvojakost na krste výberu Sázení ohně*, Knihovna V. Havla, Praha, 2023. Foto: Ondřej Němec



Večer Tvaru – čítanie textov Milana Kozelku v Café v lese, Praha, 2019. Foto: Karel J. Beneš

SVATAVA ANTOŠOVÁ

STÍN SVOBODY¹

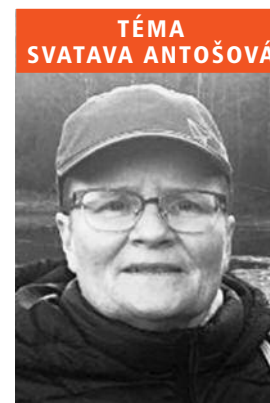
*Toto je město zamrzlých pomníků
svobodě, kde stateční padlí jsou denně
bráni do úst zbabělými živými.*

Alvah Bessie

I.

Na pódiu stlučeném narychlo z prken demokracie
z prken už jednou ztrouchnivělých v době kdy první
republiku požrala druhá a druhou vychrtlý protektorát
kdy nelidská apokalypsa cupovala lidskost na hadry
a kdy převratný převrat klémy & spol. v nás ucpal řeč
špunty z vypitých láhví a ucpal ji nadlouho z láhví
které se povalovaly po prezidentském domečku kam
oko dohlédlo a kterých s přibývajícími léty všude
přibývalo na prknech pódia zaměnitelných s prkny
šibenice po kotníky v barevných konfetách stojí
Stín svobody a slavnostně přestřihuje ostnaté dráty
mezi námi a světem delegace z obou stran hranic
vytahují z vytaháných kapes omluvné úsměvy
a zasypávají se květinami starý odsun ještě odčiněn
nebyl nový může brzy nastat landsmančaft bruslí
po tenkém ledě práva na sebeurčení na sjezdech
konaných vždy o svatodušních svátcích si uděluje
evropskou cenu karla čtvrtého a vlaky s těžkou
zbrojní technikou čekají až cesta na východ
bude volná

Jedná se o tom v moskvě kakój nibud' havel tam
kreslí na pivní tácek plán odchodu střední skupiny
vojsk ze země která mu leží u nohou do země
která se potácí na hliněných nohách hra na skopčáky
a rusáky pokračuje v leopoldově v té geometricky
přesné pevnosti smrti v husákově památeční cele
akýsi polgári kreslí na cigaretový papírek plán



SVATAVA ANTOŠOVÁ (1957, Teplice) je poetka, prozaička a publicistka. Vydala básnické zbierky *Říkají mi poezie* (Mladá fronta, 1987), *Ta ženská musí být opilá* (Československý spisovatel, 1990), *Dvakrát pro přátele* (Spolek českých bibliofilů, 1991), *Tórana* (Mladá fronta, 1994), ... *aniž řála hlavou* (Krásné nakladatelství, 1994), *Kalendář šestého smyslu* (Climamen, 1996), *Ještě mě nezabíjej!* (Protis, 2005), *Vlčí slina* (Protis, 2008), *Dvojakost* (Paper Jam, 2014; s Petrem Kurandou), *Diktátor píše báseň* (Paper Jam, 2020) a prózy *Dáma a švihadlo* (Votobia, 2004), *Nordickou blondýnu jsem nikdy nelízala* (Concordia, 2005) a *Skoby* (Paper Jam, 2012). Je (spolu)-podpísaná pod publikáciami *Adresát Ladislav Verecký: dopisy Svatavy Antošové, Ivana Jelínka a Ivana Divíše* (Pistorius & Olšanská, 2013) a *Malé pogo pro tebe: dopisy Mirka Kovaříka Svatavě Antošové z let 1985 – 1993* (Adolescent, 2022). Vo vydavateľstve Paper Jam vyšiel v r. 2022 výber z jej básnickej tvorby *Sázení ohně*.

¹ Tu publikovaný úryvok pochádza z autorkinho rozsiahleho životopisného pásma (pozn. red.).

vzpourey hladovkou začneme řekne vyženeme
bachaře věznici obsadíme a já budu ředitel řekne
Nebudeš řekne akýsi sámel náměstek ministra
vnitra slovenské republiky a pošle proti zápalným
láhvím tyčím s bodly dýkám boxerům a žiletkám
vojsko ministerstva vnitra jednotku ultra rychlého
nasazení pohraničníky dozorce policisty výsadkáře
obrněné transportéry a psy za dvě a půl hodiny
je po všem rozdají se tresty ve výši tři sta čtyřicet
pět let a jde se domů

Je listopad o rok později nezlomný polgári
a šest dalších vězňů se pokusí o útěk stihnou
přitom zabít čtyři bachaře a stát se legendou

A téhož roku o pět dní dříve polozapomenut umírá
v bratislavě na selhání srdce bývalý leopoldovský
vězeň husák tři dny nato nese svou urnu na cintorín
dúbravka uvnitř jako memento existenciálního
nihilismu cinkají čtyři řády klementa gottwalda
za ním uctivě kráčí předseda slovenské vlády akýsi
čarnogurský musí se přece ještě jednou a naposledy
napít z otřískané bandasky normalizace stačí jeden
hlt i patok vydestilovaný z těžké československé
tmy někdy osvěží kolem panuje ticho nic se nepohne
kdekdo chce potají spláchnout minulost jak páchnoucí
dvůr ach kolik kbelíků vody bude nutné nanosít a vylít
kolik zrcadel obrátit ke zdi než jim rámy pokryje
plíseň a roztřepí se v chryzantémy zbrusunových
názorů a postojů kolik jistot naházet do sklepa
mezi zaprášené haraburdí a kolika hrozivých stínů
dětství bude potřeba se zbavit

Jednou provždy

~ ~ ~

Kam jsi tak najednou zmizela ty stará dobrá
studená válko válko prozářená ještě studenějším
sluncem uranových lágrů kam jsme se posílali dožít
své nejlepší roky spali jsme s tebou na vyviklaných
palandách tři pod jednou dekou kosti zpřerážené
pendrekem pořád ne a ne srůst spali jsme s tebou
a nemohli se na tebe vynadívat oči jsme měli celou
noc jak ochrnuté a byli ti vděční za každý hlt vlažné
melty kterou jsi nám lila do ešusů snad ti to jednou

oplatíme šeptali jsme a v duchu tě prosili abys zůstala
a neodcházela abys s námi zůstala v těch vlhkých
zavšivených barácích aspoň do jara nejsme připraveni
na tvůj odchod a nejsme v tom sami východní němcí
to taky tak rychle nedají ulámat stasi ty její vysoké
štekle není jen tak krok ericha mielkeho bude ještě
hodně dlouho dunět po chodbách budovy velitelství
v normannenstrasse kdysi elitní strážný pluk felixe
dzeržinského se neodporoučí sám od sebe bojové
heslo *schild und schwert der partei** sice oněmí
ale dál bude v tichosti rozechvívat srdce věrných
držitelů členských legitimací s.e.d

Spali jsme s tebou a svými doteky udržovali
při životě vojenské přehlídky obdivovali přestárlé
generály jak se neřestně staví do čela paranoidních
armád tu a tam černou pásku přes oko jindy zase
na pásce bezvládnou ruku místo nohy protézu klapající
po schodech apatie vzhůru k moci a do toho vřískala
hudba veškerá známá hudba závodů ve zbrojení které
nemohl nikdo vyhrát koreu zemi jitřní svěžesti jsme
rozsekli tupou mačetou příměří na dvě poloviny
vietnam spálený koktejlem chemikálií sjednotili
pod praporem pokroku rozlehlá horská údolí
afghánistánu zaminovali na tisíc let dopředu ach
tyhle zástupné války s doširoka rozevřenou náručí
víc jak čtvrt století se v ní choulila rozvrácená angola
kubánské guerilly ji hnětly v prstech jako plastelínu
raketometry měly stále napilno všechno sežehnout
kázal básník agostinho neto svému lidovému hnutí
za osvobození sotva mu do klína spadl úřad
prezidenta všechno sežehnout co na tom že budou
cítit spáleninou i mé básně *pojď se mnou afriko
z pódií západu / odhalit skutečný svět / kde v téže
bídě bratří se milióny / před nimi fasády demokracie
křesťanství rovnosti...***

Čert vem afriku křičeli jsme ze spaní a měli divoké
sny o testovací nukleární střelnici uprostřed kazašské
stepi čert vem afriku tady je větší horko němí motýli
umírají za letu křídla strnulá jako po nebi klouzající
bombardéry majestátní sajgy se otáčejí za svištivým
zvukem shazovaných náloží vědci spočítali že stačí
čtyři sta kilotun a celá jejich populace se propadne
pod zem mají ošklivé svraštělé čenichy tak co s nimi

* štít a meč strany

** Agostinho Neto: Posvátná na-
děje (Praha, Odeon, 1983), přel.
Pavla Lidmilová

Čert vem ujugury křičeli jsme když se přes řeku irtyš
hnala tlaková vlna a unášela z kořenů vyrvaný kavyl
směrem k urumči ať chcípnou už dávno nestavíme
ke zdi teď hloubíme krátery vejdete se do nich všichni
ale hlavně nebereme zajatce máme pověřovací listiny
k likvidaci života které jsme si vystavili sami čert vem
život křičeli jsme s prstem na červeném tlačítku a zírali
jak písečná jezera semipalatinského polygonu
vyvrhují na břeh zástupy démonů

Spali jsme s tebou a snad tě i milovali milovali jsme
to vědomí možnosti vzájemně zaručeného zničení
a měli pocit že bez tebe nemůžeme být milovali jsme tě
a nevěřili že nás někdy můžeš opustit že jednou přijde
ten den kdy se projdeš po molu střední evropy naposledy
a my si toho ani nevšimneme módní trendy se mění tak
rychle ponorky se pohybují po mořském dně na jehlových
podpatcích jaderné rakety ukazují v minisukních tlustá
stehna a už z nich nejde strach zato vypadají odpudivě
a přitom směšně tanky si navlékají tanga a nevědí
co s dělem tak jako my nevíme co s tvým zmizením

~ ~ ~

Všechno sežehnout káže o pár kilometrů dál směrem
na jih Stín svobody sotva mu do klína spadne úřad
prezidenta všechno sežehnout co na tom že budou
cítit spaleninou i mé básně *čarodějnice odemyká oheň
dne / šťastní hrdinové vplouvají v utrápené slunce: /
opět šíleně zahynuli**** básně za něž dostane po ročním
úřadování v čele etnicky vyčištěné republiky literární
cenu michaila šolochova republiky vytvořené teprve
po oboustranném odsunu aby se jedni uprchlíci mohli
vrátit museli se jiní uprchlíky stát vzájemně zaručená
výměna obyvatel doprovázená vzájemně zaručeným
vražděním mezinárodní trestní tribunál na to má
směrnice a tabulky v každé kolonce přibývají vysoká
čísla vedou uřezané genitálie házené k snědku vězňům
v zajateckých táborech vyrvaná srdce přibíjená ještě
teplá na ohořelá vrata vypálených ještě teplých usedlostí
a pak oči tisíce ochrnutých očí které se povalují všude
kam Stín svobody pošle své etnicky čisté vojsko

Hornatá federace se přes noc rozpadne na masakry
a hromadné hroby ach ta znovu objevená chuť obědvat
mršiny a nabízet zbytku evropy ochutnávku v podobě

*** Radovan Karadžić: Pamťvek
(Sarajevo, Svjetlost, 1971), přel.
Jakub Novosad, in: PLAV 7 –
8/2008

dětské přesnídávky posvátná lutenice je zapomenuta
čorba vylita do kanálu starý unavený kontinent si slintá
zbaběle na slinták a nepřestává blouznit o věčném míru
zatímco prezident kterého zrodila občanská válka pyšně
pózuje před televizními kamerami rukou si prohrabuje
elegantní šediny a pouští se do díla

Ale ještě než spáchá svých jedenáct zločinů
genocidy zločinů proti lidskosti a zločinů válečných
ještě než se na třináct let ukryje pod falešnou identitu
léčitele s plnovousem mudrce ještě než je odhalen
zatčen a dopraven do vězení než se seznámí s více jak
milionem stránek soudních spisů ještě než je odsouzen
ke čtyřiceti letům odnětí svobody ještě než se odvolá
a než dostane doživotí absolvuje studium na elitní
americké univerzitě stane se psychiatrem a vrátí se
domů léčit deprese

Všechno sežehnout káže o pár kilometrů dál směrem
na východ Stín svobody sotva mu do klína spadne úřad
prezidenta největší federace světa federace která sní
bojarský sen o kaspické ropě a ten sen jí nedá spát
mele se neklidně na širokorozchodné posteli zlatou
nití vyšívanou příkrývku omotanou kolem oteklých
nohou pod postelí prázdnou láhev od kořalky na zdi
ikonu s archandělem michaellem všechno sežehnout
káže její úplně první a zároveň poslední demokraticky
zvolený prezident před sebou naskládané stakany
vypité na vítězství nad miniaturní kavkazskou
republikou která si dovolila vyhlásit samostatnost
čubka jedna bude nutně ji ovládnout města vyplnit
a velitele nechat podle odvěké tradice rozšavlovat
archanděl michael křestní světec demokraticky
zvoleného psychiatra mu jistě rád požehná

II.

Někde mezi kavkazem rozkládajícím se balkánem
a sjednocujícím se německem mezi ruinami grozného
sluncem vybělenou lebkou srebrenice a marxovou
bustou v karl-marx stadtu přejmenovaném na chemnitz
někde mezi čtrnáctým dalajlámou dvoustým šedesátým
čtvrtým papežem a devátým prezidentem společného
státu česků a Slováků jehož rozpad je na spadnutí

a kde se i ateisté modlí aby žádný aparátčík nedal potají
armádě rozkaz k převzetí moci někde tam vystupuje
ze žlutohnědé městské mlhy shrbený Stín svobody
Mlha se mísí s pachem z nedaleké plynárny který
připomíná odér kočičích výkalů odér se dlouze táhne
nevětranými ulicemi jako dusivá anakonda uhelná
výsypka o kus dál na západě brání větru vejít nezbyvá
mu než jen přešlapovat na místě a z dálky pozorovat
jak se sem dlouhé týdny nemůže prořezat slunce
mlha se rozestupuje jen někdy z kraje noci to když
pološílení sedíme ve výčepu a jsme ochotni vyměnit
i kus vlastního srdce za nahý a prokřehlý srpek měsíce
Za to aby se aspoň na chvíli skulil do našeho klína

Stín svobody drží v pravé ruce místo planoucí
pochodně kupecké váhy a levou za sebou na provázku
táhne jako otlučenou káču varšavskou smlouvu generál
jaruzelský si strhává z očí tmavé brýle výjimečného
stavu a vztekla po nich dupe generální tajemník
honecker močí na trosky berlínské zdi a než prchne
do sovsvazu vztekla do nich kope generální tajemník
živkov trhá živkovovu ústavu a ve vězeňské cele
po ní vztekla dupe generální tajemník ceaușescu opírá
své zastřelené tělo o palác lidu a to tělo do paláce
vztekla kope generální tajemník kádár zahazuje dávno
dokouřenou cigaretu povstání z šestapadesátého a umírá
dřív než po ní může vztekla dupat generální tajemník
gorbačov má bobky chce vojenský pakt přeměnit na pakt
ekonomický a nakonec po něm taky vztekla dupe

Káča skáče po dláždění jako zběsilá její rachot
otřásá černínským palácem uvnitř u společného stolu
molodci z politického poradního výboru těžké hlavy
skloněné nad protokolem o zániku paktu paktoviče
vlasy rozčepýřené na čelech studený pot krůpěje
napětí tiše stékají na papír podpisy přibývají pomalu
ale skřípot plnicích per je slyšet i ve vojenské centrále
nepřítele Stín svobody netrpělivě bloumá před palácem
hledá okno za kterým kdysi úřadoval říšský protektor
co takhle ho vysklít hledá okno z kterého vypadl jan
masaryk v jednom místě k němu dolehne tupý zvuk
připomíná praskot lebeční kosti ach ano tohle dějinné
křupnutí zpečetilo před půl stoletím vítězství vítězného
února sochy truhlářského učně klémy v nadživotní
velikosti sochy stejně duté jako jejich předloha sochy

slavnostně demontované a odvážené na odpočinek
do podzemních depozitářů ty sochy by mohly
vyprávět...

Káča mu za zády strouhá mrkvičku kiš kiš vracet
dějiny to je jako nechat si pod nohama vybuchovat
podomácku vyrobené výbušniny jako objevit se
na oslavě výročí vzniku slovenského štátu dostat
pěstí kiš kiš a ujišťovat se že šlo jen o jiný názor
nebo jako někde ve sklepě letovat víko na plechový
sud s vlastní mrtvolou a ještě ji před tím zalít louhem
kiš kiš Stín svobody do káči vztekla kopne otlučená
káča se roztříští o zdi černínu její úlomky se rozletí
do všech světových stran v moskvě vyvolají pokus
o puč v new yorku explozi v garážích pod světovým
obchodním centrem v bombaji bombové útoky
na baltu potopení trajektu estonia které nebude
nikdy objasněno

Ale to není všechno miláčku Stíne nedopočítáš se stačí
jeden takový výkop a řetěz dalších událostí se ti zařízne
do zápěstí jako policejní pouta neucítíš žádnou bolest
jen fatální znehybnění čas se zastaví k čemu ti bude
že při pohledu z podhledu vypadáš jako antický obr
ramena širší než obloha temeno hlavy odřené o úplněk
K čemu ti to bude vždyť při pohledu zblízka jsi jen
mizerně nalíčený klaun v kostkovaných kalhotách ach
jak směšně na tobě vlají a jak příšernou máš paruku
co pod ní asi skrýváš odvrácím zrak když si pliveš
do kapesníku a leštíš svůj červený papírový nos vím
chceš se líbit chceš aby tě cirkusové publikum nosilo
na rukou a vyhazovalo do výšky...

Ale co když tě jednoho dne nechá
spadnout na zem?

~ ~ ~

Stojím opodál v kapse mi krvácí percy bysshe
shelley vrak jeho převržené plachetnice leží na boku
a přetéká dvěma kostrami rybí hostina končí ta lidská
začíná stojím opodál vítr žene po ulici listy vytrhané
z cibulkových seznamů shýbám se pro ně hledám
v nich své jméno a nacházím jiná rezidenti držitelé
propůjčeného bytu agenti tajní spolupracovníci
důvěrníci ti všichni sedí ve vysloužilém iljušinu

třesou se strachem z odhalení zabodávají své oči do podlahy a doufají že je ten rozhrkaný křáp vynese znovu na oblohu stojím opodál a myslím na uvězněné i amnestované na všechny kteří svým pláčem smývali vinu jiných v zatuchlých kobkách na vyzáblé nohy krokující vzdálenost od palandy k márnici pořád je slyším pořád slyším to zoufalé ťapkání hebkých hmyzích nožiček po ledovém povrchu nicoty každým směrem je zeď každý směr slepou uličkou ale jinudy se jít nedá

Myslím na popravené i rehabilitované na popravené které k té zdi postavili na chumáče krví slepených vlasů co tam po nich zbyly na zbičovaná záda posetá nezhojenými vzkazy pro nikoho v temné zemljance na ně není vidět a čekat až se objeví trhlina zalitá oslnivým světlem komu by se proboha chtělo Na rehabilitované kteří potkávají své sny zjizvené a s vymlácenými zuby za městy u betonových skruží kde si na malém ohýnku opékají kousky salámu sny v hadrech po chovancích doběla vykachlíkovaných ústavů sny přecpávané barbituráty a podřezávané na jatkách jako podsvinčata

Stojím opodál a myslím na sebe a na své ruce ještě nedávno jsem v nich svírala dvacáté století a pohrávala si s ním jak mě napadlo bezelstně a přitom umanutě jako bych si jen tak pohazovala v dlaních s malým kapesním nožem rybičkou ve snaze ten krám otevřít čepel byla zarezlá prsty mě brněly a když jsem si je chtěla promnout zjistila jsem že k sobě přimrzají myslím na své bolavé ruce na strženou kůži na její průsvitnost dívala jsem se skrze ni na nebe a viděla samá neblahá znamení

Stojím opodál rybičku dvacátého století pořád v kapse občas ji promnu jako spadané kaštany posbírané na hřbitově občas pohladím trochu zavzpomínám ale otevřít ji se nepokouším co kdyby nové události nabraly starý směr co kdyby stará území zbavovaná hranic obklíčily nové ploty stojím opodál a bojím se nečekaných zvrátů které stojí seřazeny v úhledných zástupech a poslušně čekají až dostanou rozkaz vydat se znovu na pochod

Beatnická – subverzivní – absurdní

Rozhovor so SVATAVOU ANTOŠOVOU

Milá Svatko, milá Mour de Zencle, milá Anastázie Hmilánská, vnímám tě jako hrdou Severočešku. Co miluješ na své končině? Proč ses tam musela vrátit z jižních Čech, po čtyřech letech ve smaltovně, proč ti byla protivná tamní zajištěnost a raději jsi šla žít do eko- a socioprůšvihů, mezi lidi, kteří to nemají jednoduché už vůbec, a zůstala tam? Vidíš za ta léta proměnu svých míst a svého kraje, nemyslím pochopitelně nějaké nové infrastruktury a stavební úpravy nebo modernizace, ale nitro, podstatu?

Na severu jsem doma. A pocit domova, to, že jsem se tu narodila a vyrůstala, že mám tenhle kraj prochozený a vnitřně prožitý, a že jsem s ním pořád spojená nějakými neviditelnými nitkami, ten pocit je pro mě hodně důležitý. Jižní Čechy, kam jsem na chvíli zbaběle utekla před smogem a zdevastovanou přírodou, mi tohle dát nemohly, což jsem zjistila až po těch čtyřech letech. Neměla jsem tam na co navázat, a o zajištěnosti se už vůbec nedalo mluvit. Víím, máš asi na mysli zajištěnost Jihočechů, jejich způsob života, záhumenky, políčka, vztah k půdě a k majetku, který se dědil po generace, zatímco na severu jsme byli vykořenění a ničeho si nevážili. Ale bavíme se o 80. letech minulého století a tohle dělení už na mě dnes působí jako přežívající klišé. Každopádně jsem se na jihu cítila ztracená, nepatřila jsem tam, pro domácí jsem byla jen naplavenina. Takže jsem se po čase vrátila domů.

Vrátila ses i přesto, že to mohlo ohrozit, a pravděpodobně ohrozilo, třeba tvé zdraví?

Jistě, ekologická situace tu byla zoufalá, však také Listopad 1989 začal o týden dřív právě v Teplicích demonstracemi za čistý vzduch, loni o tom natočil Karel Strachota poučný dokument nazvaný *1989: Chceme dýchat*, ale já jsem v té době měla to štěstí, že jsem potkala člověka, který mě naučil milovat tenhle kraj i v celé jeho bídě. Byl jím básník Roman Szpuk. Oba jsme pocházeli z Teplic, ale až do konce osmdesátek jsme o sobě nevěděli. Říkal cosi v tom smyslu, že severní Čechy musíme milovat právě proto, že jsou ekologicky i sociálně na odpis. A že jen láska je může zachránit. Měl hlubokou pravdu – a já ji přijala jako svůj *modus vivendi*.

To je velmi romantický modus! A ta proměna českého severu?





Skupina XXVI na fare v Příchovciach, 2003 (S. A. vľavo vpredu). Foto: Roman Szpuk

Pro ovzduší se udělalo hodně, jen si nejsem jistá, jestli dost, ale sociálně se to příliš nezměnilo; když stoupá nezaměstnanost, stoupá nejvíc tady a na Ostravsku, to je pořád stejné. Ale chtěla bych se zmínit o něčem jiném, pro mě mnohem podstatnějším: tehdejší neutěšená situace na severu generovala obrovský umělecký vzmach, lidi se prostě zachraňovali uměním, to umění bylo protestní a časově prověřil, že i zatraceně dobré. To už dnes neplatí, narazíš jen na jakési vzpomínkové dozvuky, na dožívání.

Co máš přesně na mysli tím protestním uměním, které bylo zatraceně dobré?

To, že navzdory všem cenzurám, zákazům a snahám tehdejší moci o kontrolu nad vším, co tu vznikalo, se v Teplicích urodily kapely, literáti či výtvarníci, kteří se zglajchšaltovat nenechali. Za všechny můžu jmenovat třeba punkovou kapelu FPB, v které působil Miroslav Wanek, současný frontman skupiny Už jsme doma. Chodilo to tady tak, že kapely měl pod palcem jistý Karel Viktora, pracovník Okresního kulturního střediska, v jehož kompetenci bylo povolovat či zakazovat kapelám koncerty. A protože soudruh psal písňové texty, vnucoval je kapelám. Ty, které jeho texty přijaly a nazpívaly, neměly s vystupováním problém, ty ostatní ano. A k těm druhým patřily FPB. Hrál s nimi tehdy i jistý Kamil Krůta, který dostal



S muzikantom Jakubom Zahradníkom na zraze Skupiny XXVI v Dúli u Ondřejeva, 2006. Foto: Karel J. Beneš

v roce 1988 dva roky vězení natvrdo za povalení sochy Klementa Gottwalda v Teplicích, dnes žije v USA a vystupuje po světě jako sólový kytarista pod jménem Koonda Holaa. Podobné to bylo s písíci autory. Komunističtí kulturtrégři iniciovali založení Klubu autorů Teplicka, který měl úžasnou zkratku KAT, a jehož cílem bylo podchytit tvorbu těch, co něco psali, a dohlížet na ni. Ale protože pod svícem bývá tma, vzniklo ve stínu KATu Patafyzické kolegium Teplice, které se úplně vymklo kontrole a kulturtrégři se z toho mohli doslova pominout. A za výtvarníky chci zmínit hlavně Martina Velíška, jehož filmový portrét nazvaný *Rozsviť světlo, ať je vidět* běží právě teď v českých kinech. A zatraceně dobré bylo to umění proto, že obstálo před soudem času a že lidi, kteří ho tvořili, tvoří dodnes. Při poslechu nahrávek z té doby žasnu, a nejen já, jaký náboj mají. To už se nezopakuje. Nebo když se občas s někým vrátím k prvním číslovům samizdatového sborníku *Pako*, které Patafyzické kolegium vydávalo...

Ne každý může zpětně nahlížet s takovou jistotou a hrdostí. Člověk na tobě mimo jiné mohl vždycky obdivovat nekompromisnost a bojovnost, osobní statečnost, nonkonformnost, podvrtný humory a schopnost pohybovat se mezi lidmi, kteří jsou „dole“, bez předsudků a odsudků, tak nějak samozřejmě a hrdě. Zůstala ti nesmiřitelnost, ta poháněcí energie, nebo jsi přeci jen vychladla?



Pri natáčení filmu *Pindici* (figúrky z hry *Člověče, nezlob se!*), Teplice, 2003.
Foto: Karel J. Beneš

Myslím, že „vychladla“ není to správné slovo. Spíš jsem se zklidnila a získala nad řadou věcí nadhled. Člověk nevydrží mlátit do bubnu do nekonečna, ono se to i oposlouchá. Ale asi před dvěma lety se mi stala taková zvláštní věc. Pozorovala jsem svou paměť a zjistila, jak se ta dlouhodobá paměť zlepšuje a projasňuje, zatímco ta krátkodobá uvadá. Z minulosti na mě najednou vyskakovaly detailní záběry různých okamžiků z mého života, začaly se různě proplétat a míchat dohromady, až vytvořily plastický a mnohvrstevnatý obraz, z kterého se daly jednotlivé vrstvy odlupovat a přeskupovat, ať už podle nějakého vymyšleného klíče, nebo jen čistě nahodile. A světlo odstupu času, které na ně dopadalo, je nasvěcovalo úplně jinak, nově. Stála jsem s otevřenou pusou a jen zírala. Samopohyb v mé hlavě nebral konce. Viděla jsem před sebou jasné kontury období od svého nejtělejšího dětství a uvědomila si, jak hluboko je to ve mně všechno uložené. Ale ty „vidiny“ nevisely ve vzduchoprázdnu, byly pevně zasazené do doby, do níž jsem se narodila a v níž jsem vyrůstala, tedy do doby od konce 50. let. A uvědomila jsem si taky, jak hluboko je ve mně uložena i ona doba a jak moc mě zformovala.

To musel být přelomový, mezní zážitek. Předpokládám, že pořád probíhá.

Proč to všechno říkám: když se tohle básníkovi stane, musí to zkusit napsat. A tak jsem se pustila do psaní takového volného pásma, což je jediná možná forma, která to dokáže plně zachytit. A právě při psaní toho pásma pociťuji zase po letech onu nesmiřitelnost, tu poháněcí energii, kterou zmiňuješ, a o které jsem si myslela, že je vlastní pouze mladšímu věku.

To volné pásmo nadále vzniká, je hotové (může vůbec být?), nebo už nějaké jeho části byly publikované?

Ano, pořád vzniká. A kromě pozorování paměti mě k jeho napsání před dvěma lety nakoplo, když Rusko napadlo Ukrajinu. Politici zase začali šermovat s možnostmi nukleární války, jejich rétorika jí byla a stále je plná. A ve mně se to spojilo s mým dětstvím a dospíváním za studené války, kdy několikrát hrozilo, že se promění ve válku „horkou“, atomovou. Její hrozba nad námi pořád visela, pořád

jsme žili ve strachu z ní a byli v tom strachu udržováni. Zůstala ve mně jako jakýsi stín dětství... A najednou je to tu zase. Tak jsem to pásmo nazvala *Stín dětství* a prošla se tehdejší dobou včetně normalizace, která se na nás na všech dost podepsala. A když jsem se dohrabala ke konci 80. let a myslela si, že tam to ukončím, došlo mi, že to přece ještě není všechno. Že bych měla pokračovat dál, podobně a zároveň trochu jinak, že ani po tom dějinném zlomu v roce 1989 hrozby nezmižely, i když jsme si dlouho nalhávali, že ano. Tak jsem začala psát druhý díl nazvaný *Stín svobody*. A už teď vím, že budu muset přidat ještě díl třetí. Název zatím nemám, ale doufám, že tím to uzavřu. Jinak – ukázka z první části, ze *Stínu dětství* vyšla ve *Tvaru* 8/2023.

Čím to, že tě „dělný lid“ opakovaně přijal mezi sebe, třeba jako brusičku: intelektuálku, vzdělanou a sečtělou ženu, člověka přinejmenším odlišného? Čím si oni získali tebe?

Já o sobě neříkala, že píšu básně. Intuice mi napovídala, že s tím v prostředí fabriky nepochodím a budu jen za směšného exota. A taky jsem byla, když se to později lidi, se kterými jsem dělala na dílně, stejně dozvěděli. A byl to taky důvod, proč mě mezi sebe nikdy úplně nepřijali. To se spíš vycítí, než aby ti to někdo řekl do očí. Ale ono to platilo i z mé strany. Sice jsem neměla problém strávit ve strojírenských fabrikách celkem deset let, dodnes to považuji za cennou zkušenost, ale nepřestala jsem si držet odstup. Nebyl příliš zjevný, ale někde v sobě jsem pořád měla hranici, za kterou jsem ani to prostředí, ani lidi k sobě moc nepouštěla. Byla to otázka výdrže a přežití.

Jak se v tom dá přežít deset let?

Právě díky té vnitřní hranici. Všechno mi ale naskočilo zpátky v roce 2017, kdy jsem s Lukášem Senftem dělala pro *Tvar* rozhovor se Sašou Uhlovou poté, co se vrátila ze své první „mise“ po prekarizovaných zaměstnáních v Česku a napsala o tom knihu *Hrdinové kapitalistické práce* (Cosmopolis, 2018). Panečku, jak se ty její zkušenosti podobaly těm mým z doby reálného socialismu! Z éry, kdy si lid takzvaně vládl sám. Houby! Z toho, co říkala a napsala, jsem pochopila, že



V zamyslení na krste výberu *Sázení ohně*, Knihovna V. Havla, Praha, 2023.
Foto: Ondřej Němec



*Tancovanie na hudbu klezmeru, večer na počesť zosnulého básnika Radima Husáka, Teplice, 2007.
Foto: Karel J. Beneš*

i ona si musela v sobě vybudovat nějakou hranici, aby neztratila sebe samu, ačkoli všude hákovala jen pár týdnů. V Patafyzickém kolegiu jsme tomu říkali „patafyzická exkurze“. To znamená, že si můžeš udělat libovolně dlouhý „výlet“ do jakéhokoliv prostředí, pracovního, politického nebo jiného, ale nesmí tě to dostat.

Pěkná myšlenka. Patafyzika. Díváš se dnes na ni jinak, nebo je pro tebe pořád zdrojem a podkladem nazírání na svět a umělecké tvorby vůbec? Jste i po dávším rozpadu pořád parta, co si rozumí a píše dál? Ono to muselo být něco jiného už tehdy v nultých letech, ve srovnání s 80. lety minulého století.

Zůstala jako podklad nazírání na svět, to jsi pojmenovala přesně. A byla pro mě podobně cenným obdobím či zkušeností jako práce ve fabrice. To první období po založení Patafyzického kolegia začátkem 80. let bylo sice krátké, brzy nás rozprášila Státní bezpečnost, ale za to velmi intenzivní. Dýchl na mě úplně jiný svět – svět absurdity, kterou jsem pak dokázala odhalovat okolo sebe i v běžném životě. Druhé období někdy v polovině nultých let už bylo mělčí, zestárlí jsme a nápady jsme si tak trochu cucali z prstu. Téměř všechny ale končily u sociálního demokrata Jiřího Paroubka a jeho „spanilé jízdy“ českou politikou. Pro nás to



Krst korešpondencie Mirka Kovářika (zleva Jana Koubková, Aleš Kauer, S. A. a v kresle básnik Jiří Staněk), Kampus Hyberská, Praha, 2022. Foto: Zdeněk Stejskal

byl prototyp krále Ubu – i vizuálně. A v *Paku* bylo doslova přeparoubkováno, ale máš pravdu, ta protestní spontánnost 80. let už byla nenávratně pryč. Je to přirozený vývoj, dvakrát se do stejné řeky prostě vstoupit nedá. Horší je, že jsme přestali být partou, která si rozumí. To, jak je rozpolcená celá naše společnost, se promítlo i do našich vztahů. Každý si jedeme po vlastní ose, tvoříme dál a pohybujeme se každý v té umělecké oblasti, která je mu vlastní, ale tvořit ve skupině už není možné. Snad jsme si zachovali aspoň vzájemný respekt k tvorbě druhého. Snad.

Mrzí tě to?

Trochu. Ale jsem už na světě dost dlouho na to, abych věděla, že lidi se prostě mění a že nelze donekonečna stavět na stejných premisách. Spíš jsou ty proměny pro mě zajímavé než co jiného. Těší mě ovšem, že patafyzika žije stále, a nemusí ji dělat plánovitě nějaká uzavřená skupina. Jak jsem zmínila Kamila Krůtu a jeho extempore s Gottwaldovou sochou, tak na stejném místě teď stojí socha dr. Huga Duxe, což byla hlava československých dadaistů a byla v roce 1920 „korunována“ právě tady, v Teplicích na jednom divokém večírku během dadaistického turné po střední Evropě. Gottwald a dada, to jen tak nevymyslíš! Jejím au-

torem je sochař Jan Hendrych a při slavnostním odhalení v květnu 2023 ji *Ursonátou* Kurta Schwitterse pokřtili Jaromír Typlt a Pavel Novotný. Zkrátka čistá patafyzika!

Nádhera! Zatímco Patafyzické kolegium si bude asi většina čtenářů a čtenářek *Glosolálie* ještě pamatovat, protože bylo opakovaně připomínáno, se Skupinou XXVI to je asi jinak. Proč? Přibližíš, oč jste usilovali tehdy, a oč nyní, jak vidíš tohle sdružení dnes? Roman Szpuk, Robert Janda, všichni jsou stále literárně činní... Seznam na vašem webu je hodně dlouhý. Společně organizujete spoustu akcí, podněcujete setkání. Hrajete ještě své básnické hry pomocí kolujícího papírku?

Slůvko „skupina“ je trochu zavádějící. Většinou si pod tím lidí představí uskupení s nějakým pevným programem, který všichni naplňují. Takovým uskupením bylo Patafyzické kolegium, které vycházelo z díla Alfreda Jarryho a hledalo styčné body s ním i jinde. Naopak „šestadvacítka“ byla volná platforma lidí, kteří něco tvořili a chtěli se potkávat. Vznikla na Silvestra roku 1983 v Příchovicích v Jizerských horách na tamní katolické faře a jejími zakládajícími členy byli Roman Szpuk, Květa Brožová a Pavel Kukal, všichni tři katoličtí básníci; Roman z Teplic, Květa z Rychnova u Jablonce nad Nisou, Pavel z Prahy. Tahle skupinka se brzy rozrostla v početné společenství, které se každý rok vždy o prvním adventu scházelo na příchovické faře. A už to nebyli jen katolíci, ale autoři různých vyznání a také ateisté. To jsem považovala za důležité, nejen pro sebe jakožto ateistku, ale protože se tím eliminovalo jakékoliv sektářství. Kromě Příchovic jsme pořádali i putování po hradech ve stopách K. H. Máchy a minimálně jednou za dva měsíce autorská čtení na různých místech republiky, na která se nás sjížděly desítky. Úžasné byly třeba tři ročníky Vimperských arkád, z nichž ten poslední trval celý týden.

Nic neskončilo, rozpad nenastal?

Nedá se tomu říkat „rozpad“, ale zestárli jsme a invence se vytrácela podobně jako síla pořádat početné srazy. Každého nějakým způsobem převálcoval život. Zůstala jen pravidelná „výroční“ setkání v Příchovicích. Jenže před pár lety na ně přestal jezdit Roman Szpuk, který byl tahounem všeho a kvůli kterému tam jezdili i ostatní. Přestalo mu to už cokoliv říkat. Tak zbyla jen hrstka lidí, co to nechtěli vzdát. Minulý rok měla Skupina XXVI čtyřicet let od svého založení. Navrhovala jsem, že si to říká o to, abychom celou historii Skupiny důstojně uzavřeli, a právě v Příchovicích. Nejdřív se všichni tvářili, jako že jo, ale nebylo z toho nic, ta hrstka lidí chce jezdit do Příchovic dál, byť už to moc nedává smysl. Ani ty básnické hry už se tam nehrají, prý to není nic duchovního. Ach jo. Jako by se vše vracelo zpátky do původních, striktně katolických kolejí. Takže já jsem v sobě Příchovice uzavřela a myslím, že jsem pochopila, proč to udělal před lety Roman. Nedá se to ale vysvětlit, člověk v sobě zkrátka pocítí určité vyprázdnění a nutnost se posunout. Bez zášti a nevraživosti. Což se nám na rozdíl od kolegia povedlo. I když jedeme každý po své ose, přáteli jsme zůstali.

Vidíš nějaké pokračovatele Jarryho dnes, třeba mezi mladými? Líbí se ti, jak se nejmladší generace profiluje, je ti to sympatické? Většinou se v tomhle punktu společenské názory štěpí na dvě nesmiřitelné skupiny. Ptám se zejména proto, že bys měla být vnímána jako pilíř angažované poezie, bylas víc než angažovaná v době, kdy to ještě ani trochu nebylo v módě, natož aby to byl samozřejmý požadavek na poezii.

„*Jarry, toť absint / Veliký prasák / Totální skandalista / Ďáblem posedlý cyklista / Bezkonkurenční rybář / Excelentní šermíř / Mystifikátor vždy a všude / Jarry, toť revolver / Člověk absolutně moderní / Mistr bořivého humoru / Otec Ubu / Vynálezce patafysiky / Nadsamec literatury*“ – to cituju přehled Jarryho charakteristik z pera Ludvíka Kundery, který je otištěn v úvodu knihy *Alfred Jarry: Ubu králem a jiné hry a prózy* (SNKLU, 1961). Už tenhle výčet má esprit úplně jiný, dávno minulé doby. Jarry, to bylo 19. století s přesahem do 20. století, kdy došel jeho absurdní humor naplnění. A mnohdy krvavého. Mladí ve 21. století budou mít asi těžko potřebu udělat ten obrovský časový oblouk přes sto padesát let a čerpat z Jarryho něco pro svou tvorbu. Takže ne, nikoho takového nevidím, ale možná jen nejsem úplně v obraze, nesleduji nově vznikající tvorbu kontinuálně, pouze nahodile. Vlastně nemám ani přísun vycházejících knížek, ten jsem měla v redakci *Tvaru*, i když rubrika poezie nebyla v mé gesci. A kupovat si všechno, co by mě zajímalo, to není v mých finančních možnostech. Ale můžu se vyjádřit k profilaci mladší generace ve veřejném prostoru a uvést dva příklady z nedávné doby. První: při předávání cen Magnesia Litera se dva laureáti, Alena Machoninová a Marek Torčík, vyjádřili v tom smyslu, že jim přijde absurdní soutěžit v literatuře. Tak proč se proboha té soutěže účastnili? A proč přijali cenu vítězů? Ačkoliv svá slova nepodpořili činem, vysloužili si obdiv a uznání za odvahu, kterou projevili. Odvahu?! Vždyť to bylo jen plácnutí do vody. Druhý: ve *Tvaru* 10/2024 vyšel text Olgy Słowik nazvaný *Jak jsem byla v porotě Magnesie Litery za poezii*, v němž jeho autorka rozkrývá pozadí celé té v podstatě odfláknuté magnesiové porotovací mašinérie, ačkoliv dobře ví, že si naběhne a bude snad i za práskačku. Jestli někdo projevil odvahu, tak ona. Já tomu říkám „literární whistleblowing“ a před Olgou Słowik smekám.

Chtěla bych, abys trochu promluvila o létech v *Tvaru*, kam jsi nastoupila už v roce 2009 a odešla relativně nedávno, naposledy jsi *Tvar* zažila pro taktovkou Adama Borziče. Jak se podle tebe to médium vyvíjelo, jak ho ovlivňovalo momentální obsazení šéfredaktorské židle a složení redakce?

Tohle je pro mě moc těžká otázka, protože jsem byla skoro 15 let členkou redakce, takže můžu nabídnout jen pohled zevnitř. Když jsem do *Tvaru* v roce 2009 nastupovala, byla jsem v dost složité situaci. Prodělala jsem vážnou operaci oka a byla půl roku na nemocenské, v jejím průběhu mi vypršela roční termínovaná smlouva v knihovně, kde jsem pracovala, ale novou smlouvu jsem dostala jen na dva měsíce. Na to se nedalo přistoupit, takže jsem se ocitla na pracovním úřadě. Do toho mi zemřela maminka a bylo potřeba postarat se o otce. Vyběhala



S recitátorem Mirkom Kovářem v kaviarni Obratník, Praha, 2008. Foto: Karel J. Beneš

jsem si na sociálce příspěvek na péči a z těch pár tisíc plus z jeho důchodu jsme žili asi dva roky. Pak se ale změnil zákon o péči, já musela zpátky na pracák, ale protože jsem předtím nikde nepracovala, neměla jsem nárok na podporu. A zároveň jsem byla nezaměstnatelná, protože kdekoli jsem řekla, že se musím starat o otce a případnou práci bych s touhle péčí ráda skloubila, žádného zaměstnavatele to nenadchlo. Utekly další dva roky a já se dozvěděla, že existuje projekt financovaný Evropskou unií, který spočíval v tom, že když se s nějakým zaměstnavatelem domluvíš, tak mu EU bude 12 měsíců hradit náklady spojené s tvým platem. Oslovila jsem pár subjektů tady na severu, ale žádný to nezajímalo. Napadlo mě zkusit *Tvar*, i když měl redakci v Praze a já si nedovedla představit, že bych dojížděla. No a *Tvar* byl jediný, kdo na to slyšel, a redakce mi dokonce nabídla, že mohu pracovat z domova. To byl sen! A za rok, i když na mě přestali dostávat peníze, mě nevyhodili, ale nechali si mě.

Zní to, jako by tě *Tvar* v té hrozné mizérii tak trochu zachránil. To mě moc těší.

Tak to taky bylo. A byla to nejlepší práce, jakou jsem kdy dělala, i když za nejmíň peněz. Potom po čtyřech letech mého působení v redakci Lubor Kasal, Božena Správcová a další redaktori odešli v souvislosti se stále se zhoršujícími dotačními



S editorem Radimem Kopáčem na krstě výberu Sázení ohně, Knihovna V. Havla, Praha, 2023. Foto: Ondřej Němec

podmínkami ministerstva kultury a zůstala jen Wanda Heinrichová, Michal Škrabal a já. Jako šéfredaktor nastoupil Adam Borzič a s ním pár nových lidí. První rok dva pod jeho vedením jsme se trochu hledali a tápali, redakce fungovala dost živelně, když někdo objevil něco zajímavého, tak to prostě přinesl a otisklo se to. Ale mě to nevadilo, mělo to své kouzlo. Pak došlo na takové to profesionální rozdělení na žánry, potažmo rubriky, a kouzlo vyprchalo. Každý si hleděl jen své rubriky a o ostatní se nezajímal. Někdy to bylo vidět i ven, když se příspěvky dublovaly. On je něco jiného respekt k práci kolegy a něco jiného lhostejnost, do které to z čisté pohodlnosti občas sklouzávalo. Tematicky se ale *Tvar* hodně rozšířil a otevřel novým nápadům. To s sebou neslo i riziko určitého rozmělnění a zpovrchnění, což vnímala nelibě předchozí redakce. Já jsem vnímala nelibě náboženská témata, kterých přibývalo, jiní zase mé reflexe společensko-politických knih. Ale já zastávám názor, že literatura nevzniká ve vakuu, ale v konkrétních společensko-politických podmínkách a musí se k nim vztahovat. Jinak provozuje jen mrtvé estétství. Takže když to shrnu: do podoby časopisu se bude vždycky otiskovat to, kdo sedí na šéfredaktorské židli, to je normální, a jak moc dokáže být vstřícný k nápadům redaktorů. Co mě ale překvapilo je, že už půl roku na té židli sedí Jan M. Heller, a skoro nic se nezměnilo. Jako by dál tahal za nitky Adam – a teď to nemyslím pejorativně.



S básníkem Romanem Szpukom, Kladruby u Vlašimi, 2024. Foto: Radana Šatánková

Od roku 1987 jsi oficiálně vydala spoustu básnických sbírek, několik próz a přispěla jsi do mnoha almanachů poezie. Dnes patříš určitě do kategorie „žijící legenda“, mezi „staré bardy“ nebo takzvané „maturitní otázky“. Zrovna jsem se s několika mladými příbuznými připravovala na jejich českou maturitu, a vždycky se tam objevilo tvoje jméno, to je nebývalé. Cítíš se být součástí literárních dějin, myslíš, že jsi „zařazena“ a pochopena správně, cítíš se v příslušných škatulích náležitě?

Necítím se dobře v žádné škatuli, ale chápu, že je nutné si nás literáty nějak utřídit, někam zařadit. No a vždycky se na tom podepíše, kdo to utřídování či zařazování provádí. Každý pochopí tvorbu toho-kterého autora trochu jinak, pro každého z ní vystupuje jako důležité něco jiného. Na to jsem si už za ta léta zvykla.

Čím si tě nakonec získala próza? Po mnoho let se zdálo, že jsi výlučně básnířkou, a pak zčistajasna nové tisíciletí a dvě prózy po sobě: *Dáma a švihadlo. Lesbicko-killerská parodie s autobiografickými prvky* (2004) a *Nordickou blondýnu jsem nikdy nelízala. Pornogroteska za časů terorismu* (2005). Čím ten zlom nastal, co ti dalo psaní souvislého dějového textu, co z tebe se tam mohlo uplatnit?



Na bežkách na německé straně Krušných hůr, Kahlenberg, zima 2016. Foto: Radana Šatánková

Próza si mě nezískala. Byla pro mě jen úkrokem stranou ve chvílích, kdy jsem cítila, že mám v sobě spoustu témat, která se mi do básní prostě nevejdou. Nebo jsem je básnickou formou jen neuměla uchopit. A tak jsem zkusila prózu a zjistila, co všechno obnáší a že to není moje parketa. A jestli je někde vidět vliv patafyziky a jí ovlivněného náhledu na svět, tak podle mého právě v těchto dvou prózách. Použila jsem maximum nadsázky a absurdity, abych řekla, co jsem říct potřebovala, a zároveň abych nesklouzla do prázdného moralizování. Ono to totiž k němu místy svádělo.

Tvá prozaická tvorba tím ale neskončila...

Tehdy ještě ne. V roce 2012 jsem napsala třetí a poslední prózu s dvojnázvem *Skoby / Punkt Memory*, což je takový experiment, ve kterém jsem si hodně pohrála s jazykem. Čerpá trochu z rapu, ale je spíš nastaveným zrcadlem téhle kultury, než aby z ní věrohodně vycházel. A vymyslela jsem si i vlastní pravopis a snažila se jeho pravidla v celé knize dodržet. No, výsledkem je, že jen málokdo je schopen to učíst. Ale mě to hrozně bavilo a mám tu knížku moc ráda. Nicméně nešlo jen o formu. Před chvílí ses ptala na angažovanost – a tuhle rovinu mají *Skoby* taky. Svět mi připadal čím dál víc infantilnější a když jsem to vzala do dů-

sledků, vyšlo mi, že dřív nebo později se ve společnosti musí na pravé straně politického spektra objevit nějaké děcko, nějaký zlý, nenávidný spratek, za kterým se schovají skuteční politici se svými náckovskými názory a nastrčí ho před sebe jako maskota. A objevila se Greta Thunberg, jenže z opačného spektra, a stala se symbolem boje za udržení snesitelného klimatu. Netrefila jsem se.

Loni vyšla k tvým narozeninám tvoje zatím myslím poslední básnická kniha, *Sázení ohně*, shrnující ve výběru tvou tvorbu za 45 let, tj. mezi lety 1977, kdy jsem se narodila, a 2022, kdy skončil covid. Jak ten výběr probíhal a co máš na poezii ráda, čím tě nikdy nepřestane přitahovat?

Ten výbor má vročení 2022, ale protože vydavatel měl velký skluz, tak jsme ji křtili až v roce 2023. Výběr probíhal tak, že jsem poslala všechno, co jsem měla ve svém osobním archivu, editorovi, kterým byl Radim Kopáč, a nechala na něm, co vybere. Nechtěla jsem se do toho montovat, nemám od svých básní dostatečný odstup. Kdybych to vybírala já, byla bych na sebe sice přísnější a pár věcí tam nedala, ale to jen proto, že znám pozadí jejich vzniku a mám s tím osobní problém. Ten on nevidí, takže je vybral – a asi je to tak dobře. A potěšilo mě, že mi ke knížce poskytl ilustrace Michal Matzenauer, který byl u počátků mé tvorby v 70. letech. A čím mě poezie přitahuje? Nepřitahuje, je pro mě nutnou podmínkou života. Bez ní si své fungování v tomhle světě vůbec nedokážu představit.

Představ si, že musíš nějak svou tvorbu stručně sama charakterizovat. Víím, za 45 let se mohlo mnohé radikálně proměnit, ale tvůj rukopis je dobře rozpoznatelný, soudržný, nepodnikla jsi mnoho vnitřních převratů, držíš pořád stejně pohromadě. Když se člověk podívá na tvá hesla v seriózních slovnících (a že tam jsi!) české literatury, najde tam spousty nálepek: avantgardní, beatnická, undergroundová, subversivní, surrealistická, expresionistická, antiiluzivní, tělesně otevřená, až vulgární, lyrická, groteskní, morbidní, absurdní. Která jejich kombinace je pro tebe výstižná?

Jestli máš pocit, že i po 45 letech tvorby držím stále pohromadě, pak je to ta největší poklona, jakou jsi mi mohla vyseknout, vážně. Ale pravda, těch nálepek je spousta. Těžko můžu proti nějaké protestovat, všechny určitým způsobem odrážejí můj tvůrčí vývoj, žádnou nedokážu razantně odmítnout. Ještě jinak: nevadí mi, pokud jsou uváděny v souvislosti s rozbořením toho, co jsem napsala; vadí mi, pokud je některá z nich uvedena buďto těsně před, nebo těsně za svým jménem, a tím předsazena všemu ostatnímu. To už je skoro cejch. Ale pokud tě zajímá, které z těch nálepek považuji pro sebe za nejvýstižnější, pak asi trojkombinaci beatnická – subverzivní – absurdní.

Co teď literárně chystáš? Dokončíš výše zmíněné pásmo?

Chci to pásmo dokončit, ale popravdě – ušila jsem si na sebe bič. Myslela jsem, že text ze sebe spontánně vychrlím, a bude to, ale je to mnohem náročnější.

Obzvlášť pasáže, v kterých se vracím do historie, k událostem, které mě nějak zasáhly a přeformátovaly můj vztah ke světu. Sice se to snažím napsat v metaforách, ale někdy je potřeba uvést holý fakt, a ten si musím ověřit, abych nepsala kraviny. Tak snad se to povede.

Za dva dny ode dneška budeš mít narozeniny. Jak teď, po odchodu z *Tvaru*, žiješ?

Dlouho mi trvalo, než jsem *Tvar* ze sebe dostala. Myslím tím redakční fungování, to, jak jsem byla zaběhnutá v tom čtrnáctidenním kolečku, které se mlelo pořád dokola. Jako bych jela na volnoběh a ne a ne se zastavit. Teď už je to lepší, intelektuálně jsem si odpočinula. No a užívám si důchod, pocit, že nic nemusím, a hlavně že se nemusím už v žádném zaměstnání stresovat, že tu práci ztratím. Byla jsem na pracáku celkem pětkrát a vím, co to je. Takže si teď v klidu píšu své věci, toulám se po horách a hroužím se do hudby. Jinak ale žiji stejně jako předtím, jen s tím rozdílem, že nemám povinnost odevzdávat někam texty. Ale přece je něco jinak: můžu si dovolit jenom tak být... A to je v dnešní uštvané době velký luxus.

(Zhovárala sa Olga Stehlíková.)



Jana Zatvarnická: *Plíca* (*Aristolochia rugosa*), pigment, živica a kombinované médiá na plátne, 30 x 40 cm, 2023.
Foto: Johannes Bendzulla



OLGA STEHLÍKOVÁ (1977) pôsobí ako vydavateľská a časopisecká redaktorka, editorka a literárna 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 Ohnískom vytvorila zbierku básní *Půjdu za lyrický subjekt* – pod pseudonymom Jaroslava Oválská. V r. 2019 jej okrem kníh pre deti *Kluci netančej!* a *Kaťut a Řabach* vyšla aj básnická zbierka *Vykříčnick jak stožár*. V r. 2021 jej vyšli knihy *Já, člověk* a *Mojenka*. Naposledy vydala zbierku *Zkouška sirén* (2022) a knihu *Mehlo, Šika, Křuba a Motora* (2023).



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 poezia a próza vycházejí také v Německu, Rusku, na Ukrajině a je překládána i do angličtiny. Je nositelkou ukrajinské Ceny Nikolaje Gogola, zakladatelkou a dramaturgickou Divadla hudby a poezie Agadir, žije a pracuje v Brně.

MILENA FUCIMANOVÁ

Být sotva znatelná a mizet za verši – takovou mě chcete?

ANTOŠOVÁ, Svatava. 2023. *Sázení ohně*. Hradec Králové : Paper Jam.

Na jednu stranu je dobře, když má autorka natolik vyhraněný styl a tematický úzus, že si ji nemůžeme s nikým splést. Na druhé straně je jakékoli škatulkování nebezpečné a zavádějící. Při jméně Svatava Antošová slyšíme jako ozvěnu: erotická poezie. Což ovšem nemusí být doslovně totéž, co si pod těmito slovy běžně představujeme. Tím spíše je dobré se u tohoto pojmu zastavit zejména proto, že erotické motivy jsou skutečně v nové knize – výboru poezie Svatavy Antošové – přirozeně zastoupené. A nutno přiznat, že jde o erotiku „homosexuální“, což jí dodává další štiplavou příchut.

Uvedený výbor poezie nazvaný *Sázení ohně* je vydaný k autorčiným pětadesátinám. Zachycuje její tvorbu z let 1977 – 2022. Úctyhodný oblouk. Kniha je chronologicky členěna do šestnácti oddílů, mezi básně po roce 2000 jsou zařazené také básně dosud nepublikované, což je pro čtenáře a čtenářky zajímavé překvapení. Svatava Antošová je žena mnoha povolání, vystudovaná knihovnice pracovala původně v tomto oboru, ale brzy vystřídala jiná povolání, například dělnice v českobudějovické továrně, pak brusička v teplickém podniku, v tomto městě byla dokonce i poštovní doručovatelkou. Ale povolání nejbližší jejímu naturelu jsou spojena s literaturou. Tedy povolání redaktorky, původně v Českém rozhlasu, následně v pražském vydavatelství Hearst – Stratosféra, a především pak až do roku 2022 jako redaktorka literárního obtýdeníku TVAR.

Publikovat začala už v sedmdesátých letech, napřed v samizdatu (*Pako* a *Vokno*), později i oficiálně, například v časopise *Kmen*, *Literární měsíčník* či *Tvorba*. Její tvorba byla také publikovaná v různých sbornících, antologiích – například v *Zeleném peří*. Psala mimo jiné také texty pro hudební skupinu Spolčení blbců. Píše i prózu, na motivy knihy *Nordickou blondýnu jsem nikdy nelízala* (Concordia, 2005) napsala také divadelní hru *Neříkej to mámě* (Větrné mlýny, 2011). Právě tato kniha vyvolala velký rozruch a udělala z autorky osobu obdivovanou i zatracovanou.

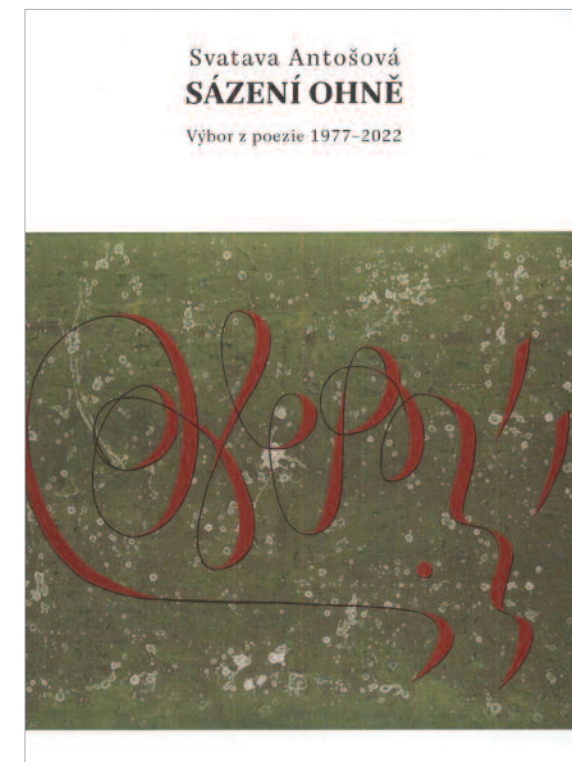
Ovšem i první publikované básnické sbírky Svatavy Antošové *Říkají mi poezie* (Mladá fronta, 1987) a *Ta ženská musí být opilá* (Československý spisovatel, 1990) byly přijaty poněkud neuroticky: udivily a někoho pohoršily svou otevřenou básnickou výpovědí. A totéž, sice v menší míře, ale přece platí i pro následující sbírky, například *Tórana* (Mladá fronta, 1994), ... *aniž řála hlavou* (Krásné nakladatelství, 1994) a další.

Jednoduše řečeno, ještě jednou připomeneme, že Svatava Antošová nepíše klasickou „dívčí“ milostnou poezii, ale odvážnou poezií erotickou. Ale kdo očekává šimravé, choulostivé verše na způsob francouzské galantní poezie nebo snad rovnou zveršovanou *Kámasútru*, bude těžce zklamán. Erotická poezie v autorčině podání je výsostná básnická výpověď. Přirozené libido převedené do estetična. Právě krása je základní motiv básní a Antošová dokázala, že chvění těla, přirozená lidská touha po blízkosti druhé osoby, dokonce smyslový požitek nejsou zatracovanými a proklínanými hříchy. Vášeň a něha vyjádřené originálními metaforami, mimořádnou básnickou invencí dokázala učinit z lidského těla opět posvátnost. Nikoli nedotknutelnou, právě naopak. Něžnost, ale stejně tak i vášeň a slast už nejsou atributy pokleslého smyslu: „*Jsem tady se všemi svými nostalgickými růžemi touhy / a hladového blouznění / neoddiskutovatelná zázračná věta plná rozpaků / zbavená tesklivě anonymity zlomných srdcí / transformovaná k vyřčení*“ (s. 28).

Erotická poezie Svatavy Antošové je jako očištná lázeň a zároveň námět k zamyšlení. Stačí číst verše jako: „*čti! – někdo kamenem hodil / čti a poslouchej kam dopadl*“ (s. 130). Velmi často se setkáváme s bolestným pojmem jinakost nebo dvojakost: „*jak pozřela mě jinakost / hadovitá a dvojtlamá / jak pozřela mě / a jak v ní bylo tma / i přes jiskření krve*“ (s. 122).

Básně mají nejčastěji formu pásma nebo litanie, ale především jiskří nečekanými a velmi smělymi vějířovými metaforami. Autorčin slovník je mimořádně bohatý. Už ani nestačí současný moderní mateřský jazyk, řeč, nástroj dorozumívání neustále obohacuje o nová, neobvyklá slovní spojení, o překvapivé, mimořádně výstižné neologismy, které vznikaly v souladu s racionálním myšlením a bohatou představivostí. Ovšem je třeba hned dodat, že se verše nikdy nedostávají do hermeticky uzavřeného hájemství. Ale je docela možné, že budou tvrdým oříškem pro překlad. Stojí za úvahu položit si otázku, kdy se dostanou do širšího jazykového povědomí. Dovolte příklad: „*jak jeho negramotnost / oplízala v chladné křeči cest*“ (s. 140). Pokračujeme na straně 141: „*protože smrtil se už jaksí napřed / protože věkoval se do jilu*“ a dále: „*a on mi ústnil do brady / nikoli slinu / nikoli obvinění / ale nevyptanou odpověď*“ (s. 142).

Čtení básní tohoto výboru poezie neslibuje ani nenabízí idylickou či sladkobolně nostalgickou procházku. Jak už bylo řečeno, není to ani poezie milostná, ta má svá specifika. Je to poezie o vztahu, protože hodnota života spočívá právě na vztazích, ovšem řekněme hned: o vztahu tělesném. Čili o sexu. Ale zároveň dochází k zvláštní metamorfóze, kdy se báseň zpětně stává prvotní, znovuzrozenou čistou poezií oproštěnou od pozemských motivů. A tak je třeba tuto poezii číst a vnímat. Především nečteme osobní obhajobu, verše jsou fascinující svou přímostí, přiznáním pravdy s čistým štítem.



Ovšem básnířka nežije ve vzduchoprázdnu. Vnímá současnou realitu a vnímá ji ze dvou stran – kriticky i s humorem: „Žít víc než rok mezi trpaslíky / přátelit se jen s bandou ignorantů / nechat si amputovat ruku kvůli mozolům – / to nemůžu vydržet“ (s. 328); „Ale jen jednou / jedinkrát se ke mně sklonil / staletý buk / v jehož stínu vždycky sedím / a pošeptal mi: Boj se o svět!“ (s. 412). V mnoha dalších verších zazní laskavý humor, který vůbec není samozřejmostí.

Zároveň se autorka bojí odlidštěného světa, tíhy bezmoci, kdy budou dle jejích slov lidé *roztřepení a zauzlení* a sami. A ještě k tomu budou *slyšet tání ledovců*. Je smutné vnímat ve verších této živelné, výbušné básnířky únavu a skleslost. Jenže ona je i nadále pravdivá, nic nezastírá. Její metaforika se mění, je reflexivnější, dokonce se objevují myšlenky o konci cesty. Přiznává, že „zakouším bolest lišky / kterou postřelili“ (s. 438). A tak místo Evy, hada, kamene, je tady najednou *anděl se ztraceným křídlem*. A básnířka Sapfó už není volaná na pomoc. Takže pokud se snad očekávalo, že Svatava Antošová bude chrlit verše rozhněvané ženy, je to opět jinak. Svatava Antošová může psát o čemkoli, ale nikdy se neodkloní od výsostného poetického výrazu. To není básnický trans, to je přirozený stav duše.



Jana Zatvarnická: Prarostlina, olej a papier na plátne, 40 x 50 cm, 2023. Foto: Johannes Bendzulla

D V E N A J E D N U

SOUČKOVÁ, Marta. 2021. *P/r/ózy po roku 2000*. Fintice : FACE – fórum alternatívnej kultúry a vzdelávania.

MÁRIA Klapáková

Zostať stabilnou v nestabilite

Dlhodobé, systémové, poctivé, precízne, minuciózne, trvácne, interpretačné, vytrvalo kritické, tradičné a zároveň aktuálne (teda neustále riskantné) literárno-vedné písanie a uvažovanie Marty Součkovej môže v kontexte súčasnej podoby (slovenskej) literárnej vedy vyvolávať množstvo otázok. Pochybovačných, spochybňujúcich, podpichovačných, ale aj (oprávnene?) polemických. Neznamená vytrvalosť a zotrvávanie pri jed(i)nom prístupe stagnáciu? Je čisto literárnovedný, tradičný, tematologický prístup k dielu postačujúci? Nie je interpretácia, hoci detailná, len prvým krokom k „ozajstnej“ literárnej vede, ktorá pracuje s množstvom sekundárnych zdrojov či interdiskurzívnym presahom? Následne sa možno pýtať aj všeobecnejšie. Vystačí si v takýchto podmienkach literárna veda sama osebe? A ak aj interpretačný prístup zahŕňa nadstavbovú axiologickú zložku, nie je tá príliš subjektívna? Neznamená trvať na čisto estetických kritériách v súčasnosti byť oldschool? Je v dobe, keď môže písať, a píše, ktokoľvek, snaha o objektívnu a „vážnu“ literárnu kritiku ešte vôbec potrebná? Nestáva sa literárna kritika skôr voľnočasovou aktivitou, „profesionálnym hobby“?

Po dvanástich rokoch od monografie *P/r/ózy po roku 1989* (Ars poetica, 2009) vychádza literárnej vedkyni, kritičke, editorke a porotkyni literárnych súťaží Marte Součkovej „voľné pokračovanie“ analýz autoriek a autorov súčasnej domácej prózy. Vedkyňa teda pokračuje v nastolenej metóde a vytvára akési interpretačné profily tvorby (podľa jej názoru) najpodnetnejších prozaičiek a prozaikov, ktorí tentokrát vstúpili do domácej

JOZEF Brunclík

Explicatívne náhľady na súčasnú prózu

Vedecká monografia Marty Součkovej s polyvalentne konotujúcim názvom *P(r)ózy po roku 2000* je vyústením jej dlhodobej a systematickej práce literárnej vedkyně, zvlášť kritičky a interpretátorky. Názvom i spôsobom prístupu k skúmaným javom i skutočnostiam nadväzuje na monografie *P(r)ózy po roku 1989* (2009), *Prozaické debuty v 80. a 90. rokoch* (1994), konferenčné príspevky z podujatí *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000* či štúdie v kritických ročenkách *TOP 5*.

Publikácia Marty Součkovej vyšla vo vydavateľstve FACE – Fórum alternatívnej kultúry a vzdelávania v edícii MONOLIT s lektorovaním Petra Zajaca a Mareka Mitku (v tejto edícii ma mimoriadne zaujala aj publikácia D. Teplana a M. Kamenčíka *Slovenský nadrealizmus v korešpondencii [1935 – 1948]*) a jej autorka sa v nej zaoberá siedmimi osobnosťami literárnej scény, ktoré debutovali po roku 2000 (vydali viac ako jednu knihu) a ich diela považuje z axiologického hľadiska „za kľúčové a kvalitné“ (s. 11) – Vít Staviarsky, Richard Pupa, Maroš Krajňák, Jana Beňová, Ondrej Štefánik, Ivana Dobráková a Michaela Rosová. Výber autorov/autoriek vychádzal z jej osobných preferencií – v ich prospech vraj

literatúry po roku 2000 (V. Staviarsky, R. Pupala, M. Krajňák, J. Beňová, O. Štefánik, I. Dobráková, M. Rosová). V čase, keď neustále narážame na spochybňovanie zmyslu spoločenských vied a umenovieb obzvlášť, no aj sebareflexívne vnútornéprehodnocovanie ich zmyslu, smerovania a možnosti „využitia pre každodenný život“, kladiem si v tejto recenzii tie najzákladnejšie otázky. Pre koho je Součkovaj text určený a aký môže mať zmysel, dosah?

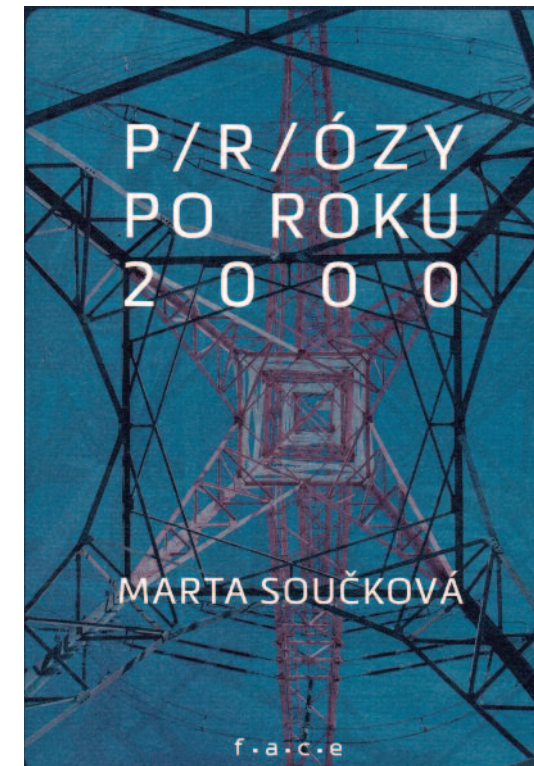
1. V domácom nastavení akademického života je pri práci na univerzite, čo je i Součkovaj prípad, nemožné byť „iba“ vedcom či vedkyňou. Na pedagogickú rolu je možné resignovať, argumentovať napríklad (často oprávnene) „nedostatočnosťou materiálu“ a uprednostniť vlastné vedecké ambície je jednou z ciest a osobných rozhodnutí, ako v aktuálnom spoločenskom nastavení možno prakticky „konať univerzitu“ (I. Komanická). Součkovaj kritický, výkladový a kontextový spôsob uvažovania, spojený s tendenciou polemizovať a (proti)argumentovať – čo vidno aj na intenzívnom využívaní a konfrontácii autorky s kritikami a recenziami každého z textov – sa okrem roly pedagogičky spája navyše s pozíciou porotkyne, editorky (často) textov debutantov a debutantiek, popularizátorky domácej literatúry v spoločenskom priestore. Součková teda hovorí, píše, uvažuje tak, aby literatúre porozumel každý (kto má záujem). Jej text tak posluží rovnako študentke či študentovi pripravujúcim sa na skúšku či štátnice z literatúry, ale aj začínajúcej autorke/autorovi pomôže pochopiť, ako funguje text ako systém. Inak ho budú čítať tie a tí, ktorí majú záujem o rýchlokurz súčasnej domácej prózy, inak začínajúce čitateľky a čitatelia, ktorí napríklad hľadajú cestu od populárnej lektúry k tej umeleckej a úplne odlišne zasa literárne vedkyne a vedci, ktorí už Součkovaj prístup poznajú a sami/i sa s ním konfrontujú. Ide teda o knihu, ktorá, ak s prístupom či postojmi autorky nesúhlasíme, môže a má vyvolávať odpor, čitateľsky ho však určite nekladie.

2. Součkovaj písanie pracuje s literárnoteoretickými modelmi skôr implicitne (napríklad nadväzovanie na štrukturalizmus, domácu medzivojnovú a povojnovú

rozhodlo nemálo získaných domácich i zahraničných ocenení, to, že odborná reflexia ich kníh bola pomerne početná a hlavne pozitívna; s niektorými ich textami autorka pracovala aj ako porotkyňa Anasoft litery.

Radenie kapitol v tejto práci je determinované na základe chronologického princípu, respektíve podľa veku spisovateľov a spisovatiek (od starších k mladším) a štylizovanie ich názvov a následné tematické spracovanie v sebe integrovalo induktívno-deduktívne interpretačné postupy s cizelovanými analýzami a komparatívnymi usúvzťažneniami. I keď sa v kontexte istých súvislostí (epický plán postáv, priestoru, kategória času, sujetu, narácie, žánrovej kreolizácie a pod.) primárne zameriava na texty podrobným analyzovaním predmetných javov, záleží jej aj na kontextuálnych koreláciách, vyplývajúcich napríklad aj z literárnokritickej reflexie. Stanoviská literárnych kritikov a kritičiek kladie do súhlasných i nesúhlasných vzťahov, často k nim zaujíma objektivizujúce výsledky. Pomerne diskurzívny charakter tak majú v tomto zmysle početné a vcelku rozsiahle poznámky pod čiarou – dovysvetľujú, dopĺňajú a kontextualizujú problematiku. Samotné tematologicky modifikované interpretácie neproblematizujem a ani nerozporujem, prijímam miestami až deskripciu jednotlivých javov s ambíciou zrealizovať všeobsiahle vysvetľovanie zmyslu ako prostriedok pre nepodceňovanie čo i len minorít; štylizované formulácie napovedajú o precíznej interpretačnej práci; konkretizovanie i špecifikovanie jednotlivých skutočností je výstižné (najmä relevantné znaky individuálnych autorských poetík), objavné, podnetné. Predsa len som však po lektúre všetkých interpretačných kapitol uvažoval nad významom minucióznosti

kritiku či teóriu postmodernity), ako s niečím, čo je samozrejme prítomné vo vedomí kritičky ako súbor hodnôt, bez toho, aby sa všetky tieto texty ocitli v bibliografii. Marta Součková píše o súčasnej literatúre už takmer štyri dekády. V začiatkoch boli jej texty o generáciu či dve staršími kritikmi vnímané často rozporuplne, ako provokatívne, príliš vyhranené. Tento naratív prísnej posudzovateľky a zároveň „priateľky literatúry“ i metaliteratúry (Forgáč 2021: 72)¹ sa so Součkovou ako kritičkou či tiež porotkyňou literárnych súťaží spája dodnes. Autorka je síce vo svojom premýšľaní konzistentná, no nazdávam sa, že sa mení nazeranie na spôsob jej prístupu. Zvnútra sa totiž naša literárna kritika, respektíve recenzistika vyberá predovšetkým dvomi smermi, a to buď k popularizácii, písaniu pre mainstreamové čitateľstvo, alebo, naopak – čo je viditeľné najmä v reflektovaní poézie –, je teoretická a často aj v nadväznosti na výzvy, ktoré so sebou jednotlivé texty prinášajú, musí pracovať intermedialne, interdisciplinárne alebo sa odvoláva na ideológie či „ideológie“. Součková je však v tomto smere vytrvalou solitérkou, ktorá zotráva pri detailnom čítaní. Marcel Forgáč o monografii *P/r/ózy po roku 2000* napísal: „Jednou pozoruhodnou vlastnosťou sa však táto nová kniha odchyľuje od predošlého modelu. Pokiaľ v staršej monografii sa Součková v procese interpretačného uchopovania príznakov umeleckých textov ešte poznateľne opierala o literárnoteoretické prístupy, v tejto novej knihe sa takmer výhradne orientuje len na literárnokritický priestor“ (Forgáč 2021: 71). Sústredenie sa na text samotný a iba na to, čo v ňom je, potvrdzovanie argumentácie výlučne textom, bez ohľadu na mimotextovú skutočnosť je pre vedkyňu charakteristické dlhodobé. Ak by sme Forgáčovu poznámku vnímali ako implicitnú výhradu, mohli by sme sa pýtať, či Součková vedecky nestagnuje. Jej písanie o súčasnej slovenskej próze sa totiž v najnovšej monografii skutočne oprostilo od sekundárnych zdrojov a ešte viac sa ponorilo do textu samotného. Tento postup môže vyznievať problémovo vtedy, ak od



v prístupe autorky – rozumel som jej pregnantnému záberu a detailnosti s úmyslom identifikovať javy a súvislosti, predstavoval som si ich uplatnenie v akademickom prostredí ako demonštráciu schopnosti interpretky špecificky argumentovať, dokonca ich vnímam ako exponované podklady k uvažovaniu pre budúcich tvorcov a tvorkyne dejín slovenskej literatúry; v mojom prípade boli ešte aj podnetom k opätovnému a iným spôsobom determinovanému čítaniu.

V poslednej kapitole monografie *Namiesto záveru* Marta Součková priniesla k svojim interpretačným kapitolám syntetizujúce závery, podnetné analógie i generelizácie. Je dobre, že je v monografii takáto

¹ FORGÁČ, M. 2021. O pohyblivosti poetík (Čítanie Součkovaj písania o čítaní Dobrákovaj písania). In GAVURA, J. (ed.). *K vybraným aspektom slovenskej literatúry po roku 1989 III. Semiopoetické a tematologické výzvy*. Fintice : FACE – fórum alternatívnej kultúry a vzdelávania.

literárnej vedy očakávame „metakomunikáciu“ na úrovni diskusie s inými vedeckými textami. A zároveň vtedy, ak je naším meradlom neustály a viditeľný progres (vo vede i v umení). No nie je takéto očakávanie podobné, ako by sme Mikovi vyčítali, že bol stále Mikom, Rakúsovi, že ostal Rakúsom...?

3. Od roku 2000 (ale istotne i skôr), pričom na toto takmer už štvrtstoročie sa vo svojej ostatnej monografii *P/r/ózy po roku 2000* sústredí aj M. Součková, sa toho na pôde literatúry zmenilo mnoho. Striedajú sa generácie (literátok a literátov, literárnych vedcov a vedkýň), obzvlášť domáca próza je stále viac príbehová, tematická, sociálna, „angažovaná“, ale aj historizujúca, vytrácajú sa z nej formálne aj obsahové experimenty. Ubúda textov, ale i čitateľiek a čitateľov (a to aj medzi tými profesionálnymi), ktoré a ktorí by mali túžbu, potrebu, energiu či schopnosť venovať dostatok pozornosti a sústredenia jednotlivostiam, čítanie i písanie sa zrýchlilo. Texty samotné azda neponúkajú také množstvo podnetov na polemiku, diskusiu, kriticky sú často jednoznačné, jednoznačne dobré, jednoznačne v poriadku, jednoznačne štandardné. Ak sa aj diskutuje, tak často viac o téme než o poetike. Nazdávam sa, že práve v takejto situácii je tradičné interpretačné písanie najviac odzbrojujúce a „nahý cisár“ sa pri podobnej analýze nemá za čo schovať. Součkovej ostatnú monografiu teda možno implicitne čítať aj ako detailnú správu o stave slovenskej prózy ostatných dvoch desaťročí. To vidieť najmä v záverečných častiach jednotlivých kapitol, kde autorka často daného autora či autoru zaraďuje do kontextu domácej tvorby a cez to všeobecnejšie pomenúva konkrétne prozaické tendencie: „V každej časti trilógie sa vyskytuje motív cesty, putovania, ktoré nesúvisí s presne určeným cieľom (ani vtedy, keď postavy odchádzajú do istého, vymedzeného mesta), ale je späté s hľadaním a (ne)objavovaním vlastnej identity či integrity, s otázkami osobnej či historickej pamäti. Pohyb postáv je ambivalentný – beh môže posúvať postavu vpred, ale tak isto sa dá vnímať ako útek (z miesta, krajiny, od iných). Krajňakove prózy aj vďaka svojej mnohoznačnosti predstavujú v súčasnej slovenskej literatúre naliehavé výpovede o zbabelosti,

kapitola – percipientovi a recipientke interpretačných častí, v ktorých sa kládol mimoriadny dôraz na deskripciu mnohých jednotlivostí, určite pomôže nestratiť celkový náhľad na problematiku hľadania „hodnôt, zmyslu textu“ (s. 197) – indukčnými postupmi sa z jednotlivých zistení usiluje koncipovať všeobecné poznatky, formulovať ich, pomenúvať trendy, tendencie. I napriek jasnej vyhranosti postojov literárnej kritičky a reliability autorkiných analyticko-interpretačných sond som v tejto kapitole očakával taxatívnejšie a v istom zmysle i plauzibilnejšie pomenovanie (klasifikovanie) istých javov (generačných, tendenčných a pod.), a i keď je ich enumerácia evidentná, akcentovanie je determinované najmä na základe zdôvodniteľných analógií konkrétnych autorských špecifik. Cenné sú tu hlavne jej komparácie, ktoré vyplývajú zo sledovania istých tendencií, zdokumentovaných z výskumov už v *P(r)ózach po roku 1989*. I napriek jednoznačným talentom a ojedinelým zjavom sa domnieva – a odvoláva sa na mená laureátov Anasoft litery –, že je dôležitejšia „výrazová a tematická originalita (...) ako štylistická dokonalosť“ (s. 198), a tak podobu próz „po roku 2000 stále významne určujú príslušníci najstaršej, prednovembrovej generácie (Stanislav Rakús, Pavel Viličkovský, Alta Vášová, Etela Farkašová či Milan Zelinka), prípadne strednej generácie, debutujúcej po roku 1989 (Balla, Marek Vadas, Veronika Šikulová, Peter Macsovszky a i)” (s. 199).

Marta Součková tiež v súvislosti s charakterizovaním prózy po roku 2000 poukázala na posun od krátkej k rozsiahlejšej epike („posilňuje sa žáner historického a historizujúceho románu“, s. 199), v súvislosti s požiadavkami trhového mechanizmu upozorňuje na nefunkčné prvky vulgarizácie

násilí, krutosti či iných negatívnych javoch, ktoré sa v dejinách opakujú bez výraznejšieho posunutia jedincov – azda preto sú cestou k nášmu rozmyšľaniu a vyvoľávajú ďalšie nové otázky“ (s. 82).

Součková o svojom vlastnom písaní konštatuje, že okrem tematologickej analýzy sa pri interpretáciách sústreďuje aj na výrazové prostriedky a formálne detaily – typ narátora, detaily oblečenia postáv, jedla a pod. (s. 13 – 14). Ako by sama chcela na okraj naznačiť, že jej text nie je „iba“ interpretácia, „iba“ kritika. No ak sa v súčasnosti aj po desaťročiach vraciame napríklad k Matuškoví či Hamadovi, nerobíme to primárne preto, že nás zaujíma dobová literatúra. Robíme to preto, že sme zvedaví, ako aktuálne aj v súčasnosti vyznievajú ich kritické hlasy, ako presne vedeli pomenovať cez literatúru situáciu v umení. Podobne sa dá čítať aj Součková. Jej vytrvalý prístup je zrkadlom súčasnej slovenskej literatúry s jej možnosťami podnetného čítania, ale aj nedostatkami a obmedzeniami, kde by „privedecký“ prístup mohol skĺznuť k nadinterpretácii, nadšeniu viac z výskumu než textu samotného. Součková teda svojím písaním „iba“ o texte provokuje aj dnes. Nie však ani tak prísnosťou názoru, ako skôr vytrvalosťou, zdanlivým nerefektovaním toho, že v literárnej vede už nie je postačujúce alebo „trendové“ písať o texte výlučne cez jeho tematologickú interpretáciu. Môže provokovať práve tvrdohlavosťou a svojbytnosťou svojho kritického nazerania, ktorá, vedome i preto, že nemôže inak, ignoruje, čo vravia, píše, žiadajú ostatní. V časti *Namiesto záveru* Součková konštatuje: „I keď sa vo svojej monografii *P/r/ózy po roku 2000* nepokúšam o literárnohistorickú syntézu, svoje kritické písanie vnímam presne takto: ako hľadanie hodnôt, zmyslu textu a možno, pateticky povedané, aj zmyslu svojej práce a cez ňu aj svojho bytia. A naopak, sú mi cudzie názory, podľa ktorých je v 21. storočí zbytočné diferencovať literatúru na umeleckú a rekreatívnu, vysokú a nízku či dobrú a zlú; podľa ktorých je staromódne vyznávať hodnoty a spolu s nimi čiastočne súvisiace hranice. Možno je pre niekoho smiešne mať ich v dnešnej otvorenej dobe, ale čo iné má literárneho kritika viesť pri posudzovaní textu ako všeobecne známa estetická miera, vhodnosť každého

či obscénnosti, prítomnosť gýča, všima si ženský svet, telo a telesnosť hlavných postáv, najmä otvorenejšie stvárňovanie intímnych i tabuizovaných situácií a tém, zvlášť tematizovanie ich patopsychologických stavov. Som rád, že u autorov a autoriek publikujúcich po roku 2000 pomenovala v uvedených komparatívnych súvislostiach tendencie uplatňovať „prvky populárnej či inej ako umeleckej literatúry“ (s. 203), sci-fi, utópie a kyberpunku; v súvislosti s žánrovou hybridizáciou poukazuje na esteticky účinné usúvzťažňovanie niektorých žánrových i smerových postupov (cestopisu, moritátu, prvkov impresionizmu, surrealizmu či magického realizmu), škoda, že sa nezameriavala v tomto prípade na sledovanie možného kreolizačného procesu spomínaných hybridných foriem.

Vedecká publikácia Marty Součkovej *P(r)ózy po roku 2000* nielen potvrdzuje jej mimoriadnu literárnokritickú rozhľadenosť a interpretačnú schopnosť uvažovať o literárnych textoch vyselektovaných autorov a autoriek, ale hlavne zvýrazňuje jej ambíciu predpovedať im na základe axiologických kritérií atribúty progresívnych tendencií. I napriek tomu, že sa pri riešení témy svojej monografie nepokúša „o literárnohistorickú syntézu“ (s. 197), komplexnosť jej tematicky modifikovaných výsledkov je opodstatnená a v kontexte ďalších výskumov súčasnej slovenskej prózy veľmi relevantná a naliehavá.

JOZEF BRUNCLÍK vyštudoval slovenský jazyk a literatúru s históriou na FF UKF v Nitre, pôsobí ako docent na Katedre slovanských filológií FF UKF v Nitre. Venuje sa literárnej histórii, zvlášť lyrike medzivojnového obdobia so zacielením na poéziu slovenskej katolíckej moderny. Svoje výskumy zhrnul do monografických prác *Prameň živej vody v diele Svetoslava Veigla*, ktorá bola uverej-

slova v texte?" (s. 197). Ak teda, podobne pateticky, nadviažem: tak ako nekončiace a premenlivé je neustále hľadanie zmyslu ľudského života, cez kritické nazeranie na svet obzvlášť, tak prirodzený a neustále aktuálny bude aj (baginovský) model hľadania hodnôt. Ich nachádzanie či definovanie bude pre ozajstnú kritičku či skutočného kritika totiž vždy dočasné a nedostačujúce.

MÁRIA KLAPÁKOVÁ (1989) pôsobí na Inštitúte slovakistiky a mediálnych štúdií FF PU. Je redaktorkou časopisu o poézii *Vertigo*, knižného portálu košickej VKJB *knihnadosah.sk* a porotkyňou a lektorkou viacerých literárnych súťaží. Venuje sa predovšetkým súčasnej slovenskej a svetovej literatúre, literárnej kritike a metakritike. Okrem literatúry je fanúšičkou (slow) módy a interiérového dizajnu.



Pohľad na inštaláciu samostatnej výstavy Jany Zatvarnickej *Our bodies grow at night*, Wandtarchive, Düsseldorf, 2024. Foto: archív autorky

nená v súbornom vydaní poézie Svetoslava Veigla *Keď anjel v tebe spieva* (2006), *Introvertnosťou ku katarzii: Lyrický svet v tvorbe Jána Motulka* (2014, 2017 – 2. dopl. vyd.), je spoluautorom kolektívnej monografie *Šesťkrát cesta za autorom: Habitus staronových tvorcov literárnych dejín* (2010); zozbieral a edične pripravil do tlače dva diely poézie Jána Motulka: *Za nekonečnom svitá I.* s podtitulom *V mimózach vietor* (2019) a *Za nekonečnom svitá II.* s podtitulom *Puknutý hlas* (2021). Príležitostne sa venuje literárnej kritike, je porotcom niektorých literárnych súťaží.

BARBORA SEBERA



BARBORA SEBERA (2000, Ostrava) študuje filozofiu na Masarykovej univerzite, publikovala napr. v revue *Protimluv*, tvorbu prezentovala na autorských čítačkách (ostravský MAČ, festival Na cestě, organizovaný Sliezskou univerzitou, ale aj seansa pod splnom v teepee). Za svoj koníček považuje rozbíjanie konštruktú času gumovým kladivkom nedochvilnosti.

Vidíš ji jen
když se neotočíš

má známé oči
a známý pach
pach kterým
voní
mateřská smrt

*Babičko, proč nevěříš v Boha?
Protože mi vzal maminku.*

Praskla mi žilka v oku
nahá v zrcadle vidím bělmo plné krve
s nadějí i bez naděje
a moje zlaté vlasy voní
voní
jako tvůj pot
voní
jako dusno ve vzduchu a celý večer, než se setmělo
a ty ses mi do nich propotil
voní
jako polské šproty a litry teplého piva
a jako předstíraná láska
voní jako poslední cígo u Špinarky
útěk do tmy
jako tančení v bludném kruhu nakresleném na chodníku
kde asi jednou skončíme
voní po zbytcích bolesti

na kterou jsem nemyslela
když jsem ti při sexu cucala prsty
voní jako to
co bylo ve mně
co bylo v tobě
zeptal ses mě, jak asi voní strach
a já ti odpověděla
že jako to co vytáhneš ze staré skříně
akorát kyseleji
zatuchle
všechno voní jen strach smrdí
ale když jsme se opili
i my jsme začali vonět
ve dne jsme se vyhýbali pohledy
a v noci si strkaly prsty mezi rty
a rty mezi nohy
a nohy do vlasů
a všechno vonělo
praskla mi žilka v oku
je ráno
je krásné a já se koukám na tebe, jak spíš
a vlasy mi voní jako polské šproty a litry teplého piva
a předstíraná láska
jdu si je umýt
abych nezatuchla

Vidím tě, jak sedíš na záchodě v domě
plném tisíců neonových rybiček
a pláčeš do telefonu své matce
že už chceš umřít
slinivka je prý orgán přijímání lásky
když jsem se dozvěděla,
že jsi mrtvá,
představovala jsem si tě bezvládnou na gauči
plném nevyžehleného prádla
s tím nejkrásnějším úsměvem odevzdanosti

Břeťa Na Záblatí už několik let peče cukroví sám

Kdepak jsi, Naděnko?

Andělé v prádelně

Když přivřu oči
vidím se, jak tančím mezi bílými prostěradly v prádelně
co voní terpentýnem
zdi má natřené šedým splínem
a z okna vysoko nad mojí dětskou hlavou
plujou k nám se svojí světelnou aurou andělé
a ty stojíš ve chladném koutě za těmi bílými prostěradly
a potichu ke mně natahuješ prsty
abych byla zticha a nevyplašila ten paprsek světla
který se posadil na prádelní šňůru jako si andělé sedají
na nebeském kůru
a po bílém prostěradle skutálel se ti do starých udřených dlaní
a ty sis ho schovala do kapsy
abych neviděla
že i andělé umírají
venku prší
stoupáme po schodech a já si uvědomuju sebe
v úžasu dětské duše
držím se za okraj tvójí babičkovské sukně
a přemýšlím
jestli se jednou taky vsáknu do země
a přeprším
česala jsi mi zlaté vlasy a říkala
že budu krásná
zhasla
jsi světlo a odešly jsme se modlit
k Panence Marii
vyprávělas mi příběhy z opery
a já se zachumlala do peřin
co voněly po mýdle
jako do opony
a nechala si zdát o tom kapesním andělovi
naproti bydlela teta Marta
co mi říkala
že hezky hraju na klavír
tak jsem hrála na klavír
co byl natřený na hnědo
a pedál vrzal jako když tančí kostlivci
a tys tetě Martě stříhala vlasy na krátko
stejným hřebenem jsi pak učesala i střapce od koberce v obýváku
všechno bylo učesané
moje vlasy
koberec

i celá Poruba
 když přišel děda domů
 hráli jsme si s vycpanými zvířaty
 každé ráno vonělo po přeslazeném čaji
 přeslazeném
 jako moje dětství
 jako tvoje náruč
 jako náruč mojí matky kterou jsi v křečích porodila
 abychom se jednou mohly všechny napít
 přeslazeného čaje
 tvoje skříň mi voněla dospělostí
 vytahovala jsi z ní naškrobené košile
 vždycky jsi vypadala jako dáma
 jednou sis košili oblékla naruby
 a potom tě začala často bolet hlava
 a ty ses schovávala do dětského pokoje
 abys schovala svoji slabost za zavřená víčka
 obklopená mýma starýma hračkama
 a v tichosti zahalená minulostí
 jsi myslela na to
 že i ty se stáváš hračkou
 bez paměti
 bez včera
 bez zítřka
 a já mezi tím byla taky dospělá
 tiše odešla tvoje slova spolu s deštěm a dědečkem
 vsákla se do země a přepršela
 nechodím za tebou často do sanatoria
 nepamatuješ si moje jméno
 nepamatuješ si světlo
 ani život
 sedíš na smrtelné posteli mezi oranžovými stěnami
 co vypadají jako bys byla zavřená v pomeranči
 ale když přivřu oči
 vidím tě tančit
 mezi bílými prostěradly v prádelně
 za ruku se držíš s andělem
 tvář máš rozjasněnou jeho světlem
 hledíš do mého dětského srdce s úsměvem
 a čekáš, než tě anděl posadí na svoje perutě
 odrazí se od prádelní šňůry

 a odvede tě chladnou chodbou kterou se odchází ke smrti
 a tvoji duši si schová
 na oplátku
 do kapsy

Porozpárané rozkoše

Přejíždím prsty po klíce

ještě není tma
 ale stmívá se

pálí mě žáha až ve tvém žaludku
 porozpáranou na rozkoš
 držíš mě na rukou

a tahle sladká pieta
 z klidu mi vyšívá svatozář
 a ty mi pohledem sešíváš
 co život roztrhal
 jsem rozbitá Panenka Maria

až když jsem se vymkla ti z rukou
 tak držel jsi mě pevně
 v rozparcích
 našel jsi ve mně to
 co
 já v sobě ne

a i když tma sílí
 a stehy mě bolí
 s křížčkem na čelo
 ti poděkuji

a tak zavřeme oči
 a sepneme ruce
 vítr tmu odvane
 a rozední se

a já ti ráno budu moci říct *jen*
 příteli

Ale navždy budu čekat u kliky
 až vejdeš do dveří

Hladové sestřičky vyhlíží smrt
jako potravu svého klidu
taky chodí kouřit na balkon
až zemřu
rozhodte vajgly jako smuteční růže
do vzpomínek milenců

Adventní neděle

Vlasy zapletené do vůně Myrty
vybělené životem
úhledně učesané kostěným hřebenem
do krátkého mikáda
z ráje v hlubině lidské čočky se vydere slza
je stará
je úlevná
ženské hlasy znějí jako polibky struh Serafínovy harfy
tón v tónu pohlcuje samotu
a ozvěnu nesou na perutích andělé
Kyrie
Eleison
zvon ženského srdce v kostele vesele bije
tam kde Ježíš dává a nebere
zapomene
že se jí syn předávkoval
heroinem
zapomene
že vlasy stáším zbělaly
protože ozvěna v jednotě hlasů s harfami
navrací do ženského dechu teplo naděje
a bolest nad adventní svíčkou dechu
kapku po kapce
roztaje
Kyrie
Eleison
shon vibrací a extáze z Božího pohlazení po líčku
vedou hlasy sboru k věčnosti
tóny vláčné jako rozpuštěné karamely
prosakují lidem do těl přes husí kůži
tam
kde není strachu a není viny
kde se hříchy rovnoměrně rozložili

zpívajícím na rty
tam
kde jsou vlasy zbělalé životem
učesané kostěným hřebenem
tam
v očích svítí štěstí
je čisté
je úlevné
Kyrie
Eleison

27. 11. 2022, Oslo, návštěva sboru Paulus Kirke

Vážky

Váhy malé jako vážky
váží
Zbytky lásky
Zbrkle uletí dým
mezi prsty
Zbyde
Jenom
Splín
Zapomněli jsme koupit Vážky



Jana Zatvarnická: List, rôzna technika, z inštalácie výstavy Sprouting bodies, Alice Yard Granderson Lab, Belmont, Trinidad a Tobago, 2024. Foto: Arnaldo James



Jana Zatvarnická: Tekuté telá, olej a ručne vyrobený papier na plátne, 30 x 40 cm, 2023. Foto: Johannes Bendzulla

KIM DE L'HORIZON

Kniha krvi

(ukážky)

DIEŤA

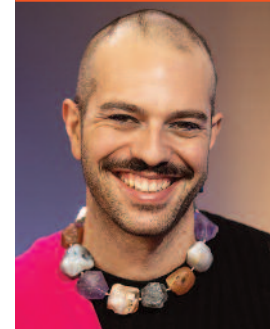
Píšem o „grosmér“, akoby si bola postava z románu, grosmér. Akoby si nebola neochvejne vo mne, akoby bolo možné vytvoriť nejaký priestor medzi mnou a tebou. Ale ja tento prístup potrebujem. Musím s tebou narábať ako s postavou, inak by sa vo mne neuvolnili slová, kvôli ktorým píšem. Chcem písať v minulom čase, ale zlomky mojich viet sa šmýkajú do prítomnosti a znovu naspäť, splývajú. A navyše préteritum požaduje od človeka rozhodnutie, tu či tam, dvojstup, ktorý odmietam, len v prítomnom a budúcom čase je všetko otvorené, všetko plynie, prúdi, tečie.

Sotva si spomínam na seba ako na dieťa. Alebo je to možno tak, že si sotva spomínam na telo dieťaťa. V čase, o ktorom píšem, ešte nemám telo. Viac než na telo si spomínam na to, že som vnemom, krehkou bytosťou pod hrozivými bruhami, blúdiacou medzi nohami dospelých ako medzi kmeňmi v pralese, nehrou na drsných veciach, na asfalte, grosmérinej pokožke. Ešte neexistujem; existuje môj beh, ale nie nohy; existuje vietor, ktorý cítime pri behu, ale nie tvár, nie zátylok, ktoré by mohli tento vietor vnímať; existuje výskajúca radosť vyvolaná behom, nie však brucho, v ktorom by sa prevaľovali jej vlny. Telo majú len ostatní. Spomínam si na grosmérino strašidelné nariasené telo, spomínam si na pérove stehná a jeho penis, spomínam si na mérine prsia a jej vlasy. Je to, akoby sa dalo pozrieť len na niektoré fotky, no nemám prístup k fotoaparátu, v ktorého tele tie zábery ležia.

„V tele“. Aká hlúpa metafora, tá s tým foťákom. Všimam si, že sa zakrádam okolo podstaty a vraciam sa k tomu, čo je obcmúľané až na pomyselnú kosť. A čo je podstatné?

Spomínam si na svoje zuby, mliečne zuby, ktoré však pociťujem vo svojom tele ako cudzie prvky, lebo sa začali jedného dňa kývať a dali sa vytrhnúť. Ďalšou výnimkou sú prsty na nohách, tie ktoré – keď sa v noci zobudíme – nie sú prikryté dekou a my ich chceme schovať pred príšerami striehnucimi pod posteľou. Celonočná dilema: buď dostaneme do bezpečia prsty na nohách a ukryjeme ich pod prikrývku; ak to však nespravíme dostatočne pozvoľna, je možné, že príšery upozorníme na naše telo a ony ho zjedia. Alebo si necháme prsty vonku, potom

TÉMA KIM DE L'HORIZON



KIM DE L'HORIZON (1992) sa narodil ako Dominik Holzer. Kim de l'Horizon je rodovo fluidná, nebinárna, osoba. Tvorí prózu, divadelné hry a poéziu. Za literárny debut *Blutbuch* získal* a v roku 2022 dve najprestížnejšie ocenenia pre po nemecky písanú literatúru.



Kim de L' Horizon, Čítačka, Solothurn, 2023. Foto: Paulína Čuhová

ich však príšery celkom určite zožerú, no nevšimnú si ostatné údy... neriešiteľná dilema.

Oboje – prsty i zuby – sú časti tela, o ktoré prichádzam a ony mi zázračným spôsobom dorástli.

GROSMÉRINE ÚSTA

Grosmérine ústa sú krajinou v neustálom pohybe, v časozbernom režime. Nepretržite rozprávala, a ak nerozprávala – lebo pila alebo jedla, alebo pozerala televízor –, vytvárali jej ústa všakovaké mysliteľné zvuky, mľaskali, kašľali, prudko nasávali vzduch do tela, prskali, hlučne oblizovali pery, prehmatkávali jazykom medzierky medzi zubami a vysávali z nich prípadné zvyšky jedál.

Grosmér si maľovala pery rúžom staroženskej farby lavírujúcej kdesi medzi krikľavo červenou a bábikovsky ružovou, z ktorého jej skončilo vždy niečo aj na zuboch a ktorý si potom precíznymi, ráznymi pohybmi zotrela bielou bavlnenou vreckovkou. Rúž zmizol a ona si ho nanovo naniesla, ale stále jej unikol – more pri odlive. Pery rozdeľovali jemné vrásky: trhliny v krehkej skalnej stene. Dieťa sa pýtalo, ako je také niečo možné, postavilo sa pred zrkadlo, oboma rukami pevne chytilo vlastné, hladké ústa a bolo si isté, že grosmér popraskali pery, lebo si na ne nedávala pozor. To sa dieťaťu nestane. Ono dohliadne na to,

aby mu nepopraskali, nikdy, bude ich pevne držať. Nad grosmérinými perami boli drobné jamky, kde rástli tmavé chlpy, keď bola tehotná s mér. Dieťa vedelo, že grosmér pridŕžajú pri živote jej ústa, neúnavná mašina.

GROSMÉRINE ZUBY

Grosmér nikdy nevyhodila ani len kúsok chleba. Keď k nej prišlo dieťa na návštevu, kúpila čerstvý chlieb. Ona však jedla stvrdnutý chlieb. TVRDÝ CHLIEB NEEXISTUJE, ŽIADEN CHLIEB NIE JE TVRDÝ. Stvrdnutý chlieb jej praštal pod zubami. Grosmér bola na svoje zuby nesmierne hrdá. „Keď mali moji rodičia tridsať rokov, už nemali žiadne svoje zuby,“ vravela – zdôrazňovala to, kedykoľvek sa hovorilo o zuboch, o jedle, chorobe, hygiene alebo o tom, ako sa kedysi žilo. „Mér bola hrdá na to, že nám mohla zaplatiť zubára – to si ani nevieš predstaviť,“ vysvetľovala mi so strašidelným úsmevom, ktorý odhaľoval jej chrup. Dieťa sa bálo toho, že chlieb jej cenné zuby poláme. Kým sa grosmér

pustila do tvrdého krajca, dieťa sa mu prihovorilo. Využilo svoj kúzelný pohľad a tichým hlasom povedalo: „Milý tvrdý chlieb. Prosím, nebuď príliš tvrdý na grosmérine zuby. Je na ne taká hrdá. Tu, pozri, aké som mäkké, aké som vláčne, zober si, prosím, trochu z mojej hebkosti.“ Dieťa zaťalo svaly na bruchu, zamierilo tam so svojím zarietadlom, do seba, sústredilo svoju hebkosť do pohľadu a pokvapkalo ňou tvrdý chlieb.

Grosmérine zuby boli veľké a biele, ako vrchy, a blýskali sa vždy, keď grosmér rozprávala. Keď bol chlieb pritvrdý, grosmér prudko vstala a s jazykom pritisnutým k ďasnám si nachystala tanierik s mliekom a tanierik s vajíčkami, soľou a korením. Vkladala krajce do jedného i druhého a opekala ich, nepovedala ani slovo. Azda len vtedy mlčala. Dieťa vedelo, že chlieb je pritvrdý jeho vinou. Malo sa viac snažiť. Predsavzalo si, že bude viac trénovať svoj kúzelný pohľad. Doma pohľadalo kameň, šlo s ním do kurína, sadlo si predeň a dalo mu všetku svoju hebkosť. Bolo na seba veľmi prísne.

GROSMÉRINE FOTZELSCHNITTEN

Keď sa grosmér pustila do *fotzelschnitten*, keď najprv ponorila krajce do taniera s mliekom, následne ich namočila do vajícok a napokon ich opiekla na masle, obtieral sa jej jazyk o ďasná, rozodraté tvrdými kôrkami ako mačací chvost. Dieťa dostalo prvú porciu. Grosmér postavila na červeno-biely károvaný obrus škoricový cukor v bielej dózičke, na ktorej boli namaľované enciány; zdedila ju po svojej grosmér a už šesťkrát ju musela zliepať dokopy. Kvietky na porceláne rozkúskovali žltkasté lepidlové jazvy. Kávová lyžička v cukre rozmiešanom so škoricou. Hoci bol chlieb vo vajci jediným jedlom, ktoré si dieťa smelo pocukriť, nemalo ho rado. Bez ohľadu na to, koľko cukru dieťa dvíhalo na opečené krajce, trpká príchuť sa nevytratila: *Fotzelschnitten* boli tu, namiesto všetkého toho chleba, ktorý grosmér chýbal. Ale ešte viac nemalo dieťa rado grosmér, keď *fotzelschnitten* pripravovala. Spomínam si, že dieťa muselo odvracať pohľad. Spomínam si, ako dieťa civelo na opečené krajce. Na vajíčkovú, žltkastú kožu potrúsenú zrníčkami cukru. A potom si spomínam na grosmérine zvukové prejavy. Na džganie, hoci boli krajce ešte príliš horúce. Hltanie a chľamtanie a dychčanie a funenie. Na balansovanie horúceho kúska jedla na zuboch, na to, ako sa vycerili, pery sa stiahli dozadu, pričom bol hlt zakvačený na hrane jej chrupu – lebo tá nie je taká citlivá na vyššie teploty –, vydýchnutie horúceho vzduchu; na to sipenie, čakanie,



Kim de L' Horizon. Foto: Elbert Besaris

kým sústo trochu nevychladne, aby ho mohla následne okamžite prežrieť. Hlad, ktorý je starší než grosmér.

Dieťa nenechávalo grosmér nikdy samu so svojou hladovou samotou. Hoci ju znieslo, len ak myslelo na mágiu. V potoku sa kúzlo točí. Jagot. Zacelenie. Hojí dušu, hojí oči. Čáry-máry. V bruchu vnímalo aj farbu tých krajcov: tú hladkú žltú, rovnako žltú ako lepidlo, čo držalo pokope cukorničku. To spriaznenie lepidla a krajcov vo vajci. Malo grosmér za zlé, že takto servírovala ich zglejenie, že nikdy nenachádzala slová pre fotzelschnittové pocity a dieťa dôkladne prikrývalo vajíčkovo-mliečnu žltú cukrom, ako hnedobielym obrusom. Chcelo grosmér povedať, že nemá chlieb vo vajci rado, ale cítilo, že to nejde, lebo grosmér nerozlišuje medzi sebou a chlebom vo vajci, rovnako ako nerozlišovala medzi svojou rukou a nohami dieťaťa.

ČO OSTALO

To, čo dieťa obklopovalo, nebolo nikdy mimo neho, nemalo kožu; svet vchádzal a vychádzal. Niekedy sa vynárajú veci, o ktorých zisťujem, že ich ľudia nazývajú *detské spomienky*, a hoci ich vnímame ako niečo vonkoncom intímne, sú neosobné, kolektívne:

Učíme sa počítat' od jedna do dvadsať.

Ďakujeme, vždy, stále, a aj prosíme o prepáčenie.

Zdvorilo odpovedáme na otázku: „Koľko máš rokov?“ A: „Si chlapec alebo dievča?“

Hráme sa, ležíme na chrbte v tráve, dúfame, že sa ešte nezotmie, že sa nikdy nezotmie, že budeme môcť neustále behať v záplave zlatistého svetla, aromatického vzduchu, v ktorom si deň ustlal ako lienka v pivonke.

Hráme sa hry, o ktorých sa dospelí ľudia nazdávajú, že sa nám páčia a že nám robia láskavosť, keď sa s nami hrajú.

Učíme sa správne plávať morom mérskej reči.

A potom sú tu spomienky na mlčanie, ktorému sa hovorilo *poslušnosť*.

Na zadržiavanie sĺz, ktorému sa hovorilo *byť silný*.

Na strach z cudzích ľudí, ktorému sa hovorilo *cudzoplachosť*.

Na strach zo spánku; strach, že viac nepríde prebudenie, a strach, že tma pohltí zrak, bez povšimnutia (lebo v tme predsa nič nevidno). Ustráchanému dieťaťu sa hovorilo *problémové*.

Na prvý úspešný pokus pri hľadaní rovnováhy na bicykli a následnú šialenú eufóriu, akoby bol celý svet z čokolády; pocit, že možno vyraziť až na koniec sveta, až do Ameriky, okolo Mesiaca a naspäť.

Kedže si na tieto veci spomínam, viem, že kedysi bolo jedno dieťa, ale nevnímam ho ako seba. Nevie, či sú vyššie spomenuté spomienky mojimi spomienkami na detstvo alebo či mi ich niekto rozprával a ja si nespomínam, kto to bol, alebo či sú z nejakej knihy a iba si nepamätám z ktorej. Pokúšam sa písať

o čase, čo mi chýba, čo ostal zaseknutý v tom dieťati. Možno domov nie je miesto, ale čas.

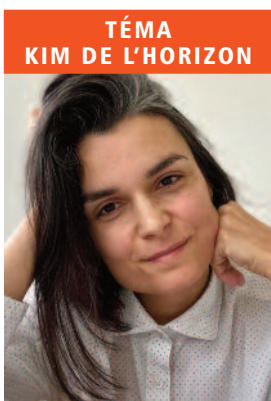
Na čo si spomínam najživšie, je grosmér. Akoby môjmu podvedomiu nezáležalo až tak veľmi na tom, aby zachovalo mňa, ale grosmér. Moja grosmér sa volá Rosmarie a bola monštrum, príšerou.

TELO: DNES

Ešte aj dnes svoje telo tak naozaj necítim, neustále do niečoho narážam, do rohov stola a do jeho nôh, otvorených dverí a skriň, drgám do ľudí a ľudia drgajú do mňa. Nevie, kde sa začínam a kde končím. Keď varím, často sa porežem, popálím a všimnem si to až neskôr. Keď strúham syr alebo mrkvu, strúham sa s nimi. Potom mi chýba koža, chýbam mi moje Ja. Moje telo, to rezíduum, prastarý transformát, matéria, ktorá sa vyskytla už v nespočetných formách: kamene, zem, rastliny, vzduch, baktérie, huby. (...)



Jana Zatvarnická: Plant beings I., akvarel a voskový pastel na papieri, 30 x 40 cm, 2023. Foto: Johannes Bendzulla



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*.

DENISA BALLOVÁ

Byť verný svojej krvi znamená neviest svoj vlastný život

DE L'HORIZON, Kim. 2023. *Kniha krve*. Brno : Host.

Preložila Jana van Luxemburg.

O väčšine mojich kníh sa nedá povedať, že by si ma našli. Najčastejšie som ich objavila v edičných plánoch vydavateľstiev, v zahrabaných zoznamoch, ktoré si píšem, v odporúčaníach ľudí, ktorým verím. A potom je tu *Kniha krve* od Kim de l'Horizon, ktorá sa ku mne dostala cez toľko náhod a spojení, že tento text nemôžem začať iným spôsobom. Na jednej akcii organizovanej Francúzskym inštitútom v Prahe som sa rozprávala s ľuďmi z brnianskeho vydavateľstva Host, ktoré vydáva (aj) kvalitnú svetovú prekladovú literatúru. Navzájom sme si odporúčali nové romány, ktoré by stáli za našu pozornosť, keď tu sa priestorom ozval názov *Kniha krve* a dôvetok: „Tú vám musíme poslať, túto knihu si musíte prečítať“. Keď mi potom prišla, pozerala som sa na tú zvláštnu obálku s dvoma sochami obrastenými listami stromu. Prezerala som si ju, vstrebávala jej zvláštnu grafiku, farby, ktoré na prvý pohľad upútajú, no nekričia. A keď som si ju začala čítať, zdvihla som hlavu až po 50 stranách a doma spustila obsiahly monológ o nezvyčajnom písaní, nádhernom jazyku, vetách, ktoré by som najradšej poslala všetkým autorom a autorkám, ktorí/é si pomáhajú ťažkopádnymi metaforami a zbytočnými opismi. Kim de l'Horizon píše¹ výnimočne, svojsky. Text sa skladá pred našimi očami, pohlcuje, nepustí. Nedovolí nám nadýchnuť sa, uvoľniť. Vyžaduje si celú našu pozornosť. A čo nám za to ponúka? Skutočný príbeh a majstrovstvo.

Český preklad *Knihy krve* sa začína *Předmluvou* prekladateľky Jany van Luxemburg, ktorá sa musela popasovať s takým náročným textom, že by si za to zaslúžila prekladateľskú cenu. Kniha Kim de l'Horizon si totiž nevyžaduje len pozorné oko čitateľa a čitateľky, ale tiež nadmieru dôkladný preklad, inak by sa mnohé jej nuansy, odtiene a dôležité prvky stratili – zmizli by pod nánosom jednoduchých riešení, čo by bola obrovská škoda. Jana van Luxemburg na prvých stranách vysvetľuje, ako s textom pracovala, s čím všetkým si musela poradiť a aké rozhodnutia musela podstúpiť. Už len to ponúka jasný obraz o tom, že *Kniha krve* nie je obyčajným dielom, ale mimoriadnym počínom aj z hľadiska prekladu.

Kim de l'Horizon nastavujú vysoké očakávania, ktoré nielenže zdolávajú, ale rovno ich prekračujú, na mnohých miestach ich s ľahkosťou preskakujú a dokazujú, že písanie zachytené v *Knihe krve* je jedinečné, hodné debát, diskusii, polemík, odborných prác. „Chcem pochopiť, odkiaľ pochádzam,“ uvádzajú hneď na začiatku, keď píše o najdôležitejších ženách v živote – mame

a starej mame, ktoré najviac definovali, určovali smer: „Ženy mého dětství představují živel, oceán. (...) Vzpomínám si na ten pocit, být doma, být mezi svými. Láska mých ‚moří‘ byla silná, nedalo se jí uniknout, nedá se jí uniknout, člověk musí plavat celý život, aby se dostal z vody ven“ (s. 26). Kim de l'Horizon si však svoju rodinu neidealizujú – babičku na mnohých miestach označujú za monštrum, mamu za ľadovú čarodejnicu; priznávajú obavy, či o týchto ženách vôbec dokážu písať. Možno milovať svojich predkov len pre to, že nás s nimi spájajú rovnaké príbehy a územia? Pýtajú sa Kim de l'Horizon a týmto pochybnostiam sa dá veriť bez výhrad: „Sedím vedle tebe, grosméri, a když zavřu oči, slyším chrčet tvůj těžký dech, jsi všude kolem, zcela docela“ (s. 180).

Kim de l'Horizon sa však nesústreďujú len na svoju rodinu. Prepájajú ju so svojím písaním, rozvetvujú ho do všetkým strán. Nekrotia, nechávajú ho rásť. A potom ho ohýbajú, menia pred našim zrakom úplne jednoducho, akoby celý život čakali len na to. *Kniha krve* je o písaní, o tvorivom procese, a potom o tele a sexualite. Že je to mnoho tém na jednu knihu? Dozaista, ale Kim de l'Horizon to robia nevidaným spôsobom, s ľahkosťou a so silnou náložou, skrytou za jednotlivými vetami: „Psaní mě zřejmě pohltilo i proto, že představuje jednolitou vlnovku, vlnu přicházející z velké dálky, která se začala tvořit dlouho přede mnou a dlouho po mně poteče dál. Protože živel řeči je tekutý. Pomalý, hluboký, tajemný, nosný, strhující, spalující, stahující pod hladinu, uchovávací, životadárny, nevyčerpatelný, nastavující zrcadlo, přechovávající příšery, rozpouštějící. (...) Moje tělo mluví cizím jazykem. Možná i to je jedním z důvodů, proč píšu, proč píšu tak kouskovitě, rozdrobeně. Proč moje ruka produkuje samé útržky, jejichž okraje jsou tak roztřepené, že se z nich nedá vystavět žádný hezký, uhlazený, napínavý, naleštěný příběh“ (s. 64 – 65).

Jadrom knihy je hľadanie definovaním – rozhodujúceho priestoru, sexuality, seba. Kedy sa človek musí rozhodnúť, kým chce byť? A čomu toto rozhodnutie podlieha? Kim de l'Horizon na to nazerať nielen cez prizmu svojich sexuálnych skúseností, ale predovšetkým z hľadiska svojej rodiny – mamy a starej mamy. Nechcú to spracovať povrchrne, opakovane sa vracajú k tvorivému písaniu, spoliehajú sa na to, že tam nájdú indície, odpovede. Pohrávajú sa s nami, nie však škodoradostne. Zaplňajú strany nie účelovo, ale prirodzene, je to pokus priblížiť sa k ženám svojho rodu, pochopiť, čím sú a prečo vlastne boli. Text Kim de l'Horizon nie je seabedomou výpoveďou, ale opakovaným sponchybnovaním, zradou, ktorú autorstvo vykonáva na sebe a svojej rodine. Vďaka tomu totiž pochopí, že v rode už nebude pokračovať, že je jej záverom: „Měl jsem být Rosmarie číslo čtyři, nebo Johanna číslo dvanáct, nebo Barbara



¹ Plurálom (ako jedným z možných riešení) sme sa snažili o jazykové zohľadnenie nebinárnej identity autorstva (pozn. red.).

číslo třicet. Ale já nemůžu být další, nemůžu pokračovat v mlčení, protože nebudu mít děti. Nebude nikdo, kdo by žil místo mě. Mé břicho se nenaplní životem, vyplňuje ho jenom krev“ (s. 325).

Najdôležitejším prvkom knihy je okrem rodiny aj strom – buk, ktorý Kim de l'Horizon sledujú a ku ktorému sa vracajú (preto tie listy na obálke): „Milý červený buku, jak se člověk stane červeným bukem? Co má dělat, aby byl tak velký a silný jako ty?“ (s. 64). A potom na ďalších miestach píšú o tom, ako sa písanie tohto textu vinie a neuzatvára, že narastá ako počty letokruhov, ako sa prepadáva do minulosti, súčasnosti, budúcnosti, od buku cez túžby, aby potom vystúpilo na povrch ako priznanie: „a já si kladu otázku, do jaké míry je psaní mojí vlastní činností a nakolik ho ovlivňuje dřevo“ (s. 170).

Témou *Knihy krve* je teda história a jej interpretácia cez rodokmeň, no tiež písanie ako spôsob priblíženia sa k vlastnej rodine, prejav lásky, ktorý všetko vysvetľuje – štruktúru, formu, spôsoby, ale tiež lož a omyly: „Pro mě psaní není východiskem ze zrady, ale je tou zradou. Píšu totiž o věcech, které se nesmějí říkat. Nepsané pravidlo: nikdy nemluvit o pocitech. O tom, co člověk skutečně cítí k druhým. (...) Být věrný své krvi, své rodině, znamená nevést svůj vlastní život“ (s. 323). Tvorba je odpoveď, *Knihy krve* je jedinou správnou možnosťou, únikovou cestou z nekonečného labyrintu. Pre Kim de l'Horizon. Pre nás: „Abych s tebou mohla mluvit, musel jsem najít způsob, jak tě nechat zmizet, nejprve v domově pro lidi trpící demencí a pak v jazyce, který s tebou není spojený. Potřebovala jsem to udělat, abych tě mohl milovat, protože tě miluju, ale dokážu tě milovat jen tehdy, pokud o tobě můžu psát, a dokážu o tobě psát, jen když jsem vlastním tělem. Umím tě milovat jen z dálky“ (s. 329).



Jana Zatvarnická: Vtáčí příběh, živica, pigment a atrament na papieri, 70 x 100 cm, 2022. Foto: Johannes Bendzulla

EM MIKŠÍK

Fluidita kvírstva

DE L'HORIZON, Kim. 2024. *Knihy krvi*. Bratislava : Premedia. Preložila Zuzana Demjánová.

Ocean Vuong, Édouard Louis, Marek Torčík – to sú niektoré z mien, ktoré v literatúre spájame s termínom „autofikcia“ (dalo by sa tých mien, samozrejme, spomenúť omnoho viac: Ottessa Moshfegh, Annie Ernaux, Sheila Heti...). K týmto menám možno priradiť Kim de l'Horizon, autorstvo *Knihy krvi* – románu, ku ktorému v tomto texte namiesto „hodnotiacej“ recenzie ponúkam skôr súbor marginálií, interpretačných poznámok ku *Knihy krvi*, reflexii jej i môjho vlastného kvírstva, aj úvahu o kvírstve ako takom v kontexte patriarchálne kapitalistickej heteronormatívnej spoločnosti.

Kim – ako autorská subjektná osoba i ako hlavná postava príbehu – sa identifikuje ako nebinárna, resp. rodovo fluidná osoba, čo sa usilujem zohľadniť aj v tomto texte. *Knihy krvi* je venovaná „Moru mojich matiek“ (s. 5). Z rozprávačskej pozície je priamo adresovaná postave grosmér (starej matky), významnú časť románu tvoria tiež interakcie s mér (matkou rozprávačstva). Samozrejme, text je zaľudnený aj epizodickými postavami, spomínané dve sú však najdôležitejšie vzhľadom na ich vzťah k subjektnej osobe Kim a líniu žien, ktorú reprezentujú.

Po úvodnom *Prológu* sa rozprávačstvo vracia do minulosti, keď bolo „dieťaťom“. Zaujímavý je rozdiel v tom, ako vníma grosmér dieťa a ako dospelé rozprávačstvo. Kým v dospelosti je postoj ku grosmér afirmatívny, čo je zdrojom motivácie k narácii, dieťa sa vyjadruje inak: „Moja grosmér sa volá Rosmarie a bola monštrum“ (s. 27). Tento pohľad sa ešte zvyrazňuje v pôsobivom chiazme zámeny rol medzi postavami babičky a vlka z príbehu o Červenej čiapočke: „Grosmér, grosmér, prečože máš také veľké ústa?“ (s. 30). Otázka rozprávačstva pritom súvisí aj s hirzutizmom, teda nadmerným ochlpením grosmér. Hirzutizmus je dôležitý motív prológu (s. 9) a vedie k vymedzeniu sa rozprávačstva voči grosmér: „Pokožku mám podráždenú od neustáleho holenia“ (s. 12). Samotný princíp vymedzovania sa voči „predkom“ sa ďalej rozohráva na ploche celej *Knihy krvi*. Z toho celkom prirodzene vyplýva, že rozprávačstvo chápe individualitu aj (alebo predovšetkým?) ako odlišovanie sa – aktívne i pasívne – od iných ľudí, čím je podčiarknuté ich vlastné kvírstvo a, samozrejme, i dekonštruktívno-subverzívny prístup k heteronormativite.

„Dieťa“ figuruje ako hrdinstvo naratívu s rozprávkovými obrysami. Medzi magické prvky môžeme zaradiť predovšetkým premenu mér z vodnej na ľadovú čarodejnicu či interakcie dieťaťa s krvavým bukom. Sympatické je, že hoci ma-



EM MIKŠÍK (1988) má za sebou štúdium slovenského jazyka a literatúry na FiF UK, pôsobenie v pozícii odborného asistentstva na katedre slovenskej literatúry a literárnej vedy i šéfredaktorstvo časopisu *Knížná revue*. Cíti hrdosť za autorstvo monografie *K jasů a tiesni mierzim* s podtitulom *Poézia Ivana Laučíka v interpretáciach*. V súčasnosti pracuje na editorskej pozícii vo vydavateľstve SLOVART, popritom recenzuje a tvorí obsah instagramového profilu @instapretacia. Identifikuje sa ako nebinárna osoba a usilovne sa pokúša hľadať neheteronormatívne polohy jazyka.

gické (resp. fantaskné) prvky majú v druhej polovici knihy nižšiu frekvenciu výskytu, ostávajú rovnako kľúčové: najmä v napojení na rozprávačstvom skúmané postavenie žien – z nich niektoré v role čarodejnice či bosorky, vrátane rodostromu –, ale aj vo vyobrazení explicitne sexuálnych scén, nadobúdajúcich charakter halucinácie či mystického rituálu. Takéto postupy text pomáhajú zjednocovať, takže vo výsledku je *Kniha krvi* s prihliadnutím na heterogenitu prvkov, z ktorých sa skladá, prekvapivo koherentným rozprávaním.

Inak samotný výraz „dieťa“ je zaujímavo paradoxný (rovnako ako v nemčine, kde má tiež „stredný“ rod). Vyjadruje istý odstup či scudzenie, keďže ide síce o vlastnú, no predsa len „dávnu“ históriu, čo je aj vyjadrené používaním tretej osoby – akoby ono dieťa bolo kýmsi iným. Zároveň je však výraz narušením heteronormatívnej binarity, pretože nielen dovoľuje, ale priamo vyzýva osobu k označeniu sa za „iné“, než je striktné mužské či ženské. Táto šikovná utilizácia stredného rodu je teda prostriedkom kvírenia jazyka (za čo – i za ďalšie nemenej šikovné riešenia – patrí pochvala prekladateľke Zuzane Demjánovej). Kim si však uvedomuje, že raz príde vytrhnutie z tohto kontextu: „*Dieťa sa pýta. Kedy sa človek musí rozhodnúť. Či chce byť mužom, alebo ženou?*“ (s. 71).

Vidieť tu zlomok zápasu s pocitom nenáležania k vlastnému telu, teda telesnou dysfóriou i dysmorfiou, čo predstavuje dôležitý ideový komplex celej *Knihy krvi*, evokovaný na viacerých miestach vo forme výstižných gnómskych výrokov: „*Ja však ešte stále nie som pevnou entitou*“ (s. 35). Rozprávačstvo to v záverečnej časti (citáty z nej uvádzam v angličtine, ako je to aj v knihe) vzťahuje na autofikciu a kvír písanie: „*Maybe this is, what is inherently queer about autofiction: to start writing from a reality that repeats the fiction that we don't exist (...) Maybe this is, why so many of us write »autofiction«: because we are still stories, because we aren't real bodies yet*“ (s. 221). Kim teda zápasí nielen so svojou „fyzickou“ identitou, ale aj s tou jazykovou, pričom tieto dva „súboje“ sú neoddeliteľné, v čom cítiť nadväznosť na feministické písanie (Simone de Beauvoir, Hélène Cixous, Luce Irigaray, Judith Butler, Julia Kristeva...).

Prepletenie jazyka a tela je výstižne vyjadrené napríklad obrazom „*Stojím v cudzej reči*“ (s. 49), alebo v inkorporovaní topického motívu tkaniva ako charakteristiky súvisiacej s textom aj telom. V tejto línii sa napokon rozprávačstvo dostáva k motívu jazvy: „*Tieto texty sa začali rodiť s úmyslom vytvoriť nimi bosorácky kotel, ktorý by obsahoval všakovakú care-magic. Mojm úmyslom bolo hojiť, no súčasne sa neusilovať o ‚zahojenie‘, nehľadať pôvodnú celistvosť, čistotu. Možno je ‚zahojenie‘ nesprávnym výrazom, možno ide o zjazvenie; o to, že tkanivo poviaže nové, viditeľné švy*“ (s. 201). Motív či skôr idea tkaniva nie je až taká prominentná, symbolicky však vyjadruje uvedomenie si stavu sveta a človeka v ňom – jazva totiž predpokladá zranenie a je pretrvávajúcím memen- tom, zároveň však je aj záznamom uzdravenia a napokon pripomienkou toho, že „dokonale zahojený“ svet (či naratív) neexistuje a jazva je to najlepšie, v čo môžeme dúfať a o čo sa môžeme – či priam musíme – usilovať.

Zápas s vlastnou identitou má však aj pozitívne momenty: „*dieťa teraz zreteľne cítilo, čo predtým len nejasne tušilo: odkiaľ pramení jeho sila. Že je to vodná mágia, prúdenie, tečenie, plynutie*“ (s. 93); „*Me, I have always felt this*

wateriness of my existence. I am a fluidity“ (s. 235). Zdrojom sily je tu fluidita/tekutosť naviazaná na líniu žien – „*Mér znie ako Meer, more po nemecky*“ (s. 15) – ako osôb (spolu s inými) utláčaných a vykorisťovaných patriarchálnym usporiadaním spoločnosti. Samozrejme, nejde len o singulárnu „mér“, ale o celý rodostrom, ktorý je rozpísaný v štvrtej časti *Knihy krvi*. Fluidita sa totiž vzťahuje aj na bosorky, ktoré – okrem iných atribútov – v texte reprezentujú kvírstvo aj preferovaním vzťahov usporiadaných inak, než sú vzťahy v nukleárnej rodine. Fluidita kvírstva je teda v prísnej opozícii k rigidite heteronormativity.

Samotné kvírstvo môžeme z užšie vymedzeného (a teda limitovaného) uhla pohľadu relatívne jednoducho definovať pomocou schizmogenézy – tento termín využívajú David Graeber a David Wengrow v knižke *Úsvit všetkého* na vyjadrenie princípu kultúrneho vymedzovania sa voči iným skupinám ľudí a v *Knihe krvi* je aj sprítomnený (napr. v pasáži na s. 100). Kvírstvo je neheteronormativita, teda „nebyť určený/á/é rodovými stereotypmi“. Aj toto je v románe Kim de l'Horizon naznačené: „*nie je celý námet môjho života pokusom dištancovať sa od ľudí, ktorými by ste boli v súčasnosti?*“ (s. 114). Napokon si tu aj ja sám kladiem otázku, koľko percent môjho vlastného kvírstva tvorí úsilie nebyť bielym cishet mužom...

Toto uvažovanie vedie – u mňa, u Kim a predpokladám, že u nemalého množstva ďalších osôb – k permanentnej sebareflexii, resp. seba-vedomiu (nemýliť si so sebaavedomím priemerných bielych cishet mužov). Číže buď je to uvedomovanie si vlastnej odlišnosti (ktorú nám iní ľudia dávajú pocítiť), alebo nevyhnutnosť pripomínania si vlastných privilégií (a to aj napriek príslušnosti k „nejakej menšine“). Ako to môže nebyť paralyzujúce? Kedy sa budeme môcť uvoľniť a byť „sami sebou“? Zrejme až po demontáži patriarchálneho kapitalizmu a heteronormativity – presne preto je takáto demontáž/dekonštrukcia/deštrukcia nevyhnutnou podmienkou pre kvír oslobodenie.

Negatívne vymedzenie kvírstva však považujem len za pomôcku pre lepšie uchopenie – bez neho je ťažké predstaviť si niečo, čo má viditeľný len vnútorný okraj (tým je vonkajší okraj heteronormativity) a z vonkajšej strany nie je ohraňované. Práve neohraňovanosť kvírstva je pre mňa jej pozitívnym obsahom – nejde teda o „ďalšiu škatuľku“, ale o absenciu škatuľkovania (procesu heteronormativite vlastného). Pretože len vtedy sa môže ľudská (i ne-ľudská) individualita naplno rozvinúť.

K úvahe o podstate kvírstva vedie v *Knihe krvi* aj akt zasadenia krvavého buka pra-grospérom (prastarým otcom). Krvavý buk je pre „dieťa“ magickým stromom, s ktorým sa rozpráva, pre dospelé rozprávačstvo je druhou významnou motiváciou narácie a vedie ich k rešerši dendrologickej a záhradkárskej sekundárnej literatúry. Pra-grospér má tak v srdci naratívu podobne významné po-



stavenie ako grosmér a mér, hoci je v podstate prítomný iba stopovo (v písanom i v životnom príbehu rozprávačstva) a je (takmer) plne definovaný práve aktom zasadenia krvavého buka. Kim napokon dospieva k poznaniu, že „krvavý buk bol čosi ako líznuté maserati, fejková kabelka Louis Vuitton, prípadne najlacnejšie rolexky 19. storočia“ (s. 111). Ďalej pritom rozprávanie explikuje, ako sa z aktu zasadenia krvavého buka stáva nielen prostriedok zvyšovania sociálneho statusu, ale – prostredníctvom škriepok „vážených vedcov“ o „matku krvavý buk“ – i symbol nacionalistického uchopovania sveta mužmi. Samozrejme, nacionalizmus je ideovo úzko prepojený s patriarchálnym kapitalizmom a heteronormativitou.

Lenže neznie to vlastne aj tak trochu kvír, urobiť niečo takto ne-užitočné, či dokonca proti-užitočné: zasadiť fancy strom do nefancy záhrady (s. 98) alebo rozplakať sa, keď vám líška zabije obľúbenú sliepku (s. 100)? Myslím, že celkom prirodzene sa na rube heteronormatívne vykreslenej postavy pra-grospéra ukazuje to, že ak by sme neškatuľkovali ľudskú existenciu na základe rodových stereotypov, uľavilo by sa aj cishet bielym mužom – samozrejme, za všeobecne uznanej podmienky rešpektovania druhých (ktorú inak pra-grospér brutálnym spôsobom porušil, o čom sa dozvieme až v samotnom závere *Knihy krvi*).

Otázkou ostáva, čo všetko ešte môžeme produktívne vidieť cez prizmu kvírstva. Spojenie s intersekciónalným feminizmom, o ktorom píšem vyššie, a napríklad aj so starostou o klímu je už pomerne očividné, dá sa však v týchto intenciách uvažovať aj ďalej, napríklad smerom k degrowthu (odrastu či nerastu) alebo zahálke? Myslím, že áno, ak akceptujeme predpoklad, že kvírstvo je nevyhnutne antikapitalistické, pretože svojím bytím popiera (a svojimi postojmi toto popretie artikuluje) patriarchálne usporiadanie spoločnosti, ideu nekonečného rastu, hnanú úsilím o maximalizáciu zisku, a napokon aj rigidné binárne kategórie a rodové stereotypy heteronormativity.

Knihy krvi napokon pre mňa predstavuje intersekciónálne písanie nielen v ideovom zmysle, ale aj v prevedení. Hlavné tematicko-motivické línie tvoria sieťovú štruktúru, resp. tkanivo s množstvom priesečníkov, čo je tiež prostriedkom zvyšovania koherentnosti textu. Všetko akoby so všetkým súviselo a kľúčové motivické komplexy sú viacvýznamové. Napríklad línia rozprávania o bosoráctve je zároveň komentárom k rodu a triede, ale aj rozprávkovým naratívom, je vzťahovaním sa k „moru matiek“, ale i vymedzovaním sa voči nemu – a navyše sa vo viacerých bodoch napája napríklad na líniu krvavého buka, o ktorej sa v podstate dá povedať niečo veľmi podobné. Vhodnou ilustráciou významnej intersekcie môže byť odkaz na knihu Silvie Federici *Kaliban a čarodejnica*: rozprávačstvo ju venuje matke, čím jej pomôže v rešerši rodostromu. Dar je zároveň vzťahovaním sa k mér (v tom spočíva podstata aktu obdarovania), ale i istým vymedzením sa voči nej, a to aj cez komentár triedneho spoločenského postavenia: „Pred štyrmi rokmi sa mi zdalo, že mér Kaliban a čarodejnicu nepochopí (...) Bol to darček, ktorý jej tak trochu mal sprostredkovať účasť na univerzitnom vzdelaní, ktoré bolo umožnené mne. Nikdy z mojej strany neprišla otázka, či ju prečítala, aby sa mi ju náhodou nepodarilo zahanbiť (...) Moja postjuvenilná arogancia“ (s. 160).

Proti sebe tu stojí mérina nesofistikovanosť a sofistikovanosť rozprávačstva – oba tieto atribúty sú navyše aktérstvom reflektované. Mérina rešerš rodostromu je performovaním substitúcie inštitucionálneho vzdelania a zároveň sa ona sama zrejme napokon necíti dostatočne kompetentná na jeho dokončenie, preto túto úlohu posúva Kim. Na druhej strane rozprávačstvo zažíva pri čítaní rodostromu pozitívne prekvapenie, keďže kvalita mérinej rešerše je svojím spôsobom porovnateľná s akademickými štandardami (pripomínam, že akademický rešerš robí rozprávačstvo v rámci pátrania po pôvode krvavého buka v tretej časti *Knihy krvi*).

Týmto sa posilňuje vzťah mér a Kim, čo je mimoriadne sympatické – považujem to za jeden z kľúčových obrazov podobných autofikčných rozprávání: osoby rozprávajúce príbeh skôr hľadajú cestu k vlastným rodičom namiesto toho, aby ich odsudzovali ako súčasť „starého“ sveta heteronormativity, personalizovane neznášajúceho kvírstvo. Ide predsa len o revoltu voči systému, ktorého sú do istej miery aj predošlé generácie „iba“ produktom (samozrejme, nejaká komplicitnosť tu je). Toto ukazuje systematickú podstatu opresívnych štruktúr moci, no zároveň aj to, že bežní ľudia sú vehikulom týchto síl. Ide o komentár k tomu, že pohyb v tomto bludnom kruhu zároveň znemožňuje vyjsť z neho, v čom spočíva „kvalita“ začarovaných kruhov. Skrátka: buď „viníme“ ťažko uchopiteľný systém, alebo, naopak, jednoducho označujeme jednotlivé vinníctvo, čím zneviditeľňujeme systematickú podstatu problému.

Aby som bol konkrétny, veľmi podobné „hľadanie vzťahu“ k rodičom môžeme vidieť aj u Édouarda Louisa, Oceana Vuonga i Mareka Torčíka (preto som ich v úvodnom odseku vyňal pred zátvorku, podobností ich typu autofikcie s *Knihou krvi* je, samozrejme, viac). Treba dodať, že román Kim de l'Horizon v porovnaní so spomínanými píšucimi osobami azda viac zdôrazňuje pozitívny aspekt medziľudských vzťahov celkovo. To je viditeľné najmä na (mierne romantizovanom) vzťahu Kim a ich priateľov, s ktorými strávi celú poslednú časť príbehu. Nakoniec je práve toto pre mňa najväčšou devízou *Knihy krvi* – áno, naratív je prepracovaný, Kim sa výborne pohybuje od jazyka k telu a naspäť, brilantne zvláda organické prepájanie tematicko-motivických línií a komplexov, ale to, že predmetný text je tak nejak (najmä v závere) absolútne wholesome a je menej uplakaným rozprestrením vlastných tráum a viac divokou jazdou možností, ktoré poskytuje kvírstvo, to je pre mňa dôvod veriť, že text rozbúra hrádzu heteronormativity a rozleje sa do celého sveta.



TÉMA
KIM DE L'HORIZON

ZUZANA DEMJÁNOVÁ (1977) sa od r. 2011 venuje takmer výlučne umeleckému prekladu z nemeckého, nórskeho a anglického jazyka. K jej najobľúbenejším textom patria knihy od Josepha Rotha, Heineho Bakkeida, Eliasa Canettiho a (celkom čerstvo) aj román Kim*a de l'Horizon. Žije v Petržalke.

Vyhýbanie sa generickému maskulínu mi dalo poriadne zabrať, ale zistila som, že sa to dá

Rozhovor so ZUZANOU DEMJÁNOVOU

Literárny debut Kim de l'Horizon Blutbuch (Dumont) zažil prekvapivý úspech a dokonca ako prvému literárnemu debutu vôbec sa mu podarila literárna senzácia, keď v roku 2022 získal dve najvyššie ceny udeľované pre nemecky písanú literatúru – Nemeckú knižnú cenu a Švajčiarsku literárnu cenu – a ihneď sa stal bestsellerom roka. Kim de l'Horizon pracoval*a na tejto knihe presne desať rokov a možno v nej vytušiť aj niekoľko autobiografických detailov. Rozprávanie hlavnej postavy nie je lineárne, je skôr fragmentárnym hľadaním prostredníctvom písania – hľadaním telesnej identity a vyrovnávaním sa s rodným jazykom, ktoré sú navzájom prepojené. Kim de l'Horizon v rozhovoroch tvrdí, že písanie bolo preňho*ňu pokusom o nájdenie domova, ktorý už možno neexistuje, domova, o ktorom je však ešte potrebné hovoriť.

Kim de l'Horizon je nebinárna osoba, ktorá tvorí pod pseudonymom, narodil*a sa v roku 1992 v Ostermundigene pri Berne, v Zürichu vyštudoval*a germanistiku, filmovú a divadelnú vedu a súčasne literárne písanie na Literárnom inštitúte v Bieli. Existuje však aj paralelná fiktívna biografia, kde Kim de l'Horizon udáva ako dátum svojho narodenia rok 2066 – čo je narážka na rovnomenný román Roberta Bolaña. Práva na preklad románu Blutbuch boli predané do viac než desiatich krajín a prekladatelia a prekladateľky mali nesmierne ťažkú úlohu. Dom prekladateľov vo švajčiarskom Loorene v spolupráci s Pro Helvetiou sa prekladateľom a prekladateľkám snažil túto úlohu uľahčiť a usporiadal medzinárodnú prekladateľskú dielňu, ktorej sa osobne zúčastnil*a aj Kim de l'Horizon. Do slovenského jazyka román preložila Zuzana Demjánová, s ktorou som sa o úskaliach prekladu rozprávala.

Práve od teba pochádzala iniciatíva preložiť túto knihu do slovenského jazyka a presvedčila si vydavateľa, aby ju vydal. Aká bola cesta k tejto knihe a prečo sa ti zdalo také dôležité preložiť ju aj pre slovenské čitateľstvo?

Myslím, že vydavateľ nebol nutne veľmi presviedčať. Knihu som zaregistrovala, keď vyhlasovali nominácie na knižné ceny, a zaujali ma témy, ktoré sa Kim snaží



Kim de l'Horizon s Paulínou Čuhovou (vľavo) a Zuzanou Demjánovou (vpravo). Foto: Paulína Čuhová

v texte obsiahnuť. Nehľadá svoje miesto len v jazyku svojej matky (ktorým je švajčiarska nemčina), ale i v okolitom svete, a v podstate i vo svojej rodine. V čase, keď som ju čítala, ma oslovil Ján Gregor z vydavateľstva Premedia – aj jeho námet knihy zaujal. Musím povedať, že už po prvom prečítaní mi bolo jasné, že najmenšou komplikáciou bude jazykové uchopenie nebinarity. Kniha „hovorí niekoľkými hlasmi“ a každý je veľmi špecifický – či už je to hlas matky, babky, predkyň alebo samotného rozprávačstva –, najväčšou výzvou bolo teda odlíšiť tieto hlasy, postarať sa o to, aby zneli rovnako jasne aj v slovenčine. Knihu považujem za dôležitú nielen preto, že sa vyrovnáva s rodovou identitou, ale aj pre intímny vhľad do cítenia osoby, ktorá si procesom jej uvedomovania prechádza. Je kľúčová, lebo je o hľadaní si cesty k vyjadreniu tejto identity v rodnom jazyku, je o rodine – o tom, ako nás jazyk a rodina formujú, koľko môžeme vďaka nim získať, no i stratiť.

Keby si mala niekoľkými vetami zhrnúť obsah tohto románu, ako by to zhrnutie znelo?

Autorstvo označil*a svoj text za autofikciu, v jednotlivých jeho častiach sa prihovára svojej starej mame, ktorá s nastupujúcou demenciou pomaly stráca kontakt so svetom i minulosťou. Jej ochorenie je akýmsi spúšťačom úvah autorstva o vlastnom živote, detstve, tele, ranách, matke a starej matke – ba o celej rodine,

či presnejšie o ženskej línii rodiny. Popri tom sa románom kľukatí i príbeh krvavého buku zo starorodičovskej záhrady, na ktorý sa rozprávačstvo upína. Pátra po dejinách tohto stromu, utieka sa k nemu, rešeršuje, skúma rôzne zdroje. Tak ako sa snaží pochopiť, kde sa vzal*a vo svojej rodine, tak sa snaží pochopiť, ako sa do záhrady chudobných prarodičov dostala elegantná okrasná drevina.

Pre prekladateľov a prekladateľky tento román predstavuje veľmi veľkú výzvu nielen čo sa kreatívnosti týka, a navyše Kim de l'Horizon vyzval*a všetkých svojich prekladateľov a prekladateľky, aby boli čo najslobodnejší a najkreatívnejší, z pohľadu autorstva je preklad jeho*ej románu predovšetkým okamihom otvorenia a rozšírenia hraníc jazyka. Čo však pre prekladateľov a prekladateľky v praxi až také jednoduché nie je, zväčša je ich úlohou ostať čo najdôslednejší. Navyše text obsahuje množstvo anglicizmov, dialekt (bernská nemčina), helvetizmy či slová, ktoré si Kim de l'Horizon vytvoril*a. Dokonca nájdeme lyrické pasáže, pasáže, ktoré pripomínajú rozprávku. Ako si sa vyrovnala napríklad s prenesením bernského dialektu do slovenčiny?

Bernským dialektom rozpráva v knihe matka rozprávačstva. Z môjho pohľadu nie je kľúčovým momentom to, že ide o Bern, ale to, že ide o reč, s ktorou Kim vyrastal*a, no ktorá sa ukazuje ako nevyhovujúca, stiesňujúca, nedokáže si v nej nájsť miesto, v niektorých momentoch až zraňuje. Rozprávačstvo frustruje i „dvojrad“ gramatického rodu. Je to reč matky a starej matky, rodiny. V tomto texte je veľmi dôležitý i zvuk, aký slovo vydáva – čo všetko ešte naznačuje. Reč je z pohľadu rozprávačstva do istej miery generačná záležitosť. Kim (rozprávačstvo) sa vyjadruje spisovnou nemčinou a používa množstvo anglicizmov – podobne ako mladí ľudia na Slovensku. Som približne vo veku mamy rozprávačstva, vyrastala som na okraji veľkého mesta – preto som sa snažila nasimulovať spôsob vyjadrovania mojej generácie.

A čo helvetizmy? A Kimom vytvorené slová? Napríklad označenie starej matky ako Grossmeer či materčiny Meersprache?

Tieto mená pre najbližšie osoby rozprávačstva som považovala za natoľko podstatné pre to, čo chce povedať, že som ich ponechala i v slovenskom preklade. Grossmeer je grosmér (babka), Meer je mér (mama). V texte som sa snažila priblížiť slovenskému čitateľstvu aj významy, na ktoré odkazujú vo švajčiarskej nemčine (more a oceán). Podobne som postupovala, keď som v mori jazyka hľadala výraz pre reč, ktorou rozpráva mér – mérčina, mérska reč.

Problematickým bolo určite aj dodržiavanie rodovo citlivého jazyka a zvládnutie zámen, pretože hlavná postava je nebinárna a v prípade *Blutbuchu* ide o tzv. queer text.

Dodržiavanie rodovo citlivého jazyka bolo pre mňa zrejme náročnejšie než nebinarita hlavnej postavy. Predovšetkým vyhýbanie sa generickému maskulínu

mi dalo poriadne zabráť, ale zistila som, že sa to dá. Pokiaľ ide o vyjadrenie identity v slovenčine, pohrávala som sa s viacerými riešeniami. Obrovskou výhodou je, že som sa mohla obrátiť priamo na autorstvo a spýtať sa Kim*a na preferované riešenie. Problematickým bol predovšetkým minulý čas sloviess. Po rozhovore sme sa dohodli vyhýbať sa rodu všade tam, kde to text dovoľuje. Autorstvu sa zapáčil historický prezent, ale i „hviezdičkovanie“, lebo tento znak je už sám osebe symbolom. Rozmýšľali sme i nad niečím, čo sa v jazyku doteraz nevyskytovalo. Nejakým originálnym riešením, ktoré by práve v tejto knihe bolo absolútne prípustné, lebo ide o experimentálny román v pravom slova zmysle.

A čo samotný názov, dá sa vôbec do slovenského jazyka preložiť?

Áno, z prekladateľského hľadiska predstavuje prvý problém už samotný názov knihy. Slovo Buch totiž nadobúda v nemčine, vo švajčiarskej nemčine, viaceré významy. Buch ako kniha, Buch ako buk (krvavý buk s červenými listami, ktorý rastie v starorodičovskej záhrade) a Buch ako brucho, jadro, miesto, kde dochádza k tráveniu, najhlbšie vnútro tela, tela, ku ktorému mal*a autorstvo komplikovaný vzťah. Nakoniec som sa musela rozhodnúť pre ten, ktorý je najveľavravnejší, a preto je to *Knihá krvi*.

Spolupracovala si na preklade aj s prekladateľmi a prekladateľkami do iných jazykov. V čom sa vnímanie problematických miest odlišovalo najviac?

Myslím, že každý bojoval na poli svojho vlastného jazyka. Prekladateľky do slovanských jazykov sa trápili s rodovo inkluzívnym jazykom a vyjadrením nebinarity, zatiaľ čo prekladateľky do jazykov, ktoré majú spoločný rod (utrums), premýšľali nad tým, ako vôbec vyjadriť vnútorný konflikt rozprávačstva. A všetci/všetky spoločne sme sa trápili s odlišením jednotlivých pásiem v románe, ktoré mali špecifický rytmus, používali sa v nich špecifické výrazové prostriedky (množstvo aliterácií a rýmov) a jazyk (dialektizmy, nespisovné slová, anglické výrazy) a kde bola miestami podstatná i dĺžka vety (sedem slov).

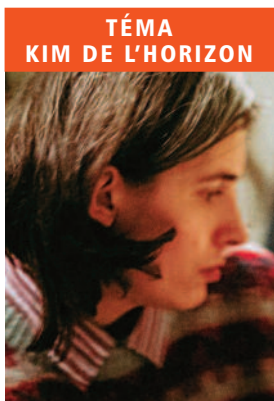
V knihe sa objavujú veľmi zaujímavé pasáže o čarodejniciach/strigách, rituáloch, čo sa mi zdá v slovenskom kontexte pomerne blízka a stále zaujímavá téma, no nezískava v románe *Blutbuch* celkom iný rozmer?

Pre autorstvo je toto veľmi osobná záležitosť. Pri skúmaní vlastnej rodiny sa rozprávačstvo zameriava výhradne na ženskú líniu, na predkyne, ktoré vynechali z rodostromov, no z ktorých tieto stromy v podstate vyrastali. Vzdáva im veľký hold a s nimi i všetkým ľuďom, ktorí boli pre obmedzenosť prenasledovaní a neprijatí. V konečnom dôsledku však ide podľa mňa i v týchto pasážach o to, o čo ide v celej knihe: o rodinu, putá, prijatie, rešpekt, úctu – a o radosť z toho, aký pestrý je svet.

(Zhovárala sa Paulína Šedíková Čuhová.)



PAULÍNA ŠEDÍKOVÁ ČUHOVÁ je germanistka a prekladateľka. Preložila do slovenčiny napr. romány Olgy Grjasnowej, Pascala Merciera, Juli Zeh, Joachima B. Schmidta, Lany Lux, Dany Grigorcei. Je autorkou monografie *Odkedy dokážem myslieť, prekladám: postavy prekladateľov a prekladateľiek, tlmočníkov a tlmočníčok v súčasnej po nemecky písanej literatúre*.



RICHARD L. KRAMÁR je básnik, režisér a dramaturg, kabaretiér, romantik, milovník fauny a flóry a „náповěda“ ND a SO. Vydal básnické zbierky *Štuchanie do medúz* (2017, Spolek přátel Psiho vína), *Úchopový inštinkt* (2021, OZ BRAK) a *Borderline* (2022, spoluautorka Kino Peklo, Adolescent). Ako kurátor a prekladateľ spolupracuje s digitálnou platformou *Psí víno*, dlhodobo píše príspevky pre *Rádio Devín*, podieľa sa na dramaturgii a realizácii komponovaných večerov pre časopisy *Revue Prostor* a *PLAV*. Je zakladajúcim členom spolkov Slova-kitsch (s Dominik Styk), Budoucí tvůrčí skupina (s Tereza Černohorská & kol.) a Arts-cent / alternativne: JB Productions (s Juraj Hanulík), spoločnosti Filthy Swine productions (s Evelyn Benčíčová), konceptuálnej bunky Riško a Helča robí divadlo (s Helena Mustakallio), súboru Podbábky (kol.) a kapely Púčik (s Kino Peklo).

¹ Knihu (v preklade Zuzany Vajdičkovej a Veroniky Koležáckovej) vydal Divadelný ústav v r. 2009.

RICHARD L. KRAMÁR

Akoby sme pracovali na tom istom texte. Len s inými telami

DE L’HORIZON, Kim. 2024. *Kniha krvi*. Bratislava : Premedia.

Preložila Zuzana Demjánová.

Kim de l’Horizon v debutovom románe *Kniha krvi* praktizuje písanie, ktoré svojou povahou a pôsobnosťou silne evokuje to, čo režisér a teoretik performance studies Richard Schechner nazýva *obnovené správanie*. I keď Schechnerov pojem nepochádza z literárneho prostredia, pre popísanie autorských stratégií de l’Horizon sa hodí perfektne. V centre záujmu de l’Horizon sa totiž nachádza potreba písať vlastné telo, vypísať sa z a prepísať sa telami, ktoré sú v ich tele vpísané, a identifikovať a animovať medzi nimi to svoje. Východiskom pre de l’Horizon je nesúlads vlastným telom, pocit, že „ja“ a „telo“ nie sú jedno a to isté. Telo preto konštituuje a rekonštituuje z odstupu ako fiktívnu postavu, do ktorej prostredníctvom písania vstupuje a opäť vystupuje, podrobuje ju úpravám, podľa potreby varíruje, prekladá. Autorská prax de l’Horizon sa tak nápadne podobá inscenačnej praxi a vykazuje mnoho znakov autorskej hereckej práce s postavou. Ak prijmem tento rámeček *Knihy krvi*, to, čo nám de l’Horizon predkladá, môžeme chápať ako poetický denník skúšok – náhľad do intímneho procesu „skúšania“ tela prostredníctvom literárneho textu.

V kapitole *Obnovené správanie* z knihy *Performancia: teórie, praktiky, rituály*¹ Schechner píše: „Útržky správania sa dajú preskupovať a znovu spájať nezávisle od kauzálnej logiky (spoločenskej, psychologickkej, vedeckej), ktorá stála pri zrode správania. Žije si svojím vlastným životom. Pôvodná podstata či zdroj správania sa stratili, ignorujeme ich alebo popierame – hoci ich očividne uznávame a pozorujeme. Vznik, objavenie sa a vývoj útržku správania je často neznámy alebo utajený, vykonštruovaný, prekrytý mýtom a tradíciou. Na počiatku je teda proces, počnúc skúšaním, ktorý spúšťa ďalší proces – performanciu/vystúpenie. Samy útržky správania nie sú procesmi, ale vecami, jednotkami, materiálom“ (Schechner 2009: 90). V univerze svojej autofikcie de l’Horizon vyníma *útržky správania* (spomienky na myslenie-cítienie tela a telesnosti z detstva, dospievania, ranej dospelosti, nedávnej minulosti atď.) z ich „logického umiestnenia“ v mýte ich zrodu. V jednotlivých fragmentoch „spomínaného“ a písaním „obnovovaného“ tela podporuje schopnosť rastu a autonómie. Kim de l’Horizon pracuje s vedomím, že na číru, „pôvodnú“ podobu tela nemá dosah – odhaľuje prácu, ktorú si vyžaduje predieranie sa vrstvami rozličných cudzích naratívov, ktoré sa na tele usadili. Niekedy pracuje vyložené proti tomu, čo považuje v tele za „pôvodné“, zároveň však nepopiera, že telo nejaký pôvod má a že v *Knihe krvi* sa nemanifestuje kryštalicky prvýkrát, ale v jednom z mnohých nedokonalých

a neukončených obnovení. K fragmentom tela de l’Horizon pristupuje predovšetkým ako k materiálu, ktorý možno revidovať, reorganizovať, skúšať a performovať. A ktorý zároveň ovplyvňuje stelesňovanie a pretelesňovanie sa autorského subjektu – teda proces skúšania tela.

Skúšanie je pre Schechnera procesom, ktorý centralizuje možnosť (a nutnosť) voľby – možnosť vyskúšať si, ako masku alebo kostým, rozličné podoby obnoveného správania, premietnuť tak na seba rôzne „ja“ z rôznych perspektív – „ja“ v inom priestore, čase či stave. Aj keď pri skúšaní performer zdanlivo koná skrz iné „ja“ – „ja mimo seba“, je skúšanie vždy vtelené, a preto vždy napojené na vtelenú skutočnosť skúšajúceho. Skúšaním „ja mimo seba“ sa tak performer dotýka možností rôznych „ja“ v sebe. Práve takýmto procesom skúšania si v *Knihe krvi* prechádza jej centrálna figúra. V texte lavíruje medzi známymi, menej známymi i neznámymi fragmentárnymi podobami tela, experimentuje s mierou odstupu a skúma, akým spôsobom každé špecifické „ja“ rezonuje, keď sa v ňom začne prostredníctvom písania pohybovať.

Jazyk, v podobe reči i písaného slova, ako spôsob skúšania tela *Kniha krvi* priamo a priznane tematizuje. Každý jazyk, ktorý sa v *Knihe krvi* vyskytuje, explicitne tvorí telo/á a každé telo explicitne tvorí jazyk/y. A pátranie po jazyku, ktorý je spôsobilý vdychnúť život a udržať pri živote to sústavne unikajúce telo, po ktorom centrálna figúra *Knihy krvi* túži, je srdcom celého textu. Človek, ktorý sa v *Knihe krvi* rodí, nie je ani tak človekom z hlíny a prachu, z mäsa a kostí, ako skôr z jazyka. Práve jazyk totiž umožňuje skúšať telá, ktoré väčšinou spoločnosť doposiaľ nepovažuje za možné či prijateľné. Najčírejšou a najhmotnejšou realitou tela je tak v *Knihe krvi* fikcia: „Možno práve to je na autofikcii vo svojej podstate queer: začať písať z reality, ktorá opakuje fikciu, že neexistujeme. Z začať písať z reality, ktorá pre nás nie je skutočná, ktorá nás stavia do sféry fikcie. Produkovať seba samých prostredníctvom písania, vymýšľať literárne priestory, ktoré sú inými, hyperreálnymi, úplne potrebnými skutočnosťami. Možno práve preto mnohí z nás píšú ‚autofikciu‘: pretože sme stále príbehmi, pretože ešte nie sme skutočnými telami“ (s. 257).

Týmto queer stvoriteľským písaním-skúšaním de l’Horizon sprevádza niekoľko jazykovo-somatických masiek. Tou najrozsiahlejšou, ktorá čitateľstvo sprevádza celým textom, je *mércina* alebo *mérska* reč. Mércina je bernská nemčina, materinský jazyk centrálnej figúry, ale i doslovnejšie jazyk konkrétnej matky (mérčina od mér – mama) a jej matky (grosmér – stará mama). Kim de l’Horizon v mércine identifikuje súzvuk s morom (Meer – more). Nejde len o súzvuk akustický, ale i symbolický – matky sú v *Knihe krvi* ako rozpínavý živel a ich živelný jazyk obklopuje telo, plní telo, reprezentuje jeho zrod i potenciálnu záhubu: „Dieťa si predstavuje MÉRČINU: je to obrovská pavúčica. Väčšia než všetky vrchy na hromade. Volá ju REČOVÁ MÉR. REČOMÉR. Keď prídu deti na svet. Nemajú jazyk. Nevedia hovoriť. Jazyk je od REČOMÉR. Zakaždým si vyreže jazyk. S rečomér ho spája vlákno. Je tenučké. Jazyk lezie do bábätiak ušami. Do úst. Keď spia. Nemôžu sa brániť. A keď potom človek umrie. A zasypú ho hlinou. Vyplazí sa mu jazyk z úst. Popri dlhom, tenučkom vlákne sa vracia. Naspäť k rečomér. Preto zaväzujú mŕtvym ústa. Aby jazyk vyčkal s návratom. ČLOVEK JE BEZ MORA MÉRSKEJ REČI NIČÍM. Mércina nie je domovom. Je hrozbou“ (s. 81).

Osvojovanie si materinského jazyka, ponorenie sa do jeho masky je popísané ako proces láskyplnej i brutálnej kolonizácie tela, jeho tvarovania, určovania jeho mohúcnosti a konečnej podoby. Ide o metódu a disciplínu tela. Naturalizované násilie udržiavania kontinuity pokrvnej príbuznosti, náležitosti k miestu, komunite, jej očakávaniam. Telo dieťaťa je „vyslovované“ matkou. A v méré neexistuje spôsob, ako byť vyslovený (s) telom, ktoré centrálna figúra *Knihy krvi* chce skúšať, a tak „stojí v cudzej reči“ a pokúša sa „o vysekanie prístrešia veľkosti jazyka v tom, čo je zaužívané, v pozostalosti, dostatočne veľkej na to, aby sa tam dalo tancovať“ (s. 49). Túto traumy (i iné) popisuje de l'Horizon ako chýbajúce tkanivo. Nemať „vlastnú“ reč je ako zranenie, nedostatok živej krvi, chýbajúci orgán. A „nesprávna“ reč nedobrovoľne vrastá na jeho miesto: „Dieťa sa musí čoskoro rozhodnúť. Ľudia sa pýtajú. NOŽE. A ČO SI TY? MLÁDENEC ALEBO DIEVKA? Všíma si ostatné deti. Väčšina sa už rozhodla. Stoja vo dvojstupe a sú plné očakávania. Dieťa sa pýta: ako funguje takéto rozhodnutie? Sú v tom nejaké čary? Musí sa to povedať rečovej méré. Ktorá sa ukrýva v tele. A ona vydá zarietadlo. Potom ho treba toľkokrát opakovať. Až tá veta vrastie do mäsa. Až sa z nej stane mäso. Až sa vteli. Vkrví sa“ (s. 73).

Kim de l'Horizon píše genézu méré, píše genézu tela, ktorému sa z nej podarilo vynoriť, ale nepíše primárne méré, píše spisovnou nemčinou, slangom, anglicky, strojovým prekladom. Ako prvé živočíchy, ktoré vyšli z mora na súš, si necháva v jazyku narásť nové končatiny, kompletne mení spôsob prijímania potravy, vzduchu – zmenou jazyka sa odcudzuje a emancipuje. V obnovení méré však centrálna figúra *Knihy krvi* predsa nachádza čosi, čo súznie s povahou jej tela, a to fluidnosť a príklon k tekutinám. Telo, ktoré chce skúšať, nie je pevné, singulárne, nehybné. Má rado šťavy, semeno, vodopády. Ostáva navždy prúdením – ako text: „Ja som vždy cítil túto vodnosť svojej existencie. Som fluidita, moje telo rezonuje, som v neustálej, hlbokkej rezonancii s tebou, s minulosťou, s duchmi, ktoré si nepochovala, s pocitmi, ktoré si neprežila. Neimanis nazýva život na súši hypersea, názov, ktorý nás spája s našimi koreňmi, slovo, ktoré pomenúva navzájom poprepájaný spôsob života, ktorý prenieslo more na zem, v truckli zvaných telá. Hypersea. Mám pocit, že je to len iné slovo pre „Grossmeier““ (s. 271).

Okrem méré – mora sa pravidelne objavuje i komplementárny obraz méré – pavúčice. S pavúčicou de l'Horizon usúvzťažňuje predovšetkým ruky a ústa starej mamy, ktoré sú v sústavnom pohybe. Štrikujúce ruky sú analogické s večne rozprávacími ústami, *Knihou krvi* sa tak vinie klasická metafora rozprávania a písania ako splietania či tkanie (text – textum, texture/textúra – tkanie). Pavúčia reč je reč Arachné. „Všetky jej ďalšie časti, spletené, zauzlené do jedného uzla, zmizli v jej lone; stovky drobných prstov-nožičiek vyrástli z okrajov pavúčieho lona, odkiaľ vypúšťala jemnú niť. To všetko sa stalo odrazu. A odvtedy pavúk, arakhne s malým ‚a‘, tká svoju pavučinu: jej orgány rastúce alebo rozkladajúce sa v lone vychádzajú z otvoru ako najjemnejšia niť a z nite je utkaná pavučina – domov, ruka, osud“ – píše o mýtckej pavúčici Boyan Manchev v článku *The New Arachne* (Nová Arachné).² Tkanie, „neškodná“ doména žien, sa v útrobach matky – pavúčice mení na zbraň. Jazyk matky – pavúčice je radikálne transformatívny,

ale zároveň úzko spätý s rozkladom, regresiou, „ženskou“ pomstou, ktorá sa realizuje v „technickom“ diele.

Kim de l'Horizon si v *Knihy krvi* tieto pohyby taktiež skúša, privlastňuje a obnovuje. Nekonečné, bezobsažné verifikovanie starej mamy, ktoré udržiava pri živote jej telo, varíruje do podobne hypnotického a mantrického „zaklínania“. Obzvlášť „detské“ sekvencie *Knihy krvi* sú pretkané rozličnými pokusmi dieťaťa zarietnuť svet, v ktorom žije – prepísať sa doň magickými formulami, veršovákami, spevmi: „Dieťa by chcelo zlomiť ľadové zaklínadlo. Začne v ústach formulovať oheň. Ale dieťa čoskoro prestane. Nedá sa to. Keby roztopilo krvavý buk. Ľadová čarodejníca by si to všimla. Všimla by si. Ako dobre vie dieťa čarovať. Neovláda iba krátkodobé roztápacie zarietadlo pre méré. Ale to ona nesmie zistiť. Dieťa musí ukrývať svoju skutočnú bosorácku silu. A dovoliť jej potajomky rásť“ (s. 89). V neskorších, „dospelých“ sekvenciách je obnovované i samotné štrikovanie – centrálna figúra štrikuje pre starú mamu ružový sveter. Štrikovanie tu reprezentuje nielen obnovenie správania, ktoré je kódované ako „ženské“, ale predovšetkým technológiu odporu a technológiu starostlivosti. Technológiu napojenia sa na ženskú líniu rodiny bez teroru krvi – pokračovanie v kontinuite rodinnej histórie bez splodenia dieťaťa – pokračovanie vláknom – textom: „Chcela som o tebe písať, babička, pretože tvoj život je vo mne. A zomrie, keď zomriem ja. Ja som tvoj koniec. Ale ja ťa nenechám zomrieť. Pretože toto je textilná mágia: tkanie prítomnosti z neprítomnosti“ (s. 262).

Akousi protiváhou k pohlcujúcim vodám „matiek“ a všeobjímajúcim nohám pavúčic je v *Knihy krvi* eponymný krvavý buk (nemecky Blutbuche – krvavý buk, *Blutbuch* – *Knihy krvi*), ktorý poskytuje centrálnej figúre možnosť skúšať svoj „prirodzený“ jazyk. Nejde však o akýsi predmoderný sentiment návratu do strateného raja prírody – i krvavý buk je dôverne napojený na technológiu rodiny. Krvavý buk je však bytosťou, ktorá stojí pevne vo svojom tele, svojej forme, veľkosti, svojom raste, svojej metamorfóze a „nedá sa vyhnúť z kože“. Je pre dieťa v *Knihy krvi* prvým podnetom k skúšaní tela, ktoré si nevie predstaviť, v jazyku, ktorý ešte nepozná: „Lekcia krvavého buka znela: treba stáť. Zhadzovať lístie. Vytrvať. Pracovať na novom lístí. Vypuť. Metamorfovať. Ľudia predstavovali väčšiu hrozbu než monštrá pod posteľou a v skrini. Mali vždy telo a na ňom bolo monštruózne to, že nebolo nikdy jednoducho len formou, aby mohlo byť na svete, ale malo vždy rod, nie, ono bolo rodom – mužom ALEBO ženou“ (s. 48). Autentické bytie a jeho nasledovanie, navzdory hrôzostrašnosti ľudí a ľudskosti ako takej, obnovovanie jeho zábleskov, cizelovanie, to všetko je v *Knihy krvi* „nákazou“ od krvavého buka. Dieťa si necháva buk vstúpiť pod kožu, necháva v sebe rásť semenáčik – necháva v sebe rásť svoj príbeh. A krvavý buk tento príbeh a sprvu slabunký hlas, ktorý ho rozpráva, chráni: „Krvavobukové lístie sa chveje. Neboj sa, zvieratko, povie krvavobukové lístie. Nechaj si svoj hlas tu. Dáme ti naň pozor. Až budeš veľké, môžeš sem prísť. A znova si zobrať svoj hlas. V náročných situáciách sa niekedy treba rozdeliť“ (s. 77). Buk akcentuje korene rodiny, miesta, jazyka, ale i možnosť rásť – nikdy nie tak celkom oddelene od nich, ale stále do výšky, do šírky, slobodne, v každom počasi.

² Pozri *Performance Research*, č. 1/2015, s. 23. Dostupné na: www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528165.2015.991590.

Vyjednávanie s rodinným dedičstvom, jazykom, samotnou ideou domova, v napätí s vlastným krehkým, ešte nerealizovaným telom, je najväčšou výzvou skúšania tela v *Knihe krvi*. Kľúčom k rozuzleniu tejto tenzie je opäť jazyk: „*Dlho odmietam toto dedičstvo. Nechcem patriť k tvojej rodine, nechcem byť tvojím potomstvom. Ale ak sa dedičstvo odopiera, nemožno sa vrátiť domov. A písanie je v západnej kultúre, počnúc Odyseom, vždy pokusom o nájdenie domova, ktorý už možno neexistuje, ktorý azda treba ešte len porozprávať. Médium, ktoré nesie Odysea, je rovnako more, ako aj reč*“ (s. 53). Kim de l'Horizon píše odchod, lebo bez odchodu nemôže byť realizovaný návrat. Píše vytrhnutie, ktoré strieda potreba zakorenenia. Píše vynorenie, ktoré stíha túžba plávať. Obnoveným jazykom, obnoveným telom. Ďalej skúšať. Znovu od začiatku, ale vďaka skúsenosti s obnovením, opakovaním, prisvojením – vždy inak: „*Pre mňa Odysea nikdy nebola príbehom hrdinu, ale príbehom niekoho, kto prežil vojnu ľudí, Iliadu, ale bol taký traumatizovaný, že cesta domov nebola možná. Je to niekto iný, keď sa dostane domov, a jeho domov sa tiež zmenil. Kruh, ktorý som chcel nakresliť, je skôr špirála. Koncová čiara sa miňa s počítačnou*“ (s. 280).



Jana Zatvarnická: *Miriad*, olej na Mdf-ke, cca 50 x 50 cm, 2023. Foto: Robin Weuste

IVA BASLAROVÁ

Anatomie pádu nehledá viníka, modeluje krizi manželského páru

Snímek Anatomie pádu (2023) francouzské režisérky Justine Triet získal ceny na světových festivalech včetně Oscara za nejlepší původní scénář a oficiálních poct pro psí hvězdu, border kolii Messiho. Drama o ženě podezřelé z vraždy manžela a o jejím slabozrakém synovi, který je důležitou součástí soudního procesu, mikroskopicky rozebírá nejen pád jednoho člověka, ale i dominový efekt, který s sebou přináší. Navíc sleduje, jakým způsobem se chová k ženě, jež se podle společnosti provinila řadou přešlapů v roli manželky a matky.

Úspěšná německá spisovatelka Sandra Voyter (Sandra Hüller) žije ve Francii se svým manželem Samuelem Maleskim (Samuel Theis), někdejším učitelem kreativního psaní, a dvanáctiletým synem Danielem (Milo Machado-Graner), který ve čtyřech letech přišel po nehodě o část zraku. Život v Samuelově rodišti v horách poblíž Grenoble má svoje úskalí. Rodina se potýká s finančními problémy, Sandra hledá námět na novou knihu, Samuel se snaží vytvořit první román a současně rekonstruuje dům, Daniel se částečně vzdělává doma, hraje na klavír a chodí na vycházky se psem Snoopem. Společným komunikačním polem všech tří je angličtina. To vše se dozvídáme postupně a víceméně zprostředkovaně, snímek totiž začíná Samuelovou smrtí.

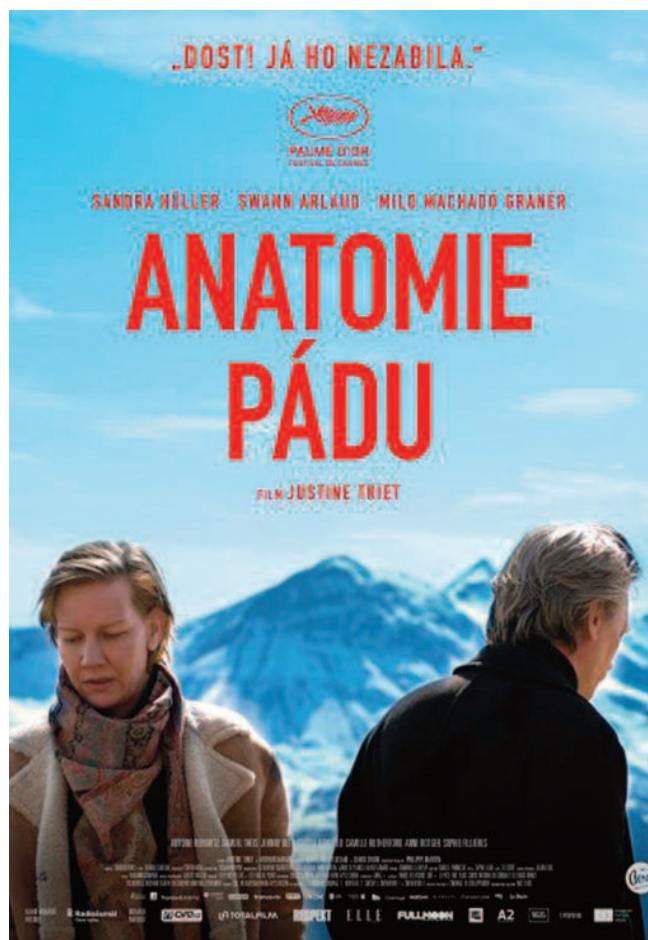
Mrtvého muže s poraněním hlavy najde před srubem ve sněhu ležet Daniel. Co se stalo? Šlo o nešťastnou náhodu, sebevraždu nebo o vraždu? V hledáčku policistů se ocitá Sandra, protože nejednoznačnost nalezených stop ponechává možnost, že jde o výsledek roztržky páru. Ve snímku, který svírá relativně krátké časové období po úmrtí Samuela a následné soudní projednávání o rok později, přesto nejde o hledání rozřešení. Odpovědí je samotná cesta, kterou zakoušíme spolu se Sandrou a Danielem. Manipulační prostor vymezují výpovědi vztahu obou manželů, jejich neshody i styčné body, stejně jako způsob, jakým svoje rodiče vnímá chlapec se zrakovým hendikepem.

GENDEROVÉ STEREOTYPY V OBRÁCENÉM MODELU VZTAHU

Mistrné herectví Sandry Hüller vykresluje nezávislou ženu středního věku, která vyrůstá v cizí zemi, mluví cizím jazykem a snaží se adaptovat na prostředí, jež



IVA BASLAROVÁ vyštudovala mediálne štúdiá a žurnalistiku a sociológiu na Masarykově univerzitě. Působí jako vysokoškolská učitelka (FAMU), zaměřuje se na rodové aspekty mediálních reprezentací a na mýtus romantické lásky.



si nevybrala a není jí vlastní. Příznaky Samuelovy deprese se postupně vyjevují prostřednictvím tajně pořízených nahrávek jejich rozhovorů, jimiž chtěl načerpat inspiraci pro svou knihu. Jeho život svírá potřeba pečovat o syna, jehož nehodu si dává za vinu, touha začít se profesně realizovat, neschopnost vydělat peníze, žárlivost na manželku a depresivní epizody. Vyprávění nicméně jeho skon i životní trable zprostředkovává ve výpovědích Sandry, syna Daniela a ostatních.

Sandra je ústřední postavou, kterou sledujeme především v roli obviněné ženy. Byť se velká část filmu odehrává u soudu, přesto nejde o procesní drama. Některé části, například závěrečné řeči, totiž ve snímku úplně chybí. Dostáváme tak velmi subjektivní výběr výpovědí policistů, žalobce, obhájce i svědků a reakcí Sandry, jež drobnokresbou ilustrují život tříčlenné rodiny izolované uprostřed nádherné přírody. Nejenže tak získáváme informace o složitém vztahu Sandry a Samuela, ale můžeme sledovat situaci, kdy se žena ocitne v pozici, která bývá tradičně připisována mužům.

Přestože role živitelky připadá Sandře, zatímco Samuel má spíše pečující roli, žaloba se snaží její pozici v průběhu procesu zdiskreditovat tím, jak se provinila především jako manželka a matka.

Ať už je to její nevěra (se ženou) nebo zdánlivě menší zapojení ve výuce a doprovázení syna, vše působí o poznání hůř už jenom kvůli tomu, že se jedná o ženu. Skutečnost, že se intelektuální a skromná Sandra dokáže všem načtením v klidu bránit, dokazuje, nakolik je problematické už jen to, jak společnost rozdílně naděluje právě ženám a mužům. Sandra tak nečelí pouze obvinění z vraždy, ale i pouhé skutečnosti, že si dovolila být úspěšná ve světě mužů, což evidentně stěží zpracovával i její partner.

Ve chvílích, kdy zaznívají připomínky proti obžalované Sandře, se na ni (opětovně) snáší pomyslná vina za všechny neúspěchy jejího partnera, jenž se tak stává pomyslnou obětí. Výslech Samuelova terapeuta obrací argumentaci proti ženě, která truchlení po Danielově úrazu s trvalými následky řešila jiným způsobem než její muž. Podobně návodné je prohlášení policisty, jenž nahlíží krizi manželského života Sandry a Samuela jako výsledek mužovy frustrace z ne-realizovaných životních projektů a audio záznam jedné z hádek líčí jako útok Sandry, která však později jako jediná přítomná přináší potřebný kontext a celou záležitost vysvětluje. Tato relativně drobná pochybení ukazují, jak může jednostranná interpretace zvrátit průběh šetření v neprospěch jedné ze stran, aniž by se zakládala na pravdě.

SNÍMEK, KDE NA VÝSLEDKU AŽ TOLIK NEZÁLEŽÍ

IVA BASLAROVÁ

Subjektivní pocity podtrhuje občasně subjektivní kamera, která je často statická a aranžuje dlouhé záběry; někdy však nervně uhne, rychle zazoomuje nějaký detail nebo se při dialogu, pokud demonstruje Danielův pohled, uchyluje ke švenkování ke zdroji zvuku. Vzpomínky na to, s čím se pár musel vypořádávat, negují nejružnější fotografie, pořízené ve šťastnějších okamžicích, případně z dětství či z dospívání obou hlavních hrdinů, jejichž křestní jména se ostatně shodují se jmény skutečných herců.

Ve filmu nakonec nejde o to, jestli Sandra Samuela zabila, nebo zda její muž spáchal sebevraždu. A byť se nám dostane odpovědi, daleko podstatnější je sledování eskalování vztahu dvou kdysi spřízněných duší, jenž kvůli nenaplněným ambicím a rozdílnému se vyrovnávání s vinou za zdravotní stav dítěte vygradoval do naschválů, hádek a opakovaného sebezraňování. Sandra i Samuel navzájem odmítají nést odpovědnost za nespokojenost toho druhého a snaží se vydržet ve společném prostoru, podobně jako když se přetahují z rádky ne-stranné angličtiny do komunikace ve francouzském jazyce.

Podstatná je rovněž perspektiva Daniela, která tvoří druhou osu příběhu, především pak jeho vztah s matkou. Chlapec ponořený do zvuků svého klavíru či syrově zprostředkovaných informací ze soudního procesu, jež mu v mnohém dávají předčasně vyspět a poznat krizi vztahu svých rodičů, je rozpolcený citovým poutem k oběma z nich. Opětovně musí promýšlet situace, které s nimi zažil, aby v novém světle pochopil, co se vlastně s jeho otcem a matkou dělo a jak prožívali společné chvíle, jež do té doby vnímal velmi odlišně.

Anatomie pádu nabízí širokou škálu pocitů obžalované Sandry, již si kamera nejčastěji volí za cíl. Dobře zvolené situace, velmi kvalitní scénář včetně výborných dialogů a niterné herectví protagonistů vytváří silnou mozaiku, která zaslouženě sklízí uznání po celém světě. Sandra Hüller se do povědomí publika zapsala už *Tonim Erdmannem* (2016) a na svém kontě má také festivaly prověřenou a uznávanou *Zónu zájmu*. Především její zásluhou je *Anatomie pádu* silným svědectvím nejen o konci jednoho vztahu, ale také o začátku další životní éry uvozené jednou osobní tragédií.



Jana Zatvarnická: Srdce, olej a živica na plátne, 30 x 40 cm, 2023. Foto: Johannes Bendzulla

ALICE AUGUSTIN

#MeToo vo filme: Judith Godrèche sa po prvýkrát vracia k svojmu vzťahu, ktorý prežila ako štrnásťročná so štyridsaťročným režisérom

„Skutočnosť, že mám dospievajúcu dcéru, mi pomohla uvedomiť si, čo som prežila.“

Po dlhom období v úzadí sa vracia na kanál Arte s príjemným seriálom s autobiografickým podtextom. Ide o príležitosť zdôveriť sa po prvýkrát so svojím vzťahom s režisérom Benoîtom Jacquotom a spomenúť excesy francúzskej kinematografie.

Na desaťročie zmizla z obrazoviek. Judith Godrèche sa objavila ako tínedžerka a múza autorského filmu, potom ako mladá žena hrajúca úlohy prostých žien... Herečka, ktorá bola trikrát nominovaná na Césara, patrila v 90. rokoch k vychádzajúcim hviezdám francúzskej kinematografie, napriek tomu sa postupne utiahla. Po úspechu filmu *Ridicule* v Spojených štátoch odmietla mimoriadne ponuky z Hollywoodu, aby sa venovala svojmu vtedajšiemu partnerovi a mala dieťa. Okolo štyridsiatky sa roly stali zriedkavejšími, no v roku 2014 ju seriálový projekt pre HBO zaviedol do Ameriky. Tam definitívne zložila kufre.

Deväť rokov sa Judith Godrèche objavovala v menších amerických filmoch, žila z financií získaných predajom svojho parížskeho bytu, no predovšetkým sa snažila po rokoch pochybností znovu získať sebavedomie. „Bolo to ako vzdať sa všetkého, čo som vybudovala,“ zdôveruje sa. „Keď som odchádzala, takmer som nevedela, kto som. Počas posledných rokov som sa často ocitala v rolách naiviek. Moja práca strácala zmysel, stratila som pocit túžby. V Los Angeles sa mi páčilo byť nikým, ani herečkou, ani manželkou, ani bývalou ženou. Podpísala som pakt s vlastným vymazaním. Vyškrtla som svoje meno zo zoznamu žiadanych herečiek.“

A predsa sa Judith Godrèche vracia ako herečka a režisérka práve so seriálom *Ikona francúzskej kinematografie*, ktorý máte možnosť sledovať na Arte. Už názov je sebaironický. V seriáli sledujeme osud jej alter ega, herečky s rovnakým krstným menom, ktorá už dlho nepôsobí vo Francúzsku a vracia sa s filmovým projektom. Nič sa však nedeje podľa plánu: rolu dostane iná, „ziskovejšia“ herečka. Bez práce nakoniec akceptuje účasť v televíznej reality show *Spievajúci plyšák* a skončí na pódiu oblečená ako škrečok. Nekonvenčné scény určujú rytmus seriálu vo víre dialógov v podaní vybrúsenej réžie. Judith Godrèche nestratila nič zo svojho šarmu ani talentu. „Chcela som napísať komédiu s neidealizovanými ženskými postavami. Bojovníčky, ‚sestry‘, ktoré sú si oporou, ale sú aj otravami, pretože môj život je životom privilegovanej ženy. Je to beletrizovaná verzia môjho príbehu, hoci nie všetko je pravdou: moja šesťnásťročná dcéra sa napríklad nikdy nezamilovala do svojho choreografa.“



ALICE AUGUSTIN je novinárka a redaktorka časopisu *Elle*. Špecializuje sa na spoločenské otázky, týkajúce sa práv, zdravia žien či sexuality. Pravidelne sa venuje aj popovej kultúre.

SERIÁL SPOJENÝ S JEJ ŽIVOTOM

V seriáli je však spomínaný vzťah ústredným, pretože prinúti postavu Judith prežiť isté bolestivé epizódy z detstva prostredníctvom temných flashbackov, ktoré narúšajú ľahkosť komédie. Objavíme vďaka nim štrnásťročné dievča na začiatku svojej hereckej kariéry, ktoré je na placi ponechané svojmu osudu. Nakrúca nepríjemné nahé scény a začína búrlivý romantický vzťah s o dvadsaťpäť rokov starším režisérom. Hoci sa postava režiséra v seriáli volá Éric, okamžite pochopíme spojenie s režisérom Benoîtom Jacquotom, s ktorým mala Judith Godrèche vzťah od svojich štrnástich rokov, keď on mal štyridsať. Vzťah, ktorý trval šesť rokov. V roku 1986 jej Jacquot ponúkol prvú hlavnú úlohu vo filme *Les Mendiants* (1988). A zvedol ju. Ich milostný príbeh nie je žiadnym tajomstvom, vtedajší novinári sa o ňom zmieňajú v rozhovoroch.

AK SA K MOJEJ DCÉRE PRIBLIŽÍ ŠTYRIDSAŤROČNÝ MUŽ, ZABIJEM HO

Pri našich dvoch stretnutiach sme jej teda prirodzene položili otázky: Prečo v seriáli evokovala toto obdobie života? Ako to vtedy prežívala? Ako sa dnes stavia k vzťahu štrnásťročného dieťaťa a štyridsaťročného muža, ktorý bol zároveň jej režisérom? Do toho momentu zhovorčivá herečka zrazu zamrzne, potkýna sa o slová, hľadá do prázdna. Prejav, ktorý plynul niekoľko minút predtým s vervou a inteligenciou, sa brutálne zvráti. Oči sa jej zakalia slzami. Príde jej ľúto. Nám tiež. „Bola som veľmi osamelé, veľmi idealistické mladé dievča. Žila som knihami, mama nás opustila, keď som mala deväť rokov, vychovával ma chlap, bola som napriek určitej zrelosti zraniteľnou.“

Čo sa jej v rozhovore nedarí vyjadriť, vyjadruje v konečnom dôsledku jej postava v jednej epizóde seriálu. Vidíme, ako sa stretáva s choreografom svojej dcéry a dáva mu humorným tónom najavo, že ak sa s ňou vyspí, riskuje väzenie. „Ak sa k mojej dcére priblíži štyridsaťročný muž, zabijem ho,“ hovorí o tejto scéne. „Pretože mám dnes dospievajúcu dcéru, dokážem si uvedomiť, čo sa mi stalo, povedať si, že som sa pohybovala úplne sama vo svete bez pravidiel a zákonov.“

MUSÍME MLADÉ DIEVČATÁ VAROVAŤ, ABY BOLI OPATRNÉ

Ďalšia znepokojivá scéna: Judith sa ako dieťa v podaní Almy Struve zúčastňuje na večeri vo vybranej spoločnosti obklopená dospelými, pije viac, ako by mala a opitá skolabuje. Fikcia alebo realita? „Inšpirovala som sa skutočnou večerou na festivale v Locarne. Bol som tam so svojím partnerom. Servírovali mi víno, mala som pätnásť rokov a odpadla som opitá na stôl, pred všetkými som sa povracala. Pri spätnom pohľade by ma zaujímalo, či si dospelí položili otázku: Niekde je problém, je príliš mladá, čo tu robí? Netušila som, čo hovoril zákon, v pätnástich som odišla zo školy. Príbehy, ktoré sme čítali, filmy, ktoré sme videli, všetko podporovalo obraz baby doll Lolity.“ Jediný prípad, keď cítila, že je niekde problém, sa stal v Taliansku, keď ich hotel prinútil vziať si dve izby alebo riskovať, že upovedomia políciu.

A čo jej rodičia? Odpoveď nájdete v seriáli. V pätnástich rokoch bola rodičmi emancipovaná, aby si mohla kúpiť byt a žiť sama. Dá sa vycítiť, že jej matka s tým nesúhlasila, ale nemala silu zasiahnuť. Nedá nám nepoukázať na to, že jej príbeh pripomína príbeh Vanessy Springory, keď sa svet literatúry stal spoluvinníkom Gabriela Matzneffa, ktorý sa stal jej milencom, keď mala len štrnásť rokov. Čítala knihu *Le Consentement*?¹ „Musela som knihu odložiť, bolo to príliš ťažké,“ odpovedala šeptom. „Samozrejme, že tam vidím paralelu. Aj z časového hľadiska. Mladým dievčatám treba povedať, aby boli opatrné. Môžeme sa chytiť do siete mocnejšieho človeka a umenie je na to mimoriadne priaznivým odrazovým mostíkom. Ako herečka, žena potrebujete byť milovaná, obdivovaná. Je to, ako keby vás režisér tým, že si vás vybral, priviedol k životu. Filmovať mládež je úžasné. Filmová sila dospievajúceho dievčaťa je nevyčerateľná. Ale dajú sa natáčať úžasné filmy bez toho, aby ste zašli tak ďaleko, aby ste sa vyspali so svojou maloletou herečkou. Pre mňa je to zvrátenosť. Úlohou dospelého človeka v spoločnosti je vedieť, kde sú hranice, aj keď ide o umenie. Keď máte pätnásť rokov a natáčate scénu hore bez, štyridsaťpäť záberov, kde sa musíte pobožkať so štyridsaťpäťročným mužom, a ten muž je vaším režisérom, je šokujúce, že na scéne nie je žiadny dospelý, ktorý by povedal ‚tu to stopneme‘.“

OHĽADUPLNÉ NATÁČANIE

V ďalšom flashbacku zo seriálu vidíme mladú Judith hrať milostnú scénu hore bez s režisérom Ericom. A tu nám napadne iný, skutočný film: *La fille de quinze ans* od Jacquesa Doillonu z roku 1989. Herečka v ňom hrala tínedžerku zamilovanú do otca svojho priateľa, hraného režisérom Doillonom. Neprijemné natáčanie, o ktorom Jane Birkin, vtedajšia Doillonova partnerka, hovorí aj vo svojich *Spomienkach*: „Dvadsaťkrát po sebe pobožkal Judith Godrèche a pýtal sa ma, ktorý bol najlepší záber.“

„Keď som chcela zopakovať túto scénu vo svojom seriáli, bolo vylúčené, aby Alma herca skutočne pobožkala,“ vysvetľuje Judith, ktorá ako ozvenu svojho príbehu prijala všetky možné opatrenia na ochranu svojej herečky, s prítomnosťou koordinátora intimity. „Akú psychickú silu by muselo mať dieťa, aby dokázalo povedať ‚nie‘ svojmu režisérovi! Nikdy sa ma neopýtali: ‚Nevadí ti vyzliecť si svester?‘ To je dôvod, prečo je dnes povinné mať na nakrúcaní referenta/referentku pre maloletých. Myslím si, že je to skvelé. Aby sa Alma pripravila na seriál, pozerala moje filmy, nemohla uveriť scénam, ktoré som ako dieťa nakrúcala. Keď je nahý, používam dvojníčku. Nechcela som jej vnucovať veci, ktoré nechcela robiť.“

PÍSANIE A REŽÍROVANIE MA ROBÍ ŠŤASTNOU

V poznámke o zámere seriálu Judith Godrèche prirovnáva kinematografiu k väzeniu, ktoré umožnilo ostatným urobiť z nej svoju tichú múzu. Keď sa zoznámila s Doillonom, išlo o obsadenie do kostýmového filmu. Dala mu prečítať stostra-



JUDITH GODRECHE (1972, Paríž) je francúzska herečka, scenáristka, režisérka a spisovateľka. Objavená bola v dráme *La Désenchantée* (1990, r. Benoît Jacquot), ktorá jej priniesla nomináciu na Césara pre najslubnejšiu herečku, neskôr sa objavila v dobovej komédii *Ridicule* (1996, r. Patrice Leconte). Hrala aj v dramatických komédiách *L'Autre Espagnol* (2002, r. Cédric Klapisch), *France Boutique* (2002, r. Tonie Marshall), *Potiche* (2010, r. François Ozon). Opakovane bola nominovaná na Césara za najlepšiu herečku vo vedľajšej úlohe. Po neúspechu jej prvého filmu v role scenáristky a režisérky (*All the Girls Cry*, 2010) bola oslovená, aby napísala scenár a hrala v seriáli HBO, ktorý nakoniec nikdy nevznikol. Neskôr sa presťahovala do Spojených štátov. Do Francúzska sa vrátila v r. 2023 so sériou *Ikona francúzskej kinematografie*, ktorej je režisérkou, scenáristkou a hlavnou predstaviteľkou. V r. 2024 podáva sťažnosť za znásilnenie maloletej osoby na režisérov Benoïta Jacquota a Jacquesa Doillonu.

¹ Recenziu knihy (v češtine vyšla pod názvom *Svolení*, Host, 2021) sme priniesli v *Glosolálii* 2/2022 (pozn. red.).



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 *2000Regards*, *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.

nový rukopis, ktorý napísala na základe svojich skúseností mladého dievčaťa. Režisér nechal bokom svoj pôvodný projekt a rozhodol sa nakrútiť *La fille de quinze ans* na základe jej príbehu, ktorý čiastočne prepísal. S mladou herečkou a jej nahrávaním strávi hodiny. Počas nakrúcania ju žiada, aby prerobila dialógy tak, aby zneli reálnejšie. Keď sa odváži požiadať ho, aby bola uvedená ako spoluautorka scenára, režisér odmieta a nemotorne sa ospravedlňuje v denníku *Le Figaro*: „Je to môj film, vyrobený s časťami jej scenára, ktoré som si privlastnil (...) Nenapísala nič a predsa za tým veľkou časťou stojí.“ Odmietnutie uznania sa Judith hlboko dotklo. Neskôr, keď ju Benoît Jacquot chce uviesť ako spoluautorku v titulkoch filmu *La Désenchantée*, odmieta. V rozhovore o niekoľko rokov neskôr vysvetľuje: „Mala som to prijať. Bolo by to krokom k istej forme slobody. Vyjadrením, že už nie som objektom, ale mám svoju identitu.“ Dnes sa so svojim seriálom snaží získať späť práve túto slobodu. „Písať, režírovať, to ma robí najšťastnejšou. Ale môj pocit legitimacy ostáva krehký. Niečo je vo mne ukotvené, akoby vypálené železom: ‚Ostaneš dieťaťom, múzou‘. Odvážiť sa zaujať vlastné miesto je pre mňa utrpením a bojom.“

NEHCEM, ABY SI ĽUDIA MYSLELI, ŽE SI VYBAVUJEM ÚČTY PROSTREDNÍCTVOM SERIÁLU

Herečka však už v minulosti preukázala svoju odvahu. Bola jednou z prvých, ktorá v roku 2017 otvorene odsúdila činy Harveyho Weinsteina vo vyšetrovaní Jodi Kantor a Megan Twohey pre *New York Times*. „Právny aspekt ich vyšetrovania bol veľmi pôsobivý. Keď som sa rozprávala s Jodi Kantor, cítila som sa, akoby sme sa chystali zosadiť prezidenta Spojených štátov!“ Veľmi skľučujúca skúsenosť, ktorá nepochybne vysvetľuje, prečo dnes herečka robí toľko preventívnych opatrení. Nejde pre ňu o udávanie mien (počas troch hodín našich stretnutí ani raz nespomenie meno Benoíta Jacquota), ale o evokovanie pozadia nie tak starého systému. Vie, že slová majú svoju cenu.

„Nechcela by som, aby si niekto myslel, že si vybavujem účty prostredníctvom svojho seriálu. Všetky titulky by hlásili *Judith Godrèche udáva!* A nikto by nehovoril o seriáli.“ Neexistuje, aby jej práca bola opäť pochovaná. *Ikona francúzskej kinematografie*, ktorú produkovala prestížna americká produkčná spoločnosť Priscilla Sofie Coppola (napr. seriál *Euphoria*), bola financovaná aj spoločnosťou Arte. „Všetko som napísala a režírovala sama, financie som hľadala zubami-nechtami,“ vysvetľuje. V septembri bol seriál premietaný na festivale americkej kinematografie v Deauville. „Bol to úžasný zážitok,“ teší sa Judith, ktorá nemieni zastaviť. „Pracujem na ďalšom seriáli, napísala som celovečerný film.“ Aby sa film už nikdy viac nepodobal väzeniu.

(Pôvodne vyšlo v časopise *Elle*, 7. 12. 2023, do slovenčiny preložila Viktória Laurent-Škrabalová.)

LENKA MACSALIOVÁ

Problematická, nie však problémová

GALBRAITH, Robert. 2022. *Búrlivá krv*. Bratislava : Lindeni. Preložili Diana Ghaniová a Jana Báliková.



Žánrový mnohonásobný chaos, pretlak zdanlivo nepodstatných a triviálnych detailov, zmätočný okultizmus z pera vyšetrovateľa, astrologia vo forme stóp a sériový vrah sa zlievajú do odloženého prípadu štyridsať rokov nezvestnej doktorky Margot Bamborough.

Okolo piatej knihy Roberta Galbraitha (pseudonym J. K. Rowling), detektívnej série Cormorana Strikea a Robin Ellacott, rezonovala v čitateľskej komunite (C. B. Strike fandome), ale prevažne mimo nej intenzívna kritika. Zatiaľ čo po vydaní titulu dostal veľký priestor problém transfóbie samotnej autorky, vypuklý na sociálnych sieťach, a s tým spojená (treba podotknúť, že nie až taká výrazná či jasne čitateľná, dalo by sa povedať, že na ploche 924 strán románu pre dej vskutku menej relevantná) myšlienka, že „mužovi v sukni sa nedá veriť“, román *Búrlivá krv* sa veľkoryso venuje skôr posilneniu postavenia žien. Próza v sebe koncentruje subverziu očakávaní a jasne komunikuje boj (nie však so všetkými) spoločenskými predsudkami.

Kým sa Strike konštantne presúva medzi Londýnom a Cornwallom, kde navštevuje nevyliciteľne chorú tetu Joan, unavená Robin žongluje medzi firemnými zákazkami a zdĺhavým rozvodom s manželom Matthewom Cunliffom. Dvojici sa popri pracovných a súkromných problémoch dostáva do rúk prípad neobjasneného zmiznutia doktorky Margot Bamborough z roku 1974. Neko-nečné hľadanie svedkov a ich potomkov na sieťach, rozhovory s blízkou rodinou, kolegami a priateľmi, opakovaná analýza dôkazov, rekonštrukcia možných scenárov únosu či vraždy Margot a dešifrovanie okultných zápiskov inšpektora Billa Talbota privádzajú obe postavy prevažne do slepých uličiek prípadu a ešte väčšieho chaosu. Nepomáha im ani to, že nezvestná Margot môže byť jednou z mnohých obetí sériového vraha Dennisa Creeda, ktorý osciluje niekde medzi Tedom Bundym a Jeffreyom Dahmerom.

Koncom roka 2022 vypustila BBC seriálovú adaptáciu *Búrlivej krvi*. Kritika jasne určila divácky úspech ďalšieho detektívneho prípadu v splošťujúcej otázke: „Tak dajú sa konečne Robin a Cormoran dokopy?“ Tým sa akoby zúžila žánrová problematickosť knihy, z ktorej vychádza populárna miniséria. *Búrlivá krv* je totiž viacžánrovou záležitosťou, v ktorej je prítomný psychologický, rodinný, ľubostný a detektívny román, a občas sa v nej objavajú aj prvky telenovely či trileru.

LENKA MACSALIOVÁ (1989) je videorecenzentka a videoesejistka. Vyštudovala odbor slovenský jazyk a literatúra na FiF UK v Bratislave. Doktorandské štúdium absolvovala na Ústave slovenskej literatúry SAV, kde sa venovala prejavom allohistory v domácej literatúre 60. a 70. rokov 20. storočia a čítaniu a reflexii kníh na sociálnych sieťach.

Líniu psychologického románu môže signalizovať vejár vnútorných problémov Cormorana a Robin v každej časti série *C. B. Strike*. Tie vytrčajú kdesi na pozadí detektívneho prípadu: posttraumatická stresová porucha (znásilnenie, smrť blízkeho kolegu vo vojne v Afganistane a strata nohy po explózii), úzkosti, panické záchvaty, strata matky a absencia biologického otca, smrť tety a trúchlenie za ňou, sexuálne obťažovanie, vyhrážky samovraždou Strikeovej bývalej snúbenice Charlotte. Rodinná línia zas hlbšie objasňuje nevraživý, laxný a v istých momentoch antagonistický vzťah Strikea k jeho biologickému otcovi, rockerovi „Jonny“ Rokebimu, napriek tomu, že spevák chce po rokoch nadviazať vzťah so synom. Autor(ka) mapuje rozporuplný postoj vyšetrovateľa k vlastnej matke Lede. Tá väčšinu jeho života buď nebola prítomná, alebo počas jeho detstva nezosobňovala vreľého a zodpovedného rodiča (peniaze od Rokebyho pre Cormorana použila drogovu závislú Leda na osobné výdaje), figúru matky nahradila teta Joan. Taktiež sa oproti predchádzajúcim dielom bližšie oboznamujeme s nevlastnými súrodencami Strikea a jeho vzťahom k nim, pričom vyšetrovateľ pôsobí väčšinu času úmyselne vyhýbavo až chladne.

V predchádzajúcom románe (*Smrtiaca biela*) bolo transparentné, že sa začíname zreteľnejšie pohybovať medzi dvoma dominantnými žánrovými táborami, detektívnym románom a „románom pre slúžky“. Intenzívnejší príklon k ľúbostnému románu autor(ka) artikuluje v *Búrlivej krvi*. Chémia a dynamika medzi Robin a Strikeom v priereze románov *Volanie Kukučky*, *Hodvábnik*, *V službách zla* a *Smrtiaca biela* fungovala na vzájomnom dopĺňaní sa na profesijnej i personálnej úrovni, obdiv, rešpekty, empatii, podpore a dôvere. Charakterové pnutie medzi drsným a chaotickým Strikeom a jemnou, usporiadanou a organizovanou Robin sa tu stiera. Vzájomný vzťah prechádza od kolegiality k priateľstvu. To však podlieha čoraz vypuklejšiemu problému vzájomnej príťažlivosti, ktorá zostáva zatiaľ iba v introspektívnej rovine oboch postáv.

Román v sebe mieša viacero rekvizít z inventára spomínaných žánrov, čo môže pôsobiť „prekombinované“. Nosným je tu však stále detektívny žánr, ktorý nápadne pripomína seriálovú detektívku 70., 80. a 90. rokov minulého storočia. Sériou *C. B. Strike* sa autor(ka) – motivicky, plánom postáv, zápletkami a umiestnením vraždy do vyššieho spoločenského okruhu – približuje k detektívke tvorcov Richarda Levinsona a Williama Linka, a teda konkrétnejšie k seriálu *Columbo* (narážam hlavne na časti *Murder by the Book*, *Suitable for Framing*, *A Stitch in Crime*, *Any Old Port in a Storm*, *Publish or Perish*, *Try and Catch Me*, *Rest in Peace*, *Mrs. Columbo*, *Murder in Malibu*).

Totožne ako v *Columbovi* sa tu pracuje s postavou vraha. Buď je priateľský, poprípade vystupuje ako Strikeov pomocník. Naopak, iný vrah pôsobí apaticky a prechádza od neutrálneho až ľahostajného postoja k nervóznemu antagonizmu. Rowling/Galbraith vo svojej sérii väčšinou aplikuje „sympatiu k diablu“. Môže nám síce prísť morálne nesprávne, čo vrah urobil, no rozumieme, prečo bol k danému činu dohnaný. Napríklad nemanželský syn Rafael v *Smrtiacej bielej*, adoptovaný syn John Bristow vo *Volaní Kukučky* alebo literárna agentka Elizabeth Tassel v románe *Hodvábnik*. Povrchný impulz zabiť pre dedičstvo a peniaze tu vyviera iba ako dôsledok absencie blízkosti a prijatia či už zo strany literárnej

komunity, rodiny alebo pracovného kolektívu. Pocit osamelosti, odstrčenia, vyčlenenia z okruhu blízkej rodiny, strata priateľstva, nedocenenie talentu vyvierajú veľmi subtilne ako ten skutočný motív zločinu. Inak to nie je ani v *Búrlivej krvi*, kde vrah balansuje na hranici sebavedomej chladnokrvnosti a túžby po uznaní či sláve.

V *Columbovi* sú vraždy situované prevažne v bohatších, prestížnejších kruhoch. Detektív – poručík z oddelenia vražd v Los Angeles, stvárnenný Petrom Falkom, je konfrontovaný s páchatelom, či už ide o spisovateľov, herecké celebrity, šachového majstra, vojnového hrdinu, bohatých zberateľov či dedičov, vlastníka viníc, brilantného architekta, dirigenta, známeho chirurga, televízneho šéfkuchára, alebo iných. Rovnako autor(ka) situuje Cormorana a Robin naprieč sériou do vyšších spoločenských vrstiev, od módného priemyslu (vyšetrovanie zdanlivej samovraždy slávnej modelky Luly Landry) cez knižný priemysel (rozporciovaný populárny spisovateľ Owen Quine, ktorého páchatel zabil podľa scény z jeho vlastného románu), armádu až po politiku (otrava a udusenie ministra kultúry Jaspera Chiswella). *Búrlivá krv* sa zase kontextovo sústreďuje na oblasť medicíny (okrajovo sa tu mihne aj prestížny Playboy Club, kde predtým pracovala Margot).

Treba podotknúť, že piaty román nie je obrátenou detektívkou (howcatchem subžánrom) ako *Columbo*, od začiatku príbehu netušíme, kto uniesol a zabil Margot Bamorough. Taktiež sa zdá, že Rowling/Galbraith sa topí vo svojom kompulzívnom, pedantnom zmysle pre detail stále viac a viac, pričom scenáre Levinsona a Linka pôsobia, naopak, upratane, čo sa týka detailov vraždy a s ňou spojených stôp či ich absencie. Avšak autorovo/kino písanie má so seriálom okrem motívov, plánu postáv či kontextu prípadov v priereze kompletnej série spoločné samotné rozuzlenie zápletky. V tomto prípade ide o 4. epizódu 9. série s názvom *Rest in Peace*, *Mrs. Columbo*, ktorá bola odvysielaná v roku 1990. Bez toho, aby bol na tomto mieste pomenovaný páchatel a spôsob vraždy, naznačím, že rovnako ako v epizóde seriálu, aj v *Búrlivej krvi* sa pokúša vrah dostať hlavného vyšetrovateľa identickým spôsobom ako svoju obeť, avšak bez úspechu, čím sa prezradí napriek absencii dôkazov proti nemu.

Bez ohľadu na problematiku nového dielu knižnej série o Cormoranovi a Robin je jasné, že fanúšikovia a fanúšičky jej zostanú verní/é. Rowling/Galbraith každou knihou skúša nespadať do stereotypu a jasnej schémy, či už ide o prípady alebo vývoj ústredných postáv a ich vzťahu. Nejde už o typ komorného prípadu so zmyslom pre akúsi útlanosť či intimitu vyšetrovania ako v prvom románe *Volanie Kukučky*, naopak, ponúka expanzívny detektívny príbeh, v ktorom sa fokus presúva na súkromie dvoch vyšetrovateľov.





Jana Zatvarnická: Plant being, akvarel, voskový pastel a kvety na papieri, 50 x 70 cm, 2024. Foto: Johannes Benzulla

JULIANA SOKOLOVÁ

Ukážky z tvorby

(vo výbere E. Urbanovej)

MY HOUSE WILL HAVE A ROOF / MÔJ DOM BUDE MAŤ STRECHU (2013)

Zázrak, ktorý sa nestal

Stôl,
jednoduchosť pohára
nenarušená
tekutinou bez farby.

Vzduch
prestúpený nemožnosťou.

Januárové smrti

Sneh, ktorý obklopuje smrť
„zima je bez pochyb najstarším obdobím roka“
Na znak nepriateľstva
berie život

Dažde, ktoré hovoria o niečom inom

Záblesky odpustenia,
ktoré prináša večerný dážď

Dažde, ktoré hovoria
o niečom inom

dažde, ktoré hovoria o niečom inom úplne

TÉMA JULIANA SOKOLOVÁ



JULIANA SOKOLOVÁ je poetka a esejistka. Je autorkou dvoch kníh básní, *My house will have a roof / Môj dom bude mať strechu* (Fra, 2013) a *Domáce práce* (Literárna bašta, 2023). Za knihu *Domáce práce* je aktuálne nominovaná na stredoeurópsku cenu za poéziu, Cenu Václava Buriana a na cenu Zlatá vlna 2024. Pre výstavný projekt Ota Hudeca *Floating Arboretum* v česko-slovenskom pavilóne na Benátskom Bienále 2024 napísala libretto elegických piesní. Vyštudovala filozofiu, v r. 2010 – 2019 ju prednášala na Fakulte umení TU v Košiciach. Pôsobila ako kurátorka cyklu Literatúra a film v Kine Úsmev, je spoluzakladateľkou programu Literárne rezidencie Košice.

Stoly

v prázdnej kaviarni:
– nehybný vzduch, ktorý obklopuje stoly.

Pokoj, ktorý prichádza z nehybnosti sveta.

Sneh v juhokórejskom film

Nekonečnosť pocítená ako túžba
pri slove „nekonečno“

Tak sneží v
juhokórejských filmoch

v tej bočnej uličke

DOMÁCE PRÁCE (2023)

Napríklad

Od mojej mamy som zdedila
mnohé,
tíšenie hladu výlučne chlebom,
napríklad

Emerence

Všetky úkony sú tajomnejšie, ak sú vykonávané
v hodine, ktorá im neprináleží:

v tom zmývaní dlažok v noci bolo niečo pohanské

Poloha vecí

„Staroveké texty opisujú slová *oikonomia*, *oikos*
nemien—spravovanie domácnosti—ako schopnosť
ženy vedieť, kde sa nachádzajú jednotlivé predmety
potrebné na chod života v dome“

Ako je možné, že—napriek všetkému, čo sa zmenilo
a čo je iné—som to stále ja, kto pozná polohu vecí
v tomto dome?

O pracovných postupoch v poézii

Javiera Villablanca, povedzme:

Každé ráno po tom, čo vstala a skôr než zobudila
dcéru, si Javiera Villablanca čítala jednu báseň—
báseň niekoho iného, každý deň inú báseň—desať,
niekedy viac, ráz, kým ju nepoznala spamäti, dopila
kávu a zobudila dcéru. Pripravila raňajky, dcére
zaplietla vlasy a odviezla ju do školy. Potom išla
do práce, pracovala v niekoľkých zle platených
a fyzicky úmorných povolaniach, končila neskoro.
O desiatej každý večer si Javiera Villablanca sadla
ku kuchynskému stolu a zapísala, čo si pamätala
z rannej básne. Javiera Villablanca vydala štyri
zbierky týchto preložených, vyklábených básní, ako
im hovorí, básní, ktoré vyklbila svojím telom pri
zmývaní dlažok, a podobne

—

Každé ráno
Kontrolujem, či každý dýcha

Existuje slovo *apocalypsing*
jedna jeho časť je o mne



EM MIKŠÍK (1988) má za sebou štúdium slovenského jazyka a literatúry na FiF UK, pôsobenie v pozícii odborného asistentstva na Katedre slovenskej literatúry a literárnej vedy i šéfredaktorstvo časopisu *Knižná revue*. Cíti hrdosť za autorstvo monografie *K jasu a tiesni mierim s podtitulom Poézia Ivana Laučíka v interpretáciách*. V súčasnosti pracuje na editorskej pozícii vo vydavateľstve SLOVART, popritom recenzuje a tvorí obsah instagramového profilu @instapretacia. Identifikuje sa ako nebinárna osoba a usilovne sa pokúša hľadať neheteronormatívne polohy jazyka.

EM MIKŠÍK

*Suchý chlieb je nepreniknuteľný,
ale sú ľudia, ktorí vedia, čo s ním,
ako doň vstúpiť,
ako s ním naložiť*

Juliana Sokolová: *Domáce práce*

chlieb nikdy nie je iba jedlo. človek ako „animal symbolicum“ (termín Ernsta Cassirera) totiž celkom prirodzene pripisuje entitám aj iné ako ich primárne významy – v doméne poetickej tradície si chlieb asociujeme s domovom či manuálnou ľudskou prácou, zároveň je však aj dôležitým symbolom v kresťanstve.

a práve so symbolickými významami chleba sa v tejto básni Juliana Sokolová pohráva. gnómicky ladený úvodný verš cez atribút „nepreniknuteľnosti“ vyjadruje pridaním metafyzickej nadstavby fyzickému objektu jeho tajomnosť a dokonca neprístupnosť. konotuje sa tu situácia obradného rozkrojenia chleba na rodinnom stole (v kresťanskom kultúrnom kontexte zasa rituál premeny eucharistie pri oltári). autorka však zobrazuje inverznú situáciu – „suchý chlieb“ reprezentuje každodennú banalitu a navyše sa z predmetu pred nami stáva čosi nepotrebné a odvrhnuté: nedá sa to uctievať, nedá sa to ani zjesť.

ako to však pri obradoch a rituáloch býva, existuje aj v prípade suchého chleba špeciálna skupina ľudí, ktorá vie, „ako s ním naložiť“. nadľudskou schopnosťou i možnosťou dotknúť sa tabuizovaného a premeniť ho (na hrianku či strúhanku) oplýva nie kňaz, ale žena: Domáce práce sú totiž subverzívnym komentárom k ideí „panej domácnosti“. lyrická aktérka v zbierke nadobúda až karikatúrnu podobu bohyně – karikovaná je pritom (mužská) idea domácej omnipotencie ženy, nie žena samotná. je to v súlade s ironickým kódovaním zobrazenie paradoxné – na jednej strane sú žene pripísané nadľudské schopnosti, na strane druhej sú tieto platné iba v ohraničenom priestore starostlivosti o domácnosť.

napokon ide na rube textu aj o jemný výsmech smerom k ostatným členom domácnosti (mužský rod tu používam zámerne): to naozaj nikto iný nevie, ako naložiť so suchým chlebom? potrebujeme na to nejakú mýtickú intervenciu v zmysle deus ex machina? a navyše od osoby, ktorú síce v tomto prostredí spoločensky považujeme za všemohúcu, no v prostrediach iných zasa za menejcennú? nie je skôr čas na dekonštrukciu „rodovosti“ domácich prác a ich férové prerozdelenie?

#instapretacia #poetry #slovakpoetry #poezia #interpretacia #sokolova @juliana.sokolova_ @literarnabasta

PATRÍCIA GABRIŠOVÁ

Treba o tom (aj) písať

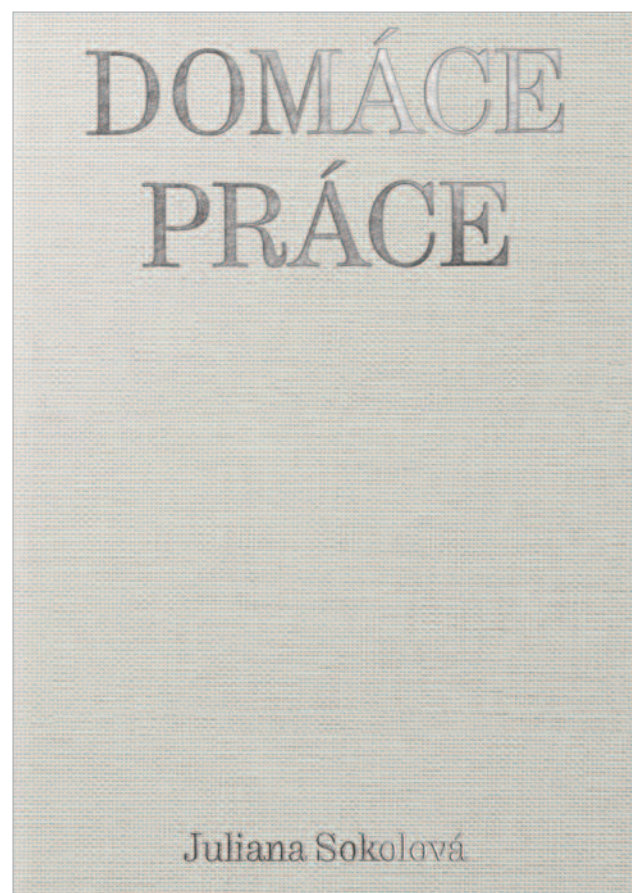
SOKOLOVÁ, Juliana. 2023. *Domáce práce*. Banská Bystrica : Literárna bašta.

V poradí druhá básnická zbierka Juliany Sokolovej *Domáce práce* predstavuje poeticky aj filozoficky relevantný vstup do každodenného priestoru, v ktorom sú domáce práce nevyhnutnosťou, povinnosťou, spôsobom prežitia aj (pre)žitím samotným. Podľa anotácie uvedenej na obálke ide o zvláštnu temnotu, ktorá je praveká a čaká. Demonštruje sa tak na jednej strane historická ukotvenosť uvedenej témy, spojená s deľbou práce (v súčasnosti by táto otázka v zmysle rušenia rodových stereotypov mala byť len anachronizmom), a na druhej strane možnosť otvorenej diskusie nad témou, ktorej v bežnej realite čelíme často, ale z odborného hľadiska sa jej venuje pomerne málo pozornosti. Sokolová oprávnené dokazuje, že problematika má samostatné dejiny a jej rozširovanie na spoločensky angažovanú otázku, otázku emancipácie a spoločenskej normy, respektíve vychýlenia z nej, je dnes potrebným gestom. Opúšťa sa tak intímny a uzavretý priestor domácnosti a prechádza sa do verejnej a spoločenskej sféry. Neboli však domáce práce tak trochu vždy vecou verejnou?

Básnická zbierka je rozdelená do piatich tematických celkov, z toho prvý *Kuchyňa* a posledný *Oddelenie konzervatívnej gynekológie* označujú sémanticky zaťažený priestor; sféru podvedomia a spirituality zastupujú *Sny* a *Domáce božstvo* a *Ekonomia* označuje praktické záležitosti. Aj podľa zmienených charakteristík je možné chápať domáce práce ako priestorovo bližšie určené, uvedomelé, ale zároveň z racionality sa vymykajúce úkony, ktoré repetitívnosťou a cyklickosťou potvrdzujú rituálnosť aj archetypálnosť. Autorkino analytické myslenie je pretavené do účinného poetického jazyka, v ktorom sa pohybuje úplne uvoľnene a voľne transponuje filozofické termíny, ktoré asociačne nadobúdajú v iných kontextoch nové významy. Časté sú odkazy nielen na Bibliu, ale aj na staroveké Grécko v zmysle religióznych prvkov, najmä obety, konkrétne v cykle *Domáce božstvo* je viackrát prítomná bohynia Hestia, ochrankyňa domáceho kozubu: „*Dni jej slávností boli nešťastné* (...) Bohynia domácich prác mala samotársku povahu“ (s. 59; zvýr. J. S.). Autorka zachováva obraz známy z antickej mytológie a zaujímavo naň nadväzuje konštatovaním, že vzhľadom na status večnej panny bohynia nemá podobu matky. Metaforicky tak zosobňuje domáce práce, ktoré sú prenesené do verejného priestoru, čo vyplýva aj z jej funkcie ochrankyne obce a spoločenstva. Paradoxne takto naznačuje, že domácnosť nemusí byť nutne spojená so starostlivosťou o deti, respektíve tieto treba odlišovať.



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 *Knižnej revue* a *Slovenčinárovi*.



Hutnými motívmi zbierky sú predovšetkým predmety, javy a úkony, k exponovaným patria dom, chlieb, nábytok a nádoby. Dom je pritom východiskový bod aj pre jej prvú zbierku *Môj dom bude mať strechu / My house will have a roof* (Fra, 2013), ako uzatvorené spoločenstvo pre základnú rodinnú jednotku. Tradičný význam domu ako pevného oporného bodu obohacuje o nové významy, domy sú „otvorené a neobhájiteľné“ (s. 43), strechy žiadajú pohyb (s. 37), dom však zostáva stabilný, k jeho absencii dochádza v básni *Dedičtvá: „Sedem miliónov bezzemkov / sa každé ráno zobudí / na ulici v Dillí / a musia nejak prežiť deň“* (s. 48, zvýr. J. S.). Chlieb (s prívlastkom suchý, nepreniknuteľný) je v tomto ponímaní bazálnou surovinou, určenou nie pre každého, len pre vyvolených. Originálne sa narába aj s typmi činností, ktoré sú systematické a organizované, často sa zmýva dlážka, umýva riad, varí, vešia bielizeň, čím lyrická subjektka poukazuje na vedomú potrebu ich vykonávať (niekoľkokrát vyjadrené slovom treba), ale pokladá ich aj za nástroj moci a kontroly: „*Varenie ako nadobúdanie moci / nad večerom, / nad okolnosťami*“ (s. 22). Sémantickú hodnotu nadobúda aj časový rozmer domácich prác, ak sa činnosti odohrávajú v noci (či mimo očakávanej dennej hodiny) alebo v konkrétny deň, dostávajú akýsi punc nadprirodzeného a magického: „*v tom zmývaní dlážky v noci bolo niečo pohanské*“ (s. 27). Podobne je to s narodením: „*ako zistenie, že narodiť sa v nedeľu / nie je dedičné, // že nie všetko sa dá odovzdať*“ (s. 38). Vzniká napätie medzi tým, čo zvyčajne označujeme za vysoké (umenie, literatúru), a tým, čo za nízke (starostlivosť o domácnosť), respektíve dochádza k relativizácii a prekračovaniu, a teda bežná činnosť dostáva mystický a archetypálny rozmer. Inak je to s umeleckou tvorbou, ktorá je v rámci oklieštených časových možností odsunutá na skoré rána a neskoré večery, čím sa tvorivá činnosť ukazuje ako privilegium, čo je takisto jedna z páľčivých a aktuálnych otázok. Ako príklad uvádzam báseň *O pracovných postupoch v poézii*, kde autorka na mikropříbehu lyrickej subjektky, pre ktorú písanie nie je samozrejmosťou, zároveň vyjadruje večnú prítomnosť tém a ich recyklačný cyklus, či už pod vplyvom autorskej poetiky alebo iného vnímania: „*Javiera Villablanca vydala štyri / zbierky týchto preložených, vyklábených básní, ako / im hovorí, básní, ktoré vyklábila svojím telom pri / zmývaní dlážok, a podobne*“ (s. 49).

Kontrast sa vytvára aj medzi civilným a metafyzickým, vytvárajúc syntézu, vidno to najmä na verši, podľa ktorého kozmos a kozmetika pochádzajú z rovnakého etymologického základu, domáce práce sú tiež výrazom kultúry a spoločensky akceptovateľných úkonov a spôsobom, ako prekonať pradávny chaos:

„*Kozmické vypätie v snahe o poriadok / udržať svet v jeho medziach / udržať byt s prázdnu podlahou / udržať byt celý, pred preklopením za bod nezvratnosti*“ (s. 14). Materiálne statky tu neslúžia len na vyplnenie fyzických potrieb, ale aj naplnenie a (možno krátkodobé) nájdenie miesta v živote. Telesné tu nie je len v zmysle fyzického tela, ale najmä potreby dotýkať sa, s vývojom domácich prác sa vytvárajú nové spoločenské rituály, odrážajúce relikty súčasnosti, napríklad online nakupovanie: „*Objednávam online a čakám—objednávam online, / aby niečo bolo stále na ceste k nám (...)* Poznám ženu, ktorá keď nemôže ísť do lesa, / rukou prechádza vešiaky s kabátmi v obchode“ (s. 47).

Ako určujúci princíp zbierky sa ukazuje pohyb, niekde aj jeho nedostatok, ako napĺňanie vertikály, ale aj hľadanie a návrat k poznanému. Hoci by sme čakali šedú každodennosť, kniha je nesmierne nápaditá a niekedy dokonca ironická: „baroktné“ vedenie domácnosti je pominuteľné a zmysluplné zároveň, verí sa v kalendáre aj v po(c)hyby nebeských telies, lyrická subjektka nosí slávnostné oblečenie preto, že už nestíha prať, žena v domácnosti je výnimočná práve preto, že ako jediná pozná polohu vecí v dome. Dochádza k zmene fyzikálnych veličín (skupenstva, teploty), ktoré akoby sa vymykali z bežného chodu sveta, napríklad v cykle *Oddelenie konzervatívnej gynekológie* slúži vysoká teplota na demonštrovanie pocitu ťaživosti vyplývajúcej z (predpokladám) náročnej životnej situácie: „*Ako vedia zohriať vodu na tak horúco? (...) Vládnu tu iné fyzikálne zákony? (...) Ten čaj je tak strašne horúci, neschladiteľný, prelievam / ho z pohára do pohára, nechávam stáť na parapete, nič, / bez výsledku*“ (s. 69).

Po grafickej stránke prekvapuje obálka zbierky, ktorá pripomína skôr staršie formáty, ale aj takto možno podčiarknuť univerzálnosť témy. Je to písanie pre skúsené a poučené čitateľstvo, preferujúce poéziu naoko samozrejmych vecí, ktorým sa prisudzujú špecifické významy a úlohy. Tento ontologický spôsob zobrazovania je Sokolovej vlastný, vychádza z metódy ustavičného pozorovania, ale aj zo získaného vzdelania a spôsobu reflektovania, neuspokojenia sa so zvyčajným chápaním sveta, ktorý nás obklopuje.

Zbierku možno vnímať aj v rámci periodicity ako napĺňanie životného cyklu, uvedomovanie si úkonov, ktoré svojou repetitívnosťou a rutinnosťou potvrdzujú nevyhnutnosť, ale vzhľadom na krátkodobosť výsledku i vyprázdnenosť. Má táto zdanlivá vyprázdnenosť zmysel? Možno domáce práce chápať ako niečo, čo nás definuje? Je možné problematiku domácich prác vnímať ako sociálnu otázku? Zaslúži si samostatný literárny priestor? Aj nastolenie týchto otázok je výzvou pre čitateľa a čitateľku, ale aj súčasný diskurz.

Juliana Sokolová v bádani po kultúrnej a spoločensky žiadaných, ale doposiaľ nedostatočne preskúmaných a ocenených úkonoch formuluje presnú a osobitú poéziu, ktorá otvára možnosti nového písania, rekonfigurácie literárnych postupov a tém. V súlade s ústredným mottom zbierky tak pripomína pravdivosť výroku: „*O presnosť sa nedá usilovať vždy rovnakým spôsobom*“.



Písanie ako odpoveď na nespravodlivosť

Rozhovor s JULIANOU SOKOLOVOU

Zbierka *Domáce práce* vychádza po desiatich rokoch od tvojho debutu *My house will have a roof / Môj dom bude mať strechu*, ktorý si vydala v českom vydavateľstve Fra v dvojazyčnej podobe. Nechcem sa pýtať, prečo prišla druhá knižka po takom dlhom čase (viac ma zaráža, keď niektorí básnici či poetky majú čo povedať aj dvakrát do roka), skôr by som chcela, aby si nám pripomenula, čo boli zásadné témy predošlej zbierky, prečo vznikla a ako (a či) sa zmenila tvoja motivácia poeticky prehovoriť.

Moja prvá kniha básní vychádzala z procesu trúčlenia, a keď sa na to dívam späť, vnímam dva hlavné motívy: otázku nemožnosti a skúsenosť nehybnosti. Nehybnosť je dlhodobá pre mňa veľká téma, súvisí aj s tým, ako prežívam architektonický priestor. Zameranie prvej knihy by teda mohlo byť popísané ako trúčlenie v kontexte architektonického priestoru. Po formálnej stránke bola pre mňa zásadná otázka, ako preklopiť skúsenosť nehybnosti do básne, ako zastaviť pohyb, do ktorého ma dejiny tejto formy aj jazyk samotný takmer tlačia, a teda vzťah medzi trúčlením a jazykom: ako vôbec niečo povedať, keď váha tejto skúsenosti vytláča všetok vzduch z pľúc, ale zároveň sa vynárajú obrazy: ako niečo povedať, ale zároveň blokovať takmer všetok pohyb. To formovalo aj to, ako dodnes rozmýšľam nad úlohou fragmentu a vzťahom fragmentárnosti a celistvosti. Nehybnosť, extatická aj paralytická, je silne prítomná aj v mojej novej knihe básní. A je to asi aj odpoveď na otázku, ktorú sa nepýtaš: na tých desať rokov medzi knihami – v kontexte všetkého, čo podporuje seba-paralyzujúce tendencie, som sa musela naučiť vytvárať si podmienky na písanie. V období tých desiatich rokov sa začali formovať aj iné knihy, ale keďže v tom čase nebolo pre mňa možné vytvoriť si podmienky na ich napísanie, nevznikli. Keď sa začala koagulovať táto kniha, urobila som vedomé rozhodnutie, že táto kniha už vznikne, nenechám ju rozplynúť sa, to znamená, že si budem vytvárať podmienky na sústredenie, na písanie, že budem mať v knihu a v proces jej vzniku plnú dôveru, a že budem na vytváraní týchto podmienok trvať.

Zbierka *Domáce práce* vyšla v slovenčine vo vydavateľstve *Literárna bašta*. Povieš nám príbeh aj tohto rukopisu, ako sa dostal práve do menovaného vydavateľstva, a tiež niečo o rozhodnutí písať už len v domácom jazyku?

Väčšina básní v rukopise *Domácich prác* taktiež najprv vznikla v angličtine – je to zvláštne, že aj viac ako desať rokov po návrate domov to tak je. Je to asi tým, že angličtina už zostáva jazykom mojej dospelosti, v ktorej sa formoval aj môj vzťah k poézii a písaniu ako takému, aj môj vzťah k svetu a k sebe. Rukopis knihy ako celku som však začala komponovať už v slovenčine, ako v jazyku môjho aktuálneho literárneho kontextu. Prepisovala som básne do slovenčiny a tento proces zas ovplyvnil aj finálnu podobu anglických verzií básní, ktoré sa často vyvíjali na základe toho, čo sa udialo pri písaní prekladu. Oba jazyky často používam divne, v súlade s tým, že k obojmu jazykom cítim aj blízkosť, aj odstup. K tomu určite prispieva aj to, že doma hovoríme aj po maďarsky a nikdy som k slovenčine nemala jednoduchý vzťah, je to predovšetkým jazyk môjho primárneho vzdelania. Literárnu baštu som dlhšie vnímala ako veľmi zaujímavé vydavateľstvo – kvalitné a dobrodružné zároveň, ktoré by mohlo mať porozumenie pre moju koncepciu knihy. Vnímala som, že majú záujem vydávať pôvodnú tvorbu, vrátane poézie, a že sú otvorení aj zaujímavej práci s grafickým dizajnom, vydali napríklad *Knihu tmy* Michala Talla. Som veľmi rada, že sa kniha stretla s ich záujmom, lebo *étos* podpory a otvorenosti vydavateľstva dovolil knihe vzniknúť v podobe, v akej vznikla, v grafickom návrhu Ester Mládenkovej. Bez toho, aby sa vydavateľ Slavo Sochor rozhodol za knihu postaviť, by tu dnes veľmi pravdepodobne ešte nebola.

Pýtam sa aj preto, lebo v zbierke *Domáce práce* čítam aj zrejmú dôležitosť slova. Akoby si ho len veľmi pomaly a s istotou kládla na papier. Myslíš, že *poetické* slovo môže ešte čosi zmeniť? Ako vnímaš angažovať ako črtu súčasnej slovenskej poézie?

Áno, určite, pomalosť je pre mňa veľmi dôležitá – aj básňam, ktoré majú rýchly spád, musela predchádzať istá pomalosť. Pre mňa je písanie poézie aj preto fyzické, lebo si vyžaduje skoncentrovanie, doslova, celého organizmu, v snahe o presnosť vo vyjadrení. O tomto prepojení medzi snahou o presnosť a transformačným potenciálom poézie som však doteraz takto explicitne nepremýšľala – ďakujem teda za otázku, za naznačenie ich možnej spojitosti. Poézia určite má transformačný potenciál pre jednotlivca a ten závisí od presného použitia slov a toho, čo „rozrezonujú“. Písanie a čítanie umožňujú siahanie do najhlbších zásob svojho bytia, rôznymi spôsobmi mobilizujú naše vnútorné zdroje, predstavivosť, vôľu, pamäť, to, čo vieme o slovách a o svete, a tento proces sa môže



Juliana Sokolová, Berlín, júl 2023. Foto: archív autorky



Festival N:ear v Banskej Štiavnici, 2021 (zľava Juliana Sokolová, Uroš Prah, Zuzana Husárová a Dominika Moravčíková). Foto: Eleuzína

dať do pohybu ako odpoveď na nespravodlivosť. Na úrovni väčšej kolektivity je to, samozrejme, komplikovanejšie odsledovať.

Elizabeth Bakovska hovorí o tzv. ružovom gete, ide o termín, ktorý sa prvotne spája s (ohraničeným) životným priestorom žien a ich činností – spálňou a kuchyňou. Hovorí, že v tomto tesnom priestore, oddelenom od obývačky (t. j. od priestoru kolektívneho života a interakcie v domácnosti), ženy môžu viesť, dominovať a samy si určovať podmienky fungovania každodenného života. Neskôr tento termín prekračuje priestor domácnosti a používa sa v ekonomike a v 80. rokoch 20. storočia je spájaný s tzv. ženskými profesiami. Keď čítam *Domáce práce*, neustále mi tento pojem naskakuje v hlave, mám pocit, akoby práve túto „situáciu“ poetizovali. Napríklad, keď zobrazujú ženu ako bohyňu domáчих prác, ale aj keď sa v nich prelína ono existenčné, povedzme ekonomické, sociálne, s intímnu sférou. Povedala by si o svojej zbierke, že je feministická, že pripomína fakt, že žena je rovnoprávnou obyvateľkou obývačky alebo, že by mala mať možnosť byť žiteľkou rodiny?

Moje východiská sú určite feministické. Sú informované otázkami o usporiadaní spoločností a feministickým dôrazom na podporu vhodných podmienok pre ži-



Forecast Forum, Radialsystem, Berlín, 8. – 16. 7. 2023. Foto: Camille Blake

vot pre všetkých. Domáce práce nevnímam ako tému, ktorá sa týka výlučne žien, ale ako niečo, čo sa týka všetkých ľudí, vrátane mužov, rovnako sa netýka len heterosexuálnych rodín, popríklad rodín vôbec; zaujíma ma napríklad aj organizácia domácich prác v kláštoroch alebo squattoch, ako si usporiadame život, udržiavanie života v chode a zároveň sveta v jeho medziach, bez preklopenia do stavu, ktorý nás požiera, ale zároveň tak, aby nám zostávali sily venovať sa tomu, čo nám dáva vnútornú bohatosť, čo náš tzv. naplňa (a tu nie je dichotómia, domáce práce môžu byť činnosťou, ktorá naplňa, a pre mnohých a mnohé to tak aj je, ale skôr vtedy, keď nie sú vykonávané pod totálnym tlakom nutnosti a v stave totálneho vyčerpania). Zásadné sú pre mňa otázky o absencii alebo podvýžive verejných podporujúcich služieb, keď starostlivosť je vnímaná ako niečo, čo musia zvládať súkromné osoby, predovšetkým ženy, ale aj mnohí muži – nedostatočné alebo kolabujúce systémy verejných služieb sa vpišujú do ich tiel ako vlastná existencia na hranici kolapsu. Vo vzťahu k tvojej otázke považujem za dôležité aj to, že životy mnohých žien sa odohrávajú na úplne iných pôdorysoch obydli, kde nefigurujú obývačky ani spálne. Zároveň pri písaní básní pre mňa nie sú tieto východiska vedomé alebo plánované – musím ich takmer zabudnúť, aby som našla, respektíve aby ku mne prišli slová, ktoré sú (aspoň pre mňa) nové, ktoré na úrovni viet, fráz nie sú pre mňa opa-



Juliana Sokolová, Košice, november 2023. Foto: Slávo Sochor

kovaním, ktoré je už pre mňa oddelené od skúsenosti. Musím dúfať, že ich mám vsiaknuté do svojho tela, myslenia, gramatiky mojich viet natoľko, že keď sa vynorí báseň, cez moje telo, bude tvarovaná týmto vnútorným prostredím a nastavením. Proces básne u mňa teda predchádza samotnému písaniu – je to istá práca so sebou, čítanie, premýšľanie, priebežná analýza a ukladanie pozorovaní, pretože keď vzniká báseň, môže do seba toto všetko absorbovať, vtiahnuť, ale mne nepredvídateľným spôsobom. K *Bohyni domácich prác* by som rada dodala, že nevnímam ženu ako bohyňu domácich prác, ale tá báseň vychádza z môjho (radostného) prekvapenia, zistenia, že Hestia, starogrécka bohyňa domáceho krbu a činností spojených s jeho udržiavaním, je bohyňa, ktorá nemá nič spoločné s materstvom, starostlivosťou o deti – jednou z jej základných črtí je práve to, že nemala deti, že odmietla vstupovať do vzťahov, ktoré by mohli vyústiť v deti; je osviežujúce stretnúť sa s bohyňou domácich prác, ktorá je sústredená na ustanovujúci aspekt udržiavania ohniska, ale nemá nič spoločné s materstvom – to je v gescii iných bohýň. Pre mňa bolo toto mytologické oddelenie osviežujúce vo

vzťahu k tomu únavnému spájaniu materstva a domácich prác. O žiadnej pozemskej žene by som si nikdy nedovolila povedať, že je bohyňou domácich prác.

Opisy domácich činností v zbierke nečítam ironicky (keď napríklad subjektka sníva o sporáku), ako čosi menejcenné, čo prislúcha len žene. Naopak, často sa v nej aktivizuje poloha, keď udržať domácnosť symbolizuje akési víťazstvo v živote. Potom aj každodennosť, ktorú tematizuješ, je magickou každodennosťou, v zmývaní dlážok v noci je čosi „pohanské“, pri vešaní bielizne v noci zažíva subjektka chvenie a pod. Zrazu je z týchto činností výsada, sú objavné, rituálne, niekedy dokonca pripomínajú akýsi stav meditácie, ponorenia sa do seba, ale i precitnutia pred svetom.

Áno, určite. Ja hlas tejto lyrickej subjektky, respektíve subjektiek vnímam rovnako. Pri domácich prácach sa dotýkame hmoty sveta, môže to byť chlácholivé – hlavne vtedy, keď nie sú vykonávané ako jedna z troch, piatich, desiatich činností naraz. Pri domácich prácach sme prepojení zároveň so spoločenským usporiadaním aj s tým, čo ho presahuje. Ani sen o sporáku nevnímam ironicky. Tá báseň je pre mňa dôležitá hlavne z hľadiska kompozície knihy ako celku, rôzne básne do nej vstupujú ako výsledok rôznych postupov. Túto báseň vnímam ako



Juliana Sokolová s Mirkou Ábelovou. Foto: archív Nedelňa chvíľka poézie

hravú, ale nie ironickú. Je pre mňa dôležité, ak je literárne dielo zároveň smrteľne vážne aj hravé. Rukopis tejto knihy bol priebežne v dialógu s jazykom a obrazmi iných ľudí a jazyk druhých ľudí vstupoval do básní rôznymi spôsobmi.

Niekoľko motívov sa v zbierke opakuje, ako napríklad oheň, voda, strecha atď. Zaujímavý, a s menovanými motívmi súvisiaci, je pre mňa motív pohybu, ktorý zobrazuješ jednak ako polohu predmetov, ale aj ako polohu na mape, pohyby telies atď. Pohyb je dôležitý pri zmývaní dlážok, pohyb sa uskutočňuje aj v mysli, je výsledkom snahy dať veciam formu. Pohyb sa týka aj Hestie, ktorú si už spomínala. V báji o Hestii je ohnisko nehybné, je s ním stotožnená ako s fyzickým objektom, abstrakciami spoločenstva a domácnosti. Nemôže sa zúčastniť na sprievode bohov, ostáva doma, udržiava oheň – jej pohyb je v nehybnosti. Udržať poriadok, podrobiť si chaos, nastoliť rovnováhu v priestore domova akoby znamenalo i poriadok sveta. Čo však, keď sa *Poloha vecí*, ako znie názov jednej z básní, neustále mení, ako získať schopnosť vedieť, „*kde sa nachádzajú jednotlivé predmety / potrebné na chod života v dome*“? To je skôr rečnícka otázka, ktorá mi vyvstala z textu ako čitateľke, a viem, že autorka mi neodpovie, ale predsa, zaujíma ma, ako vnímaš dvojice pohyb a nehybnosť, neporiadok/chaos a usporiadanie/organizácia.

Áno, pohyb aj nehybnosť sú pre mňa úplne zásadné. Rovnako ako teplo a chlad, ale nie ako metafory, ale ako fyzikálne javy a obrazy, ktoré sa na nich napájajú.

Hovoríš, že písanie je pre teba aj čosi ako sebaopozorovanie, respektíve práca so svojou pozornosťou. Ako udržiavaš svoje sústredenie na písanie v dotyku s rodinou, prácou, domácnosťou, vzťahmi...?

Niečo, čo by sa dalo spätne nazvať aj pracovnou metódou, bolo začať hovoriť o knihe, ktorá ešte len vznikala, ako o niečom reálnom, takmer ako jej zhmotňovanie skrz vety o jej existencii: o knihe som začala hovoriť ako o skutočnej, ako o diele, ktoré určite vznikne, alebo určite vzniká, keď sa ma niekto opýtal, či na niečom pracujem, napriek nejasnosti, ktorá proces vzniku rukopisu spre-vádza. Hovorila som o nej s istotou, aj keď som v tom čase nemala tú istotu na čom stavať. Viem, že mnohokrát človek vyslovene nechce hovoriť o rukopise, kým na ňom pracuje, aby to neuberalo z koncentrácie slov v knihe, ale toto bola iná situácia: tým, že som povedala „áno, robím práve na rukopise knihy, kniha sa volá *Domáce práce*“, som ju udržiavala pri živote aj v obdobiach, ktoré písaniu nepriali. Bolo to súčasťou procesu zhmotňovania textu. A veľmi dôležité pre vznik rukopisu boli rozhovory s Barborou Námerovou, prvou čitateľkou každej jeho fázy. Bára má nesmiernu dôveru v silu a moc poézie, bolo úžasné ju mať ako čitateľku, ktorá sa podieľa na procese vzniku knihy. Keďže je scenáristka, rozhovor je pre ňu súčasťou jej vlastného písania, často som pri našich spoloč-ných cestách pozorovala, ako o svojich scenároch komunikuje so svojím dra-maturgom Luborom Dohnalom, a túžila som vniesť tento element sprievodco-vstva, ktorý som pozorovala, aj do písania knihy poézie.

Zapájaš niekedy do procesu tvorby aj svoje deti? Vedia ti takéto náhodné im-pulzy pomôcť?

Obe moje deti sú pre mňa záhadné, tajuplné bytosti a mať vzťah absolútnej blíz-kosti s takýmito bytosťami poskytuje možnosť pozorovať úplne iné svety, s kto-rými som pred tým nemala žiaden kontakt – takto určite vstupujú do mojej tvorby. Ale aj na základe skúsenosti pandémie, keď som musela abdikovať na samotu, mám vnútornú rezistenciu voči myšlienke zapájať deti alebo iných prí-buzných ešte aj do procesu tvorby – niečoho, kde môžem a potrebujem byť sama. Viem si ale predstaviť iné okolnosti, keď by bolo blahodarné priamejšie spolupracovať, ale napríklad povaha mojich detí je taká, že sa nezapoja do čo-hokoľvek, s čím by som prišla, a to milujem. Veľmi ma zaujímajú autorky, ktoré hľadajú aj iné modely tvorby, napríklad aj v spolupráci so svojimi deťmi. Ja však potrebujem byť ticho – ideálne sama, ale niekedy postačí ticho v zmysle, že nikto nehovorí priamo ku mne, nevyžaduje sa odo mňa žiadna reakcia na podnety, ak dispozície a okolnosti nedovoľujú byť fyzicky osamote.

A čo hudba? Môžeš pri tvorbe počúvať hudbu?

Nie, vôbec.

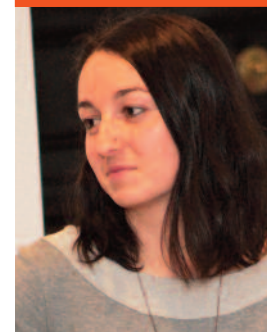
A nejaké iné zvyky pri písaní? Niečo bizarné, čo potrebuješ...?

Ha! Bizarné asi nič, často píšem rukou a čiernym atramentom. Moja sestra ma zásobuje rôznymi flakónmi čiernych atramentov pri príležitosti sviatkov a výročí. Dôležité je ale miesto – vo fáze zostavovania rukopisu som potrebovala miesto mimo domu, mala som šťastie, že mi kamaráti, ktorí vyvíjajú hologramy, bez-platne poskytli stôl u nich v kancelárii. Veta „idem do práce“ dodáva všetkému väčšiu váhu. Dôležitý je aj čas, pred narodením prvého dieťaťa som písala v noci, ale o tieto noci som prišla a chvíľu trvalo, kým som si našla nový model, nové podmienky vhodné pre písanie. Zrejme aj preto ma začali zaujímať modely uspo-riadania života. Naučila som sa písať ráno, keď mám myseľ, ktorá ešte nie je úplne z tohto sveta.

(Zhovárala sa Eva Urbanová.)



Jana Zatvarnická: *Nail studio*, pigment, živica a papier na plátne, 40 x 50 cm, 2023. Foto: jmr-documentation



EVA URBANOVÁ pôsobí na Katedre slovenského jazyka a literatúry Katolíckej univerzity v Ružomberku. Venuje sa literárnej kritike so zamera-ním na slovenskú poéziu. Svoje texty uverejňuje v zbor-níkoch a časopisoch (*Vertigo*, *Vlna*, *Platforma*, *Knižná re-vue*, *Glosolália*, *Fraktál* a i.). Je redaktorkou literárnej kri-tiky v časopise *Fraktál*. Venuje sa aj autorskej tvorbe, píše a časopisecky uverejňuje svoju poéziu. Je autorkou detskej knihy *Jeleňatý a Kra-vatý* (2019), ktorá získala ocenenie Debut roka čitate-ľov Knižnej revue, a literárno-vednej monografie *Medzi snom a fikciou* (2022).



JITKA BRET SRBOVÁ je poetka, textárka, editorka, literárna publicistka. Vydala básnické zbierky *Někdo se loudá po psím* (Dauphin, 2011), *Světlo vprostřed těla* (Dauphin, 2013), *Les* (Dauphin, 2016) a *Svět*: (Dauphin, 2019). Jej básne boli opakovane zaradené do antológie *Nejlepší české básně* (2012, 2015 a 2017) a preložené do množstva európskych jazykov. V rokoch 2020 – 2022 bola predsedníčkou Výboru Asociácie spisovateľov. Žije v Hořoviciach.

JITKA BRET SRBOVÁ

V míse existence

SOKOLOVÁ, Juliana. 2023. *Domáce práce*. Banská Bystrica : Literárna bašta.

Můj text o knize básní Juliany Sokolové přichází s takovým zpožděním, že je nemožné učinit v jeho rámci překvapující objevy; dílo bylo již kvalitně reflektováno na řadě míst a dostalo se mu i oficiálního ocenění. Co by se zdálo jako nevýhoda, pokusím se v následujícím textu obrátit ve výhodu. Navrhuji vstoupit společně do proudu těchto básní *znovu*. Ráda bych ukázala, jak sbírka funguje při druhém (a možná i každém dalším) čtení, respektive: co se postupem času z významňuje a působí s největším účinkem.

Druhé čtení je jiné. Už víte, o čem budete číst. Paměť, pokud v ní text utkvěl, bude nabízet uložené pocity a názory. Zároveň je tu ale možnost zkusit hledat *za nimi*, dokonce si během četby klást nové úkoly. Sbírkou *Domáce práce* to snadno unese – přímo v jejích verších je obsaženo vícečetné čtení klíčových motivů, které se týkají našeho nejbližšího světa i jeho společenských souvislostí: básnička píše, pozoruje zároveň předmět psaní i psaní samo. V básních navíc cituje, komentuje a opatřuje poznámkovým aparátem domov, který standardně vnímáme jako jakousi danost, kde se věci dějí po věky *známým způsobem*, až se zdá, že by nebylo moudré to zpochybnit. Poezie je tu ale od toho, aby zpochybňovala, aby otřásala naším přesvědčením.

MÝTUS ŘÁDU, RESP. POŘÁDKŮ V DOMÁCNOSTI

Domáce práce zobrazují trhliny v domnělém řádu toho, co typicky máme za posvátné, tedy domova: domnívám se však, že to nedělají proto, aby domov či ideu domova zpochybnily. Spíše tu jde o to nahlédnout, jak je to všechno v nás společensky konstruováno a kolik toho je opravdu našeho, z naší vlastní vůle. Jsme vycvičeny svými matkami, abychom ze všech sil udržovaly řád, tak, jako ony byly vycvičeny svými matkami, po celé generace, napříč kulturami – ano, zde vědomě oslovuji čtenářky, oběti temné tradice předání gumových rukavic. Neznamená to, že bych vynechávala mužskou linii: i zde existuje předání, ze kterého pramení mnohá tíha, již básnička vnímá – například se o ní zmiňuje v básni *Ochranné síly*, v rovině snu, v němž jde o hledání bezpečného úkrytu jako předpokladu přežití (s. 53). Pomocí atributů a rituálů se stáváme součástí společenství, o dobrovolnosti naší účasti na jejich podobě je ale dobré uvažovat. Od úvahy můžeme možná později postoupit ke změně.

Při prvním čtení čteme básně obvykle tak, že volně sledujeme jejich slova, jejich obrazy. Necháváme je na sebe působit. U delších cyklů či sbírek pak na zobrazený svět buď přistoupíme, anebo nepřistoupíme. Při druhém čtení už ovšem dobře rozumíme, kde jsme, souhlasili jsme – a stáváme se součástí. V případě sbírky Juliany Sokolové lze říci, že součástí výzkumu. Můžeme například pozorovat a zaznamenat potřebu, dokonce *neurózu potřeby* udržovat oheň nebo topení horké. Uvědomíme si tu také, proč je nezbytná přeměna skupenství potravin při přípravě jídla: „*Varím zo zvláštneho donútenia, / nie hladom, / ale predstavou toho, čo večer je, // čím by mal byť*“ (s. 22). Líbeznost televizního vaření je pryč, zůstává touha ovládnout okolnosti. Vaření umožňuje dosáhnout očekávaného výsledku opakováním postupu. Chaos ustupuje kaši.

Sokolová dosahuje emancipace tématu tím, že ukazuje povinnost zajištění řádu včetně temnoty, která se nikdy uklidit nedá. Úklid je největší mýtus. Není možné „*udržat svet v jeho medziach*“ (s. 14), ale je možné uvědomovat si během domácí práce (například v noci), že ona není vším, o čem jde – že tu jde o vědomí sebe, vlastní existence. Je to boj o identitu: „*Ako je možné, že–napriek všetkému, čo sa zmenilo / a čo je iné–som to stále ja, kto pozná polohu vecí / v tomto dome?*“ (s. 44).

V MÍSE NA EXISTENCI

Juliana Sokolová není jen básnička, ale také filosofka a esejistka. Je zvyklá pracovat s opěrným aparátem zdrojů, navazovat na jiné myslitele a myslitelky, argumentovat. Je důležité vědět, že *Domáce práce* vědomě pracují s motivy z jiných děl (viz poznámky). Některé básně jdou ve své zkratce až na úroveň filosofických zlomků, ze kterých lze domýšlet celé téma. Citace se volně nacházejí uvnitř textů, pomáhají s jejich členěním a přerýváním. Jednotlivé básně jsou pak zprávou o osobním zkoumání, o čtení, o uvažování o čteném. Toto není v poezii typické: autoři a autorky si častěji vystačí sami se sebou. Stejně tak si mnozí vystačí jen se současností. Důležitým aspektem této knihy básní je ale její rozkročenost přes tisíciletí – přinejmenším si je tato poezie vědoma toho, že na něco navazuje, případně: že něco vleče se sebou.

A nezapomeňme: v různých miskách, nádobách a pohárech se zde přenáší téma, které je pro lidstvo centrální – kdo vůbec jsme? Nabízejí se různé metafory a oblasti důkazů. Jídlo jako téma má rovinu nízkou i vysokou, to není těžké vidět. Stejně je to však s umýváním, česáním, oblékáním, a také s diagnostikou a léčbou tělesných poruch. Přeji bychom si patrně výklad světa skrze vznešenější okolnosti, než jsou tyto rozšířené „domácí práce“. Jenže co chceme vidět a co jest – to jsou dvě různé věci. *Domáce práce* jsou nečekaně trefným nástrojem možností, které člověk v obecném smyslu má, když se chce ohmatat, poznat, *přiznat se k sobě* v řádu věcí, tedy vůbec se cítit *součástí* nějakého kosmu. Napadá mě v návaznosti na tematický prostor sbírky, že každý jsme jeden kousek v míse existence, a ta může být konzumována, anebo obětována.

KOUZLO ESEJE V BÁSNĚ

Juliana Sokolová napsala knihu, která se při druhém a každém dalším čtení proměňuje o kontexty, které si troufneme zapojit do čteného. Mám na mysli například neustálý souboj chaosu a řádu či temné meandry rodinného nevědomí. Je to poezie, která vyžaduje pozornost a za pozornost odměňuje. Eseje v básních působí jako básně, ale vyžadují čas jako eseje. Kniha, na kterou si autorka počkala a na jejíž podobě spolupracovala s řadou výrazných osobností – jmenujme básníka, literárního vědce a redaktora Michala Habaje, básníka a překladatele Michala Talla nebo knižní designerku Ester Mládenkovou –, má kondenzovanou sílu a vnitřní napětí rychlého básnického gesta, přitom je zřetelně hluboce promyšlená. Moje čtenářská zpráva vás závěrem chce ujistit, že přes zmíněnou esejistickou hutnost tato kniha nepostrádá ani zdivočelé verše snového charakteru, a jako celek přitom výborně funguje.



Jana Zatvarnická: Orchidea, olej a papír na plátně, 40 x 50 cm, 2023. Foto: Johannes Bendzulla

NATÁLIA ZAJAČIKOVÁ

Rodové stereotypy v hrách a téma postapokalypsy cez hru *The Last of Us*



NATÁLIA ZAJAČIKOVÁ je umelkyňa, fotografka, noise-makerka, ktorá sa po pár rokoch bývania v zahraničí vrátila na Slovensko, aby študovala digitálne umenia na VŠVU. V kontraste k štúdiu digitálnych procesov sa vo svojich fotografických alebo noiseových projektoch prikláňa skôr k analógovým technológiám. Vo svojej bakalárskej práci sa zameriavala na procesy generovania, písania, výskumu, pričom pracovala (tak ako počas celého štúdia) hlavne s nástrojmi neurónových sietí.

V tomto texte plánujem prostredníctvom hry (a televíznej série) *The Last of Us* predostrieť problém rodových stereotypov vo videohrách, predstaviť fenomén postapokalyptických tém a zároveň preskúmať, prečo ich popularita ostatné roky vzrastá.

Dystopická dráma *The Last of Us* spadá do žánru akčných adventúr z pohľadu tretej osoby. Dej sa odohráva 20 rokov po vypuknutí apokalypsy globálneho charakteru – parazitická huba napáda mozog ľudí, ktorí nad sebou strácajú kontrolu (po uhryznutí sa človek infikuje a do pár hodín je jeho telo úplne ovládané parazitickou hubou, stáva sa z neho niečo ako zombie entita). Hlavnými postavami hry sú 52-ročný Joel, ktorý všetko stratil, a 14-ročná Ellie, ktorá predchádzajúci svet pred apokalypsou pozná len z rozprávania. Obaja putujú krajinou (USA) a čelia rôznym prekážkam – bojujú s infikovanými, dostávajú sa do konfliktu s inými preživšími, majú nedostatok jedla alebo liekov. V diele rezonuje téma prežitia, odolnosti (voči svetu, kde sa cítime bezmocní*) a hráč*ka cez postavy získava pocit ako takej kontroly nad svojim osudom.

Vo svete videohier sa naratívne príbehy stávajú ich nutným prvkom. Práve cez príbehy ľudia po dlhé stáročia spoznávajú svet, snažia sa ho pochopiť, zdieľajú si skúsenosti či nachádzajú medzi sebou akési prepojenia. V dnešnom zložitom svete môže byť práve príbeh kľúčovým prostriedkom na pochopenie a interpretáciu našich životov a videohry sa stali silným médiom, cez ktoré je možné príbehy sprostredkovať. V knihe *Narrative Mechanics: Strategies and Meanings in Games and Real Life* zostavovateľský kolektív (Beat Suter, René Bauer a Mela Kocher) píše o tom, ako rozprávania a interaktivita už nie sú nezlučiteľné. V skutočnosti sú veľmi úzko prepojené, a to tak v hrách, sociálnych médiách, ako aj v reálnom živote. Najmä videohry sú ihriskom, kde môžeme experimentovať a nájsť nové spôsoby riešenia výziev. Rôzne naratívne mechaniky a stratégie videohier môžu rôzne podporovať hráčovo „ponorenie“ sa do príbehu. (Toto môže byť chápané aj negatívne – ako nástroj na manipuláciu a zvýšenie marketingu a tržieb.) Autorský kolektív spomína práve hru *The Last of Us*, kde sa naratívna mechanika stala takou silnou, že sa stala jadrom či ústredným bodom hry. (Herná mechanika sa stáva formou na rozvinutie príbehu, iné prvky hry podporujú práve naratívnu mechaniku hry). Autori a autorka sa ďalej vyjadrujú, že videohry predstavujú „grands récits“: skvelé, veľké príbehy: sprostredkovávajú hodnoty a emócie, sú zmys-

luplné, globálne zakódované alebo súvisiace s konkrétnou kultúrnou oblasťou. Sú to ustálené príbehy, ktoré podobne ako memes alebo iné digitálne metafory a estetické propozície podliehajú určitým súborom pravidiel. V tomto zmysle ich my chápeme ako špecifický druh (hernej) mechaniky“ (SUTER – BAUER – KOCHER 2021: 11; všetky preklady N. Z.).

Postapokalyptická téma príbehov vo videohrách alebo filmoch je v ostatných rokoch na vzostupe. Dochádza k akejsi kultúrnej fascinácii dystopickými budúcnosťami a kolapsom civilizácie. Videohry zobrazujú svet spustošený ekologickými katastrofami, jadrovou vojnou, pandémiami a pod. Spoločnosť, ako ju poznáme, sa zrútila a náš jediný cieľ je prežitie. V hrách s touto témou sa musia hráči*ky kvôli prežitiu pohybovať nebezpečnou a chaotickou krajinou.

Jednou z interpretácií tohto trendu popularity je rastúci pocit úzkosti a neistoty v súčasnej spoločnosti. Mnoho ľudí sa v dôsledku klimatickej zmeny, geopolitickej nestability alebo COVID pandémie obáva o svoju budúcnosť. Postapokalyptické hry ponúkajú akúsi možnosť preskúmať tieto pocity úzkosti v bezpečnom a hráčom*kou kontrolovanom prostredí. V hrách sú zároveň často prítomné témy komunity, súdržnosti, odolnosti, vytrvalosti, ktoré práve v ťažkých časoch môžu poskytnúť pocit nádeje. Vidíme postavy, ktoré sú schopné prežiť v čase veľkej krízy a prekonávajú zdanlivo neprekonateľné prekážky (aj hráči*ky môžu mať pocit, že stoja pred neprekonateľnými prekážkami v ich reálnom živote, čo môže byť zdrojom ich motivácie hru hrať).

BBC k tejto téme v jednom zo svojich článkov píše: „Často je zombie dystópia skutočne utópiou z určitého politického hľadiska: nemilosrdného libertarianizmu“ (Poole 2017), keď libertarianizmus ako politická ideológia zdôrazňuje individuálnu slobodu, osobnú zodpovednosť. Téma zombie-apokalyptických hier sa teda akosi podvedome točí okolo myšlienky libertarianizmu – jednotlivci konajú často nezávisle, každý sám za seba. Na to, aby človek prežil, musí byť sebestačný a mať značnú dávku sebadôvery, poznať „zákony džungle“, pretože prežijú len najsilnejší. Je tu prítomná súťaživosť o zdroje, z čoho vyplýva prítomnosť násilia a chaosu. No a opakom je vytvorenie komunit, pričom ak tieto komunity nie sú práve kanibalské, sú komunistické. (V *The Last of Us* alebo aj v *The Walking Dead* padli vtipy na margo komunizmu, ktorý „konečne prišiel aj do USA“.)

Hry s postapokalyptickou témou nám na rozdiel od kníh alebo filmov s podobnou tematikou umožňujú hlbšie sa „ponoriť“ do deja. Hráči*ky sú plne zapojení*é do diania príbehu, sú vnorení*é do sveta, v ktorom sa pohybujú, môžu robiť rozhodnutia a čeliť ich dôsledkom (je tu prítomný spomínaný pocit kontroly, ktorý vo filmoch či knihách nie je). Interaktivita hier umožňuje väčšie emočné prepojenie, ktoré je ťažšie dosiahnuteľné cez pasívne médiá. Janet Murray v knihe *Hamlet on the Holodeck* píše: „Zdá sa, že hry sú na prvý pohľad veľmi rozdielne od príbehov a tiež, že poskytujú odlišné uspokojenie. Príbehy si od nás nevyžadujú nič iné ako to, aby sme im počas rozprávania venovali pozornosť. Hry vždy zahrňujú nejaký druh aktivity, sú často spojené s majstrovským ovládnutím zručností, či už pri taktizovaní v hre alebo šikovnom narábaní s joystickom“ (Murray 1997: 174).

The Last of Us bola vydaná v roku 2013, čiže len niekoľko rokov po veľkej recesii, ekonomická nestabilita sa prejavovala v plnom rozsahu, do toho sa čoraz viac a intenzívnejšie začínalo hovoriť o klimatickej kríze či o konfliktach na Strednom východe. Televízny seriál z produkcie HBO mal premiéru tri roky po globálnej pandémii COVID 19, inflácii, vojne na Ukrajine. A všetky tieto udalosti, ktoré v ľuďoch vyvolávajú pocit strachu a úzkosti, mohli tiež dopomôcť k veľkému úspechu hry či seriálu *The Last of Us*. Ten zarezonoval u mnohých hráčov*ok a kritikov*čiek aj vďaka pohlcujúcim a emocionálne silným príbehom, ako aj inovatívnym herným mechanizmom. Popularizoval tzv. cinematic videohry, ktoré uprednostňujú rozprávanie príbehov a vývoj postáv pred tradičnými hernými mechanizmami (ako napríklad boj, hádanky). Došlo tu k akémusi posunutiu hranice toho, čo bolo možné z hľadiska rozprávania príbehu a vývoja postáv. V tomto príbehu nachádzame emocionálnu hĺbku, vyspelosť, silné ľudské putá. Inovácia tiež nastáva vo využívaní technológie snímania pohybu, herci a herečky podali precíznejšie a realistické výkony, grafika a dizajn sú taktiež na veľmi vysokej úrovni. A veľké posunutie nastalo aj v tom, že hra *The Last of Us* nám predstavuje hlavnú hrdinku, ktorá spochybňuje tradičné rodové normy vo videohrách, čím sa stala vzorom pre ďalšie ženské postavy. A týmto sa dostávam k rodovým stereotypom vo videohrách. Rodové stereotypy a úsilie o ich odstránenie sú už pomerne dlho dôležitou témou v celej spoločnosti. Tieto stereotypy sú zjavné aj vo videohrách, kde často dochádza až k ich hyperbolizovaniu. Jedným z dôvodov je, že hernému priemyslu dlho dominovali muži – na vývojárskych aj dizajnerských postoch pracovalo viac mužov ako žien –, čo viedlo k nedostatku rôznych perspektív pri tvorbe hier, a teda aj k reprodukovaniu stereotypov. Ďalším aspektom sú hráči samotní. Publikum videohier bolo tvorené prevažne z mladých mužov či dospievajúcich chlapcov a hry boli spočiatku vyvíjané tak, aby oslovili prevažne túto skupinu. A teda mužské postavy boli zobrazované ako silné, svalnaté, agresívne, bojovné, sebavedomé, vyhľadávajúce risk, pričom ženské postavy boli sexualizované, mali prehnané telesné proporcie, odhaľujúce oblečenie a submisívnu povahu so slabšími bojovými schopnosťami ako tie mužské. Popríklad ženské postavy mali len rolu podporných charakterov – liečiteľiek, pomocníčok atď.

A potom prišla postava Ellie, ktorá je hlavnou postavou hry *The Last of Us*. Je to dospievajúce dievča, ktoré je však predstavené ako veľmi odolné a tvrdé dievča, nebojí sa a chce bojovať, vie narábať so zbraňou. Ako postava je vykreslená komplexne (nie je to dievča typu „zachráň ma“), nie je pasívna, a čo je dôležité, nie je ani sexualizovaná. V prvej časti, v ktorej má 14 rokov, by tento prístup bol veľmi znepokojujúci, avšak postava nie je sexualizovaná ani v druhej časti videohry, keď má 19 rokov. A tu nastal významný posun,



Literatúra
MURRAY, J. 1997. *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. Cambridge : MIT Press.
POOLE, S. 2017. Why video games are obsessed with the apocalypse. In *BBC Future*. Dostupné na: www.bbc.com/future/article/20170815-why-video-games-are-obsessed-with-the-apocalypse.
SUTER, B. – BAUER, R. – KOCHER, M. (eds.). 2021. *Narrative Mechanics: Strategies and Meanings in Games and Real Life*. Bielefeld : transcript Verlag. Dostupné na: www.transcript-verlag.de/shopMedia/openaccess/pdf/oa9783839453452.pdf.

ktorý je v kontraste s inými ženskými postavami, ktoré sa síce vymanili zo stereotypizácie slabých a bezmocných žien čakajúcich na záchranu, no ktoré hoci aj dostali charakteristiky alebo príbeh, v ktorom boli rovnako ako mužské postavy silné, bojovné a odolné, väčšinou boli sexualizované.

Môžeme spomenúť zopár takýchto silných ženských postáv z videohier, ktoré boli objektivizované. Asi najznámejšia je Lara Croft zo série *Tomb Raider*, ktorá sa po prvýkrát objavila v roku 1996. Lara je navrhnutá ako sex symbol s idealizovanou postavou – úzkym drikom a veľkými prsami. Často je označovaná ako agresívna, čím sa potvrdzuje ďalší stereotyp, že ženy nato, aby sa vyrovnali mužom a uspeli v prostredí, kde muži dominujú, si musia osvojiť aj túto povahovú črtu. Ďalším príkladom je postava Joanna Dark v sérii *Perfect Day* z roku 2000. Joanna Dark je porovnávaná s James Bondom, je nezávislá, je to kvalifikovaná agentka, vykonáva nebezpečné misie, no jej vzhľad bol opäť sexualizovaný – prilahlá kombinéza, veľký výstrih. Postava opäť vytvorená ako sex symbol. V roku 2012 sa objavil ženský charakter Juliet Starling v hre *Lollipop Chainsaw*, ktorá predstavovala roztľieskavačku vo veľmi vyzývavom oblečení, odhaľujúcom „ideálnu postavu“, zabíjajúcu zombíkov pomocou motorovej píly. Ako ďalšie môžeme spomenúť napríklad Adu Wong zo série *Resident Evil* či Bayonettu z *Bayonetta* série (a mnoho ďalších).

Vo vývoji hier však môžeme nájsť aj také ženské charaktery, ktoré boli silné a neboli sexualizované, ako napríklad Alyx Vance z hry *Half life 2* alebo Aloy z *Horizon zero Dawn*, ale tieto postavy neboli nikdy hlavnými hrdinkami tak ako postava Ellie v hre *The Last of Us*. Jej zobrazenie bolo významným krokom smerom k (pomalému) odbúravaniu rodových stereotypov vo videohrách, ktoré podporuje rôznorodejšie a posilňujúce zastúpenie žien alebo nebinárnych charakterov v tomto médiu. Keďže úspech videohier je na vzostupe a hráčska a vývojárska komunita sa neustále rozširuje aj o ženské a nebinárne zastúpenie, je dôležité, aby vývojári*ky hier uprednostňovali rozmanitosť a zobrazovanie všetkých ľudí/postáv pozitívnym a rešpektujúcim spôsobom. Napríklad herné spracovanie Lary Croft z roku 2013 sa aj pre vlnu kritiky za vytváranie zlej modelovej roly pre mladé dievčatá zameralo viac na jej príbeh než na fyzický vzhľad. Pozornosť sa sústredila na komplexnejšie vytvorenie vnútorných charakteristík či povahových črt. Zároveň sa zmenil aj jej vzhľad, ktorý sa stal realistickejším, jej oblečenie sa stalo praktickejšie..

Hra *The Last of Us* teda nie je len príbehom o postapokalyptickom svete, ale je aj dielom, ktoré búra rodové stereotypy. Čo sa však týka filmového spracovania, výroba televíznej série čelí kritike, lebo Bella Ramsey (postava Ellie) zarobili deväťnásobne menej peňazí ako ich herecký kolega Pedro Pascal (ktorý stvárnil postavu Joe), čím sa rodový stereotyp prejavil, len v inom uhle. Zárobok predstavoval 70 000 k 600 000 dolárom za epizódu – vo svete ekonomickej a ekologickej krízy (možno až pred-apokalyptickom svete) sa aj výška zárobku „celebrít“ môže vnímať ako téma na diskusiu. Na záver vyzdvihnem inkluzívnosť pri obsadení Belly Ramsay, ktorí sa identifikujú ako nebinárna osoba (čo takisto zdvihlo vlnu kritiky), a schopnosť hry *The Last of Us* vyrozprávať príbeh, ktorý nám poskytuje pohlcujúci zážitok.

ALEŠ KAUER

Beverly Glenn-Copeland jubiluje

„V mém životě jsou tři výzvy. První: být černochem v bílé kultuře. Druhá: být transgender v heteronormativní kultuře. Třetí: být umělcem v podnikatelské kultuře.“
Beverly Glenn-Copeland

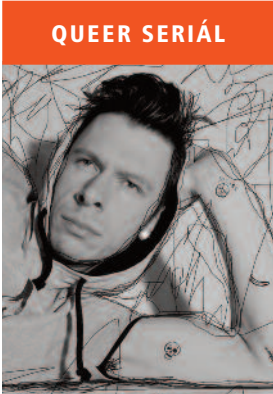
OUTSIDER

Díky jistému japonskému hudebnímu průzkumníkovi a sběrateli, jenž v roce 2010 objevil kazetu s nahrávkou *Keyboard Fantasies* (1986), pod níž byl podepsán Beverly Glenn-Copeland (1944), se před námi opět v plné síle vyjevuje svět hudebních outsiderů, respektive těch, kteří nebyli ve své době vyslyšeni. Beverly se narodil ve Philadelphii v hudební rodině. Otec byl vášnivý pianista, milující Bacha, Brahmse, Chopina, a hrál údajně každý den i pět hodin vkuse. Pokud tedy Beverly odkrývá své hudební zdroje, jsou to tito klasikové. V roce 1961 odchází na univerzitu do Kanady, kde už zůstává natrvalo. Studuje klasickou hudbu, ale brzy se poohlíží po dalších žánrech. Nachází zajímavé inspirace v čínské hudbě, v africké hudbě, ve world music.

Eponymní debut vydal v roce 1970, tedy v doznívající vlně hippies, těsně po prvním Woodstocku. Je to hudba s nápaditým aranžmá, harmonická. Nic nebránilo tomu vydat se na plnohodnotnou hudební cestu. Svět je ale umíněným místem a ne vše, co se na první pohled zdá jasné, musí klapnout. Když bylo album na světě, nikdo vlastně nevěděl, co s ním, kam ho zařadit. „A tak ho postavili na policičku a nechali být,“ žertuje Beverly. Dnes je původní nahrávka velký sběratelský kousek, za který jsou lidé ochotni zaplatit i 2500 dolarů. Čas a okolnosti mu zkrátka nedopřály prosadit se ve „své“ době. Ale je to skutečně tak nepochopitelné, jak se na první poslech zdá?

KEYBOARD FANTASIES

Po dalším, pozornějším poslechu prvotní vjemů upozadíte a pochopíte, že hudba Glenna-Copelanda není až tak přímá, jak se na první poslech zdálo. Je to svým způsobem anti-pop; jeho hudba je strukturální, polyrytmická, má tendence neustále pokračovat a překračovat omezující písničkový rámec. Beverly k tomu říká: „Zkoumejte své hranice, posunujte je, sledujte je“. Nejvíce patrné to je



ALEŠ KAUER je výtvarník a básník, zakladatel bibliofilského vydavatelství Adolescent, avantgardného hudobného projektu MAKE UP NOT WAR a organizátor radu kultúrnych akcií. Graficky a výtvarne ilustroval niekoľko kníh a časopisov. Básne publikoval v mnohých časopisoch doma i v zahraničí. Občasnými hudobnými recenziami prispieva do *Deníku Referendum*. Vydal textovo-výtvarné knižky, tvoriace triptych (všetky 2017): *Giotto & xerox*, *Monet & money* a *Man Ray & boy*. Ako výtvarník je zastúpený vo verejných aj súkromných zbierkach. V súčasnosti žije v Jihlave. Viac informácií na: www.kauer.cz.

u desky *Keyboard Fantasies* (1986), která byla nahrána za pomoci dvou syntezátorů Yamaha DX7 a Rolanda TR-707. Beverly jako by si tyto moderní technické vymoženosti poloviny osmdesátých let doslova podmanil. Znějí vřele a úplně jinak, než byly ve své době používány.

Reputace tohoto díla, jak už jsem výše naznačil, postupem času rostla díky neúnavné práci japonského sběratele desek Ryoty Masuko, který v důsledku pomohl Glennu-Copelandovi získat zpětné uznání. Nahrávka byla remasterována a znovu vydána v únoru 2017 torontským vydavatelstvím, věnujícím se avantgardní a elektronické hudbě, Invisible City Editions. Reedici alba získal Glenn-Copeland téměř okamžité uznání. „*Nevěděl jsem, že jsem najednou známý po celém světě,*“ vyjádřil se se svým typickým humorem. O pár měsíců později dožívá od nahrávacích společností řadu nabídek.

Vydavatelství podpořilo reedici šestiminutovým krátkým filmem nazvaným *The Lake Sutra*, ve kterém Glenn-Copeland znovu navštívil prostředí, v němž album nahrával, a zamýšlí se nad tím, jak divočina ovlivnila jeho tehdejší zvuk a psychiku. Od roku 2019 vystupoval v newyorském Muzeu moderního umění; zároveň se stal námětem pro dokumentární film *Posy Dixon Keyboard Fantasies: The Beverly Glenn-Copeland Story*. Nahrál živák *Live at Le Guess Who?* (2018), vydal retrospektivní *Transmissions: The Music of Beverly Glenn-Copeland* (2020) a získal Polaris Heritage Prize 2020. V dubnu 2021 vychází *Keyboard Fantasies* znovu – k 35. výročí – zásluhou britského vydavatelství Transgressive Records.

TRANSITIONS

Koncem tisíciletí prošel Beverly tranzicí z ženy na muže. Jeho hudbu, přemýšlení o ní a osud s ní spojený jistě také ovlivnilo to, že se v roce 1973 stal buddhistou. Odmlčel se. Odstěhoval se na odlehlé místo do srubu a staral se jen o základní potřeby člověka. V pozdějších písních ubylo milostných témat a přibýly soucit, moudrost, odvaha. Když jsem si pročítal komentáře lidí na YouTube, všiml jsem si, že se často opakuje slovo naděje. Nejživějším důkazem je album *Live at Le Guess Who?* nahrané pětičlenným souborem Indigo Rising v nizozemském Utrechtu v roce 2018 a oficiálně vydané o dva roky později prostřednictvím Transgressive Records.

Le Guess Who? je projekt iniciovaný uskupením Future Feminism (Kembra Pfahler, Johanna Constantine, Anohni) a vyzývající k vytvoření ženského kolektivního vědomí, jež by mělo napomoci zachránit to, co zbylo z našeho patriarchálního světa. Od svého formování v roce 2014 je *Manifest budoucího feminismu* široce uznáván a osvojován zejména v populární kultuře. Koncert zaštiťovali Devendra Banhart a Moor Mother, dvě výrazné osobnosti současné alternativní scény. Na dnešní poměry působí nahrávka až nezvykle uvolněně, lehce, upřímně, (do)jemně. Album je z poloviny složeno z písní, a potom z takzvaných transitions – promluv k písním a věcem kolem. V jednom z mnoha svých nedávných rozhovorů k tomuto tématu Beverly řekl: „*Když vidím na svých koncertech řady dvacetiletých, věřím, že můj čas přichází teď. Moje hudba byla vytvořena pro dnešní posluchače, aniž bych o tom věděl*“



Beverly Glenn-Copeland. Foto: <https://beverlyglenncopeland.com/>

DUALITA

A pak je tu další fascinující jev. Hudba Beverly Glenna-Copelanda zní, jako by ji interpretovali dva lidé, střetávali se v určitých bodech a obohacovali se. Tato vzácná dualita je naprosto jedinečná. Domnívám se, že i to může být jednou z příčin jeho prvotního nepochopení. Glennova identita je v současných okamžicích, kdy se lidé konečně pokoušejí chápat pohlaví a rod komplexněji, schopna nabídnout sebe v plné kráse, a snad i mnohem plněji, než by to bylo možné v 70. letech. Dnes je běžné natáčet desky doma, ale dělat něco podobného v osmdesátých letech, někde uprostřed kanadského lesa, ve srubu, absolutně odstřižen od civilizace, bylo unikátní.

DOCENĚNÍ

Pokud by snad měl Beverly Glenn-Copeland pocit, že celou svoji kariéru strávil čekáním na to, až bude jeho práce uznána a oceněna ohlasem, který by měl váhu, je to právě teď.

Reimagined, Remodel... to jsou jen nová označení pro starý dobrý remix. Znovu nahrané verze dříve vydaného materiálu, proces práce, která je spojena

s úctou a odhodláním vzdát hold hudebníkovi, který svět, nebo konkrétního jedince nějak inspiroval. Z nedávné doby rád zmíním Ryuichiho Sakamota, jenž nabídl svoji nahrávku *Async* k přepracování nejvlivnějším tvůrcům elektronické scény; pod názvem *Async – Remodels* vyšla v roce 2018. Perfume Genius nabídl *Reshaped* (2018), což je přepracovaná verze jeho řadové desky *No Shaped*, nebo album *Set My Heart on Fire Immediately*, předělané jako *Immediately Remixes* (2021). Jamie xx byl mnohem radikálnější a přepracoval hned celou nahrávku svého oblíbence Gila Scotta-Herona; album vyšlo pod názvem *We're New Here* (2011). Remix alba *Post* od Björk se jmenoval *Telegram* (1996), a tak bychom mohli pokračovat až do konce sedmdesátých a počátku osmdesátých let, kdy se remix stal běžnou součástí třeba b-stran singlů.

KEYBOARD FANTASIES REIMAGINED 21'

Album *Reimagined* slouží také jako důkaz obnovené popularity a uznání. Na albu se sešla ojedinělá a možná nejzajímavější jména současné elektronické scény – Bon Iver, Julia Holter, Arca, Blood Orange... Hudebnice*íci, kteří se zapojili do procesu *Reimagined*, se nebáli přinést na album svoji vlastní identitu. Hned úvodní remix *Ever New* od Bon Ivera sdílí hudební paletu s jeho albem *22, A Million* z roku 2016; Julia Holter interpretuje *Winter Astral* tak radikálně odlišně, že ji přejmenovala na *Fastest Star*, připomínající zvuk jejího alba *Aviary* z roku 2018. Album uzavírá track *Ghost House*, který jediný není z původní desky *Keyboard Fantasies*, ale z eponymního debutu z roku 1970, remixovaný Jeremy Dutcherem.

Originální album z roku 1986 – *Keyboard Fantasies* – vyvolává objevné, nebojácné vize a má hluboký dopad na ty, které inspirovalo. V těchto „nových“ pohledech nejde ani tak o to dokázat, jak nadčasový je originál, ale kolik zajímavých a inspirativních nápadů ukrývá. Nové verze pěti ze šesti písní původního alba remixované hvězdnou sestavou současných hudebníků jsou uctívou a zaslouženou poklonou.

Beverly Glenn-Copeland je jeden z těch umělců, který nejenže se nevešel do žánru ani doby, ale obě předešel. Možná právě proto je jeho svoboda – hudební i lidská – v tuto chvíli, a snad i pro chvíle příští, tak jedinečná.

„*Všechno má přirozený rytmus, vesmír stále vytváří nové věci a nikdy se neopakuje, a o to jde. Vždycky jsem říkal, že až přestanu být schopen naučit se něco nového, bude čas odejít!*“

SILVIA RUPPELDOVÁ

Kde je homofóbia normou, revolúcia je svojou vlastnou paródiou

„*Marxisti aj kresťania, počúvaj ma dobre, budú dovtedy brázdiť svet so scvrknutou riťou, kým neuznajú naše miesto a neakceptujú nás ako spojencov, kým otvorene a priamo nepochopia, že vzťah voči vývoju spoločnosti s nimi zdieľame rovnako citlivo.*“

Senel Paz: *Vlk, les a nový človek*

„Vzťah umelca s jeho prostredím je životne dôležitý pre jeho tvorbu a skutočné puto sa takmer vždy dialkou pretrháva. Väčšina diel spisovateľov, ktorí opustili našu ostrovnú realitu, je poznačená väčšmi nostalgiou ako skutočným duchom ostrova. Umelec môže urobiť niekoľko vecí: môže ťažko prežívať zložitú realitu doma, môže odísť a smútku sa brániť vytváraním inej reality. Môže aj ostať a v zložitej realite hľadať spôsob, ako sa vnútorne vyrovnať so všetkými rozpormi.“ Takú odpoveď ponúkol kubánsky spisovateľ Senel Paz redaktorovi istého kubánskeho literárneho časopisu na otázku, aký má názor na takzvanú literatúru diaspóry, čím sa, samozrejme, myslí tvorba tých, ktorí z Kuby odišli počas svojho života alebo sa už v cudzine narodili. Zároveň tak podal jednoduchú a výstižnú charakteristiku svojho vlastného diela. Našinec sa azda bude s úškrnom pýtať, koľko objektivity si môže dovoliť intelektuál žijúci na Kube v rozhovore pre kubánsky časopis, a môže jeho pôsobivo znejúce slová ľahko spochybniť. Literárna tvorba tohto mimoriadne obľúbeného kubánskeho spisovateľa a scenáristu však podáva verný a presvedčivý obraz autorovho postoja k životu, a to nielen výberom tematiky, ale aj literárnym spôsobom, ktorý si zvolil vo vlastnom, subjektívnom hľadaní trvalých hodnôt vo svete, ktorého hodnoty sa plynutím času neraz menia.

V roku 1994 sa do slovenských filmových klubov dostal kubánsky film jedného z najvýznamnejších kubánskych režisérov tvoriacich celý život na Kube, Tomása Gutiérreza Aleu. Volal sa *Jahody a čokoláda* a režisér a predstavitelia hlavných postáv sa okamžite preslávili na celom svete. Nejedna z tých, ktorí vtedy podobne ako ja film sledovali v niektorej z krajín bývalého socialistického bloku, si automaticky položili otázku, či ho tvorcovia nakrútili na Kube alebo je autentický havanský kolorit len draho inscenovanou kulisou. Málokto si vtedy v titulkoch všimol meno scenáristu Paza a ešte menej ľuďom napadlo, že film vznikol na motívy poviedky *Vlk, les a nový človek*, ktorá sa na Kube stala „naj-



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*.

dôležitejším literárnym dielom“ v ranom období po rozpade Sovietskeho zväzu, oceneným prestížnymi literárnymi cenami. Film, ktorý je dnes na Kube kultom, vnímali jedni tragicky, iní dojímavo, mnohí ho prežívali a ďalší, ktorých bola vo svete väčšina, obmedzili jeho obsah na „drsný obraz Castrovej brutality“. Nijako neprekvapuje, že táto povrchná definícia odrážajúca základné nepochopenie kubánskej histórie sa často objavovala práve na českých a slovenských internetových stránkach. Príbeh však či už vo svojej filmovej adaptácii alebo v poviedke umožňuje nazrieť do zložitej reality vývoja Kuby nielen od normalizačných čias 70. rokov, keď sa odohráva, ale prostredníctvom intelektuálneho prostredia, do ktorého je vsadená, aj do období im predchádzajúcich. Dôležité je však samotné obdobie jeho vzniku, 90. roky, čo samo osebe dokazuje obrovský vnútorný prerod, ktorým kubánska spoločnosť bolestivo, zato však samostatne prešla.

Rozprávačom príbehu je David, mladý revolucionár študujúci v Havane počas 70. rokov, ktorý je na základe svojho vidieckeho pôvodu telom aj dušou stotožnený s myšlienkou kubánskej Revolúcie, v tých časoch už v silnej závislosti od politiky Sovietskeho zväzu. 60. roky, ktoré historici a historičky neraz nazývajú aj „rokmi revolučnej spontánnosti“, boli preč a nastúpilo obdobie sovietskej „ortodoxie“, pokusov vyhrať nad prírodnými aj ekonomickými zákonmi zázrakom, ktorý sa mal zrodiť na cukrových plantážach. Dogmatická jednoznačnosť v duchu „Brežnevových rokov“ sa stala zákonom prežitia. Havana bola plná Rusov a v kubánskej španielčine sa udomáčňovali slová *tovarišč*, *mužik* alebo *učiteľnica*. Spisovatelia a intelektuáli/ky, predtým nadšení priaznivci revolučných zmien, sa menili na podozrivé osoby, disidentov a exulantov. Umenie malo slúžiť revolúcii, ako napokon deklaroval Fidel Castro vo svojich preslávených *Palabras a los intelectuales* (Slová intelektuálom, 1961), a výstižne dodal: „V rámci revolúcie všetko, mimo nej nič“. Odlišné vnímanie povinností voči premenám spoločnosti viedlo v 90. rokoch k obdobiu, ktoré v kubánskej literatúre nesie názov *sivé obdobie*, charakterizované únikom intelektuálnej vrstvy z ostrova. Spojené štáty americké získavali nové zámienky na zostrovanie svojej politiky voči ostrovu: jeden z vrcholných prejavov súperenia medzi svetovými veľmocami prišiel 6. apríla 1976, keď sa kubánsky šermiarsky tím vracal z víťazného stretnutia vo Venezuele. V batožinovom oddelení bola umiestnená časovaná bomba, ktorá po štarte z letiska vybuchla a všetkých 73 cestujúcich na palube zahynulo. Za teroristickou akciou – vôbec prvým útokom podobného charakteru v dejinách – stáli kubánski exulanti Orlando Bosch a Luis Posada Carriles, pracujúci pre CIA, obaja dodnes činní v antikubánskych severoamerických záležitostiach.

V dusnej atmosfére ideologicky jednoznačne vyhranenej Havany sa vidiecky „prišelec“ David zoznamuje s Havančanom, veriacim intelektuálom, gejom Diegom. Diegove prvotné úmysly zoznámiť sa s Davidom sú spočiatku presne také, aké pociťuje väčšina ľudí pri pohľade na atraktívneho reprezentanta opačného pohlavia. Vnútorná príťažlivosť je však oveľa intenzívnejšia a znásobuje ju navonok nezlúčiteľný paradox: David a Diego sú reprezentantmi dvoch spoločensky neakceptovateľných protipólov vymedzených pojmi DOBRÝ – teda na reálne socialistickej Kube komunista, revolucionár, ateista z chudobného vidieckeho prostredia a, samozrejme, mačo – a ZLÝ: odporca režimu, antirevolu-

cionár, veriaci z prostredia mesta, a aby bol archetyp završený, Diego je subtilný, jemný a na chlapcov. Diegova neväčšinová orientácia nie je pre autora podmienkou vytvorenia presvedčivých kontrastov kubánskej spoločnosti a nie je ani samoučelným konštruktom. Je to však prvok, ktorý kontrast ešte väčšmi znásobuje, a to pochopiteľne nielen na Kube. Navyše v kubánskej spoločnosti má otázka príslušnosti k sexuálnej orientácii osobitý význam, i keď treba povedať, že osobitosť spočíva predovšetkým v kultúrnej vrastenej mačizme, ktorý nie je regionálnym špecifikom.

Diego jedného dňa náhodou zbadá Davida v havanskej zmrzlinárni. David je sám a Diego využije príležitosť, aby sa s ním zoznámil. Netají pred ním nič, naopak, zvädza ho provokáciou, ktorá nie vždy spočíva v jeho slovách. David sa o ňom dozvie všetko už vo chvíli, keď Diego položí na stôl jahodovú zmrzlinu, a to napriek tomu, že v ponuke je aj čokoládová. Zdanlivo bezvýznamný moment, ktorým však Diego vedome dáva najavo, že je iný. „[V] *našej spoločnosti je černocho typickým archetypom mužnosti*,“ hovorí na jednom mieste v poviedke a objasňuje tým pre nezainteresovaného aj symboliku farieb, ktorá charakterizuje mantinelizmus spoločnosti, a teda aj to, prečo je prejavom odvahy a zároveň čudáctva objednať si jahodovú zmrzlinu, keď je muž.

Predlohu postavy Diega vidia viacerí znalci Pazovej tvorby v kubánskom básnikovi Hebertovi Padillovi, s ktorým sa autor osobne poznal a ktorý v roku 1968 uverejnil básne implicitne kritické voči revolučnému zaobchádzaniu s umelcami. Padilla, ako mnoho iných intelektuálov, Revolúciu podporoval a ako mnoho intelektuálov sa neskôr dostal do nemilosti. Na jeho obranu vystúpili svetoznáme osobnosti známe svojimi sympatiami ku kubánskej revolúcii, ako Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar a mnohí iní/iné. Padillu na základe toho režim omilostil a na Kube ostal až do roku 1981, keď odišiel do exilu. Aj tento dátum približne zodpovedá času, v ktorom sa príbeh poviedky odohráva a v ktorej zaniatený milovník „kubánstva“ Diego napokon milovanú krajinu opúšťa. Inou osobnosťou, ktorá sa premieta do Diegovej postavy, je Eduardo Herras León, spisovateľ, baletný kritik a Pazov univerzitný učiteľ. Na počiatku 70. rokov bol z univerzity vylúčený, čo Paza spolu s jeho generáciou študentov hlboko zasiahlo a ovplyvnilo aj ich ďalší svetonázorový vývoj.

David má, naopak, autobiografické črty: rovnako ako Paz prichádza do Havany z vidieka, rovnako ako Pazovi mu umožnila Revolúcia štúdium, lekársku starostlivosť a možnosť rozvíjať sa. David je podobne ako Paz mladší od Diega a v ich stretnutí sa odráža nielen konflikt sociálnych vrstiev, ale aj generácií s odlišným vzdelávaním. Umelci, ktorých dielami sa estét Diego obklopuje, zväčša tvorili ešte pred obdobiom Revolúcie a pre realitu 70. rokov sú typickými reprezentantmi nepriateľskej buržoáznej dekadencie a obchádzanými témami v učebniciach. Významnú skupinu z nich tvoria kubánski a iní geovia – José Lezama Lima, Konstantinos Kavafis, Federico García Lorca. Krátka zmienka Diega o tom, že „počas UMAP-u“ sedel, nadobúda v kontexte gejev na Kube trpké súvislosti. UMAP – Unión Militar de Ayuda a la Producción (Vojenská organizácia na podporu produkcie) – bola organizácia pracovných táborov, ktoré na Kube existovali v rokoch 1965 – 1968. Účasť v nich bola nedobrovoľná a postihovala

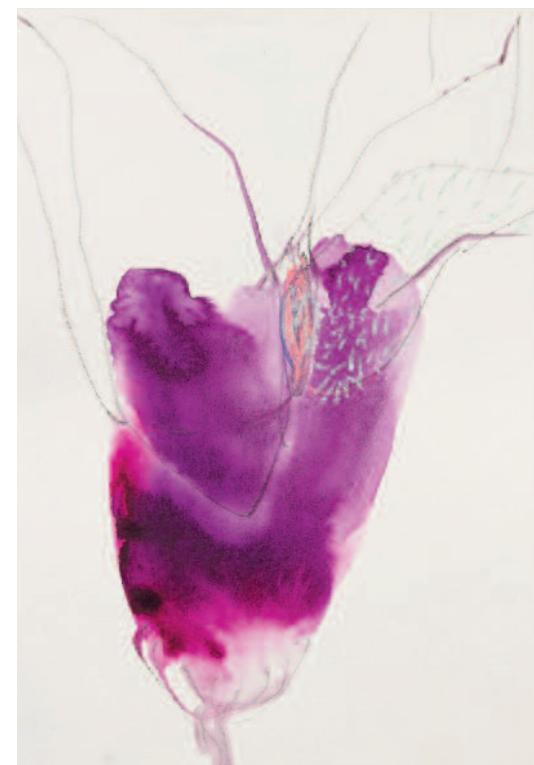
potenciálne „kontrarevolučné“ živly, ktorých väčšinu tvorili práve gejovia. Bol medzi nimi napríklad aj Reinaldo Arenas, kubánsky exilový spisovateľ, ktorého meno sa stalo vo svete známe najmä po uvedení filmu *Antes que anochezca* (Kým sa zotmie) a ktorého intelektuálne priateľstvo malo na Pazu veľký vplyv. Existencia UMAP-u a následný vývoj majú veľký podiel na zmene zakorenených stereotypov v kubánskej spoločnosti. V roku 1968 boli pracovné tábory na nátlak organizácií a jednotlivcov (z ktorých veľa Revolúciu podporovalo a dodnes podporuje) zrušené a v súvislosti s tým sa vyhranený tradičný mačizmus a jeho ofenzívny postoj k „homosexualite“ začal zmierňovať. Kubánska sexuologička Monika Krause komentovala v roku 1984 pokusy o „vyliečenie“ gejov takto: „Bol to prejav nesmiernej ignorancie a ťažko vysvetliteľnej averzie voči homosexualite. Vieme, že bolo povinnosťou nášho systému zmeniť pohnútky, ktoré viedli k vytváraniu týchto táborov. V socialistickej spoločnosti nemôže existovať diskriminácia“.

David je nútený konfrontovať svoje nekompromisné pravdy s túžbou po poznaní, ktoré mu otvára nielen Diegov intelekt, ale aj odlišná osobná skúsenosť. „Homosexualita“, ktorá ho spočiatku odpudzuje a ktorú považuje za základný prejav antirevolučného postoja, sa stáva prostriedkom pochopenia nejednoznačnosti spoločenských javov. Povedka však zďaleka nie je len príbehom prerodu mladého militantného komunistu a nie je ani poviedkou o neľahkom osude kubánskych gejov v komunistickom režime. Samotný Paz zdôrazňuje, že by bolo nesprávne hovoriť o „homosexualite“ ako o hlavnej téme príbehu, pretože v skutočnosti hovorí o netolerancii a nepochopení, čo sa môže vsťahovať tak na gejov, ako na mnohé iné skupiny obyvateľstva alebo javy, ktoré vyčnievajú z niečoho, čo sa vo všeobecnosti považuje za striktnú normu. V prakticky každej spoločnosti so židovsko-kresťanským dedičstvom prevláda falocentrizmus a patriarchálne hodnoty. Rovnaký sexuálny vzťah medzi dvomi ženami sa len zriedkakedy trestal alebo vôbec spomínal. Mužská „homosexualita“ sa, naopak, v ktoromkoľvek období zneužívala ako príklad morálneho úpadku vždy, keď vznikla potreba väčšej kontroly nad spoločnosťou (čoho exemplárnym prípadom môže byť aj kubánska politická situácia). Na prelome 40. a 50. rokov sa v USA gejovia vylučovali z dôležitých pracovných pozícií s odôvodnením, že títo „komunistickí liberáli“ ohrozujú zásady spoločnosti. Chápať Pazovu poviedku ako „vykreslenie neľudskosti Castrovhovho režimu“ by znamenalo prehliadať fakt, že vo Veľkej Británii sa „homosexualita“ dekriminalizovala až v roku 1967 a v Spojených štátoch amerických sa v roku 1969 gejovia zatýkali a až do roku 1986 bola „homosexualita“ podľa starého britského práva považovaná za „zločin proti prírode“, na čo pri vysvetľovaní situácie kubánskych gejov poukazuje Walter Lippmann.

Text *Vlk, les a nový človek* je rozprávaním o ľudskej odlišnosti, ktorú sa človek môže, ale aj musí naučiť rešpektovať. A nie je to len komunista David, ktorému stretnutie s Diegom a jeho intelekt a vnímavosť otupia hrany príkro vymedzených pojmov. On sám sa stáva pre Diega zosobnením nádeje, že zmeny, ktoré prebiehajú na Kube, nebudú večne naberať tragický smer a že nostalgia za Kubou v neželanom exile nebude musieť nevyhnutne spieť k zatrpknutej frustrácii. Senel Paz cez postavu Diega hovorí o autoroch, ktorí ovplyvňovali inte-

lektuálny vývoj jeho generácie a ktorí v onom *sivom období* museli čeliť „nepochopeniu a represáliám“. David, ktorého väčšmi poznačili pozitívne výdobytky Revolúcie ako odvrátené stránky jej kultúrnych snažení, nie je dostatočne dogmatický, aby nepochopil, že na obranu takých ľudí sa treba postaviť, pretože spoločnosť ich vo vlastnom záujme potrebuje. Dnes už na Kube prebieha tvorivá reflexia a otvorený odklon od prístupu, ktorý stotožňoval umenie s Revolúciou a krásu umenia, ktorá spočíva v individuálnom úsilí hľadať v živote krásu, v mene spoločnosti a takzvaných vyšších princípov degradoval na propagandu. Nie náhodou sa Diego a David stretávajú v Havane, ktorá, nie nepodobne nášmu hlavnému mestu, zaplatila privysokú daň za pokus o odstránenie príkrej sociálnej a rasovej nerovnosti a na ktorej tvári sa jasne odzrkadľuje odveký konflikt jednotlivca so spoločnosťou.

Vzťah Davida a Diega je prerozprávaný s humorom a bez hnevu. Hovorí o krivdách, no zároveň vyjadruje obdiv sile, ktorá napokon dokázala situáciu pretvoriť z vnútorného popudu. Z takéhoto pohľadu ide o jedinečnú ukážku spoločenského javu, ktorý mnohí nazývajú kubánskym zmierením. Nie je ničím zvláštnym, že Revolúciou vyhostený Diego nabáda Davida, aby neprestal byť revolucionárom. Upozorňuje ho však, že skutočné zmeny v ľudskom myslení si vyžadujú veľmi veľa osobnej odvahy. Nekritizuje samotnú Revolúciu, ale ľudskú obmedzenosť a malosť, ktorá z pohodlnosti a strachu radšej akceptuje akékoľvek dogmy, než by hľadala odvahu samostatne myslieť a konať. Nie náhodou je príbeh nadčasový a mimoriadne rezonuje aj v našej súčasnej spoločnosti.



Jana Zatvarnická: Rastlina, akvarel a grafit na papieri, 2023. Foto: jmr-documentation



SENEL PAZ (1950) je kubánsky spisovateľ a scenárista.

SENEL PAZ

Vlk, les a nový človek

Ismael a ja sme vyšli z baru a rozlúčili sme sa, prepáč David, ale už sú dve, a ja som ostal sám a potreboval som sa s niekým rozprávať, skrátka nebyť sám. Práve som sa šiel usadiť do kina, keď som si to pred pokladňou rozmyslel a pomyslel som si, že by som mal radšej zavolať Vivian, no pred telefónnou búdkou som si to opäť rozmyslel a povedal som si: Pozri, David, bude najsam najlepšie, ak počkáš na autobus do Coppelie, katedrály zmrzliny. A potom... ach, Diego.

Presne tak, katedrálou zmrzliny nazýval to miesto môj kamarát buzerant. Hovorím „buzerant“ v dobrom, a pretože jemu by sa nepáčilo, keby som ho volal ináč. Mal na to svoju teóriu. „Homosexuál je ten, kto je do istej miery obľúbený a dokáže sa ovládať,“ hovorieval, „a tiež ten, koho spoločenské postavenie (chcem povedať, politické) donúti maskovať sa natoľko, až sa zmení na zosušené hrozno.“ Celkom akoby som ho počul, stojaceho v balkónových dverách, so šálkou čaju v ruke. „Ale tí, ktorí sme ako ja, ktorí už len pred najmenším náznakom falusu strácame aj posledné zábrany, lepšie povedané, ideme rovno na vec, tak my sme skutoční buzeranti, David, bu-ze-ran-ti, nemá zmysel navrávať si niečo iné.“

Práve tu sme sa spoznali, v Coppelii, v jeden z tých dní, keď človek nevie, či sa má po poobedňajšej sieste pustiť ulicou nahor alebo ulicou nadol. Prišiel k môjmu stolu a mrmlúc „s dovolením“ sa aj so všetkými taškami, kabelkami, dáždňikmi, zvitkami papierov a s pohárom so zmrzlinou usadil na stoličku oproti. Krátko som si ho premeral: skutočne som nemusel byť génus, aby som pochopil, skadiaľ vietor fúka, a hoci mali aj čokoládovú, ON si vypýtal jahodovú. Sedeli sme v jednej z najviditeľnejších častí zmrzlinárne, celkom blízko k univerzite, a hocikedy nás mohol zbadať niektorý z mojich spolužiakov. Potom by sa ma vypytovali, ktože bola tá slečinka robiaca mi v Coppelii spoločnosť a prečože som ju nedoviedol na internát a nezoznámil ich s ňou. Aby som ju ošukal, s dovolením, ale keďže nikdy sa nebránim bezmocnejšie a neznervózniem väčšmi ako vtedy, keď som čistý ako ľalia, vtip by sa zmenil na podozrenie a ak k tomu prirátame, že David je tak trochu zvláštny a David, ten si veru dáva pozor na to, ako sa vyjadruje, už ste ho niekedy počuli povedať napríklad „do riti, som v sračkách až po uši“? a David nemá frajerku, odkedy ho nechala Vivian – nechala ho naozaj ona? a prečo ho vlastne nechala? –, skrátka, každý rozumný argument odporúčal nechať zmrzlinu zmrzlinou a nenápadne sa vypariť, či už ulicou nahor alebo ulicou nadol. V tom období som sa však už neriadil rozumnými argumentami ako predtým, pretože toľké rozumné argumenty by mi za chvíľu urobili zo života peklo.

Mal som pocit, akoby ma olizoval kravský jazyk. Nevolaný hosť si ma sladkasto premeriaval, no jasné, tá fajta sa nezaprie, a žalúdok mi zovrel bezmocný krč. Na malých dedinách sa teploši nemôžu brániť, každý ich má za pajácov a na verejnosti sa preto príliš neprejavujú, ale v Havane, ako som počul, je to iná káva, tu majú svoje finty. Ak sa na mňa ešte raz takto pozrie, takú mu vytmem, že sa rozcapne ako roztopená zmrzlina a vyvracia aj všetky jahody, lenže on by ešte aj zo zeme kričal, a poriadne hlasno, aby ho každý počul: „Ale macko, prečo mi to robíš? Prisahám, že som sa na nikoho nepozeral, zlato moje“. Takže, pre mňa za mňa, nech si len olizuje, ja sa vyprovokovať nedám. Keď pochopil, že s čumením u mňa nepochodí, vytiahol na stôl ďalšiu igelitku. V duchu som sa uškŕňal, lebo mi došlo, že je to lep, na ktorý si ja nesadnem. Len ledabolo som tam fľochol a videl som, že ide o knihy, samé zahraničné vydania, a tá celkom na vrchu, len pre toto samotné, že bola celkom na vrchu, pre nič iné, ma donútila otvoriť oči: Seix Barral, Biblioteca breve, Mario Vargas Llosa, Vojna na konci sveta. Pri všetkých diabloch, práve tá kniha! Vargas Llosa bol reakcionár, kydal na Kubu a na socializmus, kam sa len pohol, no ja som priam prahol po jeho poslednom románe a pozrime sa, buzeranti sa ku všetkému dostanú ako prví. „S tvojím dovolením, budem na stráž,“ povedal a odpratal knihy do tašky s dlhočiznými pútkami, ktorá sa mu hompáľala na krku. „Nech ho trafi šľak,“ pomyslel som si, „tento pajác má viac vakov ako kengura.“ „Mám viac vakov ako kengura,“ povedal s úsmevom na perách. „Je to priveľmi výbušný materiál na verejné predvádzanie. Naši fízli sú vzdelaní. Ak by ťa ale zaujímali, ukážem ti ich... niekde inde.“ Premiestnil som si preukaz člena Zväzu radikálnej komunistickej mládeže z jedného vrečka do druhého: aby mu bolo jasné, že môj čitateľský záujem medzi nami ešte nevytvára žiadnu intimitu, alebo by bol radšej, keby som zavolať niektorého z jeho vzdelaných fízlov? Signál vôbec nepochopil. Opäť sa na mňa lepkavo usmial a špičkou lyžičky sa dal naberať špičku kopčeka zmrzliny, ktorá nakoniec pristála na špičke jeho jazyka. „Vynikajúca, však? Jediné, čo v tejto krajine za niečo stojí. No zajtra či ešte dnes Rusi zatúžia po našom recepte a my im ho budeme musieť dať.“ Prečo by mal toto niekto trpieť akémusi teplošovi? Naložil som si ústa zmrzlinou a pomaly som ju premieľal na jazyku. Uplynulo niekoľko sekúnd. „Ja ťa poznám. Toľkokrát som ťa videl tadiaľto prechádzať, pod pazuchou noviny. Decko, ako len ty zbožňuješ ulicu Galiano.“ Na mojej strane ticho. „Jeden môj kamarát, na ktorom nič nevidieť a tiež ťa pozná, ťa videl na akomsi obvodnom stretnutí už neviem čoho a povedal mi, že si z Las Villas, ako Carlos Loveira.“ Prilepil krátky výkrik: v zmrzline objavil neporušenú jahodu. „Dnes mám šťastný deň, všade samý zázrak.“ Na mojej strane ticho. „Zvyčajne rozlišujeme tých z provincie Oriente a Havančanov, ale vy, ktorí ste z Las Villas, ste hrdí na to, že ste z Las Villas. To je ale blbosť.“ Pokúšal sa naberať na lyžičku jahodu, ale jahode sa na lyžičku nechcelo. Dojedol som zmrzlinu a teraz som nevedel, ako odísť, pretože toto je ďalší môj problém: neviem, ako začať, ani ako ukončiť rozhovor, počúvam všetko, čo mi chcú povedať, aj keď ma to zaujíma ako staré gate. „Zaujal ťa Vargas Llosa, milý súdruh z radikálnej komunistickej mládeže?“ opýtal sa, nakladajúc jahodu na lyžičku prstami. „Prečítal by si si? Jeho knihy u nás jakživ nevydajú. Tú, ktorú si videl, jeho posledný román, mi práve zo Španielska poslal Goytisolo.“

A ďalej si ma premeriaval. Začal som počítať: keď napočítam do päťdesiat, zdvihnem sa a odpálím kadeľahšie. Nechal ma napočítať do tridsaťdeväť. Priložil si lyžičku k ústam a vychutnávajúc väčšmi svoje slová ako jahodu povedal: „Ale ja, ak len pôjdeš so mnou domov a dovoľíš mi gombík po gombíku rozopnúť ti rázporok, ti ju požičiam, T o r v a l d o.“

Keby bol Diego vedel, ako na mňa jeho slová zapôsobia, nebol by zaťal tak osudovo vedľa. Zabrnkal na strunu, na ktorú sa mi veru brnkať nesmie. Do hlavy sa mi navalila krv, žily na krku mi navreli, prišiel na mňa závrat a pred očami sa mi zahmlilo. Pred štyrmi rokmi moja profesorka literatúry na gymnázium, ktorá nebola len frustrovanou profesorkou literatúry, ale aj frustrovanou riaditeľkou divadla, dostala životnú príležitosť, keď škola pre nedostatok kultúrnych aktivít nezískala prvé miesto v medziškolskej súťaži. Zašla za riaditeľom a presvedčila ho, po prvé, že Rita a ja priam prekypujeme komediálnym talentom, a po druhé, že ona nás bude pevnou rukou viesť v Dome bábik, diele, ktoré je síce zahraničné, ale ako povedal už Martí, viete, súdruh riaditeľ, dá sa napasovať na život v našej Republike, neobsahuje žiadne ideologické chyby a figurovalo dokonca aj v študijnom programe preverenom Ministerstvom minulé leto. Riaditeľ nadšený súhlasil (bola to príležitosť jeho života), nehovoriac o Rite: hrôza z javiska jej pri čítaniach na skúškach síce neumožňovala náležite reagovať, ale bola tajne a navyše beznádejne zamilovaná do mňa. Ja som, naopak, ponuku kategoricky odmietol. Mal som príliš vysokú mienku o tom, čo znamená mužnosť, aby sa zo mňa stal herec, a ani nie tak ja ako moji priatelia. Riaditeľ sa rozhodol presvedčiť ma bez zbytočných okolkov: celú záležitosť mi podal ako povinnosť, povinnosť, ktorú Vám, David Alvarez, určuje Revolúcia, vďaka ktorej môžete Vy, syn chudobných roľníkov študovať, základný scenár boja proti imperializmu totiž nespočíva v tejto chvíli v jednej divadelnej hre, dovoľte mi vysvetliť Vám to, ale tu v týchto krajinách Latinskej Ameriky; kým mládež vo Vašom veku musí dennodenne čeliť rôznym represiam, tak Vás žiadame len o niečo také triviálne, ako je stvárniť jedinu Ibsenovu postavu. Súhlasil som. A nie preto, že som nemal na výber. Presvedčil ma. Mal pravdu. Za týždeň som naštudoval svoju postavu a takisto postavu Rity, pretože ona sa natoľko oddala svojej tajnej vášni ku mne, že obelela ako stena vždy, keď sa ku mne mala priblížiť. Bola jednou z tých bledých, bezbranných, škaredých a vo všeobecnosti opustených dievčieniek, ktoré sa do mňa tak často zamilúvajú a s ktorými ja z ľútosti alebo preto, že nerád spôsobujem druhým žiaľ, vždy začnem chodiť. Počas nášho jediného predstavenia, v ten istý večer, keď ma Diego prvý raz videl a navždy zaradil do kartotéky, sa k jej strachu z javiska pridala aj nervozita z obecnstva, nervozita z poroty a najväčšia, definitívna hrôza zo skutočnosti, že je to posledná príležitosť ocitnúť sa v mojom náručí, alebo skôr v náručí toho muža z 19. storočia, ktorého som zosobňoval v kostýme osobne navrhnutom profesorkou literatúry. Tesne pred koncom už viac nemohla: onemela v polovici vety, ostala stáť a vyvažovala na mňa oči teľaťa pred popravou. Profesorka začala lapať po dychu, riaditeľ si jazykom vytláčal umelý zub a obecnstvo zatváralo oči. Len ja jediný, herec proti vlastnej vôli, som vo chvíli dôležitej pre vlast' a divadlo nestratil duchapritomnosť. „Bojíš sa a mlčíš, Nora,“ prehovoril som, približujúc sa k nej v nádeji, že ju postavím na nohy alebo aspoň preberiem

buchnátom do chrbta. „Všetko som pochopil, musíme sa porozprávať. Sadnem si? Bude to asi nadiho.“ Ale nič, s Ritou sa nedalo pohnúť a dielo muselo pokračovať zmenené na zvrchovaný Torvaldov monológ, až kým nezasiahla profesorka literatúry, rozkázala spustiť oponu a za tónov Labutieho jazera, jedinej hudby dostupnej v technickej kabíne, začala premietiť diapozitívy robotníčok a vojačiek, stretnutia Prvého kongresu pre vzdelanie a kultúru a básne Juany de Ibarbourou, Mirty Aguirre a jej vlastných, vďaka čomu, ako sa neskôr zamyslela, získalo dielo príchut' aktuálnosti, ktorú Ibsenov text sám osebe nemal. „Bol to najväčší trapas, aký som kedy zažil,“ priznal sa mi neskôr Diego. „Úporne som sa usiloval ukryť v kresle, polovica publika sa za teba modlila a niekto navrhoval vyvolať elektrický skrat. Okrem toho si v tej červenej košeli so zelenými štvorčekmi a čiernych bombardákok pôsobil ako preoblečený za africkú zástavu. Dojímala nás tvoja chladnokrvnosť, nevinnosť, s akou si ten trapas zvládal. Preto sme ti tak oduševnene tliekali.“ A to bolo to najhoršie, súciť, s akým mi tliekali. Kým som ich počúval, zaliatych svetlom reflektorov, celou dušou som sa modlil za vytvorenie absolútnej amnézie nad všetkými a každým zvlášť, aby ma už nikdy, nikdy viac, nikdy, počuješ ma, Bože, nikdy nikto z nich nestretol, nikto, kto by ma mohol spoznať. Za odmenu som sa zaprisahal spomenúť si na to dvakrát vždy pred skúškami, nesturbovať a študovať vedecko-technologický odbor, pretože práve ten vtedy naša vlast' najviac potrebovala. Sľub som dodržal, okrem toho vedecko-technologického odboru, pretože pokiaľ ide o masturbáciu, Boh musel pochopiť, že sa vopred odsúdil na beznádej a neúspech, ale On ma na oplátku vytrestal: zabudol na našu dohodu a v deň, keď som takmer nebol pri zmysloch, usadil ma sem, do Coppelie, pred teploša, ktorý si myslel, že si zo mňa môže ťahovať len preto, že ma videl v tých zúfalých okamihoch.

„Nie, nie, to je len žart,“ vydesil sa Diego, vidiac ma na pokraji mŕtvice. „Prepáč, len som tak vtipkoval, prirodzene, kvôli navodeniu dôvery. Tu máš, napi sa trochu vody. Chceš ísť na pohotovosť do Calixa Garcíu?“ „Nie!“ odpovedal som, zdvíhajúc sa na nohy a prijímajúc kategorické rozhodnutie. „Ideme k tebe domov, pozrieme si knihy, povieme si, čo si treba povedať, a koniec zábavy.“ Ešte mi ostalo dosť nervov aj na toto. Pozeral na mňa s otvorenými ústami. „Zober to!“ Jedna vec však bola náklad vyložiť a druhá naložiť ho, takže kým sa o to snažil, mal dosť času spamätať sa. „Najprv si s tebou ujasním niektoré otázky, pretože nechcem, aby si potom hovoril, že som k tebe nebol úprimný. Si jeden z tých, ktorých naivita môže byť nebezpečná. Po prvé, som teplý. Po druhé: verím v Boha. Po tretie: mal som poťahovačky s režimom, myslia si, že v tejto krajine pre mňa niet miesta, ale to je blbosť, narodil som sa tu, som predovšetkým a nadovšetko patriot a lezamianista, a odtiaľto neodídem, ani keby mi do zadku strkali horiacu sviečku. Po štvrté: V čase UMAP-u som sedel. A po piate: susedia ma špehujú, podozrievajú každého, kto ku mne príde. Stále chceš ísť?“ „Áno,“ povedal syn chudobných roľníkov hlasom takým odhodlaným, že som ho sotva spoznával.

Byť, ktorý budem ďalej volať Skrýša, pretože ani ja som sa nevyhol zvyku Havančanov krstiť svoje miniatúrne príbytky, keď žijú sami (už som poznal Zásuvku, Klozet, Asteroidy, Alternatívu, Tam-kde-sa-dáva a ne-pý-ta sa), pozostával z jednej miestnosti s kúpeľňou, ktorej časť bola prerobená na kuchyňu. Strop

od dlážky vzdialený vari na kilometer bol v každom rohu a v strede zdobený ornamentami pripomínajúcimi kravské lajná, ktoré v Havane dôstojne nazývajú „misy“, a rovnako ako steny a nábytok bol natretý nabielo, a ozdobné rezbárske detaily, kuchynské náradie, posteľné prestieranie a tak ďalej boli červené. Biela alebo červená, okrem Diega, ktorý sa obliekal do farieb od čiernej cez všetky odtiene sivej, nosil biele ponožky a ružové okuliare a šál. Celý priestor bol v ten deň zaprataný drevenými svätými, ktorých tváre by zdeprimovali kohokoľvek. „Tie sochy sú jednoducho nádherné,“ vysvetlil, keď sme vošli dnu, aby bolo jasné, že mám do činenia s umením a nie s náboženstvom. „Herman, ich autor, je génus. Ani si nechci predstaviť tú senzáciu, akú spôsobí v našom sochárskom umení. Už oňho prejavil záujem kultúrny atašé z jedného veľvyslanectva a včera nám volali z EFE.“ Ja som toho o umení veľa nevedel, ale neskôr, keď sa zástupca z ministerstva kultúry vyjadril, že nie, že nebude hlásiť podporu výstavy, zdalo sa mi, že konal opodstatnene a povedal som to Diegovi. „Ten nech si pre mňa za mňa hlási v Rádiu Reloj!“ zajačal. „Toto je umenie. A nerobím to pre seba, David, pochop ma. Robím to pre Hermana. Len čo sa správa dostane do Santiaga de Cuba, bude z toho poriadny škandál. Môžu ho dokonca aj vyhodiť z práce.“

Problémy s Hermanovou výstavou však prišli až neskôr. Momentálne sa nachádzam v strede Skryše, obklopený svätcami s bolesťami žalúdka, presvedčený, že som si zmýlil miesto. Keby som ti len mohol potiahnuť knihu, zmizol by som ako gáfor. „Posaď sa,“ vyzval ma. „Uvarím čaj, na zmiernenie napätia.“ Išiel zavrieť dvere. „Nie!“, zastavil som ho. „Ako si želáš, uľahčíme teda prácu susedom. Sadni si do tohto kresla. Je mimoriadne, neponúkam ho len tak hocikomu.“ Odišiel do kúpeľne a cez prúd dopadajúceho moču som počul jeho hlas: „Používam ho výhradne pri čítaní Johna Donne a Kavafisa, hoci pri Kavafisovi je to z mojej strany tak trochu povalačstvo. Mal by sa čítať na viedenskej stoličke alebo obkročmo na múre s opadanou omietkou.“ Potom sa vynoril, objasňujúc, že John Donne je anglický básnik, u nás celkom neznámy, a že len on, jedine on vlastné preklady jeho diel, ktoré nikdy neodmietne požičiavať mladým ľuďom. „Príde čas, keď sa o ňom bude rozprávať ešte aj v bare U dvoch bratov, to ti prisahám. Ale sadni si, decko.“ V kresle Johna Donne sa mi zadok preboril hlbšie ako nohy, ale stačilo sa trochu pohmýriť a cítil som sa úžasne pohodlne. „Pustím hudbu? Mám všetko na svete. Originály Maríe Malibrán, Teresy Stratas, Renaty Tebaldi a, samozrejme, Callasku. To sú moje obľúbené. Ony a Celina González. Ktorú z nich by si rád?“ „Neviem, kto je Celina González,“ povedal som celkom úprimne a Diego sa uškrnul od ucha k uchu. Všetci Havančania si myslia, že ak je niekto z vnútrozemia, trávi všetok čas jalovými tancovačkami. „Dobre teda, dobre. Si poctený možnosťou byť prvým, kto si vypočuje Callasovej platňu, ktorú som práve dostal z Florencie, La Traviattu v jej podaní v milánskej La Scale z roku 1955. Z Florencie v Taliansku, pochopiteľne.“ Pustil platňu a odišiel do kuchyne. „Ako znie tvoje ctené meno? Ja sa volám Diego. Stále si zo mňa uťahujú, že debo Diego. Je to ako s Antonom, že svätý Anton, náš patrón. Ako sa voláš ty?“ „Juan Carlos Rondón, k tvojim službám.“ Vystrčil hlavu. „Tak predsa len je to klamár, ako každý z Las Villas. Voláš sa David. Aj vrabce o tom čvrikajú, viem to, od koho chceš. Samozrejme, len od samých zaujímavých ľudí. Ty píšeš.“

Keď sa aj s čajovým servisom vrátil, zakopol a obliat ma mliekom. Nedal si pokoj dovtedy, kým som si nevyzliekol košeľu. Raz-dva ju vypral a zavesil na balkón spolu s hodvábnym manilským šálom, ktorý takisto priniesol z kúpeľne. Usadil sa oproti mne a na nohy mi položil kornútok s bonbónmi. „Konečne sa môžeme pokojne pozhovárať. Navrhni tému ty, nechcem ťa do ničoho nútiť.“ Namiesto odpovede som sklonil hlavu a pohľad som zavrátil do jednej z dlaždíc. „Nenapadá ti nič? Tak teda, už viem, porozprávam ti, ako sa zo mňa stal teploš.“

Stalo sa to, keď mal dvanásť rokov a študoval v cirkevnej škole ako chovanec internátu. Raz večer, už si nespomínal prečo, potreboval zapáliť sviecu, a keďže nemohol nájsť zápalky, vošiel do spálne žiakov najvyššieho stupňa. Neuviedomil si, že musí najprv prejsť kúpeľňou. Tam, pod sprchou, stál jeden z basketbalistov, a celý zahalený v mydlovej pene spieval „Prečo sa máme rozísť, keď je nám súdené, že každé šťastie prežiť len spolu môžeme? Počuješ, cítiš, drahý...“ „Bol to ryšavec, s kučeravými vlasmi,“ upresnil mi s povzdychom, „v onom veku niekde medzi štrnásť a pätnásť. Lúč svetla prenikajúci zhora a hodný skôr rozetových okien chrámu Notre Dame než vikierov nášho Kláštora bratov maristov mu osvetľoval chrbát a z mydlovej peny vytváral slnečnice.“ Chlapec bol vzrušený, dodal, svoj šíp zvieral v dlani a vinul k nemu svoj spev, a Diego, onemený úžasom, nemohol odtrhnúť zrak z toho poloboha, na ktorého sa pozeral a ktorý sa pozeral naňho. Nebolo tam slov: chlapec ho zobral za ruku, otočil ho ku stene a zmocnil sa ho. „Vrátil som sa do spálne so zapálenou sviecou,“ povedal, „ale ožiarený zvnútra, s tušením, že som práve pochopil život.“ Osud mu však chystal trpké precitnutie. O dva dni neskôr, keď sa vybral zapáliť ďalšiu sviecu, sa dozvedel, že jeho zmocniteľ umrel na následky kopanca do hlavy, keď sa v túžbe zachytiť loptu vrhol medzi nohy mulice vlečúcej do školy zásoby uhlia. Mulica bola však voči jeho čaru odolná a okamžite mu utržila neľútostný kopanec do hlavy. „Odvtedy,“ zakončil Diego svoje rozprávanie s pohľadom prenikavo zapichnutým do mňa, „je môj život jedno a to isté, hľadanie ideálu basketbalistu. Ty mi ho tak trochu pripomínaš.“

Bolo jasné, že dokonale ovládal spôsob, ako vzbudiť záujem medzi nováčikmi a študentmi, rovnako aj spôsob, ako uvoľniť napätých, ako sa ukáže neskôr. Ten druhý spočíval v donútení počúvať nás to, čo sme nechceli počuť ani vidieť, a medzi komunistami sa to stretávalo s vynikajúcimi výsledkami, hovorieval. V každom prípade, so mnou sa mu nedarilo. Prišiel som k nemu tak ako ostatní, tak ako ich aj mňa usadil do špeciálneho kresla, ale len ja som zavrátil pohľad do dlaždice a odtiaľ sa mu ho už nepodarilo vytrhnúť. Bol v pokušení ukázať mi porno časopis, ktorý si odkladal pre najťažšie prípady, alebo naliať mi z fľaše Chivas Regalu, v ktorej si vždy šetril niekoľko deci nejakého rumu, ale ovládol sa, pretože odo mňa očakával iné; a až večer, keď vyhladol, pochopil, že so mnou sa so svojimi zásobami nepodelí a že nenachádza spôsob, akým návštevu ukončiť. Zrazu bol mĺkvejší, zamyslenejší. Po tomto stretnutí veľmi túžil, priznal sa mi neskôr, odkedy ma po prvý raz videl v divadle v postave Torvalda. Dokonca o tom sníval a niekoľkokrát ma na ulici Galiano takmer zastavil, pretože už od začiatku predvídal naše priateľstvo. No zrazu som sa mu ja, napätý a mĺkvy uprostred Skryše zdal taký fádny, že si ako v toľkých iných situáciách začínal myslieť, že sa

opäť stal obeťou fatamorgány, svojej náchylnosti pripisovať citlivosť a nadanie nám, anjelom s tváričkou „ja nič, ja muzikant“. Veľmi ho bolelo, že sa vo mne zmýlil. Ja som bol jeho posledná nádej, posledný, ktorý mu chýbal pred definitívnym poznaním, že všetko je obyčajná sračka a že Boh sa zmýlil a Karl Marx ešte viac, že to všetko o novom človeku, do ktorého vkladal toľko nádejí, bola len poézia, výsmech, obyčajná socialistická propaganda, pretože ak v celej Havane predsa len žil nejaký nový človek, určite to nebol jeden z tých siláckych a prenádherných príslušníkov Špeciálnych jednotiek, ale niekto ako ja, odhodlaný čeliť trapasu, a on sa s ním jedného dňa musel stretnúť a priviesť ho do Skryšie, ponúknuť mu čaj a zhovárať sa s ním, doriti, len sa zhovárať, pretože nie vždy myslel na to isté, ako mi vysvetlil v inom zo svojich prejavov. „Ja idem,“ povedal som napokon, vstal som a pozrel som sa naňho, pozreli sme sa na seba. Odpovedal, nepohnúc sa zo stoličky: „Vráť sa, David. Myslím, že dnes som sa nevedel správne vyjadriť. Možno som ti pripadal neurčitý. Ako každý, kto veľa rozpráva, táram hlúposti. To preto, že som nervózny, ale pri rozhovore s tebou som sa cítil zvlášťne. Je dôležité rozprávať a zhovárať sa je ešte dôležitejšie. Prosím, nemaj strach vrátiť sa. Dokážem ľuďom rešpektovať a ovládať sa ako každý iný a môžem ti veľmi pomôcť, požičiavať ti knihy, vybaviť ti vstup na balet, s Aliciou Alonso sme ako dve hrdličky a raz by som ťa rád predstavil v dome Loynaz, presne o piatej popoludní, takú výsadu ti môžem poskytnúť len ja. Tak rád by som ti venoval lezamiánsky obed, to je niečo, čo neponúkam komukoľvek. Ja viem, že láskavosť buzerantov je dvojsečná zbraň, ako zdôrazňuje samotný Lezama v niektorej časti svojho diela, ale to neplatí v tomto prípade. Chceš vedieť, prečo sa s tebou chcem zhovárať? Predtucha. Myslím, že si budeme rozumieť, aj keď sme takí odlišní. Viem, že na Revolúcii je veľa dobrých vecí, no mne sa stali tie druhé, veľmi zlé, a okrem toho, na niečo mám vlastný názor. Pozri, možno sa mýlim. Chcel by som o tom rozprávať, chcem, aby ma počúvali, aby mi vysvetľovali. Som pripravený diskutovať, zmeniť názor. Nikdy som sa však nemohol porozprávať s revolucionárom. Vy sa rozprávate len sami so sebou. Vôbec vám nezáleží na tom, čo si myslíme my ostatní. Vráť sa. Už viac nebudem hovoriť o buzerantstve, prisahám. Tu máš, zober si Vojnu na konci sveta a pozri, aj Troch smutných tigrov, to takisto nezoženieš len tak na ulici.“ „Nie!“ povedal som tak rázne, až sa zľakol. „Prečo, David, čo sa ti stalo?“ „Nie!“ a zabuchol som za sebou dvere.

Urobil som dobre, hovoril som si na ulici a v ušiach mi ešte doznievalo buchnutie dverí: dobre, že som si nezobral knihy, a dobre, že som ich neprijal darom. A môj Duch, ktorý sa vo mne celý čas triasol od strachu, sa upokojil a začal pociťovať istú hrdosť na svojho chlapca, ktorý nakoniec – nakoniec predsa len – nezlyhal. Presne to odo mňa očakával, od svojho mladého komunistu, ktorý sa na konci každého zjazdu hlásil o slovo, a hoci sa nevyjadroval najlepšie, hovoril len to, čo si myslel, a práve to Bruno už dvakrát dôrazne požadoval. Duch bol teda na poriadku, ale pokiaľ išlo o moje Svedomie, vec bola o niečo zložitejšia, a tak kým som zahol za roh, prosil som ho, aby mi vysvetlilo, ale pomaly a zrozumiteľne, prečo si išiel, David Alvarez, ak si muž, do bytu homosexuála, ak si revolucionár, prečo si išiel do bytu kontrarevolucionára, prečo si išiel do bytu veriaceho, ak si ateista. Toto všetko mi hučalo v hlave, kým som

kráčal, nastupoval do omnibusu a čelil strkaniu zo všetkých strán. Prečo sa predomnou mohla zosmiešňovať Revolúcia (tvoja Revolúcia, David), velebiť prehnitosť a rozklad a ja som proti tomu nepohol ani prstom? Či som už necítil vo vrecku preukaz, alebo je to preto, že ho len nosím, nič viac? Kto ty vlastne v skutočnosti si, mladý muž? Už zabúdaš, že si len obyčajný zahnojený sedliak, ktorého Revolúcia vytiahla z bahna a dotiahla študovať do Havany? Ak som sa ale v živote niečo naučil, bolo to neodpovedať vo chvíľach krízy svojmu Svedomiu. Naopak, prekvapil som ho tým, že som sa vrátil na univerzitu, chvatne som vybehol scho-diskom, vyhľadal som Bruna, zatiahol som ho do kúta a opýtal som sa ho, čo sa robí, koho treba informovať, ak niekto spozná niekoho, kto dostáva zahraničné knihy, škaredo hovorí o Revolúcii a je veriaci. Tak a čo teraz, Svedomie moje? Brunovi sa to zdalo natoľko dôležité, že si zložil okuliare a zaviedol ma za ďalším súdruhom, a keď som zbadal toho ďalšieho súdruha, pochopil som, že sa namáčam do novej šlamastiky. Rovnako ako Diego, aj on mal jasný a prenikavý pohľad, akoby sa v ten deň všetky jasné a prenikavé pohľady sveta dohodli, že ma zničia. Zaviedol ma do kancelárie, ukázal na stoličku, ktorá ani zďaleka nebola viedenská, a prikázal, nech spievam. Povedal som mu, že my revolucionári musíme stále bdieť a byť neustále na stráži, a že práve preto, že stále bdiem a som neustále na stráži, som sa spoznal s Diegom, odprevadil som ho domov a dozvedel som sa o ňom to, čo už teraz viem, jeho zahraničné knihy a podivné rárohy okamžite vzbudili moje podozrenie. Pochopil? Alebo nepochopil a rozprávanie ho vôbec nezaujalo. Zívol si a kým sa prehrabával v akýchsi papieroch, predstieral, že ma počúva. A toto je ďalší môj problém: cítim sa mizerne, ak moje rozprávanie niekoho unavuje, vtedy začnem nadmerne gestikulovať a pridávať nekonečné množstvo detailov. „Ten chlap je kontrarevolucionár,“ zdôraznil som. „Má styky s povereníkom kultúry z akéhosi veľvyslanectva a je vysadený na ovplyvňovanie mládeže.“ „Znamená to teda,“ očakával som, že súdruh povie, „že si išiel do bytu kontrarevolučného a pobožného buzeranta, pretože neprestajne bdieť je prvoradé, mám pravdu?“ „Jasné.“ Ale nepovedal to. Prepichol ma jasným a prenikavým pohľadom a po chrbte mi prešli zimomriavky, pretože som odrazu vytušil, čo sa chystá povedať: „Aký si ty len idiot a hlupák, maličký, aký tuhý koreň oportunizmu v tebe bujnie.“ Ale nie, ani toto nepovedal. Usmial sa a prehovoril súhlasným, ironickým a srdečným tónom, mohol som si vybrať: „Áno, nikdy nesmieme prestať bdieť. David sa voláš, však? Nepriateľ pracuje tam, kde to najmenej očakávame, David. Zisti, s akým veľvyslanectvom sa kontaktuje, zaznač si všetko, čo sa bude pýtať na vojenskú činnosť a ubytovanie predákov, ešte sa uvidíme. Odteraz budeme priateľmi a budeme sa mať radi ako vlastní bratia, svoje povinnosti poznáš, od tejto chvíle si náš agent.“

Univerzitným schodiskom som zbehol ako vo filme: zdola znie vojenský pochod, ja letím dolu schodmi sťa víchor, hore sa trepoce zástava s hviezdou solidarity. Keď som dorazil na internát, dal som si horúcu a výdatnú sprchu, voda mi stekala po makovici, až kým som nepocítil, že aj posledná úzkosť toho dňa steká spolu s vodou do odtoku a ja budem môcť spať. Aby som ale deň zavíril vo veľkom štýle, rozhodol som sa ešte trochu učiť a hodil som sa do posteľe. To bola chyba. Pri posteli mi šumel oceán, nádherný a pokojný a túžobne modrý,

a to má na mňa priam katastrofický vplyv. V mojom vnútri okrem Svedomia a Ducha žije totiž aj Antisvedomie, ktoré je ešte väčší defraudant, a to sa začalo mrviť, prebúdať sa a začalo klásť otázky, a ja moje Antisvedomie skrátka nezvládam. Jedna jediná z jeho otázok ma dokáže vystreliť do milióntej galaxie a hlavu mi roztrepať o prázdnotu. Nechal som knihu knihou a pred zrkadlom som si povedal: „Do riti, som v sračkách až po uši“. A tomu, na koho som sa pozeral, som slúbil, že mu pomôžem, že sa za žiadnych okolností nevrátim do toho bytu, ani do bytu žiadneho iného Diega, ani za nič.

Slovo som nedodržel a Diego zas nedodržel svoje. „My homosexuáli spadáme ešte do zaujímavejšej klasifikácie, ako je tá, ktorú som ti minule objasňoval. Tá rozlišuje naslovovzatých homosexuálov – s tým termínom sa stretneš často, pretože to slovo v sebe uchováva, dokonca aj v tých najhorších situáciách, istý stupeň cudnosti –, teplošov, aj to je pomerne neutrálne, a kategóriu takzvaných buzerantov, na ktorých najnižšom stupienku figurujú takzvané „horúce trenky“. Celá táto škála závisí od dispozície subjektu voči spoločenskému fungovaniu alebo voči buzerantstvu. Pokiaľ sa ručičky váh prikláňajú na stranu spoločenského fungovania, nachádzaš sa v prítomnosti homosexuála. To sme tí – sám sa zaraďujem do tejto kategórie –, pre ktorých je sex súčasťou života, ale nie životom samotným. Podobne ako hrdinovia alebo politickí činitelia, aj my dávame prednosť Povinnosti pred Sexom. Poslanie, ktorému sa venujeme, má prvoradý význam. Pre mňa osobne je posvätným poslaním národná kultúra a jej venujem to najlepšie z môjho intelektu a z môjho času. Bez chvastania, moje štúdie o kubánskej ženskej poézii 19. storočia, môj súpis vitráží a kovaní z ulíc Oficios, Compostela, Sol a Muralla, alebo moja vyčerpávajúca zbierka máp ostrova od čias príchodu Kolumba sú pre poznanie tejto krajiny absolútne nevyhnutné. Jedného dňa ti ukážem môj súpis budov zo 17. a 18. storočia, každý jeden doplnený detailnou perokresbou exteriéru a najdôležitejších častí interiéru, a to je pre hocijakú reštauračnú prácu v budúcnosti celkom nevyhnutné. Toto všetko, podobne ako moje stohy spisov, medzi ktorými je najcennejších sedem nevydaných Lezamových textov, je ovocím mnohých prebdených nocí, poklad môj, rovnako ako moje komparatívne štúdium dialektov štamgastov z prístavu alebo z Centrálného parku. Chcem povedať, že keď vyjdem na tento balkón, kde povieva hodvábný manilský šál, v ruke držím atramentové pero, korigujem svoje texty o poetike sestier Juany a Dulce Maríe Borrerových, tak neprestanem pracovať, ani keby sa mi priamo pred očami premával ten najčarovnejší mulat z celého Mariana, mädlia si pri pohľade na mňa vtáka. My, homosexuáli tejto kategórie, nestrácame čas kvôli sexu a neexistuje dôvod schopný odvrátiť pozornosť od roboty. Povera, že sme úplatní a od prírody zradní, je celkom scestná. Ach, nie, señor, sme rovnako zásadoví patrioti ako ktokoľvek. Ak si mám vybrať medzi vtákom a kubánstvom, volím kubánstvo. Za našu inteligenciu a plody nášho úsilia nám patrí priestor, ktorý sa nám neprestajne upiera. Marxisti aj kresťania, počúvaj ma dobre, budú dovtedy brázdiť svet so scvrknutou riťou, kým neuznajú naše miesto a neakceptujú nás ako spojencov, kým otvorene a priamo nepochopia, že vzťah k vývoju spoločnosti s nimi zdieľame rovnako citlivo. Teploši si nevyžadujú osobitné vysvetlenie, ako všetko, čo sa nachádza presne v strede

medzi jedným a druhým mantinelom: pochopíš ich, len čo ti zadefinujem takzvaných buzíkov, ktorých si vybavíš veľmi jednoducho. Celý čas majú vtáka zapichnutého v mozgu a konajú výhradne kvôli nemu a pre neho. Ich základnou charakteristikou je strata času. Keby čas, ktorý venujú otravovaniu v parkoch alebo na verejných plavárňach, venovali spoločensky prospešnej práci, už by sme sa vari približovali k stavu, ktorý vy nazývate komunizmom a my rajom. Najúbohejší z nich všetkých sú takzvané horúce trenky. Neznášam ich pre hlúpu nadutosť a prázdnotu a preto, že vďaka nedostatku diskretnosti a taktu povýšili na sociálny boj činnosti také bezvýznamné a spoločensky asi také potrebné ako lakovanie nechťov na nohách. Provokujú a zraňujú citlivosť verejnosti, ani nie tak vyumelkovanosťou, ako skôr tuposťou, tým večným chichotáním sa bez príčiny a rozprávaním o veciach, ktoré im nič nehovoria. Odpor je ešte väčší vtedy, keď takéto trenky pochádzajú z čiernej rasy, pretože v našej spoločnosti je černocho typickým archetypom mužnosti. A ak tí úbožiaci žijú v Guanabacoe, Buenaviste alebo v niektorej vnútrozemskej dedine, ich život sa zmení na peklo, pretože obyvatelia tých končín sú ešte netolerantnejší. Táto typológia sa dá aplikovať aj na heterosexuálov jedného alebo druhého pohlavia. V prípade mužov zaujímajú najnižší stupienok hierarchie zodpovedajúci kategórii horúcich treniek takzvané sexmašiny, vyznačujúce sa mrhaním času a dychtivou túžbou po neutíchajúcej kefovačke, ktorí, povedzme, najprv normálne idú na poštu alebo čo a potom sa v autobuse nalepia trebárs aj na niektorého z nás prihriatych a ich mužnosť tým vôbec neutrpí, robia to len preto, že sa nemôžu ovládať. U žien sa reťazec končí pochopiteľne šetkami, ale nie tými, ktoré strašia po hoteloch a lovia turistov, alebo tými, ktoré to robia pre peniaze a ktorých je u nás málo, ako správne hlási oficiálna propaganda, ale tými, ktoré sa predávajú výhradne pre rozkoš samotnú, pospolitý ľud to nazýva výstižne – pre čiru rozkoš zo semena. Nech je, ako chce, aj horúce trenky, sexmašiny a šetky žijú v tomto našom raji pod hviezdami, a keď to hovorím, nerobím nič iné, len opakujem to, čo už raz povedal jeden anglický spisovateľ: „nepříjemné věci tohto světa neprestanú existovat len preto, že sa na ne nebudeme pozerat“.

Touto a inými témami sme sa postupne stávali priateľmi, zvykali sme si spoločne tráviť popoludnia, piť čaj z tých šálok, ktoré boli predrahocenné, hovorieval, a nedeľné obedy sme zmenili na čosi posvätné, nechávali sme si na ne tie najzaujímavejšie diskusie. Po Skrýši som sa premával bosý, vyzliekal som si košeľu a on na moje prianie otváral chladničku, čo je skutok, ktorý vo vidiečanoch a neistých ľuďoch väčšmi ako čokoľvek iné vytvára pocit, že dosiahli vrcholný stupeň dôvery a uvoľnenia. Diego nástojil na čítaní mojich písáčiek, a keď som sa napokon odvážil požičať mu rukopisy, dva týždne ma nechal čakať a nepovedal ani slovo, až kým napokon nevyložil karty na stôl. „Budem celkom úprimný. Zlož si červené okuliare, nevidíš cez ne. Čo má znamenať, ak namiesto *vidiečan* napíšeš *mužík*? Prejavuje sa v tom nadmerné štúdium literatúry vydavateľstiev Mir a Pokrok. Musíš začať od základov, pretože talent máš.“ A vzal opraty môjho vzdelávania do vlastných rúk. „Prečítaj si,“ povedal, podávajúc mi knihu Cukor a osídľovanie Antíl, a ja som si ju prečítal. „Prečítaj si Úvahu o kubánskom zmysle pre humor,“ a ja som si to prečítal. „Prečítaj si amerikanizmy a kubanizmy v litera-

túre,” a ja som čítal. „Toto si daj do obalu z časopisu Verde Olivo a dávaj pozor, aby sa k tomu nedostal nejaký zvedavec. Je to El Monte, rozumieš? Z lyriky tu máš Kubánstvo v poézii a k tomu čisté tepané zlato: kompletnú zbierku Orígenes, takú nemá ani samotný Rodríguez-Feo. Budeš ju lúskať pekne stránku po stránke. A tuto je, i keď k tomu sa, samozrejme, prepracujeme až neskôr, všetko, čo teraz robíme, je len príprava na ceste k nemu, k dielu Majstra, k jeho poézii a próze. Pod, polož naňho ruku, hladkaj ho, nasávaj jeho múdrosť. Jedného dňa, v niektorý novembrový podvečer, vtedy je havanské svetlo najkrajšie, sa prejdeme popred jeho dom na ulici Trocadero. Pôjdeme z bulváru Prado, budeme kráčať po chodníku oproti, zhovárať sa a opadne z nás všetka ťažoba. Ty budeš mať na sebe niečo modré, tá farba ti bohovsky sekne, a budeme si predstavovať, že Majster žije a práve teraz nás pozoruje cez žalúzie. Rozvoniava tabak jeho cigary, počuť jeho prerývaný dych. Povie: ‚Pozrimeže na toho buzíka a jeho šuhajka, ako sa len snaží urobiť z neho svojho chovanca, namiesto toho, aby mu do košele strčil aspoň desaťpesovú bankovku‘. Neurážaj sa, on je taký. Viem, že ocení moju snahu a tvoju citlivosť a inteligenciu, a hoci sa mu neušlo veľa pochopenia, poteší ho tvoje revolučné nasadenie. V ten deň bude hádam vďačný aj za to, že musel pred byrokratmi z Výboru pre kultúru pol hodiny čítať časti svojho diela, ktoré boli určené pre kráľovstvo Proserpiny, teda pre dosť široké publikum, to je jasné.“ Na mapách rozmiestnených po byte sme vyhľadávali najzaujímavejšie budovy a námestia Starej Havany, vitráže, z ktorých sa nedá odtrhnúť zrak, najjemnejšie kovania, stĺpy toľko ospevované Carpentierom a zvyšky tristoročných mestských hradieb. Zostavil pre mňa podrobný itinerár, podľa ktorého som sa riadil doslova a do písmena, a plný dojemov som sa vracal späť, aby som v uzavretej intimite bytu komentoval všetko, čo som videl, a pritom sme popíjali guávodú šťavu, bylinkové prú z Orientu alebo koktail z chirimoya a počúvali sme Saumella, Caturlu, Lecuonu, Trio Matamoros alebo, celkom tíško, kvôli susedom, Celiu Cruz a sórnou Matanzančanku. Pokiaľ ide o balet, ktorý bol jeho slabosťou, neprepáčil mi jediné predstavenie. Akokoľvek ťažké bolo vybaviť vstup, vždy mi ho vybavil a v naozaj kritických prípadoch mi posunul svoju vstupenku. V divadle sme sa nezdravili, aj keď sme sa pri vchode alebo východe stretávali, tvárili sme sa, že sa nevidíme, a jeho miesto nikdy nebolo vedľa môjho. Počas prestávok som ostával v hľadisku, aby som zabránil náhodným stretnutiam, a počítal som samohlásky textu programu. „Na našom priateľstve ma najväčšmi udivuje,” hovorieval, „že o tebe viem rovnako málo ako na začiatku. Prezrad’ mi niečo, človeče. Tvoju prvú sexuálnu skúsenosť, kedy si začal chodiť, aké máš erotické sny. A nepokúšaj sa ma obľnúť; ty s tými tvojimi očami, keď sa odtrhneš z reťaze, musíš byť hotový diabol.“ „A prečo mi,” začínal so starou pesničkou vždy, keď som zneistel, „teraz, keď sme ako bratia, nedovolíš vidieť ťa nahého. Upozorňujem ťa, nie som schopný uchovať si v pamäti žiadneho muža, ak som mu nevidel holúbka. Poviem ti, ako si ho predstavujem: ten tvoj je nežný ako hrdlička, i keď dovoľ, aby som ti oznámil, že sú aj takí mládenci tvojho typu, citliví a duchovne založení, ktorí keď odhodia šaty, ohúria skutočne fenomenálnym kúskom.“

Na lezamiánsky obed som musel prísť v obleku s kravatou. Oblek mi požičal Bruno, ktorý ma navyše, mysliac si, že beriem frajerku do Tropicany, donútil

priať dar desať pesos. Ako som sa dozvedel neskôr, samotný Lezama v Raji hovorieval, že výnimočnosť obeda spočívala v krajkovanom obruse, ktorý nebol ani biely, ani červený, ale krémový a na ktorom sa jagala dokonalosť bielej glazúry servisu s tmavozeleným lemovaním. Diego odkryl polievkovú misu, v ktorej sa parilo z hustej banánovej polievky. „Zatúžil som ťa omladiť,” povedal so záhadným úsmevom, „preniesť ťa do čias najútlejšieho detstva, a preto som do polievky pridal trochu tapioky...” „To je čo?” „Juka, decko, neprerušuj ma. Nadôvažok som pridal niekoľko zrníek kukurice, pretože je toľko vecí, ktoré sme ako deti mali radi a ktoré si napriek tomu viac nevychutnávame. Ale neznepokojuj sa, nie je to tá preslávená polievka západu, spomínam to len preto, že niektorí gurmáni len čo zbadajú kukuricu, už aj vidia vozy pionierov tiahnuce prériami indiánov Siuxov smerom na Kaliforniu. No tu sa musím pozerať na stôl mladých junákov,” prerušil svoj čudesný prejav, ktorý som sledoval s prihlúplym úsmevom, tváriac sa, že sa rovnako ako on užívam do hry. „Výmena stráži,” povedal, zdvíhajúc tanieri, keď sme dojedli vynikajúcu polievku, „zaskvel sa kanárik nad netýkavou langustou a svoj vstup ohlasuje druhý chod v podobe mletého soufflé z darov mora, na povrchu zdobeného štvorylkou garnátov tvoriacich chór, usporiadaných do párov, z ktorých klepietok sa šíri tryskajúca vôňa manny pripomínajúcej krásu bieleho koralu. Súčasťou soufflé je aj ryba zvaná cisárovná a langusty sršiace temnočerveným úľakom, s ktorým sa ich panciere stretli na ražni vypekajúcom z jamôk ich vypúlené oči.” Na soufflé som nenachádzal slov a moja neschopnosť či skôr neschopnosť môjho vyjadrovania napokon zapôsobila ako najlepšia pochvala. „Po tomto plamennom chode, hýriacou takou dokonalosťou palety žiariacich farieb, ktorá už je len na krôčik od baroka, no decentnosťou grilovania a alegorickosťou naskicovanou langustami predsa len gotickou, ozdobme, prosím, jedlo červenou repou máčanou v majonéze spolu s lúbeckou špargľou a dávajte dobrý pozor, Juan Carlos Rondón, pretože práve prichádza vrchol ceremónie.” Keď chcel napichnúť cviklu na vidličku, celé koliesko sa uvoľnilo a spadlo na obrus. Nedokázal zakryť rozmrzenie a chcel chybu napraviť, no cvikla neprestajne krvácala, a keď ju po tretí raz naberal, na mieste, kde prepichol šupku, sa koliesko prelomilo a cvikla sa rozpadla; polovica ostala prilepená na vidličke a druhá polovica dopadla na obrus a na jeho rozetách vytvorila tri krvavé ostrovčeky. Zdesením som otvoril ústa, no on sa na mňa pozrel rozjaseným pohľadom: „Sú dokonalé,” povedal, „tie tri škvrny v skutočnosti dodávajú jedlu nádych veľkoleposti.” A takmer deklamačne dodal: „Vo svetle, v nezlomnej trpezlivosti umelca, v predtuchách, v spôsobe, akým vlákna zachytili krv rastliny, tieto tri škvrny poodhalili ponuré očakávanie.” Zasmial sa a šťastný a pobavený mi prezradil tajomstvo: „Práve sa zúčastňuješ na rodinnom obede, ktorý podáva doňa Augusta na stranách Raja, kapitola sedem. Po tomto budeš môcť povedať, že si jedol ako pravý Kubánec, a navždy vstúpiš do bratstva obdivovateľov Majstra, a už ti ostane len taká maličkosť, spoznať jeho dielo.” Potom sme jedli pečeného bažanta a za ním nasledoval zmrzlinový krém, takisto lezamiánsky, ktorého recept mi ponúkol, aby som ho jedného dňa naučil moju mamu. „Teraz by mala Baldovina priniesť ovocnú misu, no keďže tu nie je, pôjdem pre ňu ja. Iste mi odpustiš, že som jablká a hrušky nahradil mangom a guávou, ktoré sa

pri mandarínkach a hrozne nevynímajú až tak zle. Potom nás čaká káva, ktorú budeme popíjať na balkóne, zatiaľ čo ja ti budem recitovať básne Zeneu, toho zhanobeného, a vynecháme havany, pre ktoré ani jeden z nás nemá slabosť. Ešte predtým však,“ dodal s náhlou inšpiráciou, keď zrakom zavadil o hodvábný šál, „trochu flamenka“ a oblažil ma oslňujúcim dupotom podpätkov, ktorý ale náhle prerušil. „Nenávidím to,“ povedal a odhodil šál ďaleko od seba. „Neviem, či mi jedného dňa budeš môcť odpustiť, David.“ To isté som si myslel aj ja a zrazu som sa začal cítiť zle, pretože kým som si vychutnával obed, nepodarilo sa mi zabrániť, aby niektoré z mojich neurónov neostali mimo hostiny, neochutnali ani za lyžicu a neboli v strehu, uvedomujúc si, že langusty, garnáty, lübeckú špargľu a hrozno mohol získať jedine v diplomatických obchodoch, a preto potvrdzovali jeho vzťahy s cudzincami, o čom som mal, z pozície špeciálneho agenta, povinnosť informovať súdruha, ktorý pre mňa ešte stále nebol Ismael.

Čas plynul šťastne a v jednu sobotu, keď som prišiel na čaj, Diego pootvoril dvere. „Nemôžeš ísť dnu. Je tu niekto, kto si neželá byť videný, a ja som mu dlžný splniť toto pranie. Vráť sa neskôr, prosím.“ Odišiel som, ale len cez ulicu, aby som videl tvár toho, kto si neželal byť videný. O chvíľku sa zjavil Diego sám. Zdal sa mi nervózny, obzrel sa na obidve strany ulice a rýchlo ako blesk sa stratil za rohom. Poponáhľal som sa a stihol som ho zazrieť nastupovať do diplomatického auta, napoly ukrytého v pasáži. Musel som sa skryť za stĺpom, no zmizli ako gáfor. Diego v diplomatickom aute! Hruďou sa mi rozliala prenikavá bolesť. Panebože, tak predsa to bola pravda. Bruno mal pravdu, Ismael sa mýlil, keď hovoril, že týchto ľudí treba posudzovať individuálne. Nie. Treba byť neprestajne v strehu: homoši sú zradní od prírody, zaťažení dedičným hriechom. Pokiaľ ide o mňa, ja som priamy. Mohol by som na to zabudnúť a byť šťastný: ja som sa predsa riadil inštinktom svojej triedy. Ale nedarilo sa mi rozveseliť sa. Bolelo ma to. Aké je to strašné, keď ťa kamarát zradí, ako hrozne to len bolí, mamička moja, a aká príšerná zlosť sa ma zmocnila pri pomyslení na to, že som sa zasa raz nechal nachytať, zatiaľ čo ten druhý si so mnou robil, čo sa mu zachcelo. Ako zle sa len cítiš, keď ti neostáva nič iné, ako uznať, že dogmatici majú pravdu a že ty nie si nič iné ako sentimentálny, nebotyčný idiot schopný každého si oblúbiť. Zašiel som na Malecón, a ako to už chodí, príroda sa prispôsobila nálade mojej duše: obloha sa v momente zatiahla, hrmenie bolo čoraz hlasnejšie a vo vzduchu sa začala vznášať vôňa dažďa. Kroky ma zaviedli priamo na univerzitu, hľadal som Ismaela, no zdravý rozum – alebo čo to bolo, pretože u mňa je zdravý rozum ťažko prípustný luxus – mi hovoril, že tretie stretnutie s ním už nezvládnem, neznesiem jeho jasný a prenikavý pohľad, a rozmyslel som si to. Druhýkrát som sa s ním stretol po lezamiánskom obede, keď som si potreboval utriať veci v hlave, aby mi nepraskla. „Zmýlil som sa,“ povedal som mu vtedy, „ten chlapec je dobrý človek, veľa vody nenamúti a nestojí za to sledovať ho ďalej.“ „Nevravel si náhodou, že je to kontrarevolucionár?“ odtušil ironicky. „Iste, je namieste pripustiť, že jeho vzťah k Revolúcii nie je rovnaký ako náš. Je zložité byť s niekým, kto ťa žiada, aby si ho akceptoval a prestal byť sám sebou. Ak to tak zhrniem...“ Ale nezhrnul som nič, nedôveroval som Ismaelovi natoľko, aby som dodal to, čo by som bol najviac chcel: „Správa sa tak, aký je, ako myslí. Pohybuje sa s takou vnú-

tornou slobodou, akú by som chcel mať sám, ja, ktorý som radikál.“ Ismael ma sledoval a usmieval sa. Rozdiel medzi jasným a prenikavým pohľadom Diega a Ismaela (aby som uzavrel kapitolu o tebe, Ismael, veď toto nie je tvoj príbeh) spočíval v tom, že ten Diegov sa obmedzoval len na naznačenie vecí, zatiaľ čo Ismaelov pohľad priam vyžadoval, aby si začal konať a veci meniť, ak sa ti nepáčia. Preto bol z nás troch najlepší. Hovoril so mnou o kadečom, a keď sme sa lúčili, položil mi ruku na plecía a poprosil ma, aby sme sa neprestali stretávať. Pochopil som, že ma oslobodzuje od mojich povinností agenta a že sa začína naše priateľstvo. Čo si pomyslí teraz, keď mu prezradím svoj najnovší objav? Vrátil som sa k Diegovmu domu odhodlaný čakať, koľko bude treba. Prišiel taxikom v najväčšom lejaku. Vybehol som za ním po schodoch a vošiel som skôr, ako stihol zatvoriť dvere. „Frajer mi už odišiel,“ vtipkoval. „A čo má znamenať táto tvárička? Nechceš mi vari nahovoriť, že žiarliš.“ „Videl som ťa nastupovať do diplomatického auta.“ Toto nečakal. Pozrel sa na mňa s popolavou tvárou, klesol na stoličku a sklonil hlavu. Potom ju opäť zdvihol, starší o desať rokov. „Von s tým, čakám.“ Teraz sa začne spoveď, pokánie, prosby o odpustenie, prezradí aj meno kontrarevolučného spolku, ktorého je členom, a ja pôjdem priamo na políciu, pôjdem na políciu. „Chcel som ti to povedať, David, ale nechcel som, aby si sa to dozvedel tak skoro. Odchádzam.“ Odchádzam, tónom, akým to povedal Diego, má medzi nami strašný význam. Vyjadruje, že navždy opúšťaš krajinu, že sa vymazávaš z jej pamäti a ju vymazávaš zo svojej, a že či chceš alebo nechceš, akceptuješ postavenie zradcu. Chvíľa, odkedy to vieš a akceptuješ, je zarátaná v cene. Len čo máš povolenie v rukách, už sa ti nikoho nepodarí presvedčiť, že neodchádzaš s radosťou. Ale toto nemôže byť tvoj prípad, Diego. Čo budeš robiť tak ďaleko od Havany, od horúcej špiny jej ulíc, od kriku Havančanov? Čo si len počneš v inom meste, drahý Diego, v ktorom sa nenarodil Lezama a v ktorom na konci každého týždňa vždy už posledný raz netancuje Alicia? V meste bez byrokratov a dogmatikov, ktorých by si mohol kritizovať, bez Davida, ktorý ťa má tak veľmi rád? „Nie je to preto, prečo si myslíš,“ povedal. „Vieš, že politika je mi ukradnutá. Je to kvôli Hermanovej výstave. Nie si dobrý pozorovateľ, nevieš, aký spád to všetko nabralo. A nevyhodili z roboty jeho, vyhodili mňa. Herman sa s nimi dohodol, prenajal si byt a bude pracovať ako umelecký poradca pre Havanu. Uznávam, že som to s obhajobou diel prehnal, že som bol nedisciplinovaný a že som vystupoval drzo, využívajúc svoje postavenie, ale čo? Teraz, s touto pečiatkou v pase nájdem prácu akurát tak v poľnohospodárstve alebo na stavbe a povedz, čo si počnem ja s tehlou v ruke? Kam ju položím? Je to len obyčajná pracovná výstraha, ale kto ma už s takýmto profilom zamestná, kto bude kvôli mne riskovať? Je to nespravodlivé, viem, právo je na mojej strane a nakoniec mi budú musieť dať za pravdu a odškodniť ma. Ale čo budem robiť? Bojovať? Nie. Som slabý a váš svet nie je pre slabých. Práve naopak, vy sa tvárite, akoby sme ani neexistovali, akoby sme tu boli len na urážky a na to, aby sme mlčky prikyvovali ešte aj červom na smetisku. Pre vás je život jednoduchý: netrpíte oidipovským komplexom, nemučí vás krása, nemali ste milovaného kocúrika, ktorého vám otec pred očami rozporcioval na kúsky, aby z vás vyrástli chlapi. Samozrejme, aj buzerant môže byť silný. Príklady žiaria, to ja dobre viem. Ale tu ide o mňa. Ja som slabý, dolieha na

Ulica Galiano: ulica v havanskej štvrti Centro Habana. V období pred Revolúciou sa na nej stretávali odporcovia Batistovho režimu, vrátane Fidela Castra.

Carlos Loveira (1882 – 1928): kubánsky spisovateľ a politický aktivista.

Juan Goytisolo (1931 – 2017):
španielsky básnik a spisovateľ.
„Homosexualita“ a politické pre-
svedčenie ho donútili opustiť
frankistické Španielsko.

Juana de Ibarbourou (1895 – 1979): uruguayská modernistická spisovatelka.

Mirta Aguirre (1912 – 1980): ľavicová aktivistka v predrevolučnom období, po víťazstve revolúcie činná na kultúrnom poli.

UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción): v rokoch 1965 – 1968 pracovné tábory pre osoby nepohodlné režimu, ktorých väčšinu tvorili gejovia.

EFE: španielska spravodajská agentúra.

Radio Reloj: rozhlasové vysielanie
kubánskej vlády.

John Donne (1572 – 1631): anglický spisovateľ a filozof.

Konstantinos Kavafis (1863 – 1933): grécko-egyptský básnik z vtedy kozmopolitnej Alexandrie. V 60. rokoch sa stal „ikonou“ kultúrneho hnutia gejev.

Alicia Alonso (1921 – 2019):
slávna kubánska primabalerína,
riaditeľka Národného Baletu.

Dulce María Loynaz (1903 – 1997): významná kubánska poetka pochádzajúca zo starej aristokratickej rodiny.

Mir a Progres: sovietske vydavateľstvá vydávajúce knihy po španielsky.

Cukor a osídlenie Antíl (*Azúcar y población en las Antillas*): kniha kubánskeho historika a ekonóma Ramira Guerra (1880 – 1970), vysvetľujúca vznik cukrovarníckeho priemyslu a jeho význam na formovanie kubánskej spoločnosti.

mňa vek, nemôžem čakať desať alebo pätnásť rokov, kým sa spamätáte, akokoľvek verím, že Revolúcia napokon bude musieť napraviť svoje prešľapy. Mám tridsať rokov. Ostáva mi možno ešte takých dvadsať produktívneho života. Chcem robiť veci, žiť, robiť si plány, stáť pred zrkadlom Las Meninas, organizovať konferencie o poézii Flor a Dulce Maríe Loynazových. Nemám na to právo? Keby som bol dobrý katolík a veril by som v ďalší život, bolo by mi to jedno, ale váš materializmus je nákazlivý, je to už predsa dosť rokov. Život je tento, iného niet. V každom prípade aspoň dúfam, že nie. Rozumíte mi? Tu ma nechcú, načo hádzať hrach o stenu, mne sa páči byť taký, aký som, z času na čas trochu našuchoriť perie. Povedz, koho tým urážam, ak je to moje vlastné perie?"

Jeho posledné dni tu neboli vždy smutné. Niekedy som ho zastihol v eufórii, vznášajúceho sa medzi balíkmi a starými papiermi, popíjali sme rum a počúvali sme hudbu. „Skôr ako prídu spísať inventár, zober si môj písací stroj, elektrickú dvojplatničku a tento otvárač na plechovky. Tvojej mame sa veľmi zíde. Toto sú moje štúdie o architektúre a urbanistike, je ich dosť, čo? A sú dobré. Ak mi neostane čas, pošli ich anonymne do Mestského múzea. Tu sú materiály o návšteve Federica Garcíu Lorcu na Kube. Obsahujú aj veľmi podrobný itinerár a fotografie miest a ľudí, ktorých som podrobne preštudoval. Je tam aj akýsi neznámy černochoch. Antológiu básní venovaných rieke Almendares si nechaj ty a doplň ju, keď sa objaví ďalšia, i keď dnes už Almendares veľmi nie je témou pre básne. Pozri na túto fotku: ja počas Alfabetizačnej kampane. A toto sú fotky mojej rodiny. Zoberiem si ich všetky. Tento môj strýko bol veľký štramák, zadusil sa plnenou cibuľou. Tu som s mamou, pozri, aká fešanda. Počkaj, čo som ti ešte chcel nechať? Moje papiere si si už odniesol, nie? Články, ktoré sa ti budú zdať najstráviteľnejšie, pošli do Revolúcie a kultúry, hádam ich tam niekto ocení, vyber tematiku minulého storočia, tá prejde skôr. Zvyšok odovzdaj Národnej knižnici, už vieš komu. Tento kontakt nestrať, občas mu dones nejakú cigaru a neuraz sa, ak ti trochu polichotí, pes, ktorý breše, nehryzie. Nechám ti aj kontakt na Balet. A toto, David Alvarez, šálky, z ktorých sme spolu toľko pili, chcem u teba nechať v depozite. Ak sa náhodou niekedy naskytne príležitosť, pošleš mi ich. Ako som ti hovoril, je to sévreský porcelán. Ale nie preto, patrili rodine Loynaz del Castillo a je to dar. No dobre, budem úprimný, vymohol som si ich. Moje platne a knihy už odišli, tvoje si si zobral a tieto, čo sú tu, sú na zmätenie pisateľov inventára. Zožeň mi plagát Fidela s Camillom, malú kubánsku zástavu, fotku Martího na Jamajke a tú s Mellom v klobúku; ale rýchlo, pretože ich treba poslať diplomatickou poštou spolu s fotkami Alicie v Giselle a mojou zbierkou kubánskych mincí a bankoviek. Chceš dáždňík pre mamu alebo plášť?“ Mlčky som ho počúval, ale občas ma premkla slabá nádej a veci som mu vracal. „Diego, a ak niekomu napíšeme? Rozmýšľaj, komu by sme mohli. Alebo pôjdem a vyžiadam si prijatie u nejakého funkcionára, ty ma počkáš vonku.“ Smutne sa na mňa pozeral a nereagoval. „Nepoznáš nejakého advokáta, niektorého z tých lepších červov, ktorí na smetisku ostali? Alebo nejakého skrytého teploša vo vysokej funkcii? Toľkým ľuďom si predsa pomohol. Ja promujem v júli, od októbra už budem pracovať, mesačne ti dám päťdesiat pesos.“ Odmlčal som sa, keď som videl, ako mu vlhnú oči, no stále sa dokázal ovládať. „Dám ti poslednú radu:

dbaj na to, aké šaty si obliekaš. Nebude z teba Alain Delon, ale máš svoj pôvab a nádych tajomnosti, ktorý, nech si vraví kto chce, čo chce, vždy otvorí dvere.“ Zrazu som nevedel ja, čo povedať, sklonil som hlavu a dal som sa do upratovania a preberania stohov papierov. „Nie! Toto nie, nerozbaľuj to. To sú nevydané Lezamove texty. Nepozerať sa tak na mňa. Prisahám, že ich nikdy nezneužijem. Tiež som ti prisahal, že nikdy neodídem, a odchádzam, ale to je niečo iné. Nikdy ich nepredám ani nedarujem nikomu, kto by ich chcel zneužiť na politické dôvody. Prisahám. Na moju mamu, na basketbalistu, na teba, ver mi. Ak budem môcť vzdorovať búrke aj bez nich, vrátim ich. Nepozerať sa tak na mňa! Myslíš, že si neuvedomujem svoju zodpovednosť? Ak sa však ocitnem v tiesni, možno ma vytiahnu z najhoršieho. Cítim sa kvôli tebe nanič. Nalej mi ešte a choď.“

Ako sa blížil deň odchodu, bol čoraz malátnejší. Zle spal a schudol. Bol som s ním skoro stále, no takmer sa so mnou nerozprával, myslím, že ma niekedy ani nevnímal. Schúlený v kresle Johna Donnea, s knihou básní a s krucifixom v rukách – pretože jeho religiozita sa prehĺbila – pôsobil ako bez duše a bez života. Spoločnosť mu robila María Callas, spievajúca ticho a nežne. Raz sa na mňa náhle zadíval (ten tvoj prenikavý pohľad, Diego, nikdy ti ho neodpustím) a hľadel na mňa výnimočne intenzívne. „Povedz mi pravdu, David, máš ma rád? Bolo ti moje priateľstvo na niečo dobré? Správal som sa k tebe bezohľadne? Myslíš, že škodím Revolúcii?“ María Callas sa odmlčala. „Naše priateľstvo bolo čestné, naozaj, a vážim si ňu.“ Usmial sa. „Nezmenil si sa. Nehovorím o úcte, ale o láske medzi priateľmi. Prosím, už sa viac nebojme slov.“ Ved’ presne to som chcel povedať, nie? No mám s tým problémy, a aby si bol mojou náklonnosťou istý a aby vedel, že som sa počas nášho kamarátstva zmenil, že som iný, väčší sám sebou, akým som vždy chcel byť, dodal som: „Zajtra ňu pozývam na obed do Conejita. Pôjdem tam skôr a postavím sa do radu. Stačí, ak prídeš pred dvanástou. Platím ja. Alebo chceš, aby som sa pre teba zastavil a pôjdeme spolu?“ „Nie, David, veľmi pekne ti ďakujem. Všetko je dobré tak, ako je.“ „Ale áno, Diego, trvám na to. Viem, čo hovorím.“ „Dobre, ale nie do Conejita. V Európe budem vegetariánom.“ Ak to, čo som chcel alebo potreboval, bolo ukázať sa s ním, ak mi práve toto malo pomôcť nájsť pokoj duše, tak dobre, pochopil to. Do reštaurácie prišiel o desať dvanásť, pod japonským slnečníkom a v šatách, v ktorých by som ho rozoznal na kilometer. Z chodníka oproti zakričal moje meno s dvomi priezviskami, roztvárajúc náruč plnú náramkov. Keď bol celkom pri mne, pobožkal ma na líce a začal opisovať krásne šaty, ktoré práve videl vo výklade a ktoré by mi sadli ako ríť na šerbeľ, no na jeho prekvapenie a na prekvapenie moje a celého davu som celkom iný módný štýl hájil s takým premršteným nasadením, že som ho celkom zatienil, pretože aj toto je vlastné nám nesmelým, keď sa odviažeme, nik sa nám nevyrovná. Obedom sme oslávili jeho schopnosť odškrobiť komunistov. A keď sme prešli k môjmu literárnemu vývoju, doplnil na zoznam môjho povinného štúdia niekoľko titulov. „Nezabudni na grófkku de Merlín, začni ju študovať. Medzi tebou a tou ženou sa odohrá mimoriadne stretnutie.“ Skončili sme na zákusku v Coppelií a potom v Skryši s fľašou Stoličnej. Bolo to nádherné, až kým nám nedošlo pitie. „Potreboval som túto ruskú vodku, aby som ti povedal dve posledné veci. Tie najťažšie som si nechal

Úvaha o kubánskom zmysle pre humor (*Indagación del choteo*): esej kubánskeho spisovateľa Jorgeho Manacha (1898 – 1961), zaoberajúca sa kubánskou sociálnou psychológiou a kultúrnou identitou.

Verde Olivo: časopis ozbrojených
síl Kubánskej republiky. Názov
má odvodený z olivovozelenej
farby vojenskej uniformy.

El monte: kniha kubánskej antropológie a etnografie Lydie Cabrerovej (1899 – 1991). Dielo sa považuje za „Bibliu“ afrokubánskej kultúry a obradov santería.

Orígenes: kubánsky časopis, ktorý vychádzal v rokoch 1944 – 1956. Jeden z najdôležitejších kultúrnych časopisov doby. Podieľali sa na ňom niektorí z najlepších kubánskych spisovateľov, ako Eliseo Diego, José Lezama Lima, ale aj nekubánskych, napríklad Luís Cernuda, Juan Ramón Jiménez, Carlos Fuentes, Octavio Paz.

José Rodríguez Feo (1920 – 1994):
milionár, ktorý financoval vydávanie Orígenes.

Manuel Saumell (1817 – 1870):
kubánsky skladateľ a klavirista,
známy ako „otec kubánskeho
tanca“. Jeden zo zakladateľov
národnej kubánskej hudby.

Alejandro García Caturla (1906 – 1940): kubánsky skladateľ a sudca. Zavraždený.

Ernesto Lecuona (1896 – 1963):
kubánsky hudobník považovaný
za najvýznamnejšieho kubán-
skeho skladateľa prvej polovice
20. storočia.

Trío Matamoros: hudobné zoskupenie známe spájaním motívov bolera a sonu.

Celia Cruz (1925 – 2003): slávna interpretka salsy, v nemilosti Castrovho režimu.

Juan Clemente Zenea (1832 – 1871): kubánsky básnik popravený za svoju politiku nezávislosti Kuby od Španielska.

Alfabetizačná kampaň: kampaň
v roku 1961 za odstránenie anal-

fabetizmu väčšiny kubánskeho obyvateľstva. Kube sa v rekordnom čase podarilo odstrániť analfabetizmus, čo sa považuje za najväčší úspech Revolúcie. Camilo Cienfuegos (1932 – 1959): spolu s Fidelom Castrom a Ernestom Che Guevarom vodca Kubánskej revolúcie. Julio Antonio Mella (1903 – 1929): kubánsky revolucionár považovaný za jedného zo zakladateľov kubánskej Komunistickej strany. Grófica de Merlín – María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, condesa de Merlín (1789 – 1852): kubánska spisovateľka pochádzajúca z aristokratickej rodiny. Písala po francúzsky a po španielsky.

na záver. Myslím, David, že ti trochu chýba iniciatíva. Neprislúcha ti úloha diváka, ale herca. Ubezpečujem ťa, že tentokrát budeš hrať lepšie ako v Dome bábik. Neprestaň byť revolucionárom. Povieš si, kto som ja, aby som ti také čosi hovoril. Ale áno, mám morálku a jedného dňa ti dokážem, že som patriot a lezamianista. Revolúcia potrebuje ľudí ako ty, pretože nie Yankeeovia, ale to požieračstvo, byrokracia a spôsob vašej propagandy a vaše sebeckto môžu všetko skončiť, a jedine ľudia ako ty tomu môžu zabrániť. Nebude to nič ľahké, upozorňujem ťa, budeš potrebovať veľa odvahy. Druhé, čo ti musím povedať, počkaj, či to dokážem, pretože horím hanbou, nalej mi ešte trochu vodky, čo tam ostalo, je toto: spomínaš, ako sme sa zoznámili v Coppeli? Zachoval som sa vtedy k tebe nepekne. Nič nebolo náhodné. Bol som s Hermanom. Keď sme ťa zbadali, stavili sme sa, že ťa zaveziem do Skryšy a dostanem do postele. Stávka bola vo valutách a ja som na ňu pristúpil, aby som sa odvážil vybalíť to na teba, no ty si vo mne vždy vzbudzoval rešpekt, ktorý ma odrovnával. Keď som ťa obľal mliekom, bolo to súčasťou plánu. Tvoja košeľa vedľa hodvábného šálu, zavesené na balkóne boli znamením môjho triumfu. Herman to, samozrejme, všade roztrúbil a odvtedy ma ešte aj nenávidí. Navyše ma v niektorých kruhoch, keďže som sa v poslednom čase venoval len tebe, začali volať Červená hlupaňa, a iní si myslia, že môj odchod nie je nič iné ako podfuk, že v skutočnosti som špión vyslaný na západ. Ale neboj sa, táto dvojznačnosť tkvie v každom mužovi a nemôže mu uškodiť, dodáva mu tajomnosť a je veľa žien, ktoré, vzrušené myšlienkou zaviesť ich na správnu cestu, im ochotne padnú do náručia. Odpustiš mi?“ Mlčal som, čo si vysvetlil, že áno, že mu odpúšťam. „Vidíš? Nie som až taký dobrý, ako si myslíš. Bol by si ty schopný spraviť čosi podobné, za mojím chrbtom?“ Pozreli sme sa na seba. „Tak dobre, teraz uvarím posledný čaj. Potom odídeš a viac sa nevrátiš. Nechcem sa lúčiť.“ To bolo všetko. Keď som sa ocitol na ulici, cestu mi skrížil zástup pionierov. Ich uniformy žiarili, akoby práve vyšli spod žehličky, a v rukách niesli kytice kvetov; a hoci ešte pred chvíľou bol pionier s kvetmi otrepaným symbolom budúcnosti, neoddeliteľná súčasť hesiel zaväzujúcich nás bojovať za lepší svet, alebo práve preto, mne sa páčili; a zahľadel som sa na jedného z nich, ktorý si to všimol a rozviazal mi jazyk, a ja som mu povedal (povedal, nie sľúbil), že ďalšieho Diega, ktorý sa mi pripletie pod nohy, budem brániť telom aj dušou, aj keď ma nikto nepochopí, a že sa preto nebudem cítiť väčšmi vzdialený svojmu Duchu a svojmu Svedomiu, práve naopak, pretože ak tomu dobre rozumiem, toto znamená bojovať za lepší svet pre teba, pionier, a pre mňa. Chcel som túto kapitolu svojho života uzavrieť a nejakým spôsobom sa poďakovať Diegovi za všetko, čo pre mňa urobil, a tak som sa vrátil do Coppelie a kúpil som si takú zmrzlinu ako on. Pretože hoci mali aj čokoládovú, JA som si vypýtal jahodovú.

(Preložila Silvia Ruppeldtová.)



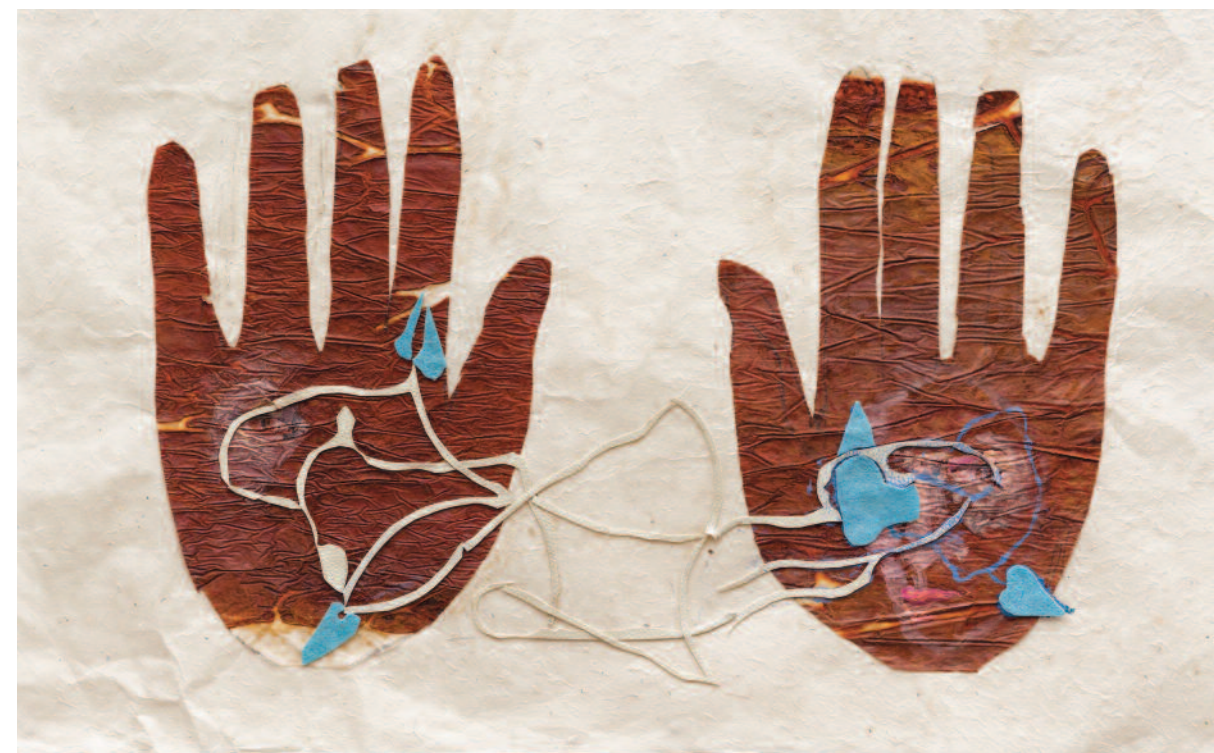
Jana Zatvarnická: Orchidea s prsiami, živica a pigment na papieri, 70 x 100 cm, 2022. Foto: Johannes Bendzulla



Jana Zatvarnická: Rozober ma (*Eleusine indica*), koláž na ručnom papieri, 84,1 x 118,9 cm, 2022.
Foto: Johannes Bendzulla



Jana Zatvarnická: Plant I. (*coral queen*), koláž na ručnom papieri, 84,1 x 118,9 cm, 2022. Foto: Johannes Bendzulla



Jana Zatvarnická: Matt root (*Aristolochia rugosa lam*), koláž na ručnom papieri, 84,1 x 118,9 cm, 2022. Foto: Johannes Bendzulla



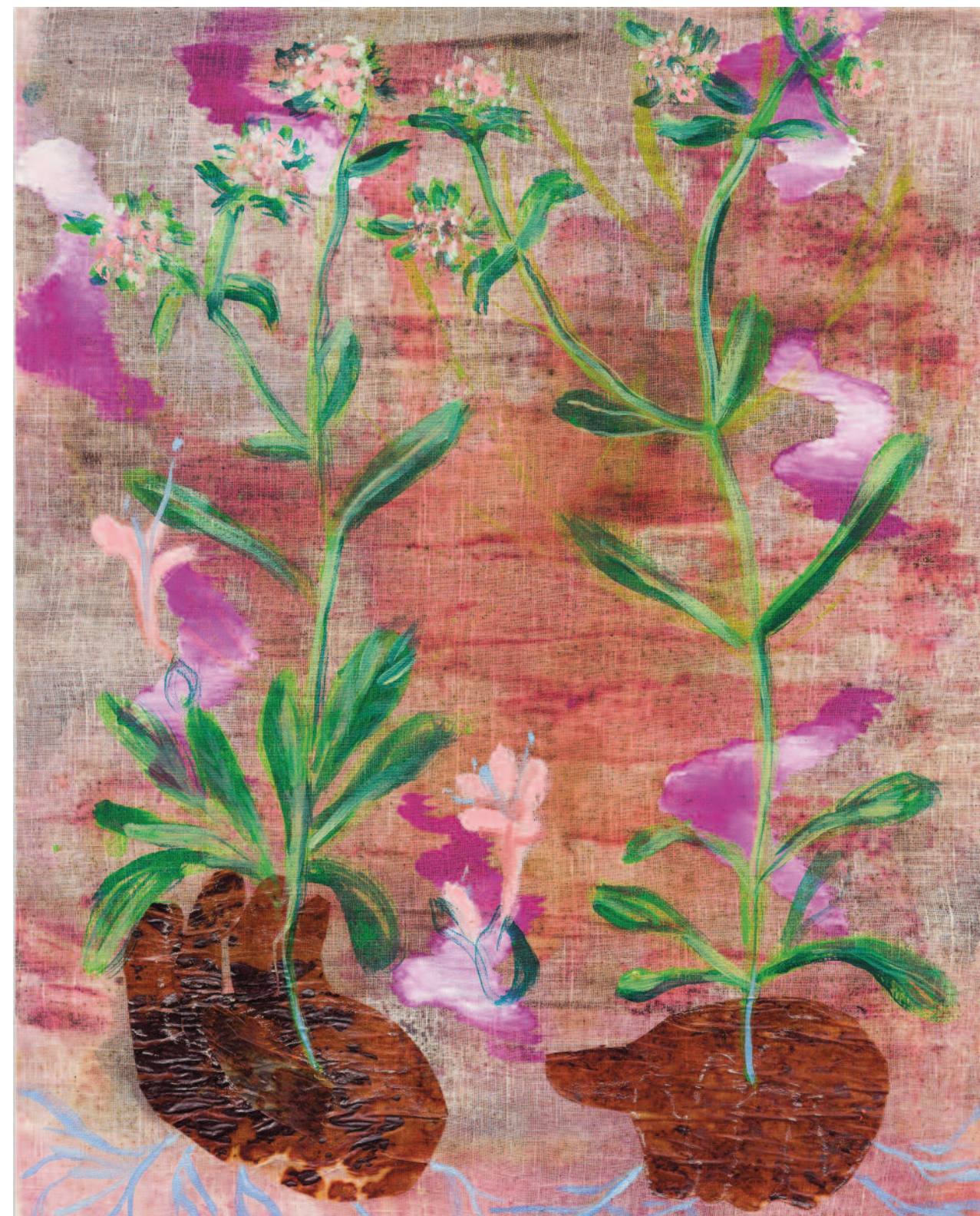
Jana Zatvarnická: Plant beings II., akvarel a voskový pastel na papieri, 30 x 40 cm, 2023. Foto: Johannes Bendzulla



Jana Zatvarnická: Plant beings III., akvarel a voskový pastel na papieri, 30 x 40 cm, 2023. Foto: Johannes Bendzulla



Jana Zatvarnická: *Urtica dioica*, vaječná tempera, olej a vlasy na plátne, 40 x 50 cm, 2023.
Foto: Johannes Bendzulla



Jana Zatvarnická: *Zakorenený dotyk (Valeriánka)*, vaječná tempera a papier na lane, 40 x 50 cm, 2023.
Foto: jmr-documentation



Jana Zatvarnická: *Poison ivy*, vlasy, živica a pigment na plátne, 40 x 50 cm, 2023. Foto: Robin Weuste

EDUARD MRVA

Furry komunita

Furry komunita je subkultúrou LGBTIQ+ aj heterosexuálnych ľudí s rôznou úrovňou vzťahu k antropomorfným zvieratám, kostýmom, antropomorfnému umeniu, ľudskej, zvieracej, rodovej identite a vlastnej sexualite. Antropomorfná podstata tejto komunity je v anglickom aj slovenskom význame slova definovaná ako antropomorfný: podobný človeku či vytvorený podľa predstáv človeka, projektovaný do podoby zvierat¹ – v zmysle furry komunít, zvierat tvoriacich či ovplyvňujúcich niekoho identitu, pričom tieto zvieratá sú vytvorené tak, že sa vo výzore či správaní podobajú človeku. Niektoré zdroje mapujú pôvod tohto slova v gréckom slove antropomorphos zo začiatku 19. storočia.² Oxfordský slovník anglického jazyka definuje antropomorfizmus ako „pripisovanie ľudských vlastností, emócií alebo zámerov neľudským entitám“.³

Ľudia od nepamäti boli schopní stotožňovať seba a iných s rôznymi zvieratami a rôznym zvieratám boli pripisované rôzne pozitívne a negatívne stereotypné vlastnosti. Niektoré pôvodné kultúry sveta, napríklad pôvodné kultúry Severnej Ameriky, využívajú totemizáciu zvierat a ľudí napríklad pri opisoch vlastných rodov (v zmysle rodinného či rodového klanu), keď napríklad jedno zviera reprezentuje celú rodinu či klan daného kmeňa, asociuje ľudí a rodiny s vlastnosťami daného zvierťa alebo so zvieratom samotným, čím sa určuje odlišnosť jedného rodu, rodiny či klanu od iného. Identifikácia so zvieratami je teda historickým faktom a toto stotožňovanie existovalo počas celých zapísaných, ústne zdieľaných či materiálne dokázateľných ľudských dejín, viac alebo menej otvorene a podporované okolitou spoločnosťou, pričom vzťah spoločnosti k tejto identifikácii sa menil v čase aj priestore.

Z historického a sociálno-antropologického pohľadu boli uvedené identifikácie, respektíve to, čo od 19. storočia nazývame moderným pojmom antropomorfizmus, prítomné u ľudí od ich prvopočiatkov a manifestácie antropomorfizmu v podobe materiálnych artefaktov boli zaznamenané už u nálezov starých 34 000 – 42 000 rokov. Jedným z najstarších dôkazov antropomorfnej ideácie u ľudí v našich zemepisných šírkach je slonovinová soška Löwenmenscha, stará podľa odhadu a chronologického určovania práve 34 000 – 42 000 rokov. Táto soška bola nájdená v nemeckej oblasti Hohlenstein-Sadel. V tomto období išlo podľa archeológa Stevena Mithena o prerod v myslení pravekého človeka pri historickom zlepšení jeho mentálnych kapacít, takáto zhmotnená ideácia bola výsledkom zintenzívnenia plynulosti medzi prírodnou históriou a sociálnou inteli-



EDUARD MRVA je ľudsko-právny aktivista (OZ Bi Centrum). Absolvoval politológiu a liberálne štúdiá (prácou zameranou na otázku identity a LGBTIQ* práva) na Bratislavskej medzinárodnej škole liberálnych štúdií, kurzy rodových štúdií na CEU v Budapešti a verejné politiky a verejnú správu (so zameraním na otázky identity a LGBTIQ* práv) na Vysoké škole Danubius v Sládkovičove.

¹ Pozri napr.: <https://slovník.aktualita.sk/pravopis/slovník-sj/?q=antropomorfn%C3%BD>.

² Pozri napr.: www.lexico.com/en/definition/anthropomorphic.

³ *Oxford English Dictionary* (1. vyd.). 1885. Anthropomorphism, Oxford : Oxford University Press.



WagnerMutt, Warm kiss, 2020, grafickým tabletom generovaná počítačová grafika, <https://www.furaffinity.net/view/35855906/>

genciou. Ideácia prostredníctvom antropomorfizmu mohla, podľa neho, umožniť lovcom empaticky sa identifikovať s lovenými zvieratami a lepšie predvídať ich pohyby počas lovu. V tomto zmysle mohla antropomorfistická ideácia prispieť k prežitiu ľudského druhu, k jeho ďalšiemu rozvoju.

V neskorších obdobiach sa antropomorfizované zvieratá stali bohyňami/bohmi či súčasťami náboženských príbehov – spomeňme napríklad staroegyptské náboženstvo s bohmi Horom/Horusom s hlavou dravého vtáka a telom človeka, Anubisa s hlavou psovitej šelmy/šakala a telom človeka či rôzne mačacie božstvá, uctievanie posvätných kráv v Indii či hinduizme, napríklad hinduistické božstvo Ganéša s hlavou slona, spomenutý totemizmus v Severnej Amerike, koncept duchovných sprievodcov v podobe zvierat, starogrécke báje antropomorfne zvieratá – hydry, kentaury, minotaurus, pes Kerberos, sfingy, grifiny, ideáciu Satana v kresťanstve spojenú s jeho kozími vlastnosťami (hlavne podobou), okrem mnohých iných druhov zvierat, ktoré sa stali posvätnými a božskými či božstvami v ostatných kútoch sveta.

V ranom kresťanstve sa zobrazovanie zvierat ako pozitívne vplývajúcich bohov či antropomorficky zmiešaných zvierat a ľudí rovnalo heréze

na základe jednej z interpretácií knihy *Genesis* (1:27), rozprávania o tom, ako Boh stvoril ľudstvo na svoj obraz – odtiaľto pravdepodobne pochádza aj časť nenávisťi k modernej furry komunite, založenej na antropomorfizme, teda miešani ľudských charakteristík so zvieracími, respektíve zvieratom, s ktorým sa daný*á člen*ka stotožňuje. Rovnako negatívne vnímajú antropomorfické zobrazovanie niektoré z interpretácií islamu, vychádzajúc z rovnakých či podobných prameňov ako kresťanské interpretácie antropomorfizmu ako herézy. Podobne sú na tom aj niektoré ortodoxné židovské výklady, ktoré nepripúšťajú zvieracích bohov či vplyv antropomorfických postáv na stvorenie sveta, zároveň odmietajú polyteizmus.

V svetovej literatúre sa od najranejších čias stretávame s rôznymi antropomorfizovanými postavami: v bájkach a príbehoch, z najznámejších spomeňme napríklad Ezopove bájky, ako napríklad *Havran a líška*, *Líška a kus syra*, *Líška a hrozno*, kde na seba alebo na ľudí prehovárajú zvieratá ľudskou rečou, sú schopné s nimi komunikovať, a kde sa prostredníctvom nich či stereotypných zobrazení daných zvierat rozpráva príbeh, alebo sa vynášajú morálne ponaučenia pre poslucháčky a čitateľov. Niektoré zdroje tvrdia, že počiatky antropomorfizmu v rozmyšľaní človeka o sebe a svojej identite môžu pochádzať z ešte dávnejších čias.

Rôzne príbehy a antropomorfizovanie zvierat pokračovalo až do relatívnej súčasnosti, keď sa okrem svojej literárnej podoby (napríklad antropomorfne zvieratá v *Alici v krajine zázrakov*) začali objavovať aj vo forme prvých filmov, najmä v USA, kde filmový a rozprávkový priemysel napredoval najrýchlejšie. Takto sa začali postupne vytvárať nové kreslené antropomorfne postavičky, ako kocúr Fritz, Myšiak Mickey, Oswald the Lucky Rabbit Walta Disneyho z 20. rokov 20. storočia, Káčer Donald, Slon Dumbo, Disneyho remake *Alice v krajine zázrakov* z 50. rokov, Tom a Jerry či rôzne adaptácie pôvodných knižných a filmových rozprávok a príbehov (*Havran a Líška* z roku 1950 od Columbia Pictures či *Robin Hood* od Walt Disney Studios z roku 1973). Práve v niektorých týchto kreslených filmoch sa môžeme stretnúť s tým, že film je kompletne obsadený zvieratami. Netreba však zabúdať ani na divadelné umenie, kde sa herci a herečky prezliekali za zvieratá dávno pred možnosťou nakrúcať filmy, či už kreslené alebo hrané.

Od rozmachu domácich a osobných počítačov v 70. a 80. rokoch 20. storočia sa k filmovým a rozprávkovým postavičkám pridali aj postavy rôznych počítačových hier so zvieracími hrdinkami a hrdinami (spomeňme napríklad ježka Sonica či Crasha Bandicoota).

V modernej a postmodernej spoločnosti, najmä od prelomu 70. a 80. rokov 20. storočia, s pokrokom v komunikačných a výpočtových technológiách, začala vznikať zdola sa organizujúca komunita ľudí – aj vďaka počítačovým,⁴ audiovizuálnym technikám a vzniku špecializovaných stretnutí nadšencov*kýň – conov, ktoré pôvodne zahŕňali len nadšencov*kyne klasických, väčšinou amerických superhrdinovských komiksov, ktoré zažívali boom od 30. a 40. rokov 20. storočia. Vďaka možnostiam tvorby identít vo virtuálnej realite a mainstream-disruptívnym možnostiam prejavu, ktorý virtuálny priestor začal poskytovať, sa títo a tieto začali spájať a organizovať vo svojej antropomorfnej záľube, ktorá má rôzne podoby, príčiny a manifestácie.

Komunitou, hlavne v USA, mapovaná história furry subkultúry hovorí o tom, že furry fanúšičky*kovia začali fungovať najprv v oblasti mimomainstreamového, undergroundového komiksového hnutia v 70. rokoch, keď začali vznikať aj rôzne nezávislé kritické a reflexívne produkcie, ktoré by sme už dnes mohli označiť za furry,⁵ či žáner komiksov ktorý zobrazoval politický a erotický obsah prostredníctvom zvieracích hrdiniek a hrdinov.⁶ Zároveň možno dodať, že táto komunita poskytla priestor sebarealizácie rôznym umeleckým, sociálne vylúčeným a LGBTIQ+ ľuďom.

Od prelomu 60. a 70. rokov je furry komunita aj politickou komunitou, ktorá reflektuje rôzne súčasné aj minulé spoločenské témy, ako holokaust (komiks *Maus*), politická reflexia minulosti (film *Fritz the Cat*), vytvára viac-menej bezpečný priestor pre LGBTIQ+ komunitu (virtuálna/internetová a conovská furry komunita), bojuje za ich práva, cez svoju disruptívnu podporuje rôzne menšiny (tým, že sú všetci reprezentovaní zvieratom, odpadá napríklad relevantnosť rasizmu či transfóbie, keďže na cone sa môžu stretnúť dve úplne rovnaké „zvieratá“, pričom ich nositelia*lký môžu byť pod svojimi fursuitmi úplne odlišní*é a v inom spoločenskom settingu by mohlo dôjsť k neznášanlivosti na

⁴ Jedným z prvých, ak nie prvým furry komiksom, šíreným prostredníctvom raného internetu medzi fanúšikovskou základňou tohto žánru, je tvorba Joea Ekaitisa, spojená s komiksom *T. H. E. Fox* z r. 1986 – 1998. Prvé roky bol tvorený priamo na Commodore 64, vtedy najdostupnejšom domácom počítači (pozri napr.: www.youtube.com/watch?v=uP8eAcCbBe0), spolu s Koala Pandom, jedným z prvých najdostupnejších grafických tabletov pre počítače. Časť zbierky týchto každých týždeň vydávaných nesexuálnych jedno-obrazkových/jednostranových komiksov (väčšinou z r. 1987 – 1990, z predchodcov WWW CompuServe, Q – Link a GEnie) nájdete v tomto zozbieranom súbore: greenreaper.co.uk/THEFox/thefox.zip.

⁵ Spomeňme napr. nezávislý, politicky nekorektný, prvý americký kreslený film označený ako mládeži neprístupný – *Fritz the Cat* (1972), kritizujúci americkú spoločnosť 60. rokov (pozri: www.youtube.com/watch?v=gR7CYfVjesw) či komiks *Maus* (1980 – 1991) Arta Spiegelmana, reflektujúci zážitky a rozprávanie jeho otca o holokauste počas druhej svetovej vojny, od nemeckej invázie Poľska, odkiaľ pochádzal, až po jeho život v koncentračnom tábore, kam sa dostal jednak pre svoj židovský pôvod, jednak ako poľský vojak (Židia sú tu zobrazení ako myši, nemeckí nacisti ako mačky a Poliaci a poľskí kolaboranti s nacistami v koncentračnom tábore a mimo neho ako prasatá); pozri: www.amazon.de/Die-vollst%C3%A4ndige-Maus-Art-Spiegelman/dp/3596180945.

⁶ SKINN, D. 2004. *Comix: The Underground Revolution*. New York: Thunder's Mouth Press.

základe týchto odlišností – tu sú úplne rovnakí, respektíve všetci*ky na rovnakej úrovni, každý*á nejakým zvieratom, ktoré ho*ju reprezentuje).

V roku 1976 vytvorilo niekoľko grafikov amatérske vydavateľstvo Vootie, zamerané na umenie založené na zvieratách. Veľa z ich tvorby zahŕňalo erotické témy, ako napríklad *Omaha the Cat Dancer*, ktorá zahŕňala aj erotické scény.⁷ Vootie si získalo určitý počet čitateľov*liek a jeho podporovatelia*ľky sa začali stretávať na sci-fi a komiksových conoch/salónoch.

Podľa historika fandomu Freda Pattena, koncept „furry“ vznikol na sci-fi salóne v roku 1980, keď kresba Stevea Gallacciho v *Albedo Anthropomorphics* spustila diskusiu o antropomorfických postavách vo vedecko-fantastických novelách. Táto diskusia odštartovala vznik diskusných skupín, ktoré sa začali stretávať na sci-fi a komiksových conoch.⁸

Pomenovanie „furry fandom/fanúšikovská základňa“ bolo používané vo fanzinoch už od roku 1983 a stalo sa štandardným pomenovaním daného žánru a komunity od 90. rokov, keď bolo definované ako „organizované obdivovanie a rozširovanie umenia a prózy zahŕňajúce furry (postavy) alebo fiktívne cicavcovité antropomorfické postavy“.⁹ Niektorí*é fanúšikovia*čky však považovali za korene furry komunity už skoršie diela, ako *Kimba The White Lion* (1965), *Watership Down* (kniha 1972, animovaný film 1978), Richarda Adamsa či Disneyho *Robina Hooda* z roku 1973. V 90. rokoch potom fanúšikovia*čky na prvých internetových fórach spravili deliacu čiaru medzi furry fandomom a funny animal fandomom, tvrdiac že furry fandom obsahuje aj erotické aspekty postáv, zatiaľ čo funny animal fandom nie.¹⁰ Funny animal fandom sa potom podľa niektorých vytratil, podľa iných sa pretransformoval do SFW, safe for work, nesexuálneho furry fandomu, nezobrazujúceho sexuálne scény a naratívy, vhodného aj pre neplnoleté osoby.

V 80. rokoch už fungovali prvé furry fanziny, tvorila sa špecifická sociálna skupina, ktorá do roku 1989 pritiahla dostatok ľudí na zorganizovanie prvého furry salónu/conu, Confurence 0 v Holiday Inn Bristol Plaza v Costa Meza, Californii. 90. roky a rozmach internetu znamenali rozmach hnutia a populárny nástroj na socializáciu furry členov*iek.¹¹

Medzi podstatné znaky komunity patrí vytváranie si vlastnej furry postavy/identity, založenej najčastejšie na svojom obľúbenom druhu zvierťaťa (alebo na zvierati, s ktorým sa daný človek stotožňuje), ktoré potom môže mať rôzne fantastické farby a vlastnosti, alebo môže byť aj kombináciou vlastností a výzoru viacerých druhov zvierat naraz – vtedy hovoríme o hybridných fursonách. Ďalej je to vizuálne, najčastejšie furry umenie a umenie na zákazku pre ostatných furry fanúšikov*čky od skúsenejších umelcov*kýň, rovnako ako aj vizuálne umenie pre komunitu (napríklad na furcony), vlastná tvorba merchandisu, prípadne aj tvorba vlastných furry kostýmov – fursuitov, aj keď tieto sú často kupované od špecializovaných súkromných výrobní, jednotlivcov a predajní šijúcich na špecifickú zákazku, čím sa často dáva priestor súkromným kreatívnym osobám, ktoré ani nemusia byť súčasťou furry komunity (aj keď väčšinou sú). Ďalej sú to stretnutia na fur conoch, rôzne krátke vystúpenia divadelného charakteru, produkcia literatúry (najčastejšie založená na furry fantasy literatúre,

erotickej aj neerotickej), stretávanie sa furry osôb, spoločné prechádzky a socializácia, chaty, dovolenky, lyžovačky či rôzne online komunity (napríklad RPG hry členiek*ov furry komunity, ale aj komunity sexuálnych a nesexuálnych zoznamiek, stretávky furry fanúšikov*čiek vo furry kostýmoch a iné).

V kostýmoch – fursuitoch, z ktorých niektoré sú skutočne zložené a drahé na výrobu, sa potom časť komunity, ktorá sa zameriava aj na kostýmové stvárnenie svojej furry identity, stretáva aj na špecializovaných niekoľkodňových stretnutiach, na Furry Pride udalostiach¹² či niektorých LGBTIQ+ Pride eventoch, kde sú vítaní*é¹³. Od roku 2000 nastal rozmach furry komunity po celom svete, čo znamená organizovanie furry stretnutí aj v našich zemepisných šírkach.

Čo sa týka ekonomickej oblasti, z dát z USA vyplýva, že v rokoch 2006 – 2007 mohol zapáleného*ú furry fanúšika*čku, ktorý*á chcel*a kostým, ale nechcel*a si ho vyrobiť sám*ama, stať 500 – 10 000 USD a že najväčšie stretnutie furry fanúšičiek*kov Anthrocon s účasťou 5 861 osôb prispelo do rozpočtu Pittsburghu v Pensylvánii 3 milióny dolárov,¹⁴ čo môže byť zaujímavé pre ľudí študujúcich ekonomické aspekty rôznych komunít a minorít a ich finančnú interakciu s majoritnou spoločnosťou. Na druhej strane však rozhodne neplatí stereotyp, že každý*á furry fanúšik*čka musí mať nutne svoj vlastný kostým a že furry fanúšikov*čky nájdeme len medzi bohatými ľuďmi. Z výskumu medzi furries vyplynulo, že kompletný fursuit vlastnilo len približne 11 – 13 % opýtaných, zatiaľ čo čiastočný fursuit 24 – 26 % z nich a len jednotlivé časti (napríklad chvost, uši, packy), ktoré sú oveľa lacnejšie než celý kostým, až 71 – 74 % opýtaných.¹⁵

Vo furry¹⁶ komunite nájdeme rôznych ľudí s rôznymi záujmami – napríklad ľudí, ktorí sú jej súčasťou pre obdiv k neerotickému či erotickému furry umeniu (tzv. furry art),¹⁷ pre identifikáciu s konkrétnym zvieratom na totemickom základe, pre obdiv k zvieratám ako takým, ako súčasť rôznych RPG hier a príbehov s ostatnými členmi*kami komunity, pre vytváranie vlastných sexualizovaných či nese sexualizovaných príbehov so svojimi zvieracími hrdinkami a hrdinami, ľudí, ktorí sa vďaka anonymite kostýmu dokážu socializovať (a v iných skupinách, kde by ich bolo fyzicky vidno, by to nedokázali), rôznych cosplayerov*ky¹⁸ a v obmedzenom počte ľudí pociťujúcich diskomfort vo svojej ľudskej identite, či ľudí s BDSM záujmami, časť BDSM komunity, ktorá v rámci BDSM hier hrá rôzne zvieratá typu



WagnerMutt, Let's get comfortable, 2015, grafickým tabletom generovaná počítačová grafika, <https://www.furaffinity.net/view/16382341/>

⁷ Zozbieranú Omahu možno nájsť v zbierke WALLER, R. – WORLEY, K. 1995. *The collected Omaha The Cat Dancer*, Vol. 1. Seattle : Fantagraphics Books.

⁸ PATTEN, F. 2012. Retrospective: An Illustrated Chronology of Furry Fandom, 1966 – 1996. In *Flayrah*.

⁹ PATTEN, F. 2016. *TheYarf! reviews. ANTHRO*.

¹⁰ SANDLER, K. S. 1998. *Reading the Rabbit: Explorations in Warner Bros. Animation*. New Brunswick, N. J. : Rutgers University Press. „[The distinction between furry and funny animal] is largely because of the baggage the term 'furry' carries with it, as a number of people see 'furries' [to be] obsessed with the sexuality of their fictitious character.”

¹¹ Pozri napr. PATTEN, F. 2017. *Furry Fandom Conventions, 1989 – 2015*. Jefferson NC : McFarland, či KLEE, M. 2016. Here's some amazing raw footage from the world's first furry convention. In *The Daily Dot*. Dostupné na: www.dailymdot.com/unclick/first-furry-convention-1989/.

¹² Pozri napr. zábery z Toronto Furwalk 2015: www.youtube.com/watch?v=RFqpkRmj2JM.

¹³ Pozri napr. Toronto Pride Parade 2018: www.youtube.com/watch?v=epE9TaZhSPc; Chicago Pride 2017: www.youtube.com/watch?v=7dgwB4zJ91I či San Francisco Pride 2015: www.youtube.com/watch?v=8EgUP9CFe1I.

¹⁴ Anthrocon website official. Pozri: BRANDOLPH, A. 2008. Furry convention a \$3 million cash cow for city businesses. In *Pittsburgh Tribune Review*.

¹⁵ Pozri otázku 18: <https://sites.google.com/site/anthropomorphicresearch/past-results/international-furry-survey-summer-2011>.

¹⁶ Slovo furry a slovné spojenie furry komunita pochádza z angličtiny zo slova furry, voľne preložiteľné ako srstnatý/srstnatá, vystihujúce spojenie antropomorfizmu „srstnaté zviera“ a (ľudskej) komunity. Plurál furries.

¹⁷ Pre rozdiel medzi sexualizovaným a nese sexualizovaným furry

umením pozri napr. rozdiel medzi obrázkami a zozbieranými príbehmi rôznych autorov a autoriek na stránkach *e621.net* a *e926.net* a do vyhľadávania v oboch zadaj meno nejakého zvieratá či postavičky z filmov či hier v angličtine.

18 Ľudia, ktorí hrajú postavu v kostýme (tu daného zvieratá) určitú dobu svojho dňa, napr. krátky čas na stretnutí komunity, kde môžu predvádzať určité divadelné predstavenie pre ostatných, byť v kostýme počas celého podujatia alebo pre malú časť komunity, pociťujúcej diskomfort vo svojej ľudskej identite. Tieto kostýmy sa nazývajú fur suits, voľne preložitelné ako „srstnaté obleky“, zobrazujúce zvieraciu postavu daného človeka.

19 EVANS, K. 2008. *The Furry Sociological Survey* (PDF); OSAKI, A. 2008. *State of the Fandom* (PDF); GERBASI, K. C. a kol. 2011. *International Online Furry Survey: Winter 2011* (PDF).

20 Z etických dôvodov neskúmali členov a členky pod 18 rokov veku.

mačky, psa či koňa, takto môžu ich členovia*ky rozšíriť svoje hry o nové kostýmové materiály a zobrazenie, rovnako tiež môžu v BDSM hrách rozšíriť repertoár zvierat, ktoré počas nesexuálnej či sexuálnej BDSM hry predstavujú, práve vďaka fursuitu (keďže BDSM zvieratá z iných fetišisticky zaujímavých materiálov sa často vyrábajú sériovo a iba s obmedzeným rozsahom zobrazených zvierat). Z queer a sociologického hľadiska je zaujímavé, že furry komunita slúži pre podstatnú časť komunity ako bezpečné, nesúdiace miesto na experimentovanie so svojou (sexuálnou či rodovou) identitou pred coming outom.

Z prieskumu vypracovaného UCLA v rokoch 2007 až 2011 vyplýva, že zatiaľ čo iba 1,8 % nefurry americkej populácie sa považovalo za bisexuálov a bisexuálky a 1,7 % za gejov a lesby, vo furry komunite sa až 14 – 25 % ľudí považovalo za gejov a lesby, 37 – 52 % za bisexuálky*ov, 28 – 51 % za heterosexuálky*ov a 3 – 8 % uvádzalo iné, alternatívne sexuálne a nesexuálne vzťahy s inými ľuďmi,¹⁹ čo svedčí o oblube komunity medzi LGBTQIA+ ľuďmi a furry komunite ako bezpečnom priestore na vyjadrenie a prežívanie svojej identity.

Ďalším vyhľadávaným pozitívom furry komunity je, že zahŕňa všetky súčasti LGBTQIA+ komunity, členovia*ky tu nájdu pozitívne reprezentácie trans furry postáv a identít, vzťahov, všetkých konsenzuálnych sexualít, sexuálnych praktík, vrátane pozitívnej reprezentácie BDSM a iných, v mainstreamovej spoločnosti zaznávaných foriem sexuality, sexu a sexuálnych praktík, ako aj asexuálnych prejavov náklonnosti či vzťahov. Je však pravdou, že pre anonymitu fursuitu/furry identity na internete sa niekedy nedá dopredu odhadnúť vek danej osoby, a tak môže niekedy dochádzať k nežiaducim kontaktom so sexuálnym podtónom voči mladistvým, respektíve mladiství*é majú dostup k erotickému obsahu, pokiaľ klamú o svojom veku. V internetovom priestore sa podobne ako na rôznych iných zoznamkách a diskusných fórach môžu skrývať aj rôzne podozrivé až nebezpečné individuá, striehnuce na neplnoleté osoby. Na conoch niekedy pre rôzne neštandardné komunikačné postupy furry fanúšikov*čiek môže dôjsť k neželaným dotykom, napríklad ak všetci*ky vystupujú bez hlasového prejavu, len za pomoci gest, ktoré si napríklad jedna strana vysvetlí inak ako druhá. Väčšinou však fungujú nepísané komunikačné pravidlá, komunikačné prešľapy sa dajú vysvetliť, a ak sa na cone/stretnutí vyskytne niekto, kto nerešpektuje niekoho komunikáciu, hranice, osobný priestor, vek či hranice, býva z conu vylúčený bezpečnostnou službou, ktorá však nefunguje v online priestore, kde človek musí buď natrafiť na členov*ky komunity, ktorí*é dohliadajú na bezpečnosť ostatných, alebo má vybudované vlastné obranné mechanizmy.

Pokiaľ ide o vekovú štruktúru, International Anthropomorphic Research Project (IARP) v roku 2016 zo zozbieraných štúdií zistil, že priemerný vek člena*ky furry komunity nad 18 rokov²⁰ je 23 – 27 rokov s tým, že 75 % členov*iek bolo vo veku do 25 rokov a 88 % malo do 30 rokov. 5 – 10 % členov*iek bolo vo veku 40 – 70 rokov s tým, že od 40. roku veku nastal vo výsledkoch výskumu nový nárast v počte členov*iek komunity. Čo sa týka rodu, 78 – 85 % členov boli muži, 2 % transrodoví a intersexuálni ľudia a 13 – 20 % bolo žien. Čo sa týka rodovej identity, členovia*ky mali na výber z 5 možností na stupnici 1 – 5, kde 1 = muž,

3 = napol žena a napol muž (nebinárna identita), 5 = čistá žena, 6 = „iné (iný rod/rodová identita)“. 40 – 45 % komunity sa identifikovalo ako muži (číslo 1); 30 – 32 % si zvolilo možnosť 2; 7 – 9 % možnosť 3; 7 – 9 % možnosť 4; 8 – 9 % možnosť 5 a 2 – 3 % si zvolili inú možnosť/rod/vlastnú definíciu rodu. 83 – 90 % fanúšikov*čiek sa v USA identifikovalo ako belosi*šky, v porovnaní so 76,5 % belochov*šiek v nefurry spoločnosti USA (podľa sčítania z roku 2018).²¹

Napriek tomu, že drvivá väčšina furry fanúšikov*čiek je liberálnejšia než bežná populácia či fanúšikovia*čky japonského anime v USA (výskum IARP ukázal, že 54 % furry komunity sú ateisti*ky či agnostici*čky, 23 % kresťania*ky, 4 % sa identifikovali ako pohanovia*ky, 2 % ako nasledovníci*čky Wicca a zvyšok praktizoval ostatné náboženstvá), aj v tejto subkultúre sa v obmedzenom množstve vyskytli ľudia ladení ako (alt-right) extrémna pravica, neonacisti*ky. V histórii sa pár týchto skupín v USA dokonca snažilo (neúspešne) tejto subkultúre diktovať pravicovo extrémistický trend či určovať a vnucovať jej svoje pravidlá.^{22 23} Napriek tomu je furry komunita v drvivej väčšine inkluzívna, antifašistická, viac-menej ľavicová a progresívna, aspoň čo sa jej dospelej časti týka.

Furry komunita sa však stále vyrovnáva s najrozličnejšími stereotypmi, či už sú to vyššie spomenuté náboženské predsudky, obviňovanie z podpory zoofilie, prirovnávanie k nebezpečným fetišistom, alebo automatické prirovnávanie k BDSM komunite a podobne. Tomuto negatívne mu obrazu napomáhali aspoň v minulosti aj rôzne mainstreamové reprezentácie furry komunity, ktoré sa sústredili iba na jej sexuálny aspekt, ktorý bol navyše interpretovaný ako niečo enormne divné až úchylné.²⁴

Čo sa týka umeleckého aspektu furry komunity vo výtvarnom umení (ale aj úžitkovom umení, napríklad pri vyrábaní kostýmov), umelecká tvorba v oblasti furry umenia dáva umelkyniam*com priestor zlepšovať sa, človek si môže všimnúť v drvivej väčšine pozitívny umelecký vývoj furry umelkyne*ca, pokiaľ ide o techniky a schopnosť zobraziť rôzne situácie, scény a rôzne zvieratá, keďže furry umelkyne*ci často robia svoje umenie pre iných, či už v podobe ich postáv v rôznych situáciách, a/sexuálnych pózach a na rôznych pozadiach, ale aj pri rôznych párovaniach na želanie s inými druhmi zvierat, ktoré nie sú identitami iných furry fanúšikov*čiek, ale aj s fursonami, t. j. reprezentáciami osobných antropomorfných zvierat (avataru toho-ktorého fanúšika*čky v podobe antropomorfizovaného zvieratá podľa výberu daného človeka).

Vytvorenie si vlastnej fursony je vo všeobecnosti považované za jeden zo základných aspektov každého člena*ky furry komunity, keďže ide o jeho*ej reprezentáciu vo vzťahu k ostatným členom*kám komunity. Z výskumu vyplýva, že aspoň 95 % ľudí z furry komunity má aspoň jednu fursonu, ktorá ich reprezentuje, ale iba veľmi malá časť má 3 a viac furson naraz, keďže fursona, ktorú si postupom času alebo na prvýkrát vyberú, je ako jediná fursona reprezentujúca ich osobu dôležitá pre väčšinu z nich: skoro 50 % opýtaných.

Čo sa týka druhov zvierat, vybraných za fursonu danej osoby, v USA vedú vlky, líšky, psy, veľké mačkovité šelmy a draky. Z výskumu vyplýva, že (z amerického chápania vlastností a osobnostných črt zvierat vybraných na antropomorfizovanie do fursony) neexistuje korelácia lokálne kultúrne chápaných vlastností

21 Pozri U. S. Census Bureau QuickFacts.

22 GERBASI, K. C. – PLANTE, C. – REYSEN, S. – ROBERTS, S. 2015. The origins of the international anthropomorphic research project. In HOWL, T. (ed.). *Furries among us: Essays on furies by the most prominent members of the fandom*. Nashville, TN : Thurston Howl Publications; PLANTE, C. N. – REYSEN, S. – ROBERTS, S. E. – GERBASI, K. C. 2016. *FurScience! A summary of five years of research from the International Anthropomorphic Research Project* (PDF). Waterloo, Ontario : FurScience; KIBERD, R. 2017. *Pony Nationalism and the Furred Reich: Inside the Alt – Furry’s Online Zoo*. Vice Media.

23 Tieto skupiny podporujú extrémne pravicové, konzervatívne, nacionalistické až rasistické hodnoty, časť podporuje politikov typu Donalda Trumpa či neonacistické teórie, ktoré sú vo furry kontexte demonštrované napr. pokusom zakázať partnerstvá furry postáv rozličných zvieracích druhov. Pozri napr.: www.newsweek.com/2017/12/01/neo-nazi-furries-trump-latest-alt-right-supporters-718113.html. Vo všeobecnosti je ale furry komunita progresívnejšia a prijímajúcejšia (vo vzťahu k LGBTQIA+ osobám a menšinám; pozri článok vyššie) než bežná americká populácia a prítomnosť extrémistov a extrémistiek v nej (v menšej miere než v nefurry spoločnosti) je len ďalším symbolom toho, že táto komunita zahŕňa všetkých ľudí, všetky aspekty spoločnosti, reflektujúc súčasnú americkú spoločnosť a jej politické a sociologické nastavenia.

24 Spomeňme napr. seriál *CSI*, ktorý sa objavil aj na Slovensku, a diel, kde sa vražda odohrá vo furry prostredí počas furry salónu: www.youtube.com/watch?v=2U90Y3WVRy4.

a povahy vybraných zvierat s vlastnosťami a osobnostnými črtami ľudí, ktorí si danú fursonu vybrali.²⁵

Niektorí*é členovia*ky furry komunity majú iné prežívanie svojej identity vo vzťahu k svojej ľudskej identite, alebo ľudskej identite pripísanej im spoločnosťou. 35 % členov*iek komunity z vyššie spomenutej vzorky sa necítilo sto-percentne ľuďmi (v porovnaní so 7 % ľudí z nefurry americkej populácie) a 39 % povedalo, že by neboli ľuďmi, alebo by boli ľuďmi na 0 percent, ak by to bolo možné, v porovnaní s 10 % nefurry americkej populácie.²⁶

Bolo zistené, že inklúzia a pocit spolupatričnosti s inými furry fanúšičkami*kmi sú vo furry komunite veľmi silné a pestované, v porovnaní s inými fanúšikovskými skupinami, zaujímajúcimi sa napríklad o fantasy žánre, anime, RPG a podobne, pričom priateľstvá ľudí z furry komunity tvorili približne z polovice iní*é furry fanúšikovia*čky a z druhej polovice nefurry ľudia. Furry komunita dopadla lepšie v porovnaní s inými fanúšikovskými skupinami a v porovnaní s populáciou nefurry ľudí v otázkach reflektovania globálnych súvislostí a problémov sveta, identifikácie sa s globálnym občianstvom presahujúcim vlastný štát a v otázkach ekologickej udržateľnosti sveta.²⁷

Čo sa týka existujúcich furry komunít, odhadom vo svete žije okolo 2,8 milióna furries, ktorí*é rozvinuli svoju furry identitu. Tieto*íto sa často združujú v zdola vytvorených furry komunitách, čiastočne ohraničených svojím štátom (v prípade, že nehovoria inými jazykmi, alebo sa nachádzajú príliš ďaleko, napríklad v zámorí), ale ich aktivity v drvivej väčšine prípadov presahujú hranice ich vlastného štátu a zúčastňujú sa na akciách presahujúcich krajinu, v ktorej sa narodili. Ako som spomenul, organizujú vlastné furry cony a salóny, kempingové aktivity, furry Pride eventy, ale zúčastňujú sa aj na LGBTIQA+ Pride festivaloch, pochodoch, nielen preto, že časť z nich je súčasťou LGBTIQA+ komunity, ale ajako spojenci – podporovatelia*ľky ľudských práv, čo je v slovenských podmienkach pre budúcnosť povšimnutiahodné, keďže by sa dala využiť prípadná podpora furry komunity pre ľudskoprávny posun LGBTIQA+ komunity na Slovensku.

Furry eventy majú často každý rok inú tému, hostí*ky, program, charitu, na ktorú prispievajú, nálepky a merchandise a môžu sa v tej-ktorej krajine konať vždy na inom mieste. V Európe je najväčším furry festivalom Eurofurence v Berlíne, v roku 2019 s účasťou 3 579 furries a iných ľudí. Niektorí*é pozorovateľky*lia, ako aj účastníci*čky hodnotia toto podujatie lepšie než účasť na najväčšom Anthrocone v USA (<https://en.wikifur.com/wiki/Eurofurence>).

Existuje dokonca furry motoristická skupina Furball Run, ktorá organizuje každoročné cesty z Anglicka do Európy, najčastejšie do Nemecka, Belgicka a Holandska, keď počas cesty plnia účastníci*čky rôzne furry aj nefurry úlohy. Počas niektorých ročníkov sa zúčastnili aj na Eurofurence v Nemecku (<https://twitter.com/FurBallRun>).

Na Slovensku som organizovanejšie furry hnutie či špecifické akcie nezaznamenal, no existuje napríklad niekoľko česko-slovenských furry skupín (napríklad www.facebook.com/groups/1040014219421688/). Slovenský furry GreyLion Aslan dokonca organizuje menší oddychový con na chate a jej okolí v Česku, MiniFurr. Napriek kapacite 30 miest sa na prvom ročníku (2007) zúčastnilo 36 furry fanú-

šičiek*kov, z toho 3 z Poľska a 1 z Nemecka. Zmena na oddychovej furry con/salón nastala v roku 2019, pričom prvý ročník sa odohrával neďaleko miesta konania ČeSFuR, najstaršieho (od roku 2005) a pravdepodobne najväčšieho furry conu v Česku. Za zmienku stojí aj Zodiacon, ktorý sa organizuje od roku 2011²⁸. ČeSFuR je navyše zaujímavý aj svojím česko-slovenským charakterom, ktorý je zkomponovaný aj do názvu salónu. Pandémia, samozrejme, spôsobila pozastavenie väčšiny furry podujatí pre rok 2020, čo bolo vidieť aj na weboch furry organizácií, salónov a podujatí.

Osobne som si furry umenie ako špecifický druh umenia prvýkrát všimol náhodou, okolo roku 2007 – 2008, po dlhšom období trávenom na serveri deviantart.com, venujúcemu sa vtedy akémukoľvek, aj disruptívnemu a nestereotypnému, modernému umeniu, kde som svojho času publikoval aj svoje počítačom generované fraktály, ktoré sa okolo rokov 2015 – 2016 objavili aj na samostatnej výstave *Do nekonečna a ešte ďalej* v DK Dúbravka, a plynulo som ako obdivovateľ a zberateľ tohto umenia, po „namotaní sa naň“, prešiel na e621, e926 a u18chan, odkiaľ zbieram do súkromnej zbierky diela a príbehy vybraných autorov*iek doteraz a chystám sa s furry komunitou interagovať aj bližšie.

Spomínam si na to, ako som s bratom počas detstva, ešte pred rozšírením internetu na Slovensku, v druhej polovici 90. rokov hrával rôzne príbehy, ktoré sme si rozprávali (a ktoré by sa modernou počítačovou a internetovou terminológiou označili ako RPG/Role Playing Game hry) a z ktorých podstatná časť obsahovala aj postavy zvierat, či už to boli postavy mačiek inšpirované seriálom *Tom a Jerry*, alebo zvieracích hrdinov z *Levieho kráľa* (hrával som väčšinou postavu surikaty Timona). Toto obdobie trvalo približne do mojich 15 či 16 rokov. Spomínam si, že väčšinou to boli hry postupne vytvárajúce herný svet od tzv. zelenej lúky, keď sme v tom-ktorom príbehu vymysleli celý herný svet, ktorý postupne vypĺňali naše postavy, často s ostatnými zvieracími hernými postavami, ovládanými na polovicu každým z nás, po pokračovanie v reálnom čase vzájomne rozprávaných príbehov, ktoré trvali hodiny a dni. Nikdy potom som sa nad tým špeciálne nezamýšľal a na toto obdobie som až do oných rokov 2007 – 2008 aj čiastočne zabudol. Po ukončení rodových štúdií na CEU v Budapešti v roku 2011



WagnerMutt, FatalPhantomAce Patreon Sketch, 2016, grafickým tabletom generovaná počítačová grafika, <https://www.furaffinity.net/view/19178385/>

25 PLANTE, C. N. – REYSEN, S. – ROBERTS, S. E. – GERBASI, K. C. 2016. *FurScience! A summary of five years of research from the International Anthropomorphic Research Project* (PDF). Waterloo, Ontario : FurScience.

26 Tamže.

27 Tamže.

28 Pre informácie a odkazy na stránky jednotlivých conov pozri: <https://en.wikifur.com/wiki/Mini-furr>, <https://en.wikifur.com/wiki/%C4%8CeSFuR> a <https://en.wikifur.com/wiki/ZodiaCon>.

som toto rané herné obdobie a svoju znovu odhalenú záľubu vo furry umení začal vnímať aj z rodovej perspektívy.

Keď sa opäť zamýšľam nad týmto herným obdobím, vychádza mi z toho, že je veľmi potrebné, aby sa deti podporovali v predstavivosti a obrazotvornosti, aby sa ich vývoj nenarúšal rodovými stereotypmi binarity („existuje iba muž a žena, správajú sa takto – výrazne odlišne – musia naplňať takéto a takéto očakávania spoločnosti“), pretože deti už odmala vedia pozitívne vnímať rôzne odlišnosti, narábať s nimi (napríklad pri hrách), a je to práve normatívny svet niektorých stereotypných dospelých, ktorý sa tento svet a ich pozitívny vývoj k akceptácii inakostí snaží zničiť, zastaviť či zvrátiť na cestu stereotypizovanej cisrodovej, heteronormatívnej spoločenskej uniformnosti, ktorá povoľuje len veľmi úzky súbor normalizovaných možností života a prežívania svojej kreativity.

Dalo by sa povedať, že voľnosť v podobných hrách podporuje aj narušanie alebo vývoj prirodzených, patriarchálnou spoločnosťou neskreslených predstáv o rode, rodovej identite a jej performancii (spomínam si, že som veľmi často hrával aj ženské postavy) a že tieto hry pomáhajú v budovaní svojej identity v rámci celého spektra, ako aj v nazeraní a pokusoch prežívať tú identitu, ktorá je patriarchálnou, rodovú binaritu propagujúcou spoločnosťou považovaná za opačný extrém v porovnaní s pripísanou rodovou identitou hrajúcej sa osoby.

V tomto smere môžu byť pre deti a mladých ľudí do určitej miery nápomocné počítačové hry, kde majú možnosť vybrať si, alebo vytvoriť akúkoľvek, na vlastnej fantázii založenú postavu, nachádzajúcu sa kdekoľvek na rodovom spektre maskulinity a femininity a na spektre prejavov sexuality, respektíve sexuality postavy. Samozrejme, počítačová hra musí takúto možnosť vytvárania a ohýbania identity vlastnej postavy podporovať.

Z moderných počítačových a internetových platforiem založených na vlastných príbehoch hráčov*ok by som spomenul rôzne textové RPG hry, hrané na Discord serveroch, kde môžu byť do vytvárania príbehov tvoriacich dej a svet danej hry zapojení*é vďaka internetu nie dve, ale desiatky, stovky ba až tisíce hráčov*ok rôznych sexualít a rodových identít – istých si svojimi identitami, skúšajúcich reakcie okolia na dané identity či pripravujúcich sa inými spôsobmi na coming out svojich identít.

V iných typoch pozitívnych a väčšinou tiež identitu nehodnotiacich hier typu *Second Life* si zas človek môže vytvoriť, vyskúšať v interakcii s inými úplne inú identitu, vytvoriť si svoju vysnívanú či vžiť sa do kože iných hráčov*ok, prípadne interagovať s rôznymi ľuďmi rôznych identít, ktorých by na ulici len tak ľahko nestretol*la, čo prispieva k porozumeniu medzi ľuďmi rôznych sexuálnych, rodových identít či identít založených na náboženstve, veku, sociálnom postavení či etnickom pôvode.

Predstavme si, ako pozitívnou skúsenosťou môže byť napríklad pre bigotne kresťansky vychovávaného cisrodového, heterosexuálneho bieleho človeka konfrontácia s realitou, keď prostredníctvom interakcie zistí, že jeho najlepší priateľ je rómsky transrodový muž, ktorý je pansexuál, čo sú všetko identity, o ktorých v domácom či cirkevnom komunitnom prostredí počúval rôzne fámy

a hororové príbehy, a len vďaka tejto príležitosti spozná napríklad skutočné reálie rómskej, transrodovej a pansexuálnej identity/komunity.

V minulosti, ktorú som už ale osobne nezažil, mali tento potenciál, vlastne aj naplňali tieto možnosti pozitívnych stretnutí napríklad rôzne tituly zo série Sims hier, keď boli hrané online.

Zo single playerových (hraných len jedným*ou hráčom*kou naraz) moderných RPG hier bez interakcie s inými hráčmi*kami na sieti, ktorú spája s furry, resp. tu diskutovanými reáliami fakt, že všetky postavy sú zvieratá (rôzne druhy, žijúce spolu v jednom meste), ako aj to, že svojím obsahom narúša rodové stereotypy a stereotypy sexuality v mainstreamových hrách (v hre sa nachádzajú otvorene gej, bi, pan, transrodové... postavy a potenciálne jedna rodovo nebínárna postava), vyberám hru *Night In The Woods*, ktorá jednak pozitívne zobrazuje svet v celej jeho rozmanitosti, jednak sa zaoberá reálnymi problémami sveta, v tejto hre ekonomickou krízou a jej dosahom na komunitu/mesto, ktorej/ktorého hospodárstvo a priemysel sa zosypali, rieši problematiku extrémistických náboženských siekt, dosahy nezamestnanosti na ľudí, rodiny a komunity mesta, rieši realitu rôznych psychických problémov rôznych postáv, dosahy týchto problémov na okolie, ako aj vzťahy s priateľmi*kami a rodinou. Rieši aj problematiku prepadnutia v prvom ročníku univerzity a dosahy, ktoré to má v americkom systéme predražených vysokých škôl, v prostredí zasiahnutom ekonomickou krízou a hospodárskym úpadkom.

Zoberme si, aký pozitívny edukačný charakter môžu mať podobné hry cielené na rôzne vekové skupiny pre rozvoj kritického a empatického myslenia u mladých, ale aj dospelých ľudí, či už pochádzajú z ľudskoprávne podporujúceho alebo nepodporujúceho rodinného a komunitného prostredia. Podobné pozitívne aspekty môžu mať rôzne furry príbehy, komiksy a animácie, ak si uvedomíme, že skoro všetky deti pozerali niekedy vo svojom detstve animované rozprávky s rôznymi zvieracími postavami, no v drvivej väčšine to boli, aspoň za môjho detstva, rodovo aj sexuálne stereotypné, binárne, cisrodové, heteronormatívne, neinkluzívne alebo rodovú či sexuality sa týkajúcu inakosť odsudzujúce či zosmiešňujúce príbehy.

Našťastie sa menia a napredujú aj animované filmy. Za tie, ktoré by zniesli zahrnutie do furry kategórie, keďže sa z nich v komunite stal okamžite fanúšikovský boom, spomeňme napríklad zvieratami zaplnený svet *Zootopie* (*Zootropolis*) od Walt Disney Animation Studios z roku 2016, mládeži prístupný podľa mojich informácií od 7 rokov, kde sa môžu stretnúť s pozitívne ladenými zobrazeniami gejského páru, čím sa vraciam k tomu, aký pozitívne formujúci vplyv môžu mať – tu rozprávky – pre deti, dospelých aj celú rodinu.

Iný aspekt rodinných kreslených filmov predstavuje akési násilné odtrhnutie postmoderných ľudí od týchto príbehov a prípadne aj zvieracích hrdinov*iek počas ich dospievania či dospelosti, keď sa im tento svet od určitého veku začne podsúvať ako detinský, nereálny či odtrhnutý od reality. Pritom na vyššie spomenutom príklade sme mohli vidieť, že práve tieto príbehy a hry môžu byť, čo sa týka reprezentovania sveta takého, aký pestrý v skutočnosti je, bližšie k realite než stále prítomné heteronormatívne a rodovo stereotypné patriarchálne vý-

klady sveta, dajme tomu, na niektorých školách a v niektorých rodinách, snažia sa prerušiť styk mladého človeka s týmto fantazijným svetom, kde je možné všetko, bez hodnotiacich súdov.

Rôzne furry príbehy teda môžu vekovo primeraným spôsobom priblížiť rastúcemu a dospelému človeku pestrú realitu sveta, dať mu postupom času priestor na reflexiu seba, sveta, svojej sexuálnej, rodovej identity, vzťahu k sebe a ostatným, ľuďom rôznych identít a z rôznych kultúr a prostredí, narušiť jeho*ej nacionalistické, homofóbne, mizogynne, rasistické či šovinistické tendencie, skrátka urobiť z neho*ej slušného a primerane sebavedomého človeka, pestujúceho si svoje záľuby, ukotveného v reáliách a problémoch tohto sveta, schopnú osobu, podieľajúcu sa na riešení existujúcich problémov a akceptujúcu rôznorodosti, prekonávajúcu povrchný charakter daných rôznorodostí a zvládajúcu celospoločenské problémy, s ktorými sa členovia*ky rôznych subkultúr a komunit v rámci spoločnosti ako celku stretávajú.

Záujem o neerotické témy sa od určitého veku vďaka prirodzenej zvedavosti transformuje do záujmu o sexualizované témy a zobrazenia daných postáv a príbehov a dospelých ľudí, skoro dospelí ľudia z a mimo furry komunity (neskôr aj dospelí ľudia), ktorí sa už zaujímajú o sex, sa môžu dozvedieť o rôznych podobách sexu a potešenia, ktoré rôzne podoby a praktiky, formy sexu prinášajú, ako aj o rôznych praktikách či fetišoch, ktoré sú úplne v poriadku, pokiaľ sa informovane páčia obom (či viacerým) stranám, ktoré sa na sexe zúčastňujú, čím sa môžu odtabuizovať napríklad niektoré BDSM praktiky. Rovnako môžu zistiť, čo sa im v sexe páči, čo ich, naopak, neberie, ale konfrontáciou (napríklad v diskusii pod erotickým kresleným zobrazením) s rôznorodým spektrom vo svete aj furry pornografickom materiáli sú schopní*é pochopiť, že sa to môže páčiť niekomu inému, pochopia, čo sa im na tom páči a prečo je úplne v poriadku, ak sa ich vysnívaná vec či praktika páči im a nie iným a naopak, pochopia, že svet je farebné spektrum aj v otázke sexu a jeho praktík.

Ako už bolo naznačené, furry komunita v sebe zahŕňa aj pozitívny, status quo a pôvodný naratív narušajúci element. To, čo je napríklad v pôvodnom zobrazení danej postavy či postáv prezentované v heteronormatívnom a rodovo stereotypnom svetle, môže furry komunita (ktorá to aj rada robí) pretaviť do status quo a pôvodný naratív rozbíjajúceho zobrazenia danej postavy. Napríklad pôvodne heteronormatívna cis macho mužská postava je transformovaná do podoby príťažlivého feminínneho geja, transrodového muža či, dajme tomu, sexi cisrodovej ženy majúcej sex s pôvodne hetero cis macho mužskou postavou, ktorá je teraz napríklad v podobe transrodovej ženy či hračky dominantnej ženy v BDSM hre. Toto všetko umelci*kyne z komunity dosahujú či už využívaním hyperbolizovanie tejto zmeny, alebo bez jej hyperbolizovania.

Všetci*ky, ktorí*é poznajú pôvodné postavy, v nich sú schopní*é spoznať jednak pôvodné predlohy týchto postáv, jednak ich furry zásahom zmenenú súčasnú podobu a drvivá väčšina furry komunity, ale aj ľudí „zvonka“ je schopná pochopiť, že sa vlastne nič nestalo, že táto zmena dokonca môže byť pre nich sexi. A keď náhodou zistia, že nie je, nijako ich to neohrozuje, prípadne im to môže dať priestor na prieskum iných ľudí z iných komunit, identít iných furries,

celkovo ľudí a toho, čo sa na daných zobrazeniach páči im a prečo je rozdiel vo vnímaní zobrazeného v konečnom dôsledku nepodstatný, bez nutnosti odsúdenia niekoho za jeho*ej identity alebo za to, čo sa mu*jej páči.

Na záver vám odporúčam porovnať si pôvodnú (ideálne kreslenú) reprezentáciu nejakej medzinárodne známej, stereotypne zobrazenej postavičky s jej rôznorodými, rodové stereotypy a stereotypy v otázkach sexuality narušajúcimi zobrazeniami, vytvorenými furry komunitou, napríklad na stránke e621.net. Budem rád, ak tento článok nadchne ďalších ľudí pre furry umenie a komunitu, a som tiež nesmierne rád, že sa mi podarilo získať súhlas na použitie niektorých diel WagnerMutta, ktoré sú rozkošné a v istom zmysle sexi. V jednom z diel naruša rodové stereotypy zobrazením cisrodovej a rodovo nestereotypnej/necisrodovej/transrodovej postavy, na inom zobrazuje vzťah dvoch členov furry komunity rovnakého pohlavia a na ďalšom vidíme obrázok, vytvorený WagnerMuttom na zákazku pre iného*ú člena*ku komunity, zobrazujúci fursonu tretieho člena furry komunity, PhatalPhantomAcea. Galérie WagnerMutta môžete nájsť na stránkach, na ktorých môžete Wagnera kontaktovať ohľadom jeho umenia či s požiadavkou na vytvorenie vlastného obrázku či kreslenej fursony formou komisie: www.furaffinity.net/user/wagnermutter/, <https://twitter.com/WagnerMutt/>.



Jana Zatvarnická: Symbol II., V., III., I. (zhora zľava v smere hodinových ručičiek), rôzna technika na umelej koži, cca. 15 x 30 cm, 2022. Foto: Mellisa Miller



Jana Zatvarnická: *Plant being*, akvarel, voskový pastel, kurkuma a kvety na papieri, 50 x 70 cm, 2024.
Foto: Johannes Bendzulla

MICHAELA RUMPÍKOVÁ

Tělo jako prostor diskurzivního setkávání

UKRADENÉ TĚLO

Sedím u klávesnice a snažím se napsat esej pro *Glosolálii*. Vedle téměř prázdného Wordu na mě z pravé části obrazovky vyskakují novinky a zprávy z Messengeru, v pozadí safari lišty se rýsuje asi dvacet sedm záložek všemožných článků, pár oken s YouTube kanály. Vše je zabaleno do milionů reklam, které stimulují všechna moje klikání. Tělo se ocitá v centru dění nebo spíš online bdění. Infiltruji všechny prostory najednou a tělo se rozpíná nejen na nepohodlné dřevěné židli, ale i skrze internetovou síť. Oči chaoticky akcelerují po obrazovce a o moji pozornost soupeří několik hypertextových odkazů. Jsem tady a tam, v kontaktu se vším a s ničím zároveň. Fyzické tělo se stále více prolíná s mojí online tělesností. Stávám se nehmotnou bytostí, která se rozpouští v oceánu svého *screenu*. Hlavu tam ponořuji (ne)dobrovolně. Internet mi krade tělo, aniž by se mě na cokoliv ptal. Hned si vzpomenu na koncept ukradeného těla od Deleuze a Guattariho.

Vygooglím pirátskou pdf verzi *Tisíc plošin*: „Především jde o tělo – tělo, které nám kradou, aby z něho udělali organismy postavitelné do protikladu. Nejdřív je tělo ukradeno dívce: přestaň se chovat takhle, už nejsi malá holka, nejsi žádný kluk atd. Je jí ukradeno stávání se, aby ji byla vnucena historie nebo prehistorie. Pak přichází na řadu chlapec, ale dává se mu přitom za příklad holčička, poukazuje se k ní jako předmětu jeho touhy. Ukazuje se mu, že je tu pro něj vytvářen opačný organismus, dominantní historie. Holčička je první obětí, ale zároveň musí sloužit jako příklad a past“ (Deleuze – Guattari 1980: 311). Prsty přilepím zpět ke klávesnici.

Tělo je zároveň tím nejintimnějším a nejveřejnějším, co (ne)máme. Pokud naše tělo zapadá do normativního rámce, jeví se nám jako „naše“. Žijeme ve zdání, že nám tělo patří, že jsme „pány svého těla“, bez toho, aniž by mu bylo z vnější nařizováno, jakým by mělo být, protože je tělem „správným“, „v pořádku“, „zdravým“, tedy konformním. Pokud takové není, můžeme se snažit ho neustále spravovat, tak aby zapadalo pod určitý *body image* a tvořilo tak součást často opresivních kategorií. Můžeme tedy opakovat to, co je žádoucí, a snaživě se identifikovat se svými „připsanými“ těly. Anebo se je můžeme pokusit přepsat.



MICHAELA RUMPÍKOVÁ je doktorandka na Filozofické fakultě UK v Praze a na Sorbonne Nouvelle v Paříži. Ve svojem výskume sa zaoberá interdisciplinárnymi otázkami (ne)archetypálnej reprezentácie a komodifikácie dievčenského tela v súčasnej francúzskej próze. Momentálne pôsobí na oddelení francúzskej literatúry na Vassar College, kde vedie seminár kritického čítania queer a feministických textov.

KORPO-REALITA: ČAS, PROSTOR A HRANICE TĚLA

Jak se utváří hranice okolo našich těl? A jak tyto hranice formují realitu těla samotného? Okolo nás se utváří prostor a čas. Tělo se formuje uvnitř těchto fenoménů. Žijeme v různých tělech a s různými těly v různých časech a různých prostorech. Tělo nechápu jako ontologickou danost, ale jako dynamickou hmotu rozprostřenou napříč časem a prostorem, tedy něco, co prochází neustálou (kontextuální) metamorfózou, něco, co se mění podle souvislostí a vztahů pohybu. Pokud se tělo vždy nachází „ve vztahu k“, narušuje hranice mezi soukromým a veřejným, mezi vnitřním a vnějším, mezi vlastním a cizím. Tělo se stává přímým a aktivním svědkem svého sociálního a historického kontextu, který zároveň ovlivňuje a je jím ovlivněno.

Z tohoto hlediska můžeme mluvit o společenském, tedy dialogickém utváření těla. Tělo je něco, co je neustále formulováno a přetvářeno společenskými kategoriemi. Je subjektem (tj. aktivním projevem společenských norem) i objektem (tj. pasivní nádobou společenských norem), povrchem i hloubkou. Ve veřejném prostoru se tělo nikdy neobjevuje samo, ve skutečnosti vždy prostor sdílí a prožívá s tělem jiným. Utváří se venku ve světě skrze interakce s těly ostatními, s kterými se navzájem prolíná, interpretuje a objevuje své horizonty. Každé tělo si tak vytváří svůj příběh. Jednotlivě pak tyto příběhy vytváří propletený a necelistvý (tedy neohraničený) tělesný narativ. Jenže stát a kapitál se snažili tyto příběhy redukovat do jedné univerzální monolitní historie, jednoho univerzálního heterogenního těla (tj. tělo mužské, bílé, výkonné, pracující, zdravé, mladé, silné, přirozené, neurotypické atd.).

Vně této tělesné kartografie se formují striktní hranice mezi regulativním ideálem (tělo normativní) a jeho odchýlením (tělo vystupující z normy). Tyto uměle statické a rigidní (jako hranice samotné) klasifikační kategorie automaticky staví jednotlivá těla do zužujících protikladů (mužské vs. ženské, bílé vs. nebílé, pracující vs. nepracující, zdravé vs. nezdravé, mladé vs. staré, silné vs. slabé, přirozené vs. umělé atd.). Nepřetržitá indoktrinace, opakování a ztělesňování norem dopomáhá k upevňování řádu a k vytváření hranic postavených na pohlavní, rasové/etnické a třídní diferenciaci. Tento tělesný antagonismus („A“ vs. „B“) dále vede k přetrvávání rasismu, nacionalismu a reprodukci genderových (a jiných) stereotypů, na jejichž bázi se sepisuje ne *realita*, ale politická *fikce* těl. V tomhle fiktivním narativu se tělo stává příjemcem, pasivním objektem, konstruktem jedné ideologie.

KONTURY SILNÝCH A SLABÝCH TĚL

V dnešním západním světě postaveném na binárním smýšlení se za normativní tělo považuje tělo (re)produktivní, emocionálně stabilní, racionální, pohledné, efektivní, samostatné. Tělo je ve svém vztahu ke společnosti nuceno ustálit se v režimech reprezentací, které jsou společností předem schváleny. V *Dohlížet a trestat* (1975) Michel Foucault mluví o tzv. poslušném těle (*corps docile*). Tělo

se snaží být správným (tj. správným mužem, správnou ženou, správným zaměstnancem, správnou zaměstnankyní, správným občanem, správnou občankou atd.), poslušným, samostatným, a především užitečným na tomto neoliberálním trhu těl. Stává se tak určitým projektem, který se snažíme „provést efektivně a správně“, „dokončit“ a být tak první v soutěži o to nejsprávnější tělo.

Organizované tělo v organizovaném světě je také podrobeno „návykům, pravidlům, pořádkům, autoritě, které jsou neustále okolo něho a na něm praktikovány a které na sebe musí automaticky nechat působit“ (Foucault 1975: 92). Je tedy řízeno tak, aby zajistilo setrvačnost liberálního kapitalismu, jehož chtěným výsledkem je právě tělo poslušné. Tak dochází k procesu podřízení se tělem a tělu. To má dopady na to, jak je s tělem zacházeno. Pod maskou kapitalistické karikatury je tělo (pře)tvarováno tak, aby se stalo normativním a reagovalo na marketingovou logiku – funguje zároveň jako komodita a díky neoliberální stimulaci svých tužeb se stává i dobrým konzumentem. Potřeby konformního těla jsou tedy vždy na prvním místě.

Z toho vyplývají formativní a ustavující dopady na těla, která nezapadají do těchto normativních kategorií – tedy na těla, která jsou odlišná, deformovaná, chaotická a neorganizovaná, jejichž aktivity a gesta nejsou omezeny na vymezený normativní časoprostor (např. práce, rodina, volný čas). V soutěži o „správné tělo“ jsou jakožto looseři na posledním místě. Nečinnost, zahálka či neschopnost „něco dělat“ se svojí tělesnou situací se stávají argumenty meritokratických hesel „za to si může sám“, „měl na sobě makat víc“, nebo „pokud to zkusíš, dokážeš to“. Jenže se často zapomíná, že zatímco nějaká těla „můžou“, jiná strukturálně „nemůžou“. Tělesné jednotky, které selhaly, „neposlušné“ tělesné subjekty jsou ve vztahu k „poslušnému tělu“ považovány za opotřebované, nefunkční, neúčinné, nedostatečné, parazitní, deviantní, bláznivé, líné, nepřizpůsobivé, a to proto, že vykonávají tělesný imperativ odlišně, „nesprávně“ anebo vůbec. Za nespravedlivých, nerovných politických podmínek se hranice mezi těly „poslušnými“ a „neposlušnými“ prohlubují a dochází k vyčleňování a dalšímu ohraničování jedné skupiny těl vedle skupiny druhé. Těla, která se přizpůsobují normativnímu řádu, jsou těla v centru společenské (a politické) viditelnosti, naopak těla, která se nepřizpůsobují tomuto pojetí těla, se často nachází na jejím okraji.

TĚLA SYSTÉMOVĚ POŠKOZENÁ A ZRANĚNÁ

Ve spojitosti s genderem Judith Butler mluví o tzv. společenské čitelnosti a „síti kulturní srozumitelnosti“, kdy se prostřednictvím kulturních znaků a symbolů (např. oblečení, účes, ale i gesta a hlas) pohlaví určitého těla jeví jako společensky srozumitelné (Butler 2004: 87). Tak se dále těla štěpí na „čitelná“ a „nečitelná“. Otázka se dá rozšířit na další disidentní těla, která svým (ať už dobrovolným či nedobrovolným) nedodržením regulativního ideálu ohrožují svoji čitelnost vně politického systému. Na základě toho jsou také dále strukturálně prekarizována a systémově vyloučena ze sdílených časoprostorů. A zatímco těla normativní aktivně okupují a ovládají veřejné prostory, těla nenormativní jsou z těchto míst

vyřazena. Jejich (radikální) jinakost způsobuje zneviditelnění a následná sociální necitlivost vůči těmto tělům má materiální dopady v oblasti bezpečí, péče, zdraví a jiných sociálních služeb. Nekonformní těla jsou patologizována, často i kriminalizována, uzavřena do institucí, přemístěna do odloučených lokalit či zahrnuta do jiných, šedých zón fyzická.

Těla jsou ve své podstatě citlivá a reagují na tyto režimy útlaku a vytlačování svými negativními tělesnými prožitky (např. strach, bolest, stud, frustrace, výčitky, hněv, únava). Ale ani tyto projevy nejsou viditelné, protože se nejeví veřejně jako společensky čitelné. Těla, která se nacházejí mimo „rámy uznání“ (Butler 2009: 10), postrádají základní politickou ochranu, právě proto, že nejsou „rozeznána“ (*readable*), „uznána“ (*recognized*) a „brána na vědomí“ (*apprehended*) – což v závěru vede k další materiální prekarizaci. Butler definuje prekaritu jako „politicky vyvolaný stav, ve kterém určité populace trpí selhávajícími sociálními a ekonomickými sítěmi podpory a jsou rozdílně vystaveny zraněním, násilí a smrti“ (Butler 2009: 25). I samotná prekarita je rozložena nerovnoměrně. Zatímco nějaká těla jsou před různými modalitami násilí chráněna, jiná jsou mu neustále exponována. Samotné politické poskytování péče a ochrany strukturně selhává, a i přístup k základním fyziologickým potřebám společným všem tělům (tj. jídlo, teplo a bezpečí) bývá odepřen. Vede to k prohlubování příkopů mezi těly „silnými“ a „slabými“, které jsou stále víc odkázány na individuální „velkorysost“ těl zajištěných. Tento společenský vztah je ale (ne)eticky jednostranný a jen upevňuje hierarchický řád. Hranice mezi jednotlivými těly se tak znovu jeví jako mocenské operace.

Být určitým tělem tak nepředstavuje pouze společenský imperativ, ale také nutnost k rozeznání, uznání, ochraně, péči. Tělo tak není pouhou fyzickou matérií, ideologicky nevinnou. Naopak se stává dynamickým a kolektivním místem, na které se aplikují mocenské diskursy v každodenním životě. Jinými slovy se stává „historickým působením moci“, jak stojí ve foucaultovské filosofii. Každá konfrontace těla s mocí ho svým způsobem zraňuje, a to víc, pokud se jí nějak vzpírá. Nakonec se opravdu zdá, že tělo nemá možnosti pro vyjádření nějakého vlastního „stávání se“, jak tvrdili již Deleuze a Guattari. Neustále se od těla něco očekává a něco se mu zakazuje a „je vystaveno sociálně a politicky artikulovaným silám a také nárokům společnosti – včetně jazyka, práce a touhy –, které umožňují tělu přetrvat a rozvíjet se“ (Butler 2009: 10). I v butlerovském pojetí je tělo uzavíráno do jasně definovaných a pevných forem a „rámů“. Tyto hranice zabraňují volnějšímu a kreativnějšímu představování si těla.

JAK SI ZPÁTKY UKRÁST SVOJE TĚLO V DESETI BODECH

Hesla jako „be yourself“, „be unique“ nebo „love yourself“ na tričkách a sloganech všude okolo nás se mi jeví jako prázdná politická hesla. Je tam něco, co zní falešně – jako myšlenka, že být svým tělem nestačí. Alok Vaid-Menon tento marketingový klam výstižně shrnuje: „Říkají nám, abychom ‚byli sami sebou‘, ale pokud budete pozorně naslouchat, skrývá se v této větě více: ‚až potud, kde

nám to začne být nepříjemné‘. Vždy tam existuje nějaký limit. Zlomový bod. Když jednou překročíte hranice, pak jste ‚příliš‘ a vykážou vás do patřičných mezí“ (Vaid-Menon 2020: 13). Vyhoštění, vysídlení, vyloučení – každé tělo, které je buďto „nedostatečné“ nebo „až příliš“, se dostává do mezních, pohraničních prostorů, které, jak je známo, jsou nejvíce střeženy, protože ohrožují *status quo* jedné forem entity. Z této perspektivy se otázka hranic těla stává ústřední. Tělo na „pohraničí“ zpochybňuje a ohrožuje limity a okraje hranic samotných. Kae Tempest v rozhovoru z roku 2022 pro *Guardian* říká: „Nechápu, jak se z našich těl stalo území války“. Právě překročením hranic vyhlášíme válku mocenským silám.

Pokud chceme získat své ukradené tělo zpět, není nutné do této války vstoupit, ale kolektivně z ní odejít. Tím nemám na mysli přesunutí se do nějaké utopie, tedy na místo bez reálné existence, spíš:

- (1) Vytvářet konkrétní a konstruktivní prostory rezistence.
- (2) Zbourat ploty a škrtnout hranice.
- (3) Postavit mosty a jiné podpůrné infrastruktury a protézy.
- (4) Kontinuálně, volně tak přecházet do prostorů, které lze infiltrovat, okupovat, deprivatizovat, aktivně obývat a přetvářet je na ohleduplné, inkluzivní a bezpečné. Být *mezi*, přecházet *mezi*.
- (5) Uháčkovat sociálně podpůrné sítě, do kterých se můžeme zabalit.
- (6) Prožívat tělesnost jako těsnost více těl.
- (7) Stírat tak hranice mezi těly.
- (8) Obnovit naši schopnost si (od)povídat a vzájemně za sebe zodpovídat.
- (9) Opustit normativní časové rámce (re)produkce, dlouhověkosti a lidské nadřazenosti.
- (10) Stát se tak tělem-subjektem, které spolubuduje časoprostor a umožňuje ostatním (i jiným než lidským) tělům tam být.

Odtud dle mého vychází politicko-subversivní síla těla – právě v tom jednání. Tam se nachází potencialita stát se zároveň subjektem a nástrojem tzv. „somatopolitické revoluce“, kde „etnické, rasové, sexuální, tělesné a kognitivní rozdíly zpochybňují normativní pohled a stabilitu současného světa“ (Preciado 2019: 149), a způsobit tak celkový otřes „pánovým domem“ (*master’s house*, Lorde 1984) a jeho strategiemi a cíli.

Literatura
BUTLER, J. 2004. *Undoing Gender*. New York – London : Routledge.
BUTLER, J. 2013 (2009). *Rámce války: za které životy netručíme*. Praha : Karolinum.
DELEUZE, G. – GUATTARI, F. 2011 (1980). *Tisíc plošin*. Praha : Herrmann & synové.
FOUCAULT, M. 2000 (1975). *Dohlžet a trestat*. Dauphin : Praha.
FOUCAULT, M. 2009 (1979). *Zrození biopolitiky*. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury.
HALBERSTAM, J. 2005. *In a Queer Time and Place*. New York : New York University Press.
LORDE, A. 2018 (1984). *The Master’s Tools Will Never Dismantle the Master’s House*. London : Penguin.
PRECIADO, P. B. 2019. *Un Appartement sur Uranus*. Paris : Grasset.
VAID-MENON, A. 2023 (2020). *Za hranice genderové binarity*. Praha : Yoli.



Jana Zatvarnická: Cyberwitch (rastlinný tvor), olej, kovový prah a pastel na plátne, 160 x 190 cm, 2023.
Foto: Johannes Bendzulla

NATÁLIA PČOLOVÁ

Slam poézia¹

Žaloba

Týmto by som rada oficiálne podala žalobu
Na boha alebo hocijakú entitu tohto pôvodu
Lebo mám dosť frázy „život nie je fér“
Žalujem ho, lebo nás musel
Rozdeliť do protihľých hemisfér

Ludia rozmýšľajú inak
A niektorí vôbec
Niekedy mám pocit
že nechápavých ľudí je celá dedina, celá obec
Dokonca možno aj celá Republika
Tak asi Žalujem boha za tú pretváрку
tvári sa, že sa ho nič z tohoto netýka
A dáva šancu ľuďom, ktorých ideológia
Sa zhoduje s tými, ktorých spoločnosť už roky zatýka

Žalujem ho za to
Že sa bojím to dievča držať za ruku
Za to, že ju stále predstavujem ako moju najlepšiu kamarátku
Za maličkosti ako alergia na múku
A preto, že mi Obyčajní ľudia a ich priatelia sľubujú, že ma nepredajú mafii
Ale myslím, že by zmenili názor
Keby sa dozvedeli o mojej orientácii
Za to, že psi žijú kratšie ako ľudia
Za to, že „byť sám sebou je zložité, a tak to radšej nerob,“ tvrdia všetci
Za to, že moja mama sa bojí, že ma niekto ukradne a zavraždí
Aj keď za to môže asi Dominik Dán
Žalujem ho za svet plný protihľých strán
Žalujem boha za to, akú dôležitosť vedel pripísať fyzickému majetku
Žalujem ho, lebo niektorí ľudia si myslia, že sú viac
Žalujem ho preto, že sa tvári, že je perfektný
A to znamená, že to všetko urobil chtiac



NATÁLIA PČOLOVÁ je študentkou medzinárodnej školy LEAF academy, popritom sa venuje tvorbe slam poézie. Básne písala od detstva, ale v slam poézii sa našla hlavne pre balans medzi vyjadrovaním skutočných názorov na svet a vtipnosťou, ktorá dokáže problémy odľahčiť. Na Majstrovstvách Slovenska v Slam poezie 2023 v Košiciach skončila piata. Okrem toho má rada Salingerove poviedky a plánuje študovať psychológiu.

¹ Slam je poézia, s ktorou ľudia vystupujú na javisku, takže má prirodzený flow, a hoci je väčšinou o ťažších témach, jej vtipná pointa vie situáciu odľahčiť. Ak by vás moja tvorba zaujala, rada by som vás videla na nejakom slam poetry vystúpení, kde je vždy plno iných umelcov a umelkyň, ktorí/é sa tomuto štýlu poézie venujú. Stačí odoberať @slampoeetry na Instagrame alebo Facebooku a vždy nás nájdete (pozn. autorky).

Všetko to bolo naschvál
Každá jedna časť rodinných prípadov vznikla schválne
Obe Borisove rodiny, osobná a pracovná
Teda samozrejme tie, čo sú „normálne“
Boli naschvál
Žalujem ho za mačky bez srsti
Hneď ako to vidím, mám chuť sa dať nanovo pokrstiť
Také je to škaredé
Za to, že ľudoví ľudia, ktorým Slovensko akože patrí
Sú iba hrdí na Tatry
Si myslia, že majú na to
vystúpiť z NATO
Pritom toto je najlepší slogan, ktorý vedeli vymyslieť
Žalujem ho za to, že iba nezdravé jedlo dobre chutí
Za pavučiny v rohoch domu
Za to, že sme sa nejako zasekli pri kresťanskom hnutí
Aj keď ide o politiku
Žalujem ho, lebo mi sľubujú lacnejšie potraviny
Keď jediné, čo som chcela, boli ľudské práva
„Nie, nemôžeš si vziať svoju priateľku
Tu máš lacnejšie párky, to sa stáva“

Žalujem ho, lebo nemám inú možnosť
Čo iné mi ostáva, ako súdiť osud sám
Keď mňa súdia
Za to, koho rada mám
Čo keby sme súdili boha
Namiesto toho, aby sme sa mu klaňali k nohám
Za to, že vytvoril neperfektný svet v každom zmysle slova
A uctievali sme jeho omnipotenciu
Keď polovica jeho proroctva je o tom, ako ho máme velebiť
A druhá o tom, akú mám mať orientáciu

Žalujem ho za existenciu komárov
A kôstky z hrozna
Za úchylných taxikárov
Za vegánsku zmrzlinu
Za to, ako veľmi neznášame cudzinu
Za to, ako ľúbiť blížneho svojho
Môžeš iba vtedy, ak nie je iný
A ako toto všetko pripisujú ľudia knihe spred tisíc rokov
Len aby si nemuseli uznať vlastné viny

Čím viac trávim čas kritikou božstva
Tým menej sa to vyššieho dobra týka

Dámy a páni, mne sa to začína podobať
Na obyčajného slovenského politika
Omnipotentný vo svojej mysli a na svojom duchu
Mocný sám pre seba, aj keď tvrdí, že pomáha iným
Číta bez papiera, je kapitánom na suchu
Nie je to boh, ale človek, čo sa naňho hrá, koho viním
A s ním aj všetkých, čo mu dovoľia sa pozrieť do zrkadla
Čo mu ako macoche zo Snehulienky podávajú komplimenty
Na zlatom podnose
Prečo stále podporujeme nacistov... či narcistov v ich chaose

Týmto by som rada oficiálne stiahla žalobu
Na boha alebo hocijakú entitu tohto pôvodu
Stále mám dosť frázy „život nie je fér“
Hlavne, keď mi to hovoria ľudia
Čo posledných 20 rokov volili Smer

Nejednoduchosť bytia

Aké jednoduché je žiť vo svete
Kde si vyberáte či chcete
Na večeru steak alebo sushi
Keď ste korporátny CEO, čo vie pracovať z domu
CEO, čo to, že mu zdvihnú plat, už tuší
A tak si dovoľí kúpiť nové sačko
Aké je jednoduché byť niekoho tatko
Keď ste stále na služobnej ceste
Aké je jednoduché byť golfový fanatik, čo nosí polotrička
Nemusí vedieť, ako chodí autobus či električka
Aké je jednoduché mať auto a voziť sa svetom
Zarábať tak, že prenechávate prácu bangladéšskym deťom
Aké je jednoduché vyhnúť sa pokutám
Trošku šliapnuť na plyn
A nebáť sa, že bitku rozpútam
Aké je jednoduché nájsť sa v každom hrdinovi každej knihy
Aké je jednoduché byť ten dobrý a nebyť ten iný

Jednoduché mať privilégium knižného príbehu
Nežiť iba život, čo je literárna fikcia
Doteraz ľudia nevedia, že najznámejšia kniha
Ktoej hlavnou postavou nebol beloch, je biblia

A ľudia by sa roztrhali, aby aj oni mali svoj príbeh
Ľudia by behali cez štvorprúdové cesty

Aby namiesto ženícha
 Boli v knihe dve nevesty
 Chcem
 Aby boli knihy o bohatej trans žene
 O dievčati, ktorej mentálne problémy nezmiznú
 Hneď, ako spozná chlapca
 O biznismenovi z mesta Čadca
 Chcem čítať o princeznej, čo nemá dlhé vlasy
 O dvoch princoch, ktorí nie sú bratia
 A neboja sa, lebo sú iné časy
 Chcem knihu o modelke, ktorá rada pracuje s motorovou pílou
 Chcem knihu o hasičovi, čo má obľúbenú Taylor Swift pesničku
 Chcem čítať, ako sa chlapec stal na karnevale vílou
 Chcem čítať o mužovi, čo vie používať žehličku
 O dievčatku, čo sa nebálo priať si autíčko na narodeniny namiesto bábiky
 O chlapcovi, čo si lakuje nechty
 O mužovi, čo má dobré hygienické návyky
 O nebinárnom prezidentovi
 O diplomatke z veľkej rodiny
 O bisexuálovi, ktorý nepanikári, lebo svet nehovorí „musíš si vybrať“
 Chcem čítať o mužovi, čo vie, čo je tampón
 O ľuďoch, čo sa nesnažia schudnúť či pribrať
 O mužovi, čo nepoužíva 6 v 1 šampón
 Chcem čítať o boxerovi, ktorý nosí sukne
 O skutočných ľuďoch, aj keď im šibe
 Tak lepší spisovatelia budme
 A dajme všetkým šancu čítať o sebe

Avšak slová nepovedia tolko ako činy
 Nechajte ma napísať
 To, čo by mali mnohí iní
 Pravdu
 Tu je:
 Myslím iba na jej líčka
 Na jej oči, na jej ruky, na jej pery
 Nevieť prestať
 Lebo mi dodávajú štipku viery
 Na lepšie zajtra, na lepšie dnes, na lepšie tu a teraz
 Na lepšie včera
 Na lepšie vždy a všade
 Sľubujem však, že toto je viac ako o jej vzhľade
 (Aj keď... haló)
 Je to o jej nadšení pre opice z Instagramu
 O tom, ako sa chmúri
 Pred tým, ako sa začne smiať, keď ju urazím

O jej sťažovaní na diela slovenskej literatúry
 Ak je v nich muž, ktorý...
 No... muž
 O tom, ako jej kútiky úst a pocitová teplota stúpajú spolu
 Láska je o tom, nechať sa uniešť, ľúbiť
 A zvaliť to na fľašu alkoholu
 V ten večer, keď sme obe boli primerane opité
 A snažili sme sa zakecať všetky pocity
 Povedala „Ono je to vlastne strašne zložité“
 Denne počítam koncentráciu molarity
 Takže
 Bozkávať sa pod vplyvom je prekvapivo jednoduché
 Nakoniec sa priznala, že možno verí na lásku
 A na víly, dobrých ľudí, boha, druhé šance a koniec koncov aj tú
 jednoduchosť bytia
 No mám už len jednu otázku
 Čo ak nebude byť nami jednoduché potom, ako nás spolu chytia?



Jana Zatvarnická: *I am inside your head (Som v tvojej hlave), tuš a vaječná tempera na papieri, 2023. Foto: jmr-documentation*



MICHAELA PAVELKOVÁ

Helen Lewis je známa transnegatívnymi postojmi. Sú aj v tejto knihe

LEWIS, H. 2021. *Problémové ženy. Dejiny feminizmu v 11 bojoch*. Bratislava : N Press. Preložila Katka Gabriš.

MICHAELA PAVELKOVÁ vyštudovala filozofiu na FiF UK. Je členkou iniciatívy Sexistický kix, ktorá upozorňuje na sexistickú reklamu na Slovensku. Cieľom iniciatívy je vytvárať priestor, v ktorom sa možno ohraďovať proti sexismu i rodovo podmienenej diskriminácii. Profesionálne sa venuje PR a komunikácii.

Kniha *Problémové ženy* od Helen Lewis má síce v podtitule uvedené, že ide o *Dejiny feminizmu v 11 bojoch*, no v skutočnosti ide o 11 tém, ktoré si autorka vybrala a analyzovala ich v britskom kontexte. Autorka sa v textoch venuje volebnému právu, interrupciám, rozvodom, práci, násiliu páchanému na ženách a ďalším. Témy rozoberá poukázaním na významné osobnosti, ich život, boje aj ich tienisté stránky. Na tom by nebolo nič zvláštne, no niekedy toto vypichovanie šokujúcich informácií pôsobí ako hľadanie fun factov. Žiadna osoba, samozrejme, nie je plochá, má svoje klady aj zápory. Platí to aj vo svete feminizmu. Helen Lewis tvrdí, že „*dejiny feminizmu by sa nemali snažiť obrúsiť hrany priekopníčok tohto hnutia či ich z histórie vymazať úplne, ak sa ich hriechy považujú za priveľké*“ (s. 17). S týmto vyjadrením by sa dalo polemizovať, pretože feminizmus je sám osebe pomerne kritický, či už smerom von alebo dovnútra. A ak by aj existovali isté snahy o „obrusovanie“, neznamená to, že sa o niečo také snaží hnutie celkovo.

AUTORKA ZNÁMA TRANSNEGATÍVNymi POSTOJMI

Publikácia okrem toho vyvoláva znepokojenie, pretože sa v nej objavujú transnegatívne myšlienky. Lewis ich nevyložila len do knihy, novinárka, prispievajúca do magazínu *The Atlantic*, je známa kritickými vyjadreniami k zákonu o sebaidentifikácii, zjednodušujúcemu proces tranzície. V knihe spomína, že v dôsledku verejne prezentovaných názorov bola vystavená tzv. trashingu, ktorý bol pre ňu traumatickým zážitkom: „*Bola som obvinená z toho, že ohrozujem životy, lebo moje články sú také nenávisťné, že ľudia, čo ich čítajú, sa určite zabijú. Bola som rasistka. Bola som transfóbna*“ (s. 192).

Pre čo konkrétne je Lewis označovaná ako TERF (trans-exlucionary radical feminist) a kritizovaná za svoje vyhlásenia? Napríklad v článku z roku 2017 pod názvom *Muž nemôže len tak povedať, že sa premenil na ženu* sa vyjadrila, že „to, čo navrhuje vláda, je radikálnym prepísaním nášho chápania identity: teraz je to otázkou vnútornej podstaty – duše, ak chcete. Byť ženou alebo mužom je teraz už len vo vašej hlave (...) Kto by v tejto atmosfére čelil niekomu s bradou, kto odhaľuje svoj penis v dámskej šatni?“ (Wang 2019).

Po spustení vlny negatívnych reakcií sa Lewis postavila do pozície obeť. Ako upozornila transrodová youtuberka Contrapoints, aj v nedávnom podcaste

The Witch Trials of J. K. Rowling Lewis povedala, že „TERF je v podstate čarodejnica“ (Contrapoints 2023). Už samotný názov podcastu robí z Rowling, známej transnegatívnymi vyjadreniami, obeť. Tento spôsob obhajoby svojich názorov majú s Lewis spoločný.

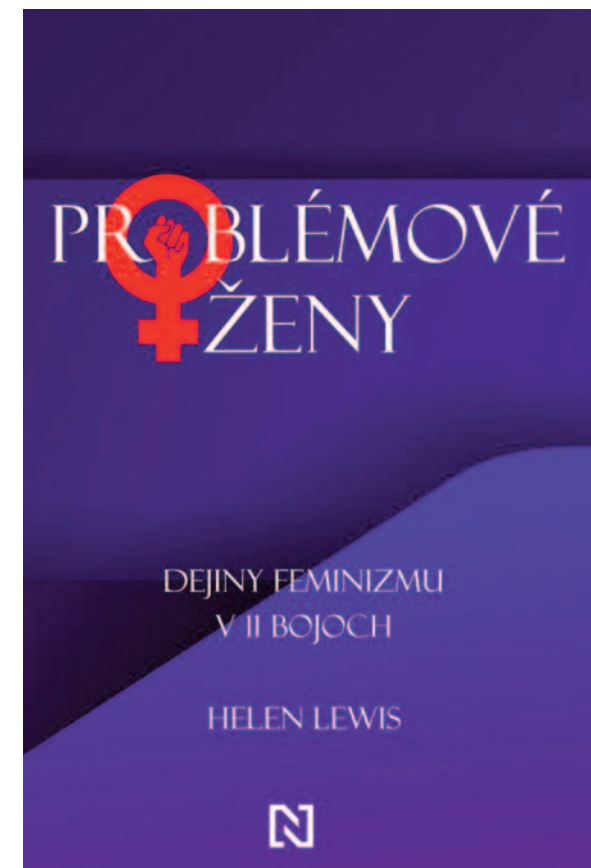
Na postoje Helen Lewis existujú viaceré reakcie. Minulý rok vo februári sa organizácia LGBT+ Labour ospravedlnila za to, že je pozvala do panelovej diskusie o Mareen Colquhoun, prvej britskej poslankyni, ktorá o sebe otvorene hovorila ako o lesbe (Lewis ju spomína aj v knihe v časti *Láska*). Organizácia uviedla, že pozvánka bola chybou a že si uvedomuje, že transrodoví ľudia čelia konštantným útokom zo strany médií a vlády, a že bude vždy obhajovať rovnosť trans- a nebinárnych osôb (Kelleher 2022). Ráznym krokom voči Helen Lewis urobila v roku 2020 aj herná spoločnosť Ubisoft. Po zistení, aké názory prezentuje, vystrihla z hry *Watch Dogs: Legion* pasáže, v ktorých figuroval jej hlas (Duffy 2020).

KTO SÚ PROBLÉMOVÉ ŽENY? A NAOZAJ SA REALITA O NICH ZAMLČIAVA?

Najmä po oboznámení sa s kontextom okolo Helen Lewis som knihu vnímala kriticky a všímala som si na nej viaceré problematické miesta. Mimo jej transnegativizmu mi niečo nesedelo ani na jej východiskách o zahmlievaní a selektovaní historických udalostí a osobnostiach významných pre feminizmus.

Hneď na začiatku autorka vysvetľuje, čo si predstavuje pod pojmom problémové ženy (difficult women). Sú to podľa nej významné osobnosti, ktoré sa zasadili za dôležité zmeny, no neboli „poslušné“. Lewis stavia svoje eseje na odkrývaní tienistých stránok týchto žien: „*chcem priekopníčkam feminizmu priradiť ich komplexnosť. Ich odkaz možno spochybňovať, možno urobili príšerné strategické rozhodnutia a možno nedostáli ideálom, ktoré hlásali. Ale význam týchto priekopníčok je nespochybniteľný. To, aké boli komplexné, je súčasťou ich príbehu*“ (s. 21).

Autorka vychádza z premisy, že osobnosti sú vo feminizme prezentované plocho, sú glorifikované a chýba im hĺbka. Napríklad hneď v prvej kapitole píše o Coco Chanel, ktorá, ako uvádza, je v detskej knihe *Príbehy na dobrú noc pre rebelky* ochudobnená o časť svojho príbehu, keď kolaborovala s nacistami. Ďalej dodáva, že tento prístup vie ospravedlniť v detskej knihe, ale nie u dospelých: „*Nemôžeme oslavovať ženy tak, že ich príbehy očistíme o politiku – a teda aj konflikt*“ (s. 19). Dá sa súhlasiť s tým, že je dôležité vnímať príbehy v ich komplexnosti. Ale je to naozaj tak, že feminizmus je selektívny a komplexnosti sa bráni? A hodí sa sem zovšeobecňovanie? Už len po zadaní mena Coco Chanel



Literatúra
CONTRAPPOINTS. 2023. *The Witch Trials of J. K. Rowling*. Dostupné na: www.youtube.com/watch?v=EmT0i0xG6zg.
DUFFY, N. 2020. Gender critical journalist cut from Watch Dogs video game after developers discovered her views on trans people. In *pinknews.com*. Dostupné na: www.thepinknews.com/2020/11/10/watch-dogs-le-gion-helen-lewis-transgender-trans-podcast/.
KELLEHER, P. 2022. LGBT+ Labour apologises for inviting gender critical journalist Helen Lewis to speak at event. In *pinknews.com*. Dostupné na: www.thepinknews.com/2022/02/02/lgbt-labour-helen-lewis-event-mau-reen-colquhoun-trans/.
WANG, E. 2019. The Atlantic Has a Transphobia Problem. In *jezebel.com*. Dostupné na: <https://jezebel.com/the-atlantic-has-a-transphobia-problem-1833677331>.

do Googlu mi ako prvé vyhľadalo stránku, ktorá informácie o jej kolaborácii ne-zamlčievala. Podobne som postupovala napríklad aj v prípade Marie Stopes, ktorú Lewis spomína v kapitole o sexe. Wikipédia o jej pôsobení v rámci eugeniky píše hneď v prvej vete. Hoci som o týchto skutočnostiach v súvislosti s Chanel a Stopes nevedela, neznamená to, že sú utajované alebo zamlčované. Naopak, sú dohľadateľné, hneď po zadaní ich mien do vyhľadávača sa objavia na prvých priečkach.

O ČOM JE KNIHA?

Autorka sa v publikácii zameriava na spomínaných 11 tém, konkrétne ide o rozvod, volebné právo, sex, šport, prácu, bezpečie, lásku, vzdelanie, čas, interrupcie, právo robiť problémy. Každú kapitolu analyzuje v kontexte britského prostredia, vyberie si vždy jednu alebo viac osobností významných v danej problematike a venuje sa im zhruba na 30 stranách. Hľadá v archívoch, cituje z listov a rôznych prameňov. Píše aj o zaujímavých historických faktoch. Otázka je, či ich nepodrobiť overovaniu faktov, ja som sa do takejto mravčej práce popri čítaní nepustila.

V texte je často používané generické maskulínium, a to aj keď sa myšlienka týka žien, čo však môže byť skôr vecou prekladu.

Helen Lewis texty pretkáva svojimi komentármi. Na mnohých miestach mi zdvihli obočie, obzvlášť tie transnegatívne. Napríklad v časti o interrupciách píše o kampani v Írsku zameranej na ženy, ktorej slogan znel „*Tvoja matka. Tvoja dcéra. Tvoja sestra. Jej voľba*“ (s. 321). V poznámke pod čiarou autorka dopĺňa, že „*potom bolo aj nejaké reptanie, že sa osobitne nespomenuli transrodoví muži a nebinárni ľudia; k tomu môžem povedať len toľko, že snažiť sa vysvetliť starším nevyhraneným voličom vo vidieckejších oblastiach, prečo sa v kampani za potraty hovorí o mužoch, by zabralo vzácny čas*“ (s. 321). Dá sa pochopiť, že vzhľadom na cieľové skupiny bol v kampani zvolený istý jazyk a isté formulácie. Čo ma vyrušuje, je použitie slova „reptanie“. Ak sa určitá skupina ľudí cítila z kampane vyčlenená, obzvlášť keď hovoríme o transrodových a nebinárnych ľuďoch, ktorí rovnako čelia diskriminácii a ostrakizácii, takéto pojmoslovie považujem za ubližujúce. Čo sa však dá očakávať od Helen Lewis, ktorá je známa transnegatívnymi postojmi? Negatívnych príkladov sa nájde v publikácii omnoho viac. Jej čítanie pre mňa preto bolo mimoriadne náročné. S viacerými postojmi Helen Lewis sa nestotožňujem a sú z môjho pohľadu necitlivé. Napriek tomu, že text prináša i nové informácie, v mojom prípade prevažuje nepríjemný pocit z postojov autorky. Ak vás rovnako znepokojujú transnegatívne poznámky, knihu vám neodporúčam čítať.

IVANA GIBOVÁ

Vianočné gala (úryvok)

Vo všedné dni ma sused Galamboš budí o 7:30 odrhovačkami od Skončili jsme jasná zpráva cez výber z tvorby Karola Duchoňa až po A okolo Ľevoči. Playlist skladá dľa svojho aktuálneho emočného rozpoloženia, tipla by som, ale konštanta je, že zakaždým vypeckuje. A má fakt dobrú aparatúru. Dnes je už osem a furt nič, už z toho je jasné, že je nejaký špeciálny deň, buď nedeľa, alebo štátny sviatok, alebo Vianoce, alebo sa Galamboš včera ožral. Jak jeden člověk vůbec může štandardne vstávať o 7:30? Však to pre jedinca, čo sa strieska denne – takže mňa –, je hlboká noc.

O pol deviatej Galamboš na plné bomby zadrie Zvonky štěstí. Jaaaj, tak nespil sa, Vianoce sú! Špecifikum Galambošovho playlistu je, že furt v daný deň pozostáva z jedinej loopnutej skladby, takže keď po sedemnásty raz počujem toto ráňko Zvonky, mám chuť zísť o poschodie nižšie k jeho zvonku a strčiť mu tam zápalku, jak sa to robilo za detstva. Lenže detstvo dávno pominulo, vtedy ešte Vianoce i zápalky mali nejakú relevanciu, teraz už je to len deň donášky sviatočného menu – takže ostrokyslej a kuracích kúskov s rezankami z bistra Panda –, lebo načo by si človek sám pre seba výpravne varil kapustnicu, keď potom by ju musel ešte tri dni jesť, a to už komu sa chce, tri dni jesť kapustnicu. Ešte by to malo možno zmysel, keby som včera bola schopná ísť na trh a kúpiť aspoň domácu kapustu, ale kde ja som mohla ísť kúpiť kapustu, keď od štvrtej som sedela v krčme a o ôsmej som už bola spitá jak Mojsej v lepších časoch. Ja viem, že dáma by nemala piť pred siedmou či kolkou, ale môžem ja kašľať na to, kedy by mala dáma piť, keď vonku je tma od štvrtej. Tma – ožerem sa, ne? Ani mi diplom z vysokej školy netreba na to, aby som chápala také elementárne súvislosti. A to zas – niežeby som ten diplom nemala, hej? Ale tak... z Prešovskej univerzity, no. Číže kapusta nič, ale zas som ako vysokoškolský vzdelaný človek na iné vymakané veci prišla. Napríklad, že jak sa dá beztrestne, úplne legitímne piť už pred obedom. To je strašne sofistikovaný koncept, na to som hrdá. Nevieť, či také poznatky sa dajú patentovať, ale keby hej, i tak by som si nedala, lebo mám ja času chodiť po patentových úradoch? No ale k veci. Ja mám rada tie programy pre dôchodcov vo filharmónii a SND. Operety v predpoludňajších hodinách. Tam furt dačo pijú v tých podžubaných operetkách, ma to dráždi, tak si musím dať potom vždy v posteli dajaký sekt, keď sa vrátim, a rozjímam nad chujovým dejom. Ale na to mi nikto nič nemôže povedať, lebo to si dávam po kultúrnom zážitku, jak to robia intelektuáli! A ešte aj toľko noblesy mám, že nechodím na večerné premiéry ani

ZACIELENÉ NA IVANU GIBOVÚ



IVANA GIBOVÁ debutovala zbierkou poviedok *Usadenina* (2013), ktorá po vydaní zvíťazila v ankete Debut roka. Niektoré poviedky z knihy boli preložené do nemčiny a angličtiny. V r. 2014 vydala novelu *Bordeline*, ktorá sa stala predlohou rovnomennej inscenácie divadla Stoka a pražského divadla Nekro-teatro. Kniha *barbora, boch & katarzia* bola nominovaná na cenu Anasoft litera 2017, získala cenu René – Anasoft litera gymnazistov a bola nominovaná na Cenu Jána Johanidesa za najlepšiu prozaickú knihu autora/autorky do 35 rokov. V preklade do českého jazyka ju vydalo ostravské vydavateľstvo Proti-mluv, kniha vyšla aj v nemčine. Nasledovali komiksovo-poviedková kniha *Eklektik Bastard* (2020) a kniha *BA-BIČKA*© (2023) – obe takisto zaradené do finále Anasoft litery.

na vernisáže vyslopávať víno zadarmo, lebo to nemá nijakú úroveň. Alkoholik na úrovni zásadne pije za vlastné, to si poznamenajte. Druhá vec je, že väčšinou som v časoch začiatkov večerných predstavení a výstav už tak pod obraz, že mám vernisáž vlastnú v hlave. Pod obraz – vernisáž, chápete? Dobré, ne? I to som spítá vymyslela! A dneska napríklad sú Vianoce, takže to človek ani nepotrebuje dajaké výhovorky a môže slopať od rána. Obzvlášť, keď ten expert už štyridsiaty raz púšťa pridrbané Zvonky. Mám rada Vianoce.

Mám chuť vypeckovať nejaký metal, nech Galamboša trafi. Ale nestihnem to zrealizovať, lebo klope mi suseda. Že či nemám droždie. Kukám na ňu, jak keby pýtala gram kokaínu. Ja akože všeličo mám. V mojej domácnosti nikdy nechýba toaletný papier, káva, cigarety, alkohol a tiamín. Dokonca aj chleba mám niekedy. Ale droždie prisámbohu ne. To je sortiment z inej galaxie, ktorý keby som dakedy kúpila, sa zamyslím tuho nad svojím životom. Lenže suseda má sedemdesiatštyri a je po infarkte, jej to musím nejako citlivo vysvetliť. No ale jak sa citlivo vysvetľuje dôchodcom, že nemáte droždie? Bože. Ešte len ráno je, už obštrukcie. Zas na druhej strane, nemôžem sa na susedu hnevať, ona žije sama, ja sama, máme spoločnú chodbičku a dole spoločného Galamboša, čo neomylné značí, že ona je tiež chudera od rána atakovaná Zvonkami. Snažím sa vžiť do pozície starej pani, čo má kokota suseda. Čo by som robila? Asi by som sa chcela upokojiť. A ubezpečiť sa, že nie všetci susedia sú dzignutí. Tak by som zazvonila najbližšiemu a popýtala dajakú somarinu. Ale tak musela si akurát droždie vymyslieť? Keby kávu. Ale ona asi ani nemôže kávu, po infarkte. No keďže mám tú vysokú školu vyštudovanú, dlho netrvalo a prišla som na to, jak vydžubať s touto prekérnou situáciou. Horím susede, že síce droždie nemám, ale dobre, že zazvonila, lebo ja som ju tiež chcela poprosiť o niečo, a síce, že či nemá víno, lebo mi treba do varenia. Suseda s nadšením, že interakcia s nedzignutým susedom – hoc aj nie podľa jej predstáv, ale predsa – prebehla, vojde do bytu a o chvíľu sa vracia s fľaškou hnusného vína, čo sa predáva na spodných regáloch v Tesco. Ja prichádzam k lacnému vínu, suseda k dobrému pocitu, win-win, všetci sme šťastní, tak to má byť na Vianoce! Ešte ten dole keby vypol hudbu. Ja aj suseda spokojne odchádzame do svojich domácností. Možno ja kus spokojnejšie. Milujem Vianoce.

O jedenástej mi zo susedkinho sladkého vína zvyšuje asi deci, rozmýšľam, či si ešte nepospím trochu, ale asi je to blbosť, lebo potom budem mať ráno o tretej poobede a to už je len hodinu vidno, debilný zimný čas. Ak je niečo likvidačné pre alkoholika, neni to alkohol. Je to zimný čas. To si poznamenajte.

Vyhodnocujem, že lepšie bude dať si kávu, šak aj tak by som asi nezaspala a začala by som si púšťať z youtu bu hypnotické nahrávky na spanie. Nevieť úplne, či je dobrý nápad pokúšať sa spíta zaspáť v hypnóze, to by nemuselo dobre skončiť. Pre Galamboša určite nie. A vôbec, somarina celé, čo budem doma sedieť, šak Vianoce sú, idem von.

Von (takže krčma): Štandardná zostava, samá sľopka, pätnásty raz tento týždeň tľachanice o dotáciách a grantoch, úvod debaty pri proseeccu klasicky: Neopijeme sa, dám si deci, najebeš sa dnes jak prasa? Nemám ten dojem a podobné prípovídky, strih o tri hodiny, všetci strieskaní jak... JA. Premúdrelé rozpravy o grantoch a dotáciách a štipendiách a že jak je tu nahovno všetko, v za-

pľuvanej krčme sa opúšťame, počúvame pesničky a nadávame na systém, také my máme problémy, ale moja mladosť a sviežosť tu vytŕča, ja som okej, ja som tu kvetinka v záplave stareckej buriny, krásny kontrast; to Vavro sedí zvyčajne sám doma v depresii, v päť rokov nepovysávanom byte, zato s vyčisteným sporákom, zaoberá sa myšlienkou, či si ísť kúpiť na pumpu vodku, alebo do Delie, také on má problémy. Ja mám aktuálne ten problém, že nikto neakceptuje môjho Bowieho zo sedemdesiatych rokov. Ach, umelci, ešte ste tam nedospeli, starí chreni, keby ste bývali nad Galambošom, by ste videli, čo je hudba! A vôbec, vy kedy ste boli naposledy vo filharmónii, ožrani?!

Nechám tu dôchodcov púšťať lepšiu hudbu – podľa nich – a debatovať o počasí. Asi na takej úrovni, že: Nevieš, jak má byť zajtra? Mínus dva až sedem hlásia. No cipána. Nevídané! Ta takú predpoveď by som vedela dať aj ja. Zrazu Vavro: „Táto pani v okne! Vidíš tú starú pani v okne? To ja som mal byť teraz v tom okne!“ Hej, tak mal si byť, ale nie si. Pani v okne umýva na Vianoce, na samé Vianoce o pol štvrtej poobede okno, normálne so stierkou! To už kto bude okná umývať na Vianoce? Vôbec – v zime? Vôbec – to načo je taká činnosť, umývať okná? Jak to aj napadne niekomu? To stopercent sú katolíci a abstinenti.

No a v tej chvíli, keď ma pojme táto filozofická dumka, si aj položím zásadnú otázku: Prečo ja tu vôbec s prepitými starcami sedím? Čo ja to vôbec za život vediem, prekristoverany? A kedy som naposledy jedla? A tá Panda vôbec dneska donáša? Lebo keď nie, tak som dobre v prdeli.

Po ďalšom litri dostanem geniálny nápad, že ozvem sa jednému takému, čo ma pozýval minulý rok na vianočnú večeru. Možno je to ešte aktuálne. I keď som mu vtedy pred tým rokom na to pozvanie vykundovala, že ma nemá obmedzovať, keď ja chcem tráviť večer po svojom, ja som slobodný človek, a keď sa chcem večer stretnúť s priateľmi (spíť sa s partiou alkoholikov), je to moja vec. Ale keďže tento rok sa partia zdrúzgala skôr, než prišiel večer... a mňa pojala panika, že nemám čo jesť... a vôbec, že čo doma, tam Galambošove pesničky budem počúvať? To neni pekná vízia večera. Nie, nie, žiadna Panda tohto roku, pekne sa dám do gala, pôjdem s tým, jak sa volá, ani neviem, to je jedno, na opulentnú večeričku, dáme si prasacie rite na rebarbore preliate cesnačkovým výpečkom či jakou mäťovou somarinou; užijem si to, jój, prosečko si dám k večeri, šak ja nešoférujem, ja ani vodičák nemám; keď žena nemá vodičák, stopercent je alkoholička, to si poznamenajte. Ale hedonistka je peknejší výraz na to, ja osobne preferujem tento termín, aj to lepšie znie, že ahoj, ja som hedonistka, než ahoj, ja som alkoholička. Aj keď – raz som sa uviedla o tretej ráno v hajzloch pri Priore, z ktorých spravili krčmu, vetou: „Ahoj, ja som gerontofilka a ty si kto?“ a dosť veľký úspech to malo.

No nič, večera vianočná bude, potľapem mu tam o dajakých sadomaso praktikách alebo čo, to sú také vďačné témy, pri takej téme starý chren rád zaplatí za večeru krásnej mladej sviežej peknej dáme v podpätkoch; len žeby som si nohu nezlomila, pamätám – hoc je to výnimočný jav, ale hej, pamätám –, jak som sa strepala raz v zime na chodník, keď som sa snažila nastúpiť do taxíka, a to ma z oboch strán podpíerali dajakí amanti. Som sa síce elegantne vyhovorila na zľadovatený chodník, ale i tak, no. Sa už potom neozval. Ani jeden. Je také príslovie, že prvý dojem dvakrát neurobíš. Ale dakedy stačí aj posledný dojem urobiť raz.

No ale tento napríklad, čo s ním večeriam dnes, zas som zabudla, jak sa volá, tento vyzerá, že ho aj fíknem, ak sa zadarí, a šak – čo by sa nezadarilo, Vianoce sú, milujem Vianoce, to si poznamenajte. To nieže sa nezadarí, lebo on nebude chcieť, skôr či ja sa nedoblijem za chvíľu tu na týchto opulentných hajzloch, je otázka, ale možno ani ne, vo forme som, zdá sa, naliata od rána, ešteže som to droždíe nemala. Ja inak neviem, či ste to pochopili, že ja tých starých ujev vlastne zachraňujem, predlžujem im život, však to je záslužná činnosť toto.

Pretřčam bradavky, to zas nie každý vie, aby bolo jasné. Ani nenápadne si zakrývať brucho, lebo som sa nažrala toho pstruha či čo už som to jedla, teľacie rebrá, hríbový krémik bavorský a slaný karamel zmrzlinku, neviem už sama, ale že mi zle bude, to viem bezpečne. No ešte mi nie je, takže zvodne oblizujem kávovú lyžičku, to tiež viem dobre, achbože, toto mi odjakživa išlo, ešte ako tie zuby som si vybielila a dávam si tmavý rúž a oblizujem lyžičku, no kto by tomu odolal. Jasne vidím, ako sa skupinka dôchodcov, tri manželské páry oproti, pohoršuje; no čo za piču si na vianočnú večeru vyrazí len tak bez podprsenky a potom ešte oblizuje lyžičky; lenže mňa presne toto baví, nasierať staršie ženy, to je môj obľúbený žáner; čo by som ja robila, keby nebolo starších žien na svete. Oblizujem si tú lyžičku a už sa teším, ako nenásilne, nenápadne, zato veľmi sofistikovane – šak načo mám tú vysokú školu – podnietim frajera chrena k platenému sexu, poviem mu, ako to robia profesionálne štetky, že teda ony nepovedia presnú sumu, ony to nechajú na pána v štýle – daj mi toľko, za koľko ti to stálo: a páni vždy nechajú viac, nechajú takzvané peknú sumu, lebo tu ide o česť, lebo starí chreni to tak majú, starí chreni sa zdráhajú dať málo, aby neboli za starých skúpych chrenov. A ešte na Vianoce! No aký dobrý večer nakoniec. Aj si užijem, aj peniaze budú.

Je niečo pred polnocou, Vavro v krčme zvyšku stola vysvetľuje, o mne, samozrejme: „Táto žena chodí po bytoch, píše mužom na steny, napíše adresu trvalého bydliska v Prešove, vyfajčí ich a odíde“. To nie je ojedinelý jav, že sedím pri stole s piatimi mužmi, z ktorých so všetkými som spala. Akurát nie všetkým som písala po stenách. Ale jak som sa ja tu teraz ocitla, to ani Pán nevie. Strieskaná na mraky sa snažím spomenúť si, jak som sa tu ocitla. Šak nemala som ja mať dneska sex za peniaze? Či to bolo v inom roku, iné Vianoce?

Strih, v skutočnosti je asi niečo po obede, Galamboš púšťa nejaké regečko, tančím si po kuchyni, zajtra kúpim droždíe susede, milujem Vianoce, môj život je krásny, to si poznamenajte! Jaj, ale počkať, do riti, prečo by Galamboš púšťal regečko na Vianoce? A prečo ja som u seba v kuchyni? A asi ani nie sú Vianoce. To som sa fakt strieskala zas pred obedom? A ešte aj tie hypnotické nahrávky som si popúšťala? Tak mne už dobre hrabe. No ale šak nevadí, šak ja som hedonistka, hedonisti môžu! Ahojte, ja som hedonistka. A strašne som slobodná a voľná a mám Vianoce, kedy ja chcem! Inak ja neviem, či viete, ale Vianoce sú vždy inokedy než dvadsiateho štvrtého, keď je človek voľný! I keď zas... popravde – jaká tam voľnosť? Šak ja som nikdy nemala ani len ruky voľné, lebo buď v nich mám cigaretu, alebo fľašu, alebo penis nejakého starého chrena, alebo vysávač. Cipána! Jaká dobrá veta! To si poznamenám. Takú dobrú vetu triezvy človek ani nemôže vymyslieť.

ŠTEFAN ŠIMKO

Postmoderná babička

GIBOVÁ, Ivana. 2023. *BABIČKA*©. Bratislava : Vlna / drewo a srd.

Nová kniha Ivany Gibovej mi pripomenula inú *Babičku*. Tú od Boženy Němcovej. Jej *Babička* vyšla v roku 1855 a je zrkadlom spomienok a snahou o čo najväčšie sprítomnenie starej mamy. Autorka bola ovplyvnená romantizmom, aj preto v jej diele nájdeme opojenie folklórom, emóciami, žánrovými obrázkami českého vidieka a zdôrazňovanie hrdosti na prostý český ľud. Pocity pohody, spokojnosti, ktoré vydávalo hyperbolizované dobro. Babička, jej dcéra, deti, pani kňazná sú vzormi pozitívneho vnímania sveta, optimizmu a schopnosti riešiť akékoľvek konflikty jednoducho a empaticky. Rozprávačkou je najstaršia vnučka Barunka. Žiadne rozpory, sociálna nerovnosť, len všeobecná rovnosť. Musím sa priznať, že z deja som si už veľa nezapamätal. V pamäti mi utkvel aj príbeh o Viktorke. Pochopiteľne, keď je dej poskladaný z množstva epizód, opisov prírody, ľudí v krojoch, prác na poli a okolo gazdovstva, bez konfliktov či náznaku dramatickosti.

O to väčšie bolo očakávanie, čo ponúka mladá slovenská prozaička Ivana Gibová, či jej literárne dielo je ovplyvnené *Babičkou* Boženy Němcovej a do akej miery.

Ivana Gibová má za sebou štyri knihy, je laureátkou niekoľkých významných literárnych súťaží a jej tvorbe dodáva pridanú hodnotu aj teoretické vzdelanie (doktorandské štúdium s dizertačnou prácou *Literárna estetika v poetike postmodernej prózy*). Aj na základe toho som predpokladal, že *Babička* súčasnej slovenskej autorky bude výsledkom využívania prvkov postmodernity.

Kniha začína vetou „*Venujem jazvecom*“ (s. 5). Prečo práve jazvecom? Lebo sú živočíšnym druhom bez potreby ochrany? Jazvecmi sú všetci protagonisti a protagonistky: Magda, brat Tomáš, Anetka, Babička, babka ancikristová, matka, otec a ďalší... lúzri. Jasná irónia. Gibovej *Babička* nemá s tou od B. Němcovej okrem homonymie titulov nič spoločné. A netreba v tom hľadať zámer. Alebo áno? Každá z nich je z inej doby, jedna je milá, tá druhá „*ako führer*“ (s. 106). Dobu, v ktorej žije súčasná Babička, autorka charakterizuje takto: „*Tvoja jediná starosť bola, že v každom týždni nastane nejaký piatok a ty zas budeš za lúzu*“ (s. 8); „*Verena chudobnej kamoške z bývalého Československa neposiela listy, ale peniaze*“ (s. 14). Čitateľovi a čitateľke je jasné, že autorka neberie ohľad na našu citlivosť, či „*výchovu*“, píše nekompromisne, tvrdo: „*vygeneruje obraz plastovej figuríny zo sexshopu*“ (s. 7); „*možno by mu aj vyfajčila tu niekde za stromom na Sídlišku*“ (s. 106). Používa vulgarizmy: „*srať*“ (s. 9), „*kokotina*“



ŠTEFAN ŠIMKO (1956) vyštudoval slovenský jazyk a literatúru – výtvarnú výchovu (Pdf v Prešove, UPJŠ v Košiciach), vydal knihy *Pasenie mamutov* a *Spod Marcelovho hradu*. Venuje sa aj dramatickej tvorbe (realizované hry: *Ko-perdani*, *Lilit*), tvorivému písaniu a vzdelávaniu pedagógov a pedagogičiek v oblasti umeleckého prednesu. Poviedky a recenzie publikuje v rôznych časopisoch.

(s. 22), „kurvy“ (s. 19), „hovno“ (s. 33), „pizdovala“ (s. 34), „kunda“ (s. 38), „ojebať“ (s. 42) atď. až po stranu 130. Nič však nie je samoúčelné, jazyková vrstva patrí k charakterizácii sociálnej skupiny, z ktorej je Babičkinu okolie. Citované výrazy patria do slovníka rozprávačky Magdy. Špecifikom románu je parafrázovanie reálií, napríklad pomenovanie *rodina* je členmi/členkami rodiny nahrádzané slovami „Príslušníci“, „Domácnosť“. V priebehu čítania sa sporadicky využíva výraz „bublina“, ktorý môže byť narážkou na komiksovú komunikáciu, čo korešponduje s tým, že Magda je nadanou výtvarníčkou, prípadne môže ísť o narážku na autorkin poviedkový komiks *Eklektik Bastard*.

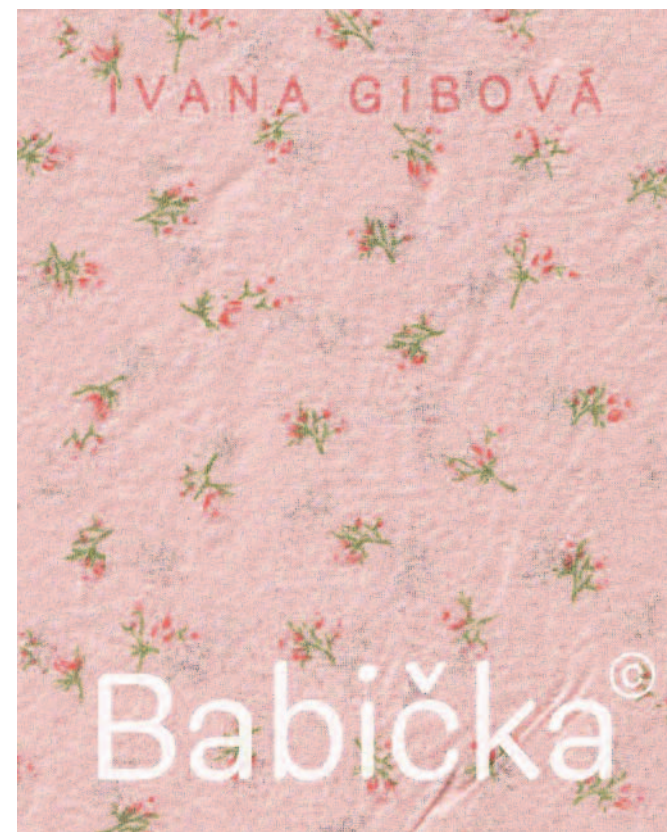
„Je rok 1989, oco vedie Magdu a Tomáša do škôlky, prší, Tomáš ide slušne, Magda nonstop reve, oco kráča viac-menej rovno“ (s. 7) – to je prvá informácia, ktorou vstupujeme do príbehu. Pôsobí vecne, ale chronologické radenie dejov bude narušané. Autorka však nenarába s časom svojvoľne, využíva plynulé spontánne rozprávanie. Preskakovanie z deja na iný dej (príbeh) je preto prirodzené: „kvôli tomu sa v roku 2021 pohádam s Anetkou“ (s. 46); „to začneš robiť až v deväťdesiatom ôsmom“ (s. 56); „To bude o dvadsať rokov, keď Anetke o tretej ráno zavolám“ (s. 78) atď. Udržiava našu závislosť od textu, uvedomujúc si, že všetko je dôležité, nič nemožno vynechať. Prípadne vecným štýlom vytvára kontrast k slangu, subštandardnej podobe jazyka: „ale tam ešte nie sme, lebo sme v kuchyni a pozeráme na cigánov“ (s. 46); „nechceš byť v deväťdesiatom ôsmom, ani na pohrebe nechceš byť, chceš iba piť, hej, teraz máš ty ten pohárik v bubline“ (s. 56). Problémom nie je ani dĺžka viet, pretože niektorí protagonisti a protagonistky Gibovej textu radi/y používajú dlhé neprerušované prehovory. Možno len konštatovať, že syntax má súvislosť s rytmom a tempom prejavu, prípadne charakterizáciou postáv. Babička sa vyjadruje krátkymi vetami, Anetka podobne, pre Magdu sú typické zložené súvetia.

V množstve postáv, ktoré sa pohybujú po Sídlsku, v bytoch, obchode, parku, materskej škôlke, ambulancii gynekologičky, ZUŠ-ke a na iných príbehových miestach sú kľúčové dve spomínané protagonistky: Babička a jej vnučka Magda. Ostatné postavy sú iba kulisou, dopĺňajúcou obraz Príslušníkov, teda rodiny. S tým korešponduje rozčlenenie textu: I. časť – Magda, dieťa, dievča v puberte; II. časť – Babička, príznaky starnutia. Magda je rozprávačkou, je subjektom aj objektom: „rada sa vraciaš do toho dievčatka, ktorým si nikdy nebola“ (s. 124); „sama pred sebou (sa) tváriš, že ješ vitamíny“ (s. 124); „prestaň sa nazývať, dievčatko, ty piča, nie si žiadne dievčatko“ (s. 126). Magda (prezývka Jelenica podľa koženého oblečenia) je rozprávačkou príbehu, ktorá určuje, čo je a čo nie je normou: „ide sa zaradiť za ostatné ovce“ (s. 11); „sa nehrá s hračkami, ale so zelenou látkovou vreckovkou“ (s. 9); „keď si budem rezať žiletkou do tela“ (s. 41). Ak dievčatko plače, lebo má zmoknuté papuče, pri spomienke na pohovor u pediatričky, keď mala dva roky, preniesie: „Dievčatko sype sliepočkám zrno“ (s. 57), odmieta sa učiť nemčinu, nechce hrať na flaute, lebo má rada „výtvarku“, v piatej triede jej rastú prsia („o rok neskôr mi začnú ako prve v triede rásť prsia“, s. 18), v trinástich prichádza o panenstvo, jej milencom je dospelý muž, ktorý jej otvára svet alkoholu a sexu: „Potom ma Pán prvý raz berie do „Džury“ (...) objednáva dve pívá (...) pocítim niečo ako vzrušenie (...) prvýkrát

ma spraví rukou (...) bude ma prenasledovať“ (s. 72 – 75); „Od detstva som nevedela držať spolu nohy“ (s. 37), obdivuje Radačovského... Jej život sa točí okolo starších mužov. Mužský princíp odhaľuje Magdinu slabosť a poznačí ju tak, že sa stáva alkoholičkou, závislou od Pána, ktorý ju sexuálne zneužíva. Hoci sa text zdá krutý až sarkastický, Magdine vnútorné výpovede menia knihu na spoveď, psychologickú analýzu nešťastného dospievajúceho dievčaťa a potom mladej ženy: „Nenávidím seba a tento posratý svet, v ktorom má dečko štrnásťročné telo a tristoročnú dušu“ (s. 77). Papuče sú (postmoderným) symbolom, indikátorom Magdinho rozpoloženia: „Magdine papuče číslo dvadsaťsedem, papučky s kačičkami“ (s. 7); „keď bude mať tridsaťdeviatky papuče (...) bude spávať so Studenkovkej obstarožnými kolegami“ (s. 12); „červené papuče bez čísla (...) v trinástich jebú len cigánky!“ (s. 63); „na nohách mám sivé univerzálne papuče“ (s. 84); „raz, keď si mala asi tak tridsiatky papuče“ (s. 88).

Aby som nevynechal „dôležité vedľajšie postavy“, spomeniem Anetku, Babičkinu dcéru starajúcu sa o matku, Garajčíkovú, spolužiačkinu matku („Afektovaný rozšafný smiech starej Garajčíkovej“, s. 48; „Garajčíková, ktorá si na dievčatku, na bývalom dievčatku, zgustla“, s. 76), babku ancikristovú, ktorá sa vyskytuje naozaj len sporadicky, pani Rupovú – Babičkinu sestru, Verenu – matkinu kamarátku z NDR. Medzi protagonistkami nie sú iba kladné či záporné postavy. Plastickej obraz obetujúcej sa postavy ponúka autorka napríklad v Anetke: „že bola celoživotne zvyknutá podriaďovať sa“ (s. 52); „sa nestará o susedov, stará sa o mňa“ (s. 77 – 78). Gibová neidealizuje, pracuje s kontrastom, iróniou, ale nie s hyperbolizovaním.

Medzi protagonistami patrí najdôležitejšie postavenie bratovi Tomášovi, ktorý je zobrazený najrealistickejšie, autorka mu určuje pozíciu outsidera, ktorý medzi mužskými postavami pôsobí najpozitívnejšie: „Chodil do špeciálnej školy, lebo sa narodil po Černobyli“ (s. 22); „sa nezaoberal sebaaprezentáciou“ (s. 66); „Tomáš bol vždy múdrejší než ty“ (s. 66); „začal cvičiť, aby teba a mamku ochránil, keď vám oco...“ (s. 68). Princíp reálneho zla stelesňujú Pán, ktorý Magdu znásilnil a zneužíval: „núka mi cigu, vyťahuje Hrabala“ (s. 72); „už teraz vie, kde bývam (...) keď mu ho odmietam vziať do úst“ (s. 75), frajer Štroncer či Anetkin manžel Jarko ancikrist. Veľmi malý priestor sa v knihe venuje rodičom. Otec je „druhý rok bez práce, voľný čas využíva na slopanie“ (s. 66), mama „má chuť všetky tie dámy vystrieľať, na čele s gynekologičkou a vlastnou mamkou, mamkou, ktorá tam stojí a nič nevie“ (s. 63); „bola súdružka v škôlke“ (s. 57). Je to zámer? Náhoda?



Pre vývoj deja je neprekvapivo dôležitá Babička. Svojská, prísna, so zaužívanými stereotypmi, vlastnými pravidlami, ktorými znepríjemňuje život svojmu okoliu. Fanúšička Marie Callas, ktorej hlas si prehráva z gramofónovej platne, čo je jediná auditívna zmienka v texte. Jej názor na výchovu detí je takýto: „*bola celý život presvedčená, že deti sú nato, aby počúvali svojich rodičov, slúžili im*“ (s. 51). Na prevýchovu syna alkoholika nestačí, akoby sa zmierila s daným stavom. Obklopila sa kožami, koberčekmi, ktorými pokryla celý byt, lebo jej muž bol kožušník. Zakazuje vetrať byt, je perfekcionistka na šetrenie do takej miery, že pije sedemkrát vyvarenú kávu, v chladničke skladuje zlacnené potraviny po záruke. Neznesie zapálené svetlo, prikazuje šetrne používať vodu aj splachovať WC. Aj preto je jej byt pokrytý prachom, špinou, nepríjemne zapácha, lebo Babička namiesto vložiek viackrát používa handričky a toaletný papier, prirodzene, keď v ňom žijú jej syn s manželkou, dcéra Anetka s manželom, vnuk Tomáš a vnučka Magda. Babička obľubuje žáner „*dávať za vzor*“ (s. 39), ale nevyzná sa v ľuďoch. Danku si veľmi obľúbila, „*hoci bola totálna piča*“ (s. 39), má radar na počet vypitých pív a poldecákov: „*sa v tom rozhodne nenechá ojebať*“ (s. 42); „*Ani jedného z rodičov nepovažovala za kompetentného, a tak deti logicky museli počúvať ju*“ (s. 51); „*rodičia v byte figurujú viac menej ako rekvizity*“ (s. 16). Po sestrinej smrti, pani Rupovej, sa presťahovala do jej bytu, svoju vnučku a dcéru trápí podmienkou, že v byte sa nesmie vymeniť nábytok... Napriek týmto charakteristikám Gibová Babičku vykresľuje ako osobu z reálneho sveta, pričom o nej hovorí z pohľadu Magdy, Anetky, ale aj syna a nevesty. Zdrobnenina Babička pôsobí paradoxne – pravidlá a normy, ktorými sa riadi vo svojom živote a obmedzuje nimi okolie, pôsobia groteskne, takže ju vnímame ako tyranku. Obraz dotvára šarišské nárečie a situačný humor: „*Nenávidím Babičku, ktorá sa mi priebežne pohrabe vo veciach, keď som s Anetkou vonku*“ (s. 77). Keď opitú Magdu doviedli domov policajti, „*Babička ju privítala s takou fackou, že mala dva týždne modrinu*“ (s. 78). Babičkin zdravotný stav sa zhorší, stará sa o ňu Anetka: „*Anetka s pokojom umýva teraz tie nohy jak Mária Magdaléne Kristovi, potom jej strihá zrohovatené nechty*“ (s. 85). Opäť irónia a poetický obraz v protiklade so vzhľadom starnúcej ženy, ktorá sa stáva len tieňom.

II. časť je anamnézou starých ľudí. Strata pamäti, nepoznanie najbližších, živé sny („*Ja nemam vnučku*“, s. 90), podozrievanie: „*Nevidíš, že mafijani nas chcu pozabijac?*“ (s. 90); „*ta Židzi išli bose s kuframi. Ja še ich pitam – dze idzece? A oni – na šmerc*“ (s. 109). Epizódne príbehy graduju: „*steny Domácnosti túto schopnosť majú, sú v nich pozostatky alkoholizmu tvojho otca, submisívnej povahy tvojej matky, direktívnej povahy tvojej Babičky aj všetkých твоjich posratých detstiev*“ (s. 93 – 94).

Ivana Gibová vstúpila do príbehu, aby sa prihovorila Anetke a Magde. Lebo tie sa starajú o dožívajúcu Babičku. Jej bezmocnosť, striedajúce sa stavy pamätania si a zabúdania nepôsobia ako výplod autorkinej fantázie, ale ako autentické psychické stavy: „*jej mozog má ten dar zo všetkých alternatívnych predstáv vo vesmíre spoľahlivo si vybrať tú najodpornejšiu*“ (s. 127). Starecká zatuchlina, prastarý nábytok, konzerva, ktorá expirovala v deväťdesiatom deviatom. Magda odstraňuje odporné pozostatky prítomnosti Babičky, snaží sa

dať jej byt do poriadku. Anetka je v nemocnici po infarkte. Magda obsluhuje Babičku, vynáša po nej stolicu, umýva ju, robí veci, ktoré predtým vykonávala Anetka: „*Jebal pes taký život!*“ (s. 107). Autorka prekladá vrstvy hnusu komickými situáciami: napríklad Babičkiné sny, precitnutie z amnézie, rozkazovanie a vymýšľanie, pozeranie a komentovanie filmov pre pamätníkov. V závere autorka opäť pripomenie symbol papúč: „*papuče ešte dlho stáli na chodbe (...) nemala srdce ich vyhodit'*“ (s. 117). Babička chodí v papučiach Fashion home po kuchyni a robí všetko, čo predtým zakazovala. Uvedomuje si, v akom bola stave: „*Co za božie vesmírne hovädo by Anetke takúto lekciiu doprialo*“ (s. 120). Akoby mimochodom sa zo zahraničia vrátil Tomáš, ktorý sa o Babičku tiež stará – náhodný detail, narúšajúci príbeh. Ďalšia scéna: Magda s Tomášom stoja pri Dome smútku. Magda odnáša papuče Fashion home, nevie sa rozhodnúť, či si ich nechá, nakoniec ich hodí do kontajnera. Rozhliada sa po sídlisku, vidí, že cigáni papuče odnášajú. Sídlisko mizne a my počujeme spev Marie Callas. O Babičke a jej smrti ani slovo. Autorka necháva záver na nás – nech si vysvetlíme, dotvoríme chýbajúce obrazy... Nazdávam sa, že spôsob, ktorým Gibová vyriešila záver, je v duchu jej koncepcie, v rámci ktorej si Magdini a Tomášovi rodičia nezaslúžia väčšiu rolu.

Príbeh knihy sa skladá z epizód, fragmentov, ktoré si čitateľ/ka môže poskladať ako mozaiku, pexeso, vitráž alebo koláž. Na jeho pozadí dospejeme k obrazu socializmu nie v duchu socialistického realizmu, ale groteskného predstavenia, v ktorom je hlavnou postavou Babička. Nie, niet žiadnej (konotačnej) spojitosti medzi v úvode spomínanými Babičkami. Každá je iná. Tá Gibovej je presvedčivejšia, kritickejšia, kruto analyzujúca. Autorka navyše napísala text, ktorý ponúka vizualizáciu odohrávajúcej sa situácie, scény, záberu: „*Z prastarej rozbitej kuchynskej linky (sa) odlupovali kusy červenej tapety*“ (s. 24); „*Číslo 8 až 24 boli tri sedemposchodové bytovky postavené za sebou, medzi prvou a druhou bola mestská zeleň, dve lavičky a jedno pieskovisko*“ (s. 35); „*nohou odstrkujem psa a hlavou uhýbam Babičkinej ruke*“ (s. 110). Niekedy text pôsobí ako časť filmového scenára. Aj to je dôvod, prečo sa kniha číta ľahko. Zaradiť dnes (postmoderné, žánrovo hybridné) literárne dielo k niektorému z literárnych útvarov sa nepatrí, ale chcem povedať, že ide o veľmi dobrý román, ktorému na svet pomohli Sylvia Stacho (jazyková redaktorka), Peter Šulej (redaktor knižnej edície) a Samuel Čarnoký (dizajn).



Jana Zatvarnická: Zakorenený človek, živica, pigment a vlasy na papieri, 70 x 100 cm, 2023.
Foto: Johannes Bendzulla

KRISTÍNA KRAJANOVÁ

Dámy nového sveta a žena a(ko) umelecké dielo v románoch K. F. Urbanoviča, E. Holéczyho a P. Kompiša z 20. rokov 20. storočia

Kvetoslav Florián Urbanovič (1885 – 1963), Ervín Holéczy (1897 – 1977) a Peter Kompiš (1886 – 1945) sú dnes už zabudnuté mená spisovateľov, ktorí sa snažili po spoločenskej zmene v roku 1918 prispieť kultúrnou zmenou: napísať prvé poprevratové slovenské romány. Ich diela boli v čase vzniku čítané a recenzované. Postupom času a pod vplyvom literárnej kritiky a historiografie však prechádzali do zabudnutia. Je však zaujímavé, že i keď z umeleckého hľadiska neboli také hodnotné ako diela dnes už kanonizovaných autorov, zachytili lepšie dobové nálady, túžby a svedectvá. Ukazuje sa to tiež na obraze ženských postáv v ich dielach – ich vzťahoch a postavení v spoločnosti.

Príbehy románov K. F. Urbanoviča, E. Holéczyho aj P. Kompiša sú zasadené do mestského prostredia. Ich hlavnými postavami sú často protagonistky, ktoré sa snažia emancipovať. Na súvislosť mestského prostredia so ženskou emancipáciou upozornila vo svojej štúdii už Blanka Mongu, podľa ktorej „zohrávalo urbánne prostredie centrálnu úlohu práve pri emancipácii žien“ (Mongu 2011: 117). Emancipačné tendencie sa pretavujú do literárnej podoby v týchto dielach rozlične. Napríklad Biela, protagonistka z Urbanovičovho románu *Tridsať strieborných* (1923), sa sama vyberie požiadať o ruku nápadníka Ivana. Ešte väčšmi proaktívne sa v tomto ohľade správa miss Incognito z Holéczyho románu *Inženieer Riava*¹ (1929), ktorá si vyberie inžiniera Riavu za muža a spraví ho boháčom (popri tom, ako jej otec ekonomicky pozdvihne Slovensko prostredníctvom amerických peňazí).

Osamostatňovanie protagonistiek prebieha však aj na iných úrovniach. Zmieňovaná miss Incognito sa sama (bez gardedámy) vyberie na romantickú prechádzku s inžinierom k riviére: „Predtým dievča nemalo svobodu a samostatnosť, potrebovalo gardedámu, ktorá bola zaň zodpovedná. Dnes prechádzame do veku osamostatnenia ženského rodu, a tým inštitúcia gardedámy sa prežíva. Neprávom. Môj prípad to dokonale dokazuje“ (*Inženieer Riava*; Holéczy 1929: 126). Tento fenomén sa ukazuje aj v prípade postavy Hany z Urbanovičovho románu *Bez vesla* (1926), ktorá chodíeva s mužmi na poľovačku: „Teta Viera, pravda, hromčí na takéto veci a nijako nemôže chápať, ako môže dievča ísť dakde bez gardedámy a to ešte s dvoma mladými ľuďmi!“ (*Bez vesla*; Urbanovič 1926: 71). Niektoré protagonistky si ešte spoločnosť gardedámy pýtajú, ako Lolita z Holéczyho románu *Na vlnách osudu* (1924), aby mohla ísť na kávu s budúcim milencom Važťanom. Iné protagonistky majú zase sprievod guver-



KRISTÍNA KRAJANOVÁ (1993, Bratislava) vyštudovala učiteľstvo slovenského jazyka a literatúry na FiF UK v Bratislave, kde následne pôsobila ako interná doktorandka na katedre slovenskej literatúry a literárnej vedy. Odborné texty publikovala v rôznych časopisoch, zahraničných konferenčných zborníkoch či v kolektívnej monografii *Slovenská próza 18. – 20. storočia. Poetika, interpretácia, kontext* (2021). Bola jazykovou korektorkou kníh a časopisov pre deti vydavateľstva DAXE. V r. 2021 sa podieľala na založení environmentálnovychovného časopisu pre deti *Enviráček*, do ktorého prispieva rubrikou o významných environmentálnych dňoch. Mapuje slovenskú environmentálnovychovnú literatúru a drámu pre deti a šíri o nej povedomie na instagramovom profile @enviroknizky_pre_deti.

¹ V prípade názvov literárnych diel, ako aj v prípade citovaných textových ukážok z diel či iných dobových textov som sa rozhodla ponechať dobovú patinu jazyka a neupravovať tieto jazykové javy do normy súčasnej spisovnej slovenčiny. Rovnako som pri citovaní zo zdrojov ponechala pôvodnú formu (všetky chyby, preklepy, kurzívu a pod.).



Obálka románu *Bludná púť velkého čarodeja* (1929)

nantky, ako Mancika z Komišovho románu *Osloboditeľ* (1927).

Zmieňovaná protagonistka Lolita z románu *Na vlnách osudu*, hoci si žiada v spoločnosti sprievod gardedámy, je modernou, samostatnou ženou – a umelkyňou. Nosí krátky zostrih vlasov, je moderne oblečená a namaľovaná. Žije nezávisle od manžela a spoločenských konvencií. Sama cestuje, zariaďuje si vilu, koncertuje, v podnikoch debatuje v aforizmoch, fajčiak pritom ťažké anglické cigarety... a nájde si milenca Važťana. Podobne nezávisle sa správa aj postava Eleny z Urbanovičovho románu *Bez vesla* (1926), ktorá – ako sa ešte neskôr zmienim – dokáže uchopiť osud do vlastných rúk, nasadnúť do auta a odviezť sa, kam potrebuje. Protagonistky románov K. F. Urbanoviča, E. Holéczyho a P. Komiša sú dámami novej doby.

„Dámy nového sveta“ z románov sa približujú modelu či prototypu „novej ženy“ (B. Mongu odkazuje na pojem z nemčiny *Neue Frau* a z francúzštiny *femme libre*), moderného urbánneho typu ženy. Nová žena je módnym fenoménom 20. rokov 20. storočia. Podľa zistení B. Mongu (2011: 118 – 119) je takáto žena zamestnaná, mladá, slobodná (medzi dvadsiatkou a tridsiatkou), žije novým spôsobom života, a teda už neplní tradičnú rolu matky a ženy v domácnosti, ale dokáže obe roly skĺbiť:

„Rozdiel medzi nemeckými a československými ženami bol v tom, že emancipácia českých a slovenských žien sa považovala za dôležitú súčasť národnoslobodzovacieho boja. (...) Pod pojmom *nová žena* možno teda v kontexte prvej Československej republiky chápať ženu podieľajúcu sa na budovaní štátu. Ideál *československej* ženy bol zároveň ženou vzdelanou, ktorá pôsobila v prospech budovania novej republiky a budovania ‚nového národa‘“ (tamže: 121). Podľa B. Mongu, zmena životného štýlu viedla k premene vzťahu medzi mužom a ženou, stali sa rovnocennými partnermi a takýto „ideál moderného partnerského vzťahu možno vnímať aj ako výraz budovateľského presvedčenia, že nová československá spoločnosť bude tvorená spolupracujúcim mužom a ženou, ktorí sa budú dopĺňať a pracovať v prospech vlasti“ (tamže: 122).

V analyzovaných románoch sa názorne ukazuje takýto model manželov spolupracujúcich pre vlast. Ideálnymi pármami sú manželia Riavoví z Holéczyho románu *Inženier Riava* (ona priniesla na Slovensko americký kapitál, on ho spravuje), Važťanoví z Holéczyho románu *Na vlnách osudu* (ona priniesla do spoločného života zdedené peniaze, on naprojektuje dom) alebo Ľubomierski z Urbanovičovho románu *Tridsať strieborných* (on je dedinským lekárom a ona učiteľkou).

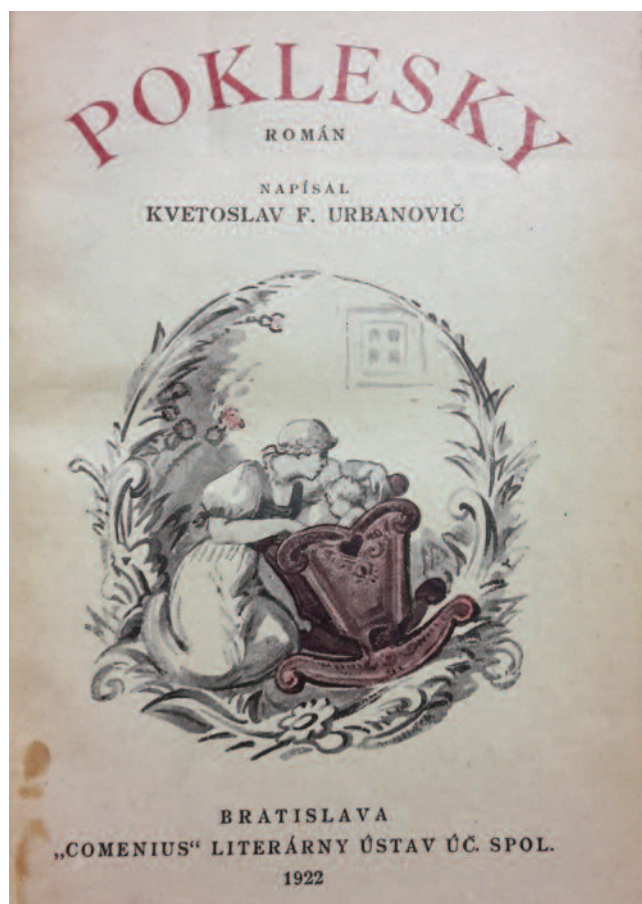
Nové ženy v analyzovaných románoch (Lolita, miss Incognito) sú vzdelané – ovládajú cudzie jazyky, čítajú filozofické a ekonomické knihy alebo vedia maľovať či hrať na hudobných nástrojoch. Takéto ženy pôsobia v dobročinných spolkoch, v ktorých vzdelávajú, prednášajú – ako Margita Velecká z Komišovho románu *Osloboditeľ*, ktorá nemá deti, a tak si vyplňa život inými činnosťami: „Prvý raz vystúpila na večierku miestneho dámskeho dobročinného spolku. Prednášala na tému ‚Žena a vzdelanie‘. V prednáške sa pustila popri inom najmä do ručných prác, ktoré zdržiavajú vraj veľkú časť dievčat od samovzdelávania. (...) Keby bola tých päť rokov vynaložila na dobré čítanie, mohla z nej byť vzdelaná žena. Takto vyrastá z nej väčšinou duševný zakrpatenec, tuctová klebetnica“ (*Osloboditeľ*; Komiš 1927: 70 – 71). Iné protagonistky zase bežne pôsobia v úradoch: „Čo s písármi?! (...) Bývaly to skôr úradnice, prvé priekopnice vnikania ženských do úradov, prvé na Horniakoch“ (*Osloboditeľ*; Komiš 1927: 56). Nový svet teda tvoria nielen umelkyne, ale aj úradníčky.

Práve postavy týchto románov často utrpeli kritiku zo strany recenzentov. Andrej Mráz vyčítal K. F. Urbanovičovi, že jeho protagonistky sú ruinami, nie ženami ozdobenými skvostmi žien dnešnej doby, ako sám autor písal: „V každom románe usiluje sa rozviesť akúsi tézu, moralizátorsky zahrotenú, reční o nej a chce ju dokumentovať, lenže vo všetkom, čo vysloví, sú osudné protiklady, popieranie tej psychologickkej a mravnej skutočnosti, ktorá sa na predošlej strane rozvíjala. V rozpakoch je čitateľ. O žene, na ktorej nevidíš ani trošku dobrých vlastností a ktorá je absolútnou ruinou, autor hovorí, že je to ‚jedinečná žena, ozdobená všetkými skvostmi ženy dnešnej doby‘. Och, tie Urbanovičove skvosty! (...) Urbanovič si vôbec rád osvojil zvyk vynášať rozličné bonmoty a sentencie, aké starosvetští nakladatelia radi odtláčajú vo svojich kalendároch“ (Mráz 1931: 85 – 86).

Podobne sa však javia aj postavy z Holéczyho románov. Lolita je morálne poklesnutá žena, ktorá so sebou stiahne aj svojho milenca. (Važťan minul všetky úspory – podobne, ako prehajdákala peniaze Lolita – a zo zamilovanosti už nie je schopný pracovať a zarabať.) Je aj manipulátorkou, zahráva sa s manželom: „Bola to hra s jej strany va banque, ale v skutku nemala iného východiska. Vedela už i to, že jestli sa dohodne s mužom, tak jej život prebehne v znamení lži. Radfort, ktorý neznal umenie pôsobiť na ľudí pomocou vyostrených situácií, sadol jej na lep a prosil ju, aby nedochádzala“ (*Na vlnách osudu* [38]; Holéczy 1924: 7). Postava „nečistej“ Lolity sa však Važťanovi nejaví ako celkom amorálna: „Všetci



Obálka románu *Osloboditeľ* (1927)



Obálka románu Poklesky (1922)

mužskí tvrdia, že žena musí byť čistá, ako sneh, keď sa vydáva. Ja som to nepožadoval, lebo som vedel, že ona... Čo ona? (...) Ešte dnes neviem, čo je ona?" (Na vlnách osudu [41]; Holéczy 1924: 7). Ani Lolita samu seba nevníma ako nemorálnu. Vyriekne svoju žalobu, že len hľadala šťastie: „Zlé nie je v mojej povahe. Nerobila som nikdy schválne odsúdenia hodné veci. Aktivita v tomto ohľade: smer ľahšieho pohybu. Ostatné chyby: passivita. Niekoľko slabostí vôle. Divné: považujem sa za nezkaženú mravnú ženu. Mám ovšem pramálo zlých zkuseností a i tie nesiahajú ďaleko od vášnivých bozkov. Predsa však pred areopagom spoločnosti by som stála ako previnilá. Spoločnosť má svoje ploty a kto má toľko smelosti, aby sa šiel podívať aj za ne, toho spoločnosť odsúdi, lebo ona sama nemá toľko smelosti, aby to vykonala. Je to čistá závišť. Bože, Bože, čo všetko mám ja v hlave. Možnosť dosiahnuť cieľ i nedovolenými cestami zväbila už nejedného človeka. Ja snáď chcela som tiež to urobiť, keď hľadala som šťastie" (Na vlnách osudu [47]; Holéczy 1924: 5). Ženy v týchto dielach nie sú nevinné a správajú sa pragmaticky.

Sťažovanie sa Lolity z Holéczyho románu Na vlnách osudu by som prirovnala k žalovaniu postavy Helène z novely Milana Thomku Mitrovského Pani Helène (1930). Tá vzniesla žalobu, že svojím

koketným správaním chcela nájsť protijed na mužskú pohlavnosť: „Spočiatku som len žasla, nechcela som veriť, že dravec v ruskom veľmožovi a v precióznom nadšencovi umenia ostáva všade ten istý... Chcela som skúmať, nájsť protijed, povoľovala a hrala som sa naoko s touto ich dravosťou, no všade zbadala som zavraždenie tú istú demenciu. I odhodila som každého, prv ako by ma bol stihol pokoriť – a to bolo príčinou vášho morálneho gesta, hrdinovia!" (Pani Helène; Mitrovský 1930: 36). Obe hrdinky však čaká iný osud. Lolita prechádza prerodom (v podstate od premrhanie majetku v hazard, keď založí aj svoju kameu „Afroditino narodenie"), očistou, správa sa krotko – je prirovnaná k mniške, nemej múmii. V Holéczyho románe je prítomné odlišné riešenie než v Mitrovského novele, v ktorej je ženská koketnosť umelkyne-múzy Helène definitívne umŕtvená jej zavraždením. Holéczyho postava Lolita poslušne žije s mužom, svoju lásku k milencovi Važťanovi monumentalizuje, vloží ju do klavírnej skladby, a keď si ju vypočuje jej muž, uvedomí si jej neveru a po náhlej cievej príhode zomiera.

Nielen ženy nie sú v týchto prózach nevinné. Ako napísal k Holéczyho románu Michal Habaj: „Láska a vášne zabíjajú, klavírna skladba sa v rukách ženy stáva vražedným nástrojom" (Habaj 2018: 449). Ženská postava vábi protagonistov, ale aj umelecké dielo vie omámiť protagonistu Rojka z Kompišovho ro-

mánu Bludná púť veľikého čarodeja (1929). V tomto prípade už ale nie je klavírna skladba taká nebezpečná ako v predošlom románe – nezabíja, len mámi: „Z priečnej uličky zajasaly zvuky klavíru. Večerným tichom, ovievaným ľahúnkym vánkom, zavírala rytmická sentimentálna melodia valčíku a pohýbala mocne zahorklým srdcom bankového úradníka. (...) A pár tých zvukov, nesúcich sa na krídlach skladkej nálady májového večera, presvedča ťa rýchle a iste, že mladosť a ľúbostné túžby vedely by ťa schvátiť, ach, tak hravo do svojho víru znovu" (Bludná púť veľikého čarodeja; Kompiš 1929: 11 – 12).

Láska a vášne zabíjajú aj v prípade postavy Eleny z Urbanovičovho románu Bez vesla. Elena tiež len túži po šťastí a láske, a tak otrávi svojho bohatého manžela, za ktorého sa z pragmatických dôvodov vydala, a chce žiť s milencom. Taktiež musí prejsť vlastnou obrodou, aby sa napokon priznala k vražde. Aj ona vyslovuje žalobu, že len nechcela byť všednou ženou: „Nie! – Toto je život priemerných, šedých ľudí; vonkovská romantika, živorenie dľa receptu banálnych moralistov: vydať sa za prvého, ktorý príde, deti plodiť a obedy variť... Ach, nie, ona nebude nikdy takto žiť! Ona chce svietiť ako slnko a takto oplodňovať svoj a jeho život... A hľa – oplodňuje jeho umenie" (Bez vesla; Urbanovič 1926: 109). Žena sa stáva umeleckým dielom, je púzujúcim modelom (ako Lolita z románu Na vlnách osudu, Elena z románu Bez vesla a Zlatovláska z románu Tridsať strieborných) a umelec je „zbožňovateľ ženského tela, ako najdelikátnejšieho predmetu maliarskeho umenia" (Tridsať strieborných; Urbanovič 1923: 39).

Žena je tvorivým impulzom pre muža. V Holéczyho románe Na vlnách osudu Važťan pohnutý citmi k Lolite predstavuje, aký dom im chce naprojektovať, v románe Inžinier Riava miss zaktivizuje inžiniera k práci pre národ. Inžinier si miss váži, pretože zachraňuje slovenské hospodárstvo, a tak ju miluje aj uctieva: „Kedysi myslel som si, že ukojenie sexuálnych pudov má za následok zvýšenie práceschopnosti invenčnej, duševnej a myšlienkovitej. Bol to omyl. (...) Vtedy prišla ona, môj anjel. Dala mi do rúk možnosť aktivity a ja počal som sa vzývať ženu, ktorá pomohla mi rozvinúť svoje schopnosti." (Inžinier Riava; Holéczy 1929: 118). Miss Incognito je teda impulzom k tvorbe: „Je pravda, že môže žena byť tým faktorom, ktorý vyvolá v mužovi spiace talent, energiu? „Je to pravda, ale môže i zabiť človeka," odpovedal Riava" (tamže). Žena v moderne sa demonizovala i s odporom odmietala, čo sa ukazuje aj v uvedených ukážkach. Ženy tak nie sú len uctievané a milované, ale aj odvrhované: „– Máme veľkých



Obálka románu Bez vesla (1926)



Obálka románu *Tridsať strieborných* (1923)

básnikov, umelcov, ktorí by hádam nikdy neboli utvorili tie krásne veci, keby nebola stála za nimi žena, ktorá ich inšpirovala. – Zabúdaš, priateľu, na tie nesčíselné talenty, na tých genijov, ktorých zase práve ženy podlomily a zničili“ (Bez vesla; Urbanovič 1923: 68).

M. Habaj vo svojom výskume „druhej moderny“ poukazuje na veľkomestské kaviarensko-bohémske mýty v prózach slovenských spisovateľov: „mýtus Hospôdky ku Zlatej Fantázii“ (s istou licenciou môžeme povedať, že to, čím bola pre Mladé Poľsko krakowská kaviareň Zelený balónik a pre Mladú Viedeň Café Griensteidl, bola pre Mladú Bratislavu Hospôdka ku Zlatej Fantázii). Iným mýtom v súvislosti s „kaviarensko-bohémskou“ literatúrou je mýtus múzy, *femme inspiratrice*, krásnej ženy patriacej všetkým a nikomu, respektíve nikomu a všetkým (Habaj 2005: 76 – 77). Do takejto podoby je štylizovaná najmä Mitrovského postava pani Helène, ale v istom momente aj postava Eleny z Urbanovičovho románu *Bez vesla*: „aká je obdivovaná, ako sa k nej plúžia hladné mužské oči a ona veselým smiechom kráča medzi nimi ako kráľovňa života, sebavedome, majestátne“ (Bez vesla; Urbanovič 1926: 86).

Okrem tohto typu sa M. Habaj zmieňuje aj o *femme fatale*, *femme enfant* či *femme fragile*.

Tie sú „produktom mužských fantázií a neuróz,

ktoré majú svoj pôvod v neschopnosti participovať na realite, strate moci a následnom úniku do sféry estetiky, imaginácie a sna. (...) V ,type ženy-vampa, krásnej a skazenej, neľudskej a zničujúcej‘ sa ozýva podvojný charakter ženskej krásy, ktorá je ,krásou zla‘ (Baudelaire) – nežný pôvab je spätý s bezohľadnou vášňou, nevinnosť so zmyselnosťou, žiadostivosť s chladom. (...) Ženská sexualita a krása sa stávajú deštruktívnou silou, ktorej protipólom býva, naopak, zrieknutie sa sexuality, jej radikálne popretie a zdôraznenie čistoty a cnosti“ (Habaj 2018: 482). Niektoré zo zmieňovaných protagonistiek z analyzovaných románov sa k týmto typom približujú, napríklad Lolita (tiež na záver popierajúca svoju sexualitu), ktorá je ženou-vampom: „Skočila znovu ku klavíru. Improvizovala si ako sámum horúci a vášnivý nápev na Vigniho slová, spievala a skoro zbavila Važťana smyslov: (...) Prestala hrať a spievať a vrhla sa k nemu na diváň. Objala ho, že sa až dusil. Padol na znak a ona na neho. Hryzla mu ústa“ (Na vlnách osudu [41]; Holéczy 1924: 7); „akonáhle počne ju niekto spomínať, vzbĺkne vo mne všetka žiarlivosť, oheň, ktorý spaľuje človeka a ja chcem ju mať. (...) Je chutná ako dieťa a predsa zdá sa mi byť rafinovane nebezpečná!“ (Na vlnách osudu [34]; Holéczy 1924: 5).

Upírske náznaky a postavy žien-vampov sa objavujú aj v Urbanovičovej a Kompišovej tvorbe. M. Habaj objavil v Urbanovičových románoch okrem *femme fatale* aj postavu ambivalentnej ženy – bipolárnej figúry, „ktorá nie je výlučne duchovná ani výlučne sexuálna, ale, naopak, je definovaná svojou *ambivalentnosťou* – chvíľu ako žena ideálu a chvíľu ako žena hriechu“ (Habaj 2005: 238). S rovnakou platnosťou by sa toto tvrdenie dalo aplikovať aj na spomínanú ženskú postavu Lolitu z Holéczyho románu.

Na prítomnosť *femme fatale* v Kompišovej tvorbe poukazoval Tomáš Horváth, presnejšie v prípade jeho románu *Bludná púť veľkého čarodeja*. Hlavnou postavou tohto románu je však muž – Rojko, ktorý si chcel dokázať, že zostával neprávom nepovšimnutým, malým úradníkom, bezvýznamnou súčasťou byrokratického systému. Vo svojich predstavách si kompenzuje tieto krivdy, vyzdvihuje svoju osobnosť k božstvu, korunuje sa za filozofa, nadčloveka, veľkého kúzelníka. Chce získať uznanie, vyšvihnúť sa do vyšších spoločenských sfér, stať sa slávnym. Pasuje sa za spasiteľa, halucinuje, má erotické predstavy o ženách, ktoré túžia po géniovi – aj o Olge, účtovníkovej žene. Až na psychiatrii sa preberie z bludov a prizná sa lekárovi, že čítal veľa filozofickej a sociologickej literatúry: „V Rojkovej projekcii je ,pani Olga‘ modelovaná pomocou typického dekadentného kódu *femme fatale*: pri predstave ich lúboštného ošiaľu sa vyskytujú motívy trhania, ba i upírsky náznak (jej pery, zatínajúce sa do jeho krku), motívy zotročenia ženou – zdôrazníme, že všetky tieto masochistické predstavy, prvky z dekadentného kódu osudovej ženy (ktorá požiera svojho mužského partnera ako modlivka) si vybavuje práve Rojko s veľikášskym bludom! Ten, kto sa cíti byť nadradený nad celé ľudstvo, nad ,stádo‘, si predstavuje svoje zotročenie kolegovou manželkou. Práve z dôvodu tejto *nekoherencie* dvoch fantaziem (velikášstva a masochistických predstáv) hodnotíme Rojkovo erotické snenie ako ozvenu literatúry dekadencie (podobne ako sú ozvenami lektúr filozofických a publicistických textov aj jeho bludy) – a práve preto môžeme konštatovať v Kompišovom texte aj istú *dištanciu* voči tomuto literárno-estetickému kódu. Kompišov román tento kód citačne využíva, ale nie je s ním bezvýhradne stotožnený“ (Horváth 2013: 307).

Niektoré ženské postavy z románov – miss Incognito, Elena, Lolita – sa približujú gašparovskej „žene prepychu“ (luxus, aristokratická noblesa, bohatstvo, vznešenosť), ako ju popísal M. Habaj (2018: 485). Viaceré protagonistky sú manipulátorkami, okrem Lolity či Eleny napríklad Žiara z Urbanovičovho ro-



Obálka románu *Inženieer Riava* (1929), ktorú nakreslil Martin Benka

Literatúra

HABAJ, M. 2005. *Druhá moderna*. Bratislava : Ars Poetica.

HABAJ, M. 2018. Druhá moderna (doslov). In HABAJ, M. (ed.). *Druhá moderna. Slovenská modernistická próza 1920 – 1930*. Bratislava : LIC.

HOLÉCZY, E. 1929. *Inženier Riava*. Praha : EMSA.

HOLÉCZY, E. 1924. Na vlnách osudu (34). In *Slovenský denník*, roč. 7, č. 96.

HOLÉCZY, E. 1924. Na vlnách osudu (38). In *Slovenský denník*, roč. 7, č. 112.

HOLÉCZY, E. 1924. Na vlnách osudu (41). In *Slovenský denník*, roč. 7, č. 116.

HOLÉCZY, E. 1924. Na vlnách osudu (47). In *Slovenský denník*, roč. 7, č. 132.

HORVÁTH, T. 2013. Subjekt a šialenstvo. Román Petra Kompiša Bludná púť veľikého čarodeja. In *Slovenská literatúra*, roč. 60, č. 4.

KOMPIŠ, P. 1929. *Bludná púť veľikého čarodeja*. Praha : Nakladateľstvo L. Mazáč v Prahe.

KOMPIŠ, P. 1927. *Osloboditeľ*. Praha : Nakladateľstvo L. Mazáč v Prahe.

MITROVSKÝ, M. Th. 1930. *Pani Helène*. Turčiansky sv. Martin : Matica slovenská.

MONGU, B. 2011. Model modernej ženy. In DUDEKOVÁ, G. a kol. *Na ceste k modernej žene. Kapitoly z dejín rodových vzťahov na Slovensku*. Bratislava : VEDA.

MRÁZ, A. 1931. Romány a ich autori. In SMREK, J. (ed.). *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká*. Praha : Leopold Mazáč.

URBANOVIČ, K. F. 1926. *Bez vesla*. Bratislava : Academia.

URBANOVIČ, K. F. 1922. *Poklesky*. Bratislava : „Comenius“ Literárny ústav účastinárskej spoločnosti.

URBANOVIČ, K. F. 1923. *Tridsať strieborných*. Bratislava : Slovenské kníhkupectvo.

mánu *Tridsať strieborných*, ktorá ovplyvňuje postavu Brežného, alebo Beata z Urbanovičovho románu *Poklesky* (1922), ktorá manipuluje s Jožom Malým. Správanie ženských postáv je zvyčajne pragmatické, napríklad miss Incognito popri svojej šľachetnej národnoobrodzujúcej snahe má na zreteli aj peňažný zisk, čím sa vôbec netají: „*Chcem zarobiť mnoho peňazí, ale pritom brať do ohľadu podmienky národopisné i zemepisné. Chcem organizovať ľudí, nerasty, hmotu k práci kultúrnej*“ (*Inženier Riava*; Holéczy 1929: 8). Aj keď tieto ženy túžia po ozajstnej láske, vydajú sa pragmaticky za boháčov a obchodníkov, ako Elena a Lolita. Výsledkom prelínajúceho sa motívu peňazí a lásky sú pragmatické alebo „ušľachtilé“ sobáše. Motív peňazí však súvisí aj s motívom vraždy: Vraždenie sa spája s dedením majetku v románe *Bez vesla*, „nepriame vraždenie“ a získanie majetku sú prítomné v románe *Na vlnách osudu*, a dokonca sa tieto motívy stretávajú aj v románe *Inženier Riava*, ale v trochu inej podobe, ako už odkryl T. Horváth pri výskume detektívky: „nachádzame tu i vzťah medzi kapitálom a vraždou, ibaže akosi obrátený: tu je to práve vražda (jej vinou musí Dúbrava zdupkať z rodnej hrudy do zasľúbenej Ameriky), ktorá umožňuje prílev kapitálu na Slovensko“ (Horváth 2011: 642 – 643).

V analyzovaných románoch sa stretávajú dva svety, o ktorých písal M. Habaj v súvislosti so zobrazením Bratislavy: „V Urbanovičovej interpretácii sa autentické dobové reálie dopĺňajú s ‚kaviarenskými mýtmi‘ a s inšpiráciami európskou modernisticko-dekadentnou literatúrou; Bratislava je predstavená prostredníctvom prelínajúcich sa svetov bankárov a bohémy, krásnych dám z *high society* a chudobných básnikov, salónov a kaviarní, mileneckých vzťahov, intrig, zločinov“ (Habaj 2005: 76). Svet bohémy a kaviarní sa prelína so svetom bánk a úradov, podobne, ako sa prelína láska s peniazmi, kúzlo umenia s kúzlom „mamonu“ či „zlatá fantázia“ so „zlatým teľaťom“.

Oscilácia medzi týmito svetmi pôsobí aj na hrdinky románov. Snažia sa emancipovať – vyberú si ženíchov a neboja sa ich aj samy vyzvať, nechodia v sprievode gardedámy. Žijú nezávisle od spoločenských konvencií – nie sú ženami v domácnosti, ale ženami z vyššej spoločnosti, ktoré cestujú; sú umelkyňami, ovládajú cudzie jazyky, čítajú ekonomickú literatúru, dokonca majú popri bohatých manželoch aj milencov. Sú to moderné, urbánne ženy, dámy novej doby. Tento nový svet tvoria nielen ženy-umelkyne, ale aj ženy-úradníčky. Uprednostňujú pragmatické alebo „ušľachtilé“ sobáše. Ich postavenie voči partnerom je rovnocenné, skoro až nadradené. Sú to nové československé ženy, pôsobiace v prospech budovania novej republiky, respektíve sú rozličnými spôsobmi aktívne v spoločnosti. Taktiež sú typmi *femme fatale*, *femme inspiratrice*, *femme enfant* či *femme fragile* a gašparovskými dámami prepychu. Sú to modernistické ženské postavy, ktoré strácajú svoju nevinnosť a zabíjajú rovnako ako umenie. Vybratie týchto románov zo zabudnutia po storočí tak ukazuje, čo všetko v sebe zachovali a čo nám prezrádzajú o dobe a spoločnosti, v ktorej vznikali.

MAGDALENA ŠIPKA

Fénix

Ten den jsme se potkali na počátku noci ve světle zhaslých monitorů sledovali plán plavby popel z Fénixe naší lásky visel ve vzduchu jako prach lemující krabice v rohu pokoje spolu s těly přišlo oddělení žár tvých rukou kreslil mapy přes má záda budil spící ptáky, dotýkal se hlav hadů probouzel odvrácené tělo oddané jiné zemi a pak ho dobýval jako oddělené území Někoho jako by poušť čekala na kapku vody ale byla to jiskra ve vyschlém lese začalo to jako nevinnost před litry benzínu všechny řeky se slily a navzájem kontaminovaly prorazil jsi hranici mého patra a nosních dutin mrtvé a živé vody, hranici spánku a bdění, objetí a svázání, slibu a prokletí, nový kanál do hlubin celá místnost vzplála a odplula do zapomnění a moje hlava jako hlava Medúzy oddělená od těla něžně dopadla zpět na matraci, hadi zasyčeli a utichli jako konečky prstů které nedosáhnou na kormidlo ráno jsi mě vypouštěl jako raněné zvíře zpět do divočiny potichu a potajmu, aby nikdo nezahlédl stopy v lodním deníku jsou jen zmínky po dírách od jisker lítost nad tím, jak jsi pošpinil prostěradlo a ruce tvůj mizící sluch při hlásce ne tvoje přecitlivělost na názvy zločinů apatie při pokusech o nádech starý pošlapaný plán tvé duše tak na mě zůstává vypálená pečeť která obrůstá a je plná a pestřejší praskliny v zemi pro nové prameny dlouhý horizont a přeci jen světla



MAGDALENA ŠIPKA (1990) je poetka a publicistka. Vydala básnické knihy *Město hráze* (2019) a *sprich bitte nicht mehr von uns* (2022).

přenechám ti tvoji frčku za největší oběť
světa, lidí, zákonů, přírody, sebe sama
utlačovatelé dochází osvobození skrz činnost utlačovaných
a já ti to už dělat nebudu

Odcházení

Království za příběh co by šel vzít zpátky
překřtila jsem tvé mlčení na křik
konečně se zvedám, probouzím jako stráž
ze zimního spánku, pojedeme
povozy plné pokladů, záznamů, cetek
mám kostým pro každou příležitost
barvy ve všech odstínech noci
fouknu a odplynou krokem pampelišek
pozorovatelka co se zahledí do hlubiny
ještě několik kamenů na svazích ještě závrať
oddělit se od svého těla úhel pohledu roh místnosti
vzdálenost jako rozhodnutí duše hra na nepřítomnost
moc dlouho zíráš do středu země
nejsou tu zbylé pavučiny

Soud

V soudní síni ukazuješ,
jak jsem se dusila
bylo to dost a mohla
jsem tehdy říct ne?
A mohla jsem tehdy
říct ano? Ne. Nemohla.

V hodinách biologie
v hodinách tělocviku
v hodinách historie
ptáme se strážníků
může mluvit člověk
se zacpanými ústy?

Můžu se stát zpět peřinou
nebo duchnou můžu se
stát duchem a zírat
jen zpovzdálí do ticha?

některá místa jsou jen bílá
a plná modrých dlaždiček vrací se ke sterilitě
každé dopoledne čekají na příští příchody
bílá místa jako nemocniční pokoje internáty
bílá plátna na kterých je rázem vidět každý vlas každá kapka každý
zbytek země
hlídají je příčinliví muži s prošedivělými vlasy
postele mají kovové rámy a plastová prostěradla
ale vždy v nich čeká trochu únavy navíc
ve sprše dlaždičky s barvou spermatu a otisky dlaní
je to jako výtah v budově života instituce převlečená za dům
snažíš se co nejdříve získat reverz odejít se svítáním
ale vždy ještě zůstaneš obmotaná chaluhami cizích vzpomínek
na poslední černý čaj chleba na tácu džem v plastové vaničce
děti před večeří nevysvětlitelně křičí
jako by jejich hlasy uměly vymalovat aulu na žluto
v kanceláři je mapa světa v reálném rozložení
s velkou Afrikou a Evropou menší než obvykle
vidíš nějakou snahu jako vysadit květiny v rohu atria
zaklít život aby přišel i sem
překročíš práh a snažíš se zapomenout proč tě sem zavřeli číslo postele
a pracovní maily
dokonce i obloha má dnes jen jeden barevný tón a cizí jméno
jediná cesta vede k majáku



Jana Zatvarnická: Bez názvu (autoportrét), olej na plastovém obruse, rozmery podľa životnej veľkosti, z inštalácie výstavy *Sprouting bodies*, Alice Yard Granderson Lab, Belmont, Trinidad a Tobago, 2024. Foto: Arnaldo James



Jana Zatvarnická: Bez názvu, živica, pigment a plátkové striebro na papieri, 70 x 100 cm, 2022.
Foto: Johannes Bendzulla

ĽUBICA HRONCOVÁ

Identita ženy v slovenskej poézii

HRABČÁKOVÁ, Katarína. 2021. *Semiopoetický aspekt básnickej identity. K problematike femininnosti v súčasnej slovenskej poézii*. Fintice : FACE.

Poézia bola v minulosti, a takisto je aj dnes odrazom bytia a prežívania človeka, upozorňuje na situáciu a pomery v spoločnosti, v kultúre, umení. Je založená na tradícii, ale je tiež experimentálna, subjektívna, multimediálna. Na interpretáciu poézie v podaní autoriek po roku 2000 sa vo vedeckej monografii *Semiopoetický aspekt básnickej identity s podtitulom K problematike femininnosti v súčasnej slovenskej poézii* zamerala Katarína Hrabčáková. Skúma v nej problematiku básnickej identity vo vzťahu k výrazovým a významovým rovinám poézie. Prináša poznatky o problematike ženskej lyriky, analyzuje postup vytvárania básnickej podstaty autora/autorky a subjektu/subjektky, sleduje premeny poetiky, spôsob výberu a využitia jazykových prostriedkov, texty, tvorbu a skúsenosti poetiek na začiatku 21. storočia.

V jednotlivých kapitolách postupne objasňuje rôzne chápanie pojmu femininnosti, podobnosti a mnohotvárnosti autoriek strednej až mladšej generácie, ktorej je autorskou aj vedeckou súčasťou, podáva charakteristiku a osobitosť diferenciacie ženskej poézie z hľadiska prebiehajúcich výskumov.

Úvodná kapitola prináša prehľad poetík slovenských autorov a autoriek narodených v 70. rokoch 20. storočia. Začiatky ich tvorby sa datujú do obdobia po roku 1989, pre ktoré je charakteristická poetologická a významová rôznorodosť. Poeti a poetky tohto obdobia výraznosťou svojho umeleckého účinkovania tvoria silnú skupinu. V ich tvorbe je prítomné postupné usporiadanie prvkov a príznakov v kontexte básnických tendencií a konkrétnych autorských poetík.

Ťažiskom monografie je poetologicko-axiologické zhrnutie básnických textov. Autorka sa sústreďuje na analýzu rôznych spôsobov utvárania ženskosti, pozornosť venuje rozličným podobám zobrazenia žien, premenám ženskej tvorby a rozmeru ich autorstva. Ženské písanie vníma ako nezávislú zložku literatúry so špecifickými postupmi tvorby a znakmi poetiky. Prináša prehľad osobitých stránok poézie autoriek druhej polovice 20. storočia a poetiek vstupujúcich do literatúry po roku 2000, pričom pozornosť zameriava na tému štylizácie i autoštylizácie subjektu ako spôsobu zviditeľňovania femininnosti. Spôsob konštruovania textu, jeho štruktúry, metódy a umelecké prostriedky zároveň vplývajú na formovanie svojej autorky. Podoby lyrického a autorského subjektu 20. storočia skúma prostredníctvom poetík najznámejších autoriek, pretože ich tvorba mala vplyv na literárnu činnosť nasledujúcej mladej generácie.

ZACIELENÉ NA
KATARINU
HRABČÁKOVÚ



ĽUBICA HRONCOVÁ ukončila doktorandské štúdium na Katedre slovenskej literatúry a literárnej vedy FiF UK v Bratislave. Má za sebou prax jazykovej a výkonnej redaktorky vo viacerých redakciách a vydavateľstvách. Je zostavovateľkou bibliografií Pavla Števéčka a Jána Zambora. Štúdie a recenzie uverejňuje vo viacerých literárnych periodikách.

K. Hrabčáková sleduje tvorbu autoriek podľa toho, ako sa formovala v priebehu času. Ako uvádza, *„ženská poézia v minulosti čelila mnohým problémom, nie každé obdobie histórie bolo priaznivé pre rozvíjanie identity autorky. Poetky 19. a prvej polovice 20. storočia prechádzali zložitým obdobím emancipácie spod mužskej kultúrnej dominancie, usilovali sa o prehodnotenie vnímania úlohy ženy v spoločnosti a v umení“* (s. 75). Ďalej píše o tom, že k intenzívnejšiemu pohybu ženskej poézie na Slovensku dochádza v 60. rokoch, prebiehajúca feminizácia v 70. rokoch, ktorú charakterizuje zložitá spoločenská, kultúrna a politická situácia, podnecuje diskusiu o ich tvorbe. Vplyv na presadzovanie ženského fenoménu v literatúre 80. rokov minulého storočia má aj ich kladné prijatie autorkami nasledujúcich generácií. V súčasnosti sa výrazne presadzujú autorky debutujúce na konci 90. rokov a po roku 2000. Pribúdajú texty, v ktorých sa tematizuje rodová identita subjektu a jeho rodová rola, čo autorka odôvodňuje aktuálnou kultúrnou a spoločenskou situáciou, stúpaním záujmu tak o básnickú, ako aj širšiu reflexiu rodovej problematiky: *„Tematizovanie rodovej skúsenosti v súčasnej poézii súvisí s prirodzeným vyústením procesov individualizácie a personalizácie, je možné chápať ich aj ako potrebu reagovať na požiadavku angažovanosti, respektíve by mohlo byť reakciou na znovuobjavenie otázky aktivizmu a angažovanosti a ich miesta aj v poézii“* (s. 85).

Cieľom monografie je analyzovať poéziu žien, nie však ako rovnorodý jednotný celok protikladný k mužskej tvorbe. Ženské prvky majú podiel na vytváraní postupne na seba nadväzujúcich a vzájomne spojených javov v štruktúre poézie, v ktorej sa prejavuje individualita a originálnosť. Pojmy ženská poézia a ženská lyrika znamenajú rovnako autorstvo žien, interpretáciu poézie žien, ako aj špecifickú literárnu prax. Autorky analyzované v monografii sa svojou tvorbou orientujú na poznávanie vlastného stvárnenia ženskosti; ženské hľadisko vplýva na vytváranie a premenu subjektu, na premenu lyrického ja z jednej podoby tvárnosti do inej. Charakteristickým znakom je fenomén stotožňovania až do podoby, v ktorej sa autorka predstavuje ako lyrická postava. Autoštylizácia tak funguje ako nástroj hľadania, objavovania aj nenachádzania primeraného básnického výrazu, poetke umožňuje odstup od lyrického textu aj od samej seba ako autorky.

Texty v publikácii nasvedčujú tomu, že poézia žien sa prezentuje v rozmanitých podobách, je rozdielna v postojoch autoriek, v postupoch aj technikách. Spája ich však motív cudzosti, aj keď je ťažšie rozoznať, či je použitý v pozitívnom alebo negatívnom význame. Autorky strednej generácie sa v svojej básnickej tvorbe oslobodzujú od dovtedajších ustálených zvyklostí, mladšia generácia smeruje k uprednostňovaniu kolektívnej identity a sebareprezentácii, po roku 2000 sa v poézii prehlbuje autentické a štylizované prežívanie ženskosti.

K. Hrabčáková v monografii skúma tvorbu slovenských básnikov a poetiek 21. storočia, pričom odkazuje aj na tvorbu konca 20. storočia. Objasňuje kľúčové aspekty poetiky autorov a autoriek, ich postupov, zameriava sa na charakter a funkciu obraznosti, štruktúru a formu básní, básnického jazyka, textovej morfológie, individuálneho štýlu, intertextualitu. V tvorbe básnikov a poetiek konca 20. storočia si všíma ich štylizáciu spojenú so štrukturálnymi a formálnymi tex-

tovými zmenami. Autoštylizácia im slúži ako prostriedok hľadania a nachádzania vhodného básnického výrazu.

Publikácia sa tiež zaoberá tvorbou Silvie Kaščákovvej, Evy Parilákovvej a Veroniky Dianiškovej. V Kaščákovvej básňach *„vystupuje ženský lyrický subjekt v osobných, rodinných a partnerských rolách – najčastejšie dcéry, priateľky a (možnej) manželky. Poetiku autorky charakterizuje citlivý jazyk neskrývajúcí emócie, jednoduchosť vyjadrovania a zrozumiteľnosť podania, kultivovaná práca so slovom a prenikavá metaforika. Príznačné sú kresťanské, biblické a náboženské motívy (zmysel utrpenia, obety, hriešnosť človeka, márnosť ľudského konania, dôležitosť modlitby, viera vo večný život, spása), pričom subjekt v zbierke prechádza zložitým obdobím pochybovania a skepsy, v ktorom sa objavuje aj nádej – texty S. Kaščákovvej majú existenciálny rozmer, v ktorom sa spája osobné s nadosobným“* (s. 32).

Pre tvorbu Parilákovvej je charakteristický úsporný prejav, stručnosť, minimálne používanie básnických trópov, duchovnosť, intímnosť a jemnosť. Jej poézia sa *„pohybuje v rámci nadväzovania na určitý tradicionalistický model našej poézie, z ktorého je pre poetiku autorky príznačný príklon k estetizácii výpovede a harmonizácii básnického tvaru – frekventovaný motív dlaní, rúk, srdca, tela, slova, svetla a tmy či prírodné motívy sa spolupodieľajú na lyrickosti básní a kontrastujú s obrazmi civilizácie“* (s. 106).

V počiatkoch svojej tvorby Dianišková skôr napodobňuje, ale postupne si vytvára svojrázny a nezameniteľný básnický štýl. Na jeho formovanie pôsobila nielen ženská tradícia, ale aj osobnostné a tvorivé dozrievanie autorky: *„Individuálny štýl V. Dianiškovej sa radikálne nemení, autorka aktuálne rozvíja rukopis, ktorý obohacuje jej svet zvnútra a je podľa neho identifikovateľná. To platí aj pre poetiku, charakterizuje ju pozvoľný vývin a rozvíjanie istých poetologických aspektov, ktoré naberajú na razancii, dodávajúc jej poézii silu a potrebnú naliehavosť“* (s. 122). Poézia autorky tak postupuje od jednoduchého, subjektívneho pohľadu k zložitejšiemu a objektívnejšiemu, pričom nestráca citlivosť a úprimnosť, pod vplyvom inšpiratívnosti ženskej lyriky vytvára podobu lyrického subjektu a jeho štylizácie.

Monografia K. Hrabčákovvej je výsledkom cieľavedomého niekoľkoročného vedeckého skúmania femininnosti v básnickej tvorbe po roku 2000. Význačnú zložku tvoria analýzy poézie autoriek, ktoré sa dostali do literárneho povedomia po roku 2000. Publikácia je svojím zameraním vhodná najmä pre akademických pracovníkov, pracovníčky a študentov a študentky vysokej školy, osloví však aj širšiu kultúrnu verejnosť.





KATARÍNA HRABČÁKOVÁ je autorka monografie s podtitulom *K problematike femininity v súčasnej slovenskej poézii* (FACE, 2021) a redaktorka časopisu o básnikoch a súčasnej poézii *Vertigo*. Recenzie, literárne štúdie a kritiky publikovala v literárnych časopisoch, literárnovedných zborníkoch a v projekte *TOP 5: Slovenská literárna scéna v odbornej reflexii 2016 a 2018*.

Nikdy som nečítala o mužskej verzii Ábelovej, ale o Bukowskom v sukni už áno

Rozhovor s KATARÍNOU HRABČÁKOVOU

V nasledujúcom rozhovore som sa s autorkou bavila napríklad o jej monografii, nadväzovaní vzťahu k poetkám pri čítaní, empatii literárnej vedy, ale aj o básnických príbuzných medzi poetkami a básnikmi.

Jedným z cieľov, ktorý si si pri písaní monografie stanovila, bolo preskúmanie vzťahu ženskej lyriky k štylizovanosti a autenticite. Prečo považuješ tento vzťah za kľúčový a hodný hlbšieho výskumu práve v básnickej tvorbe žien po roku 2000?

Vzťahom autenticity a štylizovanosti som sa zaoberala už vo svojej bakalárskej a potom v diplomovej a v dizertačnej práci, zaujíma ma jeho súvislosť s formovaním autorskej poetiky a štýlu. Čo sa týka ženskej lyriky, ukázalo sa, že femininita často zasahuje konštruovanie subjektu. V ženskej tvorbe som objavila určité opakujúce sa „vzorce“, imitácie na úrovni subjektu – autoštylizácie, teda tvarovania špecifických lyrických subjektov a „postáv“, ktoré, zjednodušene povedané, zobrazujú vlastné verzie ženskosti. V textoch viacerých mladých a najmladších autoriek súvisia nielen so začlenením sa do literárneho kontextu, ale aj do kontextu píšucich žien a textov, v ktorých vystupujú ženské subjekty. Vzniká tu priestor na dialóg s feminínnou literárnou tradíciou, teda akoby dvojité básnický vstup – do poézie ako takej a do poézie žien. Inšpirovanie sa a nadväzovanie v rámci ženského autorstva má aj osobitné postavenie, pretože vedomé a uvedomované súvisí s potrebou identifikácie ženskej básnickej identity. Toto básnické sestersstvo je žiadané a kvalitne stvárnené ho nechápem negatívne, naopak, ako potrebu byť súčasťou skúsenosti, ktorá je spoločná. Rok 2000 sa mi zdal ako logický medzník, keďže som chcela skúmať poéziu, ktorá vznikla v 21. storočí, ale zároveň ju striktne neodstihnúť od toho, čo bolo pred ňou (prišla by som tak o poéziu Nóry Ružičkovej, autorky, ktorá debutuje v 90. rokoch a v zásade vytvára odlišnú, originálnu verziu ženskej lyriky). Po roku 2000 debutuje v krátkom čase viacero autoriek. Literárna veda a kritika reaguje – mám na mysli pojmy textovej generácie (Šrank 2000) a ANesthetic Genderation (Rebro 2009). V roku 2000 dochádza v našej literatúre k subjektivizácii a individualizácii (Šrank 2013), čo tiež zavážilo pri stanovení medzníka.



Katarína Hrabčáková. Foto: archív autorky

Hovoriš o sesterstve poetiek. Môže existovať špecifické puto aj medzi poetkami a literárnou vedkyňou? Nadviazala si počas výskumu s niektorou z poetiek hlbší vzťah? A môže jestvovať feminínnu spriaznenosť aj medzi literárnymi vedkyňami?

Sú poetky, ku ktorým mám ako čitateľka bližšie, ktorých poézia vo mne rezonuje, myslím, že jej prirodzene „rozumiem“ – Dianišková, Prokešová, Pariláková, Luka, Lehenová... Tiež Ružičková a Ferenčuhová, no ich texty sa mi spočiatku zdali v rôznej miere ťažšie prístupné. Dá sa povedať, že hlbší vzťah nadväzujem takmer vždy, keď píšem, interpretujem, najmä viacnásobne, keď hľadám adekvátne slová a argumenty. Snažím sa nejako „splynúť“ alebo priľnúť... Nielen pre literárnu vedu a kritiku podľa mňa platí, že sme všetci a všetky takými malými opustenými ostrovmi. Zaoberáme sa svojimi problémami, skúmanie iných berieme na vedomie, ale „nezasahuje“ nás, len vtedy, keď z toho niečo máme, teda ak sú informácie zaujímavé/nové/podnetné pre naše výskumy, uspokojujúce našu čitateľskú zvedavosť. Mať prehľad je niečo iné. Prirodzene, zaujíma ma, čo píšu vedkyne aj vedci o poézii vo všeobecnosti, viac potom selektujem, keď ide o súčasnú poéziu a poéziu autoriek. Sledujem to aj s cieľom porovnávania sa – či som si všimla to čo oni/y, či by som to tak formulovala... Všímam si však väčšiu citlivosť, empatiu a opatrnosť vo vyjadrovaní (nie za cenu zjednodušovania, zahmlievania či vágnosti), metodike aj v celkovom prístupe k textom a výstupom, ktoré tieto



Katarína Hrabčáková. Foto: archív autorky

nároky spĺňajú, považujem za spriaznené. Je medzi nimi aj niekoľko mužov. Starostlivosť o texty, úsilie o rovnocenný dialóg a celý ten prístup vnímam ako feminínny.

Možno podľa teba zovšeobecňovať a hovoriť o istej tendencii k empatickejšiemu a „vyberanejšiemu“ jazyku súčasnej literárnej vedy? Čo dobré môže zvýšená citlivosť vedkyne a vedca voči jazyku priniesť čitateľkám a čitateľom? Má to aj nejaké úskalía?

Určite by som nič nezovšeobecňovala. Nakoniec, aj ja si rada prečítam kritiku, ktorá je ironická, ale musí byť výstižná a dobre napísaná. Zvýšená citlivosť na jazyk by mala byť samozrejmosťou – mám na mysli trpezlivý interpretačný prístup, precíznosť vo výbere lexiky, poctivosť, ale aj vášnivosť a hravosť. Vedecké, ale aj recenzné alebo esejistické texty, ktoré ma inšpirujú, majú aj čosi navyše. Mám rada, keď pri čítaní cítim, že niečo objavujem spolu s autorom/autorkou. A v takom prípade je „úskalím“ hlavne nedostatok času, tvorivého priestoru, nezaujím alebo slabé finančné ohodnotenie.

Čo „navyše“ môže nájsť čitateľ/ka tvojej monografie? V čom je špecifický tvoj prístup k feminínnej lyrike?

Na túto otázku ti neviem odpovedať. Každá literárnovedná práca je aj nie je špecifická. Moja je možno „iná“ témou, rozsiahlosťou výskumu, počtom selektovaných textov a autoriek. Je iná tým, že v nej venujem priestor autorkám, ktoré sú podceňované a písalo sa o nich málo (Kaščáková, Pariláková, Dianišková). To stále nie je „navyše“ a ani „špecifické“. Je to skôr otázka pre literárnu kritiku, ja sa cítim väčšmi ako interpretátorka (*smiech*).

Prečo sú podľa teba spomínané autorky zaznávané a kým? Možno v umení hovoriť o určitej mainstreamovosti a periférnosti poetík? Čo prispelo k tomu, že sa debutom Evy Parilákovvej či Silvie Kaščákovvej venovala menšia pozornosť než debutom Márie Ferenčuhovej či Nóry Ružičkovvej?

Odpoviem trochu širšie, položila si mi veľmi komplexnú otázku. Zároveň si uvedomujem aj možné zjednodušovanie, ktorému sa nevyhnem, lebo vyplýva z charakteru otázky. Všetko je to téma na dlhšiu diskusiu. Na debuty Ružičkovvej a Fe-



Katarína Hrabčáková. Foto: archív autorky

renčuhovej vyšlo viac recenzií, čo súviselo aj s charakterom a možnosťami literárnych časopisov v tom čase, pri Ružičkovvej ešte v 90. rokoch, keď v literárnych kruhoch rezonoval hlavne *Romboid*, ale vychádzal ešte napríklad aj časopis *RAK* (1996 – 2014) a kvalitné recenzie bolo možné nájsť aj v *Dotykoch*. S debutmi oboch autoriek sa spája aj nástup určitých básnických postupov, mám na mysli sklbenie „postmoderny“ s citovosťou, sústredenosť na text/textovosť a zároveň aj návrat subjektu a ďalšie. Stačí si spomenúť na polemiky okolo textovej generácie, na úsilie kritiky pomenovať jej znaky a predpovedať „životnosť“ takých textov. Popri Ferenčuhovej v krátkom čase debutovali v roku 2003 aj iné autorky (Pacálová, Kucbelová), pre ich poetiky sa spočiatku udomáčňoval Rebrov termín ANesthetic Genderation. To všetko bol signál, že v poézii sa niečo mení. Z dnešného pohľadu to, čo sa spočiatku javilo ako okrajové, veľmi rýchlo vstúpilo do centra. Poetiky Ferenčuhovej a Ružičkovvej sa postupne stali, aj sú aktuálne viac „in“, trebárs aj znakmi angažovanosti. Prepájajú sa v nich postupy nových médií, reflektujú „veci sveta“ a, samozrejme, zbierky autorkám pribúdajú, takže sa o nich v podstate stále hovorí. Debuty prvej dvojice oproti nim vyznievajú

ZACIELENÉ NA KATARÍNU HRABČÁKOVÚ



LENKA ŠAFRANOVÁ vyštudovala slovenský jazyk a literatúru na Prešovskej univerzite v Prešove, kde pôsobila aj ako odborná asistentka na Katedre slovenskej literatúry a literárnej vedy. Špecializuje sa na slovenskú literatúru po r. 1989. Je redaktorkou časopisu pre poéziu *Vertigo*. Svoje recenzie a štúdie publikuje v literárnovedných periodikách, domácich a zahraničných zborníkoch. Je spoluautorkou monografie *K funkcii subjektu v slovenskej poézii ženských autoriek* (tzv. *textovej generácie*). Píše prózu i poéziu, v r. 2018 vydala zbierku *Post partum*, je laureátkou viacerých literárnych súťaží, v niektorých porotcovala. Okrem literatúry sa venuje tvorbe umeleckého šperku, má vzťah k tradičným remeslám a fascinuje ju história módy.

skromne (Kaščákovej zbierka dokonca vyšla ako zošit poézie, čo niekomu tú skromnosť môže evokovať). Stavajú na literárnej tradícii, svoju úlohu zohráva aj spiritualizmus a taktiež sú v rôznej miere a spôsobe vo vzťahu s minimalistickou lyrikou. Zároveň tu má miesto určitá opozícia západ verzus východ (Bratislava verzus Prešov, Ružomberok a Nitra), „mesto“ a „región“. Poézia Kaščákovej a Parilákovej je čitateľsky prístupnejšia, čo časť čitateľov a čitateľiek zvädza k úvahám o anachronickosti, asi aj konzervatívnosti, pretože rezignujú na invenčnosť a existujú akoby mimo (súčasného) sveta. Ich subjektov sa dotýka minimálne a ak, tak skôr v negatívnom zmysle, znemožňuje im plnohodnotný život alebo sťažuje rozlišovanie hodnôt, ktoré je v ich vnímaní také dôležité. Snáď sa mi v mojej knihe podarilo ukázať krásu ich poetík práve v nenápadnosti, v ktorej je tiež sila. Žiada sa mi spomenúť ešte jednu vec, stretla som sa aj s uvažovaním o poézii Parilákovej a Kaščákovej ako o „ženských verziách“ Grocha či Juroleka, podobne bola porovnávaná Prokešová so Strážayom. Z hľadiska básnickej analýzy relevantný krok, ak uvažujeme o literárnych vplyvoch, na druhej strane sa mi toto označenie zdá trochu hanlivé. Nikdy som nečítala o mužskej verzii Ábelovej, ale o Bukowskom v sukni už áno. Rozumieš, čo tým myslím...

Znamená to, že literárna veda má ešte stále tendenciu odvodzovať kvalitnú ženskú poéziu od tej mužskej? Alebo ide napríklad aj v spomenutom prípade Prokešová – Strážay výlučne o výrazné prerývanie poetík?

Našťastie sa stretávam s množstvom (aj rodovo) citlivých interpretácií, ktoré rešpektujú samotný text a jeho kvality a tým aj osobnosť tvorcu/tvorkyne, takže s prvým tvrdením/opýtaným nemôžem súhlasiť. K spomínanému prekryvaniu poetík u Prokešovej a Strážaya sa naposledy vyjadrila Stanislava Repar vo svojej monografii o novom čítaní Prokešovej poézie. V tejto súvislosti je mi blízke jej uvažovanie o tom, že je podstatné venovať pozornosť aj básnickému naturelu poetky a autora, vnímať jej či jeho tvorbu čo možno najkomplexnejšie. Konkrétne túto dvojicu vnímam ako básnických príbuzných. Ale nebolo by celkom fajn, keby sa ich životné aj básnické osudy pretli? V slovenskej poézii chýbajú takí poetickí milenci. To by bolo hľadania „ozvien“ jednej poézie v druhej a analýz vzájomných básní – odpovedí! Robím si srandu...

(Zhovárala sa Lenka Šafranová.)



Jana Zatvarnická: *Plant being*, akvarel a voskový pastel na papieri, 50 x 70 cm, 2024. Foto: Johannes Bendzulla



NATÁLIA OKOLICSÁNYIOVÁ absolvovala malbu na Akadémii umení v Banskej Bystrici, kde v r. 2019 absolvovala aj doktorandské štúdium. Okrem maliarskej tvorby sa venuje pedagogickej činnosti. Žije a pracuje striedavo v Trenčíne a Bratislave. Bližšie sme ju predstavili v *Glosolálii*, č. 1/2020, ktorého bola umelkyňou.

NATÁLIA OKOLICSÁNYIOVÁ

Okraj streda, periféria centra, centrum periférie

(žena v euroamerickej postmodernej malbe)¹

ŽENA – MALBA – SPIRIT

Malba v 90. rokoch a na prelome tisícročí začala naberať na intenzite aj z dôvodov pribúdania nových postmoderných uhlov pohľadu, s nimi aj ženských uhlov pohľadu a slobodných ženských úvah a názorov. V súvislosti s telesnosťou v tvorbe žien dominovalo začiatkom postmoderny na výtvarnej scéne najmä umenie performancie. Je to jeden z dôvodov, prečo je pre mňa ženská maliarska tvorba záhadná a prečo sa v tejto práci zaoberám výsostne maliarskym výskumom. Tak ako feministické umenie od 60. rokov reflektovalo v performatívnej a multimediálnej tvorbe najmä telo žien, väčšinou samotných autoriek, dokazuje tieto zámery aj umenie malby. V druhej polovici 20. storočia však malba vo feministickom umení nemala silné zastúpenie. Možno ako statický závesný objekt adresovala ženské posolstvá len veľmi pomaly alebo príliš tajuplne, či kódovane, skrátka nepôsobila radikálne. Umenie performancie a body-artu však vyjadrilo svoj názor jasne a vyšliapalo tak cestu k pochopeniu a prijatiu aj takých žánrových oblastí ako ženská malba. Budem sa venovať téze, že ženská malba je samostatná a silná kategória, ktorá má svoje opodstatnenie. Jednoducho povedané, sme ženy a akými signifikantnými znakmi píšeme nové dejiny na tému tela, telesnosti, ale aj sociálno-kultúrnej rodovej identity.

V tejto súvislosti by som chcela upriamiť pozornosť na tvorbu rakúskej maliarky Marie Lassnig, ktorej maliarske tendencie hovoria o deformujúcich pocitoch a stavoch osamelosti na vtedy odmietanej výtvarnej scéne ženského umenia, ale aj jej osobnej pociťovej osamelosti. Lassnig prešla od nacistickej vlády cez Paríž až do 70. rokov v New Yorku, kde ju poznamenal vtedajší nástup feminizmu. Peter Pakesh v katalógu z jej retrospektívnej výstavy píše, že „to všetko viedlo k zvláštnemu pohľadu na seba ako umelkyňu, ku špeciálnemu prístupu k vlastnému telu a jeho vnímaniu, keď všetky tieto komplexné skúsenosti boli, aj naďalej sú stredobodom jej diela, prítomné na plátne a v skicári“ (Budak 2018: 11). Maria Lassnig vychádzala z princípu „vnímania tela“, zobrazovala skôr tlak a napätie svojho vnútra než vzhľad a vizuál. Množstvo autoportrétov a rôznych mutácií jej tela hovoria o telesných drámach, ktorých reprezentačná funkcia nie je príliš zrejmalá. Jej spôsob zobrazovania, či už konkrétny alebo abstrahujúci, predstavujú série obrazov, odrážajúce fyzické a duševné vnemy. Podľa autorky: „Obrazy súvisiace s vnímaním tela, bez ohľadu na to, ako veľmi sa nimi človek

zaoberá, samozrejme, ovplyvňujú aj vonkajší svet. Vnútorne a vonkajšie svety nejde vždy zachovať oddelene“. Na webovej stránke pražskej národnej galérie som našla mne veľmi blízky výrok: „Pred plátno predstupujem takpovediac nahá. Nemám žiadny cieľ, plán, model ani fotografiu. Nechávam veciam voľný priestor. Ale mám bod, z ktorého vychádzam, bod, ktorý je výsledkom zistenia, že jedinou ozajstnou realitou sú vnemy, ktoré sa odohrávajú v hraniciach môjho tela. Sú to fyziologické pocity: tlak, ktorý vnímam v sede alebo v ľahu, napätie a skúšanie priestoru. Tieto veci je ťažké zobraziť“ (Budak 2018).

Lassnig je maliarka, ktorá pracuje s osamelosťou, s priestorom jedného človeka. Dominujúce je starnutie tela, figurácia telesných pocitov a formy vnímania jej vlastného ja. V New Yorku žila od roku 1968 – 1980 a USA nazývala počas obdobia vrcholného feminizmu zemou silných žien. Spolu s Louise Bourgeois, Agnes Martin a Joan Mitchell je považovaná za jednu z najdôležitejších umelkýň 20. storočia, ktorá sa stala priekopníčkou ženskej emancipácie v umeleckom svete, v ktorom dominovali muži. Lassnigovej obrazy vypovedajú o sile starnúceho ženského tela v telesnej aj mentálnej rovine.

V slovenskom kontexte v okruhu figuralistiek a vo formálnej, ale i obsahovej nadväznosti na Mariu Lassnig mi napadá tvorba maliarky Ildikó Pálovej, ktorá priamočiaro prezentovala svoje telo, aj v období tehotenstva. Práca s vlastnou telesnosťou je u žien typickým pracovným motívom. Ako píše Zora Rusinová v príspevku *Fragment tela ako koncept novej subjektivity*: „Vizuálna fragmentácia tela je napokon vecne a logicky podmienená aj tým, že sami seba síce vnímame celostne, ale náš špecifický vzťah k vlastnému telu je určený ako vzťah k ‚súboru fragmentov‘. Zatiaľ čo druhí môžu vidieť celé naše telo, my sami sme uspokojení tak, že vieme zrakom obsiahnuť len niektoré jeho časti“ (Geržová 2012: 8). Ženy majú tendenciu pozorovať sa a skúmať telo v rámci jeho možností. Tvorba Ildikó Pálovej je silná v expresívnom výraze, primárnej farebnosti, ale hlavne v presvedčení o vlastnom tele ako o celistvom životnom priestore.

Ďalšou maliarkou, mysliacou svojím telom, je Marlene Dumas, žena, ktorá na svet reaguje jednak sebareflexívne, ale najmä načrtáva temnosť sveta z istého radikálneho uhla pohľadu. S neskutočným nadhľadom maľuje tak trochu odstrašujúce motívy ľudských figúr, no prežíva lásku, žije život a píše básne. Napriek jej erotizovanému či pornografickému objektívu je nesmierne vtipná a zmyselná. V knihe *Marlene Dumas: Image as Burden* možno v mnohých jej zápiskoch cítiť éterickú a citlivú ženu. Zaujímavé je jej zdôvodnenie, prečo namaľovala tvár Ježiša: „Znázornenie Ježiša má evokovať fyzickú absenciu, keď cez vás prechádza jeho pohľad. Pociť ,nedotýkaj sa ma‘. ‚Ja nie som odtiaľto a nemám záujem o fyzickú senzualitu, len o spirituálnu senzualitu.‘ Ale vy stále cítite príťažlivosť k atraktívnemu mužovi, hoci on o vás ako o ženu, materiálne prítomnú, nemá záujem“ (Coelewij – Sainsbury – Wischer 2014: 86). Motív Ježiša v Dumasovej obrazoch vnímam ako trochu ironické stvárnenie najatraktívnejšieho a zbožňovaného, v podstate najmocnejšieho muža v dejinách ľudstva. Dumas však bola často inšpirovaná vo svojej tvorbe sexualitou a erotickým nábojom mužov. Obraz *Naked Man* (Nahý muž) bol inšpirovaný zápiskami Johna Bergera, ktorý načrtol rozdiely medzi „nude“ (akt) a naked (holý/nahý). Dumas opisuje, že v 70. rokoch bol

NATÁLIA OKOLICSÁNYIOVÁ

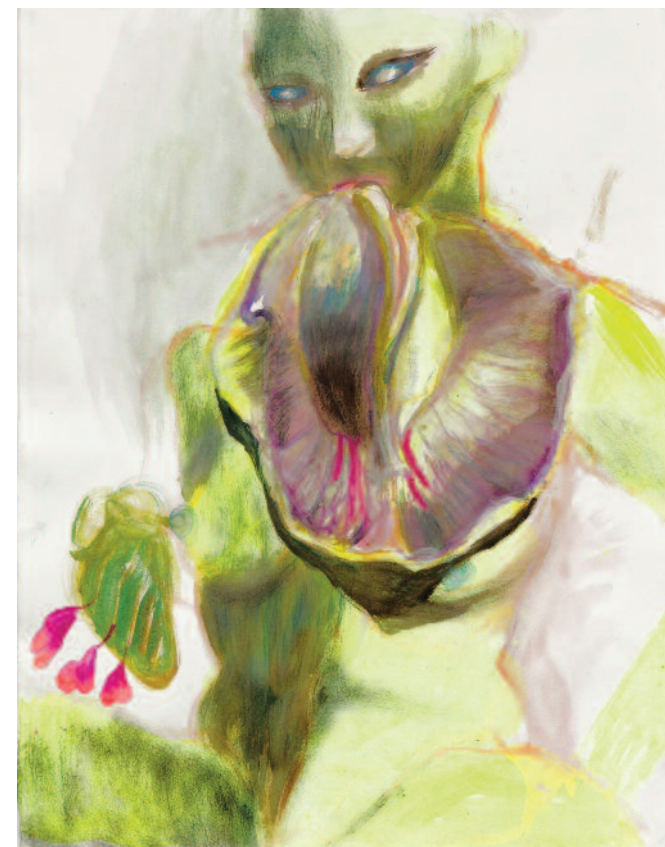
¹ Prvé tri časti štúdie sme priniesli v *Glosolálii*, č. 1, 4/2020 a 4/2022. Ďalšie prinesieme v budúcich číslach časopisu. Preklady textov: autorka štúdie, ak nie je uvedené inak.

záujem o maľovanie ženského aktu na školách dávno vyčerpaný. Dovtedy na školách bežne a veľmi dlho pôsobili ženy (černošky alebo ženy inej farby pleti), ktorých povoláním bolo byť modelkou na univerzite. Pózovali denne až boli zovšeobecnené na objekt a stratili akýkoľvek náboj alebo energiu, zatiaľ čo model muža, vyskytujúci sa vzácnne, spôsobil skôr chichot a úškrny, ale nie koncentráciu na tvorbu. Autorka vo svojej knihe píše: „Teraz sa mi zdá, že to nebol akt alebo pózovanie figúry, ktoré som vyhľadávala, ale erotické okolnosti, ktoré ma bavili. Dva subjekty, konfrontujúce sa navzájom“ (Coelewij – Sainsbury – Wischer 2014: 43 – 53). Obrazy Dumas však rozprávajú niekoľko príbehov naraz, a preto zväčša znemožňujú interpretáciu. Marlene Dumas nerozpráva o portrétoch a vizáži, ale o situáciách. V uvedenej knihe *Marlene Dumas: Image as Burden* ma zaujalo tvrdenie: „Láska a umenie zvykli byť miestami, kde mohlo byť všetko zabudnuté, zmiznuté, zlomené (...) Videnie znamená, že zabudnete názov toho, na čo sa pozeráte. Môže to byť desivá a odcudzujúca skúsenosť, ak ste úzkostlivý existencialista. Ale rovnako to môže byť skvelá ego-očista – oslobodenie od predsudkov a retrospektívy“ (Coelewij – Sainsbury – Wischer 2014: 43 – 53). Myslím, že maľba Dumas má rozmer feministickej maľby sexuálnej iskry.

Objekty maľby (napríklad rodina) zrelej slovenskej maliarky Jany Farmanovej sú starostlivo sledované počas obdobia mnohých rokov. Jana Farmanová nám svojimi obrazmi umožňuje pohľad na rodinu a jej pokojné prežívanie, na výjavy hlbokého sveta detí. Jana hovorí: „Prežívam pozorovanie detstva vlastných detí, ich premenu, tiež vlastnú premenu pod vplyvom skúseností“ (Farmanová – Kisová – Moncoľová 2012: 34). Téma premeny dieťaťa na ženu, téma portrétnu a autoportrétnu sú podľa autorky celkom osobné témy a Jana Farmanová prostredníctvom nich dostáva emóciu na plátno. Spolu s jej obrazmi máme možnosť sledovať dospievanie maliarkiných dcér, ktoré spoznávame, vnímame ich osobnosť. Janine objekty maľby môžeme dokonca stretnúť na ulici, materialisticky povedané, zažiť ich živú formu. Identita zobrazeného vystupuje z plátna do reality (a vice versa) a my, ako pozorovatelia a pozorovateľky Farmanovej obrazov, cítime, akú pozornosť autorka venovala svojim dcéram ako ľudským dušiam a akú dôležitosť im pripísala. Tento duchovný zážitok – spirit Farmanovej obrazov stelesňuje autorkin zmysel pre vzájomné prepojenie ženskosti s ľudskosťou. Jana Farmanová je jednou z predstaviteľiek akejsi tradičnej – lyrickej maľby.

Téma portrétnu je osobná téma a veľkou predstaviteľkou osobných tém, portrétného žánru je americká maliarka Alice Neel, ktorej tvorba bola zviditeľnená práve v ostatných troch desaťročiach. Neel takmer celý život žila a pracovala v New Yorku, kde v roku 1984 aj zomrela. Jej tvorba popri vtedajšej vlne abstrakcie a iných avantgárd ostala takmer nepovšimnutá, pretože svoj maliarsky štýl nikdy nepodriadila módnym trendom, rozvíjala svoj portrétny rukopis. Patrí medzi najznámejšie autorky maľujúce ľudí a ich psychologické hĺbky. Zaujímala sa o ľudský boj o prežitie a schopnosť ľudstva odolávať tvárou v tvár ťažkostiam a deprivácii, čo súvisí s jej osobným životom v ťažkých a depresívnych podmienkach. Jej pozoruhodný figurálny maliarsky štýl ju vyniesol na výslnie až po jej smrti a v súčasnosti slávi úspech na mnohých retrospektívnych výstavách vo svetových galériách.

Špecifickým maliarskym jazykom, ktorý sa zaoberá svojskou spiritualitou, komunikuje na slovenskej scéne ojedinelá autorka Alexandra Barth – s jej pop-artovým vizuálom 60. – 70. rokov. Tvorba Alexandry vysiela, na rozdiel od masovo obľúbeného štýlu amerického pop-artu, tajuplnú mystiku, a aj keď ide o zdanlivo banálne témy, je výrazne autobiografická. Diana Majdáková o jej tvorbe píše: „Obsahom a hlavným zdrojom námetov je jej vlastný, každodenný život a vnútorný svet. Niekedy ho popisuje vzdušným jazykom jemne romantizujúcich metafor, inokedy pomerne nekompromisne ironizuje seba či svoju aktuálnu situáciu. (...) Umožňuje zachovať si od osobných tém úroveň nadhľadu, pri ktorej sa sebareflexia stáva príjemnou, odľahčenou, ale aj trochu obsedantnou činnosťou“ (Majdáková 2015). Majdáková v texte pokračuje, že Alexandra Barth vytvára sama zo seba, trochu sebaironicky, podrobne sledovanú „hviezdu“ – či už upratuje, sedí s pohárom vína doma v župane, opakuje sa na mestskom kúpalisku medzi panelákmi alebo zamyslene fajčí na obrubníku pred prácou. Spomínaný vizuál sa týka najmä diel z rokov 2014 – 2015, dnes má autorka skôr potrebu uvažovať o priestore, v ktorom intenzívne žije, ktorý v obrazoch pôsobí majestátne, no vynechaním figúry osamelo. Alexandra Barth sa zaoberá nielen priestorovou architektúrou, ale aj akousi vnútornou architektúrou pocitov, a preto vhodne dopĺňa môj výber autoriek, zaoberajúcich sa autoportrétom ako vlastnou existenciou.



Jana Zatvarnická: *Plant being*, akvarel a voskový pastel na papieri, 50 x 70 cm, 2024. Foto: Johannes Bendzulla

Literatúra

- BUDAK, A. (ed.). 2018. *Maria Lassnig*. Praha : Národní galerie.
 COELEWIJ, L. – SAINSBURY, H. – VISCHER, T. 2014. *Marlene Dumas: Image as Burden*. London : Tate Publishing.
 FARMANOVÁ, J. – KISOVÁ, G. – MONCLOVÁ, I. 2012. *Jana Farmanová*. Bratislava : Slovart.
 GERŽOVÁ, J. (ed.). 2012. *Rodové aspekty súčasného umeleckého diskurzu: zborník z interdisciplinárneho sympózia*. Bratislava : Slovart – VŠVU.
 MAJDÁKOVÁ, D. 2017. Svet nevšedných banalít (k tvorbe Alexandry Barth). In *Glosolália*, č. 3.



Jana Zatvarnická: Dym, tuš a vaječná tempera na papieri, 2023. Foto: jmr-documentation

MARTINA TIMKOVÁ

„Žiju jenom ve svých očích“

Atwoodová, Margaret. 2022. *Kočí oko*. Praha : Argo.

Preložila Kateřina Klabanová.

„Kočí oko“ je malá sklenená guľôčka, v strede ktorej je farebná vlnovka. Pamätám si, ako sme sa s nimi v detstve hrávali, pričom viac ako hra sa mi páčili samotné guľôčky: ich hladký, chladný povrch bol príjemný na dotyk a vďaka pestrofarebnému zvlnenému vnútru pripomínali tajomné oči. Margaret Atwood vo svojom románe *Kočí oko* (2022) vkladá takúto priezračnú guľôčku do rúk malého dievčaťa Elaine, pre ktoré sa stáva talizmanom, ochranným prostriedkom pred nepríjemnými, traumatickými situáciami. Hoci genéza románu siaha do roku 1964 (k rozpísanému rukopisu sa autorka vrátila koncom 80. rokov), jeho tematická, významová i výrazová rovina je aktuálna či zaujímavá i dnes, po tridsiatich šiestich rokoch od publikovania originálu v Kanade (*Cat's Eye*, 1988). V roku svojho vydania bol román nominovaný na kanadskú Governor General's Awards a o rok neskôr na Booker Prize.

V románe sa striedajú dve naratívne línie: v prvej z nich sa protagonistka a narátorka Elaine Risley už ako etablovaná umelkyňa vracia do Toronta, aby sa zúčastnila na vernisáži svojej retrospektívnej výstavy. Päťdesiatročná žena popri čakaní na vernisáž nanovo objavuje rodné mesto, ktoré za ten čas prešlo výraznými zmenami (malé obchodíky vystriedali obchodné centrá, provinčnú perifériu metropola s mrakodrapmi): „*velkoměsto se nafukuje, div nepraskne*“ (s. 54). Z perspektívy zrelého človeka glosuje novú podobu mesta a životný štýl mladších generácií, v porovnaní s ktorými si pripadá staromódna; zároveň ale medzi vlastnou generáciou a mladými ľuďmi nachádza aj isté podobnosti (pars pro toto túžbu po sebaujadrení prostredníctvom oblečenia, chuť provokovať dospelých a pod.). Elaine je však tiež sympaticky sebaironická (miestami až cynická), dokáže sa na seba pozrieť z odstupu: „*Na okamžik se vidím jejíma očima: odkvétám, visím na stopce, něco mezi zralou a přezrálou, doufám, že se ještě nějakou dobou udržím. Jednoznačně její klientela*“ (s. 129). Uvedomuje si plynutie času a počas rozprávania v reflexívne ladených častiach textu uvažuje nad starnutím a nevyhnutnými zmenami, ktoré so sebou táto životná etapa prináša.

Návrat do Toronta je pre Elaine príležitosťou prehodnotiť, spracovať a vyrovať sa s minulosťou, s potlačenými spomienkami na detstvo a dospievanie, no najmä na detskú krivdu, ktorá, spočiatku nejasná, nabera čoraz zreteľnejšie a znepokojujúcejšie kontúry. Druhá, rozsiahlejšia naratívna línia sa tak odohráva v minulosti (od konca 2. svetovej vojny až po 80. roky), v Kanade, v ktorej dominovali puritánska viera, konzervativizmus a mlčanie: „*Dokud v ní žijete, ne-*

ZACIELENÉ NA MARGARET ATWOOD



MARTINA TIMKOVÁ je absolventkou doktorandského štúdia literárnej vedy na FF Prešovskej univerzity v Prešove. Recenzie, štúdie a kritiky publikovala v literárnych časopisoch, literárnovedných zborníkoch a i. Autorsky prispela do monografií projektu *TOP 5: Slovenská literárna scéna v odbornej reflexii a Slovníka diel slovenskej literatúry po roku 1989*. Je redaktorkou literárneho časopisu *Fraktál*.

pripadá vám doba bizarní. To až s bezpečným odstupem, časem, když začnete minulost vnímat jako jevištní výpravu, ne jako formu, do níž musíte vtěsnat svůj život“ (s. 384). Do protikladu sa v texte dostávajú dve podoby Kanady: povojnová (so zákazmi potratov, s chudobou, závislosťou od Britského impéria atď.) a súčasná (liberálna, otvorená a slobodná).

Spomienková časť románu sa začína v momente, keď sa Elaine s rodičmi a starším bratom Stephenom vracia z ciest po Kanade, počas ktorých jej otec študoval hmyz v teréne. Rodina sa usadí na okraji Toronta a Elaine je prvýkrát vystavená vtedajšiemu školskému systému. Hneď v prvý školský deň sú Elaine a Stephen rozdelení do dvoch odlišných svetov: zatiaľ čo pre brata ako chlapca sa nič zásadné nemení, protagonistka sa ocitá v pre ňu neznámom svete dievčat. Narátorka pre doterajší spôsob života pozná iba pravidlá chlapčenských hier, na dievčenskú spoločnosť nie je „zvyklá a nevím, jak to v ní chodí. Připadám si v ní neohrabaná, netuším, co říkat. Zním nepsaná klíčící pravidla, ale u holek mám dojem, že každým krokem můžu nepředvídatelně šlápnout vedle“ (s. 60). Atwood presvedčivo stváňa pocity a dojmy neistého dievčaťa, ktoré postupne spoznáva logiku, hierarchiu a pravidlá dievčenského (ne)priateľstva.

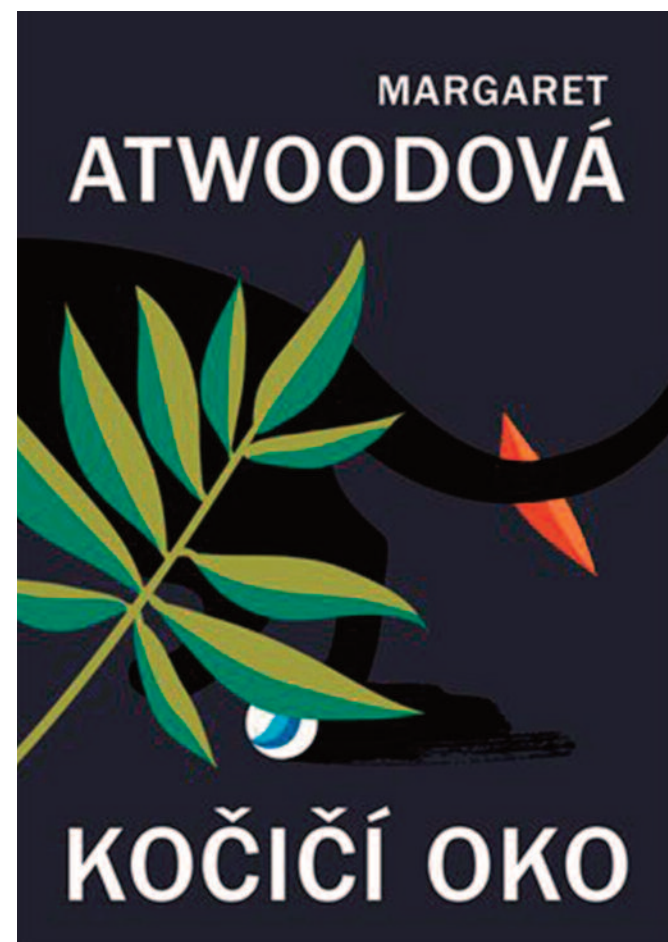
Protagonistka si nájde tri kamarátky: Carol, Grace a Cordéliu. Túži niekam patriť, a preto sa všetkými možnými spôsobmi usiluje zapadnúť do kolektívu, splniť akékoľvek prania kamarátok (kvôli jednej z nich začne chodiť do nedeľnej školy a modliť sa). Sme svedkami toho, ako sa spočiatku nevinné hry (napríklad na učiteľku a žiačky) zvrhávajú v kruté a sadistické činy (pochovávanie zaživa). Veľmi rýchlo sa velenia ujme Cordélia, ktorá z Elaine spraví terč posmechu a zarážajúco nemilosrdnej šikany; pozorne ju sleduje a svojím zmyslom pre detail dokáže zaútočiť presne tam, kde to Elaine najviac zabolí: „*Jakmile vyjdu z domu, není před nimi úniku. Jedou se mnou školním autobusem a ona si stoupne vedle mě a šeptá mi do ucha: ‚Narovnej se! Lidi se dívají!’ Carol se mnou chodí do třídy, takže má za úkol podávat Cordelii zprávy, co tam dělám a říkám. Jsou se mnou o přestávce i ve sklepě na obědě. Trousí poznámky o tom, co mám k obědu, jak držím sendvič, jak ho koušu. Cestou ze školy domů musím jít první nebo poslední. První je horší, protože se za mnou baví o tom, jak jdu, jak vypadám ze zadu. (...) Nic z toho, co říkají, neříkají před nikým dalším, dokonce ani když jsou s námi ostatní děti: to, co se mezi námi děje, se odehrává potají, jenom v naší čtveřici. (...) Když to na ně prozradím, odvrhnou mě navždycky“* (s. 135 – 136). Elaine je v hierarchii malej dievčenskej skupiny najnižšie, a preto všetko, čo (ne)spraví, je dôvodom na výsmech či trest: dievčatá sa predbiehajú v tom, kto nájde viac chýb v jej správaní, obliekaní, postoji, reči... Jediný únik predstavuje leto – otcov výskum a s ním spojené cestovanie.

Šikana sa pomerne rýchlo dostáva do čoraz extrémnejšej polohy, na čom majú svoj podiel aj dospelí: väčšina z nich vidí, ale mlčí, iní sú pre detských agresorov vzormi, od ktorých preberajú spôsoby správania, názory i hodnoty. Zásadnú rolu v ponižovaní hlavnej postavy má Graceina rodina, v ktorej Elaine trávi veľa času. Kamarátkina matka, pani Smeathová, sa vďaka svojej bezcitnosti neskôr opakovane objavuje v množstve Elaininých obrazov: „*Vynoří se bez varování jako mrtvá ryba (...) Cíví na mě z plochy barev, teď už trojrozměrná, s tím*

svým úsměškem, nadutým a vyčítavým. Všechno, co mě v životě potkalo, je moje chyba, zaviněná tím, co je se mnou špatně“ (s. 356).

Permanentný nátlak zo strany dievčat a neustále spochybňovanie Elaininej hodnoty vyústia do pocitov nedostatočnosti, ale tiež do sebapoškodzovania, zámerného omdlievania (aby sa dostala z nepriemných situácií) či predstavovania si vlastnej smrti (ako sa vrhá pod idúce auto). Znepokojujúco pôsobí napríklad scéna, v ktorej narátorka skúma telo mŕtveho havrana: „*I kdybych mu ublížila sebevíc, stejně nic nebude vnímat. Toho nikdo nedosáhne“* (s. 160). Elaine závidí mŕtvemu zvieraťu jeho stav, pretože sa definitívne oslobodilo od bolesti. Intenzita protagonistinho utrpenia nie je v texte sprostredkovaná explicitne, Elaine realitu (šikanu) nikdy nepomenuje priamo (práve naopak, ona sama udalosti spočiatku zľahčuje a hľadá chybu v sebe), jej prežívanie je modelované cez podobne silné epizódy a úvahy. Atwood zničujúci dosah šikany na osobnosť obete zdôrazňuje tiež tým, že traumatizujúce udalosti z detstva prenasledujú protagonistku i v dospelosti: aj v neskoršom veku Elaine trpí pocitom menejcennosti, jej vzťahy s mužmi nie sú ideálne a v ženskom kolektíve sa nikdy necíti uvoľnene: „*zdá se mi, že se proti nim potřebuju nějak bránit“* (s. 256).

V ostrom kontraste k utrpeniu, bolesti a zlobe stojí poeticky ladený štýl rozprávania, citlivé zachytávanie pocitov hlavnej postavy, estetické videnie sveta v jeho detailoch a významovo nosný motív umenia, ktoré je pre protagonistku dôležité. Elaine od detstva rada kreslí, pozerá sa na veci z nezvyčajného uhla pohľadu (text je plný jej originálnych postrehov), čo jej pomôže aj v boji so šikanou – pohľad cez malú sklenenú guľôčku („kočičí oko“) jej umožní zaujať odstup voči svojmu okoliu, svojim pocitom i sebe samej: „*Někdy, když si ho nesu s sebou, vidím věci kolem sebe stejně jako tohle oko. Lidi se mu jeví jako panduláci, hýbají se, otvírají a zavírají pusu, ale nevycházejí z ní žádná skutečná slova. Dívám se na jejich tvary a velikost, jejich barvy, ale nic víc se mi s nimi nepojí. Žiju jenom ve svých očích“* (s. 157). Guľôčka je pre ňu magickým predmetom, talizmanom, prostredníctvom nej zažíva svet iným, skresľujúcim, a preto oslobodzujúcim spôsobom. Mačacie oko mení všetky osoby (i tie nebezpečné) na neurčité tvary a farby (podobne ako na obraze), „znereálnuje“ práve žité. „Priateľky“ zrazu strácajú moc, Elaine prestáva plniť ich príkazy: „*Nejsou to moje nejlepší kamarádky, nejsou to ani moje kamarádky. Nic mě k nim neváže. Jsem volná. (...) Slyším jejich zlobu, ale taky potřebu. To ony mě na tohle potřebuju,*



ale já je už ne. Už mi na nich nezáleží. Něco ve mně ztvrdlo, vykryštalizovalo, proměnilo se ve skleněnou kuličku“ (s. 210). K úplnému oslobodeniu však nedochádza, potlačené (zabudnuté) spomienky prenasledujú Elaine i v dospelosti, vracajú sa k nej nepriamo skrz jej umenie, cez to, čo maľuje.

Atwood síce Elaine vykresľuje ako obeť šikany, no dynamika vzťahu medzi ňou a hlavnou agresorkou Cordéliou sa nástupom na strednú školu mení. Elaine je tá, čo nemá záujem a pohŕda kamarátkou, už vníma aj jej nedostatky a chyby (Cordéliu viackrát vyhodia zo školy, jej dve staršie sestry si z nej pravidelne uťahujú, má problém s váhou a lenivosťou). Silným momentom pre protagonistku je pokus o namaľovanie Cordélinho portréту, na ktorom chce zachytiť priateľkin útočný, nepriateľský pohľad, nakoniec sú však jej oči naplnené strachom: „*Cordelie tu má ze mě strach. A já mám strach z Cordelie. Nebojím se setkání s ní. Bojím se, že jsem ona. Protože jsme si tak nějak vyměnily místo a já si nevzpomínám kdy“* (s. 245).

Román *Kočíčí oko* nemá jednu konkrétnu nosnú tému či motív, chýbajú v ňom klasické dejové zvraty a narácia nie je celkom chronologická. Text je skôr bohatou mozaikou, v ktorej sa strieda minulosť so súčasnosťou, celistvejšie epizódy s fragmentmi dojmov a pocitov, detaily s impresiami, poetické, reflexívne až filozofujúce rozjímanie o živote s originálnymi, často ironickými postrehmi o súčasnosti. Hoci sa v románe tematizujú predovšetkým temné a bolestivé zákutia Elaininho života, ide o elegantné a sofistikované rozprávanie, v ktorom dôležitú úlohu zohrávajú umenie a imaginácia.



Jana Zatvarnická: *Alien*, vaječná tempera a papier na ľane, 40 x 50 cm, 2023. Foto: jmr-documentation

EVA PALKOVIČOVÁ

Navonok paródia, vnútri skutočný smútok

ATWOOD, Margaret. 2023. *Pani Veštbá*. Bratislava : Slovart.
Preložila Jana Juráňová.

V slovenskom preklade Jany Juráňovej vyšiel minulý rok román kanadskej spisovateľky Margaret Atwood *Pani Veštbá*, ktorý bol prvý raz publikovaný v roku 1976 pod titulom *Lady Oracle* ako jej tretí román. Poznať rok vzniku tohto textu je užitočné: rezonujú v ňom dobovo aktuálne politicko-spoločenské témy, ako aj tie, ktoré nastoľovala druhá vlna feminizmu. Kniha sa do diskusií zapája ako ironické a zábavné svedectvo tohto spoločenského diania a jeho svojský komentár. Je však nielen pohľadom smerom von, na sociokultúrne prostredie, v ktorom sa hlavná postava pohybuje, ale aj pohľadom smerom dnu, na jej úsilie odolávať jeho nátlaku a očakávaniam.

Rozprávačkou a hlavnou postavou knihy je Joan Forsterová, autorka „romantických hororov v štýle kostýmovej gotiky“, ktoré píše utajene pod pseudonymom Louisa K. Delacourtová. V piatich častiach knihy postupne odкрýva svoje detstvo, ktoré strávila pod dozorom direktívnej matky, partnerské vzťahy a manželstvo plné predstierania a klamstiev, svoju slávu, ktorú dosiahla ako autorka feministickej knihy poézie napísanej pomocou experimentovania s automatickým písaním a špiritizmom. Dej napokon vrcholí fingovanou smrťou, ktorou chcela Joan ukončiť úmorné a napokon aj nebezpečné kľúčkovanie medzi svojimi oddelenými identitami a opakovanými únikmi z nich. Rozprávania nie je celkom chronologické, ale je rámcované pobytom Joan na talianskom vidieku, kam sa uchýlila po predstieranej smrti, aby začala nový život s ďalšou novou identitou. Ako sa asi dá vytušiť, Joanino úsilie vymazať svoju minulosť a útekem prekonať protirečenia, ktoré vychádzajú z jej vlastného vnútra, je odsúdené na neúspech.

Hnacou silou udalostí je rozprávačkina trauma z nedostatku lásky a prijatia od matky, ktorej dôsledkom je Joanina neschopnosť prijať samu seba. Joan nedokáže priznať svoju spisovateľskú identitu pred manželom a priateľmi, neustále sa bojí, že z nej bude jej okolie sklamané a stane sa, opäť ako v detstve na skautingu či na baletе, objektom posmechu. Rozprávania však nie je ľútostivou sebaanalýzou, ale vtipným, svižným a miestami groteskným komentovaním sveta, v ktorom proti sebe bojujú meštiacke predstavy o ženskom šťastí a emancipačný boj o právo ženy byť sama sebou. Aj reflexívne pasáže približujúce jej prežívanie a uvažovanie vychádzajú zo zábavných, bizarných, ale aj dojemných historiek zo života tučného dievčaťa, prehliadanej manželky, extravagantnej úspešnej feministky, ktorými sa však Joan vlastne necíti byť. Dianie dopĺňajú charakteristiky a životné príbehy postáv z Joaninho života, ktoré tento svet spoluvytvárajú (učí-



EVA PALKOVIČOVÁ (1987) je doktorandka v Ústave slovenskej literatúry SAV, kde sa venuje výskumu slovenskej literatúry a kultúry 19. storočia. Príležitostne píše literárne recenzie a prekladá.

telka baletu, skautské vedúce, milenec jej tety, kolega – emigrant v reštaurácii...), ako aj množstvo príznačných detailov: ozývajú sa tu reklamné slogany či odkazy na populárne filmy, fikčný svet je zahltený predmetmi každodennej spotreby, ako jedlo, oblečenie, nábytok, sledujeme životný štýl dobovej strednej vrstvy aj generácie, ktorá sa tomuto štýlu snaží postaviť. Všetko spolu to vytvára mimoriadne živý, originálny a pútavý obraz.

Základným stavebným princípom knihy je protiklad: jednotlivé postavy, ich identity a postoje, ale aj motívy a obrazy sa spravidla objavujú v opozičnom páre. Hlavná postava Joan vyrastala medzi dvomi protikladnými ženami: štíhlou, vždy upravenou a prísne zorganizovanou matkou, ktorá svoju tučnú dcéru považovala za nepodarenú a nehodnú lásky, a tetou Lou, kyprou, chaotickou, „mäkkou“, „voňavou“, slobodomyselnou a láskavou, u ktorej Joan nachádzala útočisko a prijatie. Joanin manžel Arthur, ľavicový intelektuál, trpí bipolárnou poruchou a Joan svoju únavu z tohto manželstva kompenzuje pomerom s extravagantným umelcom, ktorý o sebe, celkom opačne ako Arthur, tvrdí, že je prívržencom monarchie. A najmä samotná Joan sa zmieta medzi svojimi protirečivými identitami: medzi tučným dievčaťom, ktoré v nej stále drieme, a nápadnou spisovateľkou, ktorá je stredobodom pozornosti, medzi autorkou románov pre ženy stredných vrstiev frustrovaných zo svojho života manželiek a matiek a manželkou ľavicového intelektuála, ktorá sa usiluje získať si jeho obdiv a úctu, medzi emancipovanou ženou a romantickou hrdinkou túžiacou po láske a ochrane.

Princíp opozičných párov riadi aj motivickú stavbu rozprávania. Joan ako rozprávačka konfrontuje vysoké a nízke, intelektuálne a malomeštiacke, umelecké a spotrebne, intelektuálne a telesné, romantické a všedné, mužské a ženské, a to v bezprostrednej blízkosti, dokonca v jedinej vete, čo len zdôrazňuje kontrast použitých obrazov, metafor či prirovnaní. Joanino ustavičné denné snenie (ktoré napokon premieňa na slušne vynášajúce romány) naráža na banálnu, nechutnú a trápnu realitu jej skutočného života a Joan sa z tohto protirečenia túži, ale zároveň nedokáže vymaniť: *„Možno v novom živote, pomyslela som si, v živote, čo má prísť, by mi mali menej imponovať peleríny a viac diery na pančuchách, zádery na prstoch, telesné pachy a problémy so žalúdkom. Možno by som mohla skúsiť napísať román zo skutočnosti o niekom, kto pracuje v úrade a má ubíjajúce a neuspokojivé ľúbostné vzťahy. Ale nebolo to možné, lebo sa to bije s mojou povahou. Túžim po šťastných koncoch, potrebujem ten pocit úľavy, keď sa všetko na dobré obráti a ja môžem priehršťím rozhadzovať radosť všetkým svojim postavám a nechať ich vojsť do blaženosti“* (s. 310 – 311).

Tento stavebný princíp má na rozprávanie viacero dôsledkov. Prvým je jeho komické vyznenie, ktoré vzniká pri náhlom strete cudzorodých, protirečivých prvkov. Rozprávačka tak dokáže aj svoje traumy, pocity osamelosti a strachu opísať s odstupom a ťažké témy premieňa na zábavu. Pomocou kontrastných prirovnaní, metafor, asociácií znižuje vysoké a odľahčuje vážne. Jej štýl je aj vďaka tomu svižný, plný ostrovtipných bonmotov a ironických komentárov.

Druhým dôsledkom je subverzívne prehodnocovanie toho, čo býva považované za vysoké, vážne, dôležité. Spochybňuje politickú angažovanosť, ktorá nemá žiadny praktický účinok, „kult osobností“, na ktoré sa hľadí ako na gene-

rátor veľkých myšlienok bez tela (rozprávačka si na odľahčenie predstavuje komentáre pani Marxovej smerované na manžela alebo Mao Ce-tunga vo vani), posvätnú auru spisovateľov, u ktorých sa nepripúšťajú prípadné pragmatické či náhodné okolnosti ich tvorby (na rozdiel od Joaninej vlastnej, veľmi pragmaticky motivovanej umeleckej činnosti). Autorita toho, čo býva považované za súčasť „mužského“ sveta, je podkopaná elementmi zo „ženského“ sveta, ktoré sa nedajú striasť: rozhádzané ponožky Joaninho manžela a vyprášané kuracie kúsky, ktoré s opovrhnutím aj veľkou chuťou je pri sledovaní televízie, alebo špinavý riad, ktorý Joan umýva po redaktoroch ľavicového časopisu *Obroda*, sú nástrojmi, ktorými autorka nielen ironicky komentuje slepý aktivizmus rôznych (kanadských) hnutí 70. rokov, ale spochybňuje vlastne akékoľvek čierno-biele videnie sveta.

Tretím dôsledkom polarít ako základného princípu rozprávania v tomto románe je však aj nevyhnutné zjednodušovanie, pre ktoré román balansuje na hranici medzi tézovitou feministickou literatúrou¹ a vysokou literatúrou. Nemusí to však byť dôsledok autorkinej neschopnosti, ale môže to byť súčasť jej hry: tak ako Joan ironizuje vysoké intelektuálne nároky svojho manžela a jeho priateľov a odkrýva v nich pokrytectvo, tak sa aj autorka pohráva s čitateľmi a čitateľkami očakávajúcimi vysokú literatúru, no zabáva ich pritom kriminálnou zápletkou románu a dojíma ich k slzám osamelosťou tučného dievčatka, ktoré chcelo byť baletkou s motýľmi krídlami, no ktoré učiteľka baletu radšej obliekla do kostýmu naftalínovej guľôčky. A aby boli emócie v knihe ešte vyhrotenejšie, neštíti sa postavy a ich konanie redukovat' miestami až na grotesku, čo je vidno napríklad pri trochu nepravdepodobnom Joaninom manželstve, niektorých absurdných scénach (prevážanie dynamitu v aute) alebo slabšom závere.

Kniha neprináša riešenie, Joan nenachádza zmierenie medzi svojimi protichodnými túžbami, nedarí sa jej akceptovať alebo aspoň nájsť svoje autentické ja. Zostáva teda nezodpovedanou otázkou, či vo svete plnom sloganov, reklamy a ideológií privlastňujúcich si právo na určovanie správnych hodnôt je niečo ako autenticnosť vôbec možné. Negácia a subverzia sú napokon hlavným princípom tohto románu, ktorý sa prejavuje na úrovni rozprávania, príbehu, ale podlieha im aj čitateľ/ka, ktorý/á si chtiac-nechtiac kladie otázku, či je táto kniha naozaj kvalitnou literatúrou, „literatúrou pre ženy“ alebo angažovanou feministickou prózou, a sám/sama sa tak ocitá v pasci posudzovania. Spomedzi znepokojujúcich, neustále sa spochybňujúcich protikladov však v tejto knihe iskri jedinečný humor, vďaka ktorému sa hlavná postava, ale aj samotné čitateľské publikum dokáže povzniesť aj nad neistotu a ľahšie prijať seba samých aj so svojimi rozporuplnými identitami.



¹ Ako to konštatuje aj dobová recenzia: www.nytimes.com/1976/09/26/archives/lady-oracle.html.



Jana Zatvarnická: Henbane (*Hyoscyamus niger*), kovový prach, pastel, vaječná tempera a živica na plátne, 160 x 190 cm, 2023. Foto: jmr-documentation

EVA DOČOLOMANSKÁ

Annina mandala

Anna sa bála, mala strach, niekedy taký veľký, bála sa zlých snov, ktoré si pamätala z noci. Pocit ohrozenia ju vyčerpával. Jej oči boli veľké, desivo veľké. Úzkosť s ňou bola všade. No mala chvíľky, keď sa nebála. Vtedy sa jej oči zúžili a bola pokojná. Vedela, že sa na ňu ľudia občas pozerajú, aj keď bola pokojná. Neostávalo jej nič iné, iba prijať ten obsedantno-kompulzívny pocit, zžiť sa s tým, keď sa jej zvieral žalúdok a zúžilo hrdlo. Vtedy dýchala zhlboka, veľký nádych a potom výdych, až strach vystriedal pokoj a veľké oči sa jej upokojili a zreničky dýchali pomalšie. Potom prišlo veľké upokojenie až božské spomalenie. Všetky jej bunky sa začali rozpínať a spínať v pravidelnom rytme. Ako keď sa loďka hojdá na pokojnom mori a v slúchadlách máš zvuk harfy.

Postupne zrýchľovala svoj život, lebo ľudia okolo neuroticky kráčali, padali im príbory, potkýnali sa a zajakávali, lebo ich zbesilé myšlienky boli rýchlejšie ako slová, ktorými chceli zdieľať svoje postoje, obhajoby, obvinenia, to, o čom ani nechceli rozprávať a čo niektorí ani necítili. Anna vtedy svojim myšlienkam obúvala korčule a jedným pohybom zmrazila povrch plytkých myšlienok naokolo a kreslila na ľad obrazce rýchlym pohybom, popísala celý ľad a vytvorila dielo, zmysluplné dielo, obraz na zamrznutú plochu a potom sa ľad začal roztápať a jej mandala sa potopila v rozpúšťajúcom sa ľade. No ešte predtým si niekto urobil fotografiu a uchoval dielo pre seba, pre niekoho, niekto ju zdieľal na oblohe a niekto ďalší si ľahol na trávku a pozeral s rukami za hlavou na Annine myšlienky, bez toho, aby vedel, že je to jej day dreaming.

Objavil sa záchranca, ktorý ju zbavil strachu. Ten záchranca bol celý dobrý svet, tak si to predstavovala a chcela tomu veriť. Ponúkal jej riešenie, keď požiadala o pomoc. Obdobie očistca od zlých vibrácií prebiehalo nasledovne. Musela sa dostať do stavu chemického pokoja. Chémia má význam. Dostala sa do zariadenia, kde podávali chémiu na zmenenie mozgových pochodov. Fajčiť sa mohlo len každé dve hodiny a pod vplyvom chémie sa všetko upokojilo a dostalo do po-ma-lé-ho rytmu. Áno, cítila sa lepšie. Nebola ospalá, bola krásne spomalená a pripravená na nový život. Ten starý chcela vysypať do rieky ako mandalu, lepšie by bolo, keby temné obrazce spálila a zmenili by sa na popol a potom vstali ako nové, úplne nové mandaly.

Neholila si vtedy nohy ani podpazušie, ktoré bujnelo a stmavievalo vrch jej rúk z opačnej strany. Bola pokojná, taká pokojná. Jesť mohla iba lyžičkou. Všetko, aj pečené kura, pripravené ako perkelt. Chcela veriť, že veci sa zmenia



EVA DOČOLOMANSKÁ (1974) vlastnými slovami: Dlhé roky som pracovala v Divadle na rázcestí, kde som mala možnosť zažiť katarziu po prežitom psychickom adrenaliné, keď som bola konfrontačná a potrebovala som filter pre svoje nespracované emócie a tiež potrebu blízkosti. Život ma doviedol k práci, ktorú zastrešuje Liga za duševné zdravie, kde herecké ego nemá opodstatnenie. Momentálne pomáhám integrovať utečencov a utečenky na Slovensku. Sama mám skúsenosť s duševným ochorením a vidím zmysel v otváraní tejto témy v súvislosti so stigmatizovaním a determinovaním zlyhania v pracovnom aj osobnom živote a dokázaním, že všetci a všetky sme hodnotné a omylné ľudské bytosti.

a ona začne nový život a bude sa angažovať v užitočných veciach, že jej vibrácie pôjdu smerom hore. Dostala sa do Noemovej archy s ostatnými ľuďmi, kde ich chémia uvádzala do pokoja a harmónie. S niektorými rozmýšľala, že si kúpi depilačný krém a utrú si chĺpky servítkou, aby si zachovali aspoň trochu dôstojnosti, aj keď tá stojí na úplne iných základoch, než sú neoholené podpazušie a nohy. Dôležité je spolupracovať a dodržiavať pravidlá.

Verila, že začne nový život, aj keď každá zmena znamená vystúpenie z komfortnej zóny. Chcela byť nenápadnejšia a zmeniť zaužívané tradície, ktoré mala predtým, než dostala strach.

„Duchovný svet, skús ma viesť dobrým smerom, dôverujem ti. Pomôž mi pochopiť, pomôž mi uchopiť význam. Nechcem klásť odpor, chcem byť v harmónii a, prosím, ochráň ma pred zlým mordorom, chcem zvíťaziť nad zlými silami v tejto rozprávke láskou, porozumením a humorom.“

Keď svieti slnko, je vždy dobre, je vždy svetlo, pri ktorom myšlienky ostávajú bez strachu.

Nastenka išla na psychotesty. Jana dostala čípok, aby sa mohla vyprázdniť, berie Diazepamy vo veľkých množstvách, Anna jej dala druhú cigaretu a podala teplú vodu, má brucho nafúknuté ako v piatom mesiaci tehotenstva.

Jana Anne pripomínala charakter z filmu *Prelet nad kukučím hniezdom*, áno, ona bola Jack Nicholson v ženskom vydaní, 63-ročná rebelka sa často rozprávala s Annou, vyschnutá s plienkou. Nevedela si utierať zadok, a tak jej ho Anna utierala vlhčenými utierkami. Spýtala sa jej, či sa môžu zahrať na rozhovor redaktorky s hviezdou. 63-ročná rebelka súhlasila.

Anna: „Pani Anička, vy ste hviezda... Viete o tom?“
Jack Nicholson v ženskom vydaní: „Hej, zapadajúca kométa.“
Anna: „Vás by obsadili do Hollywoodu!“
Jack Nicholson v ženskom vydaní: „Do Hollywoodu nosiť vodu.“
Anna: „V akom filme by ste si najradšej zahrali?“
Jack Nicholson v ženskom vydaní: „Na nervy.“
Anna: „Môžeme pokračovať v rozhovore?“
Jack Nicholson v ženskom vydaní: „Môžeme, ale nemusíme. Mám stolicu, žeby som aj slona zabila. Anna, vy ste poradkyňa pre veci vnútorné a zbytočné.“

Všetky boli v Noemovej arche, každá bola iného druhu, výnimočná s výnimočným trápením. Anna rozmýšľala nad budúcnosťou, začali sa jej vynárať mandaly, ktoré chcela tvoriť, chcela tvoriť, zažívať a odovzdávať katarzie. Bola na dvojke, na izbe číslo dva, s personálom vychádzala dobre, pomáhala „vo veciach vnútorných“, ako deklarovala 63-ročná Jana, neboli jej ľahostajné trápenia ostatných druhov v Noemovej arche. Chcela pomôcť aj sebe, aj ďalším, a preto pomáhala, ako len mohla, pretože poznala bolesť. Chodila von pozeráť sa na svietiace slnko, obrazce na nebi, počúvať šum stromov a šum prechádzajúcich áut, ktoré jej pripomínali morské vlny, škriekanie havranov.

„Čo je napísané v Pandorinej skrinke, viete? Jedna veta a to, že nádej umiera posledná,“ predniesla 63-ročná Jana takým oscarovým spôsobom, že na celej chodbe, kde sedeli všetky ostatné, zavládlo ticho, ktoré trvalo hodnú chvíľu, a každá tej vete chcela uveriť. Potom sa 63-ročná Jana odobrala na toa-

letu, a keď sa vrátila, všetky tam ešte sedeli v rôznych sediacich polohách. Na to si naliali čaj do plastových pohárov a štrngli si na TÚ NÁDEJ.

Dnes je vizita, Anna mala jasný úsudok a koherentné myslenie, samozrejme, veľkú fantáziu, ktorú mala už ako dieťa, a navrhli jej doliečovanie v stacionári z prežitej traumy, ktorá zmenila jej doterajší život. Klasické umenie vychádza z nevedomia a surrealizmus z vedomia. Mala vzťah k surrealizmu a absurdite. Veci v živote sú niekedy absurdné a bizarné. Celý pobyt v otvorenej Noemovej arche bol surrealistický, s príborom noseným na raňajky, obedy, večere, 40-centové kávy s umelou plochou lyžičkou, ktorá bola možno vyrobená z ropy. Nútené oblečenie podľa predpisu, tepláky a tričko. Dámy v teplákoch a starých tričkách, posteľná bielizeň s nápisom „psycho“, sprcha s kamerou, izby s kamerou, nahota fyzická, duševná, nahota až na kosť. Anna sa vytetovanými nožničkami na ľavom členku odstrihla od nečistej vibrácie. Mala ešte jedno tetovanie, mexickú jaštericu, ktorá symbolizuje nesmrteľnosť. Tieto tetovania mali pre ňu ochranný význam. Potrebovala si vybaviť priepustku a na plti sa dostať z Noemovej archy, aby si vyriešila existenciálne záležitosti, musela kombinovať, analyzovať, aby si mohla vytvoriť novú peknú mandalu a dostať sa z jamy levovej. Anna si dáva prestávku, prosím, vydržte chvíľu, ktorá bude trvať niekoľko vybodkovaných riadkov

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

„Celý vesmír pracuje pre moju prosperitu, prospech, bezpečie, zdravie a hojnosť vo všetkých oblastiach,“ napísala si Anna na papier a vložila si ho do tašky.

Keď hľadáš cigu, nájdeš ju na posteľnej bielizni s nápisom „psycho“ (to mal byť vtip na odľahčenie).

Anna sa vo svojej mysli previezla Noemovou archou na čerstvý vzduch, bola na začiatku novej cesty, nového miesta, nového domova, kde zapustí korene, nové korene. Už nebude musieť utekať z domova, zo svojho domova, ktoré bude jej kráľovstvom, jej ulitou, voňavou, bezpečnou a pokojnou. Aj keď sa cítila lepšie, stále to ešte bolo na ploché pokrčenie ramien. Čaká ju práca na sebe a vie, verí, že ju čaká pekný život s peknými zážitkami a poznaním toho hodnotného, čo do života patrí.

Tú hmlu rozoženie rýchlymi pohybmi, studenou sprchou, aby bola odolnejšia. Kritiku si pozorne vypočuje a potom bude klásť otázky, aby vedela, o čo v skutočnosti v kritike ide. Nenaučili sme sa všetci správne komunikovať. Otázka je zdrojom dôležitej informácie. Literatúra vraj nemá hodnotu, keď poučuje a moralizuje... Možno... a možno by mohla byť zdrojom nejakej informácie.

To ticho, tá celkom naplnená samota, tá nádej na zmenu, to chcenie, uvedomenie, to obdarovanie, tá vďačnosť, to rozhodnutie prijímať a rozdávať dobro

a zemi posilať to nechcené, lebo zem prijíma všetko, jej tým neubližujeme, zem transformuje a zasieva do seba všetko ustráchané, negatívne. Tak na tri: chytiť do dlaní nepekný jav a na tri ho hodiť zemi. Zopakovať to desaťkrát. Zem to vsiakne, a keď ju pokropí dážď, obalí všetko, čo sa do nej dostane, svojou najsilnejšou materinskou láskou, ktorá transformuje všetky temnoty, a vyrastie z nich nová oslobodená prítomnosť. Existuje toľko zázračných vecí.

„Prosím ťa, život, nauč ma byť v prítomnom okamihu, nauč ma prijímať bolesť ako súčasť života, ktorá nás posúva a pri ktorej rastieme. Nauč ma vytvárať si blízkosť s dobrými ľuďmi, nauč ma, kedy mám hovoriť a kedy mlčať. Nauč ma počúvať kritiku, aj keď nie je správne podaná. Nauč ma rozvíjať sa tým správnym smerom, ktorý vedie k poznaniu a vytváraniu dobra v tebe.“



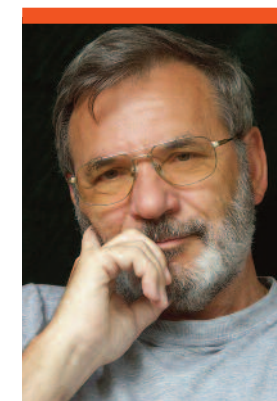
Jana Zatvarnická: *Spell for tears*, vaječná tempera a papier na lane, 40 x 50 cm, 2023. Foto: jmr-documentation

ŠTEFAN JÁNOŠ

Fascinujúca Sofija Kovalevská a jej láska k matematike (6. časť)¹

Správy z marca 1871, ktoré sa dostávali aj do Berlína k Sofiji, boli veľmi znepokojujúce. Od Aňjuty nemala žiadne správy. Preto sa rozhodla spolu s Vladimírom cestovať do Paríža. Nemali však povolenie na prekročenie hraníc. Údajne prešli peši až ku brehu Seiny, kde sa nachádzali nemecké jednotky obkľučujúce Paríž. Našli malú loďku a veslovali na druhý breh rieky. Vojaci na jednom strážnom mieste si ich však všimli. Keď Sofija a Vladimír neuposlúchli ich výzvu na návrat, začali po nich strieľať. Našťastie, bola už tma a ich streľba loďku nezasiahla. Sofija a Vladimír sa šťastne dostali na druhý breh, bolo to 5. apríla 1871. Podarilo sa im vyhľadať Lavrova, ktorý ich zaviedol ku Aňjute. Po stretnutí s Aňjutou aj Sofija pomáhala pri ošetrovaní zranených, lebo Thiersove jednotky ostreľovali Paríž. Sofija sa vrátila do Berlína 12. mája 1871. Parížska komúna však nemala dlhé trvanie. 29. mája vládne jednotky donútili komunardov ku kapitulácii. Posledný týždeň pred kapituláciou komunardi zobrali viacerých rukojemníkov v domnienke, že ich vymenia za zajatých komunardov. Thiersova vláda však na to nepristúpila. Preto komunardi na rozkaz veliteľa Théophilea Ferrého (1846 – 1871) viacerých rukojemníkov zastrelili, medzi nimi aj arcibiskupa Paríža Georgesa Darboya (1813 – 1871), zapálili kráľovský Tuilerijský palác, budovu ministerstva financií, policajnú prefektúru, radnicu a taktiež súkromný dom premiéra Thiersa. Po porážke komunardov prišla krutá pomsta vlády. Nielenže na barikádach zahynuli tisíce komunardov – muži, ženy a deti. Krvavý týždeň v máji 1871 si vyžiadal život aspoň 25-tisíc ľudí. Ďalšie tisíce boli vo väzeniach. Po porážke Parížskej komúny sa Victor Jaclard niekoľko dní skrýval v jednej lekární, čím sa zachránil pred masovými exekúciami komunardov vládnymi jednotkami. Asi za dva týždne od kapitulácie Parížskej komúny bol však na ulici spoznaný a zatknutý. Bol obvinený, že jeho vojaci Národnej gardy 18. marca zastrelili generála Leconteho, pritom Victor im mal dať rozkaz generála strážiť. Bol odvezený do väznice vo Versailles. Hrozila mu buď poprava, alebo deportácia do Novej Kaledónie. Aňjute sa podarilo skryť pred vládnymi jednotkami a kvôli Victorovi zostala v Paríži. Podarilo sa jej poslať správu Sofiji, že Victor je uväznený a hrozí mu trest smrti. Sofija sa spolu s Vladimírom okamžite rozhodli odcestovať po druhý raz v krátkej dobe do Paríža. 10. júna sa stretli s Aňjutou. Je pravdepodobné, že Aňjuta nebola hľadaná preto, lebo sa myslelo, že je už vo väzení.

Ruský vyslanec v Paríži vo svojej správe do Ruska uviedol, že Victor Jaclard a jeho spoločníka boli zatknutí a že po poprave Jaclarda bude Aňjuta podobne ako iné komunardské „puškové ženy“ tráviť svoje vdovstvo v Novej Kaledónii,



ŠTEFAN JÁNOŠ absolvoval štúdium na Českom vysokom učení technickom na Fakulte technickej a jadrovej fyziky ČVUT v Prahe. Do r. 1984 pracoval na Prírodovedeckej fakulte UPJŠ v Košiciach. V r. 1984 – 1990 pôsobil na Matematicko-fyzikálnej fakulte UK v Bratislave, od júna 1990 do r. 2009 na Fyzikálnom ústave Univerzity v Berne. Zaujíma sa o rodové štúdiá a feminizmus, vo voľných chvíľach skúma životné a profesionálne osudy vedkýň. Sofija Kovalevská ho očarila ešte počas vysokoškolských štúdií.

¹ Predošlé časti nájdete v *Glosolácii*, č. 2/2018, 2,4/2020, 4/2021 a 4/2022.

kde boli deportovaní mnohí komunardi. Sofija pomohla Aňjute odísť z Paríža do Londýna, kde Marx založil pomocnú organizáciu pre komunardov. Sofija informovala svojho otca, že manžel Aňjuty je ohrozený na živote. Aj keď pre 70-ročného bývalého generála ruskej armády určite nebolo ľahké pochopiť konanie svojich dvoch dcér, v núdzi nezáváhal im pomôcť. Okamžite odcestoval aj s manželkou do Paríža. Pomoc hľadal najskôr u ruského vyslanca. Ten však nemal záujem angažovať sa za komunarda Jaclarda. Generál Korvin-Krukovsky však z minulosti trochu poznal premiéra Thiersa a bolo mu umožnené sa s ním stretnúť. Prijatie u Thiersa bolo údajne priateľské, ale Thiers generálovi povedal, že pre Jaclarda nemôže nič urobiť. Pri rozhovore však omylom, alebo zámerne povedal, že Jaclard bude nasledujúci deň presunutý do iného väzenia a že väzni pôjdu peši okolo veľmi frekventovanej výstavnej haly či trhu. Keď sa o tom dozvedela Sofija, počas prechodu väznov sa medzi nich zamiešala, Jaclarda chytila pod pazuchu a spolu sa stratili v dave. Jaclard potom utiekol s Vladimírovým pasom do Švajčiarska, kde za ním neskôr prišla Aňjuta. Vo Švajčiarsku sa potom po druhý raz zosobášili, tentokrát s platnými dokumentmi, ktoré priniesol otec Aňjuty. Existuje však aj druhá verzia úteku Jaclarda. Manželka Dostojevského – Anna Grigorjevna – uvádza vo svojich *Spomienkach* (Dostojevskaja 1987: 108 – 109), že otec Aňjuty podplatil sumou 20-tisíc francúzskych frankov dôležitého vládneho činiteľa (Thiersa?), ktorý umožnil útek Jaclarda. Na základe existujúcich dokumentov sa však nedá rozhodnúť, ktorá verzia je pravdivá.

18. marca 1873 porodila Aňjuta v Zürichu syna, ktorému dali meno Jurij. Na jeseň 1873 navštívila Sofija Aňjutu. Prišli tam aj ich rodičia z Palibina, aby videli ich vnúčika Jurika. Sofija využila pobyt v Zürichu aj na návštevu profesora Hermanna Schwarza. Deň pred odchodom z Zürichu bola aj na jeho prednáške. Sofija sa v Zürichu stretla s Elizavetou Litvinovou, ktorá študovala matematiku u profesora Schwarza. Elizaveta sa snažila presvedčiť Sofiju, aby odišla z Berlína a pokračovala v štúdiu u profesora Schwarza. Sofija však zostala verná profesorovi Weierstrassovi. Elizaveta vo svojich spomienkach uviedla, že počas celej prednášky, na ktorej bola spolu so Sofiou, oči profesora Schwarza žiarili vnútorným ohňom a stále sa pozeral smerom ku Sofiji. Na záver prednášky povedal študentom v posluchárni, s kým mali tú česť byť na prednáške. O Sofiji povedal: „Oh, she is wonderful woman, our common great teacher professor Weierstrass writes to me so much about her studies“ (Kochina 1985: 76). Keď Victor Jaclard dokončil v Zürichu štúdium medicíny, odišli v roku 1874 do Palibina. Tam sa stretla celá rodina, lebo do Palibina prišla aj Sofija s Vladimírom. Keďže sa Victorovi nepodarilo prevziať nejakú lekársku prax, začal navštevovať pedagogické kurzy pre budúcich učiteľov. Po úmrtí otca Sofije a Aňjuty 30. septembra 1875 sa Jaclardovci presťahovali do Petrohradu. Victor tam začal učiť francúzsky jazyk a literatúru na dievčenskom gymnáziu. Svojimi článkami o politickom živote vo Francúzsku prispieval do novozaloženého petrohradského časopisu *Slovo*, ktorý začal vychádzať v januári 1878. Letnú dovolenku rodina trávila zvyčajne v kúpeľoch Staraja Russa, kde sa denne stretávali s Dostojevským, ktorý s Aňjutou udržiaval veľmi srdečný vzťah napriek tomu, že ho v minulosti odmietla ako manžela. Manželka Dostojevského Anna v spomienkach uvádza, že Victor bol v kúpeľoch „obľetovaný“ dámami a že nie vždy bol „zdržanlivý“. Dostojevskij to neodsudzoval.

O Victorovi povedal: „To je muž, aký má byť, zberá kvety potešenia, inak ako my, hanbiaci sa a prestrašený národ“ (Dostojevskij – Dostojevskaja 1982: 516).

O záletoch Jaclarda za mladými dámami píše Anna Dostojevskému do Ems v nedeľu večer 11. augusta 1879: „Včera som bola u Anny Vasiljevny. Pôsobí unavene a dajako rozladene. Jaclard je každý deň na terase u pani Rochel, ktorú navštevuje veľa hostí. Jaclard sa so všetkými zoznámil, hlavne s mladými dámami, o ktorých s nadšením rozpráva. Včera, keď som tam bola, odišiel na bál, na ktorý ho pozvala pôvabná slečna Gotskaja spolu s inými dámami. Aj so slečnou Arnoldi sa zoznámil (videl si ju, svetlovlasú blondýnu). Anna Vasiljevna s úsmevom na tvári rozprávala túto anekdotu: Predvčerom išiel Jaclard na prechádzku s Arnoldi a za chvíľu ich nebolo. Keď nastal večer, začala matka slečny Arnoldi hľadať svoju dcéru po celom meste. Nakoniec zašla aj ku pani Rochel. Táto ju upokojila s tým, že jej dcéra je asi na šálke čaju u pani Jaclardovej. To ju ukludnilo a spolu s pani Rochel išla do divadla a čo vidí, hrôza, pani Jaclardová sedí sama v divadle. Kde teda je moja dcéra s pánom Jaclardom – pýta sa vystrašene. Nato jej zrejme pani Rochel nevedela odpovedať“ (Dostojevskij – Dostojevskaja 1982: 504). Po amnestii komunardov sa Jaclardovci vrátili v roku 1880 do Paríža. Od roku 1884 začala Aňjuta chorľavieť, mala problémy so srdcom, zhoršil sa jej aj zrak. Zomrela v Paríži 14. septembra 1887.

Po porážke Parížskej komúny sa taktiež odvíja tragický príbeh Paula Lafargue a jeho manželky Laury. Aby sa Paul vyhol zatknutiu, odíde z Bordeaux na juh Francúzska, do malého kúpeľného mestečka Bagnères-de-Luchon. Zanedlho za ním prišla aj Laura s dvomi chorými deťmi a obe jej sestry, Jenny a Eleanor. Žili tam celkom v ústraní, ich jediný návštevník bol doktor. Najmladšie dieťa Laury, syn Marc-Laurent bol celý čas chorý a zomrel v bolestiach 26. júla 1871. Polícia mala takmer všade donášačov. Jedno ráno začiatkom augusta zaklopal na dvere ich domu neznámy muž, ktorý sa predstavil ako policajný úradník. Paulovi oznámil, že dostal rozkaz ho zatknúť, lebo zabezpečoval spojenie medzi revolucionármi v Bordeaux a Parížskou komúnou. Keďže bol republikán a sympatizoval s Paulom, chcel mu umožniť útek. Máte hodinu čas, prejsť hranicu do Španielska, povedal Paulovi. Ten okamžite poslúchol a odišiel do mestečka Bosost. Toto miesto si Paul s Laurou už predtým vyhládli a navštívili 5. júla 1871 pre prípadný útek z Bagnères-de-Luchon. O niekoľko dní, 6. augusta, tam prišla aj Laura spolu s oboma sestrami. Jenny a Eleanor o niekoľko dní odcestovali. Na hraničnej kontrole zažili od francúzskych colných a policajných orgánov mnohé hodiny trvajúce vyšetrovanie a ponižujúcu osobnú prehliadku. Šťastne sa však nakoniec vrátili do Londýna. Paul s Laurou boli aj v Bososte vystopovaní a v auguste 1871 odišli do prístavu San Sebastian. Koncom decembra museli aj toto miesto opustiť a odišli do Madridu. V Madride im v máji 1872 zomrelo aj prvorodené dieťa, syn Charles-Étienne.

V septembri 1872 sa zúčastnili na kongrese I. Internacionály v Haagu. Odtiaľ odišli do Londýna. Paul sa pre úmrtie ich troch detí vzdal lekárskej činnosti. Aby sa uživil, založil ateliér pre litografiu a gravírovanie, ktorý však prinášal malý finančný zisk. Preto Laura musela privátne vyučovať viaceré jazyky, ktoré veľmi dobre ovládala. Občas im finančne pomohol Engels. Po amnestii komunardov 11. júla 1880 sa vrátili do Paríža. Po smrti Engelsa 5. augusta 1895 zdedili jeho značný finančný kapitál. To im umožnilo kúpiť si veľký dom v Draveil, asi

25 km od Paríža, ktorý mal 30 izieb, bola tam veľká miestnosť pre biliard, študovňa, veľký dom pre záhradníka... Z jednej strany je Draveil ohraničený brehom Seiny a z druhej strany krásnym lesom. K ich domu patrili nielen les, ale aj park, ovocná záhrada a dvor pre chovanie hydiny. V dome bolo živo hlavne cez nedele. Na obed k nim prichádzali nielen členovia strany, ruskí emigranti, veľa mladých ľudí, ale aj mnohí známi z Paríža. Medzi častými hosťami bol aj Jules Guesde, vlastným menom Jules Bazile (1845 – 1922), francúzsky socialistický politik. Spolu s Paulom Lafargueom založili v 1882 Parti ouvrier, prvú marxistickú stranu vo Francúzsku. Neskôr bola 1893 premenovaná na Parti ouvrier français. Táto strana sa v roku 1902 spojila s ďalšími stranami do Parti socialiste français, aby mohli v roku 1905 vytvoriť francúzsku sekciu I. Internacionály. Nová strana SFIO (Section française de l'Internationale ouvrière) existovala až do roku 1969. Jej nástupkyňou je v súčasnosti Parti socialiste (PS). V dome Lafarguevcov sa pri nedeľných obedoch a pri prechádzkach v parku diskutovalo nielen o politike, ale aj o literatúre a umení. Laura mala hlboké znalosti z európskej literatúry, takže iniciovala vždy nové a nové diskusie. Večer často čítala staré škótske balady. Paul vyzeral o 10 – 15 rokov starší než Laura, hoci vekový rozdiel medzi nimi bol len tri roky. Z Paula vyžaroval južanský temperament, hlasno rozprával aj sa smial. Opakom bola Laura s tichým hlasom, prísna a vždy pokojná, s milým pohľadom. V lete 1909 k nim prišli na bicykloch na návštevu aj Lenin s Nadeždou Krupskou. Ráno 26. novembra 1911 prišiel do ich domu záhradník, ktorý mal na starosti park a záhradu. V izbe našiel Paula a Lauru mŕtvych na stoličkách. Na sebe mali sviatočné šaty, v ktorých boli deň predtým večer, 25. novembra, v Paríži na opere. Použitím kyanidu draselného sa dobrovoľne rozhodli ukončiť svoje životy. Paul zanechal pred úmrtím list, v ktorom uviedol dôvody, ktoré ho viedli k takému tragickému rozhodnutiu. V liste píše, že už dlho predtým sa rozhodol, že sa zabije po dosiahnutí 70-tich rokov: „Bol by som len záťažou pre stranu, pre mňa samotného a pre iných“ – uviedol v liste (http://de.gowiki-pedia.org/wiki/Paul_Lafargue). Laura, ktorá ho vždy podporovala a sprevádzala po všetky roky ich spoločného života, mu zostala verná aj pri tomto tragickom rozhodnutí. Dobrovoľný odchod Paula a Laury zo života vyvolal búrku nesúhlasu v kruhoch straníckych priateľov, ktorí sa cítili oklamaní a zradení. Na pohrebe 3. decembra 1911 v Paríži sa zúčastnilo okolo 15-tisíc ľudí. S rečou nad hrobom vystúpil aj Lenin za Ruskú sociálnodemokratickú robotnícku stranu. Eduard Bernstein (1850 – 1932), sociálnodemokratický teoretik a politik nemeckej SPD, hodnotil Paula Lafargueho ako duševne najvýznamnejšieho vodcu socializmu vo Francúzsku. Paul a Laura sú pochovaní na parížskom Père Lachaise. V bývalom Sovietskom zväze bol režisérom Sergejom Jutkovičom (1904 – 1985) v roku 1981 natočený film *Lenin v Paríži*. Úlohu Laury vytvorila Antonina Maximova (1916 – 1986). Bola to jej posledná filmová postava.

Tragický priebeh života mali aj obe Laurine sestry. Najstaršia, Jenny (1844 – 1883), mala už od malička veľmi rada knihy. Vo svojom zápisníku, ktorý jej k trinástym narodeninám darovala sestra Laura, si písala o histórii Grécka, o Sparte, bitke pri Thermopylách, o aténskej demokracii... Mená Homér, Thoukydides či Hérodotos jej už vtedy boli dobre známe. Zaujímal sa aj o prírodné vedy. Keď mala 14 rokov, daroval jej Engels knihu nemeckého botanika Matthiasa Schlei-

dena (1804 – 1881), spoluzakladateľa bunkovej teórie rastlín – spolu s Theodorom Schwannom (1810 – 1882) vytvorili vedecký základ cytológie. Ďakovný list Engelsovi napísala Jenny v taliančine. Jenny mala nielen muzikálny, ale aj výtvarný talent. V decembri 1859 darovala Engelsovi vlastnoručne nakreslenú kópiu Rafaelovej *Madonny*. Jenny výborne ovládala francúzsky, nemecký, taliansky a španielsky jazyk, takže mohla čítať básnickú a dramatickú tvorbu v origináloch. Podľa slov Paula Lafargueho bola priam slepo zamilovaná do Williama Shakespeara (Worobjowa – Sinelnikowa 1984 : 29). Túžila sa stať herečkou. Do konca jej krátkeho života ľutovala, že jej túžba sa nesplnila. Keď rovnakou túžbou bola posadená aj jej milovaná sestra Eleanor, radila jej, aby všetko iné zanechala a celá sa venovala hereckej kariére. Navrhla jej, aby sa obrátila na vtedy známeho divadelného herca Henryho Irvinga (1838 – 1905), ktorý vystupoval ako hlavný predstaviteľ v Shakespearových dramatických dielach. V roku 1895 bol ako prvý herec kráľovnou povýšený do rytierskeho stavu. „Ak k tomu budeš potrebovať peniaze, nemyslíš, že ti Engels pomôže? On je tak veľkorysý,“ píše Jenny svojej sestre Eleanor 13. apríla 1882. „Bola by som šťastná, ak by si dosiahla to, čo bol celé dlhé roky môj sen“ (Worobjowa – Sinelnikowa 1984: 32). Jenny zomrela na rakovinu močového mechúra 11. januára 1883 ako 38-ročná. V niektorých biografiách sa uvádza, že zomrela na tuberkulózu. Za dva mesiace po nej, 14. marca, zomrel aj jej otec Karl Marx. Psychicky ho ťažko postihlo už úmrtie jeho manželky Jenny (2. decembra 1881), ktorá zomrela na rakovinu pečene. Úmrtie najstaršej dcéry Marxa fyzicky i duševne celkom zlomilo. Dcéra Jenny zanechala päť detí, najstarší mal 7 rokov, najmladší 4 mesiace. Na pohrebe 13. januára v Paríži mal Engels smútočnú reč. Na pohrebe sa zúčastnili aj Victor Jaclard a Peter Lavrov. Jej synovia Jean a Edgar sa neskôr angažovali ako francúzski socialisti.

Veľmi zarmucujúci osud postihol taktiež najmladšiu sestru Eleanor (1855 – 1898), ktorú našli dopoludnia 31. marca 1898 mŕtvu v jej izbe. Svoj život ukončila požitím niekoľko gramov cyankáli. 5. apríla bola spopolnená. Mala len 43 rokov. Svojej sestre Jenny 15. januára 1882 napísala: „Niekedý sa čudujem, ako som to všetko mohla prežiť. Skutočne si myslím, že vďaka môjmu dlhodobému vzťahu k mačkám mám 9 životov ako ony“ (Kersten – Prasse 1981: 159). Raz sa vyjadrila aj o svojich schopnostiach: „Nanešťastie, po otcovi som zdedila len jeho nos a nie jeho genialitu“. Bola miláčikom nielen svojho otca, ale aj Engelsa. Od detstva ju prezývali Tussy. Engels bol pre ňu po úmrtí Marxa ako druhý otec. Jej veľmi blízkym priateľom bol Freddy Demuth, syn Heleny Demuth, ktorá bola celý život v spojení s rodinou Marxa ako rodinná pomocníčka či slúžka. Už ako 14-ročná sa starala o deti v Marxovej rodine v Trier. Eleanor považovala Freddyho za svojho brata, hoci sa neoficiálne vedelo, že je asi nezákonným synom Engelsa a Heleny Demuth. Pravda však bola celkom iná, lebo Freddy bol v skutočnosti nezákonným synom Marxa s Helenou Demuth. Až keď bol Engels na smrteľnej posteli a nemohol rozprávať, napísal 4. augusta 1895 na papier pre vedľa sediacu Eleanor, že otcom Freddyho nie je on, ale jej otec. Ďalší deň, 5. augusta 1895 o pol jedenástej v noci Engels zomrel na rakovinu hrdla a hltanu. Po úmrtí Engelsa zarmútená Eleanor povedala, že teraz už zostala celkom sama. Akoby zabudla na svoju sestru Lauru. Asi jej nemohla prepáčiť, že neprišla na pohreb ich otca. Keď Eleanor oznámila úmrtie Engelsa Piotrovi Lavrovovi do Paríža, vzápätí (7. augusta) jej Lavrov hneď

Literatúra

DOSTOJEWSKAJA, A. G. 1987. *Vospominanija*. Moskva : Izdat – Pravda.

DOSTOJEWSKIJ, F. – DOSTOJEWSKAJA, A. 1982. *Briefwechsel 1866 – 1880*. Berlin : Rütten und Loening.

KAPP, Y. 1976. *Eleanor Marx, Vol. II. The crowded years 1884 – 1898*. London : Lawrence and Wishart.

KERSTEN, K. – PRASSE, J. 1981. *Die Töchter von Karl Marx. Unveröffentlichte Briefe*. Köln : Kiepenheuer und Witsch.

KOCHINA, P. 1985. *Love and Mathematics – Sofya Kovalevskaya*. Moskva : Mir.

TSUZUKI, Ch. 1981. *Eleanor Marx – Geschichte ihres Lebens 1855 – 1898*. Berlin : Colloquium Verlag.

WOROBJOWA, O. – SINELNIKOVA I. 1984. *Die Töchter von Marx*. Berlin : Dietz Verlag.

v prvej vete napísal: „Aké veľké nešťastie, aké veľké nešťastie“. Engels bol protivník akejkolvek pochovávajúcej ceremónie. Pri spopolnení bolo prítomných asi 80 ľudí. Engelsov starý priateľ a jeho stúpenec Friedrich Lessner (1825 – 1910) a Eduard Bernstein (1850 – 1932) si potom požičali loďku a veslovali asi 11 kilometrov (6 námorných míľ) od brehu, aby podľa Engelsovho želania potopili urnu s prachom do mora pri skalách Eastbourne. Bolo to miesto, kde Engels rád oddychoval.

Rozhodnutie Eleanory odísť dobrovoľne zo života asi spôsobil anonymný list, ktorý dostala krátko pred smrťou. Dozvedela sa z neho, že jej životný partner Edward Aveling (1849 – 1898), s ktorým žila takmer 14 rokov, sa bez jej vedomia v júni 1897 tajne oženil s mladou herečkou Evou Frye pod falošným menom Alec Nelson na štátnom úrade v Chelsea. Do úradného zápisu sfalšoval nielen svoje meno, ale aj meno otca. Edward Aveling v januári 1898 znovu ťažko ochorel a Eleanor sa oňho dva mesiace intenzívne starala. Celých 14 rokov, čo žili ako neúradní manželia, mu pomáhala, ak bol v ťažkostiach, či už finančných alebo zdravotných. Aveling utrácal zbytočne veľa peňazí a mal rád bohémsky spôsob života. Jeho tajný sobáš 8. júna 1897, ktorý pred ňou zatajil, považovala za veľký podvod, za zradu jej lásky k nemu, čo nevedela psychicky prekonať a zmieriť sa s tým. Napriek tomu Avelingovi ráno 31. marca 1898 napísala milý list na rozlúčku: „Dear, it will soon be all over now. My last word to you is the same that I have said during all these sad years – love“ (Kapp 1976: 697, Tsuzuki 1981: 278). Potom sa údajne okúpala, obliekla si biele šaty a požila cyankáli. Keď prišiel asi po dvoch hodinách doktor, ktorého privolala jej slúžka Gertrude Gentry, bola už Eleanor mŕtva. Aj podľa mnohých súčasníkov bola Eleanor pre Avelinga – ľudovo povedané – „dojnou kravou“. Utrácal veľa peňazí, mal veľa dlhov. Eleanor ho však držala nad vodou. Nebrala na vedomie jeho flirty, ktoré stáli veľa peňazí. Bol zrejme umelec v klamstvách, čo si neuvedomil ani Engels. Je pravdepodobné, že v tragické ráno 31. marca práve on podpísal žiadosť o dodávku chloroformu a cyankáli z lekárne, ktoré priniesla slúžka Gertrude, keďže mal titul doktora z Oxfordskej univerzity, ktorý používal aj na vizitkách. Aveling po návrate slúžky z lekárne odišiel na vlak do Londýna a vrátil sa späť až okolo piatej hodiny popoludní, keď už cyankáli ukončilo život Eleanory. Aveling však Eleanor dlho neprežil. Zomrel 2. augusta 1898, teda štyri mesiace po jej úmrtí, ako 47-ročný na malígny nádor v ľadvinách. Wilhelm Liebknecht (1826 – 1900) povedal po smrti Eleanory: „Pochopiť socializmus, rozširovať socializmus a žiť socialisticky, to bol jej cieľ“. Životný príbeh Eleanory pútavo opísal japonský profesor histórie Chushichi Tsuzuki v knihe *The Life of Eleanor Marx 1855 – 1898. A Socialist Tragedy* (1967; existuje aj nemecký preklad). Anglická spisovateľka a historička Yvonne Kapp (1903 – 1999) napísala dvojdielnu biografiu Eleanor Marx (1972, 1976). Ďalšia biografia Eleanory pochádza od Rachel Holmes (*Eleanor Marx, A Life*, 2014). Tragickou smrťou Eleanory sa zaoberá aj básnická kniha Tary Bergin *The Tragic Death of Eleanor Marx* (2017). Všetky tri Marxove dcéry patrili k prvej avantgarde socialistov/socialistiek. Boli to oduševnené bojovníčky za práva robotníckej triedy a za emancipáciu žien v spoločnosti. Boli čestné, odvážne, obetavé a principiálne. Ani jedna z nich sa nespreneverila ideálom, ktoré zastával a prebojoval ich otec.

Recenzie



DENISA BALLOVÁ
Aká drahá je pre nás sloboda?
NG, Celeste. 2023. *Naše ztracená srdce*.
Praha : Odeon. Preložila Jana Kunová.

Americký seriál *Príbeh služobníčky*, nakrútený podľa knihy Margaret Atwood, ukazuje dystopický svet Gileádu s fundamentalistickým režimom, kde sa kríza plodnosti rieši sexuálnym otroctvom. Kým režiséri a režisérky sa v tomto prípade pozerajú na prostredie z nadhľadu a nezúčastnene, spisovateľka Celeste Ng na dystopický režim nazerá optikou malého dieťaťa. Vo svojom románe *Naše ztracená srdce* vychádzala zo skutočných udalostí, ktoré nechala zájsť ďalej, ako im to dovolila realita. Nenávisť voči ázijskej rase, ktorá sa zdvihla pre pandémiu COVID-19, v románe naberá obľudné rozmery. Americká prozaička s hongkongskými koreňmi tak nabáda k premýšľaniu o utlačovaných pre to, čo žiaden z nich nemohol ovplyvniť – do akej rodiny sa narodil.

V centre románu stojí chlapec, ktorý sa snaží pochopiť, čo sa mu stalo. V hlave sa mu stále vynárajú otázky o tom, prečo ho mama opustila a kam odišla. Otec, ktorý ho sám vychováva, na tieto otázky odpovedá tichom a odvráteným pohľadom, preto sa Noah, prezývaný *Ptáček*, musí v neistote predierať sám, bez pomoci. „*Už se poučil: někdy je samota ta lepší možnost*“ (s. 35) – hovorí ústami malého chlapca spisovateľka, ktorá v románe nepoužíva označenie priamej reči. To však textu vôbec neškodí, naopak, umožňuje to pomaly odkrývať vrstvy príbehu. Celeste Ng opisuje dystópiu na ploche mesta

New York: „*Nikdy jste si však nezvykli – aspoň ona ne – na to ticho. Na Times Square semaforey přeblikávaly z červené na zelenou a zase zpátky, a přitom někdy neprojelo jediné auto. Rackové se s křikem střemhlav snášeli k prázdnému přístavu. (...) Někdy projížděla Central Parkem a nezahlédla ani živáčka, na pěšinách, na jezeře, nikde ani človíčka, až na stany roztroušené po Sheep Meadow, které tam přes noc vyrůstaly a stejně rychle zase mizely, když přišlo echo o policejní razii*“ (s. 160 – 161). Ako uvádza v doslove českého prekladu Johana Klusek, nie je to náhoda. Mesto totiž v minulosti víťalo migrantky a migrantov, ktorí si do života v Amerike projektovali svoje túžby a sny. V románe *Naše ztracená srdce* sa to však rozpadá pod ťarchou nových nariadení a zákazov. Ľudia s ázijskými koreňmi sú vytláčaní na okraj mestských častí aj na okraj spoločnosti. Málokto už hľadá na to, že sú ľudské bytosti a že majú svoje práva: „*Noahu, pozorně mě poslouchej. Všechno, co nějak souvisí s Čínou, Koreou, Japonskem, čímkoli takovým – drž se od toho dál. Když uslyšíš někoho mluvit takovým jazykem nebo o takových věcech, jdi pryč. Rozumíš?*“ (s. 68 – 69). Diskriminácia ázijských Američanov je témou viacerých kníh Celeste Ng. Napríklad v románe *Vše, co jsme si nikdy neřekli* sa objavuje postava otca, ktorý sa zo všetkých síl snaží zapadnúť a splynúť s ostatnými pre svoje ázijské korene.

Americká spisovateľka uveriteľne vystavala dystopický svet. Vládné v ňom strach a pocit, že niekto sa vždy díva. Policajné autá sa vynárajú z rohov, brázdia ulice potichu a bez svetiel. Úrady vyzývajú ľudí, aby sledovali svojich susedov, pria-

teľov a známych. Boja sa, nikomu neveria, v spoločnosti vládne napätie a predovšetkým nenávisť voči tým, ktorí vyzerajú inak: „*Nebezpečné je vypadat jako on, vždycky bylo. Je nebezpečné být dítětem své matky, v jednom ohledu. Táta to ví odjakživa, odjakživa byl na něco takového připravený, odjakživa je ve střehu před tím, co se jeho synovi jednou nevyhnutelně musí stát. Před tím, z čeho má strach: že se jednoho dne někdo podívá Ptáčkovi do tváře a uvidí nepřítele. Že v synovi někdo uvidí matku, ať už její krev, nebo její skutky, a vezme mu ho*“ (s. 82).

Hlavnou témou románu je utrpenie spôsobené odlúčením matky od dieťaťa. Kým prvá časť knihy sa venuje tomu, ako chlapec hľadá svoju mamu, v polovici knihy sa s ňou stretne, no ku katarzii nedochádza. Ich vzťah je nahľodaný odcudzením, stratenou dôverou a čakaním premárnenými rokmi: „*To bylo její, vyprávět mu pohádky. Otvírat skulinky, kudy mohla na svět proklouznout magie, a stalo se z něj místo, kde je všechno možné. Když potom odešla, přestal všem těm výmyslům věřit*“ (s. 99). Noahom, ktorý sa spolieha na čierno-biely svet, zmietajú pochybnosti o materinskej láske. Ešte nechápe slovo „obeta“, nevie, že jeho rodičia sa na odlúčení dohodli, aby to mal jednoduchšie, aby bol v bezpečí. Celeste Ng v druhej polovici knihy odkrýva vnútro mamy chlapca – Margaret, umožňuje jej prehovoriť, predstaviť svoju verziu udalostí: „*Chlapec, který tu před ní stojí, vypadá jako Ptáček a zní jako Ptáček. Poznala by tu tvář kdekoli. Teď je však mezi nimi něco, přes co ho úplně zřetelně nevidí ani neslyší, něco neprůhledného a tvrdého, vrstva želvoviny. Jako by pořád stál těsně mimo dosah. Cosí se v něm zajíživilo*“ (s. 142).

Násilné rozdelenie rodín vyvstáva z druhej časti románu, kde prostredníctvom matky sledujeme viaceré osudy ľudí, ktorým odobrali deti. Margaret tajne zbiera ich príbehy, zaznamenáva útržky, opisuje detaily z ich predošlého života, keď bola celá rodina spolu a spoločnosti nedominovali nezmyselné zákony. A najmä upriamuje pozornosť na praktiky, ktoré tieto vzťahy zlomili, keď píše o školách, kde deti ostrihali a vyzliekli, premenovali, prevychovali a potom vrátili domov.

Rozpráva o deťoch, ktoré niesli na rukách ich rodičia cez hranice, no tie napokon skončili samy vystrašené v klietkach v skladiskových halách. Hovorí o deťoch, ktoré putovali z jednej pestúnskej rodiny do druhej, až s nimi ich rodiny úplne stratili kontakt. Ng tak ústami svojej hlavnej postavy ukazuje, že ľudia sú najzraniteľnejší cez svoje deti: „*Mijely míle a měsíce. Rok, potom druhý. Čas počítala podle Ptáčkova věku: teď je mu deset, teď jedenáct, teď jedenáct a půl. Seznam věcí, které s jistotou zmeškala, se stále prodlužoval. Naučil se plavat, naučil se tančit; nové zájmy a posedlosti, které si neuměla ani pořádně představit. Narozeniny, pak další*“ (s. 228).

Slabinou románu zostáva jednostranný pohľad autorky na režim. Celeste Ng sa nesnaží pochopiť podporovateľov režimu, nezaoberá sa tými, ktorí dobrovoľne trpia útlak a podporujú ho. Pre americkú prozaičku nie sú dôležité záporné postavy ani príčiny, ktoré nastolili tyranský režim. Ďalším nedostatok knihy je to, že autorka si vo svojom texte pomáha zbytočnými prirovnaniami, ktoré znižujú jeho kvalitu, ako napríklad vo vete: „*Uvnitř zábava dohořela jako zakrytý oheň*“ (s. 164), alebo: „*Margaret její skutky sledovala a porovnávala s tou Domi, kterou kdysi znala, jako když zkoumáte zapečetěný dopis proti světlu*“ (s. 218). Románu takisto neprospievajú prílišné skratky v deji, ktorými autorka znižuje vierohodnosť príbehu. Napriek tomu je Celest Ng výborná rozprávačka, najviac jej talent badať v opisoch dystopickej spoločnosti. Prvá časť knihy je lepšie zvládnutá, dominuje v nej napätie, je očistená od zbytočných prirovnaní a polopatistického naratívu. Druhá polovica je bohatšia na akciu, je však výrazne preexponovaná. Miestami autorka sklzáva do kliše a patetickosti, čo knihe tiež škodí. Román *Naše ztracená srdce* však ponúka výnimočný pohľad na spoločnosť, ktorá sa utrhla z reťazí a šokuje tým, ako veľmi niektoré jej aspekty pripomínajú náš súčasný svet: „*Postupně začala chápat, jak k tomu dochází. Něco jste řekli a někomu se to nelíbilo. Něco jste udělali a někomu se to nelíbilo anebo se někomu nelíbilo, že jste něco neudělali. Byli jste třeba novinářka a napsali jste článek o přemístěných dětech, nebo jste*

zmínili útoky na asijské obličeje, nebo se odvážili zpochybňovat jejich demonizaci. (...) Třeba vás povýšili a někdo z vašich kolegů žárlil. Třeba jste neudělali vůbec nic. Najednou vám stáli za dveřmi. Někdo nám zavolał, prohlásili vždycky, ale nikdy neřekli, kdo to byl, odvolávali se na důvěrnost, na nedotknutelnost systému“ (s. 213).

DENISA BALLOVÁ vyštudovala žurnalistku 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*.

PATRÍCIA GABRIŠOVÁ

A predsa slnko, po celý rok

ANTALOVÁ, Jaroslava. 2023. *Tambora*.

Rok bez slnka. Košice : Horská lucerna.

Názov básnického debutu Jaroslavy Antalovej *Tambora. Rok bez slnka* sa tematicky viaže k mimoriadne závažnej historickej udalosti: erupcia aktívnej sopky Tambora v Indonézii v roku 1815 spôsobila takmer státisícové straty na ľudských životoch a mala trvalé následky na ďalší vývin svetovej klímy. Tento rok vošiel do histórie ako *Rok bez leta* a v duchu zobrazovania prírodného cyklu a vzácnnej symbiózy prírodného a ľudského sa nesie celá zbierka, už na prvý pohľad netradičná. Predstavuje totiž poéziu výbušnú a pohlcujúcu, predznamenávajúcu katastrofické vízie sveta, no práve tak v ideovej rovine prinášajúcu úsilie o harmóniu, vyrovnanosť a pokoj. Aj napriek statusu prvotiny je dostatočne zrelá, čo azda vyplýva z dôkladného osobnostného a poetického procesu zrenia samotnej autorky a vývinu jej písania.

Zbierka pozostáva zo 42 rozsahovo dlhších aj kratších básní, ktoré prostredníctvom bohatých senzuálnych impulzov pomenúvajú zložité dejinné procesy. Dominuje im cyklickosť, úsilie o zachytenie momentu a na pozadí premenlivého a dynamizujúceho sveta sa vyzdvihuje často rola neznámeho, no nie nepodstatného jednotlivca. V načrtnutom koncepte, v širších súvislostiach je niekedy človek len drobnou súčasťou dejinného

celku, no aj jeho rozhodnutia a prežívanie sú impulzom k premene celkovej tváre sveta. Aj v poetologickej rovine Antalová nastoluje nový prístup k uchopeniu jedinečného subjektu. Zároveň sa realizuje kontrast jedinečného a univerzálne platného v prospech nadčasovosti, postavenia mimo časového a priestorového chápania. Podľa vyjadrenia samotnej autorky je poézia priestorom, v ktorom si utvára seba aj svoj svet.

Čitateľ/ka môže mať spočiatku problém s uchopením básní vzhľadom na ťažšiu interpretovateľnosť podľa názvov, čo však neprekáža estetickému vnímaniu či získaniu komplexného čitateľského zážitku. Zachováva sa miera medzi komunikačnou zrozumiteľnosťou a abstrakciou jazyka tak, aby význam básne bol odhaliteľný alebo sa aspoň sprostredkoval určitý dojem z textu bez ohľadu na kontext.

Pozícia lyrického subjektu v básňach je premenlivá, môže byť v ženskom alebo mužskom rode, identifikuje sa s rôznymi sociálnymi rolami či archetypmi (matka, dieťa, biskup, kráľ), prípadne sa konštatuje východisková situácia, ktorej čelí spoločenstvo alebo jednotlivec, ktorý ho zastupuje. Ku kľúčovým motívom zbierky patria motívy samoty, cesty (objavovania, dobrodružstva), správdzania, uvažovania, vnútorného prerodu.

Ústredná báseň (pomenovaná ako zbierka) naznačuje pochemúrnú víziu sveta, ktorý síce v dôsledku tragédie stiera rozdiely v spoločnosti („*úrodu zničí mráz dokonca aj v lepšej spoločnosti / vyzývajú urodzených / aby si priniesli vlastný chlieb / medzi prostým ľudom sa šíria dobré rady / na úpravu slimákov žiab či mačiek*“), ale zároveň nedokáže účinne bojovať voči tmárstvu a povetiam, ktoré sú jej súčasťou: „*istý kazateľ predpovedá definitívne zmiznutie / slnka / úrady ho uväznia začiatkom júla*“ (s. 9).

V prvej básni z cyklu *ciudaeas hermosas* (zo španielčiny krásne mestá) sa vyzdvihuje krása cudzích miest, v usilí zachytiť prchavosť a zároveň večnosť núkaného momentu. Na príklade básne *urobora* sa manifestuje starobylý symbol draka či démona, vychádzajúc z koncepcie hermetizmu, naznačujúc tak cyklickosť a nekonečný návrat k počiatku, lyrický subjekt vyvstáva zo sopečného

popola: „*únik myšlienok viazaných na budúcnosť / a naše zvery zívajú na kríži v hodine dvanástej / v trinástej komnate čelím iba sebe / tam kde sa zmysel nehľadá pod jazykom / čo nie je rečou nepostráda slov*“ (s. 19). Zreteľná je aj práca so ži- vlamí, akoby dávno zabudnutými božstvami alebo tiež symbolmi neskrotnej sily (dážd, slnko, sopečná láva), voči ktorým je lyrický subjekt často bezmocný.

Básne tiež môžu miestami pripomínať akési univerzálne mikropříbehy, vzhľadom na naznače- nie epického pôdorysu na inak lyrickom základe, napríklad báseň *gratia*: „*v lesoch / kde som vyras- tala / žila v chatrči starénka / jedla / lyžičku zeme denne / vravela že tým zaháňa smútok*“ (s. 30). Autorka, respektíve subjektka pretvára svoje zá- žitky a vízie, svoj skúsenostný komplex do básní, pričom nejde o efektné gesto, prelínajú sa časové relácie a rôzne typy geografických priestorov, no žije sa v prítomnosti.

Zvláštny vzťah zaujíma k spiritualite, ktorá v symbolickej rovine nabera v básňach rôzne va- riácie, či už v religióznom ponímaní ako nábožen- ský úkon, napríklad modlitba, kázeň, alebo reli- giózne miesto: svätyňa, kostol. Konštituuje sa tiež obraz akejsi novej svätosti, ktorú lyrický subjekt nachádza vo vzťahu k posvätným miestam (báseň *Tirtha*), ktoré pozvoľna prenikajú do vnútorného sveta. Inde ide už o duchovnú podstatu, ktorej prítomnosť si lyrický subjekt uvedomuje: „*tu pri- chádzame / iba v prúde / nepostupujeme k veľ- kému cieľu / všetko je pripravené začať potichu / staré duby spiace v rašeline / okolo kaleidoskopu / vkľzne pod korene / keď sa v prvotnom striptíze / stretieme sami so sebou*“ (s. 53).

Autorke pritom nejde o zobrazenie pred- stáv konkrétneho náboženstva, skôr o hľadanie vnútornej transcendencie ako presahu k metafy- zickému, ktorá sa prejavuje aj ako životná umier- nenosť. Problematizuje sa tiež asketizmus života v ústraní verzus v spoločnosti, dobrovoľné alebo nútené odlúčenie, čím z mimoliterárnej reality do priestoru textu preniká reflexívnosť a meditatív- nosť. Samota ako individuálne prežívanie života je zobrazená napríklad v básni *viviane*: „*musím byť sama / aby som prežila*“ (s. 17).

Lyrický/á subjekt/ka je nesmierne senzitiv- ny/a, v náznakoch odhaľuje rôzne spektrum emó- cií, zaujíma sa však o to prirodzené, prírodné a pôvodné. Tiež by sa dalo povedať, že disponuje dostatočnou zainteresovanosťou, no vie sa aj emocionálne dištancovať. V zbierke sú prítomné aj básne s motívom rodiny, pričom úplné frag- menty stačia na rekonštrukciu podstaty vzťahu (*nagi gomba*): „*ani niet o čom meditovať meditá- cia je klam / filozofia je klam / nič iné nie je len klam / celý obsah chlapcovej mysle sa náhle roz- plynul / jeho zmysly vklinené v zemi nikoho / otec ho prívetиво pozoroval / napokon im priniesli jed- lo / jednoduché / skromné ako obyčajne*“ (s. 43).

Miestami do veršov preniká aj ľúbostná te- matika ako oslavný rozmer lásky (báseň *clara*), lyrická subjektka presviedča milovaného o úprim- nosti svojho citu, pripomínajúc *Velpieseň Šalamú- novu*: „*tiahni ma za sebou milovaný / cítim vôňu tvojich balzamov / nezastavím sa kým sa neukry- jeme vo vínnej pivničke / tvoja ľavá ruka pod mo- jou hlavou / tvoja pravica blahodarne objíma môj driek*“ (s. 37). Kľúčovým princípom je tiež múd- rosť, jej hľadanie či stelesnenie napríklad v starých ľudoch, (ich) skúsenostiach či ideách (báseň *sedes sapientaie*) – ako získavanie vyššieho vedenia.

Jaroslava Antalová v sľubnom debute ref- lektuje neúnavné hľadanie krásy, zdroja a obnovy životnej energie a na pozadí básni vyvstáva otázka estetického a etického vnímania skutoč- nosti. Neusiluje sa pritom o programové vytvára- nie hlbokých právd, no napriek tomu akosi priro- dzene z textov vyplývajú a takto ich potvrdzuje. Darí sa jej byť univerzálnou bez štylizácie. Tam- bora. Antalovej spôsob písania je pozorovateľský, jej prenikavému oku neujde nič, čo by sme inak prehliadli. Je príkladnou ukážkou kreačného a de- štruktčného princípu, ktoré sa navzájom prelievajú a zlievajú. Človek sa stáva cudzincom vo svete, no všade hľadá blízkosť, pevný bod, o ktorý sa môže oprieť: „*táto hora ach / tisíckrát prítomná v mo- jich víziách / avšak stred sveta / dodal muž / sku- točne tlie / na ktoromkoľvek mieste*“ (s. 31).

Tambora. Rok bez slnka je esteticky prínos- né dielo, ktoré sa svojim filozofickým prepracova- ním, bádáním po ontologickom princípe vymyká

z kontextu súčasnej poézie. Načrieť do jemne vy- skladaných textov je ako nechať sa pohltiť, pre- niknúť slnkom, prežiariť, no nedovoliť mu spáliť nás.

PATRÍCIA GABRIŠOVÁ vyštudovala učiteľstvo slovenského jazyka a literatúry a histórie na Univerzite Pavla Jozefa Šafárika v Koši- ciach. Pracuje ako učiteľka pre nižšie stredné vzdelávanie v Koši- ciach. Je členkou Spišského literárneho klubu. Spolupracuje s lite- rárnym portálom *knihy na dosah* a príspevky uverejňuje o. i. v *Knížnej revue* a *Slovenčinárovi*.

DENISA PATÁKOVÁ
Boj za spravodlivosť v japonskej spoločnosti
ITÓ, Šiori. 2022. *Black Box*. Bratislava : Vydavateľstvo KPTL. Preložil Denis Kazankov.

Ak by ste si náhodou mysleli, že japonský právny či spoločenský systém sa dostatočne zaoberá obe- ťami sexuálneho násillia, kniha *Black Box* od japon- skej novinárky Šiori Itó vás rýchlo vyvedie z omylu. Ponúka veľmi úprimnú a podrobnú výpoveď o znásilnení prominentným japonským reporté- rom Jamagučim, ktorého obeťou sa mala stať v roku 2015. Primárne však oboznamuje verejnosť so svojím neúnavným bojom za spravodlivosť, v ktorom neraz musela siahnuť na dno svojich síl a podriaďiť sa často až nemorálnemu konaniu zo strany jednotlivých inštitúcií.

Na začiatku stála nevinná a jasná vízia o vlastnej budúcnosti. Snom Šiori bolo štúdium žurnalistiky a práca novinárky v New Yorku: „*Po- hybujúc sa celý čas medzi kamarátmi, ktorí na- priek tomu, že nikdy nevytiahli päty ani len zo svojho štátu, verili, že Amerika je najlepšia krajina na svete, som začala pociťovať potrebu nadviazať spojenie s vonkajším svetom či získať o ňom infor- mácie. Aby som túto túžbu uhasila, začala som pozeráť medzinárodné správy. (...) Vtedy mi svit- lo, že sa chcem stať novinárkou. Naplno som po- rozumela tomu, aké dôležité sú pre človeka infor- mácie zvonka. A uvedomila som si, že dôležitejšie než prijímať už hotové informácie je vedieť sa do- pracovať k informáciám cez vlastný výskum a ko- munikáciu*“ (s. 22). Život jej však kládol poľenú

pod nohy. Či už išlo o postoj rodičov, ktorí s ňou nesúhlasili a odmietali jej poskytnúť akúkoľvek podporu, alebo nádejný partnerský vzťah, ktorý sa rozpadol pre rozchádzajúce sa vzájomné pred- stavy. Na optimizme jej nepridával ani nedostatok financií a z toho prameniáci život vo víre nekoneč- ného kolobehu brigád či stáží.

I napriek nepriazni osudu sa však nemala v pláne vzdať. Všetko sa začalo javiť pozitívnejšie, keď sa o ňu začal zaujímať vychýrený japonský re- portér Norijuki Jamaguči. Sľuboval jej pracovné príležitosti, o ktorých sa jej dovtedy ani nesnívalo. Plná očakávania sa s ním stretla na pracovnej ve- čeri, aby spolu prebrali všetko podstatné ohľa- dom jej práce, no až neskôr pochopila, že mu naletela. Keď došlo k incidentu, pôsobila ako praktikantka agentúry Reuters v Tokiu. Od toho okamihu sa jej život obrátil naruby a začal sa boj o spravodlivosť v spoločnosti, v ktorej je úroveň ochrany obetí sexuálneho násillia na bode mrazu.

Knihá, ktorú Šiori napísala v roku 2017, je písaná chronologicky v rozsahu ôsmich kapitol, čomu zodpovedá aj obsah v úvode. V stručnosti nás oboznamuje s obdobím pred incidentom, pri- bližuje svoje detstvo a opisuje školské prostredie, v ktorom sa neraz stávala terčom šikany. Bolo to- tiž nemysliteľné, aby niekto v niečom vynikal a vy- čnieval z radu. Ak sa tak stalo, okolie vám to dalo okamžite nekompromisne pocítiť. Nič ju však ne- zlomilo natoľko ako pocity beznádeje a zúfalstva po tom, ako sa stala obeťou znásilnenia v jednom z honosných tokijských hotelov: „*Sexuálne násillie prinesie človeku strach a bolesť, aké by som ni- komu nepriala zažiť. Prináša dlhodobé utrpenie. Prečo som bola znásilnená? Na túto otázku sama nemám jasnú odpoveď. Nespočetne veľakrát som z toho vinila samu seba. Avšak stalo sa to. Na tom už nikto nič nezmení*“ (s. 7).

Pár dní po čine bojovala s myšlienkou, že ak sa vyjadrí, môže ohroziť svoj novinársky sen. Paralyzoval ju strach, že jej slovo by v tomto prí- pade nemalo žiadnu cenu. Po čase sa však predsa len o incidente rozhodla prehovoriť, a teda urobiť niečo, čo v japonskej spoločnosti nebolo dovtedy príliš zvykom. Vo svojej otvorenej osobnej spovedi uvádza aj konkrétnu e-mailovú komunikáciu

s Jamagučim, píše o svedectvách rôznych ľudí, ktorí mali k prípadu čo povedať, no často boli ich výpovede nelogické a pre ňu nepochopiteľné. Navyše väčšina spomienok z inkriminovanej noci sa jej úplne vymazala.

Postupne zistila, že Japonsko nie je ani zďaleka takou krajinou, ako ju dovtedy vnímala. Platí v nej zastaraný justičný systém či služby, ktoré jej ako obeti nedokázali podať potrebnú pomocnú ruku. Preto často doslova nahrádzala authority a púšťala sa do vecí na vlastnú päsť, hoci to v kontexte vyšetrovania nebolo vždy úplne správne či vhodné. Drvivá väčšina knihy sa venuje podrobnému opisu policajného vyšetrovania, vyjadreniam vyšetrovateľov či prokurátorov, no Šiori ich dopĺňa aj o skutočnosti, ktoré zistila počas vlastného pátrania. Často uvádza výstižné poznámky a myšlienky, ktoré jej nedali spávať. V žiadnom prípade nám však svoj názor nevnučuje, naopak, dáva nám dostatok priestoru na to, aby sme si ho vytvorili sami: „*Dotyčný prokurátor mi len oznámil, že keďže sa celý incident odohral za zatvorenými dverami, ide o ‚black box‘ alebo ‚čiernu skrinku‘. To, o čo som sa uplynulé mesiace ako zainteresovaná osoba aj ako novinárka usilovala, bolo do tejto čiernej skrinky zasvietiť. Avšak počas snahy o jej otvorenie som objavila v japonskom justičnom a vyšetrovacom systéme ešte aj ďalšie čierne skrinky*“ (s. 5 – 6).

Šiori neskrýva veľké sklamanie z inštitúcií, od ktorých očakávala reálnu pomoc. Upozorňuje na zvláštny prístup nemocnice, poradenskej linky, no najmä ju šokoval negatívny a pasívny prístup polície. Okrem toho, že bola nepriamo tlačaná do mimosúdneho vyrovnania, dostalo sa jej aj nevhodných rečí, spochybňovania a nevyžiadaných rád, ako by sa mala obeť správať, aby jej okolie uverilo. Ukázalo sa, že vo svete vplyvných ľudí sa môže skutočne (takmer) všetko a domôcť sa spravodlivosti je neskutočne náročné. Práve Jamaguči, ako riaditeľ pobočky TBS vo Washingtone, také postavenie mal a mohol sa pochváliť nielen známostami v politických kruhoch, ale aj v radoch polície. Dôsledkom tejto nerovnováhy bolo (nie)len zrušenie príkazu na jeho zatknutie bez udania konkrétného dôvodu: „*Cítila som sa bez-*

mocná. Ako keby čokoľvek, o čo sa pokúsim, bolo len premárnené úsilie. A cítila som sa aj osamotená. Všetko nasvedčovalo tomu, že už viac nemôžem dôverovať autoritám. A ešte k tomu som cítila aj strach. Moja zanedbateľnosť bola skľučujúca. Z očí mi stekala jedna slza za druhou a prepadala ma nepremožiteľná únava“ (s. 81).

Aj keď prokurátor rozhodol o zastavení trestného stíhania, nevzdala to. V máji 2017 usporiadala tlačovú konferenciu na pôde Okresného súdu v Tokiu, aby o svojom prípade informovala širokú verejnosť. Jej hlavným cieľom bolo rozpútať diskusiu na tabuizovanú tému a dosiahnuť, aby sa obetiam sexuálneho násillia venoval v spoločnosti väčší priestor: „*Vedela som, že nadišiel ten správny čas na to, aby som konečne odhalila svoju tvár a meno a porozprávala verejnosti všetko, čo som porozprávať chcela*“ (s. 5). Zároveň autorka neostáva len pri Japonsku, ale uvádza zaujímavé dáta či štatistiky z iných krajín a porovnáva skutočnosti týkajúce sa napríklad aj fungovania polície.

Kniha je písaná zrozumiteľným jazykom, vďaka ktorému budete príbeh Šiori čítať so zatajeným dychom a vnímať ho, akoby vám ho rozprávala osoba, ku ktorej máte blízko. Už z povahy témy sa však musíte pripraviť na silné a neľahké čítanie. Aj keď autorkiným zámerom nie je sa za každú cenu stavať do roly obete, z textu cítiť veľkú bolesť, nepochopenie a zúfalstvo. Píše bez príkras, popisuje následky, ktoré na nej čin zanechal, vrátane príznakov posttraumatickej stresovej poruchy či panických atakov a úzkostí, ktoré zažívala už len pri predstave prípadného stretnutia s Jamagučim: „*Moja hlava kypela hanbou a zmätkom. Vôbec som si neuvedomovala, ako veľmi násilná je povaha sexuálneho zločinu, až dokým som sa sama nestala jeho obeťou. Mala som síce dojem, že tomu rozumiem, no deštruktívnosť takéhoto činu bola aj tak nad moje porozumenie. Niečo vo mne bolo drvivo zničené. Naivnému pozorovateľovi, ktorý by ma uvidel v rovnakom oblečení, ako som mala deň predtým, by sa možno nezdalo, že som sa veľmi zmenila. No bezpochyby som už nebola tým, kým som bývala*“ (s. 36).

Hovorí sa, že spravodlivosť je slepá – každý má byť súdený rovnako podľa skutkov, a to bez ohľadu na svoje postavenie. Hoci v prípade Šiori táto formulka, zdá sa, úplne neplatila, nakoniec sa dočkala aspoň čiastočného zadostučinenia. V decembri 2019 rozhodol občiansky súd v jej prospech a priznal jej finančné odškodnenie. Zároveň zamietol protižalobu o priznanie odškodnenia podanú Jamagučim, ktorý naďalej popiera, že by došlo k znásilneniu.

Šiori naďalej aktívne poukazuje na problémy, ktoré je podľa nej potrebné čo najskôr riešiť cez nastolenie kultúrnych a právnych reforiem. Hoci sa neraz stala terčom slovných útokov zo strany verejnosti, jej proaktívny prístup, ktorý sa orientuje aj na budúcnosť a prevenciu v tejto oblasti, si získal vo svete aj veľké sympatie a podporu. V roku 2020 ju časopis *Time* zaradil do zoznamu 100 najvplyvnejších ľudí sveta.

DENISA PATÁKOVÁ vyštudovala právo v Trnave. Aj keď sa jej hneď po škole podarilo zamestnať v danom odbore, jej vášňou sa stali knihy a písanie recenzií. Od novembra 2016 sa oficiálne venuje knižnému blogovaniu a v súčasnosti, keď jej to čas dovolí, prispieva svojimi článkami na rôzne internetové portály.

KATARÍNA STRÍTESKÁ Keď soby nestačia

LAESTADIUS, Ann-Helén. 2022. *Ukradnutý*. Bratislava : Premedia. Preložil Jozef Zelizňák.

Švédska autorka a novinárka Ann-Helén Laestadius dáva v tomto románe čitateľom a čitateľkám nahliadnuť do tradičnej saamskej rodiny, prostredníctvom ktorej nás zoznamuje so saamským spôsobom života. Protagonistkou je Elsa – v prvej časti románu 9-ročné dievča. Jej rodina, podobne ako ďalšie saamske rodiny, už po celé generácie chová soby. Chov sobov je pre nich zdrojom obživy, ale aj súčasťou ich identity. Elsa, ktorá pomáha so starostlivosťou o zvieratá už od malička, sa stane svedkom zabitia svojho obľúbeného sobieho mláďaťa Nástegallu. Tento zločin, rovnako ako mnohé ďalšie, spáchal Robert Isaksson, ktorý sobie mäso predáva na čiernom trhu. Miestni ho podozrievajú, ale chýbajú priame, nezvratné dô-

kazy. Elsa ho síce pristihne pri čine, no je ešte iba dievčaťkom zastrašeným Robertovou brutalitou a hrozbou, ktorú by mohol predstavovať pre jej rodinu. Preto traumatizovaná mlčí o tom, že na mieste činu niekoho videla. Zavraždené sobie mláďa sa stane len ďalším z mnohých prípadov, ktoré miestna polícia nevyriešené založí do kartotéky.

Laestadius sa darí vzbudzovať v čitateľovi a čitateľke pocit nespravodlivosti a zúfalstva z nečinnosti a ľahostajnosti polície zoči-voči opakovanému násilliu a krivdám páchaným na saamskom obyvateľstve. K nezáujmu polície sa pridáva aj nenávisť zo strany nesaamských obyvateľov a obyvateľiek v podobe šikany na miestnej škole či krutých poznámok na sociálnych sieťach. Čo sa autorke darí menej, je presvedčivo priblížiť dlhodobé príčiny tejto nenávisti. To, čo je jasné severskému publiku, nemusí byť aj slovenským či talianskym čitateľom a čitateľkám. Rozčarovanie z toho, že v období okolo narodenia sobích mláďat sú obmedzené výlety do prírody, sa nezdá byť dostatočný dôvod terorizovania saamských detí v škole a obviňovania Saamov z toho, že fingujú krádeže a masakry vlastných sobov, aby dostali finančnú kompenzáciu od štátu.

Presvedčivejšie sú stvárnované dosahy takejto nenávisti, ľahostajnosti polície a násillností Roberta Isakssona a jemu podobných na saamsku komunitu a jednotlivcov. Autorka ukazuje rozbroje medzi člen(ka)mi komunity, obavy o budúcnosť, dlhodobú frustráciu či dokonca stratu chuti do života. Elsa a jej starší brat Mattias vyrastajú v takomto ovzduší a zväčša sa so svojimi traumami pasujú každý sám. Zdá sa, že je to typický rys Saamov – uzatvárať v sebe svoju bolesť. Vo výsledku sa vzdialenosti medzi člen(ka)mi komunity, ale aj rodinnými príslušníkmi či priateľkami zväčšujú a prehlbujú. Príkladom je odcudzenie Elsiných rodičov súvisiace s matkiným nesaamským pôvodom, pre ktorý ju po svadbe komunita označovala ako *rivgu* a vyčleňovala ju tak zo svojich radov. Hoci sa to časom zlepšilo a oslovovali ju tak čoraz zriedkavejšie – mohla dokonca nosiť saamske kroje –, nikdy sa necítila úplne prijatá a s pocitmi cudzoty a chýbajúcim domovom jej nedokázal pomôcť ani manžel. Najsilnejšími

časťami knihy sú tie, v ktorých autorka približuje vzťahy medzi postavami a ich osamelosť. Okrem ochladnutia manželstva Elsiných rodičov je v románe načrtnutá aj emočná bariéra medzi Elsou a jej matkou, odcudzenie súrodencov – namiesto zblíženia – po smrti spoločného priateľa či psychologická premena rodinnej priateľky Hanny, ktorá je Else najprv bližšia než vlastná matka, no po samovražde mladšieho brata stratí skutočný záujem o svet a ľudí a neobnoví ho v nej ani narodenie syna.

Takéto náznaky citlivého kreovania postáv a medziľudských vzťahov vo mne vzbudili očakávanie, že pôjde o úplne iný román, než aký sa z *Ukradnutého* nakoniec vyklul. Oveľa väčší priestor než sľubne naznačená psychológia postáv a rodiny – a tiež než saamska kultúra a jej jedinečnosť – dostáva téma krádeží sobov a konanie či nekonanie polície v tomto smere, čím román pripomína triler. Ibaže zväčša len veľmi málo napínavý. Skôr než napätie vyvoláva až neznesiteľný pocit frustrácie z predávkovania nespravodlivostí, ktorá sa tiahne celou knihou a takmer vôbec nie je odľahčená či aspoň vyvážená. Čitateľstvo je oveľa viac konfrontované s nepravosťami a krivdami páchanými na Saamoch než ponorené do špecifik saamskej kultúry. Autorka sa síce do istej miery snaží priblížiť saamsky spôsob života, ale pre tie a tých, ktorí o problematike nemajú predchádzajúce vedomosti, to nemusí byť dostačujúce. Laestadius napríklad detailnejšie opisuje, ako prebieha hromadné značkovanie mláďat, ale celkový obraz chovu sobov má príliš veľa chýbajúcich dielikov, aby nevyvolával zmätok a otázky, ktoré nebudú zodpovedané.

Aj z hľadiska príbehu je úzke zameranie na nepotrebané zločiny Roberta Isakssona akési nepostačujúce. Román sa síce začína scénou so zabitím soba a nesie názov *Ukradnutý*, no keďže to nie je „žánrovka“, čitateľ/ka môže očakávať, že predsa len pôjde aj o niečo iné a že dej sa nejakovo vyvinie/posunie. Ibaže Robert Isaksson kradne soby na začiatku, kradne soby v strede a kradne soby aj ku koncu románu, hoci Elsa sa k tomu s pribúdajúcimi rokmi stavia odlišne a postupne sa odvažuje Robertovi otvorenejšie postaviť.

Zámer autorky a výpovedná hodnota textu sú síce jasné, ale celok je nepresvedčivý a nedotiahnutý. Opäť sa mi raz potvrdilo, že silná, spoločensky angažovaná téma často nestačí.

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

ANDREA POPELOVÁ

V tichém souběhu

NEHYBOVÁ, Lenka. 2022. *Včelí války*. Slavonice : Dauphin.

Lenka Nehybová vystudovala molekulární biologii a genetiku na Přírodovědecké fakultě Masarykovy univerzity a pracuje jako cytogenetička. Není proto divu, že důležitým tématem její prvotiny *Včelí války* je příroda. Nejedná se ale o popisnou, emotivní či obdivující přírodní lyriku, ani o environmentální poezii varující před ničivými zásahy člověka do ekosystému, i když obdiv i varování v knize najdeme. Příroda je ve verších především křehkým systémem, vibrujícím předivem vztahů.

Časoprostorem básní Lenky Nehybové je příměstská krajina, zahrada a dům; tato slova najdeme také v názvu tří oddílů její sbírky. První z nich, *Krajina*, je výrazně kratší než dva zbývajících, obsahuje pouze sedm básní a má funkci jakéhosi prologu. Básnířka v něm konstruuje obraz krajiny utvářené, osídlené a pozorované člověkem. V jednoduchých básních a pomocí jednoznačných pojmenování, zatím víceméně bez barev a bez zvuků, vymezuje základní atributy své krajiny: stromy, louky, pole, voda, ptáci, hmyz. Náznakem reflektuje proměny přírody v ročních obdobích, napíná významové vlákno mezi počátkem života a smrtí. Již v prvních básních je přítomno jisté znepokojení, které se pak ukáže charakteristické pro celou sbírku – motýli zbytečně hledající květy, čápi, kteří nepřiletí, rozbité domky chrostíků pod jezem... Žádnou báseň nemůžeme z hlediska vyznění považovat za docela „kladnou“.

Další dvě části sbírky se jmenují *Zahrada s domem* a *Dům se zahradou*. Oba prostory jsme zvyklí chápat jako ohrazená a bezpečná útočiště, ale ve *Včelích válkách* tomu tak není. Po zahradě se procházejí noční lovci a denní běsi, hromádky peří svědčí o malých tragédiích, do okna občas narazí pták, „*přes práh domu / už uteklo několik obyvatel zahrady / kočky si na koberci / lížou tlapky od krve*“ (s. 56). Dům i zahrada jsou zobrazeny jako propojené živé bytosti: „*zahrada neopustí dům / dům neopustí zahradu / dokud je smrt nerozdělí*“ (s. 51). Někdy je nebezpečí jen zdánlivé a náš úzkostný pocit se ukáže neopodstatněný. K veršům „*děti nejsou v domě / voda je vzala*“ (s. 23) najdeme odpověď: „*děti jsou zpátky v domě*“ (s. 29); nic strašného se tedy nestalo, to si jen čtenář/ka připomněl/a konec dětské říkanky o tom, že voda je vzala... volí ji vypili... na hřbitově zakopání. Dokonce i motivy smrti vyznívají poklidně a samozřejmě, v básni na s. 28 se smrt v létě vynáší „mírným způsobem“. Nicméně neklid a nejistota trvají a my se u každé básně musíme ptát, jestli zobrazuje něco pokojného, nebo nějakou skrytou tragédii (a jestli je tato podvojnost autorčiným záměrem).

Zásadním tématem sbírky je paměť – mytologická, genetická, rodinná. Svoji paměť a mytologii má dům; je místem, které propojuje generace, jeho paměť je ukrytá v zásuvkách či pod podlahou, kam ukládá „*vše / co nelze uchovat nastálo / časově vázané vůně / podkrovní zvuky / zemřelé*“ (s. 41). V básních dům vystupuje jako aktivní živá bytost, o níž „*nevíme / co si myslí / a jaká budou jeho rozhodnutí*“ (s. 55); je sestaven převážně z poklidných a tichých činností, jako je žehlení, mytí rukou či pohled z okna, ale má své pevné prvky, třeba schody či stůl, o něž je možné se opřít, když vztahy uvnitř začínají křehnout.

Nositelem genetické kolektivní paměti je včelstvo. Jeho mytologie není ve sbírce nějak soustavně popsána, v podobě náznaků je roztroušena v jednotlivých básních. V prvním oddílu bychom mohli obrazy související se životem včel a úlu chápat jako metafory, ale ve třetím oddílu sbírky (*Dům se zahradou*) vcházíme zcela jednoznačně do fantastického světa. Včelstvo je poji-

máno jako jednotný organismus s vlastní moudrostí, pověstmi, s historií představovanou dávnými a obnovovanými smlouvami, s vlastními obavami a sny.

Vztahy v domě i v úlu jsou archetypální a základní: matka a děti, královna, dělnice a plody v plástvích. Mužský prvek se v básních téměř nevyskytuje. Potřeba chránit a obnovovat život není oslavovaná ani pateticky zdůrazňovaná; je chápáná a přijímaná jako samozřejmost, jako součást cyklického běhu světa.

Město a civilizace vstupují do básní překvapivě málo a většinou v negativních konotacích: bezdomovci, otláčeniny, výpotky, igelit, ranky, gynekologická zrcátka. Básně jako by nebyly zakotveny v konkrétním místě ani čase, takže čtenáře/čtenářku až překvapí reflexe covidového období, při níž se slovník náhle mění, nečekaně na nás vyjuknou nespisovné výrazy, a dokonce vulgární slovo zasraný, napsané ovšem spořádaně, s hvězdičkou. V motivicky i jazykově jednotné sbírce působí taková báseň jako cizorodý prvek (a opět vyvstane otázka, zda je to záměr).

Bylo by s podivem, kdyby do sbírky nepronikla taky profese autorky. Tu a tam si musíme nějaký pojem vyhledat (nebo vy víte, co jsou anthokyany?); občas sledujeme skutečnost pohledem vědkyně a dozvíme se, že pro slétání druhových hejn mají listnaté stromy vhodnější větve; potřeba přežít má svou neúprosnou logiku. Příroda, jak ji vidí a jak nám ji ukazuje Lenka Nehybová, rozhodně není idylická a romantická, konec konců sbírka se jmenuje *Včelí války*. Pod zdánlivě klidným povrchem se skrývá tření, napětí; tichý boj, který probíhá na zahradě a který se přelévá i do domu, má rysy vojenských konfliktů, jak je známe z deního tisku: zvažování sil, uzavírání smluv, potyčky strážců s predátory, oběti... Při čtení takových básní si uvědomujeme, kolik podpovrchového chvění je součástí našich navenek poklidných životů.

Nepokoj, podpovrchový neklid a proměna v čase kontrastují s tím, že básně jsou poměrně statické, postavené většinou na konkrétních a izolovaných obrazech či smyslových vjemech (špačci, bzučení mouchy, tikot hodin, pukání tobolek, odraz domu ve vodě, bílé květy hlohu). Člověk –

lyrický subjekt – je spíše pozorovatelem, pozorování tvorové a jevy se naopak stávají aktivními subjekty s vlastním rozhodováním. Verše zachycují spíše momenty, detaily či jednotlivé myšlenky, ale tím, jak se motivy opakují či postupně rozvíjejí, vzniká dojem uceleného tvaru, uzavřeného cyklu. Představě uzavřenosti napomáhá i to, že první básně sbírky navozují představu probouzení dne, domu a jara, poslední báseň s názvem *Konec dne* je jakýmsi potvrzením a uzavřením celého společenství: „*budeme tak spát všichni / ve společné krajině*“ (s. 60).

Z hlediska délky, rytmiky i básnické obraznosti se jedná o celkem jednoduché texty; pokusy o komplikovanější metafory a aliterace působí násilně a toporně: „*z nebe crčí citrónové copy*“; „*scvrklé prsy nepochopí / hebkou dráhu mléčné sluje*“ (s. 14). Autorka hodně pracuje s významovou nejasností: něco je řečeno, ale jako by stále nějaká podstatná informace chyběla, očekávané vysvětlení se nedostaví. To nás nutí nespěchat, pozorně se dívat (číst), domýšlet a přemýšlet.

Básně Lenky Nehybové neotvírají žádné nové zásadní téma, ani nejsou průlomové po stránce formální. Oslovují intimností, s níž se autorka přibližuje věcem a tvorům, umožňují nám podívat se na známé jevy izolovaně nebo z neobvyklé perspektivy a zamýšlet se nad nimi.

ANDREA POPELOVÁ vyštudovala učitelstvo českého jazyka a deje-pisu na FF UK, žije a učí v Žďare nad Sázavou. O poézii píše hlavně do časopisu *Host*.

JAROSLAVA ŠAKOVÁ

Rozhnevaní mladí lidé

TAHIR, Sabaa. 2023. *Všechn můj hněv*.

Brno : Host. Preložila Jitka Jeníková.

Sal, Núr, Misbáh, Taufík. Štyri osoby. Láhaur, Pakistan vtedy, Juniper, Kalifornia teraz. Dve miesta, dve časové roviny. Tie isté otázky stále dokola: ako nás formuje naša minulosť, prostredie, rodina? Môžeme veriť svojim spomienkam, alebo sme si ich rokmi prifarbili tak, aby nás menej boleli? Kam nasmerovať všetok svoj hnev, ktorý akoby nás požíeral zvnútra a nikdy nemal konca?

Na tieto otázky je možné odpovedať formou nenáročného románu, ktorému by nahrával fakt, že postavy aj prostredie sú dostatočne zaujímavé a príbeh by potiahli. Sabaa Tahir si túto jednoduchšiu cestu v románe *Všechn můj hněv*, našťastie, nezvolila. Americká autorka a víťazka National Book Award 2022 pre mladých čitateľov a čitateľky knihu uvádza venovaním: „*Pro ty, kdo pře-žijí. Pro ty, kdo ne*“. Teda pre všetkých. Aj keď s upozornením – kniha sa začína priamočiarym výpočtom tém, ktoré spracúva a môžu čitateľov a čitateľky znepokojiť, ide napríklad o alkoholizmus či smrť. Drobnosť, ktorá v sebe obsahuje esenciu toho, ako Sabaa Tahir k daným témam pristupuje, upriamuje na ne našu pozornosť neúprosne, ale zároveň citlivo.

Ústredné dve postavy diela reprezentujúce mladú generáciu, Sal a Núr, prechádzajú procesom scitlivovania pri nanajvýš pozornom vnímaní všetkého, čo ich obklopuje. V období opúšťania strednej školy a prihlášok na univerzitu hľadajú svoje miesto nielen v rodinnom a kamarátskom kruhu, ale predovšetkým sa snažia vyznať sami v sebe. Rozumieť si, aby mohli rozumieť iným. Potlačiť hnev, aby vzniklo miesto pre odpustenie. Situáciu však znejasňuje všadeprítomný motív tajomstva, práve v momentoch, keď by postavy k sebe chceli byť najúprimnejšie, vznikajú len ďalšie nedorozumenia. Keď Salova mama Misbáh na smrteľnej posteli povie Núr, že má odpustiť, nie je jasné, komu má byť odpustenie adresované ani čo má byť jeho predmetom. Čím viac sa v texte kumuluje nejasnosť, tým priesračnejšie postavy formulujú opis svojho vnútorného stavu. Akoby im stupňovanie chaosu navôkol pomáhalo odhľadať tajomstvá svojho ja. Chaos obklopujúci postavy eskaluje najmä vtedy, keď sa príde na to, že Núr je obeťou domáceho násilia a Sal sa zaplietol do obchodovania s drogami. Transformácia negatívneho zážitku do pozitívnej motivácie niečo vo svojom živote zmeniť posunie obe postavy do novej etapy ich príbehu.

Orientáciu v spleti príbehov predstaviteľov rodičovskej generácie a generácie mladých hrdinov nám uľahčuje barlička vo forme mena hlavnej postavy, okolo ktorej sa dej tej-ktorej kapitoly od-

víja, uvedeného vždy pod jej číslom/názvom, a časového údaja o deji, napríklad: „*Devátá kapitola / Sal / teď v únoru*“ (s. 58). Svoju úlohu zohráva tiež význam rôznych podôb toho istého mena, jeho plnej verzie či familiárnej prezývky: „*Zdrobnělina mého jména zní z jeho úst úplně špatně. Jako by se ve mně tím oslovením snažil vzbudit pocit, že je můj kamarád, a ne troska maskovaná za otce. Kdyby tu byla ammá, odkašlala by si a pronesla by: ‘Sa-lá-hud-dí-ne.’ Svou pečlivou výslovností by mi nenápadně připomněla, že mě pojmenovala po slavném muslimském generálovi a já bych na to raději neměl zapomínat*“ (s. 14). Všetko tu má presný význam, spôsob, akým je vyslovené niekoho meno, prízvuk jeho viet znejúci ako vlniaci sa oceán, vyjadrená či nevyjadrená (a niekedy práve tým vlastne vyjadrená) emócia: „*Zasměje se, aniž by se zasmál*“ (s. 87). Autorka v texte pracuje pozoruhodne aj s farbami, keď sa Sal obracia do svojho vnútra, aby konfrontoval bolesti, ktorú pociťuje, a pokúsil sa ju pochopiť, vníma biely priestor, odkazujúci svojou farbou na farbu podlahy v márnici či steny v blázinci. Tieto impresie nie sú v písaní Tahir iba ornamentom, ale plnohodnotným spôsobom vyjadrenia.

Celkovo text plynie prirodzene a český preklad Jitky Jeníkovej s vysokou mierou autenticity (výstižný a primeraný preklad idiómov, hovorových a slangových výrazov) možno pokladať za mimoriadne vydarený. Vytvára uveriteľný, plastický obraz mladosti a života protagonistov a protagonistiek s pakistanskými koreňmi v americkom prostredí. Rovnako ako Núr, Sal a ich príbuzní lavírujú medzi rôznymi jazykmi, náboženskými zvyklosťami a bremenom i prínosom tradície ako základného kameňa identity. Deti sa tu neraz ocitajú pod ťarchou povinností, ktoré by mali prislúchať ich rodičom (Sal po smrti matky prakticky vedie rodinný motel). Roly sa vymenili a jedinou útechou je uvedomovanie si plynutia času, ktoré je zárukou toho, že táto zmena nebola poslednou a sínusoida života sa postará o to, aby bolo veci možné vnímať s odstupom: „*My takoví nejsme. Nebyli jsme vždycky takoví*“ (s. 47). Možno práve vďaka odstupu postavy dobre vedia, ako byť terapeutom sebe aj iným – Sal vie, že mu pomáha

písanie, Núr zase pomáha kontakt so Salom a hudba.

Autorka Sabaa Tahir bravúrne zvládla komplexné témy domáceho násilia či odchodu blízkej osoby bez toho, aby to jej text neprimerane zaťažilo alebo spomalilo jeho plynutie. Poctivé rozprávačstvo z knihy urobilo plnohodnotný čitateľský zážitok bez nutnosti čakania na záverečnú katarziu (aj keď tej sa nám tiež dostane). Čitateľa a čitateľky spolu s postavami dostanú príležitosť analyzovať pocity hnevu, ale aj bezmocnosti, slabosti či bolesti. Preskúmať v procese porozumenia seba samému hranice svojich možností, položiť si otázku, kam až sme ochotní zísť a či to naozaj stojí za to – klišéovitá téma, ktorú Sabaa Tahir uchopila originálnym spôsobom a vydestilovala z nej suverénny text.

Knihu *Všechn můj hněv* vydavateľstvo Host ponúka vo veľmi vkusnej a zároveň atraktívnej grafickej úprave Aleny Grτίαςovej. Netradičné typografické riešenie, keď je časť vnútorných monológov a úvah postáv označená kurzívou, spolu s modrou farbou písma vizuálne zaujme hneď na prvý pohľad (nehovoriac už o niečom v súčasných textoch automaticky očakávanom, ako je oživenie v podobe emotikonov v správach, ktoré si protagonisti a protagonistky vymieňajú). Kniha pôsobí dojmom, že nám ide v ústrety. Chce byť čítaná, nekladie odpor. Rovnako funguje občasné použitie cudzích slov ponechaných v českom preklade v origináli v urdčine a pandžábčine – jazykové konzultácie s Tomášom Daňhelom sú uvedené dokonca v tiráži knihy, čo možno pokladať za nasledovaniahodný vzor pri vydávaní kníh obsahujúcich cudzojazyčné výrazy. Ďalšou dôležitou súčasťou českého vydania knihy je zoznam organizácií poskytujúcich pomoc v prípade problémov so závislosťou či domácim násilím, aktualizovaný o český kontext. Presah knihy do praktického života je jednoduchým a zároveň funkčným posolstvom, že na svoj ani na cudzí hnev nemusíme ostávať sami/samy.

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. Vo svojom výskume sa venuje prevažne téme avantgardných tendencií v medzivojnovnej slovenskej poézii.

MARCELA SPIŠŠÁKOVÁ
Neuveriteľná komplikovanosť sveta
TOKARCZUKOVÁ, Olga. 2022.
Vnímový vypravěč. Brno : Host.
Preložil Petr Vidlák.

Olga Tokarczuk patrí medzi moje najobľúbenejšie autorky, a to aj napriek tomu, že niektoré jej knihy ma dokážu poriadne potrápiť. Autorka má v repertoári zbierky výstižných poviedok, napríklad *Poslední příběhy* (2007, Host) alebo *Bizarní povídky* (2020, Host), pútavý román s kriminálnymi prvkami *Svůj vůz i pluh ved' přes kosti mrtvých* (2010, Host), ale dokáže napísať aj rozsiahle mnohovrstevné historické romány s presahmi do súčasnosti, ako *Běguni* (2018, Host) či *Knihy Jakubovy* (2020, Host), v ktorých sa viem ako čitateľka miestami stratiť (našťastie, aj znovu nájsť). Dôvod, prečo sa k nej aj napriek spomínanému „trápeniu“ vždy rada vrátim, je, že mnohé z toho, čo napíše, zostáva a žije so mnou ešte dlhé týždne a mesiace po prečítaní. Jedným z takých, hoci rozsahom nenápadných diel, ktoré si stále nosím so sebou, je príbeh z poviedky *Transfugium* z knihy *Bizarní povídky* (2020, Host), o tranzícii ženy na vlka. Na malom priestore, ktoré poviedka ponúka, autorka rozoberá tému identity, osamotenía a ekológie. Tvorba Tokarczuk je pre mňa dôkazom, že kniha (aj jej autorka) je niečo ako priateľka a učiteľka v jednom, ktorá – a Tokarczuk je presne ten prípad – vie prehĺbiť nielen naše vedomosti o histórii, ale aj našu vnímavosť. Jej kniha *Vnímový vypravěč* mi poodhalila ešte jednu skutočnosť, ktorá však nie je, ak tvorbu Tokarczuk poznáte, až taká prekvapujúca, mne však vysvetľuje, prečo ma to k nej ako autorke ťahá. Už v úvode môžem prezradiť, čo už vlastne dávno vieme: Olga Tokarczuk je citlivá, vnímavá, vzdelaná a múdra autorka.

Kniha *Vnímový vypravěč* pozostáva z esejí a prednášok, okrem eponymnej, ktorá bola prednesená pri príležitosti udelenia Nobelovej ceny, je tu aj cyklus prednášok, ktoré Tokarczuk predniesla v roku 2018 na Filologickej fakulte Lodžskej univerzity, v ktorých nám autorka rozpráva o metóde jej písania, o zdrojoch, z ktorých čerpá, o tom, čo

ju pri tvorbe ovplyvňuje, objasňuje nám dôvody, pre ktoré píše. Priznám sa, že počas čítania som si spravila krátku prestávku (pri Tokarczuk sa mi to jednoducho sem-tam žiada) a začítala som sa do knihy frankfurtských prednášok Judith Hermann *Všetchno bychom si řekli* (2024, Větrné mlýny), čo spätne považujem za skvelý krok, pretože som mohla porovnať skoro neporovnateľné, dve autorky, ktoré mám veľmi rada a ktoré majú odlišný prístup k tvorbe, a predsa som našla aj medzi nimi paralely, ktoré mi vyjavujú čosi, čo ma ako čitateľku k nim priťahuje.

Pre Olgu Tokarczuk je dôležité (a svedčia o tom viaceré zverejnené prednášky), aby sme pochopili, že svet, na ktorý sa pozerá (a vidíme ho mnohé*í zaiste rovnako), nie je v poriadku. Kriticky analyzuje témy ľudského bytia súvisiace s globalizáciou, konzumným životom, internetom, náš vzťah k prírode, zvieratám, pocit odlúčenosti a osamotenía. Tokarczuk je ubolená z toho, čo vidí, a táto bolesť je jednou z motivácií, ktorá ju poháňa k tvorbe. Všíma si, ako sa aj vďaka cestovateľskej slobode – „stačí mít dostatečné prostředky“ (s. 10) – svet zmenšil: „Vyšlapali jsme v něm spoustu cestiček, přivlastnili jsme si jeho lesy a řeky a přeskočili oceány. Mnoho z nás má subjektivní pocit konečnosti světa“ (s. 10). Na druhej strane zase konštatuje, že internet navodzuje opačný dojem: „světa je příliš“ (s. 15), čo vedie buď k rezignovanosti, alebo „zkameněním před obrazovkou“ (s. 15) – syndrómu, ktorý postihuje nielen dnešných tínedžerov*ky, ale aj nás starších, napokon, sama dobre poznám „relax“ v podobe nekonečného surfovania: „Ten, kdo poprvé použil k popisu této činnosti sloveso ‚surfovat‘, byl v podstatě génius. Obraz osamoceného člověka, který se pomocí malého prkna pohybuje na hřbetu vlny po rozbouřeném moři, je v tomto případě naprosto přesný“ (s. 15). Avšak v jej slovách vidím aj nádej, s ktorou som sa nedávno opakovane stretávala aj pri tvorbe Ali Smith: „Naše předcházející pokolení se cvičila v přitakávání světu: ANO, ANO, ANO. Opakovali jsme si: zkusím to a ještě tamto, pojedu tam a pak jinač, zažiju tohle a tohle taky. (...) Teď se po našem boku objevila generace, která si uvědomuje, že nejlid-

štější a nejetičtější volbou v této nové situaci je nácvik odmítání: NE, NE, NE. Nechci to ani tamto. Omezím tohle, tamto taky. Nepotřebuji to“ (s. 17).

Hlavný problém ľudskej existencie, podľa Tokarczuk, spočíva v pochopení seba ako niekoho, kto je oddelený od zvyšku sveta: „Opustili jsme ráj pod dohledem Boha, který byl stejně jako my oddělený od světa, monolitický, monoteistický (dnes se nabízí metafora Boha v rukavicích a s rouškou)“ (s. 19). Metafora *Boha v rukavicích a s rouškou* súvisí, samozrejme, s pandémiou koronavírusu, ktorá nalomila našu zvnútornenú predstavu o tom, že sme pánmi tvorstva a ovládame svet, pričom napokon nemáme kontrolu ani nad vlastným telom, ktoré vie byť veľmi ľahko kolonizované vírusom. Mne však v tejto súvislosti autorka pripomenula ešte jedného iného „Boha, oddeleného od sveta, často osamelého a tragického“ (s. 19), a to Michaela Jacksona, ktorý ako keby bol výjavom budúcnosti, ktorej sa raz dotkneme všetci*ky. Tokarczuk sa obáva, že práve táto oddelenosť je dôvodom, prečo sme „přestali rozumět neuvěřitelné komplikovanosti tohoto světa“ (s. 19). Napokon túto tému rozvíja aj v poviedke *Transfugium*, ktorú spomínam v úvode a ktorej hrdinka túži svoju samotu a izolovanosť od prírody vyriešiť tranzíciou z človeka na zviera – vlka. Hrdinka ako dôvod tejto túžby uvádza: „Divoký svět. Bez lidí. Nemůžeme ho vidět, protože jsme lidi. Sami jsme se od nej oddělili, a abychom se tam teď mohli vrátit, musíme se změnit. Nemůžu vidět něco, co mě neobsahuje. Jsme vězni sebe samých“ (*Bizarní povídky*, s. 116). Postoje autorky sa premietajú do jej tvorby. Témy z oblasti ekológie a ochrany životného prostredia sú reflektované nielen v tejto poviedke, ale rozsiahlo spracované ich nájdeme i v spomínanom románe *Svůj vůz i pluh ved' přes kosti mrtvých*.

Tokarczuk odmieta binárny, zjednodušený pohľad na svet a s tým súvisiace tradičné vnímanie ľudskej bytosti, dokonca považuje toto vnímanie za prežitok: „obraz bílého muže, dobyvatele v obleku nebo korkové přilbě, mizí a ztrácí se, místo toho vidíme cosi jako tváře namalované Giuseppe Arcimboldem – organické, mnohovrstevnaté, nesrozumitelné a hybridní“ (s. 20).

A sympatický je aj jej postoj k sexualite: „lidská sexualita je něco jako kontinuum s proměnlivou intenzitou znaku, nikoli v postavení dvou protipólu. Každý si muže najít své vlastní jedinečné místo. Jaká úleva!“ (s. 20). A tieto „jedinečné“ miesta vytvára autorka aj vo svojich románoch, napríklad v románe *Knihy Jakubovy*, kde nájdeme queer ľudí a queer lásku a nebinárných androgýnných ľudí, a to v 18. storočí na území poľsko-litovskej Rzeczypospolitej. Aké osviežujúce! Autorka upozorňuje aj na konzervatívne politiky, ktoré na prílišnú zložitosť sveta reagujú aplikovaním nostalgie, návratu do minulosti a k tradicionalizmu. Tokarczuk však ponúka iný recept, okrem prijatia zodpovednosti sú tu predsa príbeh a literatúra: „Příběh je (...) pátým elementem, který nám umožňuje vidět svět tak, a ne jinak, chápat jeho nekonečnou rozmanitost a složitost, jakož i uspořádat naše zkušenosti a předávat je z generace na generaci, z jedné existence do druhé“ (s. 26).

Autorka vo svojich esejach uvádza zdroje svojej inšpirácie. Nachádza ich nielen v histórii, ale aj v mytológii. Veľmi sympatický je mi jej opis „menšieho“ plešatého boha Kaira s chumáčom vlasov, boha „příležitosti, pomíjivého okamžiku, neuvěřitelné možnosti“ (s. 26), ktorého je potrebné chytiť za pačesy. Autorka a jej tvorba sú silno späté so psychoanalýzou. Olga Tokarczuk vyštudovala klinickú psychológiu na Varšavskej univerzite a niekoľko rokov pracovala ako psychoterapeutka, takže predtým, ako príbehy tvorila, pozorne im načúvala a podrobovala ich analýze. Ako som už spomínala, nedávno som sa začítala aj do prednášok Judith Hermann, ktorá – a som jej za to vďačná – nám ponúkla pohľad do jej súkromia, pretože sa v jej tvorbe odráža, niekedy náznakovo, niekedy aj veľmi konkrétne. Tokarczuk svoje súkromie v recenzovanej knihe chráni, iba občas nám ponúkne krátky výlet do jej detstva. Práve tieto krátke odbočenia však mnohé vysvetľujú. Malá Olga Tokarczuk, dcéra knihovníka, milovala dobrodružné knihy Julesa Vernea, ktorého však v dospelosti tiež podrobila kritike, pretože si na jeho príklade, a ešte viac na príklade sfilmovaného popkultúrneho Indiana Jonesa, uvedomila kultúrnu a civilizačnú nadradenosť cestovateľa

zo Západu: „*Cestovateľ ze Západu totiž svet v podstatě nepovažuje za zcela reálný. Míhá se v navštívených zemích a kulturách jako neustále spěchající stín, aniž se čehokoli dotkne, do něčeho zapojí, je uzavřený v bublině svého pocitu nadřazenosti*“ (s. 33). A síce môžeme s autorkou súhlasiť, dá sa predpokladať, že práve Jules Verne otvoril v malej Olge záujem o svet a cestovanie a fascináciu veľkým príbehom. Tokarczuk je od detstva vášnivou čitateľkou a literatúra, ako sama priznáva, mala veľký vplyv na jej osobnostný vývoj. Spomína napríklad rozprávku *Květ kapradiny z Polských pohádek* od Józefa Kraszewského: „*příběh, který mě vždy hluboce zasáhl a přiměl k slzám a jehož jednoduché ponaučení: ‚Není možné být šťastný, když jsou všichni kolem nešťastní‘ předznamenalo mou celoživotní přecitlivělost*“ (s. 103). Od rozprávok prešla k už spomínanému Verneovi, mytológii, neskôr Kafkovi, Čechovovi, Dostojevskému, k Stanislawovi Lemovi, k P. K. Dickovi, Freudovi, tisíckam kníh: „*Po domě jsem si na různá místa rozložila několik knih a četla je tam, kde jsem se momentálně nacházela. Byla jsem závislá*“ (s. 106). V prípade Olgy Tokarczuk je práve čítanie cestou k vlastnej tvorbe, nielen preto správne poznamenáva: „*Ano, jsme tady proto, abychom četli*“ (s. 111). V jej prípade bude zaiste pravdou aj: „*Som tu, aby som písala*“ (tamže).

V knihe *Vnímavý vypravěč* je toho veľa a moje poznámky k tejto knihe majú vyše sedem strán. Pretože autorka chcela toho veľa o svojom vnímaní sveta povedať a pre mňa bolo mnohé z napísaného dôležité. O kom však autorka hovorí, keď spomína vnímavého rozprávača? Aké detaily z tvorivého procesu prezrádza? Prečo ju fascinujú filmy bratov Quayových? Prečo sa rozhodla napísať *Knihy Jakubovy*? Je ekoteroristka Jana Dušejková z knihy *Svůj vůz i pluh ved' přes kosti mrtvých* v skutočnosti Olga Tokarczuk? Aký je jej postoj k slobode cestovania a k migrácii? Čo malo vplyv na jej rozhodnutie stať sa vegetariánkou a prečo sa jej dotýka utrpenie zvierat a prečo by sa malo dotýkať nás všetkých? Citlivosť, vnímavosť a empatia. To všetko a ešte viac nájdete na stránkach tejto knihy.

Nedá mi však nevrátiť sa k paralele medzi Olgou Tokarczuk a Judith Hermann, ktorú som načrtla v úvode. V ich osobnostiach totižto cítim, a ako čitateľka som to pravdepodobne vždy podvedome vnímala a priťahovalo ma to k nim, akési *outsiderstvo*, pocit odcudzenia, s ktorým sa vo svojom živote stretli už v ranom detstve: „*pocit odcizení je mi nesmírně blízký. Vždycky mě utvářel a na tom – bohužel nebo bohudík – jsem vybudovala svou identitu*“ (s. 175). V oboch prípadoch je tento pocit spôsobený príbehom ich rodiny a v prípade Olgy Tokarczuk je to aj príbeh veľkých dejín. Tokarczuk sa narodila a vyrastala na území Dolného Sliezska. Jej rodina patrila k poľským obyvateľom Kreska, územia, ktoré bolo po druhej svetovej vojne pripojené k Sovietskemu zväzu a poľské obyvateľstvo bolo z neho vyhnané a presídlené do Horného Sliezska, z ktorého zase bolo vyhnané nemecké obyvateľstvo: „*Lidé si stále pamatovali, co se stalo. Vyrůstala jsem obklopena příběhy o válce. Tady, v Poodří, Polsko, které si pamatovali starší lidé, ‚polské Polsko‘ (...) nikdy neexistovalo*“ (s. 173). Ak budeme pozorne čítať, tak sa s reflexiou tejto skúsenosti stretneme v mnohých knihách autorky, určite v knihe *Dom vo dne, dom v noci* (2002, ASPEKT) aj v spomínaných románoch *Běguni* a *Knihy Jakubovy*: „*Tuto zkušenost považuju za existenciální, dokonce metafyzickou a ve všem, co píšu, se ji snažím rozložit na prvočinitele*“ (s. 175).

Tak to všetko a oveľa viac je Olga Tokarczuk. Jej snaha pochopiť svet, pozrieť sa naň z výšky, pochopiť jeho komplikovanosť, súvislosti a porozprávať príbeh, ktorý *preformátuje* a zmení našu myseľ, pretože, ako píše: „*Kdo má a spráda příběh – vládne*“ (s. 245).

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 Queer-Point. Spoločne tiež založili a viedli blog *QLF* (qlf.blog.sme.sk).

PATRÍCIA HAVRILA
Básne s výnimočným príbehom
 URMINSKÁ, Oľga. 2023. *Devy. Maidens*. Košice : Horská lucerna. Preložil Samuel Vahovský.

Narodila sa na štedrý deň roku 1942 v Považskom Podhradí. Zomrela na Valentína roku 2020 v mesiečku Kapaa na Havaji. Jej štúdium výtvarného umenia a reštaurátorstva na VŠVU v Bratislave prerušili udalosti augusta 1968. Zo strachu pred treťou svetovou vojnou ušla z krajiny. S manželom a so synom pobudli istý čas vo Viedni, Ríme, New Yorku a Kalifornii, až sa nakoniec usadili na Havaji. Pracovala ako výtvarníčka a reštaurátorka. V New Yorku a na Havaji sa aktívne zapojila do literárneho života ako členka miestnych združení spisovateľiek.

Reč je o poetke a výtvarníčke Oľge Urminskej. Jej nevšedná životná cesta sa odráža aj v jej umení. Ukážku z neho slovenskému publiku prvýkrát sprístupňuje vydavateľstvo Horská lucerna v dvojazyčnej zbierke poézie *Devy. Maidens*. Editorom a autorom doslovu zbierky je autorkin manžel Vladimír Rosenfeld. O preklad básní sa postaral mladý slovenský básnik Samuel Vahovský.

Už na prvý pohľad jemná a elegantná knižka pôsobí ako ucelené, do detailov premyslené, vyšperkované dielo, ktorému nič nechýba a v ktorom nie je nič navyše. O to zaujímavejšie sú potom pozadie vzniku knihy a jeho interpretačné dôsledky. Vladimír Rosenfeld zostavil zbierku z manželkiných zápiskov a náčrtkov nájdeneých v pozostalosti. Básní malo byť viac. Do knihy sa nedostali tie, ktoré ostali len vo forme fragmentov či z ktorých sa zachoval len názov. Nájdene básne mali viacero verzií, pretože autorka ich počas mnohých rokov v snahe o dokonalosť stále prepisovala.

Väčšinou ide o básne krátkeho a stredného rozsahu. Z kompozičného aj významového hľadiska pri nich zohráva dôležitú úlohu opakovanie. Rovnako na poli jednej básne („*Polnočná deva / sedí v polnočných šatách / na polnočnej čistinke [...] Polnočná deva / sedí v polnočných šatách / na okraji polnočného lesa [...] Polnočné vtáčatá /*

v polnočných korunách / spievajú polnočnú pieseň [...] o polnočnej deve / v polnočných šatách“, s. 47), ako aj na priestore celej knihy: „*Persimono- nové dievča (...) persimonovou lyžicou / je persimonovú kašu*“ (s. 15); „*Drevená deva (...) drevenou lyžicou / je drevenú kašu*“ (s. 33); „*Polnočná deva (...) polnočnou lyžicou / je polnočnú kašu*“ (s. 47). Opakovanie v Urminskej poézii nie je len štylistickým prvkom zdôrazňujúcim hudobnosť jej veršov, ale stáva sa nosným pilierom podporujúcim a umocňujúcim celkový charakter a atmosféru diela.

Už v prvej básni knihy, *Bosom dievčati*, sa objavuje jeden z nosných motívov zbierky, neexistencia bariéry medzi devami a ich vonkajším, prevažne prírodným prostredím: „*Bosé dievča / v bosom lese / v bosých šatách / bosými rukami / je bosú rybu / bosý vietor máva bosým lístím*“ (s. 7). Tak ako všetko okolo *Bosého dievčaťa* preberá na seba atribút „bososti“, v *Mandarínkovom dievčati* je všetko na ňom aj okolo neho mandarínkové, v *Javorovej deve* zas javorové atď.

Úplné splynutie s okolím sa obmeneným spôsobom manifestuje aj v básňach *Priezračné dievča* a *Priesvitná deva*, v ktorých sa vyskytuje aj ďalší frekventovaný motív zbierky, motív sna v sne: „*Priezračné dievča / zatvára priezračné viečka / na priezračnej pláži / a vidí priezračné dievča / na priezračnej pláži*“ (s. 11). A potom obširnejšie, s pridanými detailmi: „*Priesvitná deva / v priesvitných šatách / sedí na priesvitnom brehu / a priesvitnými prstami / preosieva priesvitný piesok. / Priesvitné rytmy / prílívov a odlívov / ju kolíšu / do priesvitného sna / o priesvitnej deve / preosievajúcej priesvitnými prstami / priesvitný piesok / pri priesvitnom mori*“ (s. 31).

Návratné motívy a charakteristické atribúty diev sa reťazia. Názvy ako *Priezračné dievča* a *Priesvitná deva*, *Prchavá deva* a *Hmlistá deva*, ako aj podobné obsahové črty týchto dvojíc básní naznačujú, že by mohlo ísť o viaceré rozpracovania jedného východiskového nápadu, myšlienky či pocitu.

Na jednom konci škály stoja priehľadné devy obmývané vodou, jemné duše veľkými lyžicami naberajúce životodarnú silu prírody a obno-

vujúce tak spojenie s ňou. Oproti týmto éterickým, priesračným a prchavým postavám stoja devy charakterizované pevnosťou materiálu, ako napríklad *Mramorovaná deva*, *Sklenená deva* či *Drevená deva*. A medzi nimi mnoho ďalších postáv, ktoré sa vyznačujú úplne inými atribútmi: *Jarná deva*, *Zatúlané dievča*, *Námesačná deva* a pod. Táto široká škála rozdielných ženských charakteristík je v zbierke rovnako podmanivo zachytená slovom aj obrazom.

Portréty diev zasadené do kontextu ich individuálnych príbehov a charakterov vypovedajú nielen o ich fyzickej podobe, ale aj o ich vnútorných svetoch a emocionálnych stavoch. V prípade *Prchavej devy* či *Sklenenej devy* použitie jemných ťahov ceruzky umocňuje dojem krehkosti a prechodnosti, ktorý dopĺňa poetickú kvalitu textu. Naopak, *Búrlivá deva*, stojaca uprostred búrky na pláži, je vyobrazená použitím tuhších, dynamic-kých liniek, ktoré odrážajú nielen jej búrlivosť, ale aj odolnosť voči búrkam života.

V doslove sa dozvedáme, že kresby a básne zbierky sú sčasti inšpirované ženami, ktoré autorka stretla v New Yorku a v alternatívnych komúnach v Kalifornii a na Havaji. Sčasti sú vyfantazirované a sčasti dokonca autobiografické. Avšak úlohou zbierky nie je predložiť čitateľovi a čitateľke akýsi textový rébus, ktorý je potrebné rozlúštiť. Jeden z mnohých relevantných spôsobov čítania a interpretácie týchto textov je aj ich čítanie ako opisov viacerých stránok jednej duše. Ako celku, ktorý si niektoré svoje tajomstvá, v podobe chýbajúcich častí, zachová už navždy.

Tak je to so životmi a dielami tých, čo sa rozhodli odísť, asi vždy. Ich krajanom v domovínach ostávajú až pričasto plody ich práce neznáme. Občas sa však nejaká stratená vzácnosť dostane k úzkemu okruhu, ktorý o ňu prejaví záujem. Dúfam, že s touto knihou to bude inak. Že si ju prečíta mnoho ľudí, ktorí o nej povedia mnohým ďalším. Nielen kvôli jej exkluzivite, ale predovšetkým kvôli jej jemnej kráse.

PATRÍCIA HAVRILA vyštudovala prekladateľstvo a tlmočníctvo v odbore chorvátsky jazyk a kultúra, slovenský jazyk a kultúra na FfF UK v Bratislave. Doktorandské štúdium literárnej vedy so zameraním na básnický preklad absolvovala na UPJŠ v Košiciach.

Počas štúdia a po ňom vyučovala chorvátčinu, slovenský jazyk a literatúru a slovenčinu pre cudzincov a cudzinky. Momentálne sa venuje prekladu z chorvátskeho jazyka a písaniu recenzií, ktoré uverejňuje v rôznych periodikách.

EVA LALKOVIČOVÁ
Zrkadlo, do ktorého nemáme chuť sa dívať
VENTURINI, A. 2023. *Sesternice*. Bratislava : Odeon. Preložila Barbara Sigmundová.

Sesternice sú radikálny román, o tom niet pochýb. Debatu je možné viesť o tom, v čom presne je radikálny. Či už sú to hlavná postava a jej sociálnymi normami neviazané komentáre okolitého diania, alebo samotná autorka, jej tvorba a pozadie vzniku románu a jeho cesta k čitateľstvu. V každom prípade, pohľad na svet, ktorý Venturini prostredníctvom postavy „postihnutej“ Yuny konštruuje, otvára mnoho otázok, medzi inými aj tú, akým jazykom a prostriedkami vypovedať o témach, ktoré sú aj v 21. storočí stále pre väčšinu spoločnosti tabu: napríklad život so znevýhodnením, sexualita, zneužívanie, rodovo podmienené násilie. Aurora Venturini to prostredníctvom netypickej hrdinky dokázala priamočiaro a bez zbytočného pátosu.

Sesternice Yunu, Betinu, Petru a Carinu spája, okrem spoločných koreňov, ešte jedna zvláštnosť – všetky sú „postihnuté“, každá síce inak a v inej miere, ale ide o niečo ako rodinný znak, ktorý nie je možné prehliadnuť: *„Našu rodinu prenasleduje zlé z očí lebo obe moje imbecilné sesternice chodili do školy pre postihnutých. Jedna mala na nohách šesť prstov a druhá mala na ruke výrastok, ktorý vyzeral skoro ako šiesty prst ale nebol. O tej druhej všetci hovorili, že je liliputánka, to znamená trpaslička“* (s. 41). Azda len Yuna je na tom o čosi lepšie – problém jej robí najmä jazyk a vyjadrovanie, avšak na rozdiel od ťažko „postihnutej“ sestry Betiny sa zdá, že jej žiadna zásadnejšia prekážka nestojí v ceste za „normálnym“ životom. Napriek tomu samu seba vníma ako „retardovanú“: *„Aby som nepovedala rovno že sme neboli normálne, poviem že sme*

neboli obyčajné. (...) Chudera Betina. Omyl prírody. Tak ako ja, ďalší omyl, a najväčšia chudera bola naša mama. Zabudnutá s obludami na krku“ (s. 16).

Už od začiatku románu je však zjavné, že viac než o skutočné postihnutie ide skôr o perspektívu, ktorou na seba nahliada tak sama protagonistka, ako aj jej okolie, predovšetkým matka, ktorá po odchode otca od rodiny zostala na výchovu dvoch dcér sama. Yuna-dieťa prevezme rodinný naratív, avšak čoskoro začne byť zrejmé, že všetko je inak, a viac než príbeh „postihnutej“ dievčiny sa pred nami odvíja príbeh o tom, či je možné vymaniť sa vlastnými silami z toxického rodinného prostredia. Vďaka bystrosti a maliarskemu talentu sa to Yune napokon podarí. Román je tak predovšetkým mapovaním témy domova a rodiny, ktoré nie sú idealizovaným bezpečným priestorom, ale miestom, ktoré sa stáva tiesnivým väzením utkaným z pokrivených a utláčajúcich rodinných väzieb. Špecifikom Yuninej rodiny je tiež výrazný rodový aspekt – okrem jedného strýka ju tvoria len ženy a v podstate všetky boli nejakým spôsobom tragicky a násilne poznačené mužmi, ktorí im vstúpili do života.

To, čo sa azda na prvý pohľad môže javiť ako *bildungsroman* so šťastným koncom, je v skutočnosti niečo celkom iné. Jedinečný rozprávačský hlas, ktorý sa Venturini prostredníctvom Yuny podarilo vytvoriť, je charakterizovaný jednak istou naivitou a bezprostrednosťou (neustále ospravedlňovanými samotnou hrdinkou, ktorá sa odvoláva na svoje „postihnutie“), jednak formálnymi špecifikami (predovšetkým vynechávaním či nesystematickým používaním interpunkcie – v tejto súvislosti čitateľstvu odporúčam nevynechať doslov prekladateľky, v ktorom Sigmundová svoju prekladateľskú stratégiu vysvetľuje; poradiť si s prostorekou rozprávačkou, ktorú bodky a čiarky vyčerpávajú, preto sa im neorganizovane vyhýba, bola nepochybne náročná prekladateľská úloha), umožňuje nahliadnuť pod povrch rodinných väzieb a spoločenských noriem a vnímať ich bezprostredne, z neúčastného nadhľadu. Inak povedané – Yuna všetko dianie komentuje tak, ako jej jazyk narástol, bez škrupulí, nekorektne, nemi-

losrdne voči sebe samej aj svojim blízkym. Čítanie románu tak v žiadnej chvíli nestráca na intenzite, práve naopak – Yuna nás neustále vyvádza z miery, prekvapuje, šokuje. Príkladom je vzťah k sestre Betine, v ktorom sa súcít a istá forma lásky miesia so znechutením a odporom: *„Brm, brm, brm... mrmlala si Betina a ťahala za sebou ufúľanú dušu, ktorá sa mi zdala každým dňom dlhšia, z čoho som usúdila že z nej čoskoro celkom vypadne a potom umrie. Nevadilo mi to lebo sa mi hnusila. Pri obede som ju vždy musela kŕmiť ale naschvál som sa jej netriaľala do úst a strkala jej lyžičku do oka, do ucha či do nosa, až nakoniec som zamierila do papule. Ach, ach, ach... vzdychalo to špinavé chúďa. Zdrapila som ju za vlasy, vopchala jej hlavu do taniera, aby konečne stíchla. Veď prečo mám pykať za chyby svojich rodičov“* (s. 18). Yuna sa nesnaží okolitú realitu pre čitateľstvo zjemniť, netrápia ju výčitky svedomia, je úprimná aj sama voči sebe, rovnako je však úprimný aj jej súcít a empatia, prejavujúce sa napríklad vo chvíli, keď „postihnutej“ sestre daruje nový vozík: *„Keď sedela na svojom novom tróne, ohmatávala ho, objavovala postavy a ornamenty a ja som cítila dojatie, akoby som vykonala čosi ľudské pre osobu ktorá nie je celkom človek, teda myslím tým že je odlišná. Tak veľmi odlišná že tí čo na ňu nie sú pripravení, sa jej zľaknú a najhoršie na tom je že Bettina chápala viac než si väčšinou mysleli“* (s. 133).

Výrazným charakterovým rysom Yuny je totiž predovšetkým akási zvláštna citlivosť, ktorú prejavuje voči svetu a ľuďom naokolo. Táto citlivosť má až fantastický, či minimálne veľmi nezvyčajný rozmer – akoby hrdinke umožňovala udalosti vycítiť prv, než sa stanú, nie však v zmysle magických zjavení či vnuknutí, ale akoby vnímala a rozumela rovinám skutočnosti, ktoré si bežne nevšímame, nevenujeme im pozornosť, prípadne si ich existenciu vôbec nepripúšťame. Priesračnosť vnímania sa prejavuje predtuchami, ktoré však možno predtuchami vôbec nie sú, naopak, svedčia len o nefiltrovanom vnímaní reality takej, aká je, nie takej, ako sa bežne javí, alebo akú by sme ju chceli vidieť či ako nám ju umožňujú vidieť rôzne mriežky a škatuľky, do ktorých ju rámuujeme, aby sme ju dokázali uchopiť v jej zložitosti. Yuna

tak čitateľstvu po celý čas nastavuje zrkadlo a neúnavne nás stavia pred otázku, koho vnímanie reality je tu v skutočnosti „pokrivené“. Nie sme to my, komu zdanie „normálnosti“ bráni nahlas pomenovať, v akom svete (deformovanom, nefunkčnom, plnom nechutných a odpudzujúcich stránok bytia) v skutočnosti žijeme?

Román *Sesternice* priniesol Venturini dlho očakávané uznanie čitateľstva aj literárnej kritiky. Keď v roku 2007 vyhrala, pod pseudonymom Beatriz Portinari, literárnu súťaž Premio Nueva Novela významného argentínskeho periodika *Página/12*, ukázalo sa, že nejde o žiadnu neznámu, začínajúcu autorku, ale o 85-ročnú spisovateľku s takmer tromi desiatkami básnických a prozaických kníh na konte (množstvo z nich dokonca ocenených). Záujem o perversnosť, rôzne morbidnosti, abnormality a deformity, ako aj akcent na motív detstva jej tvorbu istým spôsobom približujú k predchodkyňi Silvine Ocampo, aj tá sa však uznania dočkala až mnoho desaťročí po smrti: neviditeľnosť autoriek nie je v literárnom svete nijakým prekvapením.

Po definitívnom posvätení na literárnom poli sa niektoré predchádzajúce diela Aurory Venturini dočkali reedície pod prestížnou vydavateľskou značkou Mondadori. Okrem veľmi špecifického debutu vzbudzuje verejná autorkina persona na literárnej scéne množstvo otázok, najmä pre jej nejednoznačné vyjadrenia až mystifikácie týkajúce sa osobného života. V spojení s unikátnym a neopakovateľným literárnym hlasom, ktorý sa jej podarilo stelesniť v postave maliarky Yuny, sa Venturini nepochybne zaradila medzi najvýraznejšie literárne zjavy na súčasnej argentínskej literárnej scéne. A čo sa slovenského prekladu týka, *Sesternice* sa bez pochyb radia medzi najvýraznejšie literárne počiny, ktoré u nás minulý rok na poli prekladovej literatúry vyšli.

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.

DENISA BALLOVÁ
Od nostalgie k vytriezveniu.
Spoločenské a politické zmeny
v Albánsku očami dievčaťa

YPI, Lea. 2023. *Svobodná*. Brno : Host.
Preložila Ester Žantovská.

Väčšina z nás tie príbehy pozná už len sprostredkovane – dlhé rady na banány, rifle z Tuzexu a siivosť života. Albánska spisovateľka a politologička Lea Ypi na obdobie komunizmu nazerá optikou svojej rodiny, ktorú toto obdobie poznačilo. Jej román *Svobodná* vydalo brnianske vydateľstvo Host v bezchybnom preklade Ester Žantovskej. Ypi v ňom poukazuje na obmedzenosť režimu, pokrivené ľudské charaktery, zničené kariéry, ale tiež radosť, ktorú vďaka svojim rodičom a babke zažívala, keď bola ešte zarytá pionierka a svojou jednoduchou detskou dušou milovala Stalina: „*Nikdy předtím jsem o svobodě nijak zvlášť nepřemýšlela. Nebyl důvod. Měli jsme přece svobody až až. Cítila jsem se tak svobodná, že jsem svobodu často vnímala jako břemeno, a občas, například zrovna toho dne, dokonce jako hrozbu*“ (s. 20).

Lea Ypi sa svojou knihou približuje k tvorbe gruzínskej autorky píšucej v nemčine Nino Haratischwili, ktorá rovnako pochádza z bývalého sovietskeho priestoru. Obe videli pád ZSSR a zmeny, ktoré to spôsobilo. Kým Haratischwili sa sústreďuje na dejiny v širších súvislostiach – rodina, priatelia, spoločnosť, Ypi si priestor zužuje na rodičov, starú mamu a jednu-dve kamarátky. Aj pre ňu je spoločnosť dôležitá, avšak zostáva len kulisou, ktorá odráža zvuky prenikajúce z domácností. Albánska aj gruzínska autorka riešia existenciálne otázky – kto som a kam idem, avšak kým Haratiswchili to robí skôr nezúčastnene, s nadhľadom a z vtáčej perspektívy, Ypi je osobná, omnoho úprimnejšia a priama: „*Nejenže jsem nedostala odpověď na své otázky ohledně rodné země, ale navíc mě to přimělo přemýšlet o tom, do jaké rodiny jsem se vlastně narodila. Pochybovala jsem o svých příbuzných a tyhle pochybnosti začali nahlašovat mou představu o tom, kdo jsem*“ (s. 43).

Lea Ypi používa ich-formu rozprávania a drží sa jasnej chronológie. Veľkú časť románu

Svobodná tvoria opisy jej detstva na pozadí spoločenských zmien. Z dôveruje sa nám s povinnosťami, ktoré musela plniť, úlohami, ktoré musela vykonávať, aj s rebéliou, ktorá u nej neskôr nastúpila: „*Křehká rovnováha mezi dodržováním pravidel a jejich porušováním se vztahovala i na další oblasti života. Týkala se situací, kdy jste přišli do školky ve zmačkané, nebo dokonce špinavé uniformě, když vás kadeřník, případně rodiče, ostříhali podle imperialistické módy, když jste si nechali narůst nepřijatelně dlouhé nehty nebo si je nalakovali neobvyklou, revizionistickou barvou, například hodně tmavě fialovou. (...) Ovládnutí křehké hranice mezi dodržováním pravidel a jejich porušováním se u dítěte považovalo za známku vyzrálosti a úspěšného začlenění do společnosti*“ (s. 69).

Ypi sa neštíti zdieľať svoje zážitky, výchovné praktiky rodičov, ich zlyhania a chyby. Robí to však láskavo a s istou dávkou humoru. Nie je súcitná, skôr ľudsky vykresľuje svojich najbližších, keď píše o svojej mame, ktorá ju usmerňovala svojou neviditeľnou autoritou, a potom o otcovi, ktorý bol vo vnútri obrovský dobrák a miloval svoje tri ženy (dcéru, manželku a mamu) tou najobvyčajnejšou a najsilnejšou láskou: „*Když mě chtěl potrestat táta, posílal mě na pár hodin ,rozjímat’ do ložnice, kterou jsem s dětským sklonem ke zveličování překřtila na ,vězení’, protože tam nebyly žádné hračky. Občas jsem si s sebou směla vzít knihu, a jelikož jsem bývala naštvaná a ublížená, vždycky jsem si vybrala román o nějakém sirotkovi – Bídňíky, Bez domova nebo Davida Copperfielda. Nikdy jsem se však nenechala utrpením hlavních hrdinů rozptýlit natolik, abych zapomněla na vlastní trápení*“ (s. 82).

Albánska autorka sa vracia k myšlienke slobody a k tomu, čo táto sloboda znamená pre spoločnosť aj jednotlivca, ktorý síce nemá všetko potrebné, ale má toho dosť a má presne to isté, čo ostatní. Až s vekom získava poznanie, že jej rodičia sa nemohli venovať tomu, čomu chceli, a boli prinútení vzdať sa svojich plánov: „*Ve valutovém obchodě se plnily sny*“ (s. 100). Kým prvá polovica knihy venovaná obdobiu pred pádom režimu je do veľkej miery vtipná a nadnesená pre detské

vnímanie sveta, druhá polovica sleduje nástup demokracie, ktorý však nebol jednoduchý ani bezproblémový. Spreádzali ho nepokoje, ktoré prerástli do občianskej vojny. Ypi (rovnako ako Haratischwili v prípade Gruzínska) tieto udalosti opisuje bez prikrášlenia a tak, ako sa stali. Nesklzáva do suchého informovania, ale díva sa predovšetkým na ľudské príbehy. Tie sú pre ňu dôležité. Centrom naďalej zostáva jej najbližšia rodina: „*Zbylo nám jediné slovo: svoboda. Zaznívalo v každém televizním projevu, v každém vztekle vyřváváném pouličním sloganu. Svobodu nám naservírovali jako večeri, kterou zapomněli rozmrazit. Trochu jsme ji přezývali, rychle spolkli, ale hlad jsme nezahnali. (...) Různé scénáře, do té doby považované za divoké fantazie, byly později nahlíženy jako naprosto nevyhnutelný vývoj událostí. O prohře jsme zkrátka uvažovat nedokázali. (...) Mluvili jsme o svobodě stejně jako v minulosti, jako o ideálu, který se konečně uskutečnil. Jenže věci se změnilý tak zásadně, že jsme později mohli jen těžko tvrdit, že z nás v obou případech mluvili ti stejné lidé. (...) Život se proměnil ze dne na den*“ (s. 144 – 145).

V druhej časti knihy sa tak objavujú slová ako „emigrácia“ a „slobodné voľby“, ktoré sa dovtedy vôbec nespomínali. Ypi sa vďaka rodine babičky dostáva do Grécka, kde zrazu zisťuje, čo znamená Západ a ako to v realite vyzerá. Opisuje svoje pocity z klimatizácie, chuti banánu, pohľadu na semafor, z toho, ako si prvýkrát obliekla džínasy: „*jak jsem se poprvé posadila na záchod, místo abych si přidřepala; jak jsem poprvé viděla psy na vodítku, jak za sebou vedou lidi, namísto psů táhnoucích se za lidmi; jak jsem poprvé dostala opravdickou žvýkačku, a ne jenom prázdný obal; jak jsem poprvé viděla budovy se spoustou obchodů uvnitř a výlohy přetékájící hračkami*“ (s. 171). So zmenou režimu v Albánsku sa zmenila aj rodina. Mama nadobudla sebedomie, ktoré nebolo obmedzené len na múry domova, ale vstúpila do politiky. Kým dovtedy hovorila o ženských právach len v kuchyni, zrazu to mohla robiť aj otvorene na verejnosti: „*Režimu se podařilo přetrhat řetízky s křížky, které ženy nosívaly na hrudi, ale mužská mysl zůstala těmito okovy i nadále*

spoutaná. Nedalo se dělat nic moc jiného než čekat, až se časy změni, anebo přijmout mámin pohled na věc a začít se bránit“ (s. 211).

Do slovníka sa zaradili tiež ďalšie nové pojmy ako „občianska spoločnosť“, „liberalizácia“, „privatizácia“ alebo „transparentnosť“ či „boj proti korupcii“. Ypi píše seabedome o svojej krajine a dezilúzii, ktorú so sebou priniesli skorumpovaní politici a pyramidové schémy okrádajúce obyčajných ľudí. Autorka naďalej odhodlane píše o spoločnosti, ktorá sa potrebovala vyhrabať spod trosiek politického zemetrasenia, ale váľala na seba ďalšie a ďalšie sutiny: *„Na počátku cesty nikoho nenapadlo zeptat se, kde ten tunel končí, jestli světla nezhasnou a co nás čeká na druhé straně. Nikoho nenapadlo vybavit se baterkou, nakreslit si mapu nebo se ptát, jestli už z toho tunelu někdo vyšel živý, jestli těch východů náhodou není víc a jestli se všichni vynoříme na tom samém místě. Místo toho jsme napochodovali dovnitř a doufali, že to zářivé světlo nezhasne. Předpokládali jsme, že už jsme se nadřeli a načekali dost, podobně jako v socialistických frontách – trpělivě jsme nechávali ubíhat čas a neztráceli naději“* (s. 266).

Ypi poslednú kapitolu knihy venuje súčasnosti a vysvetľuje svoju vedeckú dráhu. Na prestížnej Lodon School of Economics vedie kurz marxizmu. Vtip? V žiadnom prípade, aj keď na prvý pohľad to tak môže vyzeráť. Ypi v epilógu analyzuje svoje rozhodnutie aj prvotné nepochopenie zo strany rodiny, takisto píše o pochybnostiach, či urobila správne. Keďže to musela často vysvetľovať pred ostatnými aj sama pred sebou, napísala knihu *Svobodná*. Či je to vysvetlenie dostatočné, nechám na vaše posúdenie. Rovnako ako diela Nino Haratischwili však budem odporúčať aj román Ley Ypi. Ukazuje totiž na miesta, na ktoré sa takmer nedívame, a ponúka možnosť nazrieť na dôležité udalosti histórie z pohľadu ľudí, ktorí ich zažili.

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*.

DIANA DÚHOVÁ

Život sa žije pred Bránou

ABD AL-AZÍZ, Basma. 2022. *Zástup*.

Bratislava : BRAK. Preložil Marek Brieška.

Román *Zástup* vyšiel v origináli v roku 2013, autorka ho začala písať na jeseň roku 2012 ako reakciu na prevzatie moci náboženskou vládou Moslimského bratstva. Inšpirovala sa konkrétnou udalosťou. V centre Káhiry videla stáť v rade pred vládnu budovu množstvo ľudí. Dvere boli zatvorené. Keď po dvoch hodinách kráčala späť, v rade, na tom istom mieste, stáli tí istí ľudia, nepohli sa dopredu ani o kúsok. Dvere na úrade boli stále zatvorené: *„Keby všetci spoločne urobili jeden krok, ten jediný akt by stačil na to, aby otriasol múrmi Brány a veci by sa pohli dopredu“* (s. 101). Tento zážitok pretavila do surrealistickej, satirickej, absurdnej fikcie – románu *Zástup*, ovplyvneného dielami 1984 a *Farma zvierat* od Georgea Orwella či Kafkovým *Procesom*.

V nedefinovanom štáte sa po neúspešnom ľudovom povstaní dostáva k moci centralizovaná moc, známa ako Brána. Brána je bližšie nepomenovaná autorita, ktorá kontroluje väčšinu aspektov každodenného života a na všetko vyžaduje povolenia, ktoré nikdy neudelí. V zástupe pred Bránou čakajú občania zo všetkých spoločenských vrstiev, revolučný novinár, šejk, chudobná žena, ktorá sa obáva o zdravie svojej dcéry, učiteľka, provokatér, krátkovlasá žena a muž v džalabíji ako predstavitelia dvoch svetonázorov. Medzi nimi je aj Jahjá, muž, ktorý bol postrelený počas nepokojov a čaká na povolenie od Brány, aby mu odstránili guľku z tela.

Postreleného Jahjú ošetruje lekár Tárik. Brána pomocou propagandistickej kampane prepisuje históriu, popiera, že by počas nepokojov niekoho zastrelili. Brána nariaďuje, že je nezákonné odstrániť guľku bez povolenia. Odstránenie nábojov by dokázalo ich existenciu, a teda aj streľbu na demonštrantov. Všetky dôkazy o štátnom násilí, vrátane röntgenových snímok, musia teda zmiznúť. Jahjá, hoci s guľkou v tele vnútorne krváca, tiež začína jej existenciu spochybňovať.

Román *Zástup* je metaforou i metonymiou, snáď hyperbolou bezprávia, autokracie, tyranie, propagandy, zavádzania a spoločenského zla, ktoré narastá obludným tempom do obludných rozmerov. Brána, predstaviteľka moci, sa v románe nikdy neotvorí.

Na takú statickú „aktivitu“, ako je čakanie v zástupe, má však dej tohto diela pomerne svižný spád. Podobne čulý je aj život čakajúcich, ktorí svoju existenciu dennodenne prispôsobujú novým podmienkam, teda obmedzeniam. Príbeh, ako to už býva, tvoria životné situácie jednotlivých postáv, ich spoločným menovateľom je potreba vydania dokumentov či potvrdení od Brány. Čakatelí prišli z rôznych oblastí, pochádzajú z rôznych vrstiev. Spája ich zástup, ako mimoriadna situácia, ktorá zomkne nedobrovoľných účastníkov. Východisko z tejto situácie je však v nedohľadne. Život, ktorý sa začne odvíjať pred Bránou, dostáva monštruózny a čoraz konkrétnejší rozmer – stáva sa realitou, novým bytím. Človek si zvykne aj na šibenicu. Jav, ktorý sa v toku dejín stal zákonitosťou. To, čo bolo včera nemysliteľné, je dnes normálne. Paradoxne – alebo podľa očakávaní – sa situácia v zástupe stabilizuje a vznikajú v ňom spoločenské pravidlá, ktoré sa dodržiavajú: *„Nádží na pravidlá zvysoka kašľal. Kadečo sa mu preháňalo v hlave, no s myšlienkami sa zveroval len Jahjovi. Nechápal, ako mohli ľudia tak lipnúť na novom živote v zástupe. Zrazu sa z neho stalo centrum vesmíru a čakatelia neboli schopní vykročiť zo zóny komfortu. (...) Rozdiely sa stierali. Zrazu si boli všetci rovní, podobní jeden druhému. Rovnaké výrazy na tvárach, identická apatia“* (s. 101).

Autorka dej bravúrne ženie do naozaj groteskných absurdít. Brána najskôr povolí operácie projektilov len v nemocnici patriacej Bráne, neskôr, ako už bolo povedané, poprie streľbu aj strelné poranenia. V súlade s vyhláseniami sa menia aj lekárske správy, tam, kde sa najskôr hovorilo o strelných poraneniach, sa píše o páde a pod.: *„Vyšetrenie röntgenom neukázalo žiadne stopy po zraneniach střenými zbraňami. Na poludnie sa dozvedel, že nejde o ojedinelý případ. Podobné správy boli vystavené aj dalším dvom pacientom, kterých práve vyniesli z operačnéj sály“* (s. 58).

Keď sa v spoločnosti, ktorú reprezentuje stojaci zástup ľudí, začnú dvíhať vlny nepokojov, pričom jedným so spojív s okolitým svetom sú mikrobussy, Brána zatvorí čerpacie stanice s vysvetlením, že benzín bude potrebný na čistenie námestia a ulíc, kde po hanebných nepokojoch ostala špina. Časť paliva sa má vyliť do kanalizácie v rámci ničenia škodcov. V zástupe sa šíria zaručené správy, že Brána sa čoskoro otvorí, zároveň vyjde príkaz, že ľudia budú môcť ísť len smerom k Bráne, opačne nie. Brána dá pre „bezpečnosť“ čakajúcich postaviť okolo zástupu provizórne barikády, neskôr múr. Po tom, čo vypuknú ďalšie nepokoje, Brána vydá zákaz vstupu do zóny, kde je zástup. Nepokoje Brána oficiálne vysvetľuje všetliako, napríklad akýmsi šialenstvom z tepla, preto sa tím odborníkov zaoberá možnosťou umiestniť slnečníky na miesta s vyššou koncentráciou ľudí. Napokon Brána vydá oznam, že všetko, čo sa dialo, bolo natáčanie filmu, ktorý mal byť čo najdôveryhodnejší, preto boli kamery ukryté: *„Amání si konečně vydýchla. To oznámenie jej připadalo ako splnění nějakého tajného přání. Konečně zavládne pokoj a stabilita – až na to, že Jahjá čochvíla vykrváca. Hoci v ozname nebolo ani zrnko pravdy, rozhodla sa, že mu bude veriť“* (s. 236). Z katastrofickej dystópie sa stáva groteska.

Smerovanie deja akoby určovali Jahjove lekárske správy, ktoré sú zakaždým, keď ich Tárik číta, pozmenené – menia sa v súlade s pokynmi Brány (druh a pôvod zranenia, anulujú sa pôvodné laboratórne výsledky, postrácajú sa RTG snímky): *„Pri sledování pacientov vyšlo najavo, že nejeden přístroj vykazuje chybné výsledky, čo znemožňuje přesne určit diagnózu“* (s. 104). Nasledoval zákaz ich používania a relevantné boli len výsledky z nemocnice patriacej Bráne. Keď sa Tárik napokon rozhodne Jahjiho operovať doma a odstrániť mu guľku bez povolenia, v lekárskech záznamoch sa dočíta len to, že Jahjá strávil v zástupe 114 nocí (a zrejme podľahol zraneniam).

Už samotná anotácia napovie, že to nebude jednoduché čítanie. A naozaj sa tieto pripodobenia nečítajú dobre. V čom je však najväčší problém slovenského vydania? V slovenčine, ktorá dostáva na frak z každej strany. Vzhľadom

na neznalosť arabčiny neviem posúdiť, či ide o kalky, v každom prípade je to štylistické utrpenie, dehonestujúce pôvodné dielo. Nezvládnutá syntax, slovosled s prvkami bohemizmov... Nie je jednoduché vnímať dielo celistvo, posúdiť jeho hodnotu, prínos, krásu, ak je jazyk, ktorý je jeho nositeľom, na takto chabej úrovni. Okrem uvedeného absentuje ľahkosť slova, ktorá by posúvala príbeh dopredu, naopak, neobratné vety nútia čitateľa a čitateľku preskakovať jednotlivé pasáže a potom sa k nim s nechutou vracieť, lebo strácajú kontinuitu: „*Od chvíle, keď sa objavila Brána, ktorá zasahovala do všetkých oblastí života, ľudia boli zmätení. Netušili, čo sa vlastne od nich očakáva a čo čakať od Brány. V jeden deň sa proste zobudili a bez akéhokoľvek predchádzajúceho varovania tam stála Brána. Noc predtým niektoré televízne kanály iba odvysielali krátky príhovor, v ktorom oznámil vtedajší vládca nutnosť opätovne udržať kontrolu nad situáciou po tom, čo sa rozšírili násilnosti a nepokoje medzi obyvateľstvom. Tieto vznikajúce vlny nepokojov poškodili jeho povesť a ohrozovali jeho majetok i jeho kumpánov. Hrozilo, že systém, ktorý sa on a jeho najbližší okruh tak veľmi snažili udržať pohromade, sa zrazu rozpadne*“ (s. 35 – 36).

Čítanie tejto knihy je ako ryžovanie zlata. Ak sa čitateľovi či čitateľke podarí dostať sa cez balast slovenského prekladu, nájde zlato. Škoda: „*Chceli zrušiť nové pravidlá záväzné pre všetkých a nastoliť režim, ktorý, ako sa domnievali, by podľa niektorých bol menej utláčateľský a autoritatívny. Otvorenejší a flexibilnejší. No Tárik sa domnieval, že by to viedlo k väčšej nestabilite (...)* Tárik nebol zrovna veľkým milovníkom histórie, no dobre si pamätal prvú vlnu protestov. Dočítal sa, že sa prehnala ako hurikán krajinou. Takmer zmietla vtedajšieho vládcu, prekonala bariéry a porazila bezpečnostné zložky“ (s. 10 – 11); „*Mladík, ktorý stál za ním, sa zaujímal, o koľkej Bránu otvoría. Jahjá len pokrčil plecami. Zomkol pery a nič nepovedal. Absolútne netušil, kedy by sa tak mohla otvoriť*“ (s. 13); „*Vtedajší vládca zmi-zol zo scény a Brána začala následne riadiť záleži-*

tosti v spoločnosti, vydávať obmedzenia a regulácie potrebné na vybavovanie rôznych žiadostí“ (s. 36); „*Tmavozelené stoličky, malé kachličky, také zájdené, že už nevyzerali vôbec bielo*“ (s. 141).

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 *Karín*. Živí ju práca v PR a marketingu.

MATEJ BARČ

O telách a ľuďoch

VLASÁKOVÁ, Klára. 2023. *Těla*.

Praha : Euromedia.¹

Napriek názvu druhého románu Kláry Vlasákovej je jednou z hlavných tematických línií knihy snaha postáv oslobodiť sa od vlastnej telesnosti. Motív tela môže nadobudnúť aj symbolický rozmer, môžeme pod ním chápať rodinné a spoločenské putá, ktoré človeka zväzujú, určujú mu už od narodenia rolu, v ktorej sa – či chce alebo nie – musí pohybovať do konca života. Už záver prvého (nečíslovaného) textu knihy, ktorý má charakter persiflážnej rozprávky a grotesky, v ktorej dcéra zabije svoju matku, rozseká ju a zahrabe v lese, je v tomto zmysle príznačný: „*Mladá žena se vydala na cestu domů. Šlo se jí lehce jako nikdy předtím. Její nohy se odrážely od mechových polštářů, jako by najednou vůbec nic nevážila. Stačilo by zhoupnout se o trochu víc a vynesla by se do vzduchu. Plachtila by nad stromy jako pták. Vůbec nic by jí nekladlo odpor*“ (s. 11).

Z kompozičného hľadiska sa román skladá z dvadsiatich dvoch kapitol, pričom niektoré sú označené číslovkami, iné menom jednej z postáv (Róza) a pri posledných dvoch, keď sa rozprávačka (autorka) najviac približuje k postave dcéry, ide o kombináciu číslovky a mena: *Dvacet jedna, Róza, Dvacet dva, Róza*.

Vlasáková sa okrem osobnej a rodinnej problematiky v knihe dotýka aj sociálnych problé-

mov, už len vzhľadom na existenčné „zápasy“ hlavnej hrdinky, ktorej dôchodok nepokryje základné životné náklady, a preto si musí privyrábať strážením cudzích detí, čo pôsobí o to tragikomickejšie, že na vlastnú rodinu nemá dostatok času. Avšak dôchodkyňa Marie vníma bezperspektívnu a bezmyšlienkovitú životnú a pracovnú rutinu ako niečo prirodzené a nemenné: „*Marie se neubrání úsměvu. Kde se vůbec vzala tahle otázka, jestli člověka to, co dělá, baví? Celé roky pracovala, protože zkrátka musela, a nemělo smysl ptát se na něco podobného. Každý den byl jako hromada prádla, které se musí roztřídit, vyprat, vyžehlit, pověsit a složit – a pokud se člověk soustředí jen na jeden úkol, není na tom nic tak těžkého. Jak by si však pomohla, kdyby si do té hromady najednou sedla a začala uvažovat, jestli jí to baví?*“ (s. 34). V tomto sa prejavuje jeden z hlavných rozdielov medzi Máriiným prístupom k životu a životnými postojmi jej dcéry Rózy (a ľudí z dcérinej generácie): „*Jsou to hodné děti a myslí to dobře. Ale Marie zapochybuje, jestli vědí, o čem vlastně mluví*“ (s. 37).

Medzi matkou a dcérou stoja ako priepasť názorové a postojoyé konflikty, matka sa cíti ostrkovaná, vytlačovaná z dcérinho sveta, nerozumie jej, bojí sa, že ju spoločensky znemožňuje, dcéra sa na druhej strane snaží k matke priblížiť, avšak bez toho, aby ju chcela skutočne chápať bez blahosklonnosti alebo podráždenosti z matkiných „zaostalých“ názorov. V situáciách, keď sú obe naraz v spoločnosti (Rózina svadba), na povrch vystupuje Máriina ustráchaná infantilnosť, zrazu sa menia rodinné roly a Marie sa stáva dieťaťom: „*doufá, že si nikdo nevšimne, že ona mezi dospělé doopravdy nepatří – je jako malá holka v příliš dlouhém kabátě, o který zakopává*“ (s. 43).

V skutočnosti je základným životným pocitom Marie osamelosť a strach z toho, že sa vekom stane „bremenom“, niekým, kto nie je schopný sa o seba postarať a je odkázaný na pomoc druhých (ako deti a – v závere románu – starí ľudia, ktorých Marie opatruje). Deficit intimity občas spontánne vybehne, napríklad v scéne „indiskrétneho“ bozku Štěpánovmu – Rózin manžel – dedkovi, čo môžeme chápať ako predzvesť vyvrcholenia konf-

liktných línií v závere románu, a zároveň je táto prirodzená túžba po blízkosti nekomunikovateľná smerom k ostatným postavám a zostáva pre ne v lepšom prípade nepochopiteľná, v horšom (záver knihy) odsúdeniahodná a škandalózna: „*„Omlouvám se,‘ zamumlá. ‚Já... já jsem nechtěla.‘ Róza i Štěpánovi rodiče se tváří udiveně, ani jeden však nic neříká. Na malý okamžik jim Marie chce vysvětlit, proč to udělala, chce jim vylíčit ten zmatek a osamění a láskyplný reflex, který je rychlejší než jakákoli myšlenka... jenže ničemu z toho by nemohli porozumět, nic z toho by jim nejspíš ani nedovedla srozumitelně předat, a tak jim namísto toho jen pokyne a bez jakéhokoli vysvětlení zamíří pryč*“ (s. 46).

Máriino abnormálne nízke sebavedomie spôsobuje, že trpí večným syndrómom votrelkyne a vinníčky: „*Proč hned myslí na to nejhorší? Proč se tak často bojí, že ji lidé prokouknou jako podvodnici, se kterou už potom nebudou chtít mít nic společného?*“ (s. 52). Superlatívy pri Máriiných autocharakteristikách sú vždy dehonestujúce: „*Marie Dostálová, nejjednodušší žena na světě*“ (s. 54); „*Marie Dostálová, nezbabělejší žena na světě*“ (s. 89); „*Marie Dostálová, nejzlomyslnější žena na světě*“ (s. 129); „*Marie Dostálová, nejbláhovější žena na světě*“ (s. 165). Marie pritom celý čas podvedome, ale o to intenzívnejšie pociťuje túžbu po naplnenom živote, ktorý jej neposkytuje svet povrchných vzťahov, postavených na utilitárnom prístupe k človeku a večnej finančnej (a existenčnej) neistote. Starajúc sa o cudzie deti v cudzích domovoch cudzích rodín v skutočnosti nie je nikde doma – ani v priestore „vlastného“, prenajatého (sic!) bytu – a medzi ňou a Rózou panuje permanentné citové odcudzenie a nepochopenie, ktoré sa obe neúspešne pokúšajú preklenúť.

V súvislosti s citovým chladom, túžbou „oslobodiť sa“ od vlastnej telesnosti a neschopnosti skutočne sa druhému otvoriť a vzájomne si porozumieť čitateľa a čitateľku neprekvapí, že aj akt Rózinho oplodnenia, ktoré by malo byť spontánnym aktom vzájomného telesného spojenia partnerov par excellence, je v knihe spojený (kvôli nutnosti umelého oplodnenia) s chladnou, vecnou a neosobnou exekutívou gynekologickej am-

¹ Kniha medzitým vyšla aj v slovenskom preklade (N. Pravdovej) vo vyd. *Literárna bašta*.

bulancie, čomu zodpovedá aj použitá lexika: „*Kdyby se neukázal žádný zjevný problém, ' pokračovala doktorka, tak by bylo vhodné vyzkoušet jako první krok inseminaci (...), A ten druhý krok?' chtěl vědět Štěpán (...), Celý IVF cyklus včetně stimulace, punkce oocytů a pokusu o jejich oplodnění, ' vysypala ze sebe rychle doktorka, jako by byla v televizní soutěži, kde má v co nejkratším čase vyjmenovat co nejvíc odpudivě znějících slov*“ (s. 94). S danými procesmi je prirodzene spojená veľká dávka dehumanizácie pacientky, budúcej matky: „*A tak se dostali k inseminaci, procesu, jehož jméno si všichni spojují hlavně s dobyt看em*“ (s. 95); „*Ačkoli se jí Lipová dívá do očí, připadá si Róza, že ji doopravdy nevidí; nakládá s ní jako s kusem půdy určené k osevu. To, co si Róza myslí nebo říká, není vůbec důležité*“ (s. 96); „*Sestra přijde ještě několikrát. Obchází kóje, jako by kontrolovala domácí zvířata*“ (s. 99). Vrcholom grotesknej situácie je moment vloženia oplodneného embrya do Rózinej maternice – akt, pri ktorom by za normálnych okolností mala byť Róza takpovediac „maximálne prítomná“ vo svojom tele, sa stáva ponížujúcim a odstrašujúcim procesom, počas ktorého sa Róza podvedome uchyluje k depersonalizácii (v duchu vystupuje zo svojho tela): „*To už přistoupí o něco blíží taky embryoložka a Róza otevře oči. V odrazu na stropě vidí cizí ženu ležící na lehátku. Dívá se na ni tak dlouho, až jí ta z odrazu pokyne na pozdrav. Róza by jí ho chtěla oplatit, ale má strach, že by si toho někdo na sále všiml a považoval ji za blázna*“ (s. 100). Rodinné vzťahy sú v románe zobrazené ako súperenie protichodných vôlí, emócií a predstáv o živote, a to nielen medzi dospelými deťmi a starými rodičmi („*Marie [...] vidí, jak Róza svou podrážděnost směruje výhradně na ni; to matka je hromosvod jejich nálad, to matka musí všechno vydržet. Ve vztahu k Marii žádná [...] hranice není; jejich pouto je jako rovná nekonečná planina*“, s. 111), ale aj – a to na doslova darvinistickej úrovni – medzi deťmi a rodičmi všeobecne: „*Až bude [dieťa] na světě, bude potřebovat ze své matky ještě víc – obsadí ji a zplundruje jako vojsko, které za sebou nechává jen spálenou zem*“ (s. 111). Tento sústavný boj v lepšom prípade pre-

chádza do akceptovania určitých rodinných rol a ritualizovaných úkonov, spôsobených vzájomnou únavou a rezignáciou: „*Stojí proti sobě jako dva unavení gladiátoři, příliš slabí, než aby se zmohli na úder*“ (s. 110); „*Jejich spolužití připomíná spíš dva nemocné manžele, jimž už nezbývá síl na to, aby se vraceli ke starým sporům, a tak raději mluví o všednostech nebo mlčí*“ (s. 115). Odpor, ktorý Marie pociťuje k svojmu telu, je vyjadrením jej odporu k sebe samej, voči vlastnej smrteľnosti v konfrontácii s bezvýznamnosťou a všednosťou života. Vo všeobecnosti je starnutie v románe zobrazované ako miznutie tela, v prenesenom zmysle to môžeme chápať ako vytrácanie sa človeka zo siete spoločenských a príbuzenských vzťahov, jeho znezvýznamňovanie pre okolie: „*Těla starých žen doopravdy neexistují – je věková hranice, časově přesně neurčená, ale přesto pevná, po jejímž překročení přestávají být viditelná. Každý den se vypaří tuny kostí, svaloviny a hektolitre krve!*“ (s. 13); „*Kryštof se odmlčí a zachmuří; vypadá najednou jako docela obyčejný chlap (...), je z něj ustaraný muž středního věku, který měl děti o něco později, než by býval měl mít. Ještě před pár lety by si s jejich vrtochy nejspíš hravě poradil, ale teď ho zmáhají, a on se každým dnem stává bledším a nezřetelnějším jako malba vystavená příliš prudkému slunci*“ (s. 69). Proces dospievania je (neprekvapivo) v knihe tiež zobrazený skôr v negatívnom svetle, ako strata niečoho nenávratne cenného: „*Sama Marie si pamatuje podobné okamžiky z dětství; ten pocit, že člověk objevil poklad, který si musí střežit a ani na chvíli se od něj nehnout. Teprve běhen let se dostavil kýžený odstup – stáváme se uvážlivými a povznesenými, ale ve skutečnosti se jen otáčíme ke kráse zády, a ona nám tak zvolna přestává pronikat do životů*“ (s. 68). Napriek rozprávaniu v tretej osobe singuláru preniká rozprávačka citelne do vnútorného sveta jednotlivých postáv (najmä matky a dcéry), pričom explicitne formuluje myšlienky, ktoré tie nedokážu (alebo nie sú ochotné) vypovedať priamo. V postave dcéry môžeme vnímať taktiež určité autobiografické momenty (pracuje vo vydavateľstve, zároveň píše, je predstaviteľkou autorki-

nej generácie). Rózine pochybnosti o zmysle vlastnej tvorby, o tom, či na ňu má vôbec právo, korelujú s jednou z hlavných problémových otázok románu, a síce, či má vôbec zmysel v dnešnom svete mať deti: „*Psát je pro ni jako křičet na otevřené pláni; vítr jí utrhuává věty od úst a ty letí nenávratně kamsi za vzdálený mlžný obzor. A přesto Róza nechce, nemůže přestat. Křičí dál a dál, dokud v ní zbývá ještě aspoň trochu síly, nemůže jinak (...)* Zná se s několika spisovateli a ví, že i oni se potýkají s krizemi a pochybami. Rózu však zajímá něco jiného, závažnějšího: pokládají si někdy otázku, jestli mají na psaní jako takové nárok?“ (s. 48). Tento pocit možno súvisí s poznaním, ktoré vyjadruje Marie v úvahe nad tým, prečo ju nikto v skutočnosti nepočúva, keď začne hovoriť o sebe: „*Až mnohem později ji napadlo, že problém netkví v tom, jakým způsobem mluvila o svých potížích; hlavní zádrhel byl, že nějaké potíže vůbec měla. Svou přítomností totiž neustále připomínala těm, co na tom byli lépe než ona, okraje jejich blahobytu*“ (s. 81). Je to presne táto životná situácia totálnej opustenosti, spojenej s celoživotným naučeným odmietaním vlastného tela a jeho prirodzených potrieb, ktorá Máriu spája so starými ľuďmi, ktorých opatruje, a ktorá ju nakoniec privedie k prekročeniu svojej schválenej spoločenskej úlohy a miesta.

V závere románu sa tak Marie stáva terčom spoločenského odsúdenia práve vtedy, keď vyjde zo svojich celoživotných rol poslušnej zamestnankyne, chápavej poslucháčky, trpezlivej matky, sta-

rostlivej opatrovateľky a pod., v snahe o banálne ľudské teplo a pochopenie. Vyvrcholením tohto procesu znovuobjavovania stratenej osobnej autenticity vo vzťahu k vlastnému telu a spoločnosti (k druhým ľuďom) môže byť moment, keď Marie získava nad svojím životom plnú kontrolu až – na prvý pohľad paradoxne – vtedy, keď z neho odíde, zmizne zo všetkých svojich spoločenských i príbuzenských vzťahov, rol a očakávaní: „*Nejde o to, jak moc intenzivně ji bude Róza hledat; veškeré rozhodování spočívá teď pouze na Marii. Marie, pouze Marie určí, co se s ní stane*“ (s. 190). Ako som už naznačil, jednou z hlavných otázok, ktorú Vlasákovej kniha kladie, je, či „*by nebylo skutečně dospělé a zodpovědné dítě nemít. Odmítnout tu nenechavou touhu znásobit se*“ vo svete, kde „*se možná nebude dát vůbec žít*“ (s. 119). Róza na túto otázku v závere románu nepriamo odpovedá afirmatívne, ale zároveň si uvedomuje limity vlastného materstva: „*Tohle je svět, ' pošeptá dceři, a já tě před ním nemůžu ochránit.*““ (s. 193). Vzhľadom na vyššie spomenuté Rózine úvahy o práve na vlastnú tvorbu je príznačné, že proces Rózinho písania, ktoré sa po pôrode akoby oslobodilo z predchádzajúcich vnútorných bariér, a proces starostlivosti o dieťa prebiehajú v závere románu súbežne.

MATEJ BARČ je absolvent štúdia histórie a slovenského jazyka a literatúry na Univerzite sv. Cyrila a Metoda v Trnave. V súčasnosti pôsobí ako externý doktorand na Univerzite Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach v študijnom programe literárna veda. Publikuje vo viacerých periodikách.

www.novotvar.sk

2.–5. október 2024

Organizátor: Hlavný partner:

novotvar.

Hlavný partner:

u. Fond na podporu umenia

Festival z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia

Domáci partneri festivalu:



Zahraniční partneri festivalu:



Mediálni partneri festivalu:



TVAR



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, administratíva: Martin Čaprnda. Redakčný okruh: Denisa Ballová, Jana Bodnárová, Lucia Duero, Etela Farkašová, Katarína Gecelovská, Eva Lalkovičová, Anna Luňáková, Matúš Mikšík, Natália Okolicsányiová, Vanda Rozenbergová, Marcela Spiššáková, Olina Stehlíková, Jaroslava Šaková, Viktória Laurent-Škrabalová, Michal Tallo, Miroslava Urbanová, Svetlana Žuchová. Štúdié sú recenzované. ISSN 1338-7146 (tlačená verzia). ISSN 1339-245X (online verzia). EV 4666/12. IČO 42263646. Umelkyňa čísla: Jana Zatvarnícká. Dátum vydania: september 2024. 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 sociálnych sieťach.

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.