

# Glosolália

1 | 2023

## OBSAH

- ZSOLT SÓRÉS: **Mýtický vzostup tvorkyne: Psychonautické putovanie Katalin Gály** | 1  
KATALIN GÁLY: **O mojom vnútornom kompose** | 7  
ZUZANA GABRIŠOVÁ: **České básničky na pokračování** (13. časť) | 19  
**Dve na jednu** (knihu *O tichu, pomalosti a iných hodnotách...*)  
EVA MALITI FRAŇOVÁ: **O napravovaní sveta podľa Etely Farkašovej** | 31  
DANA PODRACKÁ: **Kabinet pomalosti Etely Farkašovej** | 31
- ZACIELENÉ NA FEMINISTICKÉ DIVADLO**  
KATARÍNA KROKOŠOVÁ: **Mýty alebo fakty? Čo je čo v ženskej duši** (recenzia hry *peneLopa*) | 37  
URŠULA KOVALYK: **V kontexte vojny mi moje „čakania“ pripadali trápne** (rozhovor) | 41  
IVANA RECMANOVÁ: **Paměť je mocná zbraň** (o knihe *The Memory Librarian and Other Stories of Dirty Computer*) | 47
- ENVIRO SERIÁL**  
KATARÍNA GECELOVSKÁ: **Násilie včera, dnes a zajtra** (o knihe *Klimatické vojny*) | 49  
KARIN IVANCSICS: **Zápisky zlodejky kvetov** (preklad) | 55
- QUEER SERIÁL: MICHAL TALLO**  
LENKA ŠAFRANOVÁ: **„All I want is boundless love / All I know is violence“** | 63  
MATÚŠ MIKŠÍK: **Presla textu** | 70  
STANISLAV OLEJÁR: **Symbolický Tallo alebo sedem pojmov k trom knihám** | 74  
EVA URBANOVÁ: **Apokalypsa now** | 83  
ADRIÁN KOBETIČ: **Ergonómia umenia. Výstava 30 stupňov Ľudmily Hrachovinovej** | 90  
EVA ĎUROVEC: **Seriál o troch naliehavých knihách. Hrnec poznámok k Revolúcii v bode nula...  
Silvie Federici** | 93  
LUCIA DUERO: **Anna** (próza) | 103  
IVANA HOSTOVÁ: **Fatal: Attractions & Accidents. Poznámky k prekladom poézie Mily Haugovej od Jamesa  
Sutherland-Smitha** | 117
- TÉMA: SIMONE DE BEAUVOIR**  
DENISA BALLOVÁ: **Ako bolí večné priateľstvo, keď naň zostaneme samy?** (o českom preklade knihy  
*Nerazlučné*) | 129  
LINDA CHALÁSOVÁ: **Po stopách Zazy** (o slovenskom preklade knihy *Nerazlučné*) | 132  
IVANA ZACHAROVÁ: **Pôsobivá cesta k pôvodu ženskej zraniteľnosti** (o knihe *Zlomená žena*) | 136  
SIMONE DE BEAUVOIR: **Myslela som si, že víťazstvo žien bude spojené s nástupom socializmu.  
Socializmus je ilúzia** (rozhovor) | 141  
DENISA BALLOVÁ: **V umieraní zostávame bolestivo samy/í** (o knihe *Velice lehká smrt*) | 145  
ZUZANA BARIAKOVÁ: **O slobode, bytí a marhuľových koktailoch** (o knihe *V existencialistické kavárne*) | 148  
TATIANA KONIAROVÁ: **Dilema** (o knihe *Milenci svobody*) | 152  
DANIELA KOVÁČIKOVÁ: **Devín & Beckitta** | 155  
**Dve na jednu** (knihu *Odkiaľ je život dokonalý*)  
ZUZANA STANISLAVOVÁ: **(Ne)dosažitelnosť dokonalosti bytia** | 158  
VERONIKA GAŠPERANOVÁ: **Dokonalý a geniálny** | 158
- TÉMA: EVA DRAGULOVÁ**  
EVA DRAGULOVÁ: **Básne** | 163  
EVA DRAGULOVÁ: **Ono si to človeka vždycky najde** (rozhovor) | 166  
JAN ŠKROB: **Vzpomínka vážnejší než vražda** (o knihe *Moment dopadu*) | 176
- ZACIELENÁ NA MAJU JACKOBS JAKÚBEKOVÚ**  
PATRÍCIA GABRIŠOVÁ: **Od vykrievania k definitívnemu (od)zrkadleniu** (o knihe *#ERISED*) | 179  
MAJÁ JACKOBS JAKÚBEKOVÁ: **Bukowski, Sartre a samci od vedľa** (poviedka) | 182  
ANDREA KOČALKOVÁ: **Haiku na dnes** | 187
- Recenzie**  
JAROSLAVA ŠAKOVÁ: **Kto prvý hodí kameňom?** (DENEMARKOVÁ, Radka. *A já pořád kdo to tluče*) | 188  
EVA LALKOVIČOVÁ: **Kriedové kruhy, príznaky mŕtvych a divokí bohovia** (ENRIQUEZ, Mariana. *Svoj podiel  
noci niest*) | 189  
DENISA BALLOVÁ: **Pred najhorším ju zachránila láska k vareniu** (FRENCHOVÁ, Erin. *Hľadanie slobody*) | 192  
EDUARD BELUŠÁK: **Komunita, spolupatričnosť a súdržnosť** (MONBIOT, George. *Ako z toho von [nová politika pre  
svet zmietaný krízami]*) | 194  
MARTINA KUBEALAKOVÁ: **Terapia čítaním: túžba nebyť súčasťou ľudského rodu** (NUNEZ, Sigrid. *Priateľ*) | 195  
MILENA FUCIMANOVÁ: **Kdo vstupuje na tvoje území s doteky, bez doteků?** (RACKOVÁ, Simona. *Noční převádění  
mládat*) | 198  
MARCELA SPIŠŠÁKOVÁ: **Zapadákov, z ktorého niet úniku** (RIJNEVELD, Marieke Lucas. *S večerem přichází tíseň*) | 201  
DIANA DÚHOVÁ: **Hladovanie ako maják istoty** (LABUDOVÁ, Ema. *Lada u ledu*) | 203  
DENISA BALLOVÁ: **Knih ako dôkaz, že Morante túžila byť chlapcom** (MORANTE, Elsa. *Arturův ostrov*) | 205  
KAROLÍNA RUNNOVÁ: **Možno nájsť hranice duše?** (ULICKÁ, Ľudmila. *O tele duše*) | 207  
PETER PROKOPEC: **Knih kruh** (VICENS, Josefina. *Prázdna kniha*) | 209



Glosolália 1 / 2023 | Ročník 12 | Cena 4 € |



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



Katalin Gály, 2022. Foto: archív autorky

#### KATALIN GÁLY (1953, Bratislava)

tvorí malby, fotografie, objekty, inštalácie, multimédia.

#### Vzdelanie

1974 SUPŠ Bratislava (odb. prop. grafika)  
1974 – 1975 Maďarská univerzita výtvarných umení, Budapešť (odbor maľba)

#### Individuálne výstavy (výber)

2020 *INNER COMPASS* (s Katalin Haász), GEDOK, Karlsruhe  
2019 *MY INNER COMPASS*, 2B Galéria, Budapešť  
2014 *Katalin Gály & Katalin Haász*, GEDOK, Karlsruhe  
2013 *FLOWING FACES – COVERED PAINTINGS* (s Katalin Haász), Maďarský inštitút, Praha  
*FLOWING FACES*, Fészek Galéria (Herman terem), Budapešť  
2011 *TRANSPARENT INTERPRETATIONS* (s Gáborom Erdélyim, Zsoltom Koroknaim a Robertom Urbáskom), Galéria Limes, Komárno

2010 *OLD EMBRYO SPEECH*, Fészek Galéria (Herman terem), Budapešť  
*KATAWAY (Shortcut)*, Slovenský inštitút, Budapešť  
2009 *SPATIALIZATION* (s Tamásom Körösnymim), Maďarský inštitút, Praha  
2008 *UNFOLDING*, Magyar Műhely Galéria, Budapešť  
2006 *TRANSFIGURES*, Magyar Telekom Galéria, Budapešť  
2005 *X-POSITION* (so Sándorom Györfym a Jozefom Tihanyim), Galéria Limes, Komárno  
2004 *NAVIGARE NECESSE EST* (s Jozefom Tihanyim), Galéria Art Ma, Dunajská Streda  
*DÉJÁ VU?* Maďarský inštitút, Praha  
2002 *OTVÁRANIE PAMÄTI*, SNM – Múzeum židovskej kultúry, Bratislava  
2000 *OBRAZY*. Bálint Ház, Centrum židovskej komunity, Budapešť  
1999 *FODOR KATA GÁLY* (s Kata Fodor), Galéria Art Ma, Dunajská Streda, Maď. kult. centrum, Bratislava  
1992 *KATAGRAMY*, Nitrianska štátna galéria  
1989 *OBRAZY A KRESBY*, Galéria umenia Ernesta Zmetáka, Nové Zámky

#### Skupinové výstavy (výber)

2020 *Salon XXIX.*, SVVU, UBS, Bratislava  
2017 *Found Geometry*, OSAS, Vasarely Museum, Budapešť  
*Talált Tárgyak Tárlatá*, Mersz Klub, Budapešť  
2016 *2. MADADAMA (na 100. výročie hnutia DADA)*, Mersz Klub, Budapešť  
2015 *MFT 20. (MFT jubilejná výstava)*, FUGA, Budapešť  
2014 *Čerstvá správa 2*, Újpest Galéria, Budapešť  
*5. Bienále voľného výtvarného umenia*, Dom umenia, Bratislava  
2013 *LINEUP*, (výstava nových

členov MAMÚ), MAMÚ Galéria, Budapešť  
2011 *Čierne obrazy 3*, MFT / H, Galéria súčasných maď. umelcov, Dunajská Streda  
2010 *3. Bienále voľného výtvarného umenia*, Dom umenia, Bratislava  
2009 *Dnešný deň (celoštátna výstava MFT)*, Csepel Galéria, Budapešť  
2007 *Premostenie (členská výstava SMVU SR)*, SVU, Bratislava  
2004 *Výber zo zbierky KMG*, Dunajská Streda, Mestské múzeum umenia, Győr  
2003 *Musica in imagine II*, SVVU, UBS, Bratislava  
2002 *10 – 1 (výstava mladých výtvar. umelcov)*, Košice, Lučenec, Dunajská Streda, Salgótarján  
*Musica in imagine I*, SVVU, UBS, Bratislava  
2000 *SMVU SR Jubilejná výstava*, Komárno, Dunajská Streda, Budapešť, Vác, Kecskemét  
*Výber zo zbierky KMG*, Dunajská Streda, Olof Palme Ház, Budapešť  
1999 *Súčasná grafika*, Újpest Galéria, Budapešť  
1998 *Slovenský dizajn a výtvarné umenie*, Nova Imagem Colombo, Lisabon  
1997 *Iná realita*. Vármúzeum Rondella, Ostrihom / Esztergom  
1995 *5+4 from Slovakia*, Slovenský kultúrny inštitút, Atény  
1991 *11 maďarských umelcov zo Slovenska*, Budapest Galéria, Budapešť  
*Abstrakcia*, Gorkého ul. 4, Bratislava  
1989 *Mladá slovenská maľba*, Sofia, Bukurešť

Na obálke:

Katalin Gály: Časť z projektu *Flowing Faces*, foto/dig. tlač na fólii, 100 x 70 cm, Galéria Fészek, Budapešť, 2013. Foto: archív autorky

## ZSOLT SŐRÉS

### Mýtický vzostup tvorcu: Psychonautické putovanie Katalin Gály

„Priestor a čas sú záhada, číra ilúzia.“

(Fernando Arrabal vo filme *La Constellation Jodorowsky*)

Charakteristika „krúžku“ (v maďarčine „kaláka“ – pozn. prekl.), figurujúca v texte Hakima Beya *The Occult Assault on Institutions*, zodpovedá všetkým ideálom nezávislého spoločenstva, ktorými sa v 60. rokoch 20. storočia nadchýnali liberálni hipisáci, snažiaci sa komúny, vznikajúce v túžbe dištancovať sa od civilizácie a kapitalizmu, premietnuť do podoby Dočasnej autonómnej zóny. V rade, ktorý zároveň odzrkadľuje aj jednotlivé úrovne zložitosti a organizovanosti systému, sa „krúžok“ umiestňuje za *stretnutím* a horizontálnym obradom *potlatch* (vzájomné obdarúvanie sa) a pred vznikom *tong*.

Podobne ako zhromažďujúci sa obyvatelia úľa, aj „immediatistický“ (čiže bezprostredný) „krúžok“ je spoločenstvom priateľov, ktorého členovia a členky sa pravidelne stretávajú, aby boli spolu a pracovali na spoločnom diele. Táto komunita môže usporiadať stretnutie alebo potlatch, môže demonštrovať kreatívnu spoluprácu alebo sa prejaviť ako akčná skupina zorganizovaná v záujme dosiahnutia istého cieľa. Krúžok je ako vášeň vo Fourierovom systéme: skupinu spája vášeň, ktorú jej členovia dokážu vnímať, pociťovať. „Krúžok“ sa môže stať aj nehierarchickým klubom, verejne sa zameriavajúcim na určitý čin, konanie, pričom dôraz sa kladie na dielo, na kolektívne vytvorený umelecký projekt, ktorý nie je ničím iným ako vyjadrením veľkodušnosti skupiny (*the group's act of generosity*) k sebe a realite – a nie smerom k „publiku“ organizovaných konzumentov.<sup>1</sup> Ide o komunitnú existenciu, ktorá naplňuje život jednotlivca bezprostredným obsahom vďaka nespútanej kreativite a prežívaniu spoločných zážitkov, ktoré sú s ňou späté.

Azda jedným z najintímnejších momentov výstavy Katalin Gály je oživenie tohto dávneho, idealizovaného „krúžku“. Východiskový bod z obdobia rokov 1969 – 1974, keď Gály pod vplyvom prebúdajúceho sa umeleckého povedomia začala prvýkrát kriticky nazerať na spoločnosť, stelesňuje transparentná fólia v tvare písmena U, uprostred nej sa nachádza „vnútorný priestor“ umelkyne a fotografia z jedného zo stretnutí malého spoločenstva ľudí v prírodnom prostredí. Je (vnútorným, duchovným, idealizovaným) obrazom túžby ľudského individua po slobodnej komunite a zároveň dokumentuje istú udalosť, ktorá sa stala o desaťročia skôr. Tento trojdimenzionálny „psychologický mém“ uchopuje



ZSOLT SŐRÉS (1969, Budapešť) je „sónický ontológ“, experimentálny skladateľ, improvizátor (5-strunová viola, elektronika), zvukový a intermediálny umelec. Sörös pôsobí aktívne viac ako 30 rokov na maďarskej experimentálnej hudobnej a noise music scéne. Skúma možnosti konceptuálno-meta-hudobnej elektroakustickej slobodnej improvizácie a „fluxusový“ charakter zvuku ako materiálu a súčasne možnosti koncepcie zvukového objektu (objekt sonore). Jeho projekty v súčasnosti: Ahad (sólo), Liz Allbee – Matthias Koole – Sörös Zsolt trio, Werner Zappi Diermaier's Faust, Inconsolable Ghost (s Hilary Jefferym a Gideon Kiersom), Ungarians (s André Vidom). Dlhodobou spolupracuje o. i. s umelcami ako: Anla Courtis (Reynolds), Franz Hautzinger, Nicola Hein, Christian Kobi, Kazuhisa Uchihashi, Ute Wassermann. V r. 2014 bol kurátorom prvej medzinárodnej zvukovo-inštaláčnej umelecko-odbornej výstavy v Maďarsku s názvom *Na hrane vnímateľnosti – Zvukové umenie* (Műcsarnok, Budapešť). Od r. 2014 prednáša na Katedre elektronického a hudobno-mediálneho umenia Hudobnej akadémie

<sup>1</sup> Hakim Bey: *The Occult Assault on Institutions*. Dostupné na: <https://hermetic.com/bey/occultassault>.



Katalin Gály: *My Inner Compass*, inštalácia, digitálna tlač na fólii, 3 x 1,5 x 2,5 m, slide show, 2B Galéria, Budapešť, 2019. Foto (aj všetky ďalšie): archív autorky

Ferenca Liszta v Budapešti. Bol hudobným štipendistom DAAD Artists-in-Berlin Program (Berliner Künstlerprogramm des DAAD, 2021), odvtedy žije a pracuje v Berlíne. Tento rok mu vychádzajú dva hudobné albumy.

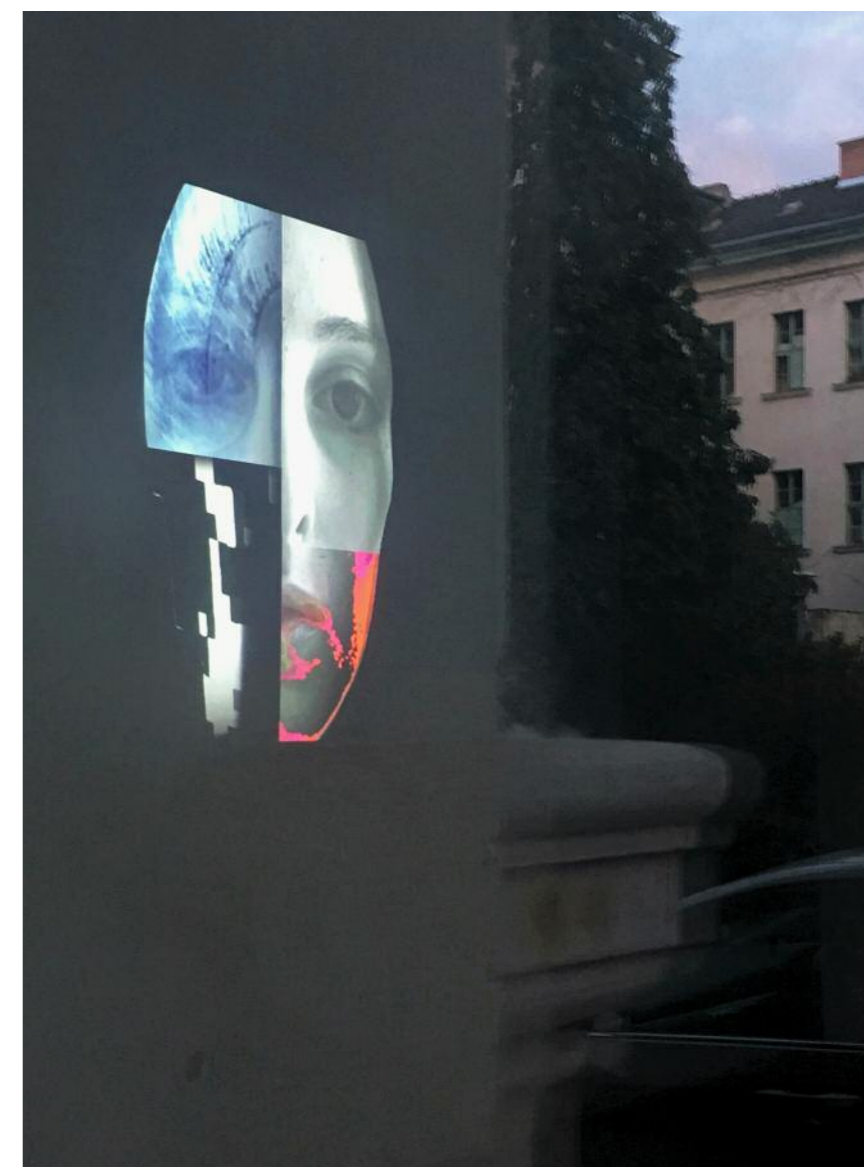
naraz tri časové pásma: budúci okamih, prejavujúci sa vo forme pretrvávajúcej túžby, okamih skutočne existujúcej minulosti, reprezentovanej symbolickým spomienkovým obrazom, ako aj prítomný okamih v podobe aktuálnej inštalácie v priestoroch 2B Galérie.

Rovnaký magický akt, sústreďujúci v sebe jednotlivé segmenty časopriestoru, prestupuje aj ďalšie komponenty inštalácie. Veľkoformátová tvár, vytvorená kolážou prvkov rôznej textúry s rôznym obdobím vzniku, ktorá reprezentuje vnútorný priestor (a jeho minulosť, prítomnosť a paradox „budúcnosti túžiacej po minulosti“), zaujíma v rámci časopriestoru takisto popredné miesto. Celý tento retrospektívny prúd vedomia vidíme *teraz*, ako biopsiu vnútorného života autorky, pričom táto charakteristická vzorka sa vzťahuje na životnú cestu, životný príbeh v celom jeho rozsahu. A hoci ide o abstraktnú tvár, predsa len je to živý organizmus, mapa-portrét umelkyninej duše, ktorého meniace sa komponenty odzrkadľujú citlivý pohyb psychického kompasu. „Strelka“ kompasu (dolný, točiaci sa objekt) symbolizuje orientáciu v jednotlivých etapách života, nevybočenie zo zvolenej cesty (nech je akokoľvek ťažká a plná pokušení). Strelka kompasu

pomocou štyroch základných aktivít – vnímanie, cítenie, objavovanie a rozpamätávanie sa – jemne, ale vždy prinášajúc nové životné situácie napomáha urobiť rozhodnutia potrebné k existencii a zotrvaníu na ceste.

Video premietané v pozadí sprítomňuje premeny Katalin Gály na ceste od racionálneho, pozitivistického humanizmu, fungujúceho ako dedičstvo osvietenstva, k Richardom Rortym hlásanej solidarite reprezentovanej jeho „ironickými liberálmi“. Hľadanie kultúrnej identity sa prenáša z rozumu na cit, na pocit solidarity: navigovaní sympatiami sa stotožňujeme s istým životným štýlom, uznávame jeho lokalitu a náhodne vznikajúci, vopred neviditeľný charakter.<sup>2</sup> Toto video, zobrazujúce vnútornú cestu umelkyne ako vizuálny prúd vedomia, je zároveň aj abstraktným odtlačkom pulzujúceho toku života skrz antropomorfizované formy a nálady od ducha narcistického, hmotárskeho kapitalizmu k ideálu humanistického, anarchistického, neurotypického človeka, k spirituálnemu zážitku empatie a solidarity. Je to uzdravujúca cesta smerujúca od neúprosnej logiky (psycho)patologickej konzumnej spoločnosti, ktorá fetišizuje umelca a umelkyňu i umelecké dielo a oboje mení na tovar, k slobodne zvolenému, autonómnemu, nomádskeму a prírodne orientovanému špecifickému *dérive*, založenému na pocitoch a chápaní, k prúdu, ktorý nás dostáva z náhodných ciest mestskej psychogeografie do prírodného prostredia. Namiesto potuliek po uzatvorenom meste, namiesto psychogeografickej mapy *Naked City* označuje vnútorný kompas slobodný, otvorený, elementárny, naturálny svet, pripomínajúci komúny flower power.<sup>3</sup> Mapu ani nepotrebujeme, na ceste si bohato vystačíme s našou silnejúcou intuíciou.

V premietacej sále 2B Galérie sme mali možnosť vidieť aj dva krátke experimentálne filmy. Päťminútový *FlyinG* z roku 2018 animuje niektoré staršie



Katalin Gály: *Odraz* slide show z projektu *My Inner Compass* na múre 2B Galérie, Budapešť, 2019

<sup>2</sup> Pozri RORTY, Richard. 1994. *Eset-legesség, irónia és szolidaritás* (Kontingencia, irónia, solidarita). Pécs : Jelenkor.

<sup>3</sup> Pozri MCDONOUGH, Tom. 2004. *Situationist Space*. In MCDONOUGH, Tom (ed.). *Guy Debord and the Situationist International*. Cambridge : The MIT Press.



Katalin Gály: Detail zo slide show – súčasť projektu *My Inner Compass*, 2B Galéria, Budapešť, 2019



Katalin Gály: Z krátkého filmu *FlyinG* (2018) – súčasť projektu *My Inner Compass*, 2B Galéria, Budapešť, 2019

maľby Katalin Gály, ktoré vznikli v rokoch 1972 – 1973. Vďaka montáži zarezonuje atmosféra (koncom 60. rokov toľko očakávanej) psychedelickej revolúcie, pričom komplexnosť audiovizuálneho vnemu dokáže v divákovi a diváčke zanechať hlbšiu, intenzívnejšiu stopu. Asociačné možnosti v procese zobrazovania premeny mnohonásobujú rýchlo sa pretvárajúce sledy obrazov, ruchy, fragmenty starej rockovej hudby, improvizované úryvky hudby, vďaka čomu dokážu lepšie odkryť zvláštnu štruktúru minulosti a ozvenu spomienok v prítomnosti.

V len o čosi dlhšom experimentálnom filme *WalkinG* z roku 2017 sa striedajú (zdanlivo) každodenné aktivity zaznamenané v mestskom prostredí, ktoré sú spojené s prechádzkou, a hraničné situácie, ktoré si vyžadujú okamžité rozhodnutia. Katalin Gály prechádza po dopravných značeniach na cestách, po koľajach električiek a predstavuje rôzne spôsoby, akými sa rozhodujeme v životných situáciách, ako zvažujeme ponúkané alebo nanútené riešenia. V takýchto okamihoch si uvedomujeme a mapujeme naše hranice, pričom vnímame hlbšie vrstvy našej existencie, náš užší vzťah s realitou. Vo všedných dňoch, plynúcich



JITKA ROŽŇOVÁ (1976) vyštudovala masmediálnu komunikáciu a reklamu, od r. 2010 prednáša na Katedre žurnalistiky FF UKF v Nitre. Z maďarčiny doposiaľ preložila takmer štyridsať prozaických a básnických titulov, divadelných hier a umenovedných publikácií. Za preklad *Denníkov 1877 – 1918* Ladislava Mednyánszkeho a preklad románu Sándora Máraia *Esterina pozostalost* získala prémie Literárneho fondu. Okrem prekladu sa venuje aj vlastnej literárnej tvorbe – je autorkou niekoľkých kníh.

v otupenom vnímaní pravidelne sa opakujúcich, rutinných podnetov, sa len v týchto vzácných okamihoch naskytá šanca na vzostup k vyšším sféram bytia.

Vďaka tomu sa *WalkinG* a *FlyinG* stávajú metaforou šamanskej cesty. Len šaman/ka je schopný/á pohybovať sa súčasne horizontálne (*WalkinG*) i vertikálne (*FlyinG*) po svete (po mýtckej ceste), kde plynutie času nie je signalizované časom merateľným hodinami fyzickej reality, ale vzdialenosťou medzi jednotlivými skúškami, ktoré sme rad za radom podstúpili. Ide o sériu rozhodnutí, vďaka ktorým sa takýto vzostup môže udiť. Nejde o správne alebo nesprávne rozhodnutia, ale o samotný čin jednotlivca, ktorý prostredníctvom akcie a interakcie s prostredím prebúda svoje vedomie a dokáže paralelne s požiadavkou kritického nazerania vytvoriť koherentný obraz sveta – ako protipól pasívneho znášania slepého osudu.

Ale šamanova cesta má aj cieľ. Vzostup mu/jej umožní znovu nadobudnúť dávno stratenú univerzálnu hodnotu: nesmrteľnosť, nekonečnú hojnosť, zlatý vek. Šamanovo mýtcké putovanie a vzlet sa v prípade Katalin Gály stotožňujú so znovuzískaním výdobytkov psychedelickej revolúcie a cez ňu so stvorením „krúžku“ jednotlivca, komunity a kreativity.<sup>4</sup> Psychedelická revolúcia je revolúciou duše, šancou na vytvorenie primárnej Dočasnej autonómnej zóny – našej vlastnej duše, osobnosti, nášho vnútorného sveta, čo nás zároveň robí spôsobilými aj na to, aby bola táto Dočasná autonómna zóna otvorená pre čo najväčší počet individualít, ktoré si dobrovoľne zvolili podobnú cestu. Vytvoriť takýto svet, ktorý by bol oslobodený od vynútených zásahov do našej reality, a tým by navodzoval atmosféru zlatého veku, snažiaceho sa o harmóniu, už dávno nie je možné.

Šaman/ka nám môže prinavrátiť iba silu prebudiť naše vedomie a vyslať impulz, ktorý nám – ako vnútorný kompas – pomôže nasmerovať sa k adekvátnemu magnetickému pólu.

(K výstave *My Inner Compass* [Môj vnútorný kompas], 2B Galéria, 17. – 19. mája 2019. Preložila Jitka Rožňová.)

4 „Potlačili ju, podkopali [psychedelickú revolúciu], rovnako ako inú explóziu elementárnej sily, pochádzajúcu ešte z obdobia pred érou Vodnára, Francúzske revolúciu, jej vplyv však žije ďalej. (...) Zmapovať časti kolektívneho podvedomia je úloha jasnovidcov a umelcov. Musíme vytvoriť takú jasnovidnú kultúru, ktorá kolektívne podvedomie spojí s ďalšími podobami ľudského bytia, so Zemou, vesmírom, so zmyslom života. Kultúra bez jasnozrivosti je kultúra bez budúcnosti. Súčasné dominantné kultúrne prúdy len odzrkadľujú prázdnotu a roztrpčenosť umierajúcej spoločnosti.“ (Hans Plomp: *Küzdelem a képzeletért* [Fight for the imagination]. Do maďarčiny preložila Ágnes Naggygyörgy. In *Új Hölgyfutár*, č. 1/1990, s. 6., 8.)

## KATALIN GÁLY

### O mojom vnútornom kompase



Skoro denne si zájdem k Dunaju. Tieto túlačky, vlastne skôr také minipobyty pri bezprostrednom okraji rieky sú moje malé „odchody do ústrania“. Trasu a tempo pohybu si mením tak, aby som prešla do sféry mojej vnútornej časovosti a zase niečo „objavila“. V blízkosti rieky sa mi myseľ prirodzenejšie dostáva do stavu jasnejšieho, celostnejšieho, otvorenejšieho módu vnímania, v ktorom sa spontánnejšie vynárajú obrysy nových východísk z momentálnych vnútorných protirečení, ale najmä nápady, riešenia, vízie k mojej aktuálnej tvorbe. Mohlo by sa zdať, že pri často opakovanom pobyte na tom istom teritóriu sa zdroj inšpirácie musel dávno vyčerpať. No tekutosť „atmosféry“ v blízkosti rieky je pre mňa akýmsi impulzom k vybudeniu stavu inej bdlosti, vlastne schopnosti uvidieť mojím vnútorným videním niečo dosiaľ ne(u)viditeľné.

Toto moje tvorivé rozpoloženie sformovala do postmoderného stavu rocková hudba, filmy neskorých 60. rokov (*Blow-up*, *Easy Rider*...) a literatúra Beat Generation (najintenzívnejšie román Jacka Kerouaca *On the Road*)... to všetko sa stalo akýmsi mojím vnútorným kompasom už v tínedžerských rokoch. V mojom ranom tvorivom období (1970 – 1974) sa to prvýkrát sprítomnilo počas letnej voľnej výtvarnej školy v Zebegényi (1970), kde som strávila jeden – pre mňa určujúci – mesiac. Spriatelila som sa tam so skupinou mladých výtvarníkov, ktorí sa rebelsky rozhodli v rámci letnej školy pre spôsob existovania a tvorenia bez vedenia profesora. Ich obľúbený profesor László Gyémánt, jeden zo zakladajúcich profesorov Výtvarnej voľnej školy v Zebegényi, totiž akurát čerstvo emigroval do Londýna (v ďalších rokoch pôsobil v rôznych umeleckých centrách západnej Európy). V nasledujúcich rokoch som existovanie v podobnom duchu našla v rámci stretnutí v okruhu nových bratislavských priateľov, kamarátok a kamarátov. Naše spoločné odchody „do ústrania“, hudobné happeningy, improvizované verejné prednesy vlastnej poézie sa odohrávali spontánne, hocikde, v prírode, na ulici, alebo aj u niekoho z nás doma.

Po maturite (1974) som sa vybrala na štúdium maľby do Budapešti. V tých rokoch tam vládla atmosféra akejsi vyčerpanej moderny. Dostala som sa do ateliéru Pála Gerzsona, ktorý ho viedol s čerstvým elánom (bol vtedy prvý rok na škole), no jeho štýl tvorby bol pre mňa neinšpiratívny. Čoskoro ma zaujala jedna skupina študentov, ktorí sa na chodbách, v ateliéroch a najmä v malej kaviarni oproti škole (Rózsa presszó) kritickým tónom vyjadrovali o zastaralom duchu výučby na škole. V tomto ovzduší som si začala stále viac uvedomovať, že k tomu,



Katalin Gály: Skice, lavírovaný tuš, ceruza na papieri, 1972

aby som našla svoju autentickú tvorivú polohu, zodpovedajúcu môjmu vnútornému rozpoloženiu, potrebujem sa čo najviac otvoriť svojmu vnútornému svetu. Pocítila som, že pre túto etapu sústredného objavovania je pre mňa dôležité mať kúsok vlastného tvorivého priestoru. Po prvom ročníku som prerušila štúdium a nakoniec som sa už na školu nevrátila. Zvolila som si solitérsku cestu odpútania sa od výtvarnej moderny, do ktorej ma od 11-tich rokov zasväcoval môj nevlastný otec Július Lőrincz. On na tejto akadémii študoval v rokoch 1929 – 1934 práve u Jánoša Vaszaryho (bol aj jeho asistentom), ktorý v tých rokoch priniesol duch moderny priamo z Paríža.



Katalin Gály: Spev vtákov, olej na plátne, 98 x 130 cm, 1987

Cesta k vytvoreniu vlastného výtvarného prejavu, ktorý by odpovedal môjmu postmodernému videniu, sa ukázala byť náročnejšia a trvala dlhšie. Až v roku 1987 som namaľovala sériu obrazov, pri ktorých som mala pocit, že sa mi podarilo nájsť nový rozmer v mojom doterajšom chápaní figurality, časovosti a priestorovosti. Zároveň sa naskytla možnosť samostatnej výstavy (Galéria umenia Ernesta Zmetáka, Nové Zámky, 1988, kurátorka: Luba Slušná). V novinách som potom objavila o tejto výstave text Lászlóa Szigetiho, v ktorom naznačil prepojenia na určité kódy bytia. Vtedy ma táto kritika dosť povzbudila: „Jaspers nazval veci, ktoré človeka oslovia, ktoré ho takpovediac vysvätia za prostriedok, vstúpia do jeho podvedomia, kódmi bytia. Síce je uznané, že existuje kolektívne podvedomie, kódy bytia hovoria vždy k osobnému. Najvýstižnejším určením malieb našej vystavujúcej je predsa to akože, ktoré evokuje vedomé levitovanie medzi dvoma načrtnutými nazeraniami. (Charakteristický stav vedomia európskeho umelca/umelkyne našej éry). Pokiaľ jej prerušované linky naznačujú odcudzenosť predmetných vzťahov – ich dynamiku stupňuje dekoratívna malebnosť –, sú aj nosičmi významu transcendentálneho, „nezažiteľného“, nadzemského. Stávajú sa ním tým, že vystavujúca premieta poza linky, majúce prvotne



Katalin Gály: KATAGRAM I., olej na sololite, 90 x 80 cm, 1992

funkciu znaku, nádej (...) sľubujúc možnosť fabulovania aj popierajúc (...) Popierajúc, lebo takmer každá jej maľba naznačuje, že sa vedome zdržiava psychologizujúceho rozprávania príbehov. (...) Mal som veľkú radosť, že väčšina maliieb ponúka vizuálnu komplexnosť, vidno na nich veľkú tvorivú sebadisciplínu, uvzatú vôľu obsiahnuť bytie...“ (môj preklad časti textu Lászlóa Szigetiho, uverejneného v časopise *Nó*, 1989).

V ďalších tvorivých obdobiach som svoje vnútorné videnie sprítomňovala konceptuálnymi posunmi, bytostne prepojenými s mojím vnútorným tvorivým rozpoložením. Myslím, že najlepšie je nechať o nich hovoriť texty iných.

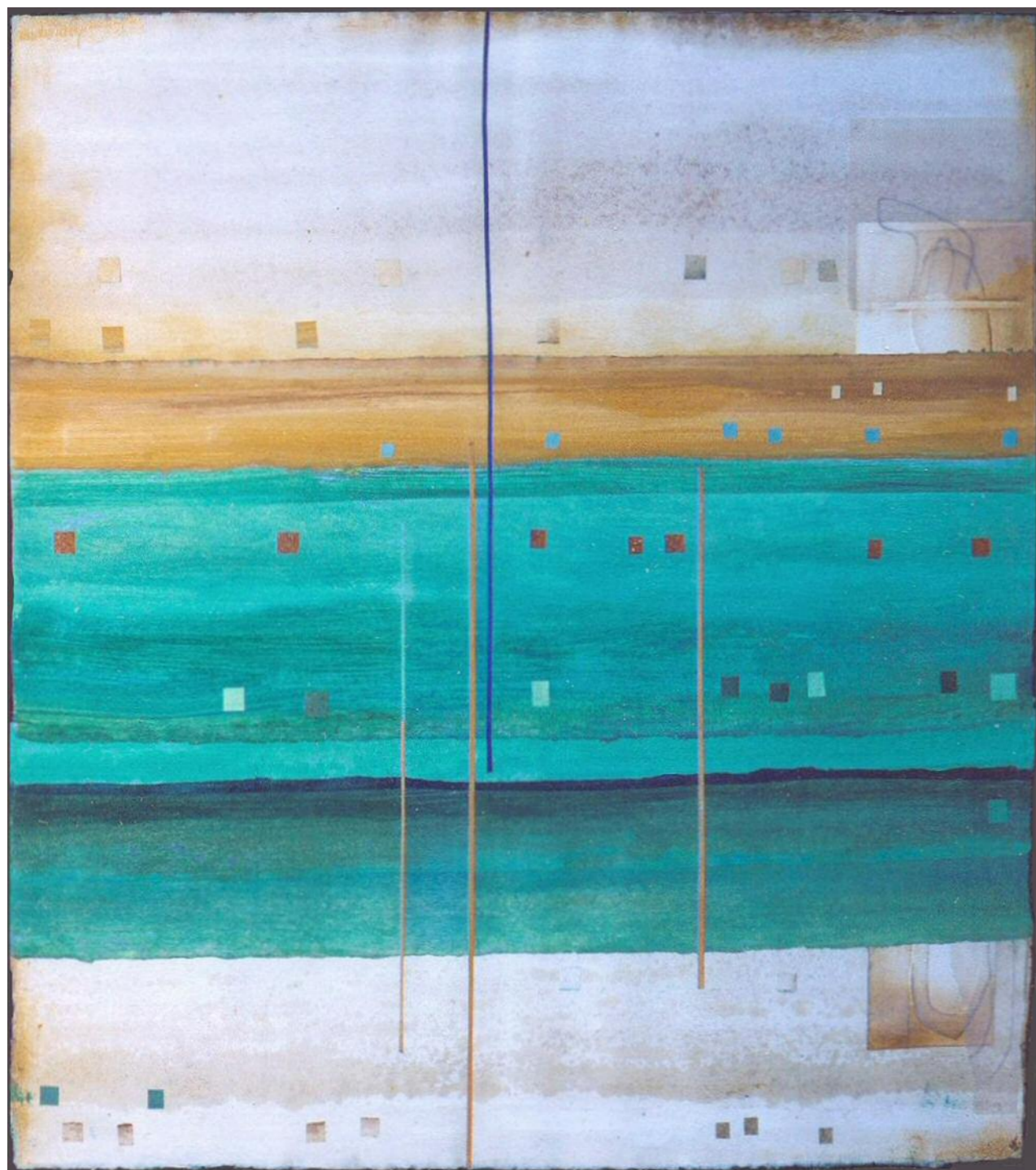
\*\*\*

„Umenie je pamäť ľudstva, je zakotvené v oživených záznamoch o jeho cestách. V diele zachytený stav, situácia, proces, ktorý zaujme, pretože je viac než naplnenie času a priestoru, než jeho dekorácia... Alebo usiluje o niečo iné, viac alebo menej uchopiteľné a zanechávajúce stopu. Ak sa Kata Gály rozhodla svoje najnovšie maliarske kompozície pomenovať *Katagramy*, vzniklo to zrejme i z potreby naznačiť či zanechať o sebe a po sebe stopu so zámerným akcentom na intimitu posolstva. Letmú, skôr nahodenú než narysovanú v priestore a prostredí, ktoré viac tušíme, než poznáme. ‚Kata‘ je otvorením sa tomuto prostrediu, ktoré ešte nemá jednoznačné kontúry, ale v ktorom nachádzame topografiu nekonečna oblohy či ‚neba‘ so svojou premenlivosťou i istotami na strane jednej a – na strane druhej – neostro, ako z hmly a výšky videné urbanistické priestory civilizácie, ktoré sa usilujú určovať človeku životný priestor. Katka vchádza do tohoto bipolárneho priestoru so snahou o evidenciu pohybu, gesta, nalievavého a významného. Stáva sa grafémom, expresívnym, kresebným – či skôr skripturálnym znakom, ktorý presahuje hranice intimity a ignoruje ‚vymedzenosť‘ danú prostredím. Vchádza do ‚vyprázdneného‘ priestoru, do plochy listu, ticha, ktoré oživa procesom záznamu. Napadá mi pojem notácie, elementárnej a práve preto zvnútornenej. (...) z polyfónie línií a farieb sa teraz vynára individualizovaný motív či téma. Tak sa autorka dostáva viac k zvýrazneniu variantnosti významu, ktorého nositeľom je línia a gesto – od skratky portrétu cez skript k iniciále či monogramu. Obraz (definovaný práve konšteláciou týchto gestických a silne zvnútorňovaných elementov) sa vrýva do pamäti, do globálne štruktúrovanej plochy (...) Je tu priestor pre meditáciu, ponor i vzlet, no so stále prítomným sebareflexívnym, lyrickým a do istej miery ironickým valérom.“

(Text Milana Adamčiaka k výstave *KATAGRAMY*, 1992, Nitrianska štátna galéria.)

\*\*\*

„Dnes vystavené obrazy Kataríny Gály nás navracajú do 70. a 80. rokov minulého storočia. V tomto období Gály v spolupráci s Petrom Brezom realizovala svetelné akcie, paralelne sa venovala figurálnej tvorbe, na začiatku 90. rokov sa prihlásila so svojimi ‚katagramami‘, t. j. cyklom abstraktno-expressívnych stôp individuál-



Katalin Gály: Z cyklu *Dějã vu? XXXI.*, kombinovaná technika (pigment, ľanový olej, ručný papier), 68 x 58 cm, výstava *Navigare necesse est*, Galéria Art Ma, Dunajská Streda, 2004

nych spomienok v duchu postmoderného cítenia. (...) Jej najnovšia tvorba je priamym pokračovaním, diela kompozične budované na báze horizontál a vertikál prispeli k vyhasnutiu pôvodnej bipolárnosti. Pestrofarebné a harmonizujúce vrstvy vyhotovené z ľanového oleja a pigmentu na ručný papier nám pripomínajú napr. geografické či topografické detaily. Avšak ich názov *Dějã vu?* (2003 – 2004) naznačuje, že významová rovina diel vypovedá opäť o individuálnom rozpaľtávaní. Spomienky, ich vizuálne odtlačky, stopy odkazujú napr. aj na biblické miesta, ale aplikácia implantácie, novším termínom stratégia apropriácie dodáva týmto spomienkam výrazný individuálny rámec. Do fragmentov, resp. menších polí apropiantov, ktoré jednoznačne spoluvytvárajú štruktúru diela, sú umiestnené staršie kresby autorky, ako aj kvázi nájdené predmety, dotvorené papierové prvky. Katarína Gály prezentuje viacero paralelných dejov, z ktorých si každý percipient vyberie ten, ktorý najviac vyhovuje jeho skúsenostiam i osobným zážitkom. Som však presvedčený, že na svoje si prídu aj návštevníčky a návštevníci, ktorí sa k dielam K. Gály budú približovať od sféry hudby, lebo v pozadí farebnej harmónie sa vďaka fragmentom stredovekého spôsobu notového zápisu, výraznej horizontálnosti pásových štruktúr, kolmým, avšak jemným vertikálam vytvára osobitá výtvarná synestézia.“

(Časť textu Gábora Hushegyiho, predneseného na vernisáži výstavy *Navigare necesse est*, 2004, Galéria Art Ma.)

\*\*\*

„Gály vždy všetko pretvára (sic!). Pojmy, veci, zážitky, nájdené obrazy, situácie, materiály, grafické znaky atď. v priamom zmysle slova premieňa, prepracúva, prerába, preduchovňuje. Dokonca má pocit, že k svojim predstavám a nápadom sa musí prepracovať aj v rámci príslušných slov, viet, prirovnaní, príbehov a myšlienok. Podnety k svojim dielam, ich príčinné súvislosti a možné interpretácie teda hľadá aj v konceptuálnej rovine a v rovine sebaskúmania. Jej diela sú preto oveľa viac kultúrne metafory pôsobiace v priestore a čase než naratívne alebo autonómne maľby a grafiky v tradičnom chápaní. V koncepte svojej výstavy, ktorej dala anglický názov *Transfigures*, sa aj tentoraz pokúsila zhrnúť svoje inšpiračné zdroje. Gály spomína tri vnuknutia, inšpiratívne pramene, podnecujúce vdýchnutia, ktoré blahodarne vplývali na kreatívne duchovné procesy v jej predstavivosti. Ako prvé spomína čarovný zážitok z performancie na otvorení istej výstavy. Peter Machajdík tam pomocou tónov vyfúknutých z trúbky rozkolísal bábky pripomínajúce snehuliakov, rozložené na dlážke, a tým rozozvučal zvončeky v nich ukryté. Ako druhú uvádza anglickú knihu, na ktorú natrafila, keď bola v nemocnici navštíviť svojho syna; keď ju náhodne otvorila, na jej stranách uvidela čiernobielu fotografiu tzv. *Wilmingtonského Dlhého muža*. Táto zvláštna a záhadná postava, vyrytá do svahu v Južnom Anglicku, vysoká 70 metrov, vznikla pravdepodobne v mezolite alebo neolite a slúžila magickým účelom. (...) V obrazotvornosti umelkyne sa teda postupne zliala pamätná hudobná performance s prvkami mýtu o Asherah. (...) Do tohto tvorivého procesu však zasiahol





Katalin Gály: Dawn & Dusk I. II. III, fixka na sieti, 160 x 320 cm, 160 x 180 cm, 160 x 180 cm, 2006

aj tretí moment, totiž základný obraz informelového charakteru z mimoriadne senzibilnej série s názvom *Katagramy*, neobvyčajne úsporne využívajúcej farby aj symboly, ktorú Gály vytvorila v roku 1992. Na tomto bielom obraze so sivými škvrkami, prezentovanom aj na tejto výstave, sa organizujúca sila sprítomňuje prostredníctvom troch matných, a predsa výrazných vertikálnych čiar. Tieto ‚čarodejnícke palice‘, namaľované rovno z tuby a zároveň ryté – kreslené jej oloveným ústím –, disponujú jemnou, pozitívno-negatívnou plasticnosťou, evokujúcou tajomný priestor existencie. Doň autorka na ďalšom obraze vkladá dve figúry Dlhého muža, ktoré podľa mýtu o Asherah nazvala Úsvitom a Súmrakom (*Dawn & Dusk I.*). Lenže kreslené postavy Úsvitu a Súmraku, modelované na počítači a hrubou fixkou nanesené na veľkoplošnú sieť (*Dawn & Dusk I. – III.*), prešli ďalšími tvarovými transformáciami; tak sa zrodili nové emblematické figúry výstavy, tentoraz namaľované olejom na sololit – *Harmonikár, Žonglér, Mág a Labyrinth*, ako aj trocha ironickejšie poňaté postavy dvoch zrkadlivo symetrických telefonujúcich dlhých mužov (*Dawn & Dusk IV.*), vytvorených znova na sieti. (...) No čo je to, čo na týchto obrazoch premieňa realitu? (...) Tieto invokatívne figúry dokonca vyvolávajú pocit, že nejde o zmyslové umenie, ale o ‚informačné tabule‘, ‚dopravné značky‘, ktoré spúšťajú rad predstáv a hutne sumarizujú základné tvorivé postupy, že ide o kultúrne metafory, slobodne sa pohybujúce

v priestore a čase. Tieto obrazy sú totiž predovšetkým znakmi a nie maľbami. (...) Sú zjednodušenými indexmi tajomnej viery a mágie, emblematickými ikonami tvorivých, kreatívnych ‚človekobohov‘ odvracajúcich pohromy, ako aj koncentrovanými symbolmi túžby a podnetov na duchovné prepodstatnenie, hraníc medzi viditeľným a neviditeľným, otáznikov a intencií umeleckých aktivít.“

(Preklad – Juliany Szolnokiovej – časti textu Tihaméra Novotnyho *Mi az, ami átváltozik és mivé?* [Čo sa mení a na čo?], predeseného na vernisáži výstavy *TRANSFIGURES*, 2006, Magyar Telekom Galéria, Budapešť a uverejneného v časopisoch *Balkon*, č. 7 – 8/2006, *Kalligram*, č.11 – 12/2006 a *OS*, č. 11 – 12/2006.)

\*\*\*

„Bytostný priestor Katalin Gály je uchopiteľný v podobe búrlivej dravej rieky. Pri konfrontácii s autorkinými dielami, či lepšie povedané – po vstupe do ich silového poľa, nadobúdame pocit, akoby sme sa ocitli v reálnom priestorovom víre, ktorý nás – vo fyzikálnom zmysle slova – ťahá dopredu, aby nás vzápätí odhodil nabok či zavrátil nazad. Mentálna turbulencia, ktorá v nás vzplanie, nemá smer ani hranice. No ak veríme dialektike, posúvame sa zrejme ‚vpred‘, mihnúc Gályovej pramienky chápania bytia ako vodný slalomár, ktorý kľučkuje pomedzi tyče v rýchlom prúde horskej riavy, zápasiac s nespútaným, rozbúreným tokom, čo ho sťahuje do hĺbky. Prvoradým ozvláštnením výstavy je systém signálnych palíc alebo tyčí rozmiestnených v bezprostrednej blízkosti artefaktov. Spoločne môžu vytvárať hraničnú líniu, ktorá nás zo sféry obrazov prevedie do iného sveta, t. j. do sveta reality. Tieto tyče znamenajú akýsi spojovací prvok, element, znásobujúci jednotnú výpovednú silu obrazov, avšak zároveň tým, že levitujú, vzbudzujú pocit prechodnosti a neistoty. No signálne tyče predsa vždy označovali dráhu, a to rovnako na zemi, ako aj vo vode. Ukazujú smer úmyslov, úsilí, predstáv, evokujú dobré a zlé rozhodnutia. Slovom, predstavujú viac ako len viditeľné stopy príležitostných ornamentov či nálad. Na pruhy namaľované na tyčiach by sme mali hľadieť ako na materializované projekcie elementárnych prvkov, viditeľných na obrazoch, respektíve ako na reálne rozhýbanie načrtnutých konštrukčných línií, ako na kondenzačnú čiaru. Prostredníctvom nich sa naplňa idea priestoru a času. Spontánne postupy klasického maliarstva nemajú v Gályovej umení zvláštnu úlohu – o to viac ju má zmyslový, respektíve magický rozmer bytia. Alebo ako to definuje autorka: rezonancie bytostných pocitov. Jej jazyk je symbolicky zhutňujúci, presiaknutý kultúrnymi nánosmi, avšak do krajností abstraktný. Rovnako ako sa písmeno, ktoré sme vyňali zo slova a odstránili ho z jeho významového systému, stáva autonómnym grafickým znakom so samostatnou estetickou funkciou, tak sa u Gály všetky jazykové konvencie, odkazujúce na predmetno-figuratívne vyjadrenie, previjajú do intelektuálno-hravej znakovkej sústavy. Mohol by som povedať, že sú v nej obsiahnuté všetky prvky klasickej obrazovej štruktúry, avšak v podobe (...) ktorú je potrebné myšlienkovy dekodovať (...) Gály obľubuje slová s príbuzným významom, a kde inde by mohla objaviť ich nevyčerpatelné nálezisko, ak nie práve v angličtine. Z tohto dôvodu dáva svojim výstavám spravidla anglické názvy – rozvetvené synonymá, ktoré



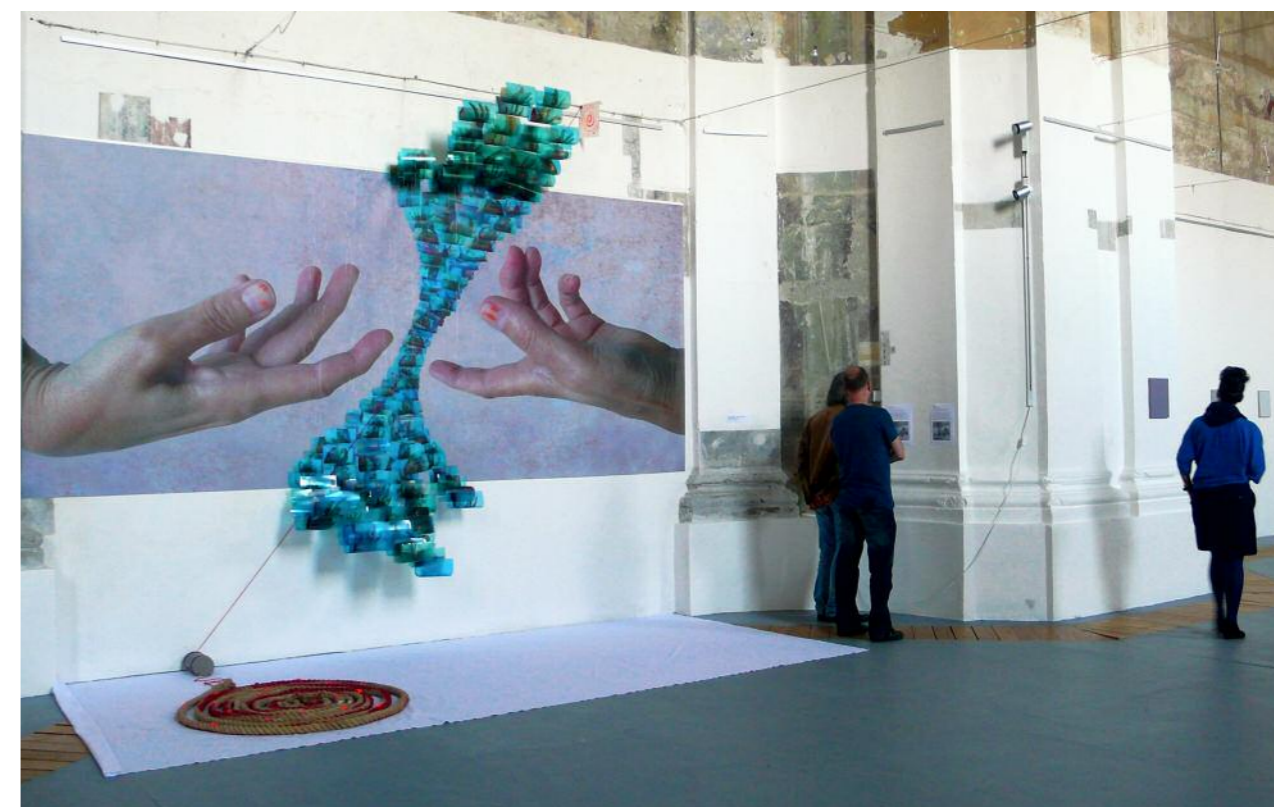
Katalin Gály: *Unfolding I. II.*, akryl na sololite, 90 x 240 cm, 2007, výstava *Unfolding*, MMG, Budapešť, 2008

nás – rovnako ako vodného slalomára prúd – postrkávajú medzi metaforickými tyčami. (...) Z jej obrazov sála pozitívna atmosféra, vyžarujú jas a silné emócie, sú nadovšetko čisté a priesračné. Dokazujú, že podstata bytostných vecí sa dá lepšie uchopiť veselo, obchádzajúc hranú vážnosť a mudrlantstvo.“

(Môj preklad časti textu Bálinta Szombathyho *UNFOLDING / KIBONTAKOZÁS*, predneseného na vernisáži *UNFOLDING*, 2008, Magyar Műhely Galéria, Budapešť a uverejneného v časopise *Magyar Műhely*, č. 4/2008.)

\*\*\*

„Názov *TRANSPARENTNÉ INTERPRETÁCIE* provokuje diváka a diváčku k hlbšiemu nahliadnutiu do sfér bytia, až tam, kde sa rodí vôľa k pravde a vôľa k moci, teda do sféry interiority (imanencie) bytia. Takto chápaná transparentnosť (transparentná interpretácia) pomáha oslobodiť postmoderného človeka od závislosti od spomínaných základných bytostných síl (od vôle k pravde a k moci). Práca Kataríny Gály *Bent Spontaneity* pretvára na obraz dvadsiateho prvého storočia nemejší ikonografický predobraz, ktorým je detail stvorenia Adama z Miche-



Katalin Gály: *Bent Spontaneity*, inštalácia, digitálna tlač na plátne a na fólii, 196 x 436 cm, Galéria Limes, Komárno, 2011

langelovej fresky v Sixtínskej kaplnke. Prsty rúk Stvoriteľa a Adama, smerujúcich k sebe, Gály nahradila „dialógom“ vlastných rúk. Do priestoru pred rozmernou obrazovou plochou navyše umiestnila objekty (transparentné fólie), na ktorých sú z rôznych pohľadov fotografované vykrútené polohy jej rúk. Obrazovo to korešponduje so zmeneným vzťahom súčasného človeka k Stvoriteľovi (aktívnej sile), pričom vzbudzuje nádej, že ak sa aj zmení dávny poriadok, túžba po tomto ‚dialógu‘ naďalej existuje. Dôležitým prvkom je tu aj transverzálne orientovaná, do priestoru zavesená červená šnúra. Transverzálnosť je podľa W. Welscha jedným z hlavných symbolov (post)moderny, ktorý Gály prezentuje ako symbol prekročenia hranice obrazu.“

(Preklad – Idy Gaálovej – časti textu Móniky Zsikla, ktorý odznel na otvorení výstavy *TRANSPARENT INTERPRETATIONS*, 2011, Galéria LIMES, Komárno a bol uverejnený v katalógu výstavy.)

\*\*\*

Keď sa teraz spätne pozerám na svoju tvorbu (a čítam niektoré kurátorské texty), vynára sa mi pocit, že ju sprevádzalo niečo, čo súvisí s komunikovaním vzťahu k Inému, v duchu novej Blízkości. To niečo bolo asi tým vnútorným kompasom na mojej tvorivej ceste.



Katalin Gály: *In my rooms* (1974 – 1976), počítačové spracovanie fotografie, 2009

ZUZANA GABRIŠOVÁ

## České básničky na pokračování (13. část)

### BÁSNIŘKY MINULÉHO REŽIMU<sup>1</sup>

V minulém, dvanáctém díle našeho čtení jsme se věnovali básnické tvorbě několika profesionálních výtvarnic – Dagmar Urbánkové, Jarmily Totuškové, Mirky Slámové a Květy Monhartové. Nejsou samozřejmě jediné, kdo se paralelně věnuje (nebo v nějaké části svého života věnoval) výtvarné i literární činnosti, bylo by možné najít další jména a další tvorbu. Pro svůj text jsem si vybrala autorky, jejichž básně mě zaujaly svou osobitostí a také odlišností svého tvůrčího přístupu. Pokud jsem na začátku detailního čtení měla nějaká očekávání týkající se specifčnosti přístupu této kategorie básniček, musela jsem na konci konstatovat, že jsem neobjevila nic, co by jejich poezii zásadně odlišovalo od ne-výtvarnic. Snad by bylo potřeba zkoumat tvorbu většího počtu autorek více do hloubky; anebo se výtvarný talent v tom literárním neprojevuje tak prvoplánově, abychom na něj mohli bez pochybností ukázat.

V tomto díle bych se ráda věnovala autorkám, jejichž poezie nás v dnešní době často nedokáže zaujmout ani oslovit. Přes někdy spornou úroveň jejich básnické tvorby jim však vycházely sbírky v době, kdy jiným knihy z politických důvodů vycházet nemohly. Podíváme se společně na poezii autorek, z nichž některé se za svého života dočkaly úspěchu, avšak dnes už nepublikují, nebo v jednom případě je jejich jméno dokonce synonymem hanby. Stejně jako u výtvarnic je u takto pojatého tématu nemožné zcela ignorovat biografické údaje; přesto bych ráda znovu připomenula, že prioritou těchto našich čtení je poezie a ve svém přístupu nemám zájem na vynášení morálních soudů nebo hodnocení, od toho jsou jiné platformy.<sup>2</sup> Ráda bych se podívala zblízka na typ produkce za komunismu publikujících básniček, na to, objevují-li se u nich společná např. témata nebo styl, a také jak uniformní tato produkce byla, či nebyla. Nejde zmínit, že specifické postavení má mezi těmito autorkami Marie Pujmanová: jednak je v českém literárním povědomí vedena jako prozaička, ovšem vyšlo jí také jedenáct básnických sbírek (v roce 1951 a 1955 dostala za sbírky poezie Státní cenu; kromě Státní ceny za každý z dílů románové trilogie v letech 1937, 1948 a 1953), a jednak jde z lidského hlediska o osobu s kontroverzními, až odsouzeníhodnými názory. Dále se budeme věnovat skupině básniček, které nejsou příliš výrazné básnicky – a patrně nebyly ani politicky –, a omezíme se na ty, jejichž sbírky vyšly z větší míry pouze za minulého režimu a jsou tedy více propo-



ZUZANA GABRIŠOVÁ vystudovala angličtinu a bohemistiku na Masarykově univerzitě v Brně. Dva roky učila angličtinu na základní škole. V r. 2006 – 2013 byla mníškou v juhokórejskom zenbuddhistickom kláštore, po návrate pracovala dva roky ako opatrovatelka. Na Univerzite Palackého v Olomouci získala doktorát z české literatury; predmetom jej dlhodobého záujmu sú české poetky. Vydala zbierky *Dekubity* (pseud. Vojtěch Štětka, *Tvar*, č. 19/2002), *O soli* (Větrné mlýny, 2004), *Těžko říct* (Weles, 2013), *Ráno druhého dne* (dybbuk, 2015) a *Samá studna* (dybbuk, 2019). Edične pripravila výber poézie Simonetty Buonaccini *Na chůdách snu* (dybbuk, 2016). Zostavila antológiu českých poetiek 1857 – 2016 *Milá Mácho* (Větrné mlýny, 2022). Autorka ocení vaše postrehy, spätnú väzbu na: gabrisovaz@seznam.cz.

<sup>1</sup> V minulém díle jsem další část avizovala jako představení „normalizačních“ autorek, ovšem to by znamenalo pouze v období po roce 1968. Proto tento šířeji pojatý název.

<sup>2</sup> Znovu se zde dotýkáme tématu, k němuž jsem v jednom z předchozích dílů vysvětlila svůj přístup: nejsem zastáncem směřování tvorby a životních postojů. Nedávno jsem našla formulaci, s níž souzním: „... osobní stránka

jeny s jeho požadavky na charakter tvorby: Blanka Albrechtová, Eva Bernardinová, Marta Zbyslava *Gärtnerová*, Marcela Chmarová, Lenka Chytilová, Hana Prošková a Jiřina Salaqardová. S ohledem na osobitost a kvalitu poezie si dovolím dvě autorky z tohoto výčtu vydělit a dát jim vlastní, byť malý prostor: jde o Vlastu Skalickou a Zdenu Záborskou.

## NĚKOLIK POZNÁMEK

Než se zaměříme na samotné básničky a jejich díla, připomeňme si charakter produkce a také celkovou situaci, jež v minulém režimu ovládala trh s knihami. Po roce 1948 komunistický režim převzal kontrolu nad soukromými firmami v takzvaném znárodnění. V jeho rámci proběhlo také znárodnění polygrafických podniků,<sup>3</sup> což znamenalo uzavření tiskáren a nakladatelství, či jejich převzetí pod správu komunistických činitelů. V 50. a 60. letech vyšly seznamy politicky nevhodných knih, autorů/autorek a témat či stylů, podle nichž byla prováděna cenzura jak institucionalizovaná (dohled Úřadu pro tisk a informace), tak prostřednictvím jednotlivých cenzorů.<sup>4</sup> Existovala také cenzura tzv. měkká, tedy regulace zevnitř, založená na různých mechanismech, jež ovšem nebyly pevně zakotveny v regulích stanovených státem. Soustředíme-li se pouze na sbírky vydané básničkami, před rokem 1942 vyšlo cca 40 sbírek (pokud jsou za nejstarší moderní sbírku poezie považovány *Písně Marie Čacké* z roku 1857), mezi lety 1942 a 1968 vyšlo cca 15 sbírek, mezi lety 1969 až 1989 vyšlo cca 60 sbírek, mezi lety 1989 a 2000 vyšlo cca 45 sbírek a mezi lety 2000 a 2014 vyšlo přibližně 200 sbírek. Je zřejmé, že emancipace v socialismu se týkala především pracovního zařazení žen, nikoli jejich tvůrčí práce. V souvislosti s tím, jaká témata bylo žádoucí v literárních dílech nacházet a jakým stylem měla být uchopena, souvisí i linie oblíbených a propagovaných autorů, zřídka autorek. Můžeme už dopředu odhadovat – a na konci našeho dnešního čtení tento odhad zhodnotit –, že nepřípustné byly jakékoli kritické či polemické reflexe politicko-společenské situace, stejně jako témata narušující sebeobraz lidí jako přiměřeně vyrovnaných, obyčejných pracujících bez zásadních odchylek. Také láska, případně erotika jako jedno z vděčných literárních témat, mohla být zobrazena pouze tradičně, a tedy „milostně“, nikoli eroticky se sexuálním přesahem, případně výzvami směřovanými k obecně přijímaným a nereflektovaným normám. Od básniček bychom tedy mohli očekávat verše milostné, případně mateřské, jemný konflikt v období dospívání, existenciální otázky ve své umírněné formě, verše vlasteneckého zápalu apod. Pojďme se podívat, zda jsou naše očekávání správná.

## MARIE PUJMANOVÁ

Nejprve si představíme autorku, jejíž jméno budí v dnešní době smíšené emoce. Za minulého režimu uznávaná prozaička, držitelka mnoha cen, jimiž vládnoucí strana hýčkala své vyvolené. Soustředme se ale pouze na její sbírky poezie, jichž

od roku 1939 (bylo jí 33 let) do roku 1959 (poslední sbírka vyšla jako bibliofilie rok po autorčině smrti) vydala jedenáct. Pokud se podíváme na některé jejich názvy, zjistíme, že neslibují nic překvapivého – od lyrického *Zpěvník* (1939), s konotacemi hudby a lidové tvorby, přes tematicky dané *Verše mateřské* (1940), vágní *Radost i žal* (1945), až po jednoznačně angažované sbírky: vlastenecké *Vyznání lásky* (1949): „*Chlapci jako granit na té horské stráni / která v tvaru kalicha se do Čech sklání, / buďte strašná síla, aby pán se zalek, / čím věrnější voják, tím jsme dál všech válek / vojáci, vojáci, chlapci milovaní*“ a *Praha* (1954), a politický *Čínský úsměv* (1954): „*Voják stojí u šance / v kadeřavé ušance, / na severu ostré Číny / zabalené v kožešiny, // hlídá hradby, čínskou dráhu – / víš, co? hlídá také Prahu*“.

Jedinými výjimkami, jež by mohly upoutat pozornost už svým názvem, by mohly být enigmatický *Rafael a Satelit* (1944) a slibně znějící *Paní Curieová* (1957). Sbíрка *Rafael a Satelit* už byla zmíněna ve 2. části *Básniček*, a to v kontextu kouzelných světů a mytologií. Je psána specifickým stylem, který nepřipomíná ostatní autorčiny sbírky, a můžeme se jen domýšlet, zda šlo o záměrné přimknutí se k odkazu tradičních směrů romantismu (jde ostatně o lyrický milostný příběh): „*Nač domov, milá. Já jsem bez vlasti. / A nač mi naděje. A nač mi hrob. / Svět kolem rozkvétá a do útroh / mu zírat leda zármutkem se mstí*“, biedermeieru: „*Kde je ten čas, kdy režný chléb měl vůni / a paní pomáhali skřítkové, / hned za jitra se sletovali u ní / bzučice melodii paní své*“ nebo impresionismu: „*jak slabý hlas, jenž navrací se v snách, // jak hlasu stín, až budeš písmo číst / tím strašným zrakem dalek skrze sklo, / že někomu se na smrt zastesklo, / když v mladých rukou vadl ti můj list // a mohli jsme být zpívající strom*“. Z hlediska literárního ovšem i tato sbírka dosahuje pouze průměrných literárních kvalit.

Na první pohled lákavě znějící sbírka *Paní Curieová* zklame hned na prvních stránkách. Marně jsem hledala pasáže, kterým by se podařilo proniknout pod povrch, zbavit se prvoplánového milostného a vlasteneckého patosu („*Ó Polsko sto let povržené / a vymazané z mapy, / ó Polsko, Polsko roztržené / mezi pány a chlapy*“). I pokud bychom jako čtenáři a čtenářky rezignovali na formální kvalitu a zaměřili se pouze na příběh, jež se básnička očividně v této lyrickoepické skladbě snaží vyprávět, nedostane se nám než vlašného, omletými slovy opakovaného opěvování lásky k vlasti, lásky k druhému člověku a rodině, skromnosti a schopnosti překonávat překážky. Bohužel by bylo snazší hledat a nacházet ve sbírce důkazy, proč nestálo za to ji vydat – v čem je poplatná době, v čem si protiřečí (např. poukazování na Boží krutost, a tedy zbytečnost víry, oproti tomu závěrečné verše odkazující v podstatě k základu Kristova učení: „*Bez lásky všechny atomové elektrárny / byly by podnik zhola marný, / bez lásky každý mezihvězdný let / byl by jen led, jen mrtvý led. // Na lásce, paní, stojí svět*“), a jak snaha předat době poplatné myšlenky nikdy není dostatečným důvodem pro napsání dobré sbírky.

Pujmanové básně se zdají být nejautentičtější, a tedy nejvíce fungují jako poezie, ve sbírce *Verše mateřské*.

umělcem [je] pouze výhodou nebo překážkou, ale nikdy není pro jeho umění něčím podstatným. Jeho [její] osobní biografie může být životopisem šosáka, řádného muže [ženy], neurotika, blázna nebo zločince – může být zajímavá a nelze ji pominout, ale pokud jde o básníka [básničku], je nepodstatná“ (Jung 2012: 191).

<sup>3</sup> 123/1948 Sb. o znárodnění polygrafických podniků, dostupné na: <https://www.aspi.cz/products/lawText/1/17367/158/2/zakon-c-123-1948-sb-o-znarodneni-polygraficky-podniku>. Získané: 11. 12. 2022.

<sup>4</sup> Zájemcům o komplexní dějiny cenzury můžu doporučit dvou-svazkovou knihu *V obecném zájmu. Cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749 – 2014*. 2015, Praha: Academia.

**To se jen zdá**

*To se jen zdá jen v usínání,  
jen v usínání se to zdá,  
že byli dva, že byli sami,*

*to se jen zdá, to už je dávno,  
a snad to ani nebylo,  
snopeček záře padal na dno.*

*Neboj se moře, tma je krásná,  
neboj se potmě utonout,  
neboj se moře, daleký hlas má,  
syčící záře do moře zhaslá  
otevře oči plné slz  
do slunce deště zelených,  
má tma, ten korálový trs.*

(Pujmanová 1940; 1958)

V kontrastu s tím ovšem Pujmanová obdržela Státní cenu v roce 1951 za *Miliony holubiček: Verše z domova a ze světa* (1951) a v roce 1955 za *Prahu* (1954) (od roku 1955 byla cena přejmenována na Státní cenu Klementa Gottwalda), za naprosto podprůměrné veršovánky, což ji potvrzuje coby prorežimní autorku protěžovanou naprosto bezdůvodně, co se kvalit poetické tvorby týče: „*Dřevoryt slávy země mé, / jej z vápeniště zvedněme, / už pro střevíček nevěstin, / když vchází kouzlem linek, / ať nepadne jí ani stín / z lešení na prstýnek. / Kdo pomůže té kráse, / děvčátka, každá vdá se*“ (1951).<sup>5</sup>

Ve tvorbě Marie Pujmanové jsme se tedy nedočkali žádného překvapení – převládají podprůměrné, době poplatné veršovánky, které by bez jména své politicky činné autorky nebyly ničím. Témata obyčejného, tzv. prostého života a mateřství mohly znít v prvních sbírkách upřímně, ovšem ani tak nedosahují nijak zásadní poetické úrovně či originality. Pozdější čítankové opěvování dělnosti a vlastenectví, případně rusofilství, už jsou definitivně za hranicí dobrého vkusu, a to jak umělecky, tak morálně.

**HANA PROŠKOVÁ**

Abychom si oddechli, ráda bych se v tuto chvíli podívala na básničku, již vyšly pouze dvě básnické knihy: *Oblaka* (1962) a posmrtný výbor *Zametačky sněhu* (2004). Byla ovšem také autorkou kvalitních detektivek a básniček pro děti, většinu pracovního života působila jako redaktorka nakladatelství Albatros.

Prvotina *Oblaka* vyšla v nakladatelství Mladá fronta, v edici Mladé cesty, kde vyšly na začátku 60. let debutové sbírky například i Ivanu Wernischovi, Petru

Kabešovi nebo Jiřímu Grušovi. Většina básní v této sbírce je ještě poněkud doslovná, rozvíjí popisně, co by lépe zachytila lyrická zkratka. Ve své křehkosti a melancholii však verše působí upřímně, básnička často využívá prostředků dialogu: „*O vlaštovko, / dej nám své malé šílené srdce*“, „*Příteli ježku, uvidíš vycházet měsíc*“, „*Poutníci, vy milí a krásní, / opustili jste zázračné jezero / pro naše truchlivé břehy*“ (oslovení racků). Název sbírky je symbolický ve své nostalgii po tom, co uplývá – objevují se motivy vzpomínek („*A teď, když na ni vzpomínám*“), ztráty („*Od jedné doby se už nemůžete milovat / než se steskem*“) a touhy („*Tam chci jít / s nimi se všemi se setkat*“). Dalo by se říct, že povahou je to „dívčí“ sbírka, s akcentovanou strunou smutku.

Posmrtnému výboru s civilním, ovšem symbolicky vrstveným názvem *Zametačky sněhu* chybí ediční poznámka, případně doslov editorky Kateřiny Zavadové, v němž bychom se mohli dočíst, jakým způsobem básně vybírala a z jakých pramenů, podle čeho je uspořádala apod. Musíme si vystačit jen s doslovem, jehož význam je očividně podpurný, básníka a spisovatele Pavla Šruta, který mluví o rukopise „veršů autorkou zamlčovaných, skrytých a teprve v pozůstalosti objevených“.<sup>6</sup> Návaznost na první sbírku je zřetelně rozpoznatelná jak v tematických okruzích uplývání, ztráty, smutku atd., tak v akcentu na lidskost a lidství, jak v existenciálních a duchovních rozměrech, tak v prostoru vztahů a společenství: „*však mně se chtělo – odpust' Bůh – raději zůstat venku / s těmi, kdo vysmívají se a mlčí, vzlykají a lžou...*“ Oproti prvotině se básně pročistily (je v nich například patrná větší formální kázeň, ačkoli jsou psány převážně volným veršem), stále jde však o poezii vstřícnou a Proškovou bychom mohli zařadit – jak jsem je nazvala v 1. části čtení – mezi básničky „přístupné“. Neznamená to samozřejmě, že jde o laciné čtení – tato poezie je plná narušování jistot, nabízí otázky, nikoli lehké odpovědi:

*Říkali nám, že jsme si ani nemohli víc ublížit,  
ale co tu znamenalo utrpení? Nic,  
jen to, že jsme si už nemohli být radostí,  
ale něčím jiným – čím?*

(Prošková 2004, úryvek)

**NĚKOLIK JMEN KRÁTCE****LENKA CHYTILOVÁ**

Básnička, jejíž jméno si pamatuju z čítanek pro střední školy, tedy těch vydaných už po roce 1989. Do změny režimu jí vyšla většina sbírek: *Dopisy* (1977), *Třetí planeta* (1979), *Proč racek přemýšlí* (1984) a *Průsvitný Sisyfos* (1988). Poslední sbírku s názvem *Nebe nadoraz* vydala až po revoluci, v roce 1995. Po celý život je literárně činná, náleží do pomyslné skupiny, již literární kritik Petr A. Bílek nazval „generací osamělých běžců“ (také např. B. Albrechtová, J. Salaquardová, J. Stehlíková a S. Zachová).

<sup>6</sup> Podle mého názoru je trochu faulem Šrutovo tvrzení, že básně „mohou jaksí navzdory oslovit právě tou skromností a soukromostí – ne fajnšmekry, ale čtenáře, kteří přistupují k poezii s nedůvěrou či ostychem“. Ač napsáno elegantně, přece jen holá informace v podstatě zní – jde o poezii, již se nemusíte bát, ale patrně vás nijak nenadchne. Takovou informaci bych čekala v recenzii, ne v doslovu.

<sup>5</sup> Ačkoli jde o verše tak podprůměrné, že ani nemá cenu je uvádět, přiznávám, že osobní vzpomínka na podobné paskvily v čítankách mého dětství mi nedá, abych se o ně nepodělila.

Také Chytilová náleží do skupiny „přístupných básniček“. Oproti Proškové jsou její verše hravější, místo melancholie přichází ke slovu skepse nebo ironie:

*Kdysi jsme, zdá se, byli čistí  
a krev nám tekla z čistých ran.  
Dnes jsou z nás znalí egoisti,  
na make-upu už ani šrám.*

(Chytilová 1988, úryvek)

Básně jsou často drobnokresbami, jimž chybí hloubka – zřetelným nedostatkem sbírek je nadbytečné množství těchto poměrně krátkých básní (psaných převážně volným veršem), které pak vynívají jednotvárně, místo aby vynikla váha jednotlivých slov. U Chytilové se nedá mluvit o nějakém zřetelném vývoji, ať už formálním nebo tematickém – tendence k popisnosti a velký tematický rozptyl brání ponoru jak lyrické subjekty, tak následně čtenářů/čtenářek.

## BLANKA ALBRECHTOVÁ

V 80. letech vyšly Albrechtové s několikaletým rozestupem tři sbírky – za povšimnutí stojí, že stejně jako Lence Chytilové většinu jejich knih vydalo nakladatelství Kruh v Hradci Králové (až na poslední sbírku *Blíženci* vydanou v roce 2018). Také v poetice obou básniček nacházíme styčné prvky, jimiž jsou převaha drobnokreseb a určitá lehkost a hravost ve výběru slov i toho, co ze světa zachycují. Oproti například Šarce Smazalové, kterou jsme si krátce představili v 2. části a jejíž „vílí“ atributy problematizují a prohlubují právě hravost a křehkost, vede u Blanky Albrechtové dívčí aspekt její poezie spíše k formální i obsahové naivitě:

*Už není hluchý  
tvůj klín  
Drtíš mou touhu  
do bylin  
a odvar silný  
z prsou ti žene  
vášeň až do nížin*

(Albrechtová 1981, úryvek)

Také u této básničky se okruh témat omezuje na ta všednodenní, prostor na přechody mezi přírodou a městem/sídlíštěm/bytem a čas na uchopitelnou minulost, přítomnost a budoucnost. V poslední sbírce *Blíženci* dochází podobně jako u dalších básniček (například Jany Štroblové, jak bylo ukázáno v 8. části) k určitému zahořknutí projevujícím se sarkasmem a skepsí: „*Obránce padl / Fotograf / dostal cenu / v soutěži Proti válce / A voják / řád*“. Už z názvu sbírky

je zřejmé, že básnička svět rozdělí na ten bezpečný, vnitřní, v němž nachází své „blížence“ (předky, rodinu, přátele), a ten venku, jež je zdrojem starostí a zklamání.

**MARTĚ ZBYSLAVĚ GÄRTNEROVÉ<sup>7</sup>** a **MARCELE CHMAROVÉ** vydalo všechny jejich sbírky Severočeské nakladatelství v Ústí nad Labem. Gärtnerová je mimo jiné také autorkou krátkých prozaických útvarů, publikovala například povídky nebo fejetony. Platí pro ni v podstatě to, co bylo napsáno výše u Blanky Albrechtové – až na její poslední vydanou sbírku *Létající vlak* z roku 1988 jde o sbírky s náhodně působícími drobnými komentáři dějů a pocitů: „*Televizi / jsme zavrhl / jako symbol spěchu a zášti / Po pětiletém manželství cítím dvojité*“. Poslední sbírka má sevřenější formu, jednotlivé básně mají název *Cesta* plus pořadové číslo, v názvu je obsaženo kam: „*Cesta 30. /do řeky/“ atd.* To je ale jediná odchylka, a ani ta nepomáhá veršům dostat se mimo bezpečné a prochozené cesty.

Lyrická subjektka v básních Marcely Chmarové má tendenci k litaničnosti – její verše jsou intenzivní svou dramatickou linkou podtrženou častým opakováním motivů: „*Ty / která chvíli jdeš a chvíli utíkáš / komteso (...) ty Kleopatro (...) čekanko (...) siamko (...) štíhlenko*“, „*Snad by se rozpomněli na pohádku / na měkké stisky... / na vůni jehličnatých stříšek / na ložky v dešti / na vojáky*“ apod. Podobně jako další výše uvedené básničky jsou ovšem kulisy jejích básní podobné – podíváme-li se například na druhou vydanou sbírku *Moře zelené* (1977) s typicky normalizačně vlašnou anotací: „*Druhá sbírka talentované básničky přináší portréty lidí a jejich strastiplného života se vzpomínkami na padlé minulosti války, záběry ze života zvířat a líčení přírodního dění s obdivem pro moře*“, najdeme v obsahu nepříliš poutavé názvy básní (například náhodně): *Pomník, Maminka ráno, Stařena, Antibiotika, Zápal plic, Možeček, Katastrofa, Prádlo, Loučení, Snídaně* apod.

Jméno básničky **JIRINY SALAQUARDOVÉ** si moje generace také může pamatovat ze školních čítanek, případně z článků literárních teoretiků (teoreticky tehdy vidět ještě nebyly) – byla řazena k tzv. generaci osamělých běžců. Salaquardová se věnovala a věnuje jazyku také profesně, publikovala různé typy knih pro děti a krátké prózy. Její dvě sbírky mají vyšší míru osobitosti jak ve sféře jazyka, tak míře autenticity, než je tomu u výše jmenovaných básniček. Ani v její poezii ale nenacházíme nic překvapivého, básně se pohybují ve známých souřadnicích „všedního života“ a „všedních starostí“.

## Neviditelný plášť

*Neviditelná  
bych chtěla být to ano  
plášť  
s dubnovým deštěm přes ramena  
tíše mezi vámi jdu*

*Pěnkavy si nesou pod ramenem  
rosu ve vlasech*

<sup>7</sup> Při vyhledávání informací mě překvapila stránka literární soutěže O tachovskou renetu, která byla věnována pouze ženám, probíhala od r. 1994 do r. 2004 a hodnotila ji porota vybraných členů Střediska západočeských spisovatelů (v současnosti pod stejným názvem probíhá literární soutěž pro začínající autory a autorky). Autorkám byla zadána témata, jichž se musely držet, a tady netřeba komentáře (číslo značí ročník): 1. Rodina, 2. Domov, 3. Lásky, 4. Muž, 5. Přítel je druhé já, 6. Ach, to byla dovolená, 7. Poprvé, 8. Snít je dovoleno, 9. Svět očima ženy, 10. Nikdy neříkej nikdy, 11. Veselost je druhem odvahy. *Gärtnerová* získala 1. místo v kategorii poezie nad 35 let v r. 2000, což byl podle všeho 6. ročník. Dostupné na: <https://service.ucl.cas.cz/ceny/?c=50>. Získané: 18. 12. 2022.

*o tom špatném  
nevím*

(Salaquardová 1987)

Pokud bych měla tento krátký přehled shrnout do nějaké škatulky, charakterizovala bych výše uvedené autorky jako „básničky postřehů“. Jejich civilnost a soustředěnost na běžný život nabízejí čtenářům a čtenářkám možnost rychlé orientace, i možnost porozumět a souznít. Na druhou stranu velmi nízká propracovanost jazyka vede k opakování a všednost, jež měla být tématem, se ve formě nenápaditosti stává hlavním povahovým rysem této poezie.

### EVA BERNARDINOVÁ

Jméno této autorky se v čítankách vydaných za normalizace objevovalo především v souvislosti s knihami pro mládež, případně tzv. dívčími romány. Jaké tedy bylo moje překvapení, když jsem při přípravě antologie básniček zjistila, že Eva Bernardinová vydala také čtyři sbírky – první *Slunovrat* v roce 1969, poslední *Láska (73 lekce)* v roce 1989. Ještě větší překvapení jsem ovšem zažila při zjištění, že nejde o nijak podprůměrné veršování. Evu Bernardinovou jsem už zmiňovala v 7. díle věnovaném mateřství. Už tam jsem se pozastavovala nad tím, že jsem se nikde nesetkala se jménem Bernardinové v souvislosti s poezií, že nebyla nikým zařazena právě například do skupiny, kterou Petr A. Bílek pojmenoval „osamělí běžci“, případně jí nebyl dán prostor někým jiným v jiném retrospektivním textu o poezii 70. a 80. let, ačkoli jiné, mnohem konvenčnější autorky se tohoto privilegia dočkaly.

Ve své poetice je Bernardinová někde na cestě mezi smutkem a ironií – kdybych měla jmenovat nejvýraznější tón jejích básní, bude jím patrně hořkost. Skepse a strážlivost výrazu se objevují už v její prvotině *Slunovrat* (1969):

*Měla jsem spoustu kytek  
vyhlížela jsem každý list  
– obdivuhodný smysl pro nové –  
žertoval  
po dvou dětech jsem zvadla  
zůstaly jenom ty v rámu  
a on mi řekl že jsem cynik  
když už mi i kytky vadí*

(Bernardinová 1969, úryvek)

Oproti jiným publikujícím autorkám tohoto období se Bernardinová jako básnička pouští do velmi osobních vod – její zobrazení manželství a mateřství nás pouští daleko za práh dveří, k němuž nás ve svých básních zavedly ostatní

autorky. Tady je nám jako čtenářům/čtenářkám dovoleno vejít dovnitř, být svědky scén, jež nám nemusí být vždy příjemné: „*Naši se bojí aby se mi mlíko nevrátilo do hlavy / na prsa mi dali studené obklady*“, „*Nešťastná ženská smrdí*“, „*venku prosí muž abych otevřela / před chvílí prosil abych zavřela / hubu*“, nebo:

*Můj dědeček byl kočí  
u speditérské firmy Basch  
nosil rudý šátek  
Po každé zlatce kterou roztočil  
naskočila babičce modřina*

(Bernardinová 1974, úryvek)

I v této poezii se objevuje zpěvnost a hravost připomínající lidové písně, což se zdá být společné ve větší či menší míře všem výše jmenovaným básničkám: „*Sama líhám sama vstávám / a z tvé hlavy roste tráva // Miláčku můj / kde jsem byla / když tě ona ulovila*“, ovšem u Bernardinové tyto prvky upozorňují na rozpor mezi očekáváním a realitou. Ve sbírce *Domů* (1974) najdeme mimo jiné i kontrast témat poplatných době: „*Sněhurka s Leninem / naproti lidem jdou / nespočinuli v hrobě*“ a zároveň jí neodpovídajících – jako například báseň *Důvěrná zpráva pro kníže Ginsberga*. Autenticita lyrické subjektivity je nejsilnější opět v osobních výpovědích:

*Dcera se těší do tanečních  
syn na poslední zvonění  
matka na smrt  
Požádal jsi mě o rozvod*

(Bernardinová 1974)

V této souvislosti bych ráda zmínila práci redaktorskou – kvalitní výbor mnohdy ukáže, je-li z čeho vybírat.

### DVĚ NA ZÁVĚR: VLASTA SKALICKÁ A ZDENA ZÁBRANSKÁ

Dalšími objevy byly pro mě v produkci minulého režimu tyto dvě básničky. Vlastě Skalické vyšly dvě sbírky v 80. letech a jedna v roce 1998, také ji už jsem představila v našem čtení, a to ve dvou dílech: ve 3., v části věnované intelektuální reflexi, a v 8., s podtitulem „krystalčnost“. Zdeně Zábranské vyšlo od roku 1965 pět sbírek a v roce 2010 poslední, s ilustracemi jejího muže, malíře Vlastimila Zábranského.<sup>8</sup> Poezie obou autorek vynikají kvalitou své tvorby nad rámec ostatních v této kapitole, jde o jedny z nejosobitějších českých básniček vůbec, bez ohledu na dobu a styl, a byly proto zařazena mezi 25 stěžejních básniček prezentovaných několika ukázkami v antologii *Milá Mácho* (2022). Už z názvů sbírek

<sup>8</sup> Výjimečně si dovoluji velmi osobní vzpomínku – díky laskavosti její rodiny jsem měla možnost Zdeně Zábranskou navštívit, chtěla jsem jí ještě poděkovat a předat výtisk antologie, ačkoli už nemohla z její strany proběhnout verbální komunikace. Při druhé návštěvě jsem jí četla z jejího oblíbeného Skácela... za týden potom paní Zábranská zemřela.

i básní je patrný posun od poezie „všedního dne“, všedních „ženských“ starostí a tužeb. U obou básnířek najdeme přesah k existenciálním otázkám a bohaté lexikum, které neplní pouze funkci ujišťovací, ale otevírá nám při čtení nové možnosti vidění.

### Absolutně

Vítr to zkouší uchytil se  
rozevlátá cizokrajná rostlina  
na tvé kůži  
ale absolutně nic tím nemyslí  
Ani že máme vypadnout  
ani zůstat nehybní  
schouleni v krabicích od bot  
Absolutně nic tím nemyslí  
jako ta veverčí dívka  
co louská oříšky v autobuse  
a mužům na protějších sedadlech  
chrastí v srdci samé skořápky  
Absolutně nic tím nemyslí  
jako ten starý malíř  
Vytáhne ze šuplíku černobílou kresbu  
a napíše na ni vzdálené datum:  
Je to den jeho smrti  
Je to absolutně nezávazné  
jako rozmetaná obloha  
jako prchající pohyby rukou a větví

(Zábranská 2010)

### ZÁVĚR

V tomto díle jsme se věnovali básnířkám, jež publikovaly za minulého režimu. Jmen by mohlo být mnohem víc – podíváme-li se do rejstříku antologie *Milá Mácho*, není těžké podle roku vydání sbírky zjistit, že za minulého režimu vyšly sbírky více než deseti dalším básnířkám (například Iloně Borské, Zdeně Bratřovské, Vlastě Dvořáčkové, Marii Glabazňové, Zuzaně Novákové [Renčové], Jarmile Otradovicové, Janě Pohankové, Olze Pražákové, Janě Štroblové, Jarmile Urbánkové, Gabriele Veinerové nebo Aleně Vrbové). Většina z nich má v antologii uvedenu také jednu báseň na ukázkou a je na čtenářkách/čtenářích, jestli budou chtít udělat další krok a přečíst si celou sbírku, nebo i celou poetickou tvorbu dané autorky.

Pokud mám alespoň krátce sumarizovat, většina v minulém režimu publikujících básnířek se v různém spektru nálad a hnutí pohybuje v „obyčejném ži-

votě obyčejné ženy“ prostřednictvím „obyčejného“ jazyka. Patrně to může vyznít pejorativně, ale není to tak úplně myšleno. Autorky jako Blanka Albrechtová, Lenka Chytilová nebo Jiřina Salaquardová zachytily ve své tvořivosti ducha doby – a jejich ambicí nejspíš nebylo ponořit se do hloubky a vydat něco navíc. Také je potřeba konstatovat, že ani v této poezii nejde o jednotlou šed – soustředěnost na různé polohy života ženy a pochopitelně trochu jiné básnické ustrojení umožňují rozlišit několik výraznějších typů vypovědí, například v poezii Hany Proškové nebo Evy Bernardinové. Svou schopností básnického vhledu a jazykovou suvereností se z této skupiny zásadním způsobem vymykají Vlasta Skalická a Zdena Zábranská.

Na začátku jsem si dovolila odhad, který se beze zbytku potvrdil – u žádné z básnířek, jejichž sbírky mohly za minulého režimu vyjít, nenajdeme explicitní komentáře k dobové politicko-společenské situaci, reflexi jiného než „běžného“ života, lásku v jiné než přijatelné podobě milostné či mateřské (výjimkou hodnou pozornosti pro mě zůstávají nepřikrášlená svědectví Evy Bernardinové). Od jazyka, jež s touto přiměřeností koresponduje, bychom přirozeně neočekávali jinou než popisnou funkci. Poetickým světem dvou nejvýraznějších básnířek Skalické a Zábranské byl existenciální a intelektuální prostor, který ve své době podle všeho většina mlčky ignorovala.

V dalším díle básnířek se asociativně nabízí téma autorek exilu a samizdatu – jsou to mimo jiné Helena Aesbacher-Sinecká, Jiřina Fuchsová (pseudonym Hynek Král), Jiřina Fuková, Gertruda Goepfertová, Věra Jirousová, Zlata Junge-Zimmerová, Olga Neveršilová, Lenka Procházková nebo Bronislava Volková (v rejstříku antologie *Milá Mácho* je u samizdatových či v zahraničí vydaných sbírek písmeno „S“, respektive „Z“).



Katalin Gály: Skice k projektu *Transfigures*, kresba tušom, 2005, uveřejněné v *Irodalmi Szemle*

### Literatura

- ALBRECHTOVÁ, B. 1981. *Pokus o hnízdo*. Hradec Králové : Kruh.  
BERNARDINOVÁ, E. 1985. *Domů*. Praha : Československý spisovatel.  
BERNARDINOVÁ, E. 1989. *Láska (73 lekce)*. Praha : Československý spisovatel.  
BERNARDINOVÁ, E. 1969. *Slunovrat*. Praha : Československý spisovatel.  
BERNARDINOVÁ, E. 1974. *Strom z ráje*. Praha : Československý spisovatel.  
CHYTILOVÁ, L. 1988. *Průsvitný Sisyfos*. Hradec Králové : Kruh.  
JUNG, C. G. 2012. *Výbor z díla IX. Člověk a kultura*. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka.  
PROŠKOVÁ, H. 2004. *Zametačky sněhu*. Praha : Aurora.  
PROŠKOVÁ, H. 1962. *Oblaka*. Praha : Mladá fronta.  
PUJMANOVÁ, M. 1958. *Básně* (souborné vydání). Praha : Československý spisovatel.  
PUJMANOVÁ, M. 1940. *Verše mateřské*. Praha : Fr. Borový.  
SALAQUARDOVÁ, J. 1987. *Snídaně na Titaniku*. Praha : Československý spisovatel.  
ZÁBRANSKÁ, Z. 2010. *Nesnadnost*. Brno : Vakát.





Katalin Gály: Jam session I., kresba, ceruza na papieri, 21 x 15 cm, 1972

## D V E N A J E D N U

FARKAŠOVÁ, Etela. 2022. *O tichu, pomalosti a iných hodnotách / esej o čase, v ktorom žijeme, a o tom, ako ho žijeme*. Bratislava : VSSS.

### EVA MALITI FRAŇOVÁ

O napravovaní sveta podľa Etely Farkašovej

Podnázov novej esejistickej knihy slovenskej spisovateľky a filozofky Etely Farkašovej avizuje, že jej obsahom je naša súčasnosť a život v nej. Filozofická esej s takýmto aktuálnym časovým zacielením sa zjavila v našom priestore práve vhod, no platí to aj v širších, medzinárodných súvislostiach. Dnes od všadiaľ počujeme o kríze hodnôt a životných istôt ľudského spoločenstva, o tom, že sa vývoj sveta a jeho obyvateľov a obyvateľiek neuberá konštruktívnym smerom. Práve od filozofie sa očakáva, že tento stav pravdivo a múdro zhodnotí, vysloví zásadné slovo. Malo by to byť slovo, ktoré nielenže pomenuje príčiny všetkých problémov, ale aj ukáže, kadiaľ vedie správny smer. K takémuto slovu filozofia nemôže dospieť odrazu, je to proces, na konci ktorého by mala svietiť vysnená méta. Ale či sa k takej radikálnej reflexii filozofia vôbec dopracuje, je otázka. Hnacím motorom je určite súčasný stav, keď pociťujeme, že pre politické elity je existencia živého človeka, obyvateľa/obyvateľky a občana/občianky skôr bremenom, akýmsi nadbytočným vrecem piesku v balóne ich záujmov, čo sa odtrhol od bežnej reality, nie výzvou k skladaniu účtov pred tými, ktorí im zverili moc a zodpovednosť. Hoci všetci napospol vyhlasujú, že práve tie ich záujmy sú v mene demokracie. No medzi ľuďmi sa už s trpkosťou žartuje o „démonokracii“, ktorá vo svete nahradila skutočnú demokraciu... Je zrejme, že filozofi a filozofky sa budú musieť k tomuto stavu postaviť čelom. Napokon, múdrosť filozofie v dejinách vždy posúvala ľudstvo vpred,

### DANA PODRACKÁ

Kabinet pomalosti Etely Farkašovej

Nedávno som si prečítala knihu Reinholda Messnera *Gobi. Poušť v mé duši*. Vnútorne sa mi, ako opozitum, spojila s najnovšou esejistickou knihou Etely Farkašovej, ktorej témou je rýchlosť a volanie po spomalení. Autorka doslova diagnostikuje modus operandi súčasného sveta, v ktorom žijeme: „Poznamenáva nás rozpad starých a absencia nových hodnôt, pribúdanie viacerých fatálnych rizík, opodstatnené je hovoriť spolu s významným nemeckým sociológom Ulrichom Beckom o rizikovej spoločnosti, ktorá je vďaka tomu, čo sama vyprodukovala, ohrozená v svojom prežití“ (s. 7). Akoby sme nemali kam uhnúť. Vytvorili sme si také štruktúry pohybu, ktoré nás nútia stávať sa súčasťou zrýchľovania. Paradoxne ani v púšti nemáme kam uhnúť. Messner píše: „V poušti nemáme kam uhnout, široko daleko sa před vámi rozprostírá stále týž obrázek. Mnohdy tu neslyšíte nic než vítr provívající mezi zrnky písku. Takhle vypadá ticho.“ Nech sú tieto dve mentálne nastavenia akokoľvek protikladné, tvoria dve misky váh protiváhy sveta. Premostením rýchlosti a pomalosti je ticho. Schopnosť doň vstúpiť. Nechať sa ním obklopiť, dovoliť mu, na nás pôsobiť.

Farkašová briske analyzuje „rýchlu civilizáciu“ a „superrýchlu spoločnosť, ktorá

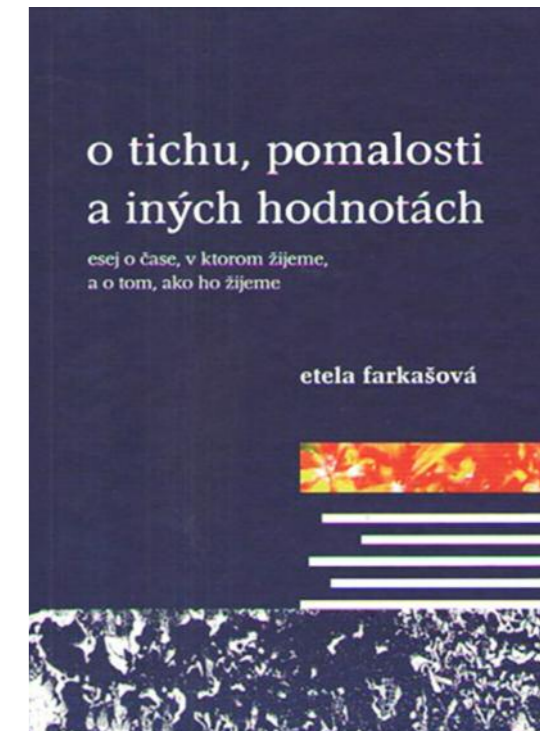
rozsvetcovala svetlo, keď ľudia tápali v tme, pozdvihovala človeka ako jednotlivca...

Myšlienky o problémoch vzbudzujúcich dnes všeobecnú nespokojnosť sa intenzívne vynárajú aj pri čítaní Farkašovej esejistického diela, ktoré na ne živo reaguje. Z názvu *O tichu, pomalosti a iných hodnotách* je zrejmé, že sa zameriava na otázky zahlcujúceho hluku, v ktorom je dnes človek nútený žiť, ako aj na extrémnu rýchlosť nasadenú v spoločnosti. Zaraďuje sa tak do prúdu filozofickej reflexie v procese myšlienkového zápasu za nevyhnutnú nápravu sveta. Autorka uvažuje o tichu, mlčaní či zámlkách v opozícii k „diktatúre hluku“, čo je výraz kardinála Roberta Saraha z knihy *Sila ticha. Proti diktatúre hluku*. Spája zhubné pôsobenie hluku na osobnostnú integritu človeka s nemenej zhubným zvyšovaním rýchlosti súčasného života: „Medzi uvedenými znakmi, ako sa ukázalo, existuje hlboká spojitost, nezdravé urýchľovanie a akustický smog sa navzájom ovplyvňujú a posilňujú“ (s. 10). Z týchto východiskových bodov filozofka vstupuje do diskurzu európskeho a svetového myslenia k téme, najmä súčasného a nedávneho, pričom neobchádza ani úvahy zrodené v našom prostredí: básnika Milana Rúfusa, historika filozofie Teodora Münza či literárneho vedca Jána Števčeka. Myšlienky a výroky iných komentuje a rozvíja, vrstvi pomedzi ne vlastné úvahy, ktoré ilustruje aj svojimi zážitkami z ciest, stretnutí, z dotykov s kultúrou a kultúrnymi fenoménmi.

Akousi červenou niťou tiahnuťou sa textom sú odkazy na prózu *Záchrana sveta podľa G.*, v ktorej Etela Farkašová tematizovala tieto problémy v umeleckej rovine. Hneď na začiatku ich uvádza naivno-jasnozrivá predstava hlavnej protagonistky G. o spomalenej, stíšenej planéte. Jej jasnozrivosť vychádza paradoxne z toho, že G. je mierne vyšinutá z radu tzv. normálnych ľudí. A je, čo sa týka záchrany sveta, idealistkou, asi preto sa o nej autorka vyjadruje ako o svojom alter egu. Spomaliť a stíšiť planétu by bolo skutočne skvelé, no, žiaľ, asi nerealizovateľné. Veď ľudia namiesto toho, aby sa usilovali k takému ideálnemu cieľu aspoň priblížiť, podľašli falošným ilúziám, namýšľajúc si, že im hlučnosť garantuje plnosť života a prítomnosť v ňom. Filozofka kriticky komentuje, že to nie je prítomnosť zmyslu, bytia, iba ich atráp: „Bez toho, aby sme si to uvedomovali, premieňame sa na ohlušovanú (dokonca dobrovoľne sebaohlušujúcu) znivelizovanú masu, v ktorej sa tiesnia naše prekryté, rozpustené individuálne diferencovanosti, osobitosti a jedinečnosti“ (s. 13). Na druhej strane, v súvislosti s nereálnou predstavou absolútne tichého sveta bez vnútorných napätí a záchvevov zdôrazňuje aj nevyhnutnosť miery, aby to nebol priestor stagnujúci, neschopný vývoja. Od extrémnej hlučnosti a rýchlosti dospieva k vysvetleniu príčin narastajúcej osamelosti človeka, ktorá je podľa nej sprievodným znakom zahlučnenej, superrýchlej spoločnosti: „Anti-programy proti zahlučnenosti sveta, potreba pestovať ich čo len v svojom privátnom okruhu, podporovať ich tvorbu individuálnymi rozhodnutiami, aj to môže byť prvý krok k zmene vo svete, ba aj k zmene samotného sveta, ktorá bude, ako sa ukazuje, skutočne nevyhnutná“ (s. 36).

V eseji podrobne mapujúcej kontexty problému akcelerujúcej rýchlosti ľudskej spoločnosti, tzv. nonstop spoločnosti a hľadania ciest k jej spomaleniu, sa zákonite spomína aj kategória času a jeho vnímanie. Pôvodne bol niečím Bohom-prirodou daným, no postupne sa odbožšťoval a prispôboval hodnotovej logike kapitálu. Postupne sa meradlom všetkých, aj mimoekonomických hodnôt stali peniaze v duchu výroku filantropa a objaviteľa, jedného z otcov americkej revolúcie a vzniku Spojených štátov Benjamina Franklina: „Čas sú peniaze!“ Čas sa spájal s princípom účelovosti a vyvíjal paralelne s inštrumentálnym rozumom, teda typom rozumu, ktorý má priviesť čo najrýchlejšie k vytýčenému cieľu. Tu autorka odkazuje medzi inými na nemeckého filozofa Petra Sloterdijka, ktorý hovorí o čase bežeckých pretekov, kde sa mieša optimizmus s agresivitou a vo svete zavládne brutálnosť, a tiež o (neo)cynizme inštrumentálneho rozumu, ktorý je schopný za istých okolností doviest ľudstvo až k novým formám „civilizovaného barbarstva“. Filozofka dopĺňa: „Sprievodným znakom novej temporality bola zmena perspektívy myslenia, z akej sa posudzuje úspešnosť konkrétnej činnosti: dlhodobú perspektívu vystriedala krátkodobá

zofka kriticky komentuje, že to nie je prítomnosť zmyslu, bytia, iba ich atráp: „Bez toho, aby sme si to uvedomovali, premieňame sa na ohlušovanú (dokonca dobrovoľne sebaohlušujúcu) znivelizovanú masu, v ktorej sa tiesnia naše prekryté, rozpustené individuálne diferencovanosti, osobitosti a jedinečnosti“ (s. 13). Na druhej strane, v súvislosti s nereálnou predstavou absolútne tichého sveta bez vnútorných napätí a záchvevov zdôrazňuje aj nevyhnutnosť miery, aby to nebol priestor stagnujúci, neschopný vývoja. Od extrémnej hlučnosti a rýchlosti dospieva k vysvetleniu príčin narastajúcej osamelosti človeka, ktorá je podľa nej sprievodným znakom zahlučnenej, superrýchlej spoločnosti: „Anti-programy proti zahlučnenosti sveta, potreba pestovať ich čo len v svojom privátnom okruhu, podporovať ich tvorbu individuálnymi rozhodnutiami, aj to môže byť prvý krok k zmene vo svete, ba aj k zmene samotného sveta, ktorá bude, ako sa ukazuje, skutočne nevyhnutná“ (s. 36).



spoločenstva, zabezpečiť jeho ochranu a rozvoj.

Denne vidíme ľudí so slúchadlami na ušiach. Predtým „klapky“ na ušiach znamenali vstup do ticha a odhlučnenie, dnes sú plné hudby a zvukov prenikajúcich priamo do mozgu, kde svojimi vlnami či decibelmi z najtesnejšej blízkosti narušujú možnosť mozgu spočinúť v tichu. Nepoznáme štatistiky, ktoré by označovali, nakoľko sa dlhodobé používanie ustavičného prehlušovania ticha hlukom podpisuje na integrite osobnosti. Vieme len to, že ticho lieči a umožňuje sústrediť sa. Veľké veci sa rodia z ticha. Neschopnosť sústrediť sa narastá, spôsobuje preskakovanie od problému k problému, od titulku k titulku, na obsahy nezostáva čas. Chytáme sa detailov a na celistvosť nezostáva čas. Uvedomujeme si, že to tak je, ale pokračujeme v zrýchľovaní, odkladajúc stíšenie a spomalenie na potom.

*perspektíva, podľa ktorej výsledky konania majú byť viditeľné čím skôr, a to bez ohľadu na budúce, hoci aj nežiaduce plody*“ (s. 72 – 73). Krátkodobú perspektívu podľa nej diktuje práve imperatív rýchlosti, hoci v realite môže ohrozovať budúcnosť (sociálnych istôt, životného prostredia a iné).

Nevdojak si spomínam na jeden rozhovor zo začiatku 21. storočia, keď sme sa so zahraničnou kolegynou zhovárali o problémoch, čo nás znepokojujú. Na otázku, prečo sa všetci tak ponáhľame, hoci reálne výsledky produktivity sa tým podstatne nezvýšili, mi objasnila, že nás ženú rozbehnutí boháči, ktorí sa náhlija za svojimi ziskami, hoci ostatní z tých ziskov nemajú nič. Zasmiali sme sa na jednoduchom odkrytí pravdy, ktorá bola pre náš svet transformujúcich sa spoločností bývalých socialistických štátov dosť krutá. Dnes je zrejmé, že urýchlená snaha amerikanizovať náš svet nie je úspešná, keďže obyvateľom a obyvateľkám nezlepšuje kvalitu života, skôr naopak, čomu sa nemožno čudovať, veď ako je známe, tento model už zlyháva aj tam, kde pôvodne vznikol.

Farkašová sa kriticky obracia voči elitám, politikým i iným, riadiacim spoločnosť a svet. Odhaľujúco vyznievajú slová: „*Málokto vládne, málokto korporácia, málokto národné či nadnárodné spoločenstvo a aj málokto politická strana dnes rozmýšľa o problémoch a ich riešeníach z hľadiska dlhšieho časového horizontu ako niekoľko rokov, a to platí v celosvetovom meradle. Neraz sa prijímajú rozhodnutia, ktoré síce môžu priniesť rýchly efekt (zisk), no jeho trvanie nebude dlhodobé a nemusí prevážiť nad budúcimi negatívnymi dôsledkami prijatého rozhodnutia ako prejavu individuálneho alebo skupinového egocentizmu. V krátkodobej perspektíve sa záujem sústreďuje na to, aby výhody vznikali čím skôr, žije sa pre interval terajška a na dlh budúcnosti*“ (s. 73).

V závere eseje filozofka uvažuje smerom do budúcnosti a naznačuje riešenia, hovoriac o udržateľnosti života, jeho skvalitnení a prehĺbení, ktoré sa podľa nej viaže na „zásadný hodnotový obrat“. Kategoricky konštatuje: „*Ak v rámci logiky nonstop spoločnosti nie je možné riešiť navrstvené problémy, ktoré spôsobila,*

Zrýchlenie vytvára aj posuny v chápaní prirodzenej socializácie človeka v procese nadobúdania vlastnej skúsenosti. S tým súvisí aj dozrievanie ako proces, vrátane starnutia. Farkašová konštatuje: „*Väčšina ľudí dnes starne, ale nedozrieva, tvrdí známy psychológ. K dozretiu osobnosti treba veľa času a trpezlivosti, rýchla doba však nedisponuje ani jedným, ani druhým. Je to niečo, k čomu sa nedá dospieť v ustavične sa zrýchľujúcom tempe, životnú skúsenosť možno len trpezlivo zbierať, reflektovať, treba si na ňu nažiť, práve preto predstavuje významný, často nedostatočne využívaný sociálny potenciál*“ (s. 99). Mám v živej pamäti päťdesiatnikov i starších, ktorí „uviazli“ kdesi na rozhraní dospievania a na celé desaťročia „zamrzli“ vo svojom duchovnom dozrievaní. Zostarli s tými istými pesničkami, gitarou či vrkôčikom vo vlasoch. Autorka upozorňuje na to, ako nezvládnutá „psychoduchovná“ prepojenosť s vlastným životom dokáže urýchľovať detstvo, stvorí kult večnej mladosti či pohrdať starobou. Opiera sa o myšlienky nemeckotalianskeho filozofa Romana Guardiniho, ktorý sa „*o ľudskom živote vyjadruje ako o celku a o nemožnosti, resp. nesprávnosti až škodlivosti vytrhávať z neho jednotlivé časti (fázy) a povyšovať niektorú z nich na univerzálne platný štandard, ktorým by sa dali merať hodnota a zmysel ostatných časových fáz*“ (s. 98). Autorku trápi, že sa „*stráca zo zreteľa celé spektrum vlastností charakterizujúcich neskoršie etapy a aj spektrum hodnôt s nimi spätých, napríklad sa nedoceňuje životná skúsenosť (v širokom zmysle slova) ako vzácny druh múdrosti, ktorá sa nedá zredukovať na súbor poznatkov či zručností nadobudnutých iba štúdiom ani na profesionálnu skúsenosť*“ (tamže). Rozsiahly výpočet autorov a kníh,

*treba opustiť jej logiku, jej určujúce princípy a tradičné chápanie viacerých kľúčových pojmov (patria k nim napríklad pojmy demokracia, spravodlivosť, zodpovednosť, sloboda)*“ (s. 231). Ďalej sa pokúša tieto pojmy nanovo vymedzovať, hovorí o ekologickej či environmentálnej „democracii“, o neekonomicky videnej „spravodlivosti“ či „slobode“, o novom výklade pojmu „zodpovednosti“, zahrňujúcim aj ekologický rozmer, alebo o pojme „pokrok“, ktorý by nebol viazaný na princíp neobmedzeného rastu a permanentnú akceleráciu. Pri novom formovaní predstavy o dobrom, kvalitnom živote by sa podľa nej musela riešiť otázka potrieb a ich diferenciácie, otázka občianskej rovnosti a spravodlivosti. Volá po novom spoločenskom systéme s dodržiavaním pravidiel, nedovoľujúcich „*iné riešenie konfliktov medzi krajinami ako mierové rokovania, militarizmus je svojou podstatou nezlučiteľný s ekologickým myslením*“ (s. 233). K tomu poznamenáva, že takýto nový systém očividne nebudú vytvárať „*dnešní svetoví vodcovia, ktorí nie sú schopní nájsť spoločné riešenie ani pri menej zložitých problémoch a nemajú odvahu kriticky prehodnotiť dôsledky cesty, po ktorej kráča ľudstvo doteraz*“ (s. 235).

V našom priestore predstavuje Etela Farkašová (1943) vzácny typ filozofky-spisovateľky s výrazne humanisticky zameraným filozofovaním, či už na poli feminizmu, ktorému sa venuje, alebo keď sa zamýšľa nad nevyhnutnou zmenou prinášajúcou lepšiu, spravodlivejší životný svet. Výrazné gesto záchovnosti voči človeku, spoločnosti, voči svetu, v súradniciach dneška – podané vybrúseným spisovateľským perom – znásobuje príťažlivosť čítania jej aktuálnej esejistickej knihy, podnecujúcej schopnosť kritického myslenia.

EVA MALITI FRAŇOVÁ (1953, Bratislava) vyštudovala etnológiu a všeobecné dejiny na Moskovskej štátnej univerzite. Pôsobila ako vedecká pracovníčka Ústavu svetovej literatúry SAV. Napísala vedecké diela *Symbolizmus ako princíp videnia* (1996, 2014, rakúske vydanie 2014), *Tabuizovaná prekladateľka Zora Jesenská* (2007), *Andrej Belyj/celistvosť (v) mnohosti* (2018), pripravila kolektívnu monografiu *Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach* (1999). Píše prózu, debutovala knihou *Krpatý vrch* (1994). Medzi ďalšie diela patria zbierka poviedok *Pod jaz-*

v ktorých sa zmienka o zrýchľovaní života a sveta spomína, je skutočne obdivuhodný. Neustále výzvy najmúdrejších ľudí planéty upozorňujú na potrebu spomalenia, ba až zduchovnenia onoho spomalenia, či, ako cituje autorka Gyögyho Konráda, je nevyhnutné „*spomaliť sa až ku kontemplácii*“ (s. 134). Inak je v permanentnom ohrození život človeka i planéty.

Všetci vieme, že zrýchlením poškodujeme kvalitu našich vzťahov naprieč generáciami, priateľmi, priateľkami či spolupracovníkmi a kolegynami, vieme to, uvedomujeme si to čoraz viac, ale nevystupujeme z rýchlo bežiaceho vlaku. Ideme proti sebe, ak podliehame ilúzii, že všetko je v poriadku.

Je mi nesmierne sympatické, a je to aj originálne a literárne par excellence, že autorka prizvala do svojej esejistickej knihy aj svoju literárnu postavu z knihy *Záchrana sveta podľa G.* Tak ako Balzac volal svojho lekára – tiež literárnu postavu – k svojmu smrteľnému lôžku, úprimne presvedčený, že naozaj existuje a iba on mu môže pomôcť. Farkašovej G. prispieva svojimi myšlienkami do esejistickej diskusie ako rovnocenný hlas, napriek všetkému, čím je i nie je: „*G., hoci postihnutá viacerými psychiatrickými diagnózami, vie, možno viac cíti ako vie, že svet je porúchaný, chorý a je najvyšší čas dať sa do jeho záchranu, vie aj to, že nevyhnutne trebarobiť čosi s jeho ustavične sa zrýchľujúcim behom, s čoraz väčším hrmotom či hurhajom, ktorý beh sprevádza, a sám azda aj stimuluje, čosi treba zmeniť na nenásytnom svete, G. je presvedčená, že práve to patrí ku krokom, ktoré by mal obsiahnuť jej megaprojekt, pripravuje ho už niekoľko rokov: megaprojekt na záchranu sveta alebo aspoň na opravu jeho najzákladnejších porúch*“ (s. 6).

deckou sochou (2011), romány *Kustódi//Arianina kniha* (2017, po česky *Arianina ztracená kniha*, 2020) a *O příjemných pocitech* (2021). Napísala divadelné hry *Krčeň Nesmrteľný*, *Jaskynná panna*, *Vizionár*, *Unavená Medea*, *Zuzana a starci paparazzi*, *Hra nevedomia*, *Naše osvietené storočie*, *Vykladačka zmyslu*. *Krčeň Nesmrteľný* a *Jaskynná panna* sa hrali v SND v Bratislave, v Štúdiu 12, v Komornom divadle v Martine, v Divadle Alexandra Duchnoviča v Prešove. Dráma *Krčeň Nesmrteľný* bola v r. 2021 uvedená v New Yorku v podaní amerického divadelného súboru Immigrant's Theatre. *Hru nevedomia* inscenovali v r. 2019 v divadle Nová dráma v ruskom meste Perm. V r. 2008 bola vydaná kniha štyroch jej drám pod názvom *Hry* a v r. 2016 vyšlo šesť textov v ruskom preklade pod názvom *Providec i drugie*. Prekladá z ruskej a osetskej literatúry. Preložila diela spisovateľa ruského symbolizmu Andreja Belého *Peterburg* (2001, 2003, 2020) a *Strieborný holub* (2018), v tlači je preklad dvoch jeho literárnych symfónií *Návrat a Pohár metelíc*. Iné tituly: kniha próz *Totálne zakázané* Niny Sadur (1999), *Večer u Claire* Gajta Gazdanova (2017) a i. Venuje sa aj básnickému prekladu, o. i. preložila veršované hry ruských básnikov A. Bloka, F. Sologuba, V. Ivanova či poému *Luca* M. Gejlikmana. Je aj autorkou prerozprávania osetských bájí o nartských hrdinoch *Nartský epos* (1982, 2017), severokaukazských rozprávok *Nebeské zrkadlo* (2011).

Je to umelecká výzva pre literátov a literatúru, že ak aj postavy, ktoré vytvárame, budú bojovať za záchranu sveta v dielach, ktoré sa ustavične píšu a pôsobia, možno z toho niečo bude. Postava niekedy dokáže viac, ako si dokážeme predstaviť.

DANA PODRACKÁ je poetka a esejistka, pôsobí v Literárnom informačnom centre.



Katalin Gály: *Preservation*, akryl na sololite, 90 x 160 cm, 2009 – z výstavy *Kataway (Shortcut)*, Slovenský inštitút, Budapešť, 2010

## KATARÍNA KROKOŠOVÁ

### Mýty alebo fakty? Čo je čo v ženskej duši (o hre peneLopa)

**Autorka: Uršula Kovalyk; scéna a kostýmy: Miriam Struhárová, a. h.; masky: Michaela Zajačková, a. h.; pohybová spolupráca: Anna Gromanová, a. h.; video: Andrej Brummer; asistent réžie: Jaroslav Voľanský; réžia: Iveta Škripková; obsadenie: Marianna Ďuranová, Ivana Kováčová, Marianna Mackurová, Terézia Šusteková, a. h., Matúš Hollý. Premiéra: 18. 5. 2022.**

Mýtus je tradíciou prenášaná predstava ľudí. O všetkom a o ničom. O ničom a o všetkom. Je to neistota. Predstava toho, ako by to mohlo byť. Napríklad vo vzťahu muža a ženy. Alebo len ženy? Mýtus je poučka. Odpoveď. Avšak čo ak nastal čas na spochybnenie?

Cieľom Flexily – nového umeleckého a intelektuálneho voľného združenia Bábkového divadla na Rázcestí v Banskej Bystrici – je oživenie mýtov v súčasnosti. Aktualizácia je nevyhnutná pre priblíženie sa k (nielen mladým) diváckam a divákovi, no zároveň je pozoruhodné, ako sa niektorých stereotypov ešte stále nemôžeme zbaviť. Ale ako to urobiť? Ako sa oslobodiť? Najmä ak sme ženy.

Inscenácia *peneLopa* oživuje mýtus o vzornej manželke Pénélope. Príkladnej preto, lebo dvadsať rokov čakala na svojho muža Odysea a všetkých nápadníkov odmietala. Pénélopin príbeh do podoby autorského textu spracovala Uršula Kovalyk, a to – ako v texte sama píše – „po kovalykovsky“.

Súčasnemu diváctvu sú prispôsobené už samotné mená postáv. Z Pénélopy je Lopa, z Odysea je Ody. Jazyk dramatického textu je moderný. Modernizuje ho výber slov (napríklad rýchlovka, týpek), konanie postáv (výber a nákup vecičiek pre bábätko v online obchode), inscenačné spracovanie (videoanimácie), ale tiež alúzie na časy, v ktorých žijeme: „*Lopa: Prosím, volajte ma Lopa. Kým človek vysloví Pénélope, prejde ďalšie storočie*“ (s. 13).<sup>1</sup>

Už úvod dramatického textu nám dáva nádej – žeby sa z mýtu v závere inscenácie stal fakt? „*Lebo NEEEXISTUJE JEDINÁ SPRÁVNA VERZIA MÝTU, TVRDIA HISTORICI. Lebo, neviem ako vy, ale ja som sa už v živote dosť načkala, tvrdí Uršula Kovalyk*“ (s. 4).

Do centra pozornosti sa na začiatku hry dostáva Ody, ktorý si vyberá svoju ženu. Vo vzťahu Lopy a Odyho vnímame tehotnú ženu túžiacu po ochrane a prítomnosti svojho manžela, muža, ktorému záleží na reputácii, o ktorú by nerád



KATARÍNA KROKOŠOVÁ (1995) je slovenská divadelná kritička, autorka a pedagogička. Vyštudovala vedy o umení a kultúre na VŠMU v Bratislave. Už počas štúdia pracovala v Divadelnom ústave v Bratislave. Momentálne pôsobí ako pedagogička na Súkromnom konzervatóriu vo Zvolene. Publikuje v rôznych periodikách. So svojou literárnou tvorbou sa zúčastnila na viacerých súťažiach. Žije vo Zvolene.

<sup>1</sup> Citácie pochádzajú zo scenára autorky.



Marianna Ďuranová (Lopa), Terézia Šusteková (Ypa), Marianna Mackurová (Ypa), Ivana Kováčová (Ypa).  
Foto: Dodo Šamaj

prišiel. Ody odchádza na vojnu, je sústredený sám na seba a svoju manželku nepočúva:

„Lopa: Bolia ma kríže. Zle spím. Som nervózna... z tej vojny.

Ody: Nevieš, kde mám plášť?

Lopa: Z toho, že odídeš.

Ody: Ten vyšíty zlatými vavrínmi.

Odyseus pobehuje po izbe a hľadá plášť.

Lopa: Vždy plakala, lebo spala sama...

Ody: Kde je? Noci v táboroch bývajú chladné.

Lopa: A teraz spí medzi mŕtvymi.

Ody: No tak prestaň, nefňukaj. Pod', ty moja ufrflaná veľrybka" (s. 5 – 6).

Kovalyk zámerne upozorňuje na stereotypy. Myslenie nie je dôležité, takto sa to robí, tak je to správne:

„Lopa: Nemám z toho dobrý pocit.

Ody: Tak to na svete chodí. Muži bojujú a manželky čakajú" (s. 6).

Stereotyp je v antickej terminológii osud, ktorý je nám predurčený. Zmena zaužívaného je nemožná. Pretože čo ak by sme boli iní či iné? Stali by sme sa viditeľnými a čo by na to povedali ľudia? Dichotómia „verejnosť verzus intimita“ je v dramatickom texte, ale aj v inscenácii veľmi citelná. Poukázanie na starý mýtus v dramatickom texte funguje ako upozornenie až výčitka, že priveľmi málo myslíme. Radšej sa prispôbíme situácii, ako by sme sa rozhodli ju zmeniť. Žiaľ.

„Ypa: Údel, pani moja.

Lopa: Údel? Ale údel?!

Ypa: Ja som len slúžka... Nepýtam sa. Jediné čo mi v živote pomohlo, bolo, keď som sa prispôsobila. Nejak bolo, nejak bude. Keď dávajú, ber, keď bijú, utekaj. Záleží na tom, či mi platia a ako často ma bijú" (s. 10 – 11).

„Lopa: Niekedy v noci, keď sa tak prevaľujem v posteli, napadnú mi ušľachtilé myšlienky. O dobrom vládnutí, aby sa veci vyvíjali čo najpriaznivejšie. Školy pre ženy, lekár do každej dediny... kanalizácia a vodovod by sa tiež zišli... Koľko plánov, sociálnych reforiem som už povymýšľala. A?

Ypy: A? A? A?

Lopa: No... nič. Nemôžem nič. Som kráľovná bez trónu. Mám právo... rodiť, hej to mám" (s. 11).

Aktuálnou v dramatickom texte aj v inscenácii je téma vojny: „Lopa: To sa nedá vydržať. Vojna... ako ju mám vydržať?" (s. 6). „Lopa: A čo mám robiť? Na čo mám myslieť? Ako môj manžel zabíja... ako môj manžel umiera" (s. 9).

Cez danú tému autorka reflektuje aj mieru orientovania sa v informáciách. Čo sú fakty a čo sú mýty? Ktorým informáciám môžeme veriť? Dokážeme sa vzoprieť svojmu osudu? Sme pripravení/é myslieť a konať? Alebo musíme len čakať, čakať a čakať?

Vizuálna podoba inscenácie pripomína antické divadlo. Je strohá, ale výstižná. Kostýmy sú voľné, prevažne biele, výrazné je používanie masky. Herci a herečky sa vyjadrujú pohybom, reč je reprodukováaná. Scénický priestor pripomína bazén a postavy akoby stále balansovali na hladine. Motívy vody, neistoty a krehkosti umocňuje aj použitie priesvitných rekvizít. Akoby nás tvorivý tím povzbudzoval k tomu, aby sme sa pozreli do hĺbky, odhalili sa a dostali sa k podstate vecí. Čas plynie ako voda, no zmenilo sa niečo?

Záver inscenácie vytvára z mýtu fakt a kriticky poukazuje na našu letargiu: „Odyseus zatiaľ žije, splodil tri deti s čarodejnicou Kirké, vyslobodil Helenu z Tróje a kdesi iná láska pokračuje... a vernosť pokračuje... a iná vojna pokračuje... Príde a odíde... Prehodím na ihliciach čas... Hladko a obratko... Nekončené bavlnky... Ženskej duše" (s. 25 – 26).

Čas plynie ako voda (v inscenácii bazén, priesvitné rekvizity) a my čakáme, aj keď by sme chceli zmenu. Žiaľ.



peneLopa. Foto: Dodo Šamaj



Ivana Kováčová (Lopa), Terézia Šusteková (Ypa), Matúš Hollý (Ody). Foto: Dodo Šamaj



Terézia Šusteková (Lopa), Ivana Kováčová (Antiopé), Marianna Mackurová (Hypolita). Foto: Dodo Šamaj

## V kontexte vojny mi moje „čakania“ pripadali trápne

Rozhovor s URŠULOU KOVALYK

**V minulosti ste vo svojej tvorbe neprejavovali záujem o mytologické príbehy, ale v prípade spolupráce s Bábkovým divadlom na Rázcestí ste urobili výnimku. Čo bolo pre vás na mýte o Penelope najatraktívnejšie a od čoho ste sa pokúšali radšej dištancovať?**

Nedostávam často ponuku napísať hru pre konkrétne divadlo. Vnímala som ju ako jedinečnú príležitosť ukázať svetu môj pohľad na jeden mýtus, ktorý mne osobne pripadal absurdný. Bol vytvorený (a tradovaný) cez mužskú patriarchálnu optiku, absentuje v ňom názor Penelopy, ktorá bola v nevýhodnom postavení a bola priamo ohrozovaná sexuálnym a psychickým násilím. Jej rola cnostnej manželky čakajúcej na svojho manžela Odysea bola pre mňa neakceptovateľná. Mýtus ma rozčuľoval, až som sa mu mala chuť vysmiať. Celý ten konštrukt o trpezlivosti, vernosti a „múdrosti“ ženy, ktorá namiesto toho, aby priamo kovala, vymýšľa lesť a od rána do večera tká rubáš, bol pre mňa neprijateľný. Mojm prvým nápadom bolo napísať čiernu komédiu, ktorá si poriadne „vystrelí“ zo všetkých tých hrdinov, vojakov a verných manželiek. Niečo ako *Lietajúci Cirkus Montyho Pythona*. Pri rozhovoroch s Ivetou Škripkovou sa mi však začali odkrývať vrstvy mýtu, ktoré majú presah aj na život súčasných žien. Uvedomila som si, koľkokrát vo svojom živote som bola aj ja Penelopou, keď som na niečo iba čakala a prispôsobila sa situácii, lebo som ju nemohla ovplyvniť. Bola som bezmocná, vyčkávanie ma paralyzovalo, cítila som úzkosť. Neznášam čkanie na niečo, v tom procese mi chýba aktivita a suverenita. Vo februári Rusko napadlo Ukrajinu a „čkanie“ odrazu dostalo hrôzostrašný rozmer. Čierny humor v mojej hre vyznel nemiestne. Hru som preto prepísala. Zasiahli ma fotografie ľudí schovaných v pivniciach, v metre. Videla som v nich kruté, neznesiteľné čakania. Kým prestanú bombardovať mesto, kým dovezú potraviny, vodu, lieky. Čakáš na telefonát od muža, ktorý bojuje, čakáš na to, či prežije tvoje dieťa zranené strelou, čakáš, či prežiješ pôrod, čakáš na hraniciach v kilometrových radoch, čakáš na pomoc. V tomto kontexte mi moje „čakania“ pripadali trápne.

Má zmysel dramatisovať staré mýty a adaptovať ich pre súčasné javisko?

Podľa mňa to má zmysel vtedy, keď im úplne neveríme. Ak spochybíme pohľad rozprávača. Ak sa na mýty pozrieme kriticky a začneme medzi riadkami vnímať

ZACIELENÉ  
NA FEMINISTICKÉ  
DIVADLO



URŠULA KOVALYK (1969, Košice) je feministická spisovateľka, žije v Bratislave. Vyštudovala sociálnu prácu na Trnavskej univerzite. Pracovala v kultovom košíckom kníhkupectve Artforum a ako poradenská pracovníčka vo Fenestre – v krízovom centre pre obeť násilia páchaného na ženách. V r. 2004 založila Divadlo bez domova, v ktorom (s Patrikom Krebsom) pracujú formou dramaterapie s marginalizovanou skupinou ľudí. Je autorkou prozaických kníh *Neverné ženy neznášajú vajička* (2002), *Travesty šou* (2004), *Žena zo sekáča* (2008), *Krasojazdkyňa* (2013), nominovanej na cenu Anasoft litera 2014, a *Čistá zvierka* (2018). Jej prózy boli preložené do angličtiny, češtiny, maďarčiny, hindčtiny, slovinčiny, francúzštiny a arabčiny. Za knihu *Krasojazdkyňa* získala v r. 2014 Cenu Bibliotéky. Je tiež držiteľkou ceny Inzine v literárnej súťaži Povedka 2001, víťazkou slovenského národného kola celosvetovej literárnej súťaže o Cenu Davida T. K. Wonga v r. 2002. Napísala niekoľko divadelných a rozhlasových hier. V rámci projektu Anómia 21 uviedlo DPOH Bratislava jej hru *Opaturaj sa, Júlia!* v réžii Kateřiny Quisovej. V r. 2022 sa v BDNR uskutočnilo autorské čítanie *Krasojazdkyne* hercami a herečkami DBD. BDNR ponúko Kovalyk tému mýtu o Penelope, čoho výsledkom sa stala pôvodná hra *peneLopa*.



Ivana Kováčová (Lopa). Foto: Dodo Šamaj



Terézia Šusteková (Lopa). Foto: Dodo Šamaj

príbehy osôb, ktoré v nich hrajú „druhé husle“, alebo sú neviditeľné. Bolo by zaujímavé spracovať mýtus o Penelope napríklad cez optiku jej slúžok. Vraj spávali s pytačmi, a preto ich dal Odyseus po návrate popraviť! Lenže ja si myslím, že to bol vynútený sex – znásilnenie. Slúžka vtedy nemala žiadne práva, o jej živote a smrti rozhodoval jej pán/pani, nemohla odmietnuť sex s pytačmi, myslím si, že si nikto nepýtal jej súhlas. Tiež by bolo zaujímavé spracovať mýtus cez optiku ich syna Télémachu, ktorý musel nejako vnímať dlhoročnú neprítomnosť otca, alebo cez vnútorné prežívanie Odysea, ktorý aj napriek tomu, že bol pacifista, šiel bojovať. Prečo? Lebo to sľúbil Menélaovi? Až tak zaväzujúce sú sľuby v pánskych kluboch? Adaptáciou mýtu na súčasný svet zistíme, že mnohé nepravosti, patriarchálne stereotypy dookola opakujeme.

*peneLopa* vznikla ako prvá inscenácia v rámci projektu Flexila (Staré mýty v súčasnosti). Máte nejaký tip, aké ďalšie mýty by mohli zaujať divácke zázemie BDNR v súvislosti s dramaturgiou divadla?

Určite sa žiada dekonštruovať čo najväčšie množstvo mýtov. Mňa by napríklad zaujímali prerozprávane mýty o Medúze, Amazonkách alebo o Helene Trójskej.

Tvorbu a dramaturgiu BDNR dôverne poznáte. Čím môže produkcia Flexily zaujať divákov a diváčky z celého Slovenska, prilákať ich do Banskej Bystrice?

Spôsobom, akým myslia, ako umelecky tvoria a aké témy si vyberajú. Flexila je odvážny projekt, ktorý nemá problém s feministickým pohľadom na vec. A pretože plánuje spolupracovať s rôznymi autorkami a autormi, prinesie do divadla (okrem iného) rozmanitosť. Slovo ROZMANITOSŤ zdôrazňujem, pretože slovenská spoločnosť sa ešte stále rozmanitosti bojí.

Zúčastnili ste sa aj na skúšobnom procese *peneLopy*. Ako ste hodnotili jej prvú skúšku?

V živote som nebola na žiadnej divadelnej skúške BDNR, predstavenia však navštevujem. Prvá skúška *peneLopy* bola podľa mňa dynamická, kreatívna, zaujalo ma, ako herečky/herec hneď v úvode pracovali s textom. Analyzovali ho naozaj do hĺbky, hľadali presah k osobným skúsenostiam, postojom alebo vlastným príbehom. Ja som sa zároveň trochu naučila, ako pracujú profesionálne herecké tímy.

Ako čestná hostka ste sa zúčastnili aj na slávnostnej premiére inscenácie. Ako vnímate režijné spracovanie vášho textu Iveta Škripkovou?

Režijné spracovanie vnímam ako profesionálne, úžasne experimentálne. Iveta je sebavedomá a skúsená režisérka. Nemala problém vziať si z textu to, čo potrebovala, nebála sa škrtiť, nemala problém interpretovať niektoré dialógy inak, než som ich myslela ja, vniesla do hry expresívne pohybové prvky, videoprojekciu,



Matúš Hollý (*Ody*), Ivana Kováčová (*Lopa*), Terézia Šusteková (*Ypa*), Marianna Ďuranová (*Ypa*). Foto: Dodo Šamaj



Marianna Ďuranová (*Dryas*), Matúš Hollý (*Narkissos*), Marianna Mackurová (*Belos*). Foto: Dodo Šamaj

spev, glosolátiu. Zároveň zachovala kovalykovský jazyk. Hru vytvorila tak, aby mala zároveň edukačný charakter. Ak ju uvidia diváčky a diváci, ktorí vôbec nepoznajú mytológiu, čosi sa aj naučia. Naša spolupráca bola vynikajúca, aj napriek našim odlišnostiam. Ja tvorím intuitívne, miestami živelne, Iveta pedantne analyzuje, naštuduje si aj najmenšie detaily a pri režírovaní vie presne, čo robí.

Má spôsob dekonštrukcie a reinterpretácie starých mýtov v súčasnom literárnom a divadelnom umení potenciál osloviť väčší okruh čitateľov a čitateľiek, divákov a diváčok? Dokázali by ich dnes osloviť adaptácie mýtov klasicistických alebo vôbec antických autorov, ako napríklad Jean Racine a Euripides?

Neviem, čo znamená väčší okruh diváčok a divákov. Divadelné umenie na rozdiel od showbiznisu malo u nás vždy menšiu návštevnosť. V časoch závislosti od Tik-Toku a Instagramu sa neodvážim predpovedať, aký veľký okruh ľudí bude ochotný vôbec prísť do divadla. Dostala som však spätnú väzbu od diváčky, ktorá nechodí často na divadelné predstavenia, no hra *peneLopa* v nej zarezonovala, téma čakania bola aj jej osobná téma. Myslím si, že takých ľudí bude viac.

Reflektujete v súčasnosti divadelné inscenácie, ktoré siahajú po antických alebo iných mýtoch? V čom sa od nich *peneLopa* líši?

Ako som už povedala, ich dekonštrukciou, dôrazom na ženský, feministický pohľad.

Mytologické príbehy majú patriarchálny a paternalistický charakter. Vedeli by ste ako autorka *peneLopy*, hry s dôrazom na ženské témy, povedať, ako je možné prispôbiť mýtus určitým požiadavkám, vlastným preferenciám alebo predstavám bez toho, aby z neho unikla podstata?

Príbeh o Penelope a Odyseovi (súčasť eposu *Ilias a Odysea*) je rozvláchny, vystupuje v ňom veľa postáv a vo väčšej miere opisuje konanie Odysea. Ja som sa sústredila na (ne)konanie Penelopy. Venovala som pozornosť aj takým udalostiam, o ktorých síce Homér nehovorí, ale vyplývajú z podstaty skutočnosti, ktorá je v epose zachytená. Napríklad vieme, že mala s Odyseom syna Télemacha. Zaujímalo ma, ako asi Penelopa prežívala tehotenstvo a pôrod. Je veľmi málo divadelných hier, kde sa zobrazuje téma pôrodu, v repertoároch slovenských divadiel mi chýba prítomnosť tejto ženskej udalosti, ktorá tak zásadne ovplyvňuje život a ktorá býva aj život ohrozujúca. Snažila som sa dodržať logiku a kostru príbehu, ale príhody, ktoré mýtus v súvislosti s Penelopou nespomína, som si „na drzovku“ vymyslela. Napríklad návšteva dvoch Amazoniek je čisto moja fantázia. Tiež som si vymyslela témy, ktoré počas Penelopinho nekonečného čakania medzi sebou preberali. Niektoré skupiny postáv, ktoré spomína mýtus, som zredukovala. Napríklad počet slúžok (mala ich veľmi veľa) aj počet pytačov, ktorí prišli Penelopu „žiadať o ruku“. Cez moju optiku ju v skutočnosti sexuálne obťažovali, vydierali, s cieľom získať jej majetok a krajinu. Pri písaní som si kládla otázky: Aký asi mala





JAROSLAV VOLANSKÝ je absolvent Divadelnej fakulty VŠMU v Bratislave (program vedy o umení a kultúre) a Fakulty dramatických umení AU v Banskej Bystrici (program divadelná dramaturgia a réžia). V súčasnosti pôsobí v Bábkovom divadle na Rázcestí v Banskej Bystrici ako lektor dramaturgie.

Penelopa názor na svoju situáciu? Prečo radšej tkala rubáš, než by vykoplá pytačov z domu? Mala ako kráľovná nejakú moc? Ako vnímala odchod Odysea na vojnu? A prečo na neho tak dlho čakala? Čo asi v tom čase robila, ako uvažovala? Využila som, že mýtus nie je historický fakt, že je len svetonázorom, ktorý vznikol projekciou kolektívnych predstáv mužov vtedajšej spoločnosti, a ja som sa rozhodla do hry *peneLopa* naprojektovať svoju feministickú predstavu.

Vaše hry sa inscenujú aj v Divadle bez domova. Premýšľali ste niekedy nad tým, či by si v ňom *peneLopa* našla svoje miesto a získala nových divákov a nové diváčky?

V DBD už moje hry neinscenujeme, iba inscenované čítania mojich dvoch posledných kníh. Venujeme sa autorskému divadlu a moje premýšľanie o tom, čo v budúcnosti vytvoríme, je závislé od kondície a zloženia hereckého tímu. Sme determinovaní a determinované zdravotným stavom hercov a herečiek, ich životnou situáciou, schopnosťami a vnútorným nastavením. Môžem si vymyslieť akúkoľvek divadelnú hru, ale aký význam to bude mať, ak ju herci a herečky nedokážu zahrať, alebo jej neporozumejú, alebo ich téma nebude zaujímať? Cieľom našej práce je posilňovanie znevýhodnených ľudí pomocou divadla, nie vnučovanie divadelných hier, na ktorých si „vylámu zuby“. Jasné, že by som uvítala *peneLopu* v podaní BDNR na našom javisku. Nevieť však, či je to v našej skromnej divadelnej sále technicky možné.

Inšpirovala vás *peneLopa* k napísaniu ďalšieho textu spracúvajúceho niektorý z množstva ďalších existujúcich mýtov?

Zatiaľ nie, ale je možné, že ma inšpiruje v budúcnosti.

(Zhováral sa Jaroslav Volanský.)

## IVANA RECMANOVÁ

### Paměť je mocná zbraň

MONÁE, Janelle a kol. 2022. *The Memory Librarian and Other Stories of Dirty Computer*. London : Harper Voyager.

Nová doba prináša s sebou nové fenomény alebo alespoň nové termíny. Považujeme za neslušné niekoho ghostovať, s priateľmi si fotíme selfie, miesto toho, aby mly boží mlýny, máme karmu zdarma a niektorí z nás jsou tak dobří, že je nazývame multipotenciály, teda ľidmi mnoha talentů (taktéž bychom je mohli nazvat renesančními osobnostmi či polyhistory).

Jedním z takovýchto multipotenciálů je jistě i Janelle Monáe, 36letá americká písničkářka, producentka, herečka a nově i spisovatelka. Má na kontě několik úspěšných alb (získala nominaci na nejlepšího r'n'b či soulového umělce za album *Electric Lady* na cenách Soul Train nebo nominaci na album roku za *Dirty Computer* na cenách Grammy) i filmových rolí (cena americké herecké odborové asociace SAG za vynikající herecké výkony ve filmech *Moonlight* a *Skrytá čísla*). Nyní se vydala i do vod spisovatelských a s kolektivem dalších autorů (Alayou Dawn Johnson, Danny\*m Lore\*m, Eve L. Ewing, Yohancou Delgado a Sheree Renée Thomas) sepsala publikaci *The Memory Librarian and Other Stories of Dirty Computer*, která by se dala do češtiny přeložit jako „Paměťová knihovnice a jiné příběhy špinavého počítače“.

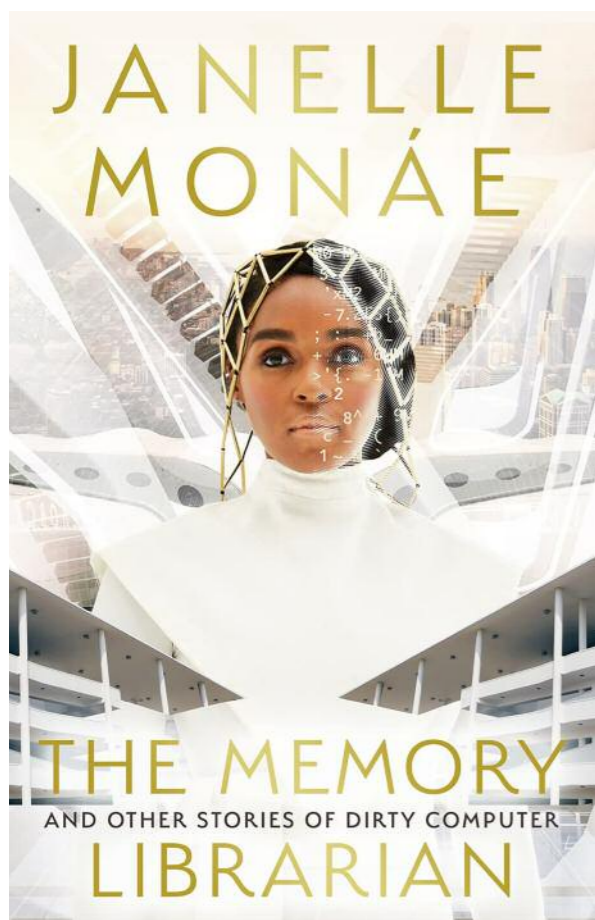
Pokud si u názvu vzpomenete na album *Dirty Computer*, bude to úmysl: Sbíрка povídek vychází ze stejného fikčního světa, na němž byl založen doprovodný film k albu. Jedná se konkrétně o dystopické sci-fi podobné románu *1984* od George Orwella, v kterém vládne pevnou rukou systém zvaný New Dawn (který by se dal do češtiny přeložit jako „Nový úsvit“), ovšem s tím rozdílem, že se *Memory Librarian* opírá o černošskou queer životní zkušenost. Sbírku tvoří celkem pět povídek: *The Memory Librarian*, *Nevermind*, *Timebox*, *Save Changes* a *Timebox Altar(ed)*.

Možná paralela s řeckým Zlatým úsvitem (politickou extremistickou stranou) tu je – v tomto světě není místo pro černé queer osoby, a tak se hrdinstvo povídek potýká s nástrahami společnosti, které musí překonávat. Pro systém jsou tyto osoby nepohodlný software, který narušuje jeho hegemonii, a tak je musí předělávat k obrazu bělošské, cisgender, heterosexuální a endosex společnosti. To je ostatně krásně vidět ve filmu *Dirty Computer*, kde v převýchovných laboratořích zastávají hlavní funkce viditelně bílé osoby.

V knize *Memory Librarian* však nenajdeme jen reálie z alba *Dirty Computer* (například hotel Pynk, který se objevuje ve videoklipu ke stejnojmenné písni, nebo droga Nevermind), nýbrž i ze staršího *The Electric Lady* (například text



IVANA RECMANOVÁ je tvorkyňa obsahu, prekladateľka a poradkyňa v oblasti komunikácie s neurodivergentnými a LGBT+ ľuďmi. Publikovala napr. v *Deníku Referendum*, *A2larmu*, *ATYP magazine* a časopisoch *Inspirante* a *Heroine*. V súčasnosti prispieva do časopisu *Perpetuum*, na *Blog Modrého ducha* a na blog organizácie *Transparent*.



z nahrávky *Good Morning Midnight [Interlude]*, kterým DJ Crash Crash promlouvá ke svému posluchačstvu). Těžko však říct, zdali v celé afrofuturistické tvorbě Janelle Monáe bylo dřív vejce, nebo slepice, tedy zdali předcházela kniha písním, nebo písně knize.

Jak napovídá název publikace, ústředním tématem povídek je paměť. Snad každý, kdo se zabývá historií nebo psychologií, potvrdí, že se jedná o mocný nástroj, a to jak v pozitivním, tak i negativním smyslu. V tomto fikčním světě se paměť stává komoditou, která je předmětem regulací a obchodu. Vzpomínky, které nevyhovují systému, je třeba zničit, a pokud vám z jakéhokoliv důvodu nevyhovují ty vaše, můžete si je přemazat úplně stejně, jako kdybyste byli počítač. Což vlastně v tomto světě jste: Jste jen kolečko v systému, které má pouze křestní jméno a číselný kód.

Dalším tématem, které v povídkách rezonuje, je čas, který je ze své podstaty navázan na paměť – neexistoval-li by čas, nebylo by potřeba ukládat nic do paměti, jelikož by vše existovalo v jednom jediném okamžiku, který by všichni prožívali. V povídce *Timebox* je čas rozebírán z pohledu dekolonizačního hnutí a černošského feminismu a v povídkách *Save Changes* a *Timebox Altar(ed)* dojde i na cestování napříč jím.

Kdo viděl film *Dirty Computer*, jistě nemohl přehlédnout nezapomenutelné vizuální efekty a další prvky,

například kostýmy nebo make-up. V tištěné publikaci, která ani neobsahuje ilustrace (nepočítáme-li fotografii Janelle Monáe v kostýmu Jane 57821 na titulní straně), tato příběhová vrstva chybí. Na jednu stranu je to u literárního díla pochopitelné, na druhou stranu se však čtenářstvo, které má zkušenost s tímto fikčním světem, bude ptát: Jak si mám postavy představit? Jak vypadají interiéry a exteriéry v příběhu?

Zdá se, že nejsem sama, kdo si podobné otázky pokládá; recenzent Stephen Kearsé dokonce vidí problém i v tom, že nejsou dostatečně popsány mechanismy, na nichž je tento fikční svět postaven. Dle mého názoru však toto není pro příběh zas až tak důležité, neboť se antologie povídek nesoustředí na technické ani ideologické vymoženosti onoho „Nového úsvitu“, nýbrž na vnitřní prožívání protagonistů, jejich frustrace a dilemata.

Na druhou stranu, tento fikční svět by si spíše zasloužil další film nebo seriál spíše než knihu, a to právě kvůli své pestrosti a komplexitě. Jako další možnost se nabízí několikadílná knižní série po vzoru *Pána prstenů* nebo *Harryho Pottera*, která by snad ozřejmila vznik (a doufejme, že i zánik) této diktatury brojící proti všemu, co se vymyká průměru.

## KATARÍNA GECELOVSKÁ

### Násilie včera, dnes a zajtra

WELZER, Harald. 2022. *Klimatické vojny*. Bratislava : Premedia. Preložil Miloslav Szabó.

Vydavateľstvo Premedia vydalo v edícii Civilizácia knihu od nemeckého sociálneho psychológa a sociológa Haralda Welzera, ktorý sa vo svojich výskumoch venuje témam ako historická pamäť, skupinové a masové násilie, genocídy, holokaust či dosahy klimatických zmien. Napriek titulu *Klimatické vojny* sa kniha viac než samotným klimatickým vojnám či klimatickým zmenám venuje podstate násilia a príčinám vojen vo všeobecnosti, zameriavajúc sa na násilné konflikty v 20. a 21. storočí, čím vytvára predstavu o vojnách, ktoré nás čakajú v budúcnosti. Snaží sa ukázať, ako spolu súvisia klíma a násilie – či už priamo, alebo nepriamo –, ale nepokúša sa o prognostiku konkrétnych budúcich klimatických vojen, pretože „spoločenské procesy sa nevyvíjajú lineárne. Dnes ešte nevieme, aké sťahovanie spustí roztopenie permafrostu, ani aké násilie vyvolá zaplavenie niektorého z veľkomiest či dokonca celej krajiny. A ešte menej sa dá predvídať, ako budú ľudia reagovať na pocity budúcich hrozieb, respektíve aké následky budú mať ich reakcie“ (s. 17).

Welzer sa nazdáva, že násilie vždy predstavuje jednu z možností ľudského konania, a preto treba rátať s tým, že násilné riešenia sa budú hľadať aj pre problémy spôsobované zmenami v životnom prostredí. Analýzou „logiky“ násilia počas holokaustu a na príklade genocídy v Rwande upozorňuje aj na hrozbu ďalších genocíd v budúcnosti. Tvrdí napríklad, že pripomínanie holokaustu počas pamätných dní má mať ten zmysel, aby sme sa poučili z histórie a niečo podobné už nikdy neopakovali, ale pýta sa, prečo by sa niečo také nemalo nikdy viac zopakovať, keď „máme veľa príkladov, ktoré ukazujú, že ľudia pokladajú za zmysluplné ešte oveľa radikálnejšie odchýlky od humanistického myslenia. (...) Nemali by sme vzhľadom na panorámu množstva historických príkladov ochoty zabíjať vychádzať skôr z toho, že holokaust zvýšil pravdepodobnosť, že k takýmto veciam dôjde znova? V roku 1994 väčšina obyvateľov Rwandy pokladala za zmysluplné v priebehu troch mesiacov vyvraždiť 800-tisíc Tutsiov. Tvrdošijne odmietať myšlienku, že ľudia môžu považovať vraždenie iných ľudí za možné riešenie, ak títo predstavujú problém, sa rovná modernistickej povere“ (s. 38).

Ako jednu z príčin budúceho (aj súčasného) násilia udáva nedostatok zdrojov potrebných pre život (voda, úrodná pôda, jedlo, energia) a boj o ne: „Pretože sa zdroje potrebné na prežitie scvrkávajú, prinajmenšom v niektorých oblastiach Afriky, Ázie, východnej Európy, Južnej Ameriky, Arktídy a ostrovných štátov v Oceánii, vynorí sa problém, že čoraz viac ľudí bude nachádzať čoraz

#### ENVIRO SERIÁL



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

#### Zdroje

Film *Dirty Computer*. 2018. Režie: DOHONO, Andrew – DUKE, Lancey – FERGUSON, Alan – LIGHTNING, Chuck – WESTENBERG, Emma. USA : Wondaland.

KEARSE, S. 2022. *Janelle Monáe's Queer, Afrofuturist Literary Debut*. Dostupné na: <https://www.nytimes.com/2022/04/19/books/review/janelle-monae-the-memory-librarian-and-other-stories-of-dirty-computer.html>. Získané: 24. 7. 2022.

MONÁE, JANELLE. 2013. *The Electric Lady*. Bad Boy Records, Atlantic Records.

MONÁE, JANELLE. 2018. *Dirty Computer*. Wondaland Art Society, Bad Boy Records, Atlantic Records.

menej podmienok na prežitie. Je zrejme, že to povedie k násilným konfliktom medzi ľuďmi, ktorí sa chcú živiť z rovnakého kúska zeme a piť vodu z tých istých vysychajúcich prameňov. A rovnako zrejme je tiež to, že v dohľadnom čase nebudeme vedieť odlišiť utečencov pred následkami zhoršovania životného prostredia a vojen, lebo nové, ekologicky podmienené vojny stále prepukajú a ľudia pred dôsledkami násilia utekajú. A pretože niekde musia skloniť hlavu, vynárajú sa nové zdroje násilia – v krajinách, kde nevedia, kam s vlastnými utečencami, či na hraniciach tých krajín, do ktorých chcú oni sami, kde však v žiadnom prípade nechcú ich“ (s. 16). A zdroje ubúdajú a budú ubúdať a podmienky na prežitie sa zhoršujú a budú sa zhoršovať aj ako následok klimatických zmien.

Welzer problematiku nahliada z ľavicovej perspektívy – vidí západný model spoločnosti, ktorý je založený na ekonomickom raste, konzumnom spôsobe života a vykorisťovaní prírodných zdrojov, ako neudržateľný. O výdobytky moderných západných spoločností – často vyžadujúce veľkú spotrebu energie – usiluje čoraz viac krajín tretieho sveta a „navzájom sa vykorisťovať nemôžu všetci“ a „keď bude všetka tráva zožratá a nerastné bohatstvo vydolované, nebude sa kam pohnúť“ (s. 16). V tomto prípade nebude problémom nedostatok zdrojov (vyčerpanie nerastného bohatstva), pretože skôr, než by k nemu došlo, sa prejavia katastrofálne následky ich spaľovania, a to v podobe nekontrolovane rastúcej hladiny CO<sub>2</sub> v ovzduší a otepľovania planéty. Kritizuje tiež riešenie formou tretej priemyselnej revolúcie, ktorej podstatou má byť prechod na obnoviteľné zdroje energie, zlepšené procesy získavania energie, energeticky efektívnejšie prístroje, hybridné vozidlá či biopalivá. Dôvodom jeho kritiky je, že sa hovorí o „tretej priemyselnej revolúcii, a pritom sa prehlíada, že príčinou dnešných problémov je prvá a druhá“ (s. 26). Welzer síce priamo nehovorí, že máme prestať vyrábať energiu, tovar a presťahovať sa do lesov, ale je zjavné, že sa nazdáva, že súčasťou riešenia by mala byť radikálna zmena v myslení a správaní a odklon od kapitalizmu.

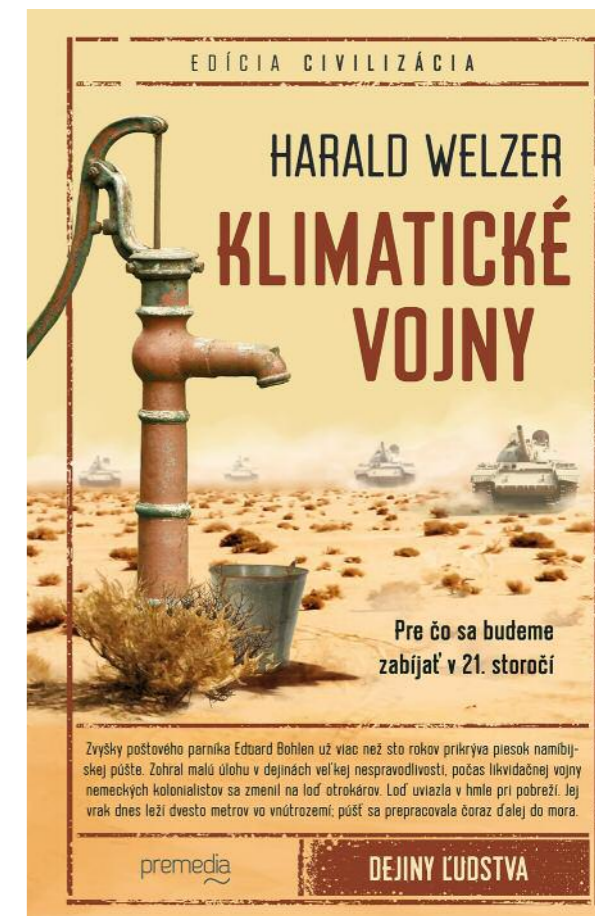
Ako prvú vojnu zapríčinenú klimatickou zmenou označuje vojnu v Sudáne, na ktorej mali veľký podiel drastické zmeny životného prostredia: rozšírenie púšte na kedysi úrodnú pôdu, katastrofálne suchá či extrémne odlesňovanie. Následkom je doslova boj o prežitie, pretože keď v krajine, kde 70 % obyvateľstva žije na vidieku a z pôdy, miznú pastviny a úrodná pôda, nevyhnutne musí nastať závažný problém: „Kočujúci chovatelia dobytky potrebujú pastviny, kde sa ich zvieratá môžu nakrmiť, podobne ako maloroľníci potrebujú pôdu, aby si doposťovali obilie a plody pre seba a na prežitie svojich rodín. Kde sa rozšíri púšť, chovatelia dobytky si nárokujejú pôdu roľníkov alebo naopak. Existuje istá kritická spodná hranica, a pod ňou sa záujem o prežitie presadzuje už len násilím“ (s. 24). V Sudáne sa vojna vedie už od roku 1955 – s rozličnou intenzitou a v rozličných oblastiach a okrem klimatických má aj celý rad ďalších príčin. Avšak priama súvislosť s klimatickou krízou je nespochybniteľná. Napríklad v Dárfúre sa suchá postarali o to, že chovatelia dobytky sa začali presúvať viac na juh a dostávali sa do konfliktov s tamojšími roľníkmi. Sucho okrem toho vyhnalo z domovov aj ďalšie obyvateľstvo a „vyprodukovalo“ veľký počet utečencov, pre ktorých sa zriadili tábory. Welzer uvádza, že na ceste do táborov sa krajinou pohybovalo

až 80-tisíc hladujúcich ľudí. V roku 2003 v oblasti prepuklo povstanie proti sudánskej vláde ovládanej Arabmi – povstalci sa búrili proti útlaku nearabského obyvateľstva. Vláda na povstanie reagovala náletmi a podporou pozemných útokov arabských milícií Džandžavid. Za obeť padlo minimálne pol milióna obyvateľov a obyvateľiek Dárfúru. Welzer uvádza, že tejto genocide predchádzali aj iné masakre, ale „prinajmenšom od čias hladomoru, ktorý krajinu zachvátil v roku 1984, sa tu dejiny násilia veľmi úzko spájajú s ekologickými problémami“ (s. 82) a „pohľad na Sudán je pohľadom do budúcnosti“ (s. 25).

Vojna v Dárfúre nevykazuje podľa Welzera „iba“ znaky klimatickej vojny, ale zároveň reprezentuje nový typ trvalej vojny, charakteristickej najmä pre „africké spoločnosti s krehkou alebo defektnou štruktúrou“ (s. 85). V takýchto spoločnostiach je násilie permanentným javom a základnou podmienkou prežitia. Strany konfliktu často nemajú záujem na ukončení vojen, práve naopak, z mocensko-politických a finančných pohľadov usilujú o ich permanentnosť. Stojí za tým obchodovanie so zbraňami, surovinami, rukojemníkmi a s tovarom z medzinárodnej pomoci. Vznikajú tu tzv. trhy a ekonomiky násilia a obchodníci s násilím.

Príčinu budúcich konfliktov Welzer vidí aj vo vysychaní riek a jazier, ku ktorému už dochádza. Zmieňuje napríklad konflikt medzi Afganistanom a Iránom, ktorého príčinou bolo, že Taliban v roku 1998 uzavrel priehradu na rieke Hilmand, čím odrezal od prívodu vody oblasť okolo iránskych jazier Hámún, a počas bezprostredne nadväzujúceho obdobia sucha všetky tri jazerá vyschli: „O porovnateľné situácie, keď obyvatelia na hornom toku odčerpajú toľko vody, že k obyvateľom na dolnom toku sa nič nedostane, nie je núdza – takmer klasický príklad predstavuje rieka Jordán, ktorej korytom v krajine pomenovanej po nej voda už takmer nepreteká“ (s. 99). Ďalším problémom je vysychanie jazier, cez ktoré prebiehajú medzištátne hranice – napríklad Čadské jazero už stratilo viac ako 95 % svojej pôvodnej plochy, čo samozrejme vedie ku konfliktom medzi krajinami, ktoré sa pôvodne nachádzali pri jeho brehoch (Niger, Nigéria, Čad a Kamerun). Podobná situácia je pri vysychajúcom Aralskom jazere. Welzer predpokladá, že v budúcnosti sa počet konfliktov kvôli prístupu k pitnej vode a využívaniu pôdy bude zvyšovať a narastie aj počet vnútroštátnych a medzinárodných utečencov a utečieniek. Je tiež očividné, že „opatrenia na prispôsobenie sa klimatickej zmene (stavba hrádzi, čerpanie vody z riek a podzemných úložisk) v jednej krajine prinesú problémy iným, čo opäť vyvolá medzištátne konflikty“ (s. 100).

Ako príklad konfliktu súvisiaceho s extrémnym počasím Welzer uvádza hurikán Katrina, ktorý v roku 2005 zasiahol juhovýchod USA, „napáchal škody



za viac než 80 miliárd dolárov a mesto New Orleans takmer vymazal z mapy“ (s. 39). Napriek tomu, že šlo o ohlásenú katastrofu, jej priebeh nebol dobre zvládnutý: po prelomení hrádzí zaplavila 80 % mestskej plochy voda, ktorá sa pre výpadky elektriny nedala vypumpovať, zaplavené prístupové cesty bránili príchodu pomoci z okolitého sveta, došlo k drancovaniu a eskalácii násilia a guvernérka štátu Louisiana nariadila Národnej garde, aby na drancujúcich striedala. Welzer namiesto termínu „prírodná katastrofa“ v tomto prípade uprednostňuje „sociálnu katastrofu“ a hovorí o ignorovaní nebezpečenstva záplav, nedostatočnej ochrane pred katastrofou, šíriacej sa anarchii, extrémnych reakciách bezpečnostných síl, demografických zmenách v dôsledku katastrofy a vzniku novej kategórie utečencov a utečieniek – tzv. klimatických utečencov (označenie pre osoby, ktoré sú na úteku v dôsledku meteorologických javov, s. 40). Autor poukazuje na alarmujúcu skutočnosť, že klimatické zmeny povedú k nárastu prírodných a spoločenských katastrof, a to, „čo sa tu stalo vinou extrémneho meteorologického javu, v dôsledku pokračujúcej klimatickej zmeny postihne v nasledujúcich rokoch a desaťročiach aj ďalšie mestá v pobrežných oblastiach, pričom sa dá predvídať, že manažovanie katastrofy nebude všade na vyššej úrovni než v New Orleanse, kde žalostne zlyhalo. Skutočnosť, že najbohatšia spoločnosť na svete bola v konfrontácii s touto ešte vždy ohraničenou katastrofou nútená požiadať o pomoc zahraničie, ukazuje, že katastrofy v najkratšom čase odhalia nedostatky, medzery a improvizácie v zásobovaní, ktoré sú za normálnych okolností neviditeľné“ (s. 41).

Čo sa týka vzdialenejšej minulosti, Welzer spomína kolaps civilizácie na Veľkonočnom ostrove, vzdialenom od najbližšej pevniny 3 500 kilometrov, teda značne izolovanom od zvyšného sveta. Okolo roku 900 ho osídlili Polynézania a nasledujúcich 500 rokov zažíval obdobie rastu a prosperity. Rástlo na ňom až 21 druhov paliem a dokázal užiť 20- až 30-tisíc obyvateľov a obyvateľiek. Keď sa však v 18. storočí doplavili na ostrov prví Európania, „naskytol sa im takmer surreálny obraz. Krajina bola úplne odlesnená a skoro ľudoprázdna; nemnohí obyvatelia boli podľa Cookovej správy z roku 1774 „nízki, vychudnutí a ubiedení“. Okrem potkanov a sliepok tam nežili žiadne zvieratá“ (s. 70). Zdá sa, že príčinou tohto stavu bolo vyplienenie ekologických zdrojov (výrub stromov a neskôr, keď už nebolo žiadne drevo, spaľovanie posledných rastlín a trávy; erózia pôdy v dôsledku odlesňovania) a skutočnosť, že na ostrove, ktorý nemal kontakt s okolitým svetom, sa tento surovínový kolaps nedal ničím vykompenzovať. A v dôsledku scvrkávania sa prostriedkov na prežitie musela nevyhnutne nastať zvýšená konkurencia a boje o to málo zdrojov, ktoré ostali. Ako je možné, že obyvatelia a obyvateľky Veľkonočného ostrova postupne vyrúbali všetky stromy, nevyhnutné pre ich vlastné prežitie, a tým priviedli samých seba ku skaze? (Podobnosť tejto otázky s otázkami, ktoré jedného dňa pravdepodobne budeme klásť sami sebe, je, samozrejme, čisto náhodná.) Welzer nachádza možné vysvetlenie v tom, že kultúrne, sociálne, emocionálne a symbolické faktory často hrajú väčšiu rolu než pud sebazáchovy, a to aj vtedy, keď ide o vlastné prežitie. Ako príklad uvádza kultúru samovražedných atentátnikov, ktorých psychológii sa v knihe pomerne rozsiahlo venuje. Ďalšou možnou odpoveďou je lipnutie

na zaužívaných stratégiách, aj keď sa ukázali byť historicky prežitými. V každom prípade je isté, že kultúru Veľkonočného ostrova ukončila krutá vojna. Konflikt pre zdroje, ktorý sa dá v jadre vysvetliť odlesňovaním ostrova, vyvrcholil kaniibalizmom.

Aj keď *Klimatické vojny* hovoria viac o iných vojnách a konfliktoch než o tých klimatických, keď si čitateľ/ka poprepája rôzne miesta a myšlienky knihy, získa obraz o problematike, ktorú sľubuje názov. Dozvie sa o prvých vojnách a konfliktoch, ktorých priamou alebo nepriamou príčinou boli klimatické zmeny a nadužívanie zdrojov, a dokáže si predstaviť, v ktorých krajinách a z akých dôvodov v budúcnosti vypuknú nové klimatické konflikty. Závisí však od toho, s akými očakávaniami berie knihu do rúk. Welzerova schopnosť pozrieť sa do hĺbky násilného správania a vidieť psychologické, sociálne a kultúrne súvislosti je obdivuhodná. Vytkla by som však pomerne chaotickú kompozíciu knihy a nie vždy funkčné skákanie z témy na tému a opätovné vracanie sa. Niekedy to má svoj význam, napríklad keď skúma ďalší aspekt násilného konania či jeho ďalšiu príčinu, ktoré môžu osvetliť predtým zmieňovaný konflikt z inej stránky. Väčšinou to však vyvoláva skôr pocit, že text je tak trochu v štádiu nečistopisu a potreboval by viac redakčnej práce. Z pohľadu čitateľiek a čitateľov, ktorí si *Klimatické vojny* prečítajú dnes, je istým nedostatkom aj skutočnosť, že v origináli vyšli už v roku 2008, a tak sú niektoré informácie zastarané. To však vydavateľstvo Premedia trochu zmiernilo tým, že v niektorých prípadoch po dohode s autorom údaje aktualizovalo. Kniha je nesporne zaujímavým príspevkom k téme klimatickej krízy a hrozieb, ktoré predstavuje.



Katalin Gály: Valley of the U-ramp, inštalácia, 2005, výstava X-Position, Galéria Limes, Komárno



Katalin Gály: Lavá časť inštalácie Valley of the U-ramp, 2005, výstava X-Position, Galéria Limes, Komárno



Katalin Gály: Pravá časť inštalácie Valley of the U-ramp, 2005, výstava X-Position, Galéria Limes, Komárno

## KARIN IVANCSICS

### Zápisky zlodějky kvetov

(začiatok knihy, úryvky)



KARIN IVANCSICS (1962) je rakúska spisovateľka.

Čo je to za hudbu, zrazu, najprv celkom ticho a teraz tak nahlas?

- Motýle...
- A ten strom?
- Orchester, ihličie a šišky, starí a mladí, pískanie vrchovcov, šum zdola a kmeň. Ten vzdychá pod ťarchou svojich výhonkov, ktoré zažívajú svoju prvú víchricu, strúha grimasy твоjim smerom, rozkáže konárom, aby sa premenili na meče, aby ťa nastrašili, ty sa zľakneš a on sa teší...

Pohyb spôsobuje hudbu.

Čo sa musí stať, aby sme sa započúvali?

Mám si zafarbiť vlasy, pre lásku?

Mám si obliecť svoje purpurové zamatové šaty, ukradnúť ibišteľ zo susedovej záhrady, zažať biele sviečky, prestrieť vankúše v tvare kosáka a pripraviť chlieb a víno, pre lásku a vždy čakať na nečakaného hostá a mať prestretý stôl a aj srdce? Mám si zafarbiť vlasy pre zátišie?

Chlieb niekedy chutí celkom sladko.

Vidíš tú farbu? Ako si si z neho odlomil, ako chutí prvé sústo, ako tretie, a potom, aká chuť ho nahradila?

Zalúbený nikdy nehľadá nasýtenie. Som sýta, neľúbim list, méé!

Som dieťa z vidieka, cez víkend kradnem z polí slnečnice a v pondelok ich rozdávam hladným ľuďom v meste, mužom s hladnými očami a ženám s dlhými bradami, je to moja vášeň, kradnutie kvetov, je to môj najmenší zlovyk a moje najväčšie potešenie, viem, že sa toho nikdy nevzdám, som od toho závislá; bol by to pekný názov povolania: Zlodějka kvetov, alebo pekný titulok v novinách: Zlodějka kvetov konečne prichytená, po dlhšom pátraní sa polícii podarilo... ale to sa nikdy nestane, v novinách sa píše o iných veciach, škandály s mäsom a uhm-ja-hm-hm-výroky politikov k vojne, akejsi, kdesi.

- Čo je to za hudbu, zrazu?
- Motýle...

Nech si napchajú tú špinu, kam chcú, z toho sa nikto nenaje, každý škandál prichádza zvonka, ani jeden jediný neprichádza zvnútra, u tých sýtych, ktorí si všimnú to, že bravčový rezeň nie je bravčový rezeň, až keď im to povedia v televízii, zatiaľ čo pred ňou sedia a žerú si ten svoj bravčový rezeň v papučiach z bravčovej kože a na gauči z bravčovej kože.

\*\*\*

- Kto si, pýtaš sa a čuduješ sa.
- Ty mi povedz, ako sa voláš.

Ponor sa so mnou na dno mora a tam ma pokrsti. Ale zhlboka sa nadýchni, kyslík je prameňom všetkého živého, lebo hĺbka je hlboká a omámenie z hĺbky tiež; orientuj sa podľa poslov obyvateľov ríše snov, delfínov, prostredníkov medzi národom Hviezd a deťmi sveta: ukazujú nám rytmus energie a ako máme vypúšťať emócie dýchaním, ako prví zistili, že celé porozumenie spočíva vo vzorcoch a rytmoch a že novým prvkom porozumenia bol tón a smiech. A potom ma pomenuj.

A alebo O alebo Yam alebo Darček...

Darček, tak sa volal býček, ktorého mi pred očami zabili v Mexiku a potom ho stiahli z kože. Vtedy som prvý raz v živote zacítila túžbu zabíjať, ale ani okom som nemihla, aby som ju zapudila: matador, zabijak, zabiť zabijaka, ale predtým mu do tela vraziť veľa pestrofarebných banderíl: dav ujúka, keď je jazyk čoraz černejší a čoraz dlhší, vybabrať s ním, unaviť ho, nechať ho bojovať s tieňom, uštváť ho a potom ho prijímajú, ako to oni volajú, zabiť, unaveného životom ho vlákať do pasce, vbehne rovno na hrot meča, to je ono! Zvíra tvárou v tvár človeku! Nie: to tie dlhé mihalnice mladého zvieraťa, to z nich som sa išla zblázniť.

Zrazu pre mňa nemáš meno? Žiadny pocit? Žiadny zvuk? Nevieš to, ale určite áno, naše pochybnosti sú prezlečené požehnaniami, to sme tu už mali, čo keby napríklad: *Smrtiace dievča* alebo *Zvíra* alebo *Keď sa láme oko*?

Červená červená červená  
Je moja najobľúbenejšia farba  
Modrá modrá  
Všetko  
Čo mám...

Ishana, tiež moje meno, dar jedného Rastamana z Karibiku, jedného z mnohých ostrovčekov. Ishana, povedal, z I share, tak ťa vidím, on sám seba nazýval Vision. A Jaguár sa nazýval jeho najlepší priateľ a hrdo mi vysvetľoval, že je to aj zvíra, rýchle a nebezpečné, nielen auto, na akom jazdia bohatí Američania a ktoré by chcel mať aj on. A keď niekto na tomto ostrove zomrie, povedia to v rádiu a trvá

aj pätnásť minút, kým vymenujú všetky jeho mená, better known as... mená, ktoré mŕtvemu dali v priebehu jeho života príbuzní, priatelia, susedia, všetky ich vymenujú, kým sa smutnú novinu nedozvedia všetci, ktorí ho poznali. Stáva sa, že niekto si nespomenie na meno, ktoré dostal pri narodení, a keď potrebuje niečo oficiálne vybaviť, príde sa spýtať na úrad, alebo tam príde len tak, aby sa informoval: Kto som, ako to máte o mne zapísané? Ak patrí k 48 % analfabetov, veľmi mu nepomôže, ak mu dajú jeho meno písomne, spraví si z toho verš a bude si ho pospevovať tak dlho, až ho už viac nebude potrebovať alebo si namiesto neho vymyslí nové melódie.

Koľko mien by mohol človek mať, keby si každý deň dal nové meno podľa nálady, dobré ráno, volám sa Hnev a moje krstné meno je Bezmocnosť, nice to meet you, how do you do? Možno tak človek zistí, ktoré mená sa opakujú a ak sú niektoré také neodbytné, že mu zhoršujú náladu, môže sa ich navždy zbaviť; iné si obľúbi a bude ich používať častejšie. A koľko mien prichádza zvonka, milé maznavé prezývky, najnežnejšie spomedzi všetkých darov. Možno sa časom môže stať, že človek zostane bezmenný, keď si ich prisvojí priveľké množstvo a bude s nimi žiť. Alebo si človek nájde meno, ktoré je zástupné za všetky ostatné. Ja som: tatarará: Láska! (Toto ti asi nikto nebude veriť. He? Nerozumel som, ale to ti bude musieť byť jedno, hlavná vec, že tomu veríš a si s tým v pohode.)

- Kto si, pýtaš sa a čuduješ sa.

\*\*\*

A čo si mám myslieť o tejto jari, alebo o lete, ktoré napriek bledej zeleni výhonkov a oslnivej žltej repkových polí, s ľadovou tvárou a studeným ostrím nechá vädnúť práve prebudené konvalinky a narcisy vo falošnom vzduchu, napriek tomu, čo listom sľubuje kalendár? Je to rok neskoro kvitnúcich rastlín, chladnokrvných živočíchov, v ktorom poslovia jari nemajú žiadnu šancu? Čo ma chce matka príroda naučiť na Deň matiek a akú lekciu má pripravenú pre konvalinku?

Sedí pri mne drozd a nadáva, lebo za jeden z mála teplých dní si do zobáka napchal priveľa vetvičiek, ktoré nevie udržať v zobáku. Prečo nadáva? Od zúrivosti nad svojou bezmocnosťou? Alebo preto, že je aj tak nezmyselné stavať si hniezdo v tento pekný deň?

Niektoré rána sú v tomto máji veľmi tiché a za oknom mi nikto nespieva, zima sa opakovane vracia a akoby to chceli vyrovnáť, dnes sa ozýva tisíc vtáčích hlasov, veľmi, veľmi hlasno.

Čo som sa z toho naučila? Znova som sa pozrela do kalendára a spoľahla sa na čas a sľuby, keď viem, že čas je ilúzia, prinajmenšom v tom zmysle, ako ho my, úbohí ľudkovia, skúsime zaškatuľkovať a určovať ročné obdobia, so začiatkom

jari, so sezónnymi výpredajmi a tak ďalej. Ale príroda nám ukazuje dlhý nos, každý rok nástojčivejšie a očividnejšie; počasie sa zdá byť pravdivejšie ako rok... A prečo mi všetko vonia spáleniskom? Spálená zem, spálený vzduch, spálená voda a oheň, to všetko zožiera a berie si a nič nerastie a nevyvíja sa...

– Túžim po mori, ktoré je bez ročných období, vravíš, a ako je to s tebou?

Nechcem čas pripútať k sebe, načo aj? Súbežnosť časov tým nemôžem merať, a to je asi to jediné, čo ma na nej zaujíma, a na vonkajšku. Žiť bez kalendára je pekná vec, a bez hodínok. Aj tak si uvedomuješ, kedy sú sviatočné dni a koniec pracovnej doby a záverečné. Keď kalendár sľubuje niečo, čo počasie nevie splniť, je to tak, ako keby rozum sľuboval niečo, čo telo nevie splniť.

Koľko momentov súbežnosti časov má k dispozícii jeden ľudský život, čo si myslíš, vieš to vypočítať? Áno, aj to je skutočné šťastie: na niekoľko sekúnd byť súbežne napojená, cítiť a myslieť to isté, na sekundy byť jednotná s niekým druhým, rovnako prekrytí, ako keď Mesiac prekryje Slnko a protiklady sa zjednotia, napríklad včera o 20:30, alebo v úsmeve starej ženy na trhu, s červenou šatkou a zlatým zubom, viem niečo, čo ty nevieš, stretnem sa so spriaznenou ženou, ktorá vie.

Nebud' taká nespravodlivá, karhám ťa, kým ty čakáš na to jedno, nevidíš to druhé: nadávaj spolu s drozdom, navzájom sa zdraví dve samoty!

Potrebujem vo svojom byte kvety. Inak v tomto byte nevydržím. V noci sa vykrádam z bytu, aby som kradla.

Natiahnem si na hlavu kapucňu hlboko do čela a ráno o štvrtej sa zakrádam štvrtou, beriem všetko, čo nájdem.

Odhlásila som predplatné novin a správy čítam z rýh na múroch a tieňov na stenách domov oproti.

Zelené rastliny mi nestačia, potrebujem farebné, predovšetkým niečo žlté.

Parky sú v noci bohužiaľ zatvorené. Medzi chodníkmi a cestou veľa farebného nenájdem. Takže občas musím siahnúť do vrečka. Jedna väčšia kytica stojí okolo sto šilingov. *A všetky tri zvädnú...*

Tesne pred zvädnutím si ich zavesím do spálne. Postavím si lešenie zo škatúl od banánov, zatlačím klince a tak ich vysuším. Aby si udržali farbu a jemne sa ligovali, nasprejujem ich lakom na vlasy.

Do svojej spálne nikoho nevpustím. Je pre mňa novinkou, že sa dá mrznúť, keď je 30 stupňov v tieni, a zatúžim po babom lete, jeho pavučiny by ma mohli obmotať, ponorila by som sa, len nadýchnutím, do kokónu zabudnutia.

Zoženiem si katalógy. Týmto sa cez deň zaoberám: *Helianthus debilis* a *Camelia Japonica*, povystrihujem ich a robím koláže. Založím ich do fascikla.

Krátko pred polnocou alebo po polnoci musím znova ísť von... Ráno často mám svalovicu, lebo sa nezdržím, zakloním hlavu a točím sa do kruhu po vykonanej práci a pri pozeraní na úžasné hviezdnaté nebo.

Najčerstvejšie kvety sú na trhu. Ale výber nie je veľmi veľký. Privádzajú do mesta to, čo práve vonku rastie. Väčšinou ich nezmiešavajú, ale predávajú po zväzkoch, zväzok margarét, zväzok fialových ruží. Keď si napríklad vezmeš tri zväzky, môžeš ich pekne skombinovať a rozmiestniť po byte.

Želám si dážď, lebo zosilňuje pachy a nechá zhrdzavieť drôt pocitov. Okrem toho by som sa mohla ako mokrá sučka obtierať o nohy ľudí, ktorí stoja na zastávke električky.

– Čo by ste povedali na súlož s bosou ženou. Zaujímalo by vás, keby som si medzi prsty na nohách vopchala stonky levandule?

– Necmúľaj tak tú cigaretu, veď ti totálne zmäkne filter.

A zasa a znova sťahovanie kože z kakaa, ktoré mám na raňajky...

Niekedy je v noci také ticho, že zatúžim po prenikavých zvukoch píšťaliek techno hudby. Niekedy v noci stretávam bledé nymfy, ktoré sa hrajú na schovávačku medzi stromami a fontánami. Spreádzajú ich svätajánske mušky, niekedy medzi vetvami visia škriatkovia, trpaslíci sa vešajú za svoje špicaté čiapky a pokúšajú sa ma vystrašiť. (Alebo som predsa len znova skončila v Gasometri, kde hrá techno hudba?)

Aké zvláštne dni prežívam, akoby som zažívala časový posun pri lete lietadlom. Až večer sa otvorím, ako kvet pupalky. Keď som nazhromaždila dosť vysušených kvetov, prišla som ich na hodvábné šaty. Húsenica hodvábnika žerie listy bielej moruše, zabijú ju zahriatím a vlákno zmotajú. Na 1 kg surového hodvábu je potrebných 7 – 9 kg vysušených kokónov a z jedného kokónu je 300 – 900 m dlhé vlákno. Takéto fabriky na hodváb si môžete prezrieť v Ázii. Húsenice potom môžete zjesť.

Kúpeľňu mám plnú vlasov, ktoré mi v chumáčoch vypadávajú. Možno by som si z nich mala utkať rohožku.

Našla som si teraz činnosť na popoludnie mimo svojho bytu. Musia to byť staré domy, veľmi staré. Také, v ktorých nie je vchodový telefón. Kam ľahko vojdeš bez zazvonenia a potom si môžeš prezeráť chodby. Mnohí ľudia postavili kvetináče na stolíky alebo na podokenné dosky. Nenápadne vojdeš s veľkým slamovým košíkom a potom rovnako nenápadne odídeš. Čím ošúchanejší je dom, tým viac zelene je na chodbách. Zameraj sa hlavne na obydlia prisťahovalcov!

Najvhodnejší čas je okolo tretej, keď sú deti ešte v škole alebo sa hrajú v parku, ženy perú bielizeň, otcovia zarábajú peniaze. O piatej treba vypadnúť, lebo deti sa vracajú, matky odchádzajú na nákupy a aj otcovia sa vrátia domov. Niekedy tu postávajú aj prázdne keramické kvetináče, to je veľmi praktické, zeminu z nich si v noci potajomky poodnášam domov v plastovom vreci.

Cez deň som dobre zamaskovaná, v noci si navlečiem červené a modré rádové rúcho a ciciam krvácajúce stromy.

\* \* \*

Čo sa musí stať, aby som zostala bdelá, a čo, aby sme otáčali hlavou?

Minulý večer som išla domov a premýšľala, či by som na určitý čas nemala zanechať krádeže kvetov, prinajmenšom z verejných parkov, čo by bol pri mojej, dá sa povedať, že už chorobnej závislosti veľký pokrok, a aj preto, že sa to nepatrí, ako mi povedala stará mama, ktorej som sa s tým zverila. Takže som sa s tlčúcim srdcom zakrádala po parku, držiac si ruky, ako pri uzatváraní obchodu, až som napokon prišla k východu, stará trucovitá brána, pri skrútení kľúča je potrebný jemnocit v prstoch a koncentrácia a celá hrdá som ju otvorila, lebo som odolala pokušeniu a bola som nebezpečne blízko k hrdosti & *never lead us into temptations!* a zrazu aha: na zemi leží jediný narcis, priamo pred mojimi očami, nejaký môj sused ho tam stratil alebo zahodil, chmat, už je u mňa a budem ho polievať a hýčkať, ako som ešte nehýčkala žiadny narcis pred ním.

Aké je poučenie? Nehľadaj a nájdeš? Nekradni a bude ti darované? Nechaj zdravé tak a zodvihni zahodené, choré? Oh, Lord, come over me?

Uvidel chlapec ružičku...

A čo bolo zvláštne, na druhý deň som našla na ulici dokonca tri ruže, kúsok pred križovatkou pri parku a samozrejme, že som si ich zobrala. Pripomínali mi bledé, voskové tváre žien, ktoré sa najradšej chodia prechádzať samy v daždi, a ich čerovicovo červené pery, ktoré tmavnú s každým mužom, ktorého milujú, a napokon stuhnú v neúnavnom úsmeve. Opačná strana ich očí skrýva spomienky, zvyšky hrotov šípov, A+K, H+K, HA HA HA, vyrezané srdcia, prerastené letokruhmi mnohých snúbencov. Zomierajú mladé. Sprevádzané tým istým očným tieňom.

Čo privádza niekoho k tomu, aby zahodil ružu? Alebo dokonca tri alebo viac? Zasa hnev a bezmocnosť? Možno to bol milenec, ktorý čakal pred bránou a darmo vyzváňal dve hodiny. Alebo žena, ktorá ich dostala a nemohla ich prijať, lebo mali zakryť to, čo nebolo zjavné, alebo nedôverovala príliš hlasným slovám a príliš mnohým príliš červeným ružiam, kým sa jej nevyvedané slová špirálovito dobýjali do uší a prezradili nekonečno a nehu skutočného poznania lásky prostredníctvom hlasu, ktorý kričal, ako sa mala sama počuť a uvedomiť si samu

seba? Tak tam stál pred ňou s dvadsiatimi piatimi alebo viacerými ružami a ona začala koktať: Chceš ma zabiť? A hneď, ako odišiel, vybehla na ulicu ako predavač ruží, ktorý má za sebou nepodarený večer, a jednu po druhej ich zahodila, on ma miloval z celého srdca, bolestne, zozadu a opačne a vôbec nie.

Ach, stále tieto odchody a príchody, vraví mi do telefónu jedna kamarátka, a všetky tie rozlúčky, z ktorých som opitá, v poslednom čase dokonca príchody, predstav si. Včera som bola na letisku, aby som tam vyzdvihla známeho, a už predtým som vypila dva poháre sektu zo vzrušenia a čistého šialenstva. Letiská majú v sebe niečo podobné ako cintoríny, však? Ľudia, ktorých vypluje stroj, majú v sebe niečo mimozemské, sú ako živí mŕtvi, ktorých čakáme, a my na nich čakáme a vítame ich aj z druhého sveta. To si želim, hovorí mi, že smrť bude ako prilet na letisko, ešte sedíš v lietadle a vieš, že niekto tam čaká a privíta ťa, a k odletu by ťa mal tiež niekto odprevadiť, lebo nie je nič smutnejšie, ako keď sama odlietaš, alebo sama stojíš v priletovej hale.

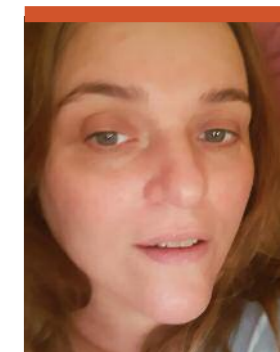
Mimochodom, krádeže kvetov sú po novom trestané, vraví ďalej a predčítava mi jeden článok. Uf, čo teraz spravím, ako sa mám správať? Vytrhne ma to z môjho rytmu, z mojej ľahkosti?

Komu patrí záloha v mojej ruke a čo sa má s ňou stať? A ako postupuje exekutíva? Patrolujú dvadsaťštyri hodín denne okolo parkov? Alebo sa spoliehajú na pomoc v susedstve, na staré znudené ženičky, ktoré predovšetkým v lete vykurávajú z okien, lakte si podopierajú vankúšmi s vyšívavými gobelínmi a telefón majú stále poruke. Haló, pán inšpektor, prosím vás, rýchlo sem prídte, jedna mladá žena práve odlomila dve vetvičky zo zlatého dažďa a ušla s nimi, prosím vás, ponáhľajte sa a zapnite majáky... A ako ju potrestáte: za každý kvet osobitne? Sedmokrásky 1 kus 20 grošov a sirôtky a ruže? S koreňmi alebo bez?

Mohla by som sa uchádzať aj o prácu v záhradkárskych potrebách, ale aj to má háčik: predavačka v kvetinárstve, v takom diskontnom veľkoobchode so zamrznutými tulipánmi z Amsterdamu, papier alebo celofán? Ach, slečna, peniaze nehrajú žiadnu rolu, urobte mi peknú pestrú kyticu... v žiadnom prípade, pane, v žiadnom prípade! Pravdepodobne by som skončila ako teroristka a zničila by som všetky reťazce s predajňami kvetov, lebo títo sráči toho nie sú hodní...

Kto je toho hoden a kto si to zaslúži? A čo pre mňa znamená moja ľahkosť?

(Preložila Elvíra Haugová.)



ELVÍRA HAUGOVÁ (1972) je prekladateľka na voľnej nohe. Prekladá súčasnú prózu a poéziu z angličtiny, maďarčiny a nemčiny.





Katalin Gály: Z cyklu Déjà vu? L..., kombinovaná technika (pigment, lanový olej, ručný papier), 79 x 59 cm, výstava Navigare necesse est, Galéria Art Ma, Dunajská Streda, 2004

LENKA ŠAFRANOVÁ

## „All I want is boundless love / All I know is violence“

TALLO, Michal. 2021. *Kniha tmy*. Banská Bystrica : Literárna bašta.

*Kniha tmy* pripomína svojim vizuálom schránku uchovávajúcu dokumenty verne zaznamenávajúce apokalypsu, do ktorej vyústila evolúcia ľudstva. Osobné svedectvo sa stáva spoločenským a spoločenské osobným. Privátne detaily zo života jednotlivca strieda zachytenie okamihov poznamenávajúcich ľudstvo. Svedectvá o čase apokalypsy preto prinášajú rôzne subjekty (žena, muž, kolektív, kváziboh, cudzorodá entita...) a vytvárajú tak komplexný obraz deštruovaného sveta. Schránka, v ktorej je uložených viacero výpovedí (samostatných kníh, listov, fragmentov), pripomína časovú kapsulu. Čitateľ/ka ju dostáva do rúk nielen ako umelecký, ale aj ako pomyselný historický artefakt. Má v rukách (svoju) minulosť, prítomnosť a vo význame memento mori i budúcnosť. Samotný vizuál *Knihy tmy* predstavuje vyváženú syntézu umenia a angažovanosti, ktorého váhu čitateľ/ka pocíti ešte predtým, než časovú schránku otvorí.

Viacere texty nachádzajúce sa v časti *spevy a tance (výpovede)* na samostatných (nezviazaných) kartách pripomínajú zjavenia alebo naplňajúce sa proctvá. Práve tie v sebe implikujú prelínanie minulosti, prítomnosti a budúcnosti, odkazujú na (vedomú i nevedomú) nepočítateľnosť ľudstva, ktoré je svedkom apokalypsy – deštrukcie sveta privlastneného človekom a príchodu novej entity. Subjektívne plynutie času, jeho rozdelenie na minulé, prítomné a budúce sa stáva irelevantné a z pohľadu nekonečnosti vesmíru i neopodstatnené a smiešne. V básňach sa opakovane zdôrazňuje, že časové jednotky, ako napríklad okamihy, hodiny, dni, roky, mesiace, majú zmysel iba pre človeka (no i ten vníma čas predovšetkým subjektívne a doba smútenia môže trvať z jeho pohľadu stáročia), avšak v širšom kontexte rozpínajúceho sa vesmíru je čas autonómny, nezávislý od človeka, vecí, udalostí a javov. Nemožnosť jeho podriadenia napokon potvrdzuje i motív zvetrávajúcej pamäti, ktorá uchováva (z pohľadu subjektu) spomienky výlučne na najdôležitejších ľudí. Ich tváre sa však v pamäti postupne zahmlievajú, karikujú, strácajú kontúry, rozpadávajú, čím sa opätovne potvrdzuje nielen autonómnosť času, ale aj ľudská „malosť“. Potreba človeka podrobiť si čas má v básňach synekdochický charakter, podobne ako ľudské úsilie ovládnuť svetlo a tmu. V naznačených súvislostiach zaznievajú v niektorých básňach priam vizionárske, „muskovské“ výroky príznačné opovážlivým sebedovetom, istotou, že neexistuje prekážka, ktorú by človek nezdoval.

Existuje určitá súvislosť medzi *Knihou tmy* a *Knihou zjavení*. Ľudstvo, ktoré sa s pýchou prizera vlastnej evolúcii a hrdí sa civilizovanosťou, je zároveň pozo-

QUEER SERIÁL  
MICHAL TALLO



LENKA ŠAFRANOVÁ vyštudovala slovenský jazyk a literatúru na Prešovskej univerzite v Prešove, kde momentálne pôsobí ako odborná asistentka na katedre slovenskej literatúry a literárnej vedy. Špecializuje sa na slovenskú literatúru po r. 1989. Je redaktorkou časopisu pre poéziu *Vertigo*. Svoje recenzie a štúdie publikuje v literárno-vedných 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.

rovateľom a aktérom vlastnej devolúcie. Z vyššej formy existencie sa stáva jednoduchý „organizmus“. Moc, ktorá ho ovládla, ho napokon prerastá a jej výsledkami sú bezmocnosť, strach, úzkosť, osamelosť, život bez lásky, v tme. V jednom z textov sa oči subjektu MY (svedka apokalypsy) naplňajú čiernou vodou: „z oblohy sa znesie hmota. s ľudskou tvárou. udrie do zeme. kráter zaplní čiernou vodou. / svoju tvár obráti ku dnu. všetci sa odteraz budeme pozerat' tým smerom. / naše oči sa premenia na vodu. slová to rozšíria okolím. A okolie obide celý svet. / celý svet sa okolím stane. každý deň dorazia k brehu ďalší, až sa takmer nebude kam postaviť. / nikdy neprehovorí. Takže nikdy nebude jasné, ako ich nález premenil. A čo presne tu našli“.<sup>1</sup> Ľudstvo prerastá „černota“, opantáva ho, poráža ho podobne ako šelma vystupujúca z mora v *Knihe zjavení*. Odraz čiernej vody v ľudských očiach sa v texte funkčne vyjadruje obrazom premeny. O tom, že človek je čiernou vodou prestúpený, sa dozvedáme aj z iných básní, v ktorých sú napríklad slová mokré, niečo nimi preteká a samotná reč tečie. Vodný živel symbolizuje v *Biblii* okrem iného aj ľudské národy a jazyky. Katastrofický motív vylievania, pretekania, zaplavovania sa vyskytuje i vo viacerých textoch *Knihy tmy* a vzťahuje sa nielen na makropriestor obklopujúci subjekt(y), ale aj na mikropriestor tela. Tallo tak originálnym spôsobom obohacuje chápanie vodného živlu vo význame nebezpečenstva. Človek pred vodou nie je v bezpečí nikde a nikdy. Voda sa naňho valí, preteká zo stien, zaplňuje krátery, posúva hranice vlastnej (na prvý pohľad ustálenej, nehybnej) plochy. Zároveň zaplavuje človeka zvnútra, vďaka čomu sa stáva nepriateľom a nebezpečenstvom pre seba samého. Sužuje ho však nielen voda, ale aj plamene, extrémne sucho, nedostatok kyslíka, podobne ako zem zmietanú všetkými štyrmi živlami. Ľudstvo sa v Tallových básňach stáva zrkadlom dôsledku vlastných (zlo)činov voči planéte. Dívajú sa na apokalypsu, pričom ostávajú nehybné, akoby zhyponotizované dianím okolo seba i v sebe. Nielen sputošná Z/zem, ale aj ono samo svedčí o následkoch vlastnej zvrchovanosti, barbarstva, ktoré vydávalo za prejav civilizovanosti. Napriek tomu, že sémantika básní a esenciálna expresivita témy nabádajú k moralizovaniu a splošťovaniu zobrazovanej skutočnosti (napríklad kreovaním výlučne negatívnej a zlovestnej podoby sveta a človeka), básnik daným „nástrahám“ odoláva. Čitateľa a čitateľku v pozitívnom význame slova prekvapí, ak v básni dochádza k zmene tonality. V znečitlivenom svete, plnom pretekajúcich slov, v ktorom je človek hluchý, slepý, osamelý, ešte stále existuje možnosť objatia a dotyku. Strata zmyslov nie je úplná, čo možno chápať ako príznak existujúcej nádeje. Človek aj napriek nenaplnenej túžbe neprestáva túžiť a aj napriek pretrvávajúcej osamelosti neprestáva snívať o prítomnosti niekoho blízkeho. Túžba po láske (nielen partnerskej, ale aj v širšom význame ľudskej) vyznieva v Tallových básňach úprimne, naliehavo, miestami až previnilo. Subjekt si uvedomuje v kontexte veľkolepých vizionárskych plánov sentimentálnosť, jednoduchosť, „malosť“ vlastných želaní, preto o (potrebe) blízkosti vypovedá neraz až ospravedlňujúco, zahanbene. V iných situáciách ho zas ovládne akási (svetom textu sa šíriaca) pandémia cynizmu, pýchy, narcizmu a reflektuje dané hodnoty s anestetickým odstupom, hrubosťou a priamočiarosťou, ktorá nás funkčne uvádza do diskomfortu. Subjekt/y/ky pôsobi/ia, uveriteľne vo svojej heterogénosti, dušev-

nej plnosti i chudobnosti. Ich pozitívom (rovnako ako aj kladom zmeny tonality v niektorých básňach) je nevyspytateľnosť, neanticipovateľnosť myslenia a konania. Okrem ľudských subjektov sa v textoch vyskytuje aj neľudská entita, ktorá sa ponáša na b/Boha, inokedy na cudzinca s nadprirodzenými schopnosťami či nekonkretizovanú energiu z vesmíru. Svet vnímaný z jej perspektívy je svetom, ktorý si osvojuje, respektíve si ho berie späť a pripomína človeku, že mu nikdy nepatrí. Ľudstvo sa stáva pokor(en)ým služobníkom, ochromeným príchodom/návratom božstva na Zem. Pod vplyvom postupujúcej deštrukcie „starého“ sveta subjekt prednáša svoje osobné modlitby, pripomínajúce litánie, a vracia sa k sebareflexii a (vlastnej) podstate: „matka dní a vecí, vitaj v mojom tele, / matka suchých rúk a zranení, podaj mi nový deň, / matka druhých rán, daj, aby sa vrátil ku mne, / daj, aby sa ma dotkol, / daj, aby sa vedľa mňa prebúdzal a zaspával / do konca éry vzduchu“.

Deštrukciu, zvetrávanie sveta, ľudskej pamäti, ale aj vzťahov, vyjadruje i grafická vizualizácia niektorých básní. Dochádza v nich k zriedkovaniu textu (medzi slovami vznikajú veľké medzery), príznakovému zarovnávaniu, zalamovaniu veršov, ktoré evokuje neukončenosť výpovede, stratu hlasu, ustrnutie myšlienkového toku či jeho prerušenie (napríklad z dôvodu pamäťových ruptúr alebo, naopak, rozpomínania sa). Veľký odstup medzi jednotlivými slovami tiež navodzuje dojem katastrofy. Biela plocha „zaplavuje“ text a z pomyselnej vody vyčnievajú iba niektoré slová ako pripomienky starého sveta, prípadne relikty osobnej pamäti. Vizualne aktívne texty však možno vnímať aj z opačného uhla pohľadu: samotné výpovede evokujú tekutú reč, narážajúcu čoraz častejšie na biele miesta, ktoré spôsobujú jej zadŕhanie. Do textov sa prostredníctvom zviditeľňovania bielej plochy dostáva prázdnota, osamelosť, samota, ale aj chlad.

Symptomatický je aj intermediálny odkaz na pieseň alternatívnej hudobníčky *Lingua Ignota I am the Beast* z albumu *Caligula*. Speváčka a skladateľka sa v tvorbe opakovane odvoláva na témy násilia, deštrukcie, dôsledkov vlastnej i ľudskej animálnosti, šialenstva, agresivity, necitlivosti, nenávisti, skazenosti, demonštrácie sily, zvrátenosti, pomsty. Album *Caligula* a skladba *I am the Beast* predstavuje hudobný ekvivalent *Knihy tmy*. Zaznieva v ňom úzkosť, zúfalstvo, hnev, vyjadrené sofistikovaným hlbokým hlasom speváčky. Ladné a vycibrené tóny pompéznej barokovej hudby sa (nielen) v piesni *I am the Beast* prestupujú s industriálnym hlukom, škripaním, šumom, zavíjaním, vreskotom, ako aj s kofonickými tónmi black metalu, podobne ako sa v Tallovej *Knihe tmy* prirodzene prelína harmónia a disharmónia, spája sa v nej minulosť, prítomnosť i budúcnosť, zaznievajú v nej šepoty i zúfalé výkriky. Na prevažujúcej bielej ploche pa-



<sup>1</sup> Kniha je nestránkovaná.

piera/karty rezonujú iba dva verše zo spomínanej skladby: „*All I want is boundless love / All I know is violence*“. Uvedené verše vystihujú *Knihu tmy* a súčasne pocit subjektu, zisťujúceho, že šelma (obrazné pomenovanie apokalypsy, nenávisť, hnev, pomsta, pýcha, násillia, zla), ktorej čelí, je on sám, tak ako v piesni *I am the Beast: Beast he named me / Beast I am (...) Praise me / Praise me / Praise me / Praise me / Beast I am*“ (2019). Chválospev sa v piesni nevzťahuje na iného boha, ale na samotnú šelmu: velebí sa všetko, čo zastupuje. Referencie na náboženské žánre sa vyskytujú v tvorbe hudobníčky Lingua Ignota podobne ako v Tallovej *Knihu tmy*, preto možno považovať odkaz na jej skladby za prvok, vďaka ktorému sa Tallove texty stávajú plastickejšie, dostávajú zvukovú podobu (ďalší rozmer), čím sa ešte viac „zhmotňujú“, zrealňujú a vyznievajú nástojčivejšie.

Ďalším artefaktom uloženým v časovej kapsule je dokument *po zemi (list)* zložený podobne ako leporelo. Zaznamenáva udalosti pripomínajúce obsah čiernej skrinky, ktorú možno samu osebe považovať za paradox. Napriek tomu, že ide o nezničiteľné zariadenie, primárne slúži na zachytávanie udalostí vedúcich k tragédii, deštrukcii, zániku. Na podobnom princípe funguje i Tallov dokument, zachytávajúci posledné hodiny ľudstva, tesne predtým, než dôjde k invázii planéty a zároveň prerodu apokalyptického sveta na posthumanoidný. V dokumente sa zároveň nachádza viacero vysvetlení, vďaka ktorým možno reinterpretovať niektoré texty z časti *spevy a tance (výpovede)* (vysvetľuje sa napríklad to, ako došlo k slepote a hluchote ľudstva), čím sa posilňujú intratextové väzby v rámci *Knihy tmy*.

Človek sa v básnikovom zázname konfrontuje nielen so smrťou starého sveta, ale aj s vedomím (vlastnej) smrteľnosti. Svet prestáva byť nekontrolovateľnou „džungľou“, stáva sa miestom, v ktorom je všetko vypočítané a prepočítané na minúty, kontrolované, riadené a manipulované cudzorodými systémami. Nový poriadok opätovne nastoľuje nielen subjektívne vnímanie, ale aj dosiaľ neznámy spôsob delimitácie času: tentoraz sa časové vymedzenie v podobe desiatich minút vzťahuje na dĺžku pamäťovej stopy kyborgov, čo vnáša do textu ešte väčšiu hrôzu, chlad a úzkosť. Atmosféra paniky sa postupne mení na atmosféru strachu, paranoje, ktoré pramenia z obavy subjektu, že ho cudzorodé entity nájdu a transformujú ho podobne ako iné ľudské subjekty. Jedinou možnosťou prežitia sa pre neho stáva útek a skrývanie, až do momentu stretnutia s entitou, ktorá mu bola kedysi blízka: „*pokúsím sa nahmatať tvár človeka / nevšíma si ma / na môj dotyk nereaguje / prstami mu prechádzam po krku a sánke / náhle zamrznem / spoznám / tvoju tvár / keď ťa oslovím menom / nič sa nestane / pamätám si ťa / iného / si o niekoľko tisícročí starší / niekoľko tisícročí vieš rozhovor / tvoje okolie ťa pozoruje / slovami / ktoré vyslovuješ / generuješ elektrinu / poháňaš okolité stroje / na všetko ostatné / si zabudol / chcem niečo urobiť / ale zem začne vibrovať / na ramene / pocítim dotyk studeného kovu / a potom už nič*“. Interakcia medzi subjektom a kyborgom vedie k „nakazeniu“ subjektu. Dotyk sa stáva nebezpečným, šíri „nákazu“. Svet podlieha „pandémii“ znečistenia, chladu, pridelených a naučených úkonov a fráz. *Po zemi (list)* možno vnímať nielen ako text iniciujúci vytvorenie a prehĺbenie individuálneho kyborgického mýtu (Rédey) predstavujúceho alternatívnu realitu, ale aj ako alegóriu súčasného sveta, ktorý nesie znaky (post)apokalypsy. Rýchlosť zmien, emocionálne vypätie, chaos, vojnové konflikty,

(seba)deštrukcia ľudstva a planéty sú vyjadrené aj formou textu – spôsobom zapisovania. Charakterizuje ho polymotivickosť, záznam ako prúd myšlienok reagujúcich na udalosti odohrávajúce sa „tu a teraz“ centrovanej na stred, úsečnosť veršov, fragmentárnosť, dynamickosť, funkčné nedodržiavanie zhody medzi veršom a myšlienkou evokujúce paniku, ale aj nemožnosť sústrediť sa pod vplyvom zásadných vonkajších okolností a zároveň emocionálneho kolapsu.

Uvedomenie si čitateľiek a čitateľov, že čítajú záznam z čiernej skrinky, ktorý dokumentuje v prenesenom význame ich vlastnú minulosť, prítomnosť i budúcnosť, ich ochromuje a zároveň šokujúcim (nie samoučelným) spôsobom nabáda k prebudeniu z anestetiky. *Po zemi (list)* implikuje viacero paradoxov, pričom jedným z nich je fakt, že napriek „terapii šokom“ nerezignuje na citlivosť. Potreba ľudského dotyku, komunikácie, objatia, bezpečia a slobody nerezonuje za cenu prázdnych gest, angažovaných fráz či všeobecných pozorovaní. V Tallovej čiernej skrinke je dôležitý konkrétny subjekt, jeho prežívanie, osobný mikropříbeh, čím sa zápis (paradoxne) od záznamu čiernej skrinky líši.

Tretia časť *Knihy tmy* nesie príznačný názov *zrod*. Zobrazuje sa v nej nová (kyborgická) éra, založená na základoch takmer zaniknutej ľudskej civilizácie. Zo starého sveta zostalo iba pár relikto, ktoré sa opätovne dostanú na povrch s ústupom mora a poklesom vodnej hladiny. Kým bola hladina vody vysoko, existencia „*o klanoch ľudí, ktorí sa rozhodli dobrovoľne ponoriť pod hladinu a ostať vo vode už / naveky*“ bola iba témou legendy medzi miestnymi. Motívy vulkanických procesov, vyvrásňovania zemskeho povrchu, odparovania vody a poklesu hladiny mora evokujú prvotné obdobia vzniku Zeme – archeozoikum a proterozoikum. V tom čase sa život prvých organizmov (baktérií a siníc) koncentroval pod morom, o čom svedčí aj množstvo nájdených mikrofosílií na miestach, ktoré boli kedysi pod vodou.

V Tallovom zrode symbolizuje primitívny „prokaryotický“ organizmus a zároveň fosíliu ľudstvo. Ústupom mora sa legenda o tomto organizme mení na skutočný príbeh a súčasne dôkaz o vzniku kyborgického sveta a jeho evolúcii: „*lenže pod vplyvom mojej horúčky sa morská voda začne od- / parovať. mizne rýchlejšie než svetlo, z vody sa vynárajú hla- / vy tých, ktorí sa pod ňou rozhodli zotrvať, postupne z nich / vidno čoraz viac, nahé torzá, pohlavia, stehná, členky. v ich / očiach a na ich telách vidím strach pokrytý vrstvami soli*“. Zobrazenie počiatkov a premien kyborgického sveta napĺňa požiadavky tvorby individuálneho kyborgického mýtu. V slovenskej literatúre po roku 1989 ho vytvorili a rozvíjali napríklad Peter Šulej a Michal Habaj, ktorí reprezentujú časť svojej tvorby apokalypticko-katastrofickú líniu slovenskej ponovembrovej poézie.<sup>2</sup> Priblíženie zrodu kyborgického sveta a zrodu lyrického hrdinu nových čias – kyborga patrí medzi základné atribúty kyborgického mýtu. K ďalším znakom patrí zobrazovanie napätia medzi organickou a anorganickou (technologickou) podstatou kyborga, ktoré charakterizuje aj Tallov lyrický subjekt, schopný sebareflexie: „*zahorím láskou alebo niečím láske / veľmi podobným*“. Láskou ako (kvázi)citom sa zaoberajú i lyrické subjekty P. Šuleja a M. Habaja. Chodia na rande s (retro) disketou a v slamenom klobúku (Habaj) či hľadajú femme fatale digitálneho veku s laptopom pod pazuchou (Šulej). Kreovanie lásky Tallovoho kyborga má

<sup>2</sup> Pozri ŠAFRANOVÁ, L. 2015. Poézia apokalypsy alebo apokalypsa (podľa) literárnej kritiky. In SOUČKOVÁ, M. (ed.). *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000 III*. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove.

tragickejšiu podobu a neoplýva iróniou tak ako napríklad láska Šulejovho alebo Habajovho kyborga. Miestami pôsobí až sentimentálne, čím sa približuje k ľudskému prežívaniu. Tallov kyborgický subjekt má na rozdiel od subjektu Habaja a Šuleja fluidný charakter. Neustále metamorfuje, stráca kontúry, tvar nadobúda stretnutím s inou entitou, ktorú zrkadlí. Podobne ako sa mení on sám, má potrebu meniť aj svoje okolie. Ku krajine pristupuje ako ničiteľ a súčasne stvoriteľ. Využíva nadľudskú moc, no v konečnom dôsledku nedokáže prežívať (kvázi) pocit šťastia. Anorganické Ja zrádza organické Ja, pretože z pamäti subjektu postupne mizne dôležitá (blízka) tvár. Ruptúry v pamäti majú vážny dosah na podobu samotného subjektu: „*mizne mi tvoja tvár z pa- / mäti a môj tvar je čoraz ťažšie opísať*“. Predstava konkrétneho Ty zasahuje nielen podobu subjektu, ale aj jeho bytie. Ak nie je možná predstava Ty, potom nie je možný ani svet, v ktorom subjekt existuje. Kým v Šulejových a Habajových kyborgických mýtoch predstavuje láska len rozptýlenie, nostalgiu kyborgickej generácie za starými časmi, výsledok „zmutovaného“ telesného puču, v Tallových textoch vyjadruje esenciu kyborgického sveta. Bez lásky a blízkosti nedokáže jestvovať ani ten, kto vie svet tvoriť, ničiť, pretvárať. Nový postapokalyptický svet, v ktorom sú ulice bez akéhokoľvek zvuku, všetko je mŕtve a ľudskosť „fossilizuje“, nemá pre Tallov subjekt zmysel.

Omnoho pozitívnejšiu tonalitu má posledná časť *kniha svetla*. Dochádza v nej k sebauvedomeniu subjektu a zedefinovaniu strachu, ktorý mu bránil žiť slobodne, úprimne smerom k sebe i druhým, bez úzkostí. V *knihe svetla* sa do popredia výrazne dostáva téma inakosti: „*každý, koho som stretol, / mal v tvári jasne vpísané meno, každý svojím menom svietil / a z častí tela mu nesúvisle vyrastali iné, také, ktoré nepatrili / nikomu, nesprávne počty končatín, znaky, ktoré prisudzujeme / skôr zvieratám alebo rastlinám, no všetko bolo v poriadku*“. Pomenovania toho, čo je správne a nesprávne, sa subjekt zbavuje uvedomením, že inakosť je v poriadku. Prestane nad inakosťou a akýmkoľvek druhom vymedzenia uvažovať, pretože si uvedomuje, ako ho konvencie zväzovali a doslova zmenšovali a ohraničovali jeho svet. Tallova práca s číslami opätovne nadobúda subjektívny ráz, pretože pre subjekt prestáva existovať správny či nesprávny počet končatín, očí, uší či nosov. Sebauvedomenie subjektu je zároveň spojené s naplnením partnerského vzťahu. Subjekt spoznáva v *knihe svetla* oproti zrodu vlastnú a súčasne konkrétnu podobu: „*keď som sa ti pozrel do očí / stretol som sa*“. Už nie je tým, ktorý zrkadlí iných, ale tým, ktorý sa zrkadlí v iných. Jeho svet prestáva byť ohraničeným a rozpína sa do nesmiernosti. *Kniha svetla* pripomína milostný list slobodnému človeku, partnerovi i sebe samému. Obsahuje aj exaltované frázy, sentiment, pátos, idylické rojčenie a heroické prísľuby, ktoré (za)milovaný človek hovorí vtedy, ak sa cíti naplnený: „*moje telo na tvojom jazyku, svet bez bolesti / a nový začiatok, čistá strana papiera / a detstvo bez krívd (...)* to všetko ti vrátim, to všetko ťa nechám prežiť nanovo, moja priehľadná / krehká hviezda padá do твоjich rúk, želaj si niečo“. Tallova výpoveď provokatívne prepája prvky hovorenej reči (zastupujúcej realitu) a básnického jazyka (reprezentujúceho umeleckú fikciu). O prepájaní fikcie a reality napokon svedčia aj verše, v ktorých dochádza k prelínaniu autorského a lyrického subjektu: „*svojho tela sa dnes dotýkam inými rukami, hovorím k nemu / inými slovami, denne ho oslavujem a vy-*

*nášam na povrch, / do svetla a do textu, inak ho skúmam*“. Napriek tomu, že sa subjekt cíti oslobodený od strachu, (za)milovaný (pod vplyvom čoho mu nie je cudzie klišé), jeho minulosť a budúcnosť splývajú s naplnenou prítomnosťou, navracia sa mu sluch, obklopujú ho zvuky a partner k nemu prehovára, nachádza sa i naďalej v postapokalyptickom univerze a naráža na ruiny starého sveta. Detaily dystópie a uvedomovanie si postapokalyptického veku čiastočne kompenzujú emocionálnu prepiatosť a ďalšie spomínané znaky básnickej výpovede. Na druhej strane možno uvažovať nad tým, či daná miera a spôsob kompenzácie stačia na to, aby sme *Knihu tmy* hodnotili z hľadiska kvality pozitívne. Domnievam sa, že práve táto kniha rozdelí recenzentov a kritičky na tých a tie, ktorí/*é Knihu tmy* prijímú (vrátane mňa), a tých, ktorých nepresvedčí.

Otváranie Tallovej časovej kapsuly a čítanie jednotlivých svedectiev bolo pre mňa bohatým zážitkom, spájajúcim v sebe pocity nadšenia, zdesenia, zúfalstva, nádeje, strachu, skepsy, hnevu, tichej radosti. Od momentu, ako sa mi *Kniha tmy* dostala do rúk, som si zároveň naplno uvedomovala lásku k umeniu.



Katalin Gály: Niečo sa blíži, tempera na preglejke, 37 x 46 cm, 1973



## MATÚŠ MIKŠÍK

### Presila textu

TALLO, Michal. 2021. *Kniha tmy*. Banská Bystrica : Literárna bašta.

MATÚŠ MIKŠÍK (1988) je odborný asistent na Katedre slovenskej literatúry a literárnej vedy FIF UK v Bratislave, kde vedie semináre venované teórii literatúry a slovenskej literatúre v anglickom jazyku. Výskumne sa venuje predovšetkým slovenskej poézii 20. a 21. storočia. Pôsobí aj ako recenzent a príležitostne ako knižný redaktor, v r. 2016 – 2018 bol šéfredaktorom *Knižnej revue*. Vydal literárnovednú monografiu *K jasu a tiesni mierim. Ivan Laučík v interpretáciách* (LIC, 2020).

O tretej zbierke Michala Tallo s názvom *Kniha tmy* som už mal možnosť niečo povedať na podujatí Literárny kvocient. Kľúčové slovo mojej reflexie predmetného súboru textov bolo a stále je „exces“. *Kniha tmy* je pre mňa predovšetkým (pri)širokým autorským gestom, a to od technického prevedenia (nejde o konvenčnú knihu, ale o škatuľku s textami v rôznych papierových formátoch) až po charakter jednotlivých výpovedí. Myslím si, že takáto „presila textu“ pôsobí kontraproduktívne, a to najmä v porovnaní so subtilnejším a sofistikovanejším variantom poézie autorovej debutovej zbierky *Antimíta* (tá zatiaľ pre mňa ostáva vrcholom Tallovej tvorby). Uchopiť *Knihu tmy* je vzhľadom na jej rozsah problematické (čo problematizuje aj následné hodnotenie), skúsil by som sa teda na zbierku pozrieť zblízka a interpretačne osvetliť moje vnímanie niektorých zaujímavých elementov poetiky recenzovaného súboru textov. Azda tým jednak pomôžem čitateľovi či čitateľke *Knihy tmy* v orientácii a na rube tohto postupu sa hádam ukáže, že kniha by fungovala aj v čírejšej, destilovanej (a „knižnejšej“) podobe, teda bez všetkého toho „excesu“, ktorý je kameňom jej úrazu.

Základné rozhranie zbierky sa dá odčítať už z prvých dvoch textov oddielu *zrod*. Úvodný *prológ* kreuje božské „ty“, vyplňajúce celý svet: „všetko bude pripomínať len teba“ (*zrod, prológ*) – čiže všetko, čo existuje, vypovedajúci subjekt považuje za súčasť „ty“. Na druhej strane tejto rovnice je samotný subjekt, teda „ja“, charakterizované nie ako bezrozmerne onnipotentná sila, ale ako nenápadná, plachá individualita: „nechcem, aby ma niekto ďalší pozoroval“ (*zrod, i*). Dynamika vzťahu medzi „ja“ a „ty“ je v (mocenskej) nerovnováhe a odvíja sa paralelne v dvoch vzájomne sa zrkadliacich rovinách, kozmickej a osobnej. Osobnú rovinu tvorí „obyčajný“ partnerský vzťah medzi „ja“ a „ty“, ktorý síce navonok dostáva oproti kozmickej rovine menej priestoru, považujem ho však za primárny. Kozmická rovina sa teda zrkadlí v tej osobnej ako jej alegória a celkom očividne súvisí s demiurgickou silou vytvárať a premieňať svet, pričom táto je asociovaná primárne s „ty“, ale rovnako aj s „ja“, pretože „ja“ som vždy pre seba stredobodom sveta (okrem toho sa tu implicitne poukazuje aj na osobu autora, ktorá neobmedzenou mocou vzhľadom na vlastný text vždy disponuje). Spôsob, akým o tomto vzťahu „ja“ vypovedá, ukazuje na zbožšťovanie „ty“, čo sa dá – v amalgamácii oboch rovín – parafrázovať ako: „ja“ tvrdí, že „ty si moje všetko“, „mimo teba nič iné neexistuje“, „vyplňáš celý svet“. Tón intenzívneho pátosu potom umocňuje aj oslovenie „milovaný“, používané v celej zbierke.

Čo sa týka podoby „ja“ a „ty“, vzhľadom na predošlú autorovu tvorbu je lákavé považovať za predmet zbierky vzťah dvoch mužov, skutočnosť je však o čosi komplikovanejšia – ide totiž síce o queer vzťah, ale queerness tu treba vnímať v čo najširšom zmysle slova, ako heteronormativitu subvertujúci vzťah. Obe aktérske osoby majú proteovský charakter, teda sú premenlivé – s využitím staršej terminológie by sme ich azda označili za „bezpohlavné“, presnejšie je však hovoriť o neustálitej rodovej identite. Práve v tomto zmysle sa interakcia „ja“ a „ty“ dá čítať nie ako jeden špecifický prípad queer vzťahu (medzi dvoma mužmi), ale ako akýkoľvek queer vzťah vo všeobecnosti (pre jeho subverzívnu platnosť). Mimochodom, aj rodovo neutrálny výraz „osoby“, ktorý som použil vyššie, je týmto spôsobom v *Knihe tmy* problematizovaný a z hľadiska uvažovania o identite mysliacich a cítiacich entít tak považujem túto Tallovu zbierku za prínosnú.

Istá neuchopiteľnosť, napojená na spomínanú premenlivosť, je aj hlavnou charakteristikou časopriestoru zbierky – ide o imaginovaný svet, ktorý akoby v tom istom momente (dokonca v každom momente) zároveň vznikal i zanikal. Existuje (ak vôbec) v akejsi permanentnej apórii, je nielen atemporálny, ale celkovo bezrozmerný, čo podopiera aj voľné zoradenie textov na kartičkách v oddiele *spevy a tance (výpovede)*. Tento svet je zároveň nezrozumiteľný práve pre absenciu mierky: milióny či miliardy rokov, kilometrov alebo ľudí nevyhnutne zostávajú abstraktnými množstvami, s ktorými sa ľudský mozog dokáže vyrovnáť iba vo veľmi obmedzenej miere (skúste si vizualizovať milión rokov alebo miliardu ľudí). Táto idea ne-priestoru Tallovej zbierky je viditeľná aj na úrovni makrokompozície: časť *zrod* sa končí akýmsi mýtickým reštartom (disponujúcim primárne nádejou, ale inherentne aj sklamaním) a na konci celej *Knihy tmy* je oddiel *kniha svetla*. Neoddeliteľnou súčasťou kozmickej mytológie predostretého imaginovaného bezrozmerného sveta je, samozrejme, aj jeho deštrukcia: „jediné, čo po mojom dotyku ostane, je požiar, vzbĺkne moja tmavá krv, plamene sa okolo mňa šíria, hoci sa ma nedotýkajú, pohlcujú dno, blížia sa k tomu, čo bývalo pobrežím, a všetkých obyvateľov i návštevníkov premieňajú na popol“ (*zrod, vi*).

Povedané sa dá z kozmickej roviny transponovať aj do osobnej línie zbierky, tematizujúcej vzťah medzi dvoma entitami – je to práve väzba medzi nimi, ktorá z podstaty nepoznatelnosti druhého v tom istom momente existuje i neexistuje a zároveň za hranice poznania skresľuje reálny časopriestor, v ktorom sa pohybujeme a ktorý je nám „známy“ len na prvý pohľad. Len čo sa totiž začneme zamýšľať nad podstatou čohokoľvek, dostaví sa pocit „absurdity bytia“, pričom v Tallovom prevedení nadobúda tento sartróvsky koncept rozmeru alegorizujúcej kozmickej grotesky.

Ostatne, takto vnímame svet okolo nás aj my: pri osobnej traume môžeme cítiť, že sa nám „rúca svet“, hoci fyzicky sa naše okolie de facto nemení (prírodné zákony neprestávajú platiť). Intenzívne pocíťovaná trauma však spôsobuje, že fyzický okolitý svet pre nás prestáva čokoľvek znamenať, stáva sa bezrozmerným a nepodstatným, náš vnútorný pocit ho prehlušuje a „interný“ svet (v zbierke prezentovaný ako kozmicko-mytologický) sa nám javí skutočnejšie než ten skutočný. Pritom naša trauma je, samozrejme, skutočnosťou iba pre nás, no náš

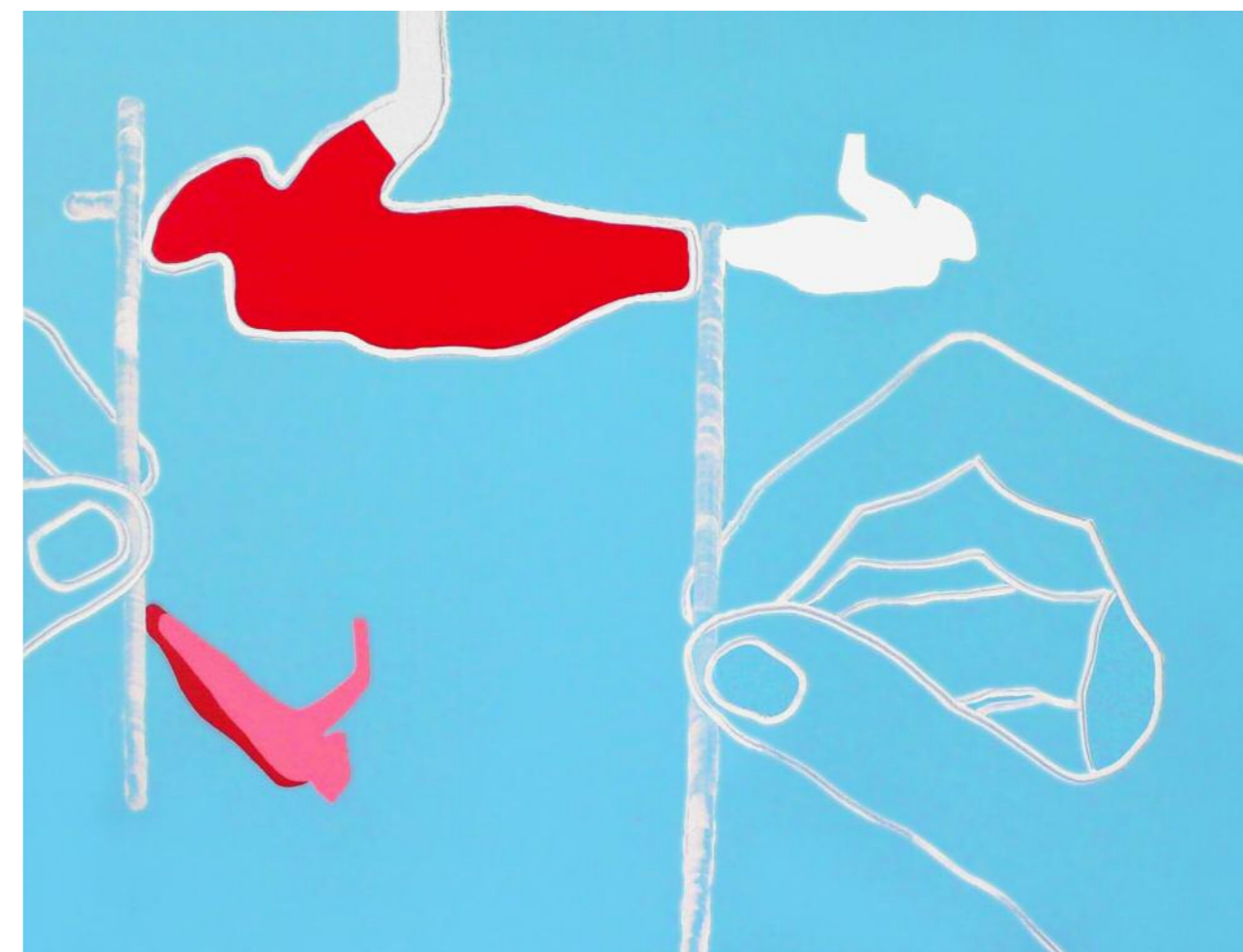
interný svet celý vyplňa, mimo nej neexistuje nič. Inak povedané: myslím si, že sa Tallo v *Knihe tmy* usiluje prostredníctvom kreacionistickej alegórie zobrazíť traumu individua. Bez ohľadu na správnosť tejto domnienky je v každom prípade na mieste (tak je to vlastne so všetkými významovými radiálami) pýtať sa na mieru a funkčnosť jednotlivých prvkov literárneho diela ako význam komunikujúcej štruktúry – zmysel pre mieru v *Knihe tmy* podľa mňa absentuje a s funkčnosťou ako takou je to teda povážlivé. Akokoľvek chápem, že sa dá k takýmto úvahám dospieť aj preexponovaním a hyperbolizáciou, rozhodne stále preferujem subtilnejšie spôsoby, skôr akési podpovrchové vrenie než nárazové vypustenie obsahu vo forme v podstate nefiltrovaného gejzíru – presne preto považujem Tallov debut za jeho zatiaľ najvydarenejšiu zbierku.

Excesivnosť či „presila textu“ sa asi najviac ukazujú v oddiele *spevy a tance* (*výpovede*), ktorý je komponovaný ako babylonská mätež rôznych hlasov. V tejto časti *Knihy tmy* sa autor dotýka všeličoho, poukazuje sa tu na arteficiálnosť sveta, dajú sa tu nájsť groteskné expresívne obrazy súvisiace s telesnosťou, tematizuje sa aj jazyk a proces písania, aj viaceré súdobé fenomény, aj existenčná úzkosť – a o všetkom z toho by sa dalo dlho a obsiahlo hovoriť, interpretačne ma však najviac zaujal krátky intertextuálny odkaz: „*All I want is boundless love / All I know is violence*“ zo skladby *I am the Beast* od Lingua Ignota.

V citovanom (citovanom) úryvku sa spája idea lásky a násillia ako opozícia ideálneho („*boundless love*“) a reálneho („*violence*“), čo poukazuje na „možnosť lásky“ v našom svete (i v Tallovom imaginovanom časopriestore, ktorý je alegorickým odzrkadlením reálneho sveta). Kľúčovým výrazom a artikulačným bodom, lásku a násillie svojim spôsobom spájajúcim, je „penetrácia“, pod čím mám na mysli niečo prenikavé a intenzívne, čo sa dostáva do najhlbších rovín individuality. Pri násilli toto „niečo“ preniká vrstvami tkanív a orgánov (čo je zobrazené práve v expresívnych, groteskne naturalistických obrazoch zbierky), pri láske môže ísť, samozrejme, o penetračný sexuálny akt (tiež sprítomnený na viacerých miestach), zároveň však aj o nefyzické prenikanie, v istom zmysle ešte zraňujúcejšie. Takto vnímaná idea penetrácie sa potom napája aj na intenzívne precitované vedomie traumy a zároveň v rámci imaginovaného časopriestoru ide o prenikanie božského „ty“ (ale treba pripomenúť, že aj rovnako božského „ja“, a to napriek sebaumenšovaniu subjektu) všetkými úrovňami sveta. Penetrácia je zároveň vyjadrením potenciality rovnako slasti, ako aj traumy a v neposlednom rade sa viaže aj ku vzniku a zániku, o ktorých už bola reč. Práve texty pracujúce s takouto ideou penetrácie či prenikania považujem za vydarenejšie, najmä ak sú ukotvené v „obyčajnej“ realite partnerského vzťahu medzi dvoma entitami. V takom prípade totiž unesú aj bizarný mytologizujúci hyperbolický element, dokonca sú ním obohatené, ako napríklad text s incipitom „*každý deň si predstavujem naše cesty do lesov...*“ či text s incipitom „*dnes po prebudení z toho pohára pijem...*“ (oba v oddiele *spevy a tance* [*výpovede*]).

Mohlo by sa zdať, že väčší textový korpus – akým *Kniha tmy* rozhodne je – dokáže poňať širší diapazón tém, výrazov a módov výpovede, že bolo teda nevyhnutné prikladať k sebe slová dovedy, kým sa nedostaví pocit pevnosti konštrukcie s ambíciou byť zároveň stvoriteľským mýtom, alegoricky preklopeným

do reality, i samotnou realitou, ktorá sa pre nezainteresovaného pozorovateľa či pozorovateľku môže javiť ako nezaujímavá, hoci z pohľadu subjektu ide o osobnú drámu kozmických rozmerov. Ibaže týmto vršením sa dá dosiahnuť aj opačný efekt – výsledok sa môže jednoducho rozpadávať. *A Kniha tmy* sa rozpadáva, čo iste môže byť zámer (analogicky napríklad absurdná dráma deštruovala obsah aj deštrukciou formy), ale v konečnom dôsledku aj autorský zámer podlieha už skloňovanej otázke funkčnosti. Napokon ostávam presvedčený o tom, že ak chcel Tallo povedať to, čo si myslím, že chcel svojou treťou zbierkou povedať (to, čo sa usilujem reflektovať v interpretačnej časti tejto recenzie), lepšie by bolo zvoliť iný spôsob, priliehavejší nielen k textu samotnému ako štruktúre s intenciou komunikovať, ale azda aj autorovi takému, ako ho poznáme predovšetkým z básní debutovej zbierky *Antimita*.



Katalin Gály: *Divesting*, akryl na sololite, 90 x 120 cm, 2007, výstava *Unfolding*, Magyar Műhely Galéria, Budapešť, 2008



STANISLAV OLEJÁR (1989) vyštudoval filozofiu na Prešovskej Univerzite v Prešove. Príležitostne publikuje pre *Glosolátiu*, *Vertigo* a *Knihy na dosah.sk*. V r. 2022 sa umiestnil vo finálovej desiatke Básní SK/CZ.

## STANISLAV OLEJÁR

### Symbolický Tallo alebo sedem pojmov k trom knihám

#### PÍSANIE

Medzi najzásadnejšie vonkajšie znaky Tallových zbierok patrí dodržiavanie geometrickej postupnosti v procese písania, pričom funkciu kvocientu zastáva láska smerujúca k opakovanému „zvečneniu“ v nepretržitom procese jej vznikov a zánikov; tento proces uchovávanania sa podobá na starogrécke *ἀπειρον*, teda niečo neobmedzené a donekonečna pokračujúce – bez začiatku a konca, ale podľa akéhosi časového poriadku. Od pomerne strojeného (a strojového) písania sa priamočiaro dostaneme najprv k uvoľnenému spomínaniu (*Δ*),<sup>1</sup> neskôr k neviazanému až erozívnemu formátu samostatne potlačených kartičiek (*Knihy tmy*).<sup>2</sup> Sústavne ohrozená láska bude v prípade zániku bezpečne pokračovať v písaní a následnom čítaní, pretože je už vopred odčítaná rozprávačským pozorovaním: prežívaním zaznamenávaná aktualita lásky sa v procese písania obohacuje o retroaktívne účinky. Triadický proces písania, milovania a spomínania je u Tallo bytostne neoddeliteľný, takže keď v *Δ* čítame „*musím se snažiť prestať ti psát (...)* pretože zas jen píšu, že mi chybíš a přemýšlím nad vším“ (s. 80), nemáme tu iba aktívnu spomienku, ale aj (písaním) ťažko ukončiteľné milovanie vytvárajúce pomaly diskurzívnu veľkosť; v *Knihy tmy* zas opakovane natrafíme na želanie „*rozprávaj mi o čomkoľvek*“<sup>3</sup> – mieriace na objekt lásky, a to diskurzívnym spôsobom (tradičná definícia diskurzu zdôrazňuje jeho rečový charakter). Aby ostal nažive, musí dôjsť k obnoveniu v geometrizme písania, t. j. dodržiavaním imperatívu „*píš (mi) o čomkoľvek*“. Pre Tallovo rozpínavé písanie platí, že to, čo neprešlo sítom reči, nie je hodno lásky; zároveň však platí, že písaním objekt metamorfuje na podmienku neskoršieho čítania, keďže „*napokon je básnická reč bez odozvy bezpečným územím, textom, v ktorom si vystačím sám, textom, ktorý skôr či neskôr prelepí aj teba, jediným textom, ktorý zvládnem odčítať*“ (s. 29). Pochopteľne: v *Δ* sa na s. 23 dočítame, že písanie je bežnou dennou záležitosťou uľahčujúcou proces rozhodovania; doprostred činností sa tak začleňuje ako prostriedok ich uskutočňovania a podnecovania. Vzhľadom na množstvo napísaného možno konštatovať, že Tallov subjekt je váhavý (až pasívny) a miluje nekonaním, čo je nemenej užitočným prostriedkom ďalšieho písania, no hlavne docenením podstatného momentu lásky: poznania, čo subjekt robiť nemal; písanie tak predstavuje jediné bezpečné teritórium, ale aj pohyblivú litosferickú dosku s erozívnou koncovkou: „*bez údržby text odumiera, odhodlaný vziať so sebou viac, než*

*si smiem dovoliť: so zánikom textu zánik všetkého, text preto nemožno zalomiť, nemožno dopustiť, aby ostal v rovine básnickej reči*“ (s. 22); subjekt nám tu predkladá akýsi a priori prozaický model písania (editovaného): text (ergo láska) prežije len pod podmienkou pokračovania linearity, avšak nie je jasné, či poézia predchádza próze alebo naopak. Vzhľadom na predchádzajúcu pasáž „*som rád, že sme úprimní, zaspievaš / a stratíš sa mi*“ (tamže), formálne (členenie) i obsahovo (spev) spoetizovanú, možno konštatovať, že poézia predchádza próze, no podmienkou jej uchovania je prechod k prozaickému, prípadne k poetike prózy (T. Todorov). Tento pohyb symbolizuje aj celosť alebo dokončenie poetického, pretože v konečnom dôsledku sa báseň posledným veršom vždy prehupne do prózy, nakoľko ním zalomenie končí. Tallov „prozaický“ model písania je toho stelesnením: z formálneho hľadiska ide (paradoxne) o skratku k poetickému celistvosti. Z obsahového... nuž, je to láska a jej koniec ako od počiatku prítomný moment, bez ktorého niet písania. Inými slovami: zalomeným textom sú napokon ruptúry medzi jednotlivými epizódami lásky.

#### POÉZIA/PRÓZA

Vzhľadom na povedané platí, že skôr ako písacím aktom je poézia neviditeľnou podmienkou písania; to, čo je napísané, patrí k próze; to nepísané, neopísateľné či neupravené k poézii. Poetickým momentom sa tak stáva akási autokritika písania či dokonca jeho anihilácia, hoci Tallove zbierky, paradoxne, naberajú na hmotnosti; z tohto dôvodu treba túto kritiku vnímať kantovsky – ako transcendentálny horizont končiaci v antinómii čistého (poetického) rozumu: píšem poéziu, ale napíšem prózu, ktorú píšem vďaka poetickému podmienke, vďaka „nepísaniu“ ako existujúcemu intervalu písania. Poéziou „je“ konanie nasledujúce po písaní; Tallovo chápanie poetického podmienky ponúka hranice možného písania v hraniciach prózy ako fenomenálne prístupného sveta, pričom poézia ako jazykom nedefinovateľná skutočnosť (ako vec osebe) „spriehľadňuje“ hranice vnímateľného. Transcendentálny horizont tu funguje ešte v inom zmysle: keď sa pozrieme na Tallo zmienenú poetickú štruktúru, môžeme to chápať aj ako odkaz na vertikálnu výstavbu veršovania – evokujúcu nemenné a prísne stanovené hierarchické usporiadanie, ktoré sa podobá stredovekému kozmickému schematizmu. Prvým veršom začína báseň v empyreu, v najvyššej nebeskej sfére plnej blaženosti, čítaním postupuje nadol, kde dosiahne zem, prípadne môže pokračovať ďalej do pekelných hĺbok pod zemou. Prozaická štruktúra nás o tieto vertikálne metafyzické končiny oberá, avšak aj tu platí, že výnimka potvrdzuje pravidlo. Tallo ju zužitkoval samostatným básnickým leporelom *po zemi (list)* patriacim do krabičkového vydania *Knihy tmy*. Ide o výrazne kolmú záležitosť smerujúcu nadol – po zem; báseň však končí v posune hranice bezpečného podkladu, nakoľko hovorí o erozívnom otriasaní: „*od narodenia / až po premenu / sa podo mnou triasla zem*“. Úplne najspodnejší úsek končí v úzkostne predromantickom rozporení, za ktorý by sa nehanbil ani Jean-Jacques Rousseau: „*zrodil som sa z búrok / z defektov / a prekliatí*“. Tallov bás-

1 TALLO, Michal. 2018. *Δ*. Bratislava: Vlna – Drevo a srd.

2 TALLO, Michal. 2021. *Knihy tmy*. Banská Bystrica: Literárna bašta.

3 Kniha je nestránkovaná.

nický list je síce po zem, no obsahovo (a prozaicky) sa napokon prepadáva „do pekla“. Koniec koncov je *Kniha tmy* o oslabovaní metafyzickej hranice, pretože zlo sa v nej stáva prozaickou záležitosťou. Podstatným dôsledkom je silný príklon k imanentnosti, k jej pasovaniu za pôvod života – so všetkými nepriaznivými dôsledkami. Vertikálny pohyb smerom nadol robí z čítania básne gnostický stroj: z blažených výšin sa prepadávame nadol, do empiricky zdegenerovanej krajiny. Pôvod je prozaický, stelesňuje ho posledný verš ako grunt, ako materská hornina celej výstavby; vyvstáva „z pekla“ a udomácňuje sa v jeho najbližšom okolí, hoci len trochu nad ním. Rousseaua nespomínam náhodou. Jeho silný republikánsky egalitarizmus sa vo formálnej rovine premietne v odmietnutí hierarchickej štruktúry písania. Tallova poetika nám síce ponúka metafyzické zlo – to je však metafyzické svojím spoetizovaním a nevysvetliteľnosťou, preto je sekulárna; a okrem prozaickosti to potvrdzuje aj príklonom k etymológii univerzálneho: uni + versus, doslova iba „jedna otočka, jeden zvrät“. Horizontálne je univerzálne, a teda nehierarchické: jedno-veršové, prozaické. Zalomenie reči Tallo v *1* situuje bezprostredne do inštitucionálneho poriadku, čo by zodpovedalo hierarchickému schematizmu vymedzujúcemu pole možnosti: „*prvý týždeň v chodbách ospravedlňujem ako skúšobnú prevádzku, je predsa na mieste odvolať sa na úradný diskurz, odbočiť doň, stratiť sa – a vydýchnuť si: cieľom skúšobnej prevádzky je preukázať, že sú vytvorené predpoklady na dosiahnutie projektovaných parametrov (opäť potreba zalomiť do veršov: vynútiť si viac spôsobov čítania)*“ (s. 26). Aj keby tu subjekt skutočne nepodliehal inštitucionálnemu dohľadu, ešte vždy tu existuje zvnútornený príkaz (a zákaz) smerujúci k byrokratickej anonymite. Z Tallovej poetiky si môžeme odniesť poznanie, že poézia a byrokracia či štátny aparát sú prepojené nadbytkom štylizovania a mierou netransparentnosti (viazaná reč, zviazaný subjekt): čím viac spôsobov čítania, tým väčšia zameniteľnosť.

## VERTIKÁLA

Prozaické ukotvenie sa popri zmienených rizikách imanencie vyníma svojou stabilnou polohou: rozložená kontinuita riadkov je pre lásku a jej uchovanie predsa len viac bezpečným územím, navyše keď má jeden z Tallových subjektov rád bezpečnosť pri práci (s. 42). Záležitosti lásky sú ako výškové práce, preto je kľúčovým cieľom písania znižovať napätie a stabilizovať ťažisko, teda odmietnuť poéziu a jej výškové štruktúrovanie (vo veršovanom debute<sup>4</sup> to zabezpečil technologický diskurz a virtuálny pohľad druhého); na druhej strane to pripomína prometeovské sťahovanie lásky z nebeských výšin na zem, do nepôvodnej krajiny, kde bude „fungovať“ v živých laboratórnych podmienkach, kde bude mutovať a sem-tam spodobní monštrum. Jej gravitačný potenciál je známy z anglického „fall in love“. Do lásky padáme (a neskôr v nej upadáme), takpovediac strácame pôvodu pod nohami (erózia z gréckeho eros); láska dokáže rozmetať všetky naše kognitívne súradnice, preto je Tallova poetika plná existenciálnej úzkosti a stagnujúcej komunikácie. Túto okolnosť podčiarkol citovaním básne *Falling* (Delia

Derbyshire) na začiatku *1*. Pre náš kontext tu odcitujme jej začiatok: „*zrazu padám / padám vzpriamene / padala som a krútila som sa / padám vzpriamene / pomalé krútenie hlavou cez nohy / naťahovanie sa / zvyšuje sa rýchlosť / ústa otvorené dokorán, ale bez zvuku / je to v priestore / úplný pocit priestoru a ničoty / ničota*“. Prázdny priestor, strata rovnováhy, dezorientácia, zánik všetkých zmysluplných konotácií, ústa dokorán, neschopné výkriku – to je takmer analytická definícia úzkosti; zároveň je aj pozadím pre plné vyniknutie objektu lásky, ktorý svojím bytím nivelizuje všetok viditeľný i neviditeľný svet; traumatické jadro lásky sa prejavuje v jej bytostnom nepomere: milovaný, milovaná či milovaná je viac než celý svet, v ktorom a prostredníctvom ktorého existuje. A tak tu od počiatku máme jej zánik a snahu o oživenie, ktoré je v skutočnosti pokračovaním jej rozkladného procesu (pretože chce realizovať vlastné transcendovanie v medziach imanencie). Tallov odkaz na D. Derbyshire je významný zdôraznením oceánskeho pocitu z kozmického splynutia – vertikálnym pádom naprieč nekonečným vesmírom, ktorého sa desil Pascal. O Tallovej poézii možno povedať to, čo (o sebe) napísala Sylvia Plath: „*Som vertikálna / Ale radšej by som bola horizontálna*“.

## LÁSKA

Napriek nehierarchickému prekvitaniu dekonštrukcie sa nedá povedať, že by bol Tallov rukopis decentralizovaný, práve naopak: všetko písanie kulminuje v láske, ktorá je jeho apriórnu podmienkou až natoľko, že sa samo ex post stáva jej nástrojom. V prvom rade by sme ho mohli chápať ako pokus o jej „vyjasnenie“: „*uvedomím si to ráno po milovaní, keď opäť neviem, ako / na tvoje rozpaky rozumne reagovať (...) aj ja, pokúsím / sa ti so všetkým zdôveriť. aspoň teraz / si to myslím: jedinú krátku chvíľu, / následne si / to po sebe celé prečítam, / vyhodnotím*“ (s. 15). Tento pokus je, ako vieme, vždy neúspešný: „*napokon / je básnická reč bez odozvy bezpečným územím. textom, v ktorom / si vystačím sám. textom / ktorý skôr či / neskôr prelepí aj teba / jediným / textom, / ktorý zvládnem / odčítať*“ (s. 29). Citovaná pasáž z *1* ukazuje miznutie objektu lásky v procese písania – nazdávam sa, že je potrebné rozpliesť práve tento proces, a to na dialektickom pozadí lásky a písania. Subjekt doň vstupuje s rozpakmi, pretože naráža na inakosť druhého subjektu; aby bol preňho aspoň ako-tak „spracovateľný“, musí ho vsunúť pod nejakú kognitívnu maticu – sprístupniť si ho, aby s ním aj za cenu zmeškaného stretnutia (Lacan) nezakúšal jeho traumatickú prítomnosť; ďalšou lekciovou z Tallovej poetiky je poznanie, že stretnutie s druhým musí obsahovať aspoň minimálny nános kategorizácie, inak je neznesiteľné – bez ohľadu na to, že sa nám snaží sprostredkovať presne opačnú skúsenosť. Výzva úzkostného subjektu „*hovor mi o všetkom*“ (*Kniha tmy*) nemusí nutne znamenať iba pokus o maximalizáciu dôvery, ale aj snahu zaplniť traumatizované ticho výzvou druhého k otvorenej hystérii, pretože je jasné, že druhý nemôže povedať všetko, pretože to nevie: „*niečo vie, alebo tuší, / neexistujem, nie dnes, je to jasné, no ak si ma nevymyslel, / ak nie on, alebo ty, koho ústami*

<sup>4</sup> TALLO, Michal. 2016. *Antimita*. Bratislava: Drew a srd – Vlňa.



*rozprávam, kto / za mnou stojí, čo si myslí, myslíš, keď sa na mňa pozerá, / pozerá sa na mňa a tvrdí, že to pozná, dobre pozná, hovorí / čosi o úzkosti, ktorá po-  
minie, hovorí, / a neovláda pri tom vlastný jazyk, chcem namietnuť, musím /  
využiť objavené, no zasekne sa / vo mne ľudská reč, zlyhá“ (s. 17).* Tento program „vysvetľovania“ lásky končí v ťažko vysloviteľnom křči. Ako som uviedol vyššie, čas písania je prerývaný časom konania, ktoré je jeho zužitkovaním; bez tohto modelu by nevznikol text, ktorý ako jediný generuje a podmieňuje existenciu všetkého (a najmä druhého subjektu, ktorému sa zdôveruje iba v písaní). S týmto poznaním sa subjekt oddáva konaniu – nachádza v ňom však len to, čo už objavil v písaní: generalizáciu úzkosti. Aby ju odročil, zaplnil jej prázdnotu, potrebuje ju vypovedať; preto sa obracia na bytosť schopnú reči, ktorou je len ďalší úzkostný subjekt, pričom úzkosť plní funkciu akéhosi tieňového náprotivku lásky, pretože milovať je možné len konečnú bytosť, inak láska prichádza o svoju esenciálnu túžbu – urobiť objekt lásky nesmrteľným. Tallov rukopis miestami skutočne pripomína generalizovanú úzkostnú poruchu, avšak tento patologický prívlastok je ontologický: náš vzťah k svetu je od počiatku narušený a akosi v ňom nevieme a nedokážeme fungovať uspokojivo, čo je napokon dobre, pretože nechceme len existovať, ale sa zároveň v bytí aktívne udržiavať: „Esenciou každej veci je túžba zotrvať vo svojom bytí“ (Spinoza). Pátos chce aktivizovať. Tallove texty patologizujú, pokiaľ sú patetické pôvodne (πάθος), t. j. pokiaľ opisujú pasívne precitovanie a vstrebávanie zdieľanej úzkosti. Lásku vo svete síce nenachádzame, no do vzťahu ju prichádzame objavovať zo sveta – toľko k Tallovmu písaniu. To, čo v nej objavíme, je pokračujúce zrkadlenie sveta, no je to úzkosť z bytia vo svete, ktorá robí objekt lásky milovaným. Navzdory rôznym prvkom menšinovej literatúry a queer tematike sa Tallo hneď na začiatku úspešne vyhol písaniu cez prizmu diskurzu sexuality a politickej identity, čím sa vyhol pojmom generujúcim falošné dichotómie, respektíve to, čo Bergson nazval nepresné myslenie, t. j. keď máme príliš veľké pojmové záplaty na príliš malé detaily. Namiesto toho si zvolil klasický koncept a ukázal jeho vlastný queer potenciál. Tallova láska možno napokon nie je ani témou, ale úzkosťou skúmajúcou jej rôzne intenzity; to znamená, že je eo ipso nadindividuálna: vyvstáva z medzery po nenaplniteľnom ontologickom splynutí.

## ZAČIATKY

Tallo má za sebou tri knižné tituly (*Kniha tmy* síce – prísne vzaté – knihou nie je, ale nesie aspoň jej meno) a všetky sú koncipované prostredníctvom zakladajúceho gesta s naďalej pôsobiacim potenciálom. Debutová zbierka začína textom *intravilán, etika*, zdôrazňujúcim odcudzenie či objektivizáciu prehovárajúceho subjektu: „*teraz, keď si odhodlaný vlastný výskyt / neobmeniť, pozoruješ“ (s. 11)*; ten sa z hľadiska fundamentálnej ontológie stáva výskytovým súcnom, to znamená, že je prostriedkom obstarávania v sieti významov a poukazov; inými slovami: má výlučne úžitkovú hodnotu. Zároveň sa však dokáže reflektovať, čo znamená umiestniť sa v prebiehajúcim napätí subjekt-objektového vzťahu. Subjekt

sa už na začiatku „poetickej“ introspekcie kladie ako objekt – to, čo objaví, sa stane predmetom pochybovania a spochybnenia celkového subjektového štatútu (a možno aj poetického výkonu). Slovo výskyt súčasne konotuje kontingentné postavenie subjektu vo svete; v *Knihe tmy* sa to bude týkať celého vesmíru. Na začiatku sa *Anti-mita* (písané schválne cez pomlčku, kvôli tranzitívnosti) nevzťahuje k medziľudskej reifikácii súčasného postmoderného diskurzu; najskôr tu máme ontologické vykorenenie: „*ako sa mestský pôvod / pretavuje aj do budovania tejto záhrady / rastliny, prenesené z činžiaka do voľnej zeme, nástoja / na črepníkových rozmeroch, rast iba do výšky, mimo rozpínania“ (s. 11)*. (Už na začiatku máme predznamenané, kam sa bude Tallova prozaická poetika uberať: presne opačným smerom.) Aj tu si môžeme pomôcť Heideggerom: každú reflexívnu pohnútku už predbehlo pôvodné postavenie subjektu vo svete, ktoré je vrhnutím (Geworfenheit). Nikde (a nikdy) nie sme úplne „doma“, sme dislokovaní, čo je konštitutívnou podmienkou nášho sveta a horizontom nášho bytia v ňom. Nikto si „svoj“ život nedal dobrovoľne, ale sa „proti svojej vôli“ a bez „vlastného“ pričinenia ocitol vrhnutý do víru sveta (ako vertikálne rastúce rastliny, zdola obmedzované horizontálnym zhustením). Toto vodorovné prehustenie je vstupnou podmienkou Tallovoho koncipovania medziľudských, primárne ľúbostných vzťahov; je to písanie bojujúce o viditeľné priestranstvo a neviditeľné (podzemné) živiny.  $\Delta$  sa snaží tento odcudzujúci transcendentálny rozmer prekonať naturalizáciou subjektu. Hneď v úvode, pred všetkými šiestimi cyklami, máme navodzujúcu báseň *predtým*, ktorá končí uhynutím zvieratá; subjekt mu zo zvedavosti otvoril brušnú dutinu a sústredil sa (symbolicky) na ľavú stranu srdca. V okamihu sa uvoľnila akási vnútorná hmla zabezpečujúca všetky životné funkcie. Zviera síce zahynulo, no zvedavý chirurg zistil, čo ho predtým držalo pri živote. Na rozdiel od existenciálneho začiatku *Anti-mity* obsahuje úvod  $\Delta$  ošúchaný metafyzický doplnok v podobe vnútorného oživujúceho princípu – v našom prípade má podobu hmly; tým sa situácia subjektu vo svete dostáva do úplne iného svetla. Síce tu vidíme prechod od transcendentalizmu k naturalizácii (zvieracie telo, s ktorým sa subjekt  $\Delta$  neskôr stotožní), no len preto, aby vynikol iný, oveľa starší transcendentný pojem: duša. Jej fyzikálne stvárnenie ešte k tomu opäť odkazuje k tradičnej vertikalizácii; aj keď subjekt popiera jej výskyt v blízkosti zeme, hmla ako plynné skupenstvo vody predstavuje výsledok sublimácie, čo je z psychologického hľadiska proces zužitkovania energeticky nižšieho pudu na vyššiu intelektuálnu alebo umeleckú činnosť. Od uvrhnutia subjektu do sveta sme sa dopracovali k „uväzneniu“ duše v telesnej schránke, prípadne k dušou spútanému telu, ktorá ho rozpáraním usmrtila. Aj názov básne (*predtým*) tu nepriamo potvrdzuje jej preexistenčný status: najskôr bola mimo zvieracieho tela; buď mimo neho, alebo v inom, no rozhodne večne, čo navodzuje na začiatku básne vyslovené želanie vzkriesiť celú mŕtvu zem (s. 9). Namiesto neho však nastáva len ďalšia z mnohých pozemských smrtí. (Opätovné využitie tohto obrazu nájdeme aj v *Knihe tmy*: „*svet zahynie v hmle / pod váhou svetla“*.) Text v podstate evokuje „jednoduché“ oslobodenie duše spod váhy materiálneho sveta. Tieto gnostické zárodky sa však naplno prejavili až v *Knihe tmy*. Hneď prológ básnického cyklu *zrod* hovorí za všetko: „*kamkoľvek sa pozrieš,*

*objavíš iba sídla špiny / a v hrôze vytesané znaky na kameňoch, / je preto načase, aby si prišiel / a obdaril nás svojím slnkom, očistil svetlom*". Vzhľadom na predchádzajúci neúspešný pokus sa môže toto presvetlenie javiť ako vedomé tiahnutie k zániku oživujúceho princípu, pretože jeho anihilačné žiarenie hmlu neutralizuje, a teda aj vodu: „s vedomím jazyka si budú / v posledných sekundách šepkať, / že sochy, ktoré pokryli celú zem, kedysi tiekli, / rástli a drobili sa a boli živlami a živly nie sú". Úvodné pasáže všetkých Tallových zbierok sa nepriamo syntetizujú v oživujúcom pôsobení vody, pričom každá akcentuje iné skupenstvo: *Anti-mita* prostredníctvom rastlín kvapalnú, *Δ* pomocou hmly plynú a *Kniha tmy* pevnú, avšak svojím spôsobom. Už citovaný prológ nám ponúka obraz tvrdenia vody na spôsob milétskej školy: podľa niektorých najstarších filozofických zlomkov sa milétski prírodní bádatelia domnievali, že zem vznikla tvrdením vody, čiže prírodná kvapalina v zemi slúžila ako akési tekuté podložie, prípadne nosič pevniny. Momentálne sa pôsobením globálneho otepľovania toto „tvrdenie“ enormne zrýchľuje. Tallov prologický subjekt tento stav afirmuje, vysychania zeme sa dovoľáva: „zem skolabovala. modlím sa k sebe, / ďakujem si za možnosť čistého štartu". Napokon sme stále na začiatku.

## ČAS

Minimálne od konca 18. storočia predstavuje plynutie času apriórnu podmienku každej empirickej skúsenosti, hoci je sám transcendentálny. Vedel to už sv. Augustín, keď sa na základe protofenomenologických úvah dopracoval k jeho „neexistencii“ (prirodzene, v čase). Tento „deficit“ nie je čisto technický. V skutočnosti si plynutie času uvedomujeme len málokedy; preto mohol Levinas (po vzore Husserla) povedať, že čas je podmienkou vedomia. Náš neautentický postoj k času nepotvrďuje jeho ťažko uchopiteľnú enigmu; v skutočnosti mu rozumíme veľmi dobre, no nepostihujeme ho z neho samého. Časový charakter existencie sa nám otvára v dôsledku našej konečnosti; jeho chápanie pre nás „existuje“ primárne v horizonte smrti, preto sa zviditeľňuje najmä v hraničných situáciách alebo zásluhou nesmiernych celospoločenských udalostí. Vtedy bilancujeme a sme nútení svoj vzťah k času (minulosti, prítomnosti i budúcnosti) nanovo objavovať. To všetko dokumentuje jeho nehomogénnu a nekontinuálnu povahu – nehovoriac o vždy prítomnom charaktere minulosti a budúcnosti. Tallovmu písaniu je blízka práve časová nesúrodosť, a to hneď na dvoch úrovniach. Naprieč celým poetickým korpusom sa objavujú spomienky subjektu na prežitú udalosť, ktoré sú sčasti metodickou fikciou pripomínajúcou montážnu prácu; máme tu sériu roztratených flashbackov a opakujúcich sa prestrihov sprítomňujúcich „minulé“ lásky, napríklad v *Knihe tmy*: „kam zmizol nábytok ešte včera tu bol zajtra opäť bude“; „zatiaľ čo na neho spomínam, moja pamäť sa náhle / pokazi“; „presúvam sa v čase“; „každý deň si predstavujem naše cesty do lesov. nekonečné hodiny, / ktoré sme dokázali stráviť hovorením“; „na tom, keď ťa niekto opustí, je najhoršia spomienka na tvoje vlastné / opúšťanie – na to, ako málo myslíš na ľudí, ktorých za sebou nechávaš, / pretože rovnako málo

*teraz myslia tí, ktorí ťa opustili, na teba“; „už niekoľkokrát sa to stalo: už niekoľkokrát sme pochybili. teraz / preto zvažujeme každý krok“; „spomínam si na bytosť, ktorú som kedysi miloval“ (a dalo by sa pokračovať). Ani Tallo nepostihuje čas z neho samého; trvanie všetkého koncipuje na pozadí lásky, pričom programovo zachováva jej epizodický charakter, čím podčiarkuje jej konečnosť (mnohokrát kvôli budúcemu spomínaniu). V dôsledku ohraničenosti je jeho chápanie času diskontinuálne, čo nás privádza na druhú úroveň. Aby sa Tallo vysporiadal s jeho ontologickou nesúvislosťou, zužitkoval ho (opakovane) ako ontický tmeliaci komponent časovo heterogénnych textov. Názov posledného cyklu *Anti-mity, po anti-mite*, má zreteľné časové zafarbenie. *Anti-mita* sama osebe vyjadruje spodstatnenie všetkých doterajších úvah: spomína na lásku, ktorá sa plynutím času rozpadla. (Tallová láska je bytostne melancholická, pretože spomína ešte aj na pretrvávajúci vzťah, dokonca sa na druhého so spomienkami obracia.) *Δ* obsahuje šesť cyklov popretkávaných samostatnými básňami s chronologickým názvom: *predtým, medzitým, možno raz, nedatované, potom*; ide o časové kontinuum fungujúce na spôsob jednotiacej svorky. S obdobným mechanizmom sa stretávame v *Knihe tmy*: máme tu už spomínaný *zrod s prológom*, básnické leporelo *po zemi (list)* a *spevy a tance (výpovede)* zachytávajúce už uskutočnené rečové prejavy, ktoré nám majú pomáhať s rekonštrukciou minulých epizód; ide o separátne, zjavne na seba nadväzujúce potlačené kartičky. Z anotácie sa totiž dozvieme, že *Kniha tmy* je detektívnou záležitosťou, takže je na nás, aby sme sa k správnejmu usporiadaniu dopracovali samostatne. To však v prvom rade znamená, že *Kniha tmy* ponúka mapovanie uplynulých udalostí smerujúcich k zachyteniu akejsi premeny na kozmologickej úrovni, čo implikuje prvenstvo cyklického času. Preto sa nazdávam, že napriek určitému apokalyptickému naladeniu nám *Kniha tmy* nechce odovzdať eschatologické svedectvo (ako si myslí Anna Bukovinová,<sup>5</sup> síce sa v nej stretávame s nadprirodzenými schopnosťami patriacimi skôr do mimodejinného obdobia („každý, koho som stretol, / mal v tvári jasne vpísané meno, každý svojím menom svietil“; „žena, ktorá mi predávala kávu, mala rohy a listy, mala kôru“), no jej vesmír sa celkom úmyselne podobá na ten náš, z takticko-referenčných dôvodov: „a tak som sa rozhodol ísť ďalej / a stretnúť sa, / je vôbec možné, aká veľká je dnes zem? / vybral som sa iba po kávu na roh ulice“ (dokonca sme ostali na našej planéte).*

## ETIKA

Etiku ako reflektovanie slobody a jej uskutočňovania možno vzhľadom na sumarizujúcu povahu eseje chápať ako najdôležitejší pojem Tallovoho diela, v ktorom sa zbierajú všetky doterajšie úvahy. Vstupné pritakávanie kontingentnému výskytu prehovárajúceho subjektu potvrdzuje jeho absolútnu nesubstancialitu, a teda plastické formovanie vzhľadom na prebiehajúce udalosti. „Paradoxom“ je, že táto reflexívna prax prebiehajúca vo forme vnútorného panoptika (*Anti-mita*: „začínaš sa pozorovať“, s. 24) občas končí v pasívnom prijatí aktuálneho

<sup>5</sup> Pozri *Knižná revue*, č. 6/2022, s. 18.

stavu (Δ: „nie je / na mieste čokoľvek vykonávať / myslím / že naďalej / nemám v úmysel sa liečiť“, s. 15). No protagonista Tallovo diela, nech už je to ktokoľvek, možno ani nemusí nič robiť, pretože je zakaždým formovaný aktívnym vpádom vonkajška (*Kniha tmy*: „nepozerať sa na mňa“). Ten je však z čisto fenomenologického hľadiska úplnou negáciou subjektu. Keď sa na druhého naozaj dívam, dívam sa mu do očí, a nie šlendriánsky, no priamo do ich stredu, do čiernej zreničky pohlcujúcej viditeľné; subjekt v pohľade druhého mizne, pretože v samom strede viditeľného prvýkrát niet čo vidieť. Pozeraním sa do očí druhého tak anticipujem vlastnú negativitu – mám vizuálny „zážitok“ trhliny na spôsob absorbujúcej čiernej diery. Tallova poézia sa síce hemží odkazmi na tvár, no jej pozitívna fyziognómia je druhoradá. Analogickú situáciu nachádzame v jazyku: počnúc debutovou zbierkou doň symptomaticky preniká množstvo negácií či negatívne formovaných vymedzovacích zámen (nikde, nikto, nič); v Δ už máme do činenia s technológiou vymazávania tváre: „*vyvinuli sme technológiu rozmazávania tváre a poznávacích znakov (...) technológia je navrhnutá tak, aby rozmazala identifikovateľné tváre (...) upozorňujeme, že po rozmazaní je tento efekt trvalý. ak odošlete žiadosť o rozmazanie, rozmazeme všetky minulé i budúce obrázky*“ (s. 33); neskôr nám v nej (od s. 63 po s. 72) nemôžu uniknúť začiernené políčka obsahujúce meno. Vzhľadom na kontextové rysy tu môže ísť aj o duchovnú entitu (boh, zosnulý): „*napriek všetkej láske k [černá štvorcová škrabka] / musím milovať / niekoho konkrétneho / pozemského*“ (s. 67). Musíme však zohľadňovať Tallovo hyperbolický apetít, preto radšej ostaňme v rovine subjektového neurčitku. Ten sa môže manifestovať ako neľudský – ako viac (spirituálna entita z Δ) či menej (démonické duše z *Knihy tmy*) ľudský. Pointou je, že ide o vyplnenie pôvodnej subjektivej negativity pomocou „virtuálnych“ fantaziem (stiahnutím všetkých projekcií dosahujeme nulový stupeň virtualizácie; virtuálne). Takto – na základe prvotného vrhnutia – koncipuje Tallova etika sféru čistých potencialít, ktoré sú pre subjekt často ohrozujúcou otvorenosťou. Príležitostne sa ich výskum podobá na obranný mechanizmus (virálne), no jednako chce byť cnosťou (virtue) vyznačujúcou hranice neľudskému. Fantazmagorický rozmer subjektivity sa tak napokon stáva skúšobným kameňom každej pozitívne formulovanej etiky; u Talla spočíva v písaní so zväčšovacím sklom. V brémskej prednáške *Das Ding* (Vec) nás Heidegger už dávno upozornil na odcudzujúci potenciál každého vedenia, keď empaticky konštatoval „priepastné“ prekonávanie všetkých vzdialeností. Lenže hyperbolické približovanie predstavujúcej subjektivity znova potvrdzuje, že pod lampou býva najväčšia tma (respektíve v knihe).

## EVA URBANOVÁ

### Apokalypsa now

TALLO, Michal. 2021. *Kniha tmy*. Banská Bystrica : Literárna bašta.

Do rúk dostaneme škatuľku šedej farby. Jej obsah môžeme vysypať a povyberať z nej jednotlivé komponenty na skúmanie a čítanie, môžeme začať hneď odvrchu alebo môžeme čosi vynechať, zabudnúť či stratiť. Implicitne (pribalený nie je žiadny návod či iná inštrukcia) pochopíme, že všetky postupy sú regulárne, inak by sme predsa nedržali v rukách tento formát, ale obyčajnú publikáciu vo forme knihy. Nasledujúca interpretácia je jedným zo spôsobov uchopenia, významového i fyzického, tejto zbierky.

#### POČUŤ POSLEDNÉ HLASY

Ako prvú som vzala do ruky časť *spevy a tance*, čo je súbor voľne vložených kartičiek s rôznym typom a veľkosťou písma a tiež jeho zalomením do veršov/viet. Práve typografiu som zvolila ako prvotný kľúč v miešaní týchto kartičiek. Vety napísané najväčším typom písma som dala na jednu kôpku a prečítala som ich ako akési výstrahy, heslá či bilbordby budúcnosti, ktoré majú zväčša charakter výzvy, často desivej, šokujúcej: „*všetkých vydesí horúca krajina / nebude možné ju obísť*“; „*podpiš / vzdaj sa mena, dotyku a dychu / doplň kruh*“; „*okolo domu prešiel muž s neznámou / tvárou / dones mi jeho plúca*“ a pod. Ostatné kartičky svojím hlasom akoby sprevádzajú, ale dikciou sa od nich neodlišujú, sú len zhuťneným výrazom toho, o čom sa hovorí intímnejšie a menej jednoznačne, napríklad tým najmenším písmom: „*podaj mi vodu, prosím, priblíž sa, svetlo je tu neónové, slnko už pripomína iba tvarom / a schopnosťou vysušiť pokožku, rozdrobím sa ako suché kvety*“. Veľkosť písma naznačuje obsahovú spätosť, niektoré výpovede akoby na seba priamo nadväzovali, vytvárali „dvojičky“ (a viac), pars pro toto: jedna kartička končí slovami: „*z cielene privodeného / lucídneho sna začnú vyliezať postavy, neurčité, hmlisté a zdanlivo neľudské a moje / stredné ucho zachvátia plamene*“ a iná začína: „*ale uši sa zvyknú dať do poriadku, stačí zmena tlaku, mierne ochladenie, stačí zmeniť / spôsob myslenia*“, alebo explicitne, dve kartičky začínajú kurzívou a slovom „nie“, potom nasleduje konkretizácia odmietnutia a identický zápis: „*nie, / nechcem s tebou hovoriť*“; „*nie, / nedotýkaj sa ma*“. Takto vytvorené „skupinky“ môžeme čítať ako jednotlivé príbehy či výpovede alebo ich následne ukladať do vzájomného dialógu. Názov *spevy a tance* sa tak postupne z významňuje cez atribúty premenlivosti, varia-



EVA URBANOVÁ pôsobí na Katedre slovenského jazyka a literatúry Katolíckej univerzity v Ružomberku. Venuje sa literárnej kritike so zameraním na slovenskú poéziu. Svoje texty uverejňuje v zborníkoch a časopisoch (*Vertigo, Vlna, Platforma, Knižná revue, Glosolália, Fraktál a i.*). Je redaktorkou literárnej kritiky v časopise *Fraktál*. Venuje sa aj autorskej tvorbe, píše a časopisecky uverejňuje svoju poéziu. Je autorkou detskej knihy *Jeleňatý a Kravaty* (2019), ktorá získala ocenenie Debut roka čitateľov Knižnej revue, a literárno-vednej monografie *Medzi snom a fikciou* (2022).

bilnosti, viachlasnosti. Čítame tance myšlienok, ale aj akési „zvijanie“ sa zeme a s tým spojené posledné či post-posledné piesne/náreky. Ide o početné opisy zániku, ktoré oscilujú od osobných výpovedí skazy po obrazy univerzálneho konca ľudstva: „*nastúpil krik. Neludské jačanie: už nikdy som nepočul / nič iné*“; „*každý deň z povrchu zeme ubúdajú planéty, / pribúda láva, hlad, neurčité otrasy*“. Každý zánik ale prináša aj vznik, obnovu, znovuzrodenie, v jednom okamihu akoby zanikáme a vznikáme, alebo vznikáme a zanikáme („*zem praská, mení smer / otáčania, trasie sa, pulzuje, zaniká, vzniká*“)? V konečnom dôsledku je jedno, v akom poradí si kartičky prečítame, lebo kruh sa uzatvára: „*z rúk mi tečie morská voda / neustále začínam a všade končím*“.

Na zvukovú stránku (spevy) odkazujú aj samotné slová ako „výkrik“, „reč“, „zvuk“ či „hlas“, ktoré sa v textoch hromadia. Najmä v prípade „hlasu“ Tallo pracuje s významom tohto slova, zobrazuje ho ako zvuk, ktorý vychádza z hlasiviek, ale aj ako vnútorný hlas, ktorý je potrebné nájsť, ktorý prekvapuje, ale i zrádza alebo sa mení na slová schopné manipulovať. Spája ho tiež s dychom, rovnako jedinečným pre každého človeka. Hlas a dych sa stávajú synekdochou človeka, jeho osobnosti, zastupujú tvár, meno či názor: „*toto je môj hlas*“; „*budím sa na svitaní, pretože mnou preniká môj hlas*“; „*o prežitie sa nebojím, o budúcnosť hlasu áno*“; „*dych tón hlasu zvuková krajina*“ a pod.

## OHEŇ A INÉ ELEMENTY

Ďalším výrazným motívom knihy je oheň, ale i ostatné elementy, najmä voda (záplavy), zem (jej praskanie, otrasy), menej vzduch (vietor, vydýchaný vzduch) a tiež ich kombinácie („*horľavá tekutina*“; „*voda praská, cukornatie*“; „*vybuchovanie riek*“ a pod.). Oheň sa tu premieňa do obrazov požiaru, plameňov a stúpajúcej teploty, ale cítime ho aj v opakovaných obrazoch vyhasnutého či „*spľasnutého*“ slnka. Svetlo je tiež „*použité*“ s negatívnou konotáciou akejsi prílišnej žiary: „*svet zhynie v hmle / pod váhou svetla*“; „*vonku je neustále svetlo (...)* moja tvár horí v žiare (...) *noc sme nezažili stopätnásť týždňov*“. Svetlo spôsobuje, že tma a s ňou i temnota síce zmizli, ale stav je neprirodzený: „*Umelý mesiac postavíme do dvoch rokov / Milióny z nás na ňom pracujú / Miliardy ho nechajú vzlietnuť / Zvieratá sa zbláznia / Svetlo im podlomí nohy / jelene sa začnú dotýkať sídlisk*“. Z množstva obrazov vyberiem ešte aspoň jeden, pre mňa efektný a odkazujúci na podobné metafory známe z literatúry (človek bez tieňa ako obraz straty existencie): „*prosím, pomôžte. nevrhám / tieň. nemám – / nemám odraz*“. Symbolika ohňa je tu zároveň prejavom silných emócií spojených s láskou – spaľujúca vášeň, ničivý vzťah, deštrukcia i sebadeštrukcia: „*podpáľte niekto moje oči, / sú tým posledným, čo ešte nevbĺklo*“; „*táto láska / neskončí nikdy. zatvor ústa. potom / konečne uhorím*“; „*roztrhaj ma nechtami rozleptaj mi kožu odrež / mi hlavu*“ a pod.

Ak som spevy a tance čítala ako jednotlivé ukážky zánikov, potom ďalšie časti zbierky boli ich vyústenia, vysvetlenia, pokračovania. Časť s názvom *zrod* sa v tomto svetle javila ako prapôvodná, či dokonca posvätná „*knih*“, ktorá ohla-

suje akýsi príchod mesiáša, respektíve jeho príchod a skazu. Cyklické opakovanie naznačujú už rímske čísla, ktorými sú uvedené jednotlivé básne („*knihka*“ začína a končí rovnakým malým „i“, len symbolicky zapísaným iným typom písma). Je zrejmé, že sa evokuje sled udalostí, ale čas je tu premenlivý, svojský, nepodlieha našim predstavám o minulosti a budúcnosti: „*som dve noci starý*“ môže pokojne znamenať dve storočia či niekoľko paralelných životov: „*tvoja ľudská forma je prenosná na ktorúkoľvek z navrhnu- / tých realít*“. Napriek tomu vnímame, že sa vraciame (ak prijmem kruhový pohyb, tak ideme dopredu, ale na začiatok) kamsi do minulosti, dávnej, prapôvodnej, až k mýtom o stvorení sveta.

V časti *zrod* dominuje motív vody, čo by zodpovedalo symbolike jej názvu. Opäť ale nejde len o prvotnú konotáciu, v tomto prípade vzniku či očisty. More, ktoré sa tu objavuje, akoby splyvalo s vedomím subjektov. Je prezentované ako ďalší svet či pohrebisko predošlých svetov: „*[z] vody sa vynárajú hla- / vy tých, ktorí sa pod ňou rozhodli zotrvať, postupne z nich / vidno čoraz viac, nahé torzá, pohlavia, stehná, členky*“. Napadajú mi verše Paula Éluarda, ktoré cituje Gaston Bachelard pri svojom uvažovaní o vode a jej obraznosti: „*a jako za dávnych dob bys mohl spáti v mori*“ (1997: 136). Tallove obrazy ale prechádzajú opäť k ohňu, voda sa odparuje, až je výsledkom požiar: „*z ničoho nič zmizol pod zem, / ktorá je pevná a suchá, ktorá je už tvrdá a hrubá tak veľ- / mi, že do nej nie je možné zaboriť ruku (...)* keď sa o to pokúsim, *jediné, čo po mojom / dotyku ostane, je požiar, vzbĺkne moja tmavá krv, plamene / okolo mňa sa šíria (...)* obyvateľov / i návštevníkov *premieňajú na popol*“. Spojenie vody a ohňa nazýva Bachelard svadbou. Pôvod tohto mystického splynutia nachádza v povestiach a mýtoch. Napríklad pripomína oslavný príbeh o hrdinovi Agnim z indickej *Rgvédy* – ten podobne vyšiel z vody, vysušil pramene a rozsieval svetlo. Vody sa teda zmocnil oheň (Bachelard 1997: 118). V úvode *zrodu* čítame obdobnú prosbu: „*je preto načase, aby si prišiel / a obdaru nás svojím slnkom, očistil svetlom, / rozjasnil oceány, rieky a jazerá*“. Pokiaľ ale v *Rgvéde* Agni prináša svetlo a s ním nový život, tu, naopak, oheň prerastá do vášne ničiteľ: „*keď sa dotýkam predmetov, rukami / prechádzam po tuhých, tekutých a plynných skupenstvách (...)* všetka hmota *začína horieť. / nachádzam v tom zvláštnu záľubu*“. Posledná báseň časti *zrod* je skutočne *zrodom*, narodením, ale s predzvesťou opakujúceho sa scenára: „*prijímajú ma / s dôverou, nepoznajú povest' môjho otca. (...)* počkám a vyberiem sa *k moru*“.

## JA SOM SVET

*Knih* *tmy* je teda nielen o zániku, ale aj o vzniku, o stvorení sveta – je to však temná kozmogónia. Opäť môžeme vytvárať asociácie k najstarším mýtom (napríklad k akkadskému *Enúma eliš*), keď z tela starých božstiev vzniká svet nový – tvoria sa kontinenty, oceány, moria atď. Rovnako tu svet vzniká z človeka, z častí jeho tela, respektíve zo spojenia viacerých tiel, z prienikov – duševných i fyzických: „*a potom sme sa, v tej istej sekunde, roztrhli a naraz rozbehli na / najvyšší a na najnižší bod sveta*“; „*obloha sa naďalej zapiera / redne medzi prs-*

*tami / potom opäť tuhne na dne človeka / prekrvuje sa / a necháva si narásť údy / ruky / obočie / prsty / penis“; „toto / je môj suchý jazyk. / dotkni sa ho: vyrastie z neho kráter, / úzkosť, popol miesto / na spanie“; „stojíme v kruhu, niekto leží na zemi uprostred / a vyčerpane vydychuje. zohnime sa. / podme to všetko zlízať z jeho brucha, / z jeho nôh, nenechajme ho vychladnúť, / podme sa rozprchnúť do strán, / podme rotovať po obežnej dráhe / a z vďaky nastoliť vládu / v každej z krajín, do ktorých sa po ceste / zvládneme prevteliť“*, ale aj z túžby po tom druhom: „*opäť som sa pokúsil dosiahnuť na zem bez toho, aby som sa zohol, a zo zeme som / chcel nechať vyrásť nové mesiace, formovať nové povrchy, hory, púšte, jazerá a jaskyne, / miesta, ktoré by vo mne mohol ktosi nový bezpečne obývať po celý život“*. Motív ľudského tela ako metonymia krajiny sa objavil už v predošlej zbierke *Δ*, tu sa však výrazne univerzalizuje, od intímneho príbehu, najčastejšie dvojice, sa dostávame k osudu celého ľudstva.

Láska a s ňou spojená telesnosť naberajú na sile, hyperbolizujú sa do fatálnych rozmerov, pod jej „rukami“ (a tiež jej hlasom: pretože „*vyslovené znamená skutočné*“) môžu svety vznikať i zanikať: „*nehovor, že ho miluješ / ak ti pod rukami nemajú vädnúť stromy: ak sa každý náraz nepremení / na orgány spoločného tela“*; „*no ak sa stretne práve my, / nech padnú vlády, nech naprázdno prehltajú / obrovské ústa hviezd, nech je čas päťnásobne širší“*; „*pod tvojím telom vybuchne počasie, rieky, kamene, stromy“* atď. V mikrokozme sa zračí celý makrokosmos, láska medzi dvomi ľuďmi má silu zvrátiť aj apokalypsu – svet zaniká, jazerá tuhnú, deti sa menia na mŕtve kmene stromov, ale keď „*ľa konečne zazriem na prahu dverí, nohami pevne / na dlažbe tohto bytu, svetlo zmäkne, pokožku prekryje husia koža, vodné / toky a plochy sa ustália, keď ľa zazrú tiež, nad vlastným zlom sa predsa zľutujú“* (zvýr. E. U.). Zdá sa, že je podstatou (energiou) všetkých vecí: „*ak zmiznem, čo s toľkou láskou?“*. V tom je poznanie *Knihy tmy* prosté a patetické, ale zároveň celkom prirodzené.

Spôsob, akým Tallo vytvára básnické obrazy, sa podobá vrstveniu – k veľkej láske, ktorá hýbe kontinentmi, sa pridávajú paranoje, otázky zodpovednosti či viny: „*[m]lčím, mlčím, pretože tvrdením / zhmotním čokoliek, pohnem / čímkoľvek“*; „*ak v sebe toto všetko neudržím, hory za tvojím oknom prestanú / nehybne stáť / a borovice vdýchneš v podobe suchého popola“*; „*sám preto neopúšťam byť, / radšej sa bojím všetkého (...) nechcem prebrať svedomie / cudzích a iných, nič, čo by som vykonal, / by nebolo možné ospravedlniť (...) ostávam preto na mieste, nehýbem sa, / už niekoľko rokov neprijímam potravu (...) a čakám na teba, pre teba roztrhnem / hrudný kôš vlastnej matky“*. Človek nielen plodí človeka, ale svojimi činmi ho aj utvára: „*Jsem takto zodpovedný za seba i za všetky ostatní a vytváriam určitý obraz človeka, ktorého jsem zvolil; volbou seba volím človeka“* (Sartre 2004: 19), hovorí jedna z existencialistických téz. V tomto zmysle je *Knihy tmy* zároveň výrazne angažovanou zbierkou, vypovedá o spoluzodpovednosti za stav sveta každého z nás. Neurčité „*on ktorý prehltol slnko / ktorý rozsekal slnko na kusy“* sa ľahko zmení na ja.

## BÁSNIČKÉ FANTASY

Aby sme tomuto všetkému mohli uveriť, aby prezentovaný fikčný svet mohol zhorieť v plameňoch či pod žiarou umelého mesiaca, musíme najprv uveriť, že existuje. Tu vidím zásadný rozdiel oproti motívom apokalypsy, zániku či miznutia sveta, ktoré poznáme zo súčasnej slovenskej poézie. Tallo neodkazuje na empirický svet priamo, volí si omnoho ťažšiu a vratkejšiu cestu, vytvára svet nový. Tzvetan Todorov (2010: 53) tvrdí, že poézia nemôže byť fantastická, lebo je v prvom rade alegorická a akákoľvek alegória spochybuje fantastičnosť. Tallova zbierka nás však presvedča o opak. Podľa Todorovovej klasifikácie by sme ju dokonca mohli zaradiť k tzv. „čistému zázračnu“ (2010: 50), v ktorom nadprirodzené javy nevyvolávajú žiadnu zvláštnu reakciu u postáv ani u implicitného čitateľa. Nič na veci nemení fakt, že čítať ju môžeme tak v jej doslovnom, ako aj prenesenom význame. *Knihy tmy* môže byť metaforou, zlým snom, víziou či preludom (ekologickej i vojnovéj a inej hrozby či „len“ obrazom rozpadu vzťahu), ale „rozbaľovať“ ju môžeme aj ako priamy artefakt referujúci o novom svete a jeho zániku/vzniku. Je to poetické fantasy, s ktorého zákonitostami a mechanizmami sa postupne zoznamujeme. Tomuto zodpovedá aj spôsob, akým sa vytvára básnický obraz – fantastické sa popisuje do detailu presne (navrstvovanie, hyperbola), čo zvyšuje hodnovernosť a autonómnosť takýchto obrazov: „*neviem, / kto som, ale po štrnástich sekundách / spoznávam teba (...) neviem, aké skupenstvo má / chodník pod mojimi nohami, neviem, koľko má jaziev, / neviem, kto z nás ich má najviac, trasie sa, trasieš sa, / v mojej hlave naraz pribudnú mapy sedemdesiatich / fiktívnych krajín a rovnaký počet jazykov“*.

## V MENE KOHOSI

Ďalším výrazovým prostriedkom, ktorý sa v zbierke frekventovane využíva, je modlitebný diskurz. V textoch sa objavujú fragmenty prosebných formuliek – „*príď, prehovor ku mne“* –, ktoré odkazujú na mariánsky kult, vyznačujú sa litanickou formou: „*matka prázdnych rokov, nedovoľ, aby nás zničil, / matka odložených rozhodnutí, veď nás správny smerom, / matka novo vysiateho lesa, matka búrok“*; alebo inde: „*matka dní a vecí, vitaj v mojom tele, / matka suchých rúk a zranení, podaj mi nový deň, / matka druhých rán, daj, aby sa ma dotkol, / daj, aby sa vedľa mňa prebúdzať a zaspával / do konca éry vzduchu“*; „*matka chladným plameňom, verím, že sa nájdeme“* a pod. Subjekty konajú v mene kohosi/čohosi, čím si svoje konania ospravedľujú – opäť sa bližšie určuje povaha zobrazovaného sveta/svetov –, ale zároveň ide až o mrazivý popis aktuálneho diania: „*budeš so mnou piť. Budeš so mnou meniť, budeš za mňa hlasovať, / budeš sa ku mne modliť“*. Niekedy tohto „boha“ nazývajú *on*, je ním mesiac, muž z popola, láska či telo/telesná túžba? Nepriamo sa ohlasuje náboženská formula „v mene“ („*v tvojom mene / vyčistím celý priestor“*), ale aj „zbav nás viny“ („*zjedz svoju vinu / a nechaj ma odísť“*), až po fanatické vyústenie do pa-

tologických činov v snahe vykúpiť sa z hriechov: „teplota stúpa, vietor rozkladá naše domy, / ale za všetkým nie je naše konanie, iba tvoj hnev / na nečisté, nepracovali sme / dosť usilovne, **rozprávali sme / príliš hlasno**, pridlho / spali počas voľných dní, pričasto / sledovali nesprávne obrazy, no my milujeme všetko, / milujeme odvážne, a tak sa nebojíme začať / s nápravou, **umlčať deti v spánku** alebo ich **pripraviť / o zrak a sluch**, potom do nich vojsť, **umlčať myšlienky**, **umlčať zem**, my / milujeme odvážne, milujeme všetko, / dovoľ / nám to dokázať“ (zvýr. E. U.). Znova sa vraciame k motívu hlasu a straty jedinečnosti každého človeka, tentoraz cez obraz straty zmyslov (citát vyššie), viackrát sa opakuje obraz slepeho a hluchého dieťaťa bez mena a rodu: „bez mien už nemusím rozoznávať tváre, každá / splynie s tou mojou“.

Figúra opakovania sa realizuje aj širšie, nielen na úrovni litánií, ale aj ako prostriedok hromadenia rovnakých obrazov, výjavov, situácií, až po ich vyprázdnenie, ubúdanie a znovuzrodenie. Samotná apokalypsa sa deje akoby viackrát, náš svet už zanikol dávno, teraz zanikajú ďalšie „svety po stvorení sveta“. Zoznamujeme sa s postavami nahradených ľudí, entít, ktorí sú v čomsi podobní nám, minimálne vedia byť rovnako smiešni a opakujú tie isté chyby: „ak chcete vyhrať stretnutie s tým, kto nás dovedie k zániku, označte v komentároch sedem mien nepriateľov nového sveta“.

## SVETLO JE LEN ĎALŠOU TMOU

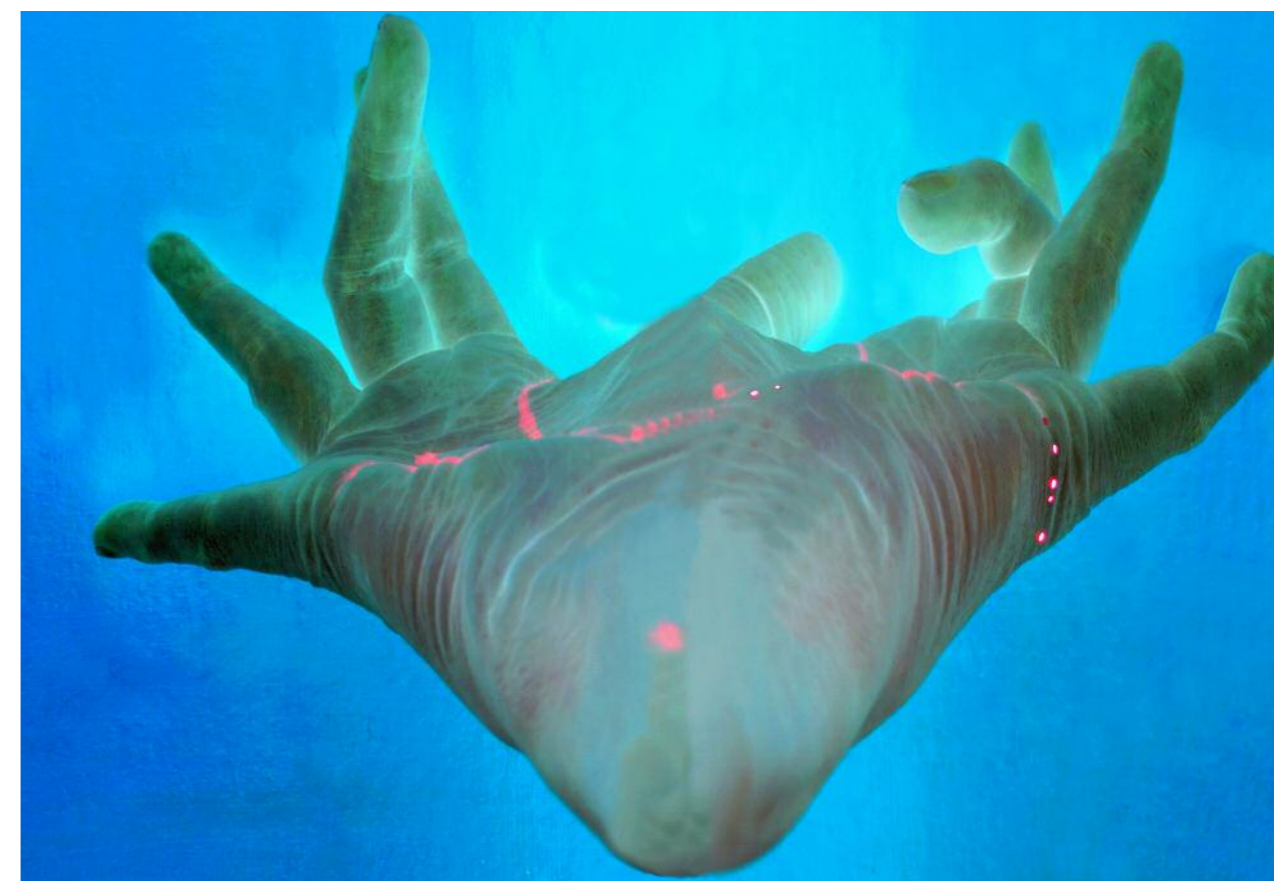
Napokon som prečítala zvyšné dve časti: *knihu svetla* a *po zemi (list)*. Z doterajšieho čítania je však zrejmé, že *knihu svetla* nebude tvoriť antonymum ku knihe tmy, ale bude len jej potvrdením. Svetlo predsa zobrazovaný fikčný svet chápe ako čosi nežiaduce, preexponované, čosi, čo ruší našu jedinečnosť a existenciu vôbec. Nečakajme preto nejakú nádej či nebodaj vyústenie. Aj tentoraz sa ocitáme na bližšie neurčenom neznámom mieste, z ktorého len niektoré atribúty pripomínajú náš svet (káva z rohu ulice, telefón a pod.). Čítame ozveny rôznych apokalýps (mohli by sme odkazovať na mnohé filmy, seriály či knižné tituly): „potom to prišlo. / nesprávne svetlo, kvadrilióny / črepín skla, zelená žiara, odmocnina / človeka, kvadrilióny ľudského mäsa, / roky v tme. / vychádzame z mesta. kedysi týmito ulicami chodili ľudia / a zvieratá, ktoré k sebe ľudí prijali, dnes sú domy väčšinou rozborené, / bez striech, na konce ulíc nevidno, pretože zvyšky / chodníkov pokrýva ťažký prach“ a zárodky nových svetov, ktoré opäť vznikajú z človeka, z lásky: „na povrch prenikne iba láska / vtedy budem vedieť ako ťa osloviť / tisícky zím prehltnem bez slova / vnorím prsty do hlíny a vytiahnem z nej nové stromy / nové paprade listy a liany dažďových pralesov (...) všetko tu premením (...) zem mi vlhne pod rukami potí sa chveje / alebo plače pod tlakom dotyku / milovaný (...) pre teba keď sem vkročíš bilión stratených / druhov rastlín / hmyzu a zvierat naraz ožije a zhlboka sa nadýchne“. Ľudské bytosti tu vyzerajú inak, spoločenský systém i fyzikálne zákony sú iné, ale dôležité je, že znova sa v tomto postapokalyptickom svete objavujú dvaja jedinci, ktorí si chcú ustrážiť, čo majú, svoju podobu, seba: „ešte existuje náš – tvoj a môj – svet

bez prasklín / a nánosov“. Oblúkom sa vraciame k motívu hlasu a dychu – svet končí nádychom a odhodlaním „neprestať dýchať“, hoci s vedomím opakujúceho sa zániku. Jediná cesta je prijať túto absurditu života (ďalšia existencialistická téza) a snažiť sa o revoltu, hoci s vedomím, že nemôžeme uspieť, ale len tak môžeme zakúsiť slobodu.

Časť *po zemi (list)* už svojím žánrovým zaradením v sebe nesie adresnosť, referuje o konci sveta, ktorý sme spoznali z predošlých častí zbierok. Kumulujú sa predošlé obrazy – strata zmyslov, strata hlasu, svojej podstaty. A hoci sa *list* končí ozvenou zrodu: „zrodil som sa z búrok / z defektov / a prekliatí“, z dovtedajšieho vnímame zbytočnosť takéhoto života, ak v ňom nebude ten druhý. V tomto zmysle potom čítam *Knihu tmy* aj ako knihu o zlyhaní, ukazuje, že ak (by) to záviselo od ľudí, tak zlyháme, tak sme zlyhali a krabíčka je jeden z dôkazov, čierna skrinka tohto zlyhania. Neostať sám, to je „mantra“, ktorá sa nesie celou zbierkou: „na to, aby sme to stále boli my, potrebujeme iba dve [hlavy] o tie / prísť nesmieme. A ak, tak radšej o obe naraz, aby sme zanikli úplne. / ak by prežila len jedna, / ja by som tu ostal celkom sám“. Len neostať sám – chceli sme v tom vidieť vyšší princíp a pomenovali sme ho láskou, ale ono je to pud sebazáchovy.

## Literatúra

- BACHELARD, G. 1997. *Voda a sny: Esej o obraznosti hmoty*. Praha: Mladá fronta.
- SARTRE, J. P. 2004. *Existencializmus je humanizmus*. Praha: Vyšehrad.
- TODOROV, T. 2010. *Úvod do fantastické literatúry*. Praha: Karolinum.



Katalin Gály: Časť inštalácie *Old Embryo Speech*, foto/digitálna tlač na pauzáku, 90 x 270 cm, Galéria Fészek, Budapešť, 2010



## ADRIÁN KOBETIČ

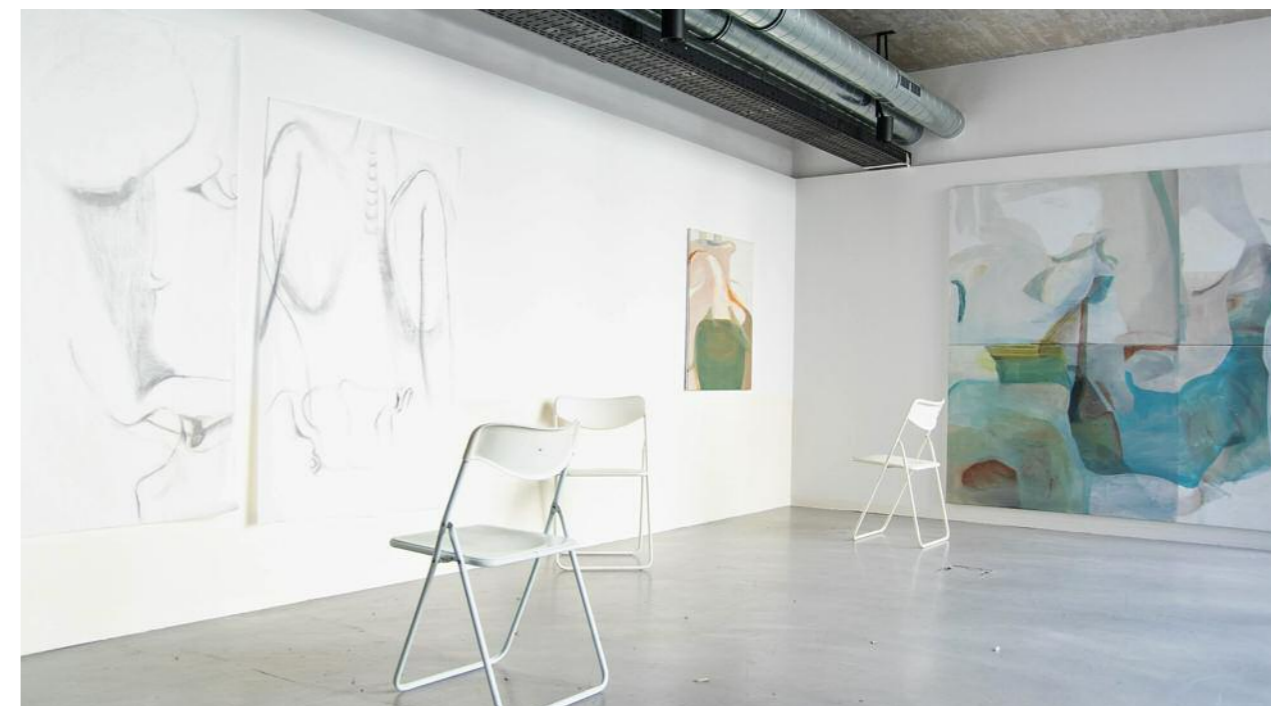
### Ergonómia umenia. Výstava 30 stupňov Ludmily Hrachovinevej

ADRIÁN KOBETIČ (1995) študoval dejiny a teóriu umenia na Filozofickej fakulte Trnavskej univerzity. Absolvoval študijný pobyt na Masarykovej univerzite v Brne a na Pontificia Università Gregoriana v Ríme. Zaoberá sa stredovekým a súčasným umením, v rámci ktorého pripravil viaceré výstavných projektov. V súčasnosti pracuje ako mestský kurátor v Trnave a zároveň je doktorandom na Ústave dejín umenia Slovenskej akadémie vied a na Filozofickej fakulte Trnavskej univerzity. Žije v Trnave.

V septembri to boli tri roky, odkedy začala v priestoroch Nádvoría – centra súčasnej kultúry v Trnave fungovať Čepan Gallery. Nezávislá galéria, nesúca meno po významnom slovenskom literárnom a výtvarnom teoretikovi Oskárovi Čepanovi, si už od začiatku stanovila za jeden z cieľov prinášať na Nádvorie súčasné umenie, prezentované v rámci špecifickej prevádzky galérie. Táto je tvorená pomerne jednoduchým, nevelkým priestorom jedinej miestnosti so zázemím. Vďaka priznaným inžinierskym sieťam a pohľadovému betónu pôsobí estetikou industriálu. Jedna z jej stien, obrátená do Nádvoría, je navyše priehľadná, konštruovaná zo skla a drevených hranolov, čo umožňuje neustále prelínanie interiéru a exteriéru.

Ešte koncom roka 2021 vyhlásila galéria open call, v ktorom uspel projekt Ludmily Hrachovinevej s kurátorkou Miroslavou Urbanovou. Začiatkom mája tu otvorili výstavu s názvom *30 stupňov*. Ide o projekt rozsahom síce subtilný, avšak podľa môjho názoru s veľkou výpovednou hodnotou. Na stenách sú zavesené nerámované maľby, pred ktoré ako pozvánku k interakcii autorka umiestnila jednoduché stoličky. Návštevníka a návštevníčku k usadeniu vďaka priehľadnej stene pozýva aj v prípade, že do galérie zatiaľ nevstúpili. Ak pozvanie prijme a usadíme sa, ocitáme sa pred maľbami, ktoré svojou jemnou prelievanou plasticitou evokujú pohyb. Ten však nie je prudký ani agresívny, ako nejaké ustálené gesto, ale akoby skôr súvisel s pohybmi, ktoré človek robí podvedome pri dýchaní, rannom vstávaní či dotyku iného tela. V tomto prípade však majú pripomínať pohyb spojený s činnosťou, ktorú napovedajú už stoličky umiestnené pred maľbami. Ide, pochopiteľne, o sedenie. A tu nastáva moment, ktorý je pre mňa doslova fascinujúci.

Totíž... Nádvorie je okrem kultúrneho centra aj multifunkčná budova, ktorej veľká časť slúži kancelárskym účelom. Sídli tu coworking, rôzne ateliéry, zasadacie miestnosti a pod. Všetky tieto funkcie v sebe zahŕňajú ako jednu z ústredných činností sedenie. Prekvapivý účinok môže mať výstava vtedy, ak interakciu s ňou prijme niekto, kto sa len na chvíľu vzdialil od svojho kancelárskeho kresla. Vo chvíli, keď sa usadí na autorkou určené miesto, dostáva pozvanie na podvedomý dialóg jeho tela s maľbami. Maľby ho dokážu k pohybu nielen motivovať, ale ak sa im „otvorí“, dokážu ho v ňom aj ďalej usmerňovať. Sprvu mu nemusí byť jasné, čo je v zdánlivo abstraktných maľbách prvkom nabádajúcim k pohybu, v istom momente však divák či diváčka dokážu v maľbe gestá čiastočne rozpoznať a zrkadlením ich napodobniť. Gestá samotné sú na maľbách sofistikovane

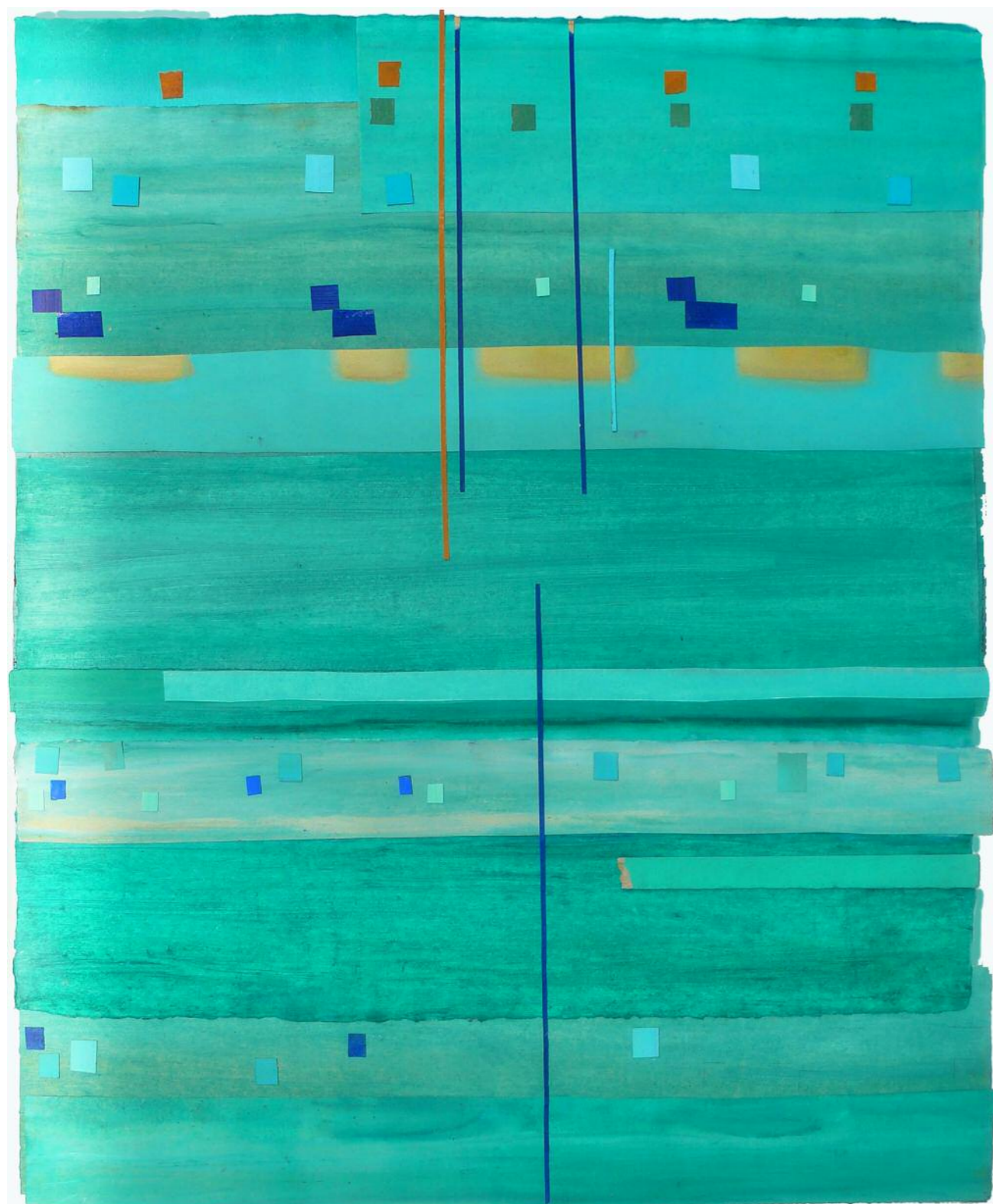


Ludmila Hrachovinevej: Výstava *30 stupňov*. Foto: Petra K. Adamková

maliarsky kódované, vyžadujú si našu interaktivitu hľadania. Uvedomujeme si, samozrejme, tiež gesto pri maľovaní, keď ruka ťahá štetec po plátne a zanecháva trajektórie v podobe farieb. Gestá, o ktorých hovorím, sú však iné a možno v nich čítať oveľa viac pohybu. Nádych a výdych, otočenie hlavou, zodvihnutie ramien, upaženie či vychýlenie hrudníka nabok. Potreba postaviť sa a zasa si sadnúť kvôli odstupu, zmene perspektívy. To všetko sú úkony, ku ktorým nás autorka vo vlastnom maliarskom znakovom jazyku vedie. Lepšie povedané, ktoré nám navrhuje. Tým sa stáva divanie sa na tieto maľby pre telo takým prirodzeným, akým je pre prácu v kancelárii prirodzené sedenie. Všetko je vopred daný program divákovho/diváčkyho pohybu, ktorý zostáva slobodným rozhodnutím, pristúpením na intímny dialóg s maľbou. Možno za tým zároveň vidieť aj prijatie možnosti oddýchnuť si a rozjímať v tichom chladnom priestore galérie, ktorý je v protiklade s pulzujúcim letným mestom či rušným open space-om v budove nad ním.

Dokladom veľmi prepracovanej koncepcie práce s návštevníkom a návštevníčkou je napríklad aj narábanie s inou farbou spodnej tretiny plochy stien, vďaka čomu sú maľby v priestore vizuálne viac ukotvené. Kvalitu projektu dopĺňa výborný teoretický vstup kurátorky, rozširujúcej vo svojom textovom komentári už tak široké a pútavé pole významov.

S dávkou nadhľadu by sa dalo povedať, že autorka spolu s kurátorkou dosiahli to, že umenie sa stáva súčasťou rozsiahleho „kancelárskeho environmentu“. Výstava je teda dôkazom toho, ako spoľahlivo dokáže umenie prenikať do všednosti komunity, a tiež toho, ako dokáže dômyselne dopĺňať jej život na bazálnych princípoch, medzi ktoré patrí i sedenie.



Katalin Gály: Z cyklu *Dějã vu? LXII.*, kombinovaná technika (pigment, ľanový olej, ručný papier), 79 x 59 cm, výstava *Navigare necesse est*, Galéria Art Ma, Dunajská Streda, 2004

EVA ĎUROVEC

## Seriál o troch nalievavých knihách. Hrniec poznámok k *Revolúcii v bode nula... Silvie Federici*<sup>1</sup>

30. 6. 2022

*Dobropis* 20,22 EUR

20 minút umývania riadu

20 minút upratovania

20 minút obstarávania pracieho prostriedku + 2,22 EUR výdavky

20 minút odčerpávania a čistenia toalety

20 minút vešania bielizne<sup>2</sup>

Dnes sa nedá umenie učiť nevinne (Buden 2010).

Vo všetkých známych prípadoch je centrálny priestor mesta jednoducho prázdny; dohady o jeho funkcii sa pohybujú od ľudových zhromaždení po obrady alebo sezónne ustajnenie zvierat – alebo možno všetky tri (Graeber – Wengrow 2022: 291).

Ignorovanie toho, že „osobné je politické“, značne podkopáva silu nášho boja (Federici 2012: 122).

Autunno caldo, z taliančiny „Horúca jeseň“, je pomenovanie pre revolučné Taliansko na prelome rokov 1969 – 1970. Toto obdobie bolo vynikajúco popísané Nannim Balestrinim v knihe *Chceme všetko* (2016). Hlavný protagonista sa rozhodne odísť za prácou do automobilky Fiat na severe Talianska, do Turína. Pre sťažené životné podmienky migrujú v Taliansku milióny ľudí, „nie je to tak, že by bol juh vo všeobecnosti niekedy chudobný. Vlastníci pôdy vždy zarábali veľa peňazí, a to pokračovalo aj po Cassa Mezzogiorno,<sup>3</sup> až na to, že naďalej zarábali len veľkí vlastníci pôdy, zatiaľ čo každý, kto mal menej ako päť hektárov, mal jednoducho zmiznúť. Vezmite si napríklad majiteľov úrodnej pôdy na okraji Salerna, na planine Sele. Žili tu ‚pommaroli‘, ľudia, ktorí každú sezónu pestovali paradajky, pričom pracovala celá rodina. Majitelia pôdy zmenili všetku túto prácu na priemysel. Vďaka strojom pracovalo menej ľudí, ale produkovalo sa viac. A ostatní ľudia z okolia, tí by mali proste zmiznúť. Bohatí majitelia pôdy, ktorým vládny program Cassa Mezzogiorno vyvlastnil pôdu, si nahrabali stovky miliónov lír. Aj v ich záujme bolo, aby sa priemysel rozvíjal. Za všetky tie milióny postavili v mestách byty, tisíce bytov. Ľudia, ktorí prichádzali pracovať na staveniská, neboli zo Salerna, väčšina pochádzala z odľahlých častí krajiny: z vnútrozemia, z dedín v horách,



EVA ĎUROVEC (1981), vyštudovala priestorové stratégie (Raumstrategien) na umeleckej škole KHB Weibensee v Berlíne u Alice Creischer, Andreasa Siekmanna a Stephana Mörscha. Vo svojej práci sa zaoberá životným priestorom a životným naplnením v kontexte sociálnej, ekonomickej a ekologickej krízy, otázkami moci korporácií, korupcie a ich dôsledkami pre krajinu, ľudí a zvieratá. Vytvára objekty, spájajúc autobiografické texty alebo denníkové zápisky s globálnymi a lokálnymi témami. Žije a pracuje v Berlíne a v Košiciach.

<sup>1</sup> Pozri Federici 2012.

<sup>2</sup> Zamestnankyňa a zamestnávateľka je projekt nemeckej umelkyne a spisovateľky Anje Dietmann, ktorá sa zaregistrovala na úrade Minijob-Zentrale v Hamburgu, aby mohla zamestnať samu seba na dobu určitú. Zmluva od 1. 1. 2022 do 31. 12. 2022 je na upratovanie vlastnej domácnosti za odmenu 450 eur. Honorár sa odvíja od minimálnej mzdy pre nekvalifikované upratovačky t. j. 10,80 eur na hodinu, z čoho vyplýva týždenný pracovný čas 10,25 hodín. Všetky texty, ak nie je určené inak, preložila Eva Ďurovec.

<sup>3</sup> Cassa Mezzogiorno – neslávne vládne opatrenia vypracované trhovno orientovaným ekonómom Pasqualem Saracenom a prázdnym orientovaným prezidentom Alcідom De Gasperim.



z Apenín. Boli to všetko ľudia, ktorí vlastnili dom, prasa, sliepky, vinič, olivy, olej, ale ktorí už nemohli vyžiť. Všetko predali, kúpili si byty v meste, zamestnali sa v továrňach. A tak nezamestnaní v mestách zostali nezamestnaní; a v skutočnosti ich je teraz ešte viac ako predtým“ (Balestrini 2016: 4). Skupiny Potere Operaio (Robotnícka moc, 1967 – 1973) a Lotta Continua (Boj pokračuje, 1969–1976) boli nezávislé, autonómne a radikálne. Usilovali sa o výrazné a kolektívne zvýšenie miezd, o mzdu, ktorá by bola oddelená od produktivity, a o to, aby mali menej práce, aby sa v ušetrenom voľnom čase mohli ďalej politicky organizovať. O stratégiách boja tejto „inej“ ľavice píše aj Karmína ako o vrchole hnutia pracujúcich v 20. storočí a konštatuje, že súčasná ľavica operuje s „chlebovými témami“, pričom nepokladá za priority rodový a rasový útlak ani sa nesnaží budovať akcie schopného autonómneho pracujúceho (Karmína 2020). Skupiny podporovali všetky hnutia národného oslobodenia od kolonializmu a imperializmu, uznávali dôležitosť vietnamského odporu a černošského hnutia v Spojených štátoch. Odmietli spolupracovať s odbormi alebo s Komunistickou stranou Talianska (PCI), aj keď ideovo vychádzali z marxizmu. Správne odhadli, že „socialistické“ režimy sú kapitalistické režimy v štádiu sociálneho kapitálu a podstatne sa nelíšia od západného kapitalizmu. Pre kapitál sú nezamestnaní nástrojom na vydieranie, preto oslovuje nielen pracujúcich, ale aj nepracujúcich a pred-pracujúcich (študentov). Fungovali hlavne v Turíne, Miláne a v benátskom prístave Portomaghery, kde taliansky ekonomický „zázrak“ dosiahol najvyššiu relatívnu mieru vykorisťovania v talianskom priemysle. Sústreďujú sa na najdôležitejšie talianske korporácie, ako IRI, Montedison, Pirelli a ENI (Potere Operaio 1970). V súčasnosti je ENI jedna z najväčších ropných spoločností na svete a otvára vysoko neekologickú ťažbu vodíka v severnej Afrike<sup>4</sup> v rámci projektu REPowerEU Európskej únie, ktorá hľadá nové zdroje energií v dôsledku vojny na Ukrajine.

Ohniskom nepokojov bola aj automobilka Fiat v Turíne, ktorá v tom čase expandovala tak, že len za jeden mesiac zamestnala 20 000 ľudí. Greenwashing a artwashing tu nadobúda podobu najväčšej visutej záhrady v Európe, keď na ploche pôvodnej automobilovej testovacej dráhy na streche fabriky Fiat dnes rastú kvety a organizujú sa výstavy. História najúspešnejšieho a najprogresívnejšieho robotníckeho boja 20. storočia sa v projektoch La Pista 500 a Casa 500, fetišizujúcich automobilové súčiastky, hneď vedľa výstav feministických autoriek ako Valie Export, kritizujúcich konzum, maskulinitu a rodové stereotypy, (zatiaľ) nespomína.

Po rozpustení Potere Operaio prešli členovia a členky do ďalších skupín novej ľavice: ide napríklad o militantné Červené barikády alebo Autonomia Operaia s filozofickými vodcami Antoniom Negrim, Mariom Trontim, Paolom Virnom a Francom „Bifom“ Berardim. Pre Mariarosa Dalla Costa bolo dôležité začlenenie problémov, s ktorými sa stýkali ženy. V roku 1971 odchádza z Potere Operaio a zakladá skupinu Lotta Feminista (Feministický boj), požadujúcu nie rodovú rovnoprávnosť za bežiacim pásom, ale radikálnu revíziu Marxa – pre jeho nepochopenie a nerozoznanie domácej práce, reprodukčnej práce a sociálnej práce ako súčastí „továrne“. Dôležitý pre rozvoj myšlienok hnutia bol operaistický koncept „sociálnej továrne“ Maria Trontiho, ktorý stiera rozdiely medzi spoloč-

nosťou a továrňou, spoločnosť sa stáva továrňou a sociálne vzťahy sa priamo stávajú výrobnými vzťahmi (Federici 2012: 7).

V roku 1962 sa štrnásťročná Leopoldina Fortunati zúčastňuje na protestoch proti testovaniu francúzskych jadrových zbraní vo vtedajšom francúzskom Alžírsku. V tom čase bolo rádioaktívne znečistenie spôsobené testovaním jadrových zbraní také silné, že aj na Slovensku boli v roku 1963 namerané hodnoty, ktoré desaťnásobne prekročovali tie spôsobené výbuchom v Černobyle (Mikušovič 2019). Fortunatti sa ďalej aktivizuje v Potere Operaio a neskôr v Lotta Feminista. Výsledkom neoliberalných reforiem<sup>5</sup> je študentská sila na vysokých školách značne oslabená. Na aktuálnych protestoch za klímu dominujú mladí ľudia vo veku 14 – 19 rokov, t. j. žiaci a žiačky stredných škôl a učilíšť, pričom až 66, 4 % bolo dievčenských a ženských vedúcich predstaviteľiek hnutia (Wahlström – Kocyba – De Vydt – De Moor 2019). V rokoch 1968 – 69 bola v Európe aktívna až polovica univerzitných študentov a študentiek: „bolo to veľké hnutie, ktoré chcelo znovuobjaviť náš spôsob života a organizáciu spoločnosti, počnúc zmenami na univerzite. Ako študenti sme však boli izolovaní od ostatných ľudí, najmä od robotníkov, ktorí v tom čase zvädzali svoje vlastné boje. Z tohto dôvodu som sa zúčastňovala na bojoch dennodenne dochádzajúcich a pracujúcich v obchodných centrách. Robotníci dochádzajúci za prácou chceli, aby podniky uznali ich čas strávený cestou do práce ako súčasť ich pracovného času, a nie ako ich súkromný problém“ (Fortunati 2013).

Silvia Federici dostáva Fulbrightovo štipendium a od roku 1969 študuje filozofiu na SUNY Buffalo v Spojených štátoch. 29-ročnú Federici hlboko zasiahne text *Moc žien a subverzia komunity* (Costa – James 1971) a v roku 1972 spolu s Mariarosou Dalla Costou, Selmu James a Brigitte Galtier zakladá Medzinárodný feministický kolektív. Hlavným projektom kolektívu je medzinárodná kampaň Mzdy za prácu v domácnosti (IWFHC).

Zrejme prvú zmienku v slovenskom jazyku o Silvii Federici priniesla feministická organizácia ASPEKT v roku 2008, keď Kristína Karabová preložila pre webzin text *Postaviť feminizmus opäť na nohy*. Pri príležitosti návštevy Silvie Federici v Bratislave v roku 2013 vznikli preklady ďalších troch esejí zo 70. rokov, ktoré možno nájsť v brožúre *Bod nula* (Federici 2013), z nich dve sú súčasťou prvej kapitoly v knihe *Revolúcia v bode nula*. V slovenčine je teda možné ďalej pracovať so zásadným textom *Mzda za domácu prácu* z roku 1975 a s textom napísaným spolu s Nicole Cox *Protiplánovanie z kuchyne* z roku 1975, ako aj s prekladmi predslovu, úvodu a prvej kapitoly z jej najzásadnejšej knihy *Kaliban a čarodejnica* (2004). Podľa Silvie Federici radikálna ľavica zlyháva, pretože nedokáže osloviť viac ľudí, keďže nevenuje pozornosť reprodukčnej stránke politickej práce. V texte *Protiplánovanie z kuchyne* kritizuje ľavicu, ktorá si myslí, že ženy netrpia pre kapitál, ale absenciu kapitálu, podobne ako trpia krajiny tzv. tretieho sveta tým, že nie sú súčasťou kapitálu. Podľa tejto ľavice sa problém vyrieši, ak sa žena dostane do fabriky a fabriky do tretieho sveta (Federici 2012: 29).

Dvadsať miliónov predaných kópií, siedmy najpredávanejší singel na svete *We are the world* vydala tzv. superskupina U. S. A. for Africa (U. S. A. – United Support of Artists) v reakcii na obrazy etiópskeho hladomoru v rokoch 1983 – 1985,

V r. 1950 mali naštartovať transformáciu talianskej ekonomiky aj vďaka dotáciám americkej hospodárskej pomoci v podobe Marshallovoho plánu, ktorý podľa mnohých historikov rozdelil Európu a započal globálnu studenú vojnu.

4 „V Alžírsku a Egypte spoločnosť Eni skúma vodík z fosílného plynu, ako aj obnoviteľné zdroje energie. Tvrdí, že pomocou kontroverznej a nákladnej technológie zachytávania a ukladania uhlíka (CCS) dokáže vyrobiť vodík s nízkymi emisiami uhlíka („modrý“ vodík). Emisie pri výrobe modrého vodíka sú však až o 20 % vyššie ako pri použití fosílného plynu. Znepokojujúce je, že EÚ už poskytuje fosílnemu vodíku finančnú a regulačnú podporu doma aj v zahraničí – drahá klimatická katastrofa, ktorá môže udržať priemysel fosílnych palív v podnikaní, ale nemala by dostávať verejnú podporu... Presadzovanie zeleného vodíka je najnovším príkladom širšieho neokolonizálneho získavania zdrojov v severnej Afrike, ruka v ruke s miestnymi elitami, formulovaným v zelenom jazyku a preberajúcim plášť z neúspešného solárneho programu Desertec na export“ (Sabido – Mikolajczak 2022).

5 Proti Bolonským reformám univerzitného systému z r. 1999 sa protestovalo výraznejšie na západe a v južnej Európe ako u nás, pozri Hamburg brennt! (2009 – 2010), dostupné na: <http://hamburgbrennt.blogspot.com/>.

## Literatúra

- BALESTRINI, N. 2016. *We want everything*. New York : Verso.
- BUDEN, B. – SOLLFRANK, C. – VILENSKY, D. – RIFF, D. 2010. Boris Buden: Artist as teacher? In *transversal texts*. Dostupné na: <https://transversal.at/transversal/1210/buden-sollfrank-vilensky-riff/en?hl>. Získané: 14. 7. 2022.
- COSTA, M. D. – JAMES, S. 1971. *The Power of Women and the Subversion of the Community*. Dostupné na: <https://files.libcom.org/files/Dalla%20Costa%20and%20James%20-%20Women%20and%20the%20Subversion%20of%20the%20Community.pdf>. Získané: 14. 7. 2022.
- DIMITRIADIS, D. – OVERTON, I. 2022. Looting the land: Is Ukraine's Black Earth a reason for Putin's invasion? In *Byline Times*. Dostupné na: <https://bylinetimes.com/2022/03/22/looting-the-land-is-ukraines-black-earth-a-reason-for-putins-invasion/>. Získané 11. 8. 2022.
- EUROPEAN UNION AGENCY FOR FUNDAMENTAL RIGHTS. 2020. *Coronavirus pandemic in the EU – IMPACT ON ROMA AND TRAVELLERS*. Dostupné na: [https://fra.europa.eu/sites/default/files/fra\\_uploads/fra-2020-coronavirus-pandemic-eu-bulletin\\_en.pdf](https://fra.europa.eu/sites/default/files/fra_uploads/fra-2020-coronavirus-pandemic-eu-bulletin_en.pdf). Získané 14. 7. 2022.
- FEDERICI, S. 2012. *Revolution at point zero. Housework, Reproduction, and Feminist Struggle*. New York : PM Press.
- FEDERICI, S. 2013. *Nová mini-brožúra: Silvia Federici. Kolektívne proti kapitálu*. Bratislava : KPT. <https://protikapitalu.org/2013/05/17/mini-brozura-kpk-silvia-federici/>.
- FORTUNATI, L. 2013. Learning to struggle: My story between workerism and feminism. In *Viewpoint Magazine*. Dostupné na: <https://viewpointmag.com/2013/09/15/learning-to-struggle-my-story-between-workerism-and->

ktorý postihol až 7,75 milióna ľudí, údajne kvôli suchu. Kampaň bieleho spasiteľa (white savior), ktorú ako keby si napísal sám Ronald Reagan, ktorú si zaspieval Bill Clinton na svojej inaugurácii, ktorej refrén prespieval Justin Bieber v rámci novej verzie a novej katastrofy (Haiti 2010), úspešne transformuje hnev a bezmocnosť na dobrý pocit. Podobnou dokonale sedatívnou je aj pieseň *Do They Know It's Christmas?* s 11,7 miliónmi predanými singlami, ktorá vznikla z rovnakých pohnútok v roku 1984. Nová anglická (a nemecká) verzia z roku 2014 reagovala na prepuknutie vírusu Ebola v západnej Afrike. Pôvodný text sa musel mierne zmeniť, keďže napríklad Bonov text *Well tonight thank God it's them, Instead of you* bol už zrejme nepriechodný.

V 80. rokoch Federici vyučuje v Nigérii a v druhej kapitole *Globalizácia a sociálna reprodukcia* ukazuje, ako vyzerajú v praxi Štrukturálne programové úpravy nasadené Svetovou bankou a Medzinárodným menovým fondom vrátane tzv. humanitárnej pomoci: „Hladomor v Etiópii nebol spôsobený suchom, preľudnením alebo nesprávnym využívaním pôdy, ako sa to vtedy tvrdilo. V skutočnosti to bola etiópska vláda a jej politika proti Eritrejskému ľudovo oslobodeneckému frontu (EPLF) a proti Tigrajskému ľudovo oslobodeneckému frontu (TPLF), ako aj vládny presídľovací program. Potravinová pomoc Spojených štátov, Spojených národov a neziskoviek sa zmenila na pomoc armáde a iba 15 % pomoci sa dostalo k civilistom“ (de Waal, cit. podľa Federici 2012: 115). Za posledné desaťročie pritom prebieha vo vodách západnej Afriky násilný rybolov ohrozujúci potravinovú bezpečnosť: „od rybníkov s krevetami v čínskych riečnych deltách až po klieťky lososov v nórskejších fjordoch, priemysel prosperuje vďaka kŕmeniu rýb inými rybami. Zhruba 20 % rýb ulovených vo voľnej prírode sa ani nepriblíži k tanieru, ale namiesto toho sa melie na rybiu múčku. V Mauritánii tento priemysel melie najmenej 330 000 ton rýb ročne, ktoré sa predtým predávali na západoafrických trhoch, ako sú Ghana, Nigéria a Pobrežie Slonoviny, odhadujú výskumníci. To je takmer celková ročná spotreba rýb 15 miliónovej populácie Senegalu“ (Green 2018).

Kríza feminizmu je podľa Federici spôsobená globalizáciou a reštrukturalizáciou reprodukčnej práce, ktorá je „vykonávaná ženami z chudobnejších krajín, vytvára vzťah ‚slúžka–pani‘ a útočí na medzinárodnú solidaritu žien. Ich myslenie redukuje feminizmus na prostriedok racionalizácie svetového ekonomického poriadku“ (Romero, cit. podľa Federici 2012: 71). Utečenecké vlny sú balzomom na štrukturálne problémy vyspelejších ekonomík: „Cieľom globalizácie je úplná kontrola nad prírodnými zdrojmi a pracovnou silou korporátnym kapitálom. Nemôže uspieť bez systémového útoku na materiálne podmienky sociálnej reprodukcie a na ich hlavný subjekt, ktorým je vo väčšine krajín žena“ (Federici 2012: 86).

Aj posledná esej druhej kapitoly *Reprodukcia pracovnej sily v globálnej ekonomike a nedokončená feministická revolúcia* je naliehavá zvlášť v kontexte nerovností, ktoré sa aj pred očami donedávna príjemne izolovanej strednej Európy ukázali v plnom rozsahu. Špičkou ľadovca, ukrývajúceho, aké podoby má rasizmus, je napríklad panické zaplombovanie rómskych osád policajnou páskou, ako miest zločinu, ktoré sa vplyvom prehlbujúcej sa priepasti medzi majoritným

a minoritným obyvateľstvom rozširujú o tých, pre ktorých je geto jediná možná existencia. Správy (European union agency for fundamental rights 2020) o tom, že 32 000 detí z rómskych a marginalizovaných skupín nemá prístup k internetu, a teda ani k online vzdelávaniu v čase pandemických opatrení, znejú ako z inej dimenzie, keďže deťom v osadách v zime hrozí smrť zamrznutím. Policajné násilie na piatich rómskych deťoch vo východoslovenských Krompachoch je výsledok teroru proti najslabším členom spoločnosti, ktorí majú navyše ten najmenší<sup>6</sup> podiel na súčasnej ekologickej katastrofe a ktorí vždy boli, sú a znova budú najviac postihnutí každou ďalšou krízou.

Projekt nukleárnej rodiny zachránil kapitalistickú výrobu, keď na konci 19. storočia kapitalistická trieda investovala do reprodukčnej práce v súvislosti s posunom formy akumulácie z ľahkého na ťažký priemysel, ktorý nevyžaduje zodretých robotníkov (a málo efektívnu detskú prácu), ale disciplinovanú pracovnú silu (Federici 2012: 94). Dôvod, prečo Marx nevidel ženskú reprodukčnú prácu, je podľa Federici daný jeho „oddanosťou technologickému konceptu revolúcie, pri ktorom sa má oslobodenie uskutočniť cez stroje, kde zvýšená produktivita práce bude materiálom základom pre komunizmus a kde sa kapitalistická organizácia práce považuje za najvyšší model historickej racionality, ktorý sa uplatňuje pri každej forme výroby vrátane reprodukcie pracovnej sily“ (Federici 2012: 95). Od roku 1919 už bol vo väčšine Európy 8-hodinový pracovný deň, ale 48-hodinový pracovný týždeň. Vyššia miera zamestnanosti žien za nižšiu mzdu, no zároveň opätovný presun reprodukčnej práce do domácnosti (ako sme mali možnosť pocítiť počas pandémie), kde sa automaticky stáva neuznanou a nezaplatenou, spolu so zvyšovaním mužskej nezamestnanosti mení domácnosť na bojové pole: „Počet volaní na slovenskú bezplatnú nonstop linku pre ženy zažívajúce násilie 0800 212 212 sa v roku 2020 zvýšil o 49 % v porovnaní s rokom 2019. Rovnako sa zvýšil aj počet žien, ktoré linku kontaktovali po prvýkrát – o 37 %, ako aj počet volaní od tretích osôb, teda známych a príbuzných žien zažívajúcich násilie – o 43 %. Nárast žien obracujúcich sa na národnú linku pokračoval aj v roku 2021. Najviac nových klientok sa na linku obracalo v apríli 2020 a v januári 2021, teda v období najprísnejších protipandemických opatrení“ (Očenášová 2021: 7). „Sme tiež svedkami nárastu násilia mužov voči ženám, ktoré je sčasti vyvolané strachom z ekonomickej konkurencie, sčasti frustráciou mužov, ktorí nie sú schopní plniť svoju úlohu živelov rodiny, a najmä tým, že muži majú v súčasnosti menšiu kontrolu nad ženským telom a prácou, keďže čoraz viac žien má vlastné peniaze a trávi viac času mimo domu. V kontexte klesajúcich miezd a rozšírenej nezamestnanosti, ktorá im sťažuje založenie rodiny, mnohí muži využívajú ženské telá aj ako prostriedok výmeny alebo prostitúcie, či prístup na svetový trh, prostredníctvom organizácie pornografie.“ (Federici 2012: 109) Súčasné nové útoky na reprodukčné práva žien,<sup>7</sup> útoky na dýchových pochodoch Hrdosti (Pride) alebo na BIPoC (Black, Indigenous and People of Color) ľudí možno vnímať ako zúfalé pokusy o oživenie výkonnej nukleárnej rodiny v nefunkčnom systéme, a to aj napriek tomu, že stále viac žien odmieta mať viac detí a „tretina ľudí Generácie Z, t. j. narodených po roku 1997, sa neoznačuje ako heterosexuáli“ (Freudenthal 2021).

- feminism/. Získané 14. 7. 2022.
- FREUDENTHAL, R. 2021. Je jünger, desto Queerer: Gen Z weitaus häufiger LGBTQ+ als ältere Generationen. In *Ipsos*. Dostupné na: <https://www.ipsos.com/de-de/je-junger-desto-queerer-gen-z-weitaus-haefiger-lgbtq-als-aeltere-generationen>. Získané: 14. 7. 2022.
- GORE, T. – ALESTIG, M. – RATCLIFF, A. 2020. *Confronting Carbon Inequality, Putting climate justice at the heart of the COVID-19 recovery*. Dostupné na: <https://oxfamilibrary.openrepository.com/bitstream/handle/10546/621052/mb-confronting-carbon-inequality-210920-en.pdf>. Získané: 14. 7. 2022.
- GRAEBER, D. – WENGROW, D. 2022. *The Dawn of Everything: A New History of Humanity*. London : Penguin Books.
- GREEN, M. 2018. Ocean shock: Fishmeal factories plunder africa. In *Reuters*. Dostupné na: <https://www.reuters.com/article/us-oceans-tide-sardinella-special-report-idUSKCN1N420W>. Získané: 14. 7. 2022.
- HLINIČAN, M. 2022. Vylastnením k verejnému záujmu: Boj za

6 „10 % najbohatších (približne 630 miliónov ľudí) vyprodukovalo 52 % všetkých emisií, čím vyčerpali globálny rozpočet uhlíka na 1,5 °C takmer o tretinu (31 %), pritom 50 % najchudobnejších sa na kumulatívnych emisiách podieľalo len 7 % a na celkovom objeme emisií len 4 %“ (Gore – Alestig – Ratcliff 2020).

7 Najvyšší súd v Spojených štátoch v júni zrušil rozhodnutie z r. 1973, ktoré poskytovalo ústavné právo na potrat. Alarmujúci je aj prípad znásilneného 11-ročného dievčaťa v Brazílii, ktorému súd odmietol výkon potratu s odvodnením, že 30 000 párov čaká na adopciu (Lennard 2022).

8 „Je to budúcnosť, v ktorej sa privilegovaným osobám takmer všetko doručí domov, a to buď virtuálne prostredníctvom streamovania a cloudovej technológie, alebo fyzicky prostredníctvom vozidla bez šoféra či šoféra, alebo dronu, a potom sa „zdieľa“ na sprostredkovanej platforme. Je to budúcnosť, ktorá zamestnáva oveľa menej učiteľiek a učiteľov, lekárov a lekárkov. Neprijíma hotovosť ani kreditné karty (pod zámenkou boja proti vírusom), ponúka len skostnatú verejnú prepravu a oveľa menej živého umenia. Je to budúcnosť, ktorá o sebe tvrdí, že je riadená „umelou inteligenciou“, ale v skutočnosti ju držia pohromade desiatky miliónov anonymných pracovníčok a pracovníkov, ktorí sú schovaní v skladoch, dátových centrách, moderovacích mlynch na výrobu obsahu, elektronických sweatshopoch, baniach na lítium, priemyselných farmách, mäsokombinátoch a väzniciach, kde nie sú chránení pred chorobami a hyperexploataciou. Je to budúcnosť, v ktorej je každý náš pohyb, každé naše slovo, každý náš vzťah sledovateľný, vysledovateľný a dátovo vyťažiteľný vďaka bezprecedentnej spolupráci medzi vládou a technologickými gigantmi“ (Klein 2020).

9 Podľa otvoreného listu W. Rufa, I. Wandelta a R. Werninga, v skutočnosti bolo dielo kolektívu Taring Padi antisuhartoistické, teda kritizujúce tridsaťročnú diktatúru indonézskeho vojenského generála Suharta, ktorý po neúspešnom štátnom prevrate nechal vyvraždiť pol milióna až milión ľudí považovaných za komunistov: „Tento základný zámer malby očividne západnej mysli ani nenašiel“ (Ruf – Wandelt – Werning 2022).

Knihu *Revolúcia v bode nula* nemožno čítať bez toho, aby sme ju aktualizovali o nové vlny hladomoru, ktorý v súčasnosti ohrozuje 49 miliónov ľudí v 43 krajinách (United Nations 2022), o vojenské konflikty, o vnútorné a cezhraničné nedobrovoľné presídľovanie v dôsledku vojen a zmeny klímy, o desastročia trvajúce ignorovanie jadrovej hrozby, o nové kolonizačné extra-aktivistické projekty, ako aj planétu ohrozujúce kroky vlád v podobe návratu k fosílnym zdrojom energie, zvyšovania výdavkov na militarizáciu či nenápadnej technologizácie<sup>8</sup> každodenného života.

Tretia kapitola knihy pokrýva ďalšiu značnú časť reprodukčnej práce – starostlivosť o starších, či už v rámci neplatenej práce v rodine, susedstve, alebo v nejakej inej forme kolektívu, a to mizerne platenou prácou, ktorá je opäť vylčená pre migrujúce ženy z chudobnejších častí sveta. Zvlášť postihnutá je tzv. sendvičová generácia dnešných štyridsiatničiek až šesťdesiatničiek v produktívnom veku, starajúca sa nielen o rodičov, ale aj o deti, ktoré bývajú dlhšie nesamostatné pre štúdium na vysokých školách alebo nemožnosť nájsť si vlastné bývanie. Častejšie sme svedkami aj troj- a viacgeneračných rodín a stáva sa, že o starších sa starajú ich vnučky a vnuci, zatiaľ čo matka samoživiteľka pracuje v dvoch zamestnaniach.

Knihu uzatvára esej *O spoločne zdieľaných statkoch a feminizme v ére primitívnej akumulácie*. Zapatistické hnutie z horských oblastí Mexika, ku ktorému sa hlási 360 000 ľudí bojujúcich za práva pôvodných obyvateľov a obyvateľiek na priestor, vodu a pôdu, sa stalo príkladom pre ďalšie imaginácie alternatívneho spoluzitia a zdieľania zdrojov, aby nedochádzalo k ohrozovaniu ekosystémov, ale ani k rodovému násiliu či iným podobám násilia, mzdovému otroctvu a otroctvu, bez ktorého sa primitívna akumulácia nedokáže realizovať.

Berlínskej iniciatíve Deutsche Wohnen enteigen! sa podarilo úspešné referendum, v ktorom v „prospech vyvlastnenia hlasovalo viac ľudí než za víťazov mestských a celonárodných volieb dovedna (...) dnes je toto slovo (vyvlastnenie) populárnejšie než v minulosti. Diskurz sa veľmi zmenil. Vyvlastňovanie vo verejnom záujme už nie je také nezvyčajné ako kedysi. Minimálne v Nemecku k vyvlastňovaniu dochádza v podstate každý deň, lenže nie vo verejnom, ale v súkromnom záujme“ (Hliničan 2022). Megaudalosť súčasného umenia *Documenta 15* v západonemeckom Kasseli, kurátorovaná indonézske kolektívom Ruangrupa a zatienená škandálmi spojenými s obvineniami z antisemitizmu<sup>9</sup> a útokmi na kurátorov či umelcov a umelkyne, pričom umelecký anarchistický queer kolektív Party Office musel dokonca zrušiť svoj program, nefunguje na princípe pasívnej prehladky, ale aktívneho skúmania metód a akcií vyplývajúcich z princípov Lumbung (komunitná ryžová sýpka). Podľa Federici, súčasný záujem o „commons“ (statky) vyplýva zo zániku revolučného boja založeného na etatizme (t. j. že štát vyrieši všetky sociálne a hospodárske problémy). Pokusy neoliberalných politikov podriaďiť každú formu života a znalostí logike trhu zároveň zvýšili naše povedomie o ohrozenom živote vo svete, v ktorom už nemáme prístup k moriam, lesom, zvieratám a našim blízkym inak ako cez perifériu peňazí (Federici 2012: 139).

„Svetová banka zničila samozásobiteľské poľnohospodárstvo a podporila komercializáciu pôdy ako ústredný bod svojich všadeprítomných štruktúrnych

programových úprav“ (Federici 2012: 131); „Do roku 2020 Ukrajina postúpila viac ako 3,3 milióna hektárov poľnohospodárskej pôdy zahraničným investorom. Žiadna krajina okrem Indonézie toto číslo neprevyšuje. Medzi popredných investorov patrí americká súkromná kapitálová spoločnosť NCH Capital, cyperská UkrLandfarming a luxemburská spoločnosť Kernel Holding. Významné prenájmy mali aj štátne fondy zo Saudskej Arábie a Číny a ruská spoločnosť Renaissance Group“ (Dimitriadis – Overton 2022); „Zapojené sú švédske a holandské penzijné fondy. Semená, hnojivá, pesticídy a poľnohospodárska technológia sú hlavne v rukách amerických a nemeckých korporácií ako Cargill, Archer Daniels, John Deere, Corteva, Bayer a BASF. Uvoľnenie predaja vysoko úrodnej ukrajinskej černoze nepožadovali len oligarchovia, ktorí sa zmocnili pôdy, ale aj Medzinárodný menový fond (MMF), ktorý pre novú päťmiliardovú pôžičku vysoko zadĺženej Ukrajine stanovil okrem iného aj túto podmienku: pôda sa môže odpredať, vedie to k oživeniu hospodárstva! Neskoršie referendum v roku 2024 by malo zaviesť ďalší krok: predaj pôdy aj cudzincom“ (Rügemer 2022). Tým, že ženy často nemajú nič, iba kúsok zeme, vďaka ktorej sú schopné ako-tak užiť rodinu, sú to práve ony, ktoré vedú protesty proti pozemkovým reformám a záberom pôdy zo strany korporácií a veľkých vlastníkov. Federici uvádza niekoľko významných bojov, hnutí a združení, ako napríklad Asociácia žien bez pôdy v Bangladéši, ktorá dokázala od roku 1992 znovu sprístupniť pôdu 50 000 rodinám, ktoré si vytvorili poplašný systém z červených vlajok a pišťaliiek („jedna vlajka = buď v strehu; dve vlajky = dojedz a potom príd; tri vlajky = všetko odlož a príd!“), pretože o novovzniknuté riečne ostrovy s úrodnou pôdou mali záujem aj veľkí vlastníci pôdy. S pomocou metiel, bambusových kopíí alebo dokonca nožov ich dokázali spoločne zahnať (Federici 2012: 133).

Federici uvádza príklady „commons“, od zabratia mestskej pôdy na účely pestovania zeleniny a ovocia až po autonómne bankové systémy vedené ženami v niektorých častiach Afriky, fungujúce na princípe dôvery, či programy „materialistických feministiek 19. storočia, ktoré boli presvedčené, že domov je dôležitou priestorovou súčasťou útlaku žien“ (Hayden 1981, cit. podľa Federici 2012: 147). Myšlienky „commons“ Federici ďalej rozpracovala v poslednej knihe *Re-enchanting the world: Feminism and the politics of the Commons* (2019).

Kniha *Revolúcia v bode nula* bola vydaná rok po protestoch Occupy 2011, ku ktorému sa pripojila aj Silvia Federici. Heslom antiglobalizačného hnutia bolo motto „My sme tých 99 %“, ktoré reagovalo na prehlbujúce sa nerovnosti, moc korporácií a vplyv bánk na chod štátu a bežných ľudí. Myšlienky Silvie Federici znovu oslovujú mladšie generácie študentiek a študentov, ktorí vidia aktuálnosť v 40 rokoch starých textov. Jej prednášky sú obvykle preplnené, často sa počas nich sedí na schodoch či na zemi. V minulom roku Silvia Federici oslávila osemdesiat rokov a tento miniseriál sa snaží priblížiť jej publikácie a inšpirovať k ich prekladu do slovenčiny alebo češtiny.

Nasledujúci priateľský list od Konstanze Schmitt Silvii Federici s výstižnými komentármi k nedávnym udalostiam je dôležitý z dvoch dôvodov: pre každodenný vzťah s filozofiou a dialóg o zasadení pocitov a túžob, teórie a myšlienok do praxe umeleckého diela, do podoby divadelnej hry alebo pouličnej politickej

právo na bývanie v Berlíne. In *Kapitál noviny*. Dostupné na: <https://kapital-noviny.sk/vyvlastnenim-k-verejnemu-zaujmu-bojza-pravo-na-byvanie-v-berline/>. Získané: 14. 7. 2022.

HAYDEN, D. 1981. *The Grand Domestic Revolution: A History of Feminist Designs for American Homes, Neighborhoods, and Cities*. Cambridge: MIT Press. Dostupné na: [https://monoskop.org/images/a/a7/Hayden\\_Dolores\\_The\\_Grand\\_Domestic\\_Revolution\\_A\\_History\\_of\\_Feminist\\_Designs\\_for\\_American\\_Homes\\_Neighborhoods\\_and\\_Cities\\_1981.pdf](https://monoskop.org/images/a/a7/Hayden_Dolores_The_Grand_Domestic_Revolution_A_History_of_Feminist_Designs_for_American_Homes_Neighborhoods_and_Cities_1981.pdf). Získané: 14. 7. 2022.

KARMÍNA. 2020. Lavica, pracujúca a autonómia. In *Kapitál noviny*. Dostupné na: <https://kapital-noviny.sk/lavica-pracujuci-a-autonomia/>. Získané: 14. 7. 2022.

KLEIN, N. 2020. Under cover of mass death, Andrew Cuomo calls in the billionaires to build a high-tech dystopia. The Intercept. Dostupné na: <https://theintercept.com/2020/05/08/andrew-cuomo-eric-schmidt-coronavirus-tech-shock-doctrine/>. Získané: 14. 7. 2022.

LENNARD, N. 2022. Case of 11-year-old Brazilian girl denied abortion holds stark warning for post-Roe U.S. In *The Intercept*. Dostupné na: <https://theintercept.com/2022/06/23/abortion-brazil-pregnant-minor-roe/>. Získané: 14. 7. 2022.

MIKUŠOVIČ, D. 2019. Výbuch a po ňom ticho. Ako sa u nás mlčalo o havárii v Černobyli. In *Denník N*. Dostupné na: <https://dennikn.sk/443216/vybuch-nom-ticho-sa-nas-mlcalo-havarii-cernobyel/>. Získané: 14. 7. 2022.

OČENÁŠOVÁ, Z. 2021. *Vplyv protipandemických opatrení COVID-19 na násilie páchané na ženách*. Dostupné na: [https://www.researchgate.net/publication/360335347\\_Vplyv\\_protipandemickych\\_opatreni\\_COVID-](https://www.researchgate.net/publication/360335347_Vplyv_protipandemickych_opatreni_COVID-19_na_nasilie_pachane_na_zenach)

performancie, ako píše Federici: „musíme tiež rozšíriť našu predstavu o tom, čo znamená byť kreatívny. Jednou z najkreatívnejších činností je zapojiť sa do boja s inými ľuďmi, vymaniť sa z našej izolácie, vidieť, ako sa naše vzťahy s ostatnými menia, objaviť nové dimenzie v našich životoch“ (Federici 2012: 60).

„... Mzdy proti práci v domácnosti sú pre mňa veľmi prepojené – od raných komunistických socializačných predstáv o reprodukčnej práci až po dnešnú zle platenú prácu v domácnosti, prechádzajú cez všetky naše ženské socializačné skúsenosti.“

*Pamätáš si na skupinu opatrovateliek a pracovníčok v domácnosti Territorio Doméstico v Madride, s ktorou som spolupracovala na projekte Princíp Potosí? (Mimochodom: na začiatku tohto projektu sme všetci čítali Kaliban a čarodejnicu a bolo to ako začiatok novej éry. Aleluja!). Pozostával z predstavenia na ulici, ktoré bolo súčasťou demonštrácie domácich robotníkov, a zo spoločne namaľovaného plátna na kolesách, ktoré bolo kulisou. Tento triumfálny voz obývali ikonické obrazy učiteľov, robotníkov, komunardov, ktorí bojovali proti zákonu, štátu a cirkvi. Rodčenkova žena kričala namiesto „Knihy!“ heslo skupiny „Bez nás sa svet netočí“ a iná žena v červených šatách držala vlajku s nápisom „Otroctvo sa skončilo“.*

*V septembri som sa s nimi opäť stretla a snažila som sa nadviazať na naše skúsenosti a ich hnutie. Dnes sú výrazne viditeľní: zriadili dve združenia na podporu svojej práce. Majú prieskumnú inštitúciu, kde môžete oznámiť zlé pracovné podmienky a získať pomoc – niečo ako odborový zväz pre ľudí, ktorí nedôverujú odborom. Majú obrovské centrum pre zlepšenie pozície opatrovateľských a domácich pracovníkov na juhu Madridu, ktoré financuje mestská rada a v ktorom päť dní v týždni pracuje právnik a psychológ. Takisto cez víkendy robia veľa aktivít na zlepšenie situácie ostatných opatrovateľských pracovníkov. V neposlednom rade sú súčasťou feministického Hnutia 8–M. Okrem Gran Vía je tam dokonca nástenná maľba s Rafaelinou<sup>10</sup> tvárou. Ale... „Za posledných 10 rokov bojujeme v podstate za tie isté veci: minimálnu mzdu, sociálne zabezpečenie, dôchodkové fondy,“ povedala Graciela, keď sme sa stretli, „a stále sme toho veľa nedosiahli na právnej úrovni.“*

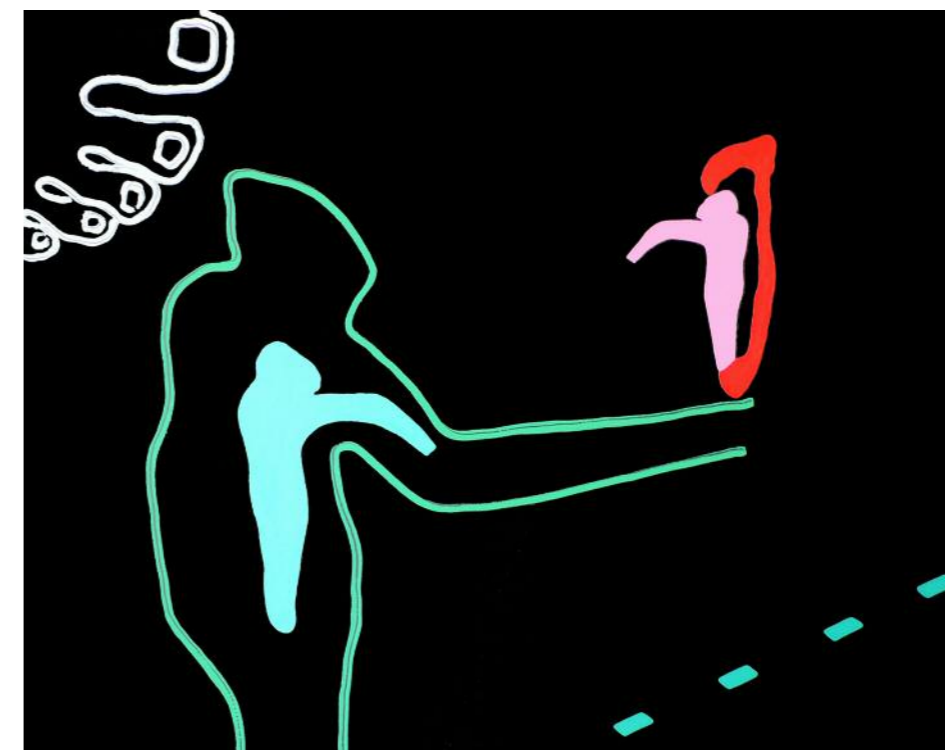
*Takže chybné sú stále zle platené, prepracované, nedocenené a v pasci. S novým konzervatívnym starostom Madridu, ktorý v júni 2019 vystriedal Manuelu Carmenu, už centrum na zlepšenie situácie opatrovateľských a domácich pracovníkov nedostáva žiadne finančné prostriedky. A v súvislosti s korona krízou existuje veľa žien, ktoré dostali výpoveď zo dňa na deň. Protesty aktivistiek pracujúcich v domácnosti a opatrovateliek boli úspešné do tej miery, že štát vyplatí odškodné tým, ktorí/é v kríze prišli o prácu.*

*Milá Silvia, pamätáš si, ako som ťa pred takmer dvoma rokmi chcela zapojiť do svojho performatívneho výskumu MILDA o tej konštruktivistickej postave sovietskeho umelca Sergeja Treťjakova, ktorá chce dieťa, ale nechce manžela? Ako vždy si bývala u Felicity a stretli sme sa pri dlhšom rozhovore, ktorý som neskôr prepísala. Pred kamerou si však nevystúpila. Urobila to Felicity.*

*Myslím, že vieš, že vlni v júni zomrela na rakovinu. Je mi veľmi smutno a ťažko sa mi tento smútok vyjadruje. Boli sme kolegyně a spolubojovníčky, nie blízke priateľky. Ale stále kamarátky. Naše priateľstvo sa začalo konfliktom o spoluprácou na jej výstave „Za hranicami materstva“. Veľa sme sa stretávali na vernisážach, narodeninách (aj mojich, aj jej), demonštráciách, párkrát sme sa spolu opili. Naposledy som ju videla v máji na štyridsiatych narodeninách nášho priateľa Roberta (teraz Roberty). Ani nevedela, že má rakovinu, diagnostikovali jej plúcnu embóliu. Objavila sa na terase so svojim psom Theom a svojim typickým suchým humorom, dala si pivo a fajčila cigarety, hoci lekári to zakázali. O štyri týždne neskôr zomrela.*

*Dnes, v časoch korony, by som chcela robiť to, čo robila Feli ako Milda v videosekvencii: snažiť sa pochopiť, čo si ľudia vedľa myslia a hovoria, a potom na nich zavolať. Chcela by som mať takýto konštruktívny pohľad do budúcnosti: Ako by sme teraz mohli premýšľať o tom, čo bude nasledovať po tomto lockdowne? Ako sa môžeme pripraviť na zmenu, ktorá by mohla byť pre nás dobrá? Mnohí z nás majú tieto myšlienky už teraz. Budem veľmi rada, keď mi povieš, čo si o tom myslíš ty.*

*Srdečne ťa objímam,  
Konstanze<sup>11</sup>*



Katalin Gály: Apparition, akryl na sololite, 90 x 115 cm, 2007, výstava Unfolding, Magyar Műhely Galéria, Budapešť, 2008

nine million people in 43 countries one step away from famine, secretary-general warns in briefing to Security Council on Conflict, Food Security. In UN press. *United Nations*. Dostupné na: <https://press.un.org/en/2022/sgsm21288.doc.htm>. Získané: 22. 7. 2022.

WAAL, A. DE. 1998. *Famine crises: Politics & the Disaster Relief Industry in Africa*. Bloomington: Indiana University Press.

WAHLSTRÖM, M. – KOCYBA, P. – VYDT, M. DE – MOOR, J. DE (ed.). 2019. *Composition, mobilization and motives of the participants in Fridays For Future climate protests on 15 March, 2019 in 13 European cities*. Dostupné na: [https://protestinstitut.eu/wp-content/uploads/2019/07/20190709\\_Protest-for-a-future\\_GCS-Descriptive-Report.pdf](https://protestinstitut.eu/wp-content/uploads/2019/07/20190709_Protest-for-a-future_GCS-Descriptive-Report.pdf). Získané: 14. 7. 2022.

ZDRUŽENIE ŽIEN BEZ PÔDY V BANGLADÉŠI. 2000. *Pracovná skupina Globálnej akcie národov (Peoples' Global Action) v rámci protestov alterglobalizační hnutí v Prahe v roku 2000*, záznam z prednášky. Dostupné na: <https://www.nadir.org/nadir/initiativ/agp/Free/milan/banglad.htm>. Získané: 14. 7. 2022.

<sup>11</sup> List od Konstanze Silvii bol publikovaný v štvorzväzkovej publikácii *Potosí Prinzip Archiv*, ktorá obsahuje nahromadené materiály k umeleckému projektu Potosí Prinzip z r. 2010, ktorého teoretickým východiskom bola aj kniha *Kaliban a čarodejnice* od Silvie Federici. Pozri CREISCHER, A – SIEKMANN, A. (eds.). *Potosí principle archive: Volume 1 – 4, Letter from Konstanze to Silvia*. Wien: Buchhandlung Walther König.

<sup>19</sup> *na násilie pachane na zech*. Získané: 14. 7. 2022.

POTERE OPERAIO, č. 27/1970. Príloha k Potere Operaio. In *Libcom.org*. Dostupné na: <https://libcom.org/article/italy-1969-70-wave-struggles-potere-operaio>. Získané: 14. 7. 2022.

ROMERO, M. 1992. *Maid in U.S.A.* New York and London: Routledge.

RUF, W. – WANDEL, I. – WERNING, R. 2022. Ist die documenta noch zu retten? In *NachDenkSeiten*. Dostupné na: <https://www.nachdenkseiten.de/?p=86355>. Získané: 11. 8. 2022.

RÜGEMER, W. 2022. „Unsere europäischen Werte“: 1,21 Euro Mindestlohn in der Ukraine. In *NachDenkSeiten*. Dostupné na: <https://www.nachdenkseiten.de/?p=86079>. Získané: 11. 8. 2022.

SABIDO, P. – MIKOLAJCZAK, C. 2022. EU hydrogen targets a neo-colonial resource grab. In *Social Europe*. Dostupné na: <https://socialeurope.eu/eu-hydrogen-import-targets-a-neo-colonial-resource-grab>. Získané: 14. 7. 2022.

UNITED NATIONS. 2022. Forty-

<sup>10</sup> V r. 2006 spoluzaložila Rafaela Pimentel kolektív Territorio Doméstico v Madride, ktorému sa po úspešnej kampani a petícii v r. 2020 nakoniec podarilo dostať do parlamentu prerokovanie ratifikácie Dohovoru č. 189 o pracovníkoch v cudzích domácnostiach Medzinárodnej organizácie práce (ILO) a zabezpečiť tak týmto zamestnankyniam (92 % tvoria ženy) a zamestnancom aspoň základné práva, ako minimálna mzda, nárok na odpočinok a dovolenku. Dohovor je momentálne uznaný iba ôsmimi štátmi Európskej únie (Belgicko, Fínsko, Nemecko, Nórsko, Taliansko, Malta, Portugalsko, Švédsko).



Katalin Gály: KATAGRAM II., olej na sololite, 90 x 80 cm, 1992

## LUCIA DUERO

### Anna (úryvok)

Odišla. Zobrala sa a proste odišla. Len tak, za bieleho dňa. Za všetkým zavrela dvere a vybrala sa na stanicu, pomaličky, nieisto, potom postupne zrýchľovala. Začalo jej búšiť srdce. Adrenalín. Vzrušenie. Konečne sa niečo deje, konečne sa oslobodzuje. Je ľahšie opúšťať rodinu za bieleho dňa. Noc je romantická, temná a nebezpečná. Cez deň si nikto nič nevšimne, všetci sú zamestnaní, a keď si všimnú, bude už neskoro, nebude sa dať nič robiť. V noci ani nechodí veľa spojov. Biely deň je vlastne tajomnejší než noc, lebo nám toho toľko uniká. V noci striehneme, sme obozretní. Keby sa náhodou niečo stalo.

Tá fotka, ktorú si so sebou zobrala, kladie otázky. Roztrhaná na kusy, zlepená dokopy. Nosila ju v peňaženke. Zhúžvanú, zošúverenú, akoby sa zakaždým trochu zmenšovala. Prečo na nej boli len dve deti zo štyroch? Bola to náhoda? Prečo ju roztrhala na toľké kusy a potom lepila a lepila? A už sa jej nikdy nevzdala, doteraz ju nosí v peňaženke. Najmladšia a tá, ktorá jej nikdy neodpustila. Tie nosí so sebou. Syn a najstaršia dcéra jej odpustili. Jemu je to už dnes jedno, je stratený vo vlastnom svete, a najstaršia chce matku, aj keď je už neskoro. Hocijakú matku.

Znamená to asi, že deti stále nosila so sebou, a v sebe. To som aj predpokladala.

Dávam dokopy život jedného človeka, nejakým spôsobom, jediným, akým viem. Nech sa to všetko spojí aspoň teraz, a ak sa aj nespojí, nech sa telo, ktoré raz nosilo život a neodhodilo ho preč, zotaví, nech sa rozpadávajúce telo znovu zrastie, ešte pred smrťou, len na chvíľu, len na jeden dych.

Všetci vnuci a pravnuci sa vrstvia. Niektorí nadobúdajú jej podobu. Nepozná nikoho, nikto nepozná ju. Všetci sa za ňu hanbia. Ona je tou najhoršou nadávkou, najvulgárnejšou životnou cestou. Na dne je už vyše päťdesiat rokov, teraz sa už aj tak nič nezmení. Pol storočia na dne, zachytávajúc sa o korene minulosti. Nikdy si nepredstavovala budúcnosť.

Telo dovoľuje mnoho vecí, čo myseľ zavrhnne. Anna žila v rytme svojho tela, telo začalo samo rozhodovať. Od určitej chvíle sa všetko dialo samo, telo sa zmocnilo mysle. Ale matka bude vždy matkou, aj keď to jej myseľ zavrhnne. Nemôže mať iný, nový život, ako otec. Nemôže, ani keď ujde z materstva. Otec môže alebo nemusí byť otcom. Anna utiekla len raz a potom už nikdy viac nemala od čoho utekať.

Spolu s Annou rástla aj stena, akýsi opálový múr. Čím viac bola človekom, tým širší bol múr, za ktorý hádzala všetko, čo sa do nej nezmestilo: kúsok dcéry,



LUCIA DUERO (Banská Bystrica) prekladá a píše. Žije v Mexico City.

celá dcéra, tri štvrtiny materstva. Odmietnutie je tiež určitým typom vzťahu. Váha mysle sa odráža v jej tele, ťažkých ramenách, robustných chodidlách, krčovitých nohách.

A: Paralyzuje ma strach. Hodiny čakám, pripravujem sa na každú úlohu. Bola vo mne neláska. Poprieť samu seba a byť tu pre druhých. Venovať sa domácim prácam, žehliť košeľe muža, ktorý ma pred dvoma hodinami rozčúľil. Kde som sa to naučila? Prečo som tak žila?

## I.

Jedného dňa pocítiš vlastnú konečnosť a nebudeš schopná ničoho. Všetky stratené roky budú len snom, príbehom, ktorého posledné strany si nečítala. Pomyslenie na koniec ťa paralyzuje, rozplače, tvoja samota bude znieť vo všetkých kútoch tvojho sveta, už viac nebudeš vedieť, kým si, nikdy si nevedela, kým si, zničil ťa čas, splynula si so samotou. A teraz je neskoro, nikto ťa nechce počúvať, tvoj hlas je mucha, ktorá bzučí pri nedeľnom obede, otvoria ti okno, aby si vyletela von, aby sa zvuk tvojej existencie postupne vzdaloval, odídeš, chceš kričať, ale vieš, že tvoj výkrik nie je viac než nemý film, si bez toho, aby si chcela byť, ale ešte si. Už na ničom nezáleží.

V mladosti bolo všetko iné... mala si sa za krásku, túžba z teba každým dňom ujedala, nakupovala si oblečenie, akoby si mala žiť celú večnosť, smiala si sa ako niekto, kto sa môže smiať na večnosti a pousmiať sa na nešťastie, a nevedela si, že toto všetko jedného dňa skončí, koniec bol tak neskutočne ďaleko a teraz, keď je tu, necítiš nič, vôbec nič, len tvoj chlad ti dodáva silu, nevieš, čo bol tento okamih, týchto 86 rokov, aký titul by si dala tejto chvíli, ale aj keď cítiš, že ti už stačilo, že nepotrebuješ viac, jeden dych v tebe si pýta ďalší, len jeden jediný okamih, keď k ústam priblížiš cigaretu, budeš ju držať medzi tvojimi trasúcimi sa prstami, pocítiš jej krehkosť, pritiahneš si ju k ústam, dotkneš sa pier, ako by to bolo po prvýkrát, a vdýchneš tento jedinečný okamih, ktorý sa nikdy nezopakuje, no ty ho aj tak každý deň opakuješ až do nekonečna. Opakuj, opakuj, opakuj to, čo vieš, že ťa nikdy nesklame.

Anna otvorila oči a rukou hmatala po cigarete ešte predtým, než si nasadila okuliare s hrubými sklami.

Zase ďalší deň. Znovu na chvíľu zatvorila oči a chcela sa vrátiť na hranicu, ktorú práve prekročila, neobývateľný priestor medzi nocou a dňom, pološero, polosen. Ešte chvíľu, kým bude môcť nikam nepatriť – ani noci, ani dňu. Vedela, že keď sa zobudí, keď úplne precitne, zmocní sa jej hnev a nechuf. Bude to len ďalší deň, ktorý nebude môcť ovládnuť... Všetko, čo ju obklopuje, si ju podriadilo, neustále v nej vzbudzuje nechuf byť Annou, nechuf k tomuto dňu, ktorý je ako všetky ostatné, a stále s intenzívnejšiu ťarchou je nútená čeliť zbytočným úlohám, ktoré aj tak nezmenia trasu jej osudu. Je ľahšie predstaviť si iný život, a z tejto ľahkosti sa stal zvyk, posadnutosť, jediný spôsob života.

Anna vyrastala pri meste neďaleko lesa. Odmalička to pre ňu bolo miesto, kam sa ukryť, utiecť od karhania, trestov alebo čohokoľvek, čo rušilo jej spôsob

bytia: nebyť spokojná a zároveň sa v tom vyžívať, vychutnávať si samu seba v úlohe nešťastnej, nájsť v tom akýsi pôžitok. Neskôr si úkryt hľadala v meste: jej vlastnej analógii lesa, kde sa dá skryť v panelákových, na cementových sídliskách, v minigarsónkach, uzavretých dvoroch plných špakov.

Všetko v živote Anny sa dialo bez Anny, bez jej súhlasu, vysloveného alebo mlčky predpokladaného. To ju časom priviedlo k nezáujmu, alebo k niečomu, čo tu takto nazveme z dôvodu približného pochopenia. Veď slová nie vždy zodpovedajú ľudským myšlienkam a pocitom.

Samozrejme, mohli by sme zahrnúť aj istotu o existencii nezrozumiteľnosti medzi ľuďmi a ich vlastnými slovníkmi, ale to je v tomto príbehu sekundárne, lebo predtým, než človek pochopí ostatných a bude schopný preložiť ich myšlienky do svojho vlastného jazyka, musí ovládať preklad svojej vlastnej mysle do jazyka, ktorému rozumie. A výsledkom tohto úbohého poňatia vlastných myšlienok bolo, že sa všetko dialo príliš rýchlo, nemala čas ani nad všetkým poriadne porozmýšľať predtým, než sa to stalo, ak teda rozmýšľala na vecami predtým, než sa udiali. Alebo sa to možno najskôr všetko udialo a Anna si až potom všimla, že aj ona bola súčasťou deja, až potom si uvedomila svoju úlohu v hre, do ktorej nikdy nevstúpila s plným vedomím a ktorej pravidlá nepoznala. Pre ňu to všetko aj tak vždy bola len predohra k niečomu, čo sa nikdy neodohralo.

(...)

## IX.

### JA A ONA

Nikomu sa nedá veriť. Veríš, len keď si trochu blbá. Keď niekoho máš, no patíš dole, k spodine, musíš veriť, inak by si neprežila, no keď sa vyškriabeš trochu vyššie, nemusíš už veriť nikomu, ani nechceš, radšej neveríš, zvládneš to aj sama. No pre istotu úplne never ani sebe.

Idem spať, ľahnem si k plesni, ktorá v tejto špine vykvitá ako prvosenky, ako fialky, ako huby po daždi nepoviem, lebo potom by mi už asi nechutili huby, idem si ľahnúť a niekoľko hodín hniť v náručí plesne, špiny, je v tom naozajstné uvoľnenie, v noci sa nemusím hrať už vôbec na nič, ani na upratovačku.

Tá zraniteľnosť, ktorej všetci podliehame, celý čas stojíme na neviditeľnej hranici a takmer nikdy si to neuvedomujeme. Prechádzame sa na vlastných cintorínoch, zažíva polievame vlastné hroby. No nemôžeme žiť vediac, že sme na hranici, lebo to by nebol život, ale neustály prechod, jedna dlhá chodba, ktorá nikam nevedie, labyrint vlastnej existenciálnej otázky.

Stačí tak málo, aby sme spravili jeden chybný krok, a už nie je cesty späť. Možno by ľudia (kto sú?) povedali, že existuje, že sa dá vrátiť späť, že cesta späť existuje. No je to len ďalšia chodba. V mysli sa predsa nedá vrátiť späť do bodu, keď sme boli inými ľuďmi, keď sme mysleli a cítili inak. Neustále sa stávame ďalšou verziou samých seba. Každý krok vytvára iného človeka, inú kombináciu spomedzi nespočítateľných možností stávania sa sebou samým. Čo je potom na konci? Kto sa mnou stáva na mojom vlastnom konci? Nejaká úplne iná osoba,

ktorá si zachovala jadro, no plod tisíckrát zhnul a znovu sa zrodil. A rodí sa vždy z novej minulosti, zo zakaždým aktualizovaného nazerania na svet a samu seba. A ja ten rast cítim. Nevie ho nevnímať. Viem rozoznať, kedy klíčim, kedy hniem a kedy sa nedá spraviť nič viac, než čakať, čakať na nejaké znamenie iného, nového, zatiaľ nezažitého ročného obdobia.

Lenže tu nejde len o nejaké ovocie. Tu ide o život. Život, ktorý neustále, nanovo hnije, vždy novým spôsobom. Len ťažko sa pred ním zachrániť. Je málo takých, čo sú schopní nechátrať a vydržať to v lesku až do konca, ešte sa na konci raz zalesknúť a zmiznúť jediným žmurknutím ako hviezda na nebi.

A dá sa hniť ešte aj po smrti. Hromady starých šupiek a jadier, ktoré nemá kto spáliť.

Starý, nechutný dych plný cigaretového jedu. Bytie na pokraji slepoty. Hmatanie, nová nadobudnutá transformácia „ja“, sebazáchovné siahnutie po televíznom ovládači. Zachránia ťa tieto gombíky s číselkami a symbolmi, ktoré ti nič nehovoria? Nie, ale aj tak chceš nový televízor do tvojho starého, zhasí najúceho života, kvapku vône čierneho plastu, novej plazmy a buniek.

Stále sa renovujeme, najskôr v tele, myslí, duši, potom sa nám do tela začnú vmiešavať rôzne substancie či extenzie, aby sme prežili, a keď už na nás nič nejde vylepšiť, môžeme zmeniť len prístroj, kam hľadá naše oko či sa prikláňa ucho. Vonkajšie extenzie vnímania, zakopávania sa hlbšie pod hromadu zbytočností, ktoré nás vzdávajú od myšlienky na posledný pohľad.

Nemôžem si nič o ničom myslieť, lebo tomu po chvíli prestávam veriť. Myšlienky sa vo mne menia a rotujú, naberajú nové významy, vyberajú sa iným smerom. Nevie sa s ničím naplno stotožniť, lebo sa neviem ničomu a nikomu naplno oddať, žiadnej myšlienke, len polomyšlienke. Ak teda niečo také existuje. Môže sa niečo myslieť napoly? Dotknúť sa myslenia, krúžiť okolo neho, ale neoddať sa mu?

A čo je to vlastne myslieť? Mám pocit, že keď myslím, som niekde stratená, niekde preč, von zo seba. Nevie teda, akým spôsobom som v myslení obsiahnutá.

Ja sa cítim byť na pol ceste, len druhou polovica niečoho, čo možno nikdy neuvidím.

Nikdy si nie som absolútne ničím istá. Ani potratom, ani prijatím tehotenstva, ani samotou, ani spoločnosťou. A čokoľvek spravím, aj tak to oľutujem, čokoľvek spravím, aj tak ma za niečo odsúdia. Ale ja som sa už odsúdila sama. Sama som si to celé pokazila, zničila sa ešte v zárodku, a tá prvotná ničota má stále prenasleduje. Spočiatku som o tom vôbec nevedela, naivne som si myslela, že niečo zmením, že by som snáď mohla byť strojkyňou vlastného osudu, aj keď ani neviem, čo to ten osud vlastne má byť. Nejaké sily asi, no v mojom prípade nie zhora, ale zdola. Ťahajú ma k zemi, do nízkeho činu, nízkeho života, krčím sa ako upratovačka, čo vytiera kúty, rôzne sa pri tom zvíjam, všetky moje pohyby vedú smerom dole. Najradšej by som si ľahla na zem, ku ktorej ma to ťahá, a rovno tam zostala. Na čo sa znovu dvíhať a potom znovu padať. Nikdy neviem, kam dopadnem, mohlo by to nakoniec všetko skončiť ešte horšie. A dole už aj tak som.

Keď sa pozriem hore, vidím jasnosť, rozhodnosť, žiadne váhanie. Modré alebo nad ničím neváha. Existuje vo vlastnej modrej, nebúri sa. Vie, čím je, na rozdiel odo mňa. Mne tá hlava až tak nefunguje a hovorí sa, že všetko je v hlave. Ja o tom niekedy pochybujem, ja tamto „to“ cítim všade možne, nielen v hlave. V bruchu, nohách, na hrudi, na spánkoch, v prstoch, v lýtkach, na šiji.

Stáva sa zo mňa všetko, čo som stratila. Nie som budúcnosť, nie som ani moja prítomnosť. Všetky straty sa vo mne tlačia na povrch. Stala som sa nimi, už ani neviem, čím iným som mala byť. Som len to, čo sa nikdy neudialo, čo zostalo nevysslovené, nezodpovedané, pod zemou, večný zárodok.

A čo s ním? Ako sa mám k nemu postaviť? Intuitívne ho chcem heroizovať, v niekoľkých spomienkach, ktoré naň mám, sa mi javí ako príjemný človek, niečo na ňom ma priťahuje. Chcela by som ho navštíviť v jeho tajomstve, preniknúť do jeho bolesti, zistiť, po čom skutočne túžil a akým spôsobom ho dohnala frustrácia.

Ako si to mám všetko v hlave zorganizovať, o čo tu vlastne ide? Pravda je taká, že neviem, čo presne sa mi stalo. Viem len to, že sa to môže stať komukoľvek, mnohým. Jedna situácia pred nami môže predostrieť milióny nikdy nepredstaviteľných situácií a tie nás odvedú do slepých ulíc. Dobré voľby neexistujú. Všetko je len obeta, práca a akceptácia. Nemá význam búriť sa, nezmôžete tým vôbec nič, len si predĺžite tú pravú slepotu.

Chcem aj nechcem vedieť, čo sa vlastne stalo. Chcem, lebo potrebujem vedieť, aké gény v sebe nosím, čo od seba môžem čakať. Nechcem, lebo sa chcem správať len sama podľa seba. Aby ma žiadna neviditeľná línia nemusela nikam viesť už len tým, že o nej viem. Nechcem nič vedieť, nič, čo by mi odobrilo moje váhanie a útek. No chcem vedieť, či sme si podobné, či sme mohli mať rovnaké impulzy, ktoré nás vedú k rovnakým činom, keby som náhodou chcela od všetkého utiecť, vzdať sa môjho života a vymyslieť si nejaký úplne iný. Všetkých oklamať, vráťane samej seba, a užívať si to aspoň chvíľu, kým to trvá, kým pravda neprenikne na povrch. Pravda, ale aká pravda... len jej jedna strana? O tom, čo nemala spraviť? O tom, čoho sa nemala dopustiť? Prečo sa toto volá pravda, ako nejaké grandiózne odhalenie, a nie to ťažko vysvetliteľné, čo človeka vedie k činu, teda presne to, čo je pravda? Prečo pravda nemôže byť nepochopenie, úplný rozkol, ktorý sa nedá vyjadriť?

Ja tomu trochu rozumiem, po svojom. Ja napríklad nechcem ísť dopredu, chcem všetko zastaviť, ale nie tak, aby sa nič nedialo, to sa nedá, ale tak, aby som nebola súčasťou istého väčšieho príbehu. Aby som jednoducho bola súčasťou samej seba a odstránila všetky vonkajšie dekorácie. Aby ma neprenasledovali všetky možné informácie, príbehy, interpretácie, a mohla som sa tak sústrediť len na jednu líniu, jeden hlas vtáka, ktorý mi spieva pred oknom, jeden jediný hlas, na jedného jediného človeka.

Lebo život sa nedá nahromadiť. Nedá sa predstaviť si ho, lebo samotné predstavovanie je už spôsobom bytia. Ani materstvo sa nedá predstaviť, prežiť ho predtým v mysli. Dve osoby sa doslova spoja a zrodia sa z nich ľudské plody. Dozrievajú v tele ženy, deformujú ju, tlačia sa v jej tele a bojujú oň s ňou. Vypadávajú zo ženy jeden po druhom, za strašných múk. Potom sa rýchlo spamätá

a aj naďalej sa delí o svoje telo, vyciciavajú z nej tekutiny, energiu, kladú obrovské požiadavky, ktorým sa nedá nevyhovieť. Z plodu spojitosti je plod života, plod infancie, adolescencie, dospelosti, plod staroby, plod smrti, plod zeme. A počas života človek plodí svoje vlastné strasti, neriešiteľné konflikty, ktoré sa v ňom rodia a umierajú, plodí svoje vlastné ja, ktoré ho utláča a počas celého životného kvitnutia trápi. To „ja“, ktoré chce od seba ujsť, zbaviť sa samého seba a všetkého, čo splodilo jeho telo aj myseľ. Očistiť sa samo od seba, ale to sa nedá, to nie je možné... Nedá sa očistiť od vlastných rozhodnutí, ani od rozhodnutí druhých. Dá sa očistiť len od pocitu viny. Lebo vina je výmysel. Vina je akási forma zodpovednosti, ktorá nemá inú funkciu než mučenie. Je to porušenie pravidiel, rozvírenie hladiny vody, hod kameňom a bolesť pri zasiahnutí cieľa, lebo cieľ si ty.

A potom sa človek unaví sám zo seba. Z prítomnosti vlastného ja, ktoré sa prestalo meniť, zamrzlo samo v sebe alebo vo vine. Bytostný hlad sa na chvíľu utíši, jazero prežívania zamrzne, nedeje sa nič iné než zrkadlenie, nekonečné zrkadlenie, labyrint vlastných odrazov, z ktorých sa nedá vytvoriť jediná súvislá pravda.

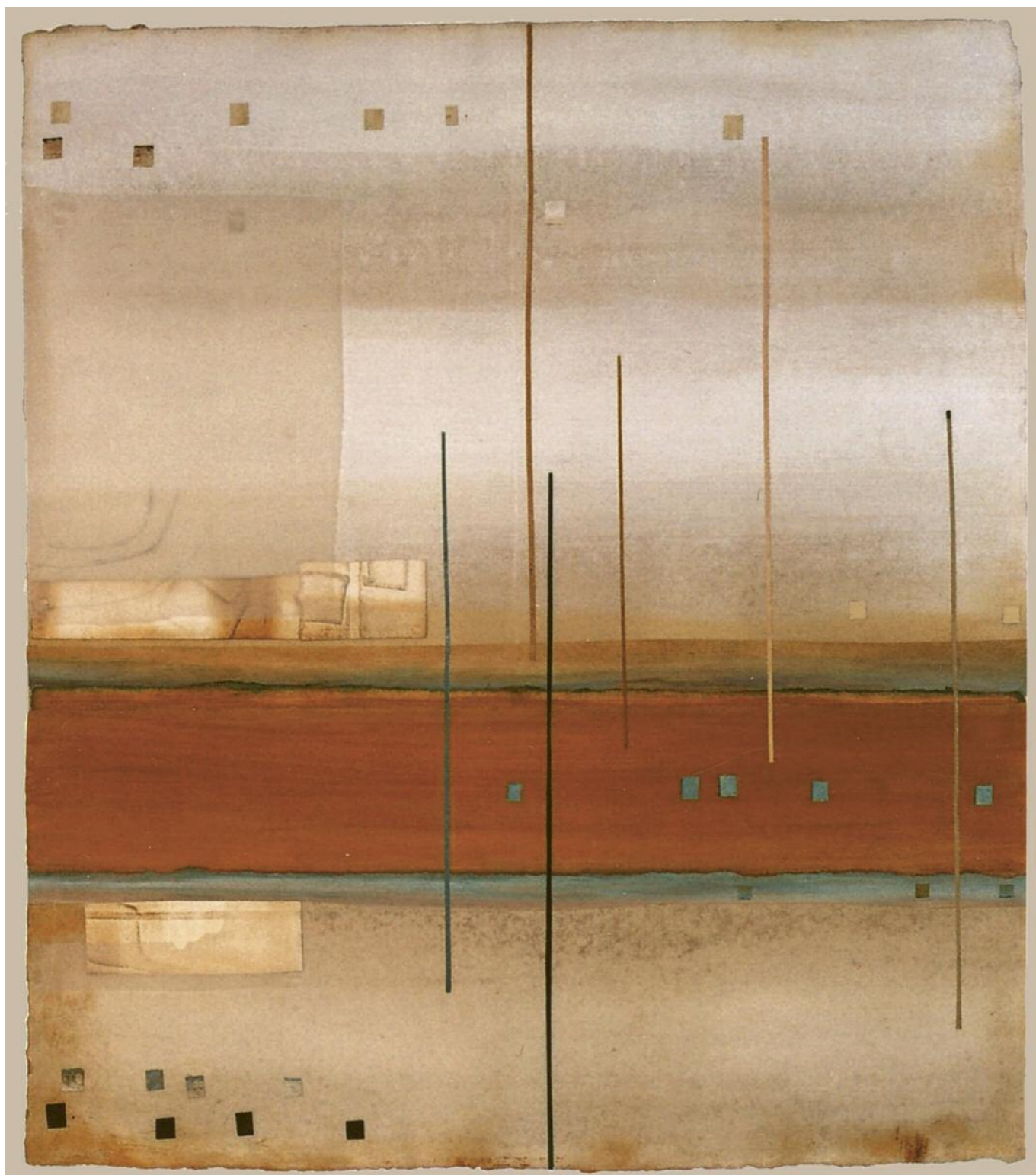


Katalin Gály: Pivničné Jam session, tempera na preglejke, 29 x 35,6 cm, 1972



Katalin Gály: Fascinácie, olej na plátne, 98 x 118 cm, 1987

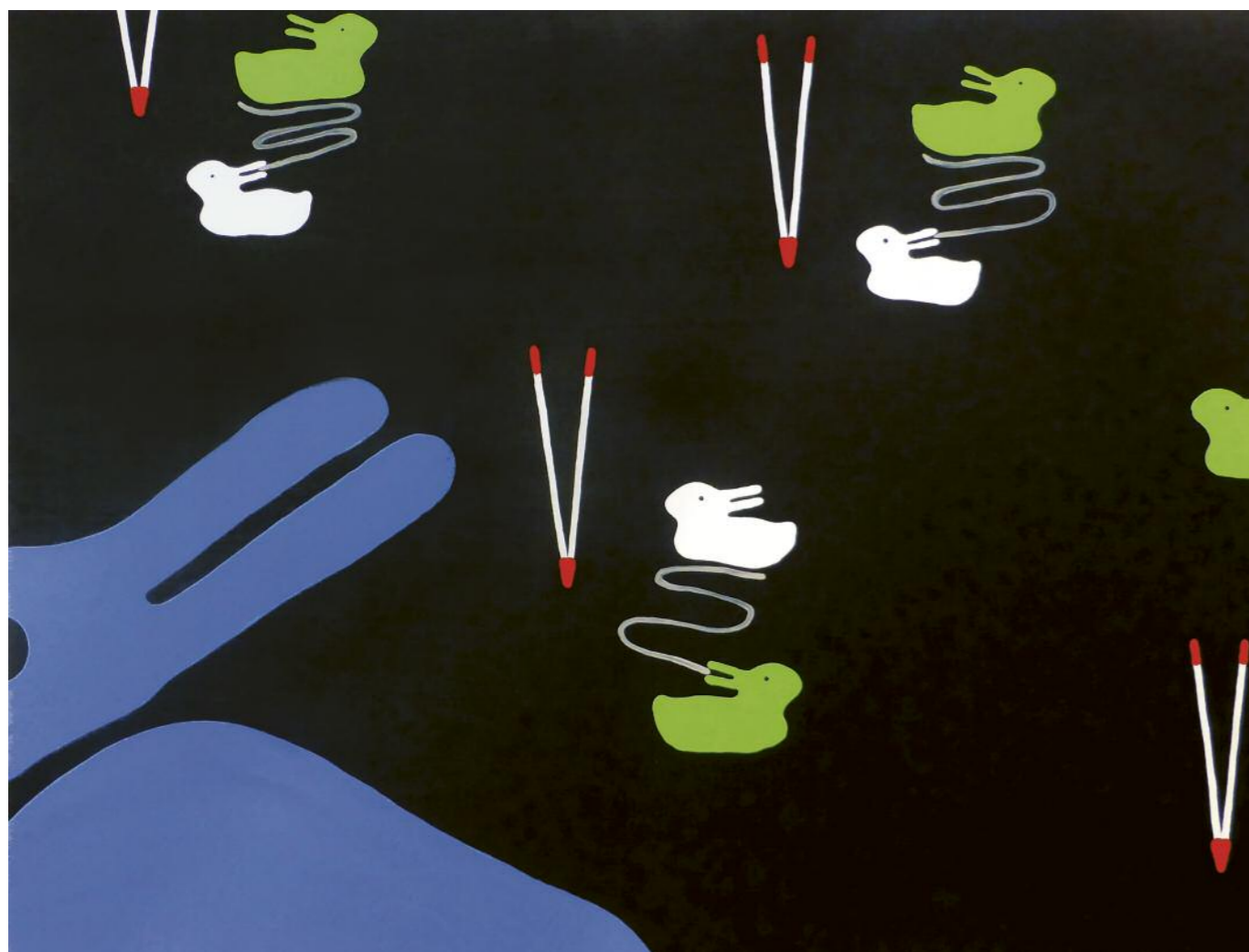




Katalin Gály: Z výstavy Navigare necesse est, Galéria Art Ma, Dunajská Streda, 2004



Katalin Gály: KATAGRAM III., olej na sololite, 90 x 80 cm, 1992



Katalin Gály: *Initiation*, akryl na sololite 90 x 120 cm, 2009 – z výstavy *Kataway (Shortcut)*, Slovenský inštitút, Budapešť, 2010



Katalin Gály: *Observance*, akryl na sololite, 90 x 120 cm, 2009 – z výstavy *Kataway (Shortcut)*, Slovenský inštitút, Budapešť, 2010



Katalin Gály: Časť z projektu *Flowing Faces*, foto/digitálna tlač na fólii, 100 x 140 cm, 2013



Katalin Gály: Časť návrhu k objektu *Privat Doublets I.*, digitálna tlač na fólii, 148 x 90 cm, 2015



Katalin Gály: Z fotocyklu *Private Performance*, 2015



Katalin Gály: Momenty z krátkého filmu *AFTER I.*, 2020

IVANA HOSTOVÁ

## Fatal: Attractions & Accidents. Poznámky k prekladom poézie Mily Haugovej od Jamesa Sutherland-Smitha<sup>1</sup>

*: prší celé dni, vstúpim do izby ako do života, tvoje telo ako telo básne: milujem to milujem ťa.*

*: obrovský priestor, ktorý sa otvára každým novým dotykom slova preklad/poklad? pre koho to prekladám? na čo dávať pozor? defilujú básne tesne za sebou, potom v presných odstupoch: približovanie aby som mohla „pochopiť“ text, vzdalovanie, aby som ho mohla „preložiť“.*

*: stopa, hľadanie stopy: vtáčie volanie, písmeňá v prúdiacej vode, pokoj, znepokojujúca prudkosť a agresivita cudzích myšlienok, nepriateľských slov: byť lenivo zbabelá, vzdať sa lebo to akosi ohrozuje moje slová.*

*: s ľahkosťou akoby dych bol neúnavnou narastajúcou pravdou, nepresné tušenia slov, ktoré sa naraz v záhyboch reči objavajú, vejárovité rozrastanie významov, nahota jediného slova vytiahnutého z ničoty*

(Haugová 1994: 193)

Po páde železnej opony západný svet prejavoval zvýšený záujem o kultúry národov, ktoré dovtedy patrili k sovietskemu bloku. Literatúra sa vníma ako jeden z možných mediátorov dejín, hodnôt a svetonázorov, ktoré boli predtým v globálnej anglofónnej infospfére viac imaginárne ako skutočne poznané. Táto zvedavosť sa spájala s étosom pripisovaným spisovateľom a spisovateľkám žijúcim v totalitnom režime – tí a tie boli najmä v 50. až 70. rokoch 20. storočia vnímaní ako politicky angažované subjekty bojujúce proti totalitnému útlaku (Jones 2018: 316). Záujem budila aj poézia, hoci tá je na rozdiel od naratívnej prózy z hľadiska veľkosti publika vo všeobecnosti marginálnym literárnym druhom. Jednou iniciatív, ktoré mali ambíciu sprístupniť poéziu z jazykov a kultúr bývalého východného bloku vo Veľkej Británii, bola séria antológií prekladovej poézie, ktorú v 90. rokoch vydávalo vydavateľstvo Brendy Walker Forest Books. Séria obsahovala výbery z tvorby autorov mladšej generácie z Rumunska, Bulharska, Poľska a nemecky hovoriacich krajín.<sup>2</sup> Vydavateľstvo plánovalo vydať aj antológiu československej poézie, tá však z dôvodu politických zmien prebiehajúcich v Československu nevyšla.<sup>3</sup> V tomto kontexte sa javí, že politická situácia na Slovensku



IVANA HOSTOVÁ píše o poézii a venuje sa aj jej prekladu. Pôsobí na Ústave slovenskej literatúry SAV, v. v. i.

<sup>1</sup> Text je preložený a prepracovaný verziou mojej štúdie publikovanej v časopise *Bridge* (č. 1/2021) pod názvom *On slipping beauty and gender identity in poetry translation: Notes on James Sutherland-Smith's translations of the poetry of Mila Haugová*.

<sup>2</sup> Išlo o zväzky *Young Poets of a New Romania* (Mladí básnici/poetky nového Rumunska, 1990), *Young Poets of a New Bulgaria* (Mladí básnici/poetky nového Bulharska, 1990), *Young Poets of a New Poland* (Mladí básnici/poetky nového Poľska 1993) a *Young Poets of Germany* (Mladí básnici/poetky Nemecka, 1996).

<sup>3</sup> E-mailová komunikácia s Jamesom Sutherland-Smithom zo 17. 10. 2019.

v rokoch 1992 až 1997 je jedným z dôležitých faktorov, ktoré zamedzili účinné šírenie slovenských kultúrnych komodít – vrátane poézie – do anglofónneho priestoru. Až po začiatku prístupových rokovanií do EÚ sa britská vydavateľská sféra otvorila slovenskej poézii. Vtedy však už zintenzívnený záujem o postsocialistické kultúry dávno opadol.

Napriek tomuto oneskorenému začiatku však v súčasnosti existuje niekoľko zväzkov slovenskej poézie v anglickom preklade, ktoré vyšli v britských vydavateľstvách a sú vďaka jazyku globálnej komunikácie a medzinárodnej distribúcii prístupné nielen čitateľom a čitateľkám vo Veľkej Británii. V ostatnej zhruba dekáde sa tiež intenzívnejšie objavujú prekladateľské, propagačné a výskumné (Andričik 2021, Pánisová 2014, 2015, 2019) aktivity, ktoré spájajú slovenský a britský kultúrny priestor vo všeobecnosti.<sup>4</sup> Málo pozornosti sa však venovalo hlbším komparatívnym textovým analýzám existujúcich prekladov. Na tomto priestore chcem jednu takú ponúknuť.

Mila Haugová je jednou z najprekladanejších slovenských poetiek, a to primárne do nemeckého jazyka, z ktorého autorka aj sama prekladá (Sarah Kirsch, Else Lasker-Schüler, Ingeborg Bachmann a i.). Okrem nemeckých pretlmočení vyšli knižne preklady zbierok či výberov Haugovej poézie do angličtiny, slovinčiny, francúzštiny či gréčtiny.<sup>5</sup> Prvé anglické preklady jej poézie vyšli v slovenskom vydavateľstve Modrý Peter krátko po nežnej revolúcii v antológii *Not Waiting for Miracles* (Nečakanie na zázraky, 1993). Vytvoril ich James Sutherland-Smith (v jazykovej spolupráci so Štefániou Allen), ktorý sa prekladom Haugovej poézie potom venoval najsústavnejšie. Napriek tomu, že v ostatnom čase sa objavilo viacero výskumných projektov zameraných na reflexiu prekladu slovenskej literatúry do angličtiny, bližšie textové výskumy básnických prekladov, ako som už spomenula, sú skôr zriedkavé. Na postrehy tohto druhu možno sporadicky natrafiť okrem iného v recenziách – o básňach vo výbere z poézie Márie Ferenčuhovej, ktoré tiež preložil James Sutherland-Smith (*Tidal Events* [Slapové javy], 2018), Geoff Sawers napríklad píše: „Ak človek neovláda pôvodný jazyk autora/autorky, je nesmierne náročné posúdiť, nakoľko sa prekladateľ držal pôvodného rytmu. Zajímavé rytmy v tretej časti básne *Rozprávky* (Tales) sú výborné a ich narušenie chápem ako zámer. Podobne vnímam nezvyčajné či zvláštne formulácie (napr. „*the body like I remember*“).<sup>6</sup> Na druhej strane však v úvode k prekladu možno nájsť celkom jednoznačne preklepy, ktoré sú dosť iritujúce, čo ma dosť zneistilo. Takáto práca si vyžaduje presnosť.“ (Sawers 2018)

Na tomto mieste by som sa chcela zamerať na komparatívnu analýzu slovenských textov Mily Haugovej a ich anglických prekladov od Jamesa Sutherland-Smitha, pričom primárnou motiváciou takéhoto pohľadu je pre mňa sprostredkovať slovenskému publiku čiastkovú informáciu o tom, ako prebásnenia v cudzom jazyku posúvajú identitu textu poetky, ktorá je v „našom“ domácom prostredí dobre známa. Pri práci s textom sa pritom budem čiastočne opierať o psychoanalytické prístupy v translatológii (Venuti 2013, Serrano Tristán 2014) a metodologicky a teoreticky inklinujem viac k postštrukturalistickým a postkoloniálnym pohľadom na preklad – teda k tým, ktoré preklad nepovažujú za falošný originál alebo nedokonalú napodobeninu, ale za nový text, respektíve

novú verziu textu axiologicky voči originálu nie podradnú (porovnaj napríklad Robinson 2017).

Škótsky básnik a prekladateľ zo slovenčiny a srbčiny James Sutherland-Smith na Slovensko prišiel už v zlomovom roku 1989. Pedagogicky dlhoročne pôsobil na Filozofickej fakulte v Prešove a od začiatku 90. rokov sa venuje básnickému prekladu slovenskej poézie, sústavne sa okrem iného zameriava na tvorbu Mily Haugovej. Najväčšími úspechmi v tomto smere sú jeho dva preklady výberu z Haugovej diela: *Scent of the Unseen* (Vôňa nevideného, 2003) a *Eternal Traffic* (Večná premávka, 2020). Oba zväzky obsahujú všetky básne tak v angličtine, ako aj v slovenčine a vyšli v stredne veľkom britskom vydavateľstve špecializovanom na poéziu Arc Publications. V oboch prípadoch Sutherland-Smith pracoval s filologickou podporou konzultantky, pre ktorú je slovenčina materinským jazykom – v prvom prípade mu pomáhala manželka Viera Sutherland-Smith a v druhom je ako spolutvorkyňa prekladu uvedená jeho dcéra Katarína Šoltis Smith.<sup>7</sup> Obe vydania, hoci ich delí časový odstup viac ako pätnástich rokov, využívajú v podstate rovnakú stratégiu – veľmi podrobne sa zameriavajú na morfológické, syntaktické a formálne vlastnosti východiskového textu, ktoré sa snažia napodobniť v anglickej verzii. Sutherland-Smith si prekladovú stratégiu sformuloval vo svojich prekladateľských začiatkoch takto: „Nesnažil som sa z hrubých prekladov vytvoriť originálne básne, ktoré by odrážali moju vlastnú básnickú osobnosť. (...) Pokúsil som sa dospieť k verziám, ktoré sa snažia vytvoriť dojem originálu, čo sa týka významu aj formy.“ (Sutherland-Smith 1993: 6)<sup>8</sup>

Výsledkom tohto prístupu sú texty, ktoré do veľkej miery kopírujú slovo-sled originálu a členenie do veršov. Sutherland-Smith preklady z hľadiska sémantiky a štylistického zafarbenia konzultuje i so samotnou poetkou. Tento prístup, ako je zjavné po nahliadnutí do textov, vnáša do básní formulácie, ktoré sú pre cieľový jazyk cudzie, a odráža tak stratégiu „doslovného“ prekladu, ktorú obhajuje Antoine Berman (2012: 297), t. j. prístup, ktorý sa nezameriava len na prerozprávanie sémantiky východiskového textu, ale sa ponára tiež do jeho (i jazykovej) formy – rekonštruuje konkrétny proces signifikácie diela a transformuje tak prekladový jazyk.

Preklady Jamesa Sutherland-Smitha vznikali v podmienkach, ktoré možno považovať za ideálne – prekladateľ, ktorého materinským jazykom je angličtina a ktorý má bohaté skúsenosti s prekladovou aj pôvodnou tvorbou, mal prístup k filologickej podpore nositeľky slovenského jazyka, spolupracoval s renomovaným vydavateľstvom, ktoré svoju činnosť rozvíja v anglofónnom prostredí, a konzultoval prekladové riešenia s autorkou. Napriek tomu – a napriek tomu, že sa zároveň pokúšal o blízke napodobňovanie východiskového textu – je však z pohľadu na preklady zjavné, že Haugovej štýl písania kládol také interpretačné prekážky, že preklad do značnej miery transformuje východiskový text a obsahuje nejedno miesto, ktoré v terminológii Antona Popoviča možno označiť za negatívny posun, teda za „nesprávne riešenie informácie spôsobené nepochopením originálu“ (Popovič 1975: 282). Mojmým zámerom na tomto mieste nie je považovať originál za nedosiahnuteľný cieľ, pre ktorý je preklad len falzifikátom, ani spisovať zoznam sémantických nezrovnalostí. Namiesto toho by som

<sup>4</sup> Úspešné šírenie slovenskej literatúry v anglofónnej sfére je v ostatnej dekáde do veľkej miery zásluhou prekladateľky slovenskej prózy do angličtiny Julie Sherwood, ktorá propaguje slovenskú literatúru online, organizuje čítania slovenskej literatúry vo Veľkej Británii, oslovuje vydavateľstvá, ktoré by mohli prekladať slovenskú prózu vydávať a pod.

<sup>5</sup> Výberovo: *Dama in samorog* (2022, slovinský preklad Andrej Pleterški), *Zwischen zwei Leeren* (2020, nem. preklad Anja Utler), *Schlaflied wilder Tiere. Gedichte* (2011, nem. preklad Anja Utler), *Zwischen zwei Leeren* (2020, nem. preklad Anja Utler), *Langsame Bogenschützin* (2017, nem. preklad Slávka Rude-Porubská), *Gradiva* (2001, fr. preklad Sabine Bollack), *Sandatlas* (2001, nem. preklad Angela Repka), *Das innere Gesicht* (1999, Zdenka Becker), *Alfa* (2003, slovinský preklad Alenka Šalej).

<sup>6</sup> Citát (Ferenčuhová 2018: 36) pochádza z prekladu textov zo zbierky *Ohrozený druh: „telo, aké si pamätám“* (Ferenčuhová 2012: 71).

<sup>7</sup> *Scent of the Unseen* tiež obsahuje básne, ktoré boli súčasťou antológie *Not Waiting for Miracles* (Milčák – Hocheľ 1993) a ktoré prekladateľ pretlmočil v spolupráci so Štefániou Allen. Tá vo výbere z r. 2003 nie je spomenutá.

<sup>8</sup> Pokiaľ nie je uvedené inak, citáty z angličtiny som preložila sama. Pri ukážkach z veršov v hranatých zátvorkách ponúkam preklady či spätné preklady (t. j. preklady prekladov naspäť do jazyka originálu) čo najviac sa pridŕžajúce anglickým verziám – gramaticky aj lexikálne.

chcela pristupovať k premenlivému ekosystému textových ozvien ako k sieti, ktorá poskytuje vzácnu príležitosť nahliadnuť do nezmieriteľných napätí, vzájomných intimít a krivolakých bludísk väzieb medzi jazykmi, ktoré formujú naše nepresné, vždy vopred determinované, no stále premenlivé videnie sveta. Budem sa venovať len niekoľkým textovým fragmentom v prekladoch dvoch básní, cez ne sa však dotknem viacerých s nimi previazaných textov – verzíí Haugovej básní a básní Jorgeho Luisa Borgesa a Sylvie Plath a ich slovenských variantov. Prostredníctvom nich sa pokúsím ukázať, ako vzdorujúce a prispôsobujúce sa textové prvky pri strete s inakosťou (čítajúcim a prekladajúcim subjektom, jazykom, básnickou tradíciou) vedú k inšpiratívnym kontamináciám a demonštrujú tým tak bohatstvo, ako aj nezmieriteľnú odlišnosť textových univerz.

### ZVÝŠKY: PPP: PREKLADOVÉ PRERIEKNUTIA, PREKLEPY

Jednou z techník, ktorá je pre poéziu Mily Haugovej typická, je dekompozícia slova, ktorá signalizuje emocionálne poznačenú, prerušovanú výpoveď a/alebo vytvára slovnú hru. Tento prostriedok otvára v texte priestory, do ktorých sa pri čítaní možno semioticky vkladať, čím sa text stáva zraniteľnejším voči alternatívnym interpretáciám. James Sutherland-Smith sa v snahe sprostredkovať čo najviac z východiskového textu snažil aj tieto prvky preniesť do angličtiny a so zmrzačenými slovami zaobchádzal ako s miestami sémantického vrstvenia a viacznačnosti. Nedokázal sa však pri preklade vyhnúť prerieknutiam. Jedno z nich nájdeme v básni *Tesná maska* z Haugovej šiestej básnickej zbierky *Nostalgia*: „*pomaly sa spúšťajúca kotva... dievčatá sa ústami ne- / ustále dotýkajú smrti, starého rímskeho skla... pravidelne*“ (Haugová 1993: 49, zvýr. I. H.); „*slowly dropping anchor... with their lips girls un- / steadily touch death, old Roman glass... regularly [pomaly sa spúšťajúca kotva... svojimi ústami sa dievčatá ne- / stálo dotýkajú smrti, starého rímskeho skla... pravidelne]*“ (Haugová 2003: 21, zvýr. I. H.).

Oddelenie zápornej morfémy *ne-* od slova *neustále* posúva fragment – *ustále* do nasledujúceho verša. Osirotená zvyšná časť lexémy bez ohľadu na jej presné morfológické zloženie je z hľadiska bežnej recepcie deformáciou slova *neustále*. Zhluk grafém *-ustá* na začiatku odseknutej časti slova vytvára výraznejšiu rezonanciu s *ústami* z predchádzajúceho verša, čím zdôrazňuje pasáž a posilňuje jej obsah: zmyslovosť dotyku úst, chuť trpkosladkého bozku smrti. Prekladateľské prerieknutie pritom pravdepodobne pramení z podobnosti slov „*neustále*“ a „*nestále*“ – *u* na začiatku zhľuku ako asémantický prvok pre recepcii zrejme jednoducho vypadlo.

Prípady takých posunov, ktoré sú výsledkom práce skúsených prekladateľov a prekladateľiek, možno interpretovať i z psychoanalytického hľadiska (Serrano Tristán 2014, Venuti 2013). Dobrý prehľad literatúry o tom, ako translológia využíva psychoanalytické koncepty vo svojej metodológii, poskytuje Meritxell Serrano Tristán (2014). Zložitost pôvodu akéhokoľvek textu (prekladateľského či neprekladateľského) podľa nej výstižne sformulovala Amalia Monroy

Rodríguez (1999), ktorá píše, že obsahy toho, čo hovoríme, nemajú pôvod v stabilnom zdroji – východiskovom texte –, ale sú kombináciou označujúcich, ktoré reprezentujú jazykových aktérov/aktérky a signifianty z jazykov, s ktorými pracujeme (Serrano Tristán 2014: 71). Z tohto pohľadu je posun v citovanom úryvku výsledkom textových prvkov a špecifik prekladateľského subjektu ako uzla označujúcich, ktoré absorboval počas života. Z technického hľadiska by sme azda Sutherlandovo-Smithovo chybné čítanie mohli interpretovať ako prostú motosenzorickú chybu – teda ako chybu odlišnú od takej, ktorá je výsledkom nevedomej motivácie. Ako však tvrdí Serrano Tristán (2014: 74), aj motosenzorické chyby nesú (potenciálny) význam v tom zmysle, že spôsob, akým sa mýlime – pri nesprávnom čítaní či preklade –, poukazuje na význam, ktorý si recipient/ka praje v texte nájsť. Podľa Serrano Tristán taketo prešľapy možno pochopiť len v nadväznosti na hlbšiu osobnú analýzu (2014: 76), americký translológ Lawrence Venuti však považuje textovú analýzu za postačujúcu. Vo svojich akademických psychoanalytických dotykoch s textom a prekladom pritom nadväzuje na koncept freudovského zvyšku (*remainder*) v chápaní Jeana-Jacquesa Lecerclea – teda na to, čo sa v zovšeobecneniach jazykových pravidiel stráca (Lecerclé 1990: 19): „Jazyk má aj druhú stránku – takú, ktorá pozornosti jazykovedca/jazykovedkyne uniká. Nedeje sa tak pritom preto, že by ju ten v danom momente prasto prehliadol/prehliadla. Odvrátená strana jazyka pozornosti uniká nie náhodne, ale nevyhnutne a do popredia sa dostáva len v nonsensových a básnických textoch, v mystických osvieteniach či delíriách logofilov/logofiliek a psychiatrických pacientov/pacientiek.“ (Lecerclé 1990: 6)

Venuti zvyšok v preklade definuje relatívne presne ako „jazykové formy a textové efekty, ktoré obmieňajú tak aktuálny štandardný dialekt prekladového jazyka, ako aj formálne a sémantické dimenzie východiskového textu“ (2013: 37). Príklady, ktoré analyzuje, sú však vo vzťahu k deviacii od noriem prijímajúceho jazyka voľnejšie: „V preklade (...) môže byť zvyšok zo strany prekladateľa nevedomovaný, ale vo vzťahu k východiskovému textu a prijímajúcej kultúre významný. Prekladateľ môže napríklad nevedomky nesprávne interpretovať lexému či syntaktickú konštrukciu východiskového textu a táto chyba sa môže odraziť vo významoch, ktoré poukazujú na potlačenú interpretáciu východiskového textu.“ (Venuti 2013: 38)

Zvyšok v preklade možno všeobecne chápať ako odchýlku od normatívneho čítania textu, ktorá sa následne prejavuje vo voľbe takého prekladového riešenia, ktoré možno interpretovať ako prejav potlačenej túžby prekladateľa či prekladateľky po určitom význame. Takto budem zvyšok v preklade chápať i ja. Namiesto negatívneho prekladového posunu či označenia prekladu za chybný zároveň v tomto kontexte budem pracovať s označeniami prekladový preklep, pokľznutie či prerieknutie. Tie mi nielen pomôžu dištancovať sa od teórie ekvivalencie a prikloniť sa viac k performatívnemu chápaniu prekladu, ale tiež terminologicky zostávajú v psychoanalytickej sfére. Prekladový preklep potom v tomto ponímaní nie je nástrojom kritiky prekladu, ktorá by sa sústredila na hodnotenie aproximovania prekladu k ideálu ekvivalencie – taký typ diskusie s prekladom by mal byť buď súčasťou komparatívnej redakcie prekladu, alebo prekladovej recen-

zie. Siahnutie po označeniach prekladový preklep, pokĺznutie či prerieknutie, naopak, otvára možnosti interpretácie. Sémantika, ktorá týmto aktom – poznačením textu znakom nezmazateľne poškvreným poruchou, hĺbkovo zraneným pamäťou medzery medzi neprístupnou „vecou“, ktorú mal text obsahovať, a samotným textom – vzniká, sa stáva ohniskom, v ktorom sa aktívne stretávajú a v plynulom dialógu splývajú agendy a pletivá stelesnených jazykov. Prekladové pokĺznutia ako miesta, v ktorých sa stretávajú napätia, trhliny, strach, násilie, tradícia, ideológie a jazyková pamäť, sú znakmi nevedomej motivácie a stopami nevedomia, ktoré pôsobi na prekladateľské rozhodnutia, sprítomňuje sa v prekladovom texte, kde je potom prístupné rekonštrukcii (Venuti 2013: 33).

Preklep, ktorý do prekladu básne *Tesná maska* vniesol James Sutherland-Smith, v tejto optike naznačuje prekladateľom želané či predpokladané vlastnosti lyrických hrdiniek v blízkom kontakte so smrťou. V preklade sa dievčatá nedotýkajú smrti „*ne- /ustále*“ (v angličtine napríklad „*un- / ceasingly*“), ako naznačuje slovenský východiskový text, ale „*un- / steadily*“, teda „*ne- / stálo*“, neisto, váhavo. K atribútom pripisovaným ženám v Haugovej poézii pritom patria vlastnosti ako vytrvalosť či (skôr pasívna ako aktívna) vnútorná sila – teda charakteristiky, ktoré vyjadruje aj príslovka *neustále*, ktorú poetka v citovaných veršoch použila. Na druhej strane, verziu Sutherland-Smitha možno chápať ako nahradenie východiskového významu „prekladateľovou vlastnou nevedomou túžbou, túžbou po určitom význame“ (Venuti 2013: 39), ktorá v tomto prípade persónam v básni prisudzuje vlastnosti stereotypne v patriarchálnej optike pripisované dievčatám a ženám (krehkosť, nestálosť a pod.). Zároveň kladie preklad väčšiu interpretačnú váhu na motív smrti a úctu k nej než na vlastnosti protagonistiek. Hierarchia, ktorú anglický text zavádza, stavia do popredia posvätnú nepoznatelnosť smrti a toho, čo sa nachádza za jej liminálnym priestorom. Aktivita persón je v preklade druhoradá – ide o jednoznačne profánne, svetské subjekty, ktoré sa v úcte podriaďujú nesmiernosti, neprenosnosti smrti, s ktorou sa stretávajú. Slovenský text na rozdiel od prekladu tranzitnú skúsenosť stávania sa ženou akcentuje s rovnakou hĺbkou ako smrť s jej duchovným či Reálnym rozmerom. Intímny zmyslový (hmatový a potenciálne chuťový) kontakt dospievajúcich žien so smrťou akcentuje liminálnu skúsenosť dospievania – báseň pokračuje takto: „*pravidelne / im na stehnách tmavne prvá krv*“ (Haugová 1993: 49). Východiskový text potom rozvíja motív smrti skôr v metaforickom než doslovnom zmysle. Liminálne skúsenosti začiatku menštruácie a umierania sa v básni prelínajú, premena dievčat na ženy nadobúda vlastnosti zániku identity a smrť je čímisi, k čomu sa môžu takto intímne priblížiť len ženy v tranzitnom štádiu.

### INTER-/INTRA: BPH: BORGES – PLATH – HAUGOVÁ

Ďalším prostriedkom, ktorý Haugová využíva na zvýšenie interpretačnej nestability textu, je prenášanie motívov z básne do básne, z knihy do knihy a z jazyka do jazyka. Vďaka opakovaniam s variáciami – návratným prepracúvaniam star-

ších textových fragmentov – je jej písanie v neustálej komunikácii so svojimi staršími vrstvami a jej poézia je tak hlboko ponorená do explicitných aj implicitných intertextových aj intratextových odkazov. Polozabudnuté spomienky na hlasy iných a na hlasy jej predchádzajúcich textov sa v básňach spájajú a tkajú hustú polyfónnu sieť. Jednotlivé uzly-básne v tejto sieti sú zraniteľné voči odstredivým (vzťahy s inými textami) aj dostredivým (vzťahy v jednotlivých básňach aj v textovom tele Haugovej tvorby) silám, ktoré na ne pôsobia. Aj báseň *Tesná maska* dobre ilustruje tento živý, pohyblivý charakter jej písania. V roku 1989 Haugová pod rovnakým názvom publikovala dve rôzne, no vzájomne textovo prepojené básne. Textový variant prvej z nich (1989a) sa neskôr objavil v jej štvrtej básnickej zbierke *Čisté dni* (1990) a druhý (1989b) sa stal súčasťou zbierky *Nostalgia* (1993). Báseň v preklade Sutherland-Smitha (2003) je pritom anglickým pretlmočením verzie z roku 1993. Všetky štyri texty okrem názvu spája jediný priamy textový odkaz – motív milencov, ktorí sa podobajú v spánku a v smrti: „*V smrti sa ti podobám, v spánku*“ (Haugová 1989a: 21); „*v smrti sa ti podobám, v spánku*“ (Haugová 1990: 35); „*Ten, ktorý sa ti v smrti podobá / v spánku*“ (Haugová 1989b: 52); „*v smrti / sa podobáte, v spánku*“ (Haugová 1993: 49); „*in death / you resemble yourself, in sleep...* [v smrti / sa podobáš sebe, v spánku]“ (Haugová 2003: 21).

Preklad prináša alternatívnu interpretáciu úryvku a do textu uvoľňuje nové významy. Do popredia sa tu dostáva lyrická hrdinka, ktorá hovorí o sebe (a sprostredkovane o tom, kto text číta) v druhej osobe a o dosahovaní najvyššej úrovne autenticity, bytia v sebe, identity ja so sebou v uvoľnení sa z chaosu zmyslových vstupov a sebakontroly vedomia. Zároveň akcentuje identitu lyrickej hrdinky pred prekročením prahu sna alebo smrti a po ňom – hrdinka vyzerá rovnako pred liminálnou skúsenosťou aj po nej, je rozpoznateľná v živote po živote. Východiskový text zasa hovorí o absolútnom zážitku erotickej lásky, o milencoch, ktorí splývajú v jedno alebo pokračujú vo vzájomnej identite v prechodnom stave spánku ako obraze smrti a v smrti samotnej. Smrť je v tejto básni vo všeobecnosti transformačným zážitkom, pulzujúcim prechodným bodom, spojeným so znovuzrozením či vzkriesením a v širšom zmysle s radikálnou telesnou a duchovnou premenou. Je vpísaná do obrazu pohybu a eróznej činnosti morských vôd, do obrazu dorastajúceho jašteričieho chvosta, dospievania dievčat, menštruácie a orgazmu („*vysoký tón hrdlom lásky / vytepaný do striebra*“, Haugová 1993: 50). V citovanej pasáži východiskovej básne je smrť najviac metaforou transformačnej sily erotickej lásky. V preklade sa, naopak, ťažisko zas posúva k transcendentálnym a duchovným významom.

Také uchopenie motívu smrti, aké nachádzame vo východiskovom texte (nástroj intenzifikácie pocitu), sa v období štátneho socializmu v slovenskej poézii vyskytuje s výnimkou obdobia politického odmäku len zriedkavo. Smrť ako mystický a erotický zážitok vstupuje do Haugovej tvorby výraznejšie ako dôsledok jej dotykov (preklad, recenzovanie, čítanie) s textami iných (Sylvia Plath, Paul Celan, Ingeborg Bachmann, Jorge Luis Borges a i.). Dve z verzií básne *Tesná maska* (1989a, 1990) pritom nesú motto z Borgesovej básne *Límites* (Hranice), ktorá pochádza zo zbierky *El Hacedor* (Tvorca, 1960) a pripisuje sa apokryfnému

## Literatúra

ADAMOVIČ, L. 2011. Súčasná slovenská literatúra v anglických prekladoch. In JANEČOVÁ, E. – KRÁĽOVÁ, B. (eds.). 2011. *Tvorivé prekladateľské reflexie. Umelecký preklad v teórii a praxi EU*. Nitra : Tribun EU

ADAMOVIČ, L. 2012. Perspektívy prekladania slovenskej literatúry do cudzích jazykov. In BILOVE-SKÝ, V. (ed.). 2012. *Preklad a tlmočenie 10. Nové výzvy, prístupy, priority a perspektívy*. Banská Bystrica : UMB.

ANDRIČÍK, M. 2021. *Slovenská poézia v anglických knižných prekladoch*. Košice : ŠafárikPress.

BENJAMIN, W. 2007. *Illuminations*. Pre. Harry Zohn. New York : Schocken Books.

BERMAN, A. 2012. Translation and the trials of the foreign. In VENUTI, L. (ed.). 2012. *The Translation Studies Reader*. Londýn a New York : Routledge.

BORGES, J. L. 1972. *Selected Poems 1923 – 1967*, ed. N. T. di GIOVANNI. Londýn : Allen Lane The Penguin Press.

ĎURČOVÁ, B. 2015. *K špecifikám prekladu prozaických textov Jorgeho Luisa Borgesa do slovenčiny (možnosti a hranice kritiky prekladu)* [dizertačná práca]. Bratislava : Univerzita Komenského v Bratislave.

HAUGOVÁ, M. 1989a. Tesná mas-ka. In *Romboid*, č. 3.

HAUGOVÁ, M. 1989b. Tesná mas-ka. In *Slovenské pohľady*, č. 5.

HAUGOVÁ, M. 1990. *Čisté dni*. Bratislava : Slovenský spisovateľ.

HAUGOVÁ, M. 1991. *Praláska*. Bratislava : Slovenský spisovateľ.

HAUGOVÁ, M. 1993. *Nostalgie*. Bratislava : Slovenský spisovateľ.

HAUGOVÁ, M. 1994. Veľké ospra-

uruguajskému básnikovi Juliovi Platerovi Haedovi. Borgesova mystifikácia rezonuje s nejasným pôvodom slovenskej verzie motta – Haugová neovláda španielčinu a slovenský preklad básne k dispozícii nebol (Ďurčová 2015). V slovenskom kultúrnom priestore 20. storočia takéto medzery často vyplňali české preklady, ale preklad básne *Hranice* vyšiel knižne v češtine až v roku 2013, takže dva verše, ktoré Haugová (1989a, 1990) použila, môžu byť jej vlastným pretlmočením nemeckého alebo maďarského prekladu.<sup>9</sup> Do ďalšieho variantu *Tesnej masky* však neprenikli verše, ktoré sa objavujú v motte starších verzií – preniká doň ale posledný verš Borgesovej básne, v ktorom sa hovorí o neprestajnom („*incesante*“) pôsobení smrti na živých: „*La muerte me desgasta, incesante* (Smrť ma neustále opotrebuje)“ (Borges 1972: 256).

Spojenie pulzujúcej vytrvalosti (*neustále*) a smrti rezonuje s obrazom dievčat, ktoré sa ústami neprestajne dotýkajú smrti vo veršoch citovaných vyššie. V tomto kontexte vytvára poklznutie, ktoré je výsledkom prekladovej interakcie Sutherland-Smitha s Haugovej poéziou („*with their lips girls un- / steadily touch death*“ [svojimi ústami sa dievčatá **ne- / stálo** dotýkajú smrti]), akési korekčné zrkadlo pre borgesovskú inšpiráciu Haugovej. Zatiaľ čo poetkino privlastnenie si motívu neprestajného dotyku so smrťou možno považovať za istú podobu feministického a psychoanalytického čítania Borgesa, anglická verzia Sutherland-Smitha vracia hierarchiám ich pôvodnú konšteláciu, v ktorej centrálnu rolu zohráva smrť a v ktorej je telesnosť potlačená na úkor duchovna.

## PRE-PRE-PRE: PREPISOVANIE, (PRE)PREKLAD

Haugovej poézia ako taká je poznačená hlasmi iných – explicitnými, prítomnými v nepresných ozvenách alebo prítomnými v absencii. V 80. rokoch 20. storočia slovenská poetka prekladala poéziu Sylvie Plath a táto skúsenosť mala, ako ukazuje aj korpusová analýza zmien frekvencie slov (Hostová 2013), na jej písanie zásadný vplyv. Tak ako motív smrti – exaltovaná intenzifikácia životných skúseností –, ani otvorená sexualita a telesný eros neboli v slovenskej literatúre pred rokom 1989 celkom bežné. Jednou z ozvien, ktoré do Haugovej poézie presiakli z dôverného kontaktu s písaním Sylvie Plath, bola zvýšená frekvencia použitia lexémy *lono*, ktorú slovenská poetka použila ako slovenský ekvivalent *womb* (maternica, Hostová 2013: 34). V slovenčine *lono* pritom označuje (1) predok dolnej časti trupu a stehien, (2) vonkajšie pohlavné orgány ženy (poeticky), (3) vnútorné pohlavné orgány ženy (poeticky) a – metonymicky – (4) ochrannú vnútornú časť niečoho (Lono 2022). Anglická lexéma síce nenesie významy (1) a (2), ale je podobne poeticky zaťažaná a obe slová – anglické aj slovenské – sa spájajú so ženskou plodnosťou. Haugovej voľba lexémy *lono* do prekladu vnáša intenzívnejšie sexuálne konotácie a oslabuje spojenie s reprodukčnou funkciou pohlavných orgánov. Tento posun nepoukazuje len na rozdiely medzi jazykovým uchopením ženských sexuálnych orgánov v dvoch rozličných jazykoch, ale rezonuje tiež s modelom ženskosti v Haugovej pôvodnej poézii. Vo vzťahu k sociálnym a biologickým funkciám žien v kontexte materstva sú hrdinky v poézii

Mily Haugovej omnoho slobodnejšie ako u Sylvie Plath. Sutherland-Smith pri preklade Haugovej *lona* takmer bez výnimky siahol po lexéme *lap*, ktorá označuje predok spodnej časti trupu a stehná sediacej osoby (Lap 2022) a pri ktorej prekladové slovníky v tomto kontexte uvádzajú ekvivalent *lono*. Lexému *womb*, ktorú do svojej poézie Haugová preniesla z tvorby Sylvie Plath ako *lono*, Sutherland-Smith použil len raz, vo výbere *Scent of the Unseen*, a to v kontexte, ktorý sa jednoznačne vzťahuje na telesné vnútro a hovorí o plodnosti: „*pohyb plodu v lone*“ (Haugová 1991: 23) prekladá ako „*the stirring of the fruit of the womb*“ (mrvenie sa plodu maternice) (Haugová 2003: 55). Vo zvyšných prípadoch sa v preklade vyskytuje *lap*, teda slovo, ktoré jednak potláča erotický náboj východiskového textu a jednak do pozadia odsúva rodovú identitu ako takú. Príklad na takéto prekladové riešenie možno nájsť aj v anglickej verzii básne *Tesná maska (Tight mask)*: „*... pobrežie, rozdrobený múr, / smaragdová koža mŕtvej jašterice, šperk vo vlhkom / piesku mora... kvet nikoho... lono napoly spiace...*“ (Haugová 1993: 49); „*... shore, a crumbled wall, / the emerald skin of a dead lizard, a jewel in the damp / sea sand... flower of no-one... a lap half-asleep...*“ (Haugová 2003: 21).

V takýchto prípadoch je preklad v porovnaní so slovenským textom výrazne zdržanlivejší: z textu odstraňuje bohaté konotácie sexuality a plodnosti nielen voľba *lap* ako ekvivalentu pre *lono*, ale aj to, že prekladateľ charakteristiku „*piesku mora*“ – *vlhkosť* – tlmočí ako *damp (vlhký, navlhnutý* – spravidla vzduch alebo objekt vo vlhkom priestore). More je okrem iného aj miestom zrodu (v mýtoch o stvorení, vo vývoji ľudstva, ako aj v umení a literatúre) a prídavné meno *vlhký* – podobne ako napríklad *wet (vlhký* v širokom spektre kontextov) v angličtine (nie však *damp*, ktoré použil prekladateľ) – so sebou do textu vnáša sexuálne konotácie. Ženská identita, ktorú východisková báseň opakovane projektuje prostredníctvom sexuality, je v angličtine výrazne menej libidinálna. Jedným z dôvodov, ktoré k tomu viedli, by mohol byť aj fakt, že text, ktorý napísala (heterosexuálna) žena, prekladal (heterosexuálny) muž. Cudnejšie zobrazenie sexuality by tak mohlo prameniť z internalizovaných spoločenských konvencií profesionálnej komunikácie medzi mužom a ženou a z toho, že otvorená ženská sexualita sa ešte stále považuje za tabu a preklad ju mohol potlačiť v záujme vyššej prijateľnosti. Prekladateľ-muž tak mohol podvedome cítiť nutkanie niektoré časti textu cenzurovať alebo zvyšovať ich étos. Režazec prekladových poklznutí a voľba daných prekladových riešení odhaľuje medzipriestor, cez ktorý možno nahliadnuť do spletitej siete nepriliehajúcich kultúrno-jazykových spôsobov uchopenia sexuálneho ženského tela, rodu a libida a bohato vrstvených a prepletených ľúbostných, reprodukčných, ochranných, materských, sociálnych a ekonomických aspektov, ktoré sa k nim viažu.

Nezmazateľná mnohohlasnosť Haugovej výrazu prenáša ozveny textov iných a nesie v sebe aj plathovské ozveny cez rozsiahle časové úseky. Hoci americkú poetku prekladala v 80. rokoch 20. storočia, zreteľné stopy tohto intimného textového kontaktu možno nájsť aj v básňach publikovaných o niekoľko desaťročí neskôr – okrem iného aj v básni *Priesvitnosť* zo zbierky *Miznutie anjelov* (2008). Anglický preklad básne od Jamesa Sutherland-Smitha vychádza vo výbere *Eter-*

vedlnenie prekladania alebo janieja. In HUBEROVÁ, Ch. (ed.). 1994. *Záhyby reči. Nová rakúska lyrika*. Bratislava : Logos.

HAUGOVÁ, M. 2003. *Scent of the Unseen*. Pre. James Sutherland-Smith. Todmorden : Arc.

HAUGOVÁ, M. 2008. *Miznutie anjelov*. Bratislava : Slovenský spisovateľ.

HAUGOVÁ, M. 2020. *Eternal Traffic*. Pre. James Sutherland-Smith. Todmorden : Arc.

HOSTOVÁ, I. 2013. *Haugovej Plathovej, Plathovej Haugová: o prekladoch poézie Sylvie Plathovej*. Prešov : Prešovská univerzita v Prešove.

HOSTOVÁ, I. 2015. On contemporary Slovak poetry in English translation. In GROMOVÁ, E. – KUSÁ, M. (eds.). 2015. *Preklad a kultúra 5*. Nitra and Bratislava : UKF – Ústav svetovej literatúry SAV.

JONES, F. R. 2018. The politics of literary translation. In FERNÁNDEZ, F. – EVANS, J. (eds.). *The Routledge Handbook of Translation and Politics*. Oxon and New York : Routledge.

KRATZ, D. – SHAPIRO, N. 1986. An Interview with Norman Shapiro. In *Translation Review*, č. 1.

LAP. 2022. *Merriam-Webster*. Dostupné na: [www.merriam-webster.com/](http://www.merriam-webster.com/). Získané: 19. 1. 2022.

LECERCLE, J.-J. 1990. *The Violence of Language*. Londýn – New York : Routledge.

LONO. 2022. Krátky slovník slovenského jazyka. Dostupné na: <https://slovník.juls.savba.sk/>. Získané: 19. 1. 2022.

MILČÁK, P. – HOCHÉL, B. (eds.). 1993. *Not Waiting for Miracles*. Levoča : Modrý Peter.

PÁNISOVÁ, Ľ. 2014. *Slovenská literatúra v anglickom preklade – história a súčasnosť (1832 – 2013)*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.

PÁNISOVÁ, Ľ. 2015. Diachrónna analýza prekladu slovenskej literatúry do cudzích jazykov s pri-

9 Za konzultáciu o prekladoch Jorgeho Luisa Borgesa ďakujem Barbare Sigmundovej (emailová komunikácia zo 14. 12. 2020).



márnym zameraním na angličtinu. In GROMOVÁ, E. – KUSÁ, M. (eds.). 2015. *Preklad a kultúra 5*. Nitra – Bratislava : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre – Ústav svetovej literatúry SAV.

PÁNISOVÁ, L. 2019. Crossing Borders through Translation: On Reception of Slovak Literature in English-Speaking Countries. In *Scientia et Eruditio*, č. 3, s. 61 – 75.

PERLOFF, M. 1984. The Two Ariels: The (Re)making Of The Sylvia Plath Canon. In *The American Poetry Review*, č. 6.

PLATH, S. 1981. *The Collected Poems*, ed. Ted Hughes. New York : Harper & Row.

PLATHOVÁ, S. 1985. Lúboštný list. Prel. Mila Haugová. In *Revue svetovej literatúry*, č. 1.

PLATHOVÁ, S. 1989. *Luna a tis*. Prel. Mila Haugová. Bratislava : Slovenský spisovateľ.

PLATHOVÁ, S. 2003. *Hrana*. Prel. Mila Haugová. Bratislava : Slovenský spisovateľ.

POPOVIČ, A. 1975. *Teória umeleckého prekladu*. Bratislava : Tatran.

PORTER, D. 1989. Psychoanalysis and the Task of the Translator. In *MLN*, č. 5.

ROBINSON, D. 2017. Čo za literatúru je umelecký preklad? Prel. Aneta Vyrostecková a Ivana Hostová. In *Target Online*. Cit. 20. 12. 2022. Dostupné na: <https://benjamins.com/online/target/articles/target.16064.rob.sk>. Získané: 10. 11. 2020.

RODRÍGUEZ MONROY, A. 1999. *El saber del traductor: hacia una ética de la interpretación*. Barcelona : Montesinos.

SAWERS, G. 2018. Geoff Sawers

*nal Traffic* v roku 2020: „**Tvoja duša čistá kocka ľadu** / *Tvoja duša čistá kocka ľadu (hudba) nesúlad v odriekaní:*“ (Haugová 2008: 59, zvýr. M. H.); *Your soul a pure ice cube / Your soul a pure ice cube (music) dissonance in self-denial:*“ (Haugová 2020: 71).

Intertextuálny odkaz na Sylviu Plath je vložený do obrazu duše prirovnanej ku kocke ľadu, ktorý inšpiroval úryvok z básne *Love letter* (Lúboštný list). Plath ju napísala v roku 1960 a báseň vyšla v posmrtno vydanéj zbierke „prechodných“ (Perloff 1984: 10) básní *Crossing the Water* (Prechod cez vodu, 1971) – teda básní, v ktorých je badať posun v poetkinom básnickom dozrievaní, no ktoré ešte nedosahujú mrazivú uhrančivosť textov zo zbierky *Ariel* (1965). Haugová túto báseň preložila ako *List lásky* a zaradila ju ako celkom prvú báseň do svojho prekladu výberu z poézie Sylvie Plath (Plathová 1989, 2003): „*Now I resemble a sort of god / Floating through the air in my soul-shift / Pure as a pane of ice. It’s a gift. [Teraz sa podobám na čosi ako boha / keď sa vznášam vzduchom v duševnom posune<sup>10</sup> / čistá ako tabuľa ľadu. Je to dar.]* (Plath 1981: 147); „*Na akéhosi boha sa teraz podobám, / čo letí vzduchom do vrstiev mojej / duše čistej ako kocka ľadu. Je to dar.*“ (Plathová 1989: 10).

Prvá verzia prekladu tejto básne vyšla v roku 1985 v *Revue svetovej literatúry* spolu s ďalšími siedmimi Haugovej prekladmi básní Sylvie Plath (Plathová 1985). V tejto súvislosti je podstatné nielen to, že išlo o jednu z prvých básní tejto americkej poetky, ktoré sa Haugová rozhodla pretlmočiť do slovenčiny, ale aj to, že si ju vybrala na preklad napriek tomu, že nepatrí medzi najznámejšie a kriticky najoceňovanejšie texty Sylvie Plath. Hlavný dôvod tohto výberu s najväčšou pravdepodobnosťou spočíva v tom, že báseň sa vyjadruje k tomu, čo slovenskú poetku zaujíma i v jej pôvodnej tvorbe – psychické a fyzické zmeny, ktorými jej hrdinky prechádzajú v liminálnych situáciách (dospievanie, konfrontácia so smrťou, ponorenie sa do intenzívneho erotického vzťahu, starnutie a pod.). Fragment, ktorý preniká do jej neskoršej tvorby, vychádza zo slovenskej verzie prirovnania hovoriacej osoby k ľadovej tabuli. Haugová pri preklade siahla po ustálenom slovnom spojení – namiesto menej bežného slovného spojenia *tabuľa ľadu* do textu vnáša *kocku ľadu*. Prekladové riešenie mení predstavu studeného predmetu v básni – jeho tvar, stupeň nezvyčajnosti aj textové rámce, v ktorých sa slovné spojenie vyskytuje. Pripodobnenie osoby k tabuli ľadu v angličtine lyrickej hrdinke pripisuje vlastnosti ako priehľadnosť, neviditeľnosť či sebaoptlačanie, čo rezonuje s motívmi smrti/vzkriesenia v neskoršej poézii Sylvie Plath a tiež s tým, ako sa v tradičných teóriách prekladu chápe kvalitný preklad – ten má byť ako „tabuľa skla“ (Kratz – Shapiro 1986: 27). V tomto kontexte – vo vzťahu k paralele modelu ženskosti a definície prekladu – nie je nezaujímavé podotknúť, že preklad má v tradičnom myslení o preklade hierarchicky takú pozíciu, akú má v patriarchálnej spoločnosti žena, a býva tiež floskulami k žene pripodobňovaný. V slovenskej verzii básne sú duša a hrdinka ako gravitačné centrum významov oproti originálu substanciálnejšie, telesnejšie, hmotnejšie, čo je pozícia, ktorú lyrické osoby spravidla zaujímajú v Haugovej vlastnej poézii. Nelinearita, ktorá vzniká spätným prekladom Sutherlanda-Smitha, pôsobí centrifugálne na intertextuálnu semiologickú homeorézu a zviditeľňuje mrazivé

a nezaplňiteľné trhliny medzi štruktúrnym jazykovým uchopením ženských identít a konkrétnym reálnym a individuálnym textovým konaním.

## POST ACTUM

V závere úvah o prekladovom zvyšku si Lawrence Venuti kladie otázku, či „má rodová identita autora/autorky východiskového textu či prekladateľa/prekladateľky vplyv na povahu a význam symptomatických textových prvkov v preklade“ (Venuti 2013: 55). Diskusia o prekladoch básní Mily Haugovej od Jamesa Sutherland-Smitha naznačuje, že v prípade, keď prekladateľ-muž interaguje s textom napísaným ženou – a to navyše s takým textom, ktorý sa intenzívne zaoberá tým, aké to je byť ženou –, preklad môže byť skutočne poznačený rodovou identitou tých, čo tieto texty písali a prepisovali. Z faktorov v tejto interakcii však nemožno vylúčiť ani toho, kto texty analyzoval – a v tomto prípade ide o heterosexuálne sa identifikujúcu ženu sympatizujúcu s feminizmami a queer teóriami. Vo svetle mojej analýzy sa tak javí, že cieľový text do úzadia zatlačil eros a telesnú prítomnosť ženského subjektu a obnovil metafyzické hierarchie narušené feminínnym/feministickým čítaním kultúrnej tradície. Preklad sa síce stále zaoberá ženskými identitami, tie sa však menej ponárajú do svojich stelesnených a sexuálnych kontextov a sú viac charakterizované takými stereotypnými vlastnosťami, ako sú váhavosť, slabosť, krehkosť, cudnosť či nevinnosť. Rodová a sexuálna identita, ktorá je jadrom Haugovej písania, je v preklade tiež menej výrazná ako v pôvodných textoch. Zvyšok, ktorý sa uvoľňuje zo Sutherlandovho-Smithovho prekladu, naznačuje existenciu internalizovaných spoločenských obmedzení, ktoré regulujú profesionálny styk medzi mužom a ženou a desexualizácia cieľového textu vedie k posilneniu transcendentálneho a duchovného posolstva Haugovej poézie. V takýchto pohľadoch na výseky textových univerz sú bariéry medzi vnútrojazykovými a medzijazykovými verziami textu výrazne priepustné. Vďaka tomu umožňujú všímať si jednak ozveny lexém, ktoré sa odrážajú v štrbinách medzi jazykmi a poéziami, a jednak sociálnu a psychologickú skladbu aktérov a aktérok ako štruktúrovaných a štruktúrujúcich uzlov signifikantov a zdrojov textového pohybu. V tomto pohľade texty a ich rozmanité interakcie menej poukazujú na idylické priestory dokonalej jednoty jazykov, ako ich videl Walter Benjamin (2007: 72), a viac odhaľujú chladný lacanovský nehumánny charakter jazyka, v ktorom „všetci dekódujeme vysielané správy v jazyku, ktorý nie je náš vlastný – správy, ktoré aj keď sú adresované nám, sú určené niekomu inému“ (Porter 1989: 1077).

(Realizáciu prekladu a výskumu podporil z verejných zdrojov formou štipendia Fond na podporu umenia.)

**U.** fond na podporu umenia

Reviews „Tidal Events: Selected Poems“ by Mária Ferenčuhová (translated by James Sutherland-Smith). In *Magma Poetry*. Dostupné na: <https://magmapoetry.com/geoff-sawers-reviews-tidal-events-selected-poems-by-maria-ferencuhova-translated-by-james-sutherland-smith/>. Získané: 5. 1. 2023.

SERRANO TRISTÁN, M. 2014. Psychoanalysis and Translation: A Literature Review. In *Letras*, č. 56. Dostupné na: <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/8605>. Získané: 10. 1. 2022. Získané: 1. 9. 2020.

SUTHERLAND-SMITH, J. 1993.

Translator’s preface. In MILČÁK, P. – HOCHÉL, I. (eds.). *Not waiting for miracles*. Levoča : Modrý Peter.

VENUTI, L. 2013. *Translation Changes Everything*. Londýn – New York : Routledge.

<sup>10</sup> Preklad refazca *soul-shift* by si vyžadoval rozsiahlejšiu úvahu, na tomto mieste však nie je kľúčový, ponúkam preto len ad hoc prekladovú možnosť.



Katalin Gály: Z projektu *Unfolding II.*, 2009 – z výstavy *Kataway (Shortcut)*, Slovenský inštitút, Budapešť, 2010



Katalin Gály: *Performancia*, Enikő Buday – tanec, Ishii Junya – tanec, Zsolt Sörös (AHAD) – live music, vernisáž výstavy *Kataway (Shortcut)*, Slovenský inštitút, Budapešť, 2010

## DENISA BALLOVÁ

### Ako bolí večné priateľstvo, keď naň zostaneme sami?

DE BEAUVOIR, Simone. 2021. *Nerozlučné*. Praha : Odeon. Preložil Alan Beguivin.

TÉMA SIMONE DE BEAUVOIR



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*.

Predstavujem si tú scénu pred sebou. Deväťročná Simone de Beauvoir vyčkáva v lavici parížskej katolíckej školy a na začiatku školského roka si k nej prisadne o niekoľko dní staršie dievča Élisabeth Lacoïn, zvaná Zaza. Napriek (či vďaka?) veku si vykajú – útle, drobné dievčatá v rovnošatách. Zaza je vtipná a odvážna, veselá a prirodzená, až Simone nestačí sledovať, čo všetko pre ňu toto dievča začína znamenať. Je ako slnko, zmysel, pravda jej dní. Prináša jej radosť a smiech, no zároveň strach, že svoju kamarátku stratí jedným slovom, malým gestom, nesprávnou odpoveďou. Momenty medzi štyrmi očami sú pre študentku de Beauvoir tými najvzácnejšími, Simone s ňou hovorí tak ako nikdy s nikým a dlho ani potom, čo Zaza zomiera. Nečakane necháva napospas mladú Simone bez dôverníčky, najlepšej priateľky. Sylvie Le Bon de Beauvoir, adoptívna dcéra francúzskej filozofky a spisovateľky, v predslove knihy *Nerozlučné* uvádza, že Zaza sa Simone ešte dlho zjavovala v snoch. A ona potom tápala, ako si s tým všetkým poradiť. Napokon zistí, že jej v tom pomôže literatúra, a tak sa v knihách de Beauvoir objavuje Zaza. Márne sa ju pokúša vzkriesiť, začleniť jej život aj smrť do viacerých svojich diel. V zásuvke však ukrýva novelu, snáď najautobiografickejšiu, ktorú napísala ešte v roku 1954, teda 25 rokov po Zazinej smrti. Opisuje v nej svoje priateľstvo a lásku, ktorú cítila k mladej žene. Je to podmanivé čítanie, ktoré strháva nielen k pozorovaniu toho, ako sa vyvíjalo, ale hlavne k pochopeniu, čím všetkým bola pre Simone de Beauvoir Élisabeth Lacoïn.

„V devíti letech jsem byla velmi spořádaná holčička; nebyla jsem jí vždy“ (s. 19) – začína svoje rozprávanie Simone de Beauvoir ako Sylvie Lepage krátko predtým, ako sa v učebni stretne s Andrée Gallard, ktorá stelesňuje Élisabeth Lacoïn. To je hlavné obsadenie, nič viac k nemu netreba. Francúzska autorka nepracuje s akciou, jej postavy (ona samotná a jej najlepšia priateľka) sa síce pohybujú v parížskych kulíšach, ale dôraz sa kladie na ich slová – hutné dialógy, napríklad v parku Jardin du Luxembourg, kde si sadnú na lavičku a vedú diskusie o náboženstve, spravodlivosti a rovnosti. Alebo keď sa pozorujú, kráčajú po neďalekom Boulevard Saint-Michel. Rastie medzi nimi spojenie, ktoré je jedinečné, mimoriadne na ich vek aj okolnosti. Druhá svetová vojna stále neskončila, v uliciach napriek ich symetrii vládne niekedy chaos a inokedy mizéria. Sylvie má však oči len pre Andrée, ktorá o jej sympatiách a pocitoch netuší. Rozvíjajú sa pomaly, narastajú s každým rokom, ktoré dievčatá vedľa seba prežívajú, keď riešia svoje postavenie v spoločnosti, túžby po vzdelaní, mužoch, telesnej blíz-

kosti. „Všetchny děti, které jsem znala, mě nudily; ale Andrée mě rozesmávala“ (s. 25), priznáva Sylvie, ktorá ich vzťah opisuje prostredníctvom vlastnej perspektívy – ich-formy, čo umožňuje načrtnúť nejednoznačnosť ich priateľstva. Myšlienky Andrée (Élisabeth) sú pred nami skryté, patria len jej. Namiesto toho sa pred nami odkrýva vnútorný svet mladého dievčaťa, ktoré svoju novú priateľku obdivuje, vzhliada k nej, nedokáže sa od nej odpútať: „V mých očiach si však najväčší obdiv získaly její jisté zvláštní rysy, které jsem nikdy nepochopila (...); tehdy se projevil tím nejnepokojivějším způsobem dar, který dostala z nebe a který mě okouzloval: osobnost. Potají jsem si říkala, že Andrée je nepochybně jedno z oněch zázračných dětí, o jejichž životě se později bude psát v knížkách“ (s. 27).

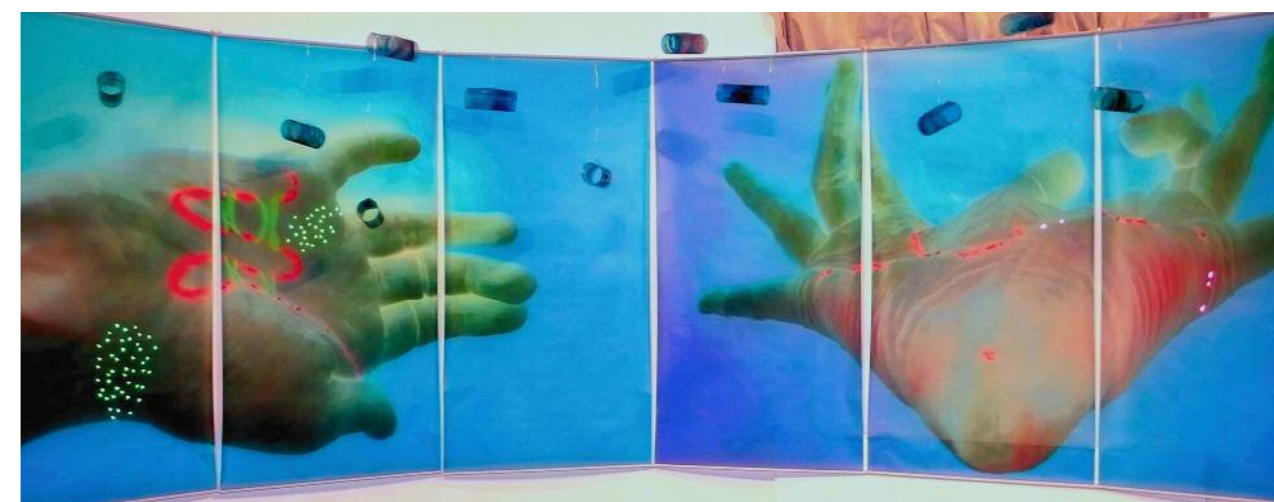
Sylvie si postupne uvedomuje, že bez Andrée nedokáže fungovať, že jej neprítomnosť ju vrhá do smútku a neschopnosti. Chce s Andrée tráviť každú voľnú chvíľu, všetok čas, ktorý sa pred ňou rozkladá: „Zarmoutilo by Andrée, kdyby nám nedovolili se vidat? Určitě méně než mě. Nazývali nás nerozlučnými a Andrée mě měla raději než ostatní kamarádky. (...) Ne, naše přátelství nemělo stejnou váhu pro Andrée jako pro mě, ale obdivovala jsem ji příliš, než abych tím trpěla“ (s. 32 – 33). Napriek dlhoročnému priateľstvu zostáva Andrée pre Sylvie nevyspytateľná. Mäťtie ju svojimi reakciami, tvrdosťou tváre, ktorá až

skostnatie, keď sa nahnevá či znepokojí. Sylvie priznáva, že Andrée v tom čase milovala rovnako ako Boha.

Medzi dievčatá sa stavia rodina, predovšetkým matka Andrée, ktorá začne ich vzťahu brániť. Kým o rodičoch a súrodencoch Sylvie sa nedozvedáme takmer nič, rodina jej priateľky vystupuje v príbehu pomerne často. Vďaka tomu pozorujeme meniacu sa dynamiku vo vzťahu medzi Andrée a jej mamou, ktorá s pribúdajúcimi rokmi nakladá na dcéru čoraz viac povinností a ešte viac zákazov. Andrée musí pomáhať so súrodencami a sama nemôže rozhodovať o svojom šťastí: „Šla bych dva dny a dvě noci bez jídla i pití, jen abych Andrée hodinu viděla, abych jí ušetřila nějaké starosti – o ona o tom nic neví!“ (s. 36). Mladé dievča je zo svojej pozície a spoločenského zaradenia postavené pred nemožné voľby – nemôže si slobodne vybrať životného partnera, rodina určuje ženicha pre svoju dcéru, dohaduje svadby a práve Andrée na to dopláca. Najskôr jej prezakazia jeden vzťah, aby neskôr zničili aj ten druhý. Práve tým sa končí útla novela francúzskej autorky, ktorá sa snaží nájsť vysvetlenie smrti svojej priateľky. Nachádza ho vo verdikte Andréeinej rodiny, ktorá nedokázala vidieť potreby svojej dcéry. „Nejsme nucené se vdát,“ vyslovuje de Beauvoir ústami Sylvie, no jej slová

znejú v prázdne, nedorazia k Andrée, nemôžu, pretože Andrée ich nepočuje. Narazia najskôr na jej rodičov.

Andrée, rovnako ako Zaza, nemá silu protirečiť, ozvať sa, aj keď vo vnútri pochybuje, čo jej uberá silu aj radosť zo života. Potláča preto samu seba, prispôsobuje sa. Nedokáže nájsť súlad medzi povinnosťami a šťastím: „matka jí nakládala dřinu, které se zhošťovala se zápalem kajícnice. Vzala si do hlavy, že bude matku milovat, a pokud se rozhodla ji v některých věcech neposlušovat, pak jenom proto, že byla donucena. (...) Ale aby jí prominula studia, knihy, jež četla, a naše přátelství, snažila se vzorně plnit to, čemu paní Gallardová říkala společenské povinnosti. Proto Andrée bolela tak často hlava: přes den si sotva našla čas cvičit na housle a studovat mohla jen po nocích, takže přesto, že se učila snadno, bývalá nevyspalá“ (s. 69) A potom je tam, samozrejme, aj viera v Boha, ktorá pre rodinu Andrée všetko určuje. Mladé dievčatá sa o Bohu nerozprávajú, nesnažia sa pochopiť to, čo je pre rodičov Andrée nemenné a nepochybniteľné. Sylvie sa od viery postupne odpúta, no Andrée to nedokáže a aj v najväčšom utrpení hľadá odpovede nad hlavou. „Proč nám Bůh jasně neříká, co od nás chce? (...) Proč Bůh chce, abychom byli nešťastní?“ (s. 59) – pýta sa Andrée, pre ktorú čeliť matke pravdepodobne znamenalo búriť sa proti Bohu. A pritom ani jedno nedokázala: „Nechci uvažovat o mámě jako o nepříteli! To je přece hrozné!“ (s. 102). Andrée nepoznala cestu od srdca k telu, a to ju ničilo – vrhalo do temnoty, na okraj strechy, pod ostrie sekery: „všetchna její vítězství kalily výčítky, i v sebemenších tužbách hledala hřích“ (s. 109). Strach ju pomaly viedol do záhuby, posilňoval v nej pokusy vzdať sa, vykročiť do ničoty, nebyť. A Simone de Beauvoir za to viní jej rodinu, nechápajúcich najbližších, uväznených v nezmyselných dogmách a spoločenských pravidlách, slepcov, ktorí nevideli to, čo bolo najdôležitejšie – šťastie svojej výnimočnej dcéry. Kniha *Nerozlučné* sa preto môže čítať aj ako hlasná a priama obžaloba. Ale hlavne je to pocta priateľke, ktorú v živote Simone de Beauvoir nikto nedokázal nahradiť: „V první řadě jste tu byla vy,“ rekla jsem. „Vzdala bych se všeho, abych vás neztratila.““ (s. 58).



Katalin Gály: Časť inštalácie *Old Embryo Speech*, foto/digitálna tlač na pauzáku, Galéria Fészek, Budapešť, 2010



LINDA CHALÁSOVÁ študovala na FiF UK v Bratislave, kde v súčasnosti pôsobí ako interná doktorandka na katedre estetiky. Venuje sa najmä estetike románovej tvorby.

## LINDA CHALÁSOVÁ

### Po stopách Zazy

DE BEAUVOIR, Simone. 2021. *Nerozlučné*. Bratislava : Inaque.  
Preložila Kamila Laudová.

Po vyše troch dekádach od smrti filozofky, spisovateľky a priekopníčky feminizmu Simone de Beauvoir máme možnosť zoznámiť sa s jej doposiaľ nepublikovaným literárnym textom *Nerozlučné*. Vznik tohto diela sa datuje okolo roku 1954, no samotný príbeh sa začína v prvých dvoch desaťročiach 20. storočia. Okrem prívlastku autobiografická, ktorý prislúcha k tejto knihe, možno v koherencii s tým povedať, že je to aj, obrazne povedané, novela enigmatická. Závojom tajomstva je zahalená skutočnosť, prečo sa Simone de Beauvoir rozhodla počas svojho života rukopis nezverejniť; môžeme sa len domnievať, že jeho obsah bol pre ňu zrejme príliš osobný či bolestivý. Príbeh je totiž silnou výpoveďou o priateľstve, textom inšpirovaným predčasne skončeným životom jej blízkej priateľky – Élisabeth Lacoïn. Veľké priateľstvo, ktoré je nosnou témou novely, sa začalo na začiatku jedného školského roka, v prostredí francúzskej súkromnej katolíckej školy a počas posledných rokov prvej svetovej vojny. Výnimočné puto, ktoré sa zrodilo medzi deväťročnou Simone a rovnako starou Zazou, ako bola Élisabeth (najmä Simone) prezývaná, nikdy nezaniklo a rovesníčky sa stali „nerozlučnými“.

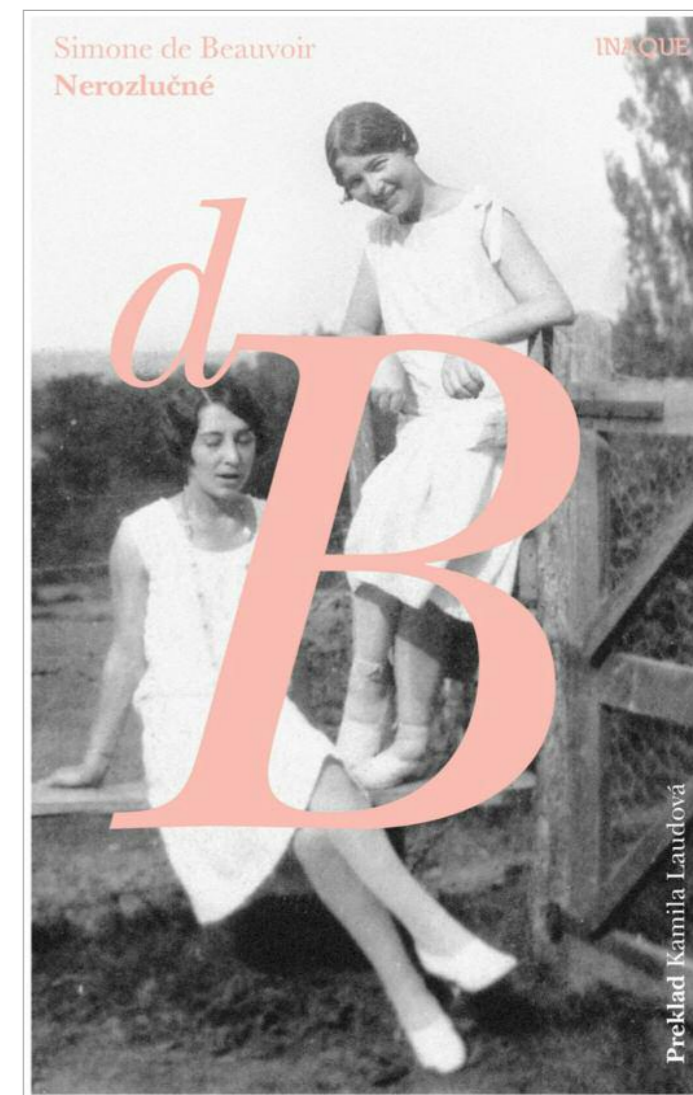
Avšak prenesením tohto významu sa pomyselne nerozlučnými stávajú aj realita a fikcia, respektíve skutočnosť a predstava. My, čitatelia a čitateľky, nemôžeme medzi nimi nájsť a vytýčiť hranicu, ťažko totiž presne určiť, čo bolo realitou a čo predmetom fantázie. Nazdávam sa však, že už len tým, že de Beauvoir napísala daný príbeh, skutočnosť nesporne obohatila hodnotou vlastnej imaginácie, ktorá presahuje pominuteľnosť a tragiku pozemského života. Možno povedať, že vytvorila aj akýsi rébus, ktorý pravdepodobne úzko súvisí s beletristickým spracovaním; k takémuto náhľadu nás privádza aj doslov jej adoptívnej dcéry Sylvie Le Bon de Beauvoir, ktorá matkin text zverejnila a ktorá nám ho do istej miery pomáha dešifrovať. Vlastné mená osôb a miest sú zmenené a aj niektoré rodinné okolnosti sú modifikované. V novele napríklad nájdeme postavu, ktorá bola blízka obom priateľkám – s jednou ju spájaj priateľský vzťah a s druhou ešte intenzívnejší cit. Je to Pascal Blondel, ktorý je knižným stelesnením francúzskeho fenomenologického filozofa Mauricea Merleau-Pontyho.

Kľúčovým však je, že aj k týmto vzťahovým väzbám, udalostiam, dialógom či opisom sa dostávame prostredníctvom rozprávačského hľadiska Sylvie, ktorá je „alter egom“ Simone de Beauvoir, no sú nám sprostredkované práve cez optiku jej vzťahu k Andrée, ktorá predstavuje Zazu. Vrúcnosť ich priateľstva ostro kontrastuje s rigidnými dobovými konvenciami, na základe ktorých je vykanie

od detstva niečím nevyhnutným a, naopak, objatie neprípustným. Vďaka takejto osobnej zainteresovanosti Sylvie nie je len pozorovateľkou, cez prizmu tohto vzťahu môžeme v určitej rovine reflektovať aj jej osobnostný vývin, ktorý síce je v rámci príbehu latentný a nenápadný, ale napriek tomu neopomenuteľný. Sledujeme, ako sa tvorí jej silné puto k Andrée, ako jeho vznik splyva s prvotnou láskou a očarením dieťaťa. Takáto intenzita sa odráža v túžbe a potrebe vzájomne zdieľať všetky pocity, a tým rúcať tradičné mantinely. Pre malú Sylvie je Andrée a jej prítomnosť esenciou radosti, pateticky povedané: je záplatou prázdneho miesta v jej srdci. No tým sa z Andrée stáva aj zdroj úzkosti, keďže: „[ž]ivot bez nej by bol smrťou“ (s. 22).

Detské okúzlenie postupne vyprcháva, no ako naznačuje už len samotná existencia literárneho textu, úprimný cit zotrúva navždy. Priateľky si kreuujú svoj svet, v ktorom sú intelektuálne slobodné – svet, v ktorom už nie sú niektoré témy tabuizované. Takouto témou je i náboženstvo, ktoré je taktiež dôležitým medzníkom v ich recepcii. U Sylvie sa súbežne s dospievaním a rozvojom vlastnej osobnosti mení postoj a chápanie samotnej viery, pričom jej vnímanie je už na prvý pohľad protipólom viery, ktorú prežíva Andrée. Možno dokonca povedať, že práve priateľkina viera akcentuje ich odlišnosť, ba čo viac, je dôležitým atribútom ich vzájomnej protikladnosti. Základným zlomom je „hierarchia“, ktorú si Andrée konštituuje; večnosť je v tomto videní jediná entita, ktorej je všetko podriadené. Na svoj život tak nazerá prostredníctvom nadprirodzena, čím však súčasne eliminuje hodnotu prítomnosti. Viera jej tak neprináša pokoj, ale privádza úzkosť a stáva sa akýmsi sebadeštruktívnym elementom. Takýmto spôsobom autorka odhaľuje aj jej rozporupnosť. Andrée sa nemôže vzbúriť proti očakávaniam okolia, lebo by odporovala Bohu, no zároveň sa desí toho, že podriadenie sa môže byť prejavom nehodnosti milosti, ktorú od neho dostala. V jej poňatí si bez zodpovedania sa tejto najvyššej inštancii nemožno ani nič pomyslieť; vzniká tak kruhová koncepcia strachu, zrodeného z výčitky a hlavne z permanentnej hrozby hriechu.

Tieto myšlienky ma privádzajú k tomu, že azda nebude úplne neadekvátne označiť takúto vieru za „neslobodnú“. De Beauvoir odkrýva rozličné nuansy, ktoré sú odrazom „neslobody“, dotýkajúcej sa Andrée; ukazuje nám, ako je determinovaná viacerými vzájomne spätými faktormi. Na začiatku nám však Sylvie



predstavuje „slobodné“ a odvážne dievčatko, ktoré vyčníva pre vlastnú predstavivosť, zvedavosť či kontrast svojej živosti a krehkosti. Dieťa, ktoré vie sformulovať a artikulovať vlastné a často podvratné názory. Fluidum tejto drobnej ľudskej bytosti na ňu zapôsobí ihneď: „*Tajne som si myslela, že Andrée je jedno z tých geniálnych detí, o ktorých sa budú písať knihy*“ (s. 20). Lenže táto životaschopnosť a výnimočnosť jedinca zasadená do príslušných dobových reálií je postupne spútavaná okovami spoločnosti. Na Andrée totiž jej blízke okolie nehľadí ako na slobodnú ľudskú bytosť s vlastnou vôľou, túžbami a existenciálnymi či intelektuálnymi ambíciami; do popredia kladie jediný postulát, a to asimilovať sa, ktorý však v skutočnosti znamená: podriaďiť sa. Povinnosti späté s úlohou mladej ženy v spoločnosti si Andrée poctivo plní: „*aby jej matka odpustila štúdium, knihy a naše priateľstvo*“ (s. 60). S dospievaním tak vzniká niečo, čo je dievčaťu predurčené už od narodenia a čo anticipuje aj k tomu prispôsobená prísna výchova. Umelo vytvorená spoločenská rola nadobúda v živote mladej ženy superiórne postavenie, a tým parazituje na procese budovania jej vlastnej identity. Ak sa jej tieto povinnosti a očakávania priečia, výsledkom môže byť zneuznanie vlastnej hodnoty, sprevádzané vágnym úsudkom a nezmyselnými pocitmi viny: „*Všetko moje nešťastie je dôsledkom nedostatku viery. Musím veriť mame, Pascalovi, Bohu*“ (s. 101). No a zároveň môže takáto absencia sebadôvery a, naopak, „nadbytok“ ničivej lásky kráčať ruka v ruke s rezignáciou: „*Mám stráviť život bojom proti ľuďom, ktorých milujem?*“ (s. 91).

V spoločnosti, v ktorej hojnosť hostín kontrastuje s obmedzenosťou vnútorného sveta niektorých ľudí, si Sylvie všima nezmyselnosť vybraných konvencií. Reflektuje absurdnosť večierkov, najmä pri zoznamovaní mladých ľudí; hovorí o paradoxe zákazu obyčajnej prechádzky a naliehavosti tanečnej pretvárdky: „*Zdalo sa mi nerozumné a urážlivé, aby prvý okoloidúci svojím dotykcom narúšal moje duševné rozpoloženie. No väčšina týchto mladých panien bola nepochybne naivnejšia než ja alebo mala menej sebaúcty*“ (s. 57 – 58).

O paradoxe však môžeme hovoriť aj v inej, citlivejšej súvislosti. De Beauvoir opisuje malichernosť rôznych záväzkov v spoločnosti, no predovšetkým zobrazuje svet stiesnenosti. V prípade Andrée sa dá táto stiesnenosť chápať aj v doslovnom zmysle, keďže je pod sústavnou kontrolou (najmä svojej matky a babky) a jej osobný priestor je narúšaný nepretržitou prítomnosťou ďalších ľudí. Prezencia iných je jej vnútená, keďže sa nemôže slobodne rozhodnúť, kto ju bude obklopuvať – leto na rodinnej vidieckej usadlosti trávi aj Sylvie, no ich spoločný čas je výrazne eliminovaný. Túžbu vymaniť sa z obmedzenosti, byť sama a konať na základe vlastnej spontánnosti autorka demonštruje napríklad neuváženým kúpaním sa v ľadovej vode: „*Keď som sa postavila pod vodopád, vyrazilo mi to dych (...) ale bolo to úžasné*“ (s. 81). Tento „smäd“ po voľnosti sa stáva postupne neznesiteľným a Andrée je kvôli jeho uhaseniu schopná pristúpiť aj k vlastnej deštrukcii. Nepripustnosť privilégia samoty upevňuje stabilitu zmienenej roly, ktorá si následne vyžaduje pretvárdku – život sa tak žije pre druhých a súčasne pre nikoho. Takýmto spôsobom zároveň vzniká zmieneny paradox, a to v doslovnom zmysle slova: Andrée nie je nikdy opustená, no práve táto skutočnosť predurčuje jej „vnútornú samotu“, ktorú môžeme identifikovať či vycítiť.

Samozrejme, požiadavka „ne byť sama“ sa viaže aj k statusu a postaveniu ženy. Z tohto aspektu sú v príslušných spoločenských kruhoch prípustné pre budúcnosť len dve alternatívy, a to kláštor alebo vydaj, pretože „*nevydať sa nie je poslanie*“ (s. 55). V prípade Andrée a jej rodiny v určitom ohľade platí, že minulosť determinuje budúcnosť, respektíve dochádza k repetícii minulosti. Mierne hyperbolicky by sa totiž dalo povedať, že sa tu prejavuje istý atavizmus. Matka, ktorá pôsobí, že sa narodila pre život, ktorý vedie, bola v minulosti prinútená svojou matkou vydať sa za niekoho, koho nechcela. No teóriu tzv. lásky na prvý manželský sľub chce aplikovať aj na svoje dcéry, veď predsa: „*Svadba z lásky je podozrivá*“ (s. 74) a „*keď sa vydáme, naplní nás milosť*“ (s. 33). Vnucovanie a potlačanie túžob sa tak stáva spoločnou rodinnou črtou, pričom sa neberie ohľad na toho, kto by chcel eventuálne odmietnuť toto „rodinné dedičstvo“. Dusivá spoločnosť teda vo svojom tesnom kruhu neakceptuje žiadny prejav individuality, práve naopak, snaží sa o „zotretie“ akejkoľvek jedinečnosti ľudskej bytosti.

Simone de Beauvoir precízne a citlivo volí slová, prostredníctvom ktorých nám v tomto útlove diele dokáže sprostredkovať hĺbku (nejedného) charakteru. Ešte významnejší je však jej ponor do priateľstva – onoho tajomného citu, ktorý nás dokáže v rozličných etapách nášho života formovať. Jej rozprávačská virtuozita tak prekonáva rigidné obmedzenia súdobej „zošnúrovanej“ spoločnosti a predstavuje svetlý protipól voči tomuto „šedivému“ svetu stiesnenosti.



Katalin Gály: Jam session II., kombinovaná technika (voskové pastelky, tuš na kartóne), 28 x 30 cm, 1972



IVANA ZACHAROVÁ vyštudovala učiteľstvo pre 1. stupeň ZŠ na Trnavskej univerzite v Trnave. Píše najmä pre *Magazín o knihách*, kultúrnu prílohu denníka *SME*.

## IVANA ZACHAROVÁ

### Pôsobivá cesta k pôvodu ženskej zraniteľnosti

DE BEAUVOIR, Simone. 2021. *Zlomená žena*. Bratislava : Inaque. Preložila Ivana Dobrakovová.

Keď sa povie meno Simone de Beauvoir, zrejme každému ako prvá napadne veľmi známa a vplyvná kritika vzťahu mužov a žien s názvom *Druhé pohlavie*. Lenže táto francúzska spisovateľka a intelektuálka je taktiež autorkou mnohých románov a poviedok. Vďaka vydavateľstvu Inaque môžu jej tvorbu objavovať aj mladší čitatelia a čitateľky. V roku 2021 Inaque publikovalo román *Nerozlučné* v preklade Kamily Laudovej a zbierku poviedok *Zlomená žena* v preklade Ivany Dobrakovovej.

Ústredným motívom zbierky *Zlomená žena* je bolesť. Bolesť starnúcej ženy, ktorá sa cíti ranená vlastným synom, pretože sa otočil chrbtom k jej ideálom, bolesť ženy, ktorá cíti hnev a zatrpknutosť po smrti dcéry a mužovom a synovom odchode, a napokon bolesť ženy zradenej a podvádzanej manželom, ktorému podriadila celý svoj život. Simone de Beauvoir reflektuje ženskú dušu (áno, je to kliše, ale ako inak to povedať?) a prežívanie v silných príbehoch, v ktorých si každý a každá nájde „to svoje“. Lhkosť a spôsob, s akým sa zhostila rozprávania, je pôsobivý, strieda tri rôzne naratívne formy, klasické ja rozprávania, siahodlhý monológ valiaci sa ako rieka a denníkové zápisky. Všetky tri príbehy sú vyrozprávané v prvej osobe ženami v rôznych zúfalých zlomových okamžikoch.

#### AKO SA ZMIERIŤ SO STARNUTÍM?

„Íst do dôchodku znelo trochu ako patriť do starého železa, tie slová ma mrazil“ (s. 12). Rovnaká myšlienka akiste zamestnáva mysle mnohých šesťdesiatnikov a šesťdesiatničiek. Hovorí sa, že vek je len číslo. Áno, ale priznajme si, len odtiaľ potiaľ. V určitom okamihu sa začneme pozeráť na svoje starnúce telo s hrôzou a zdesením. Úpadok je nezvratný, môžeme cvičiť, podstupovať plastické operácie, ale plynutie času sa zastaviť nedá. A potom akoby v jednom okamihu uťalo, nastáva (v tých lepších prípadoch) zmierenie. Hrdinka poviedky *Vek diskretnosti* sa spočiatku hrozila množstva voľného času, ale po roku v dôchodku priznáva, že sa mylila: „Akoby mi bol čas trošku voľný v pleciach, ale viem sa zakasať. A aká radosť žiť bez príkazov, bez nútenia sa“ (s. 12). Zmierila sa s vlastným telom, ožila. Prebytok voľného času teda vyriešiť dokáže, s čím sa však vyrovnáva ťažko, je starnutie – to vlastné i manželovo – a odchod syna zo spoločnej domácnosti: „Philippe odišiel a ja budem musieť dožiť so star-

com!“ (s. 26). Keby si jej muž André natoľko neuvedomoval svoj vek, ľahšie by sa jej zabúdalo na vlastný. Stále si však majú čo povedať a ich spoločný život plynie v porozumení. Konflikt nastáva, keď sa syn vzdáva sľubnej kariéry literárneho vedca, obracia kabát a tvrdí, že negativizmus francúzskej ľavice ho nikam neposúva. Matke ľavičiarke v tej chvíli zasadil tvrdý úder. Búrlivú výmenu názorov ukončila veta: „Nie som sviniar len preto, že odmietam prijať vašu senilnú zaťatosť“ (s. 29). Slovné spojenie „senilná zaťatosť“ bolo poslednou kvapkou a hrdinka sa rozhodne, že ho už nikdy v živote nechce vidieť. Od tohto momentu sa musí vyrovnáť nielen so starnutím seba a manžela, ale aj s nepochopiteľnou nenávisťou a zatrpknutosťou voči synovi.

Manželstvo sa zmieta v hádkach, obviňovaní a ona sa umára v ťaživých myšlienkach: „Pýtala som sa samej seba, ako človek dokáže žiť, keď už od seba nič nečaká“ (s. 52). Simone de Beauvoir napísala túto poviedku ako zrelá žena pred šesťdesiatkou, preto akiste dobre vedela, čo dokážu narobiť hormóny a úpadok tela s myslou ženy. Jej hrdinka je chvíľami nepríjemná a jej správanie nepochopiteľné. Ale ktovie, aké budeme my! Syn ju niekoľkokrát prosí, aby prehodnotila svoje rozhodnutie, no ona mu opakovane zabuchne dvere bytu aj tie v srdci, a potom plače: „Čo je to dospelý človek? Dieťa nafúknuté vekom. Strhla som z neho jeho vek a videla ho ako dvanásťročného, nie je možné mu to zalietať. Ale predsa len to už bol muž. Nemala som žiadny dôvod súdiť ho menej prísne než kohokoľvek iného. Mám tvrdé srdce? Existujú ľudia schopní milovať aj bez nutnosti úcty? Kde sa začína a kde sa končí úcta? A láska? Keby pokašľal svoju univerzitnú kariéru, keby mal priemerný život, nikdy by som mu neodoprela svoju nežnosť, lebo by ju potreboval. Keby som sa preňho stala zbytočnou, ale hrdosť by zostala zachovaná, ďalej by som ho vrúcne ľúbila. Ale naraz mi unikol a ja ho odsudzujem. Čo si s ním mám počať?“ (s. 46). Možno za jej správanie a frustráciu môže práve aj nahromadená úzkosť z vysokého veku a zlé ohlasy na jej najnovšiu knihu. Bývalá študentka, ktorej ju dala prečítať, pri posudzovaní opatrne volí slová. Nechce sa jej dotknúť, no i tak ju podráždí, keď jej povie, že určite napíše mnoho nových kníh, pretože je ešte taká mladá: „Často mi to hovoria a zvyčajne sa cítim polichotená. No zrazu ma to slovo podráždilo. Je to dvojznačný kompliment, ohlasujúci bolestivé zajtrajšky. Udržať si vitalitu, veselosť, duchapritomnosť znamená ostať mladým. Takže údelom staroby je rutina, ustrnutie, senilita. Nie som mladá, som dobre zachovalá, a to je veľký rozdiel“ (s. 50). Neustále v duchu rekapituluje svoj život a rozhodnutia. Vždy odmietala pozeráť sa na život ako na proces degradácie, myslela si, že vzťah s Andréom sa nikdy nepokazí, že Philippe sa bude každým dňom viac podobať na muža, akého z neho chcela mať: „Aká ilúzia! Slová Saint-Beuva sú pravdivejšie než tie Valéryho: ‚Na niektorých miestach stvrdnete, na iných zhnijete, ale nikdy nedozreiete.‘ Telo ma zrádzalo. Nedokázala som viac písať. Philippe zmaril všetky moje nádeje a najviac ma zarmucovalo, že situácia medzi mnou a Andréom sa zhoršovala“ (s. 58). Niektoré páry majú to šťastie, že k sebe opäť nájdu cestu. Simone de Beauvoir necháva svojich hrdinov a hrdinky vykročiť po ceste nádeje, lásky aj zmierenia: „Nikdy nebudeme dvoma cudzincami. Raz, možno zajtra, sa opäť nájdeme, lebo moje srdce ho už našlo“ (s. 63). Žena sa už nechce dívať

príliš dopredu. Tam čakajú samé nelichotivé veci, ako choroby, osamelosť v cudzom svete či rozpadnuté zuby z jej snov...

### OSAMELOSŤ PO ROZCHODE NIEKEDY KONČÍ ŠIALENSTVOM

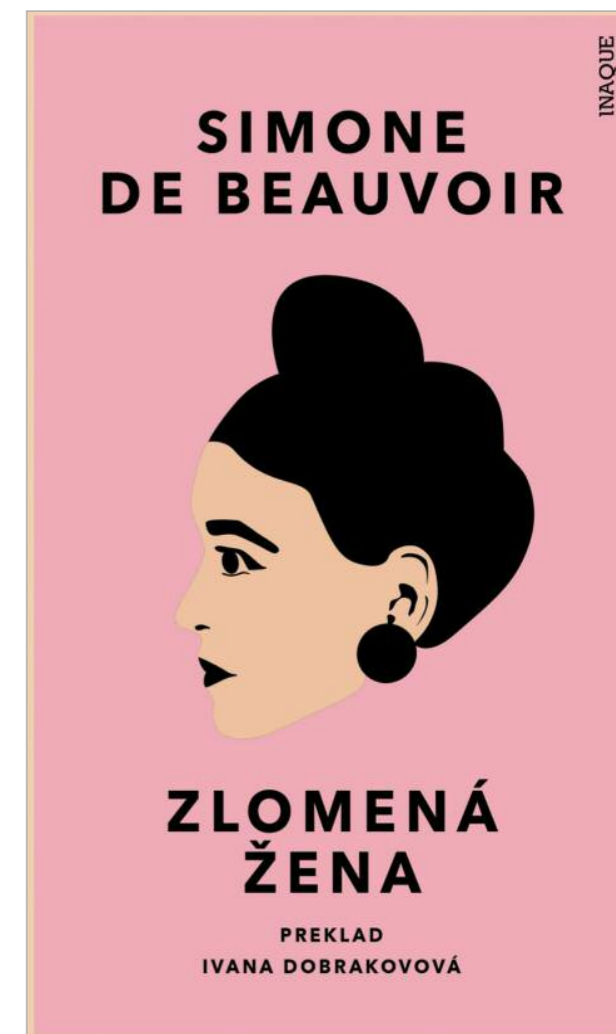
Druhá poviedka má názov *Monológ* a do bodky ho vystihuje aj hlas rozprávačky. Čítanie nie je vôbec jednoduché, ale kto sa dokáže naladiť na subjektívny prúd vedomia hlavnej hrdinky, bude odmenený silným literárnym zážitkom. S niečím podobným sa môžeme stretnúť v diele *Blízko divokého srdca* od Clarice Lispector (Portugalský inštitút, 2021, preklad Jana Benková Marcelliová) alebo pri čítaní knihy Hildy Hilst *Obscénna pani O* (Portugalský inštitút, 2022, preklad Zuzana Greksáková). Interpretácia diela písaného takýmto štýlom nie je vôbec jednoduchá. Simone de Beauvoir necháva svoju štyridsaťtriročnú hrdinku Muriell počas silvestrovskej noci chrliť nenávisťný prúd myšlienok. Jej prejav je vskutku dynamický, pôsobí až divadelne, je veľmi fragmentárny, dopĺňa ho o prehovory iných postáv, čím trhá reťazec vlastných myšlienok a čitateľ/ka môže zostať zmätený/á. Je ťažké klasifikovať autorkin naratív, je to v podstate hybrid, ktorý zahŕňa monológ, dialóg, úvahy, nerešpektuje gramatické normy a nevyhýba sa ani expresívnym vyjadreniam.

Muriell je osamelá žena. Ani jeden z partnerov to s ňou nevydržal, ten posledný si vzal ich spoločného syna do starostlivosti po tom, čo dcéra spáchala samovraždu. Rozviesť sa s ním nemieni, pretože by ju už finančne nepodporoval. Hrdinkin monológ je desivý, kope do gejev, matku nazýva kurvou, obťažuje susedov telefonátmi, premýšľa o tom, že by si pred synom podrezala žily alebo dostala hysterický záchvat, aby sa k nej vrátil. Manžela má za tyrana a idiota: „*Ten chmuľo sa hrá na malého Napoleona a pustil ma k vode lebo nie som hysterka a nepadla som pred ním na kolena. Veď ja ho priškripením*“ (s. 74). Pri týchto vetách sa akiste usmejete. Hysterka o sebe tvrdí, že nie je hysterická. Autorka stvorila najnegatívnejšiu a zároveň najpoľutovaniahodnejšiu postavu, s akou som sa v literatúre doposiaľ stretla. Veď posúďte, môže niekto toto povedať? „*Nie som rasistka ale seriem na moslimov židov negrov presne tak isto ako seriem na Číňanov Rusov Američanov Francúzov. Seriem na celé ľudstvo čo pre mňa kedy spravilo to by ma veru zaujímalo. Ak sú takí kreténi že sa navzájom podrezávajú bombardujú napalmom kynožia nevyplačem si pre nich oči. Milión zmasakrovaných detí no a? deti sú aj tak len potenciálni špinavci trochu to odľahčí planétu veď sami priznávajú že je preľudnená tak čo?*“ (s. 81). Negativizmus sa nezadržateľne valí zo stránok. Najemotívnejšie sú časti, kde hovorí o svojej dcére, ktorú dohnala k samovražde, a ani za svet si to nechce pripustiť: „*Ja by som Sylvii vedela nájsť toho správneho muža. Držala som ju nakrátko áno bola som prísna ale aj nežná a vždy pripravená porozprávať sa s ňou chcela som byť jej priateľkou keby sa ku mne matka takto správala ruky by som jej bozkávala. Lenže ona bola nevďačnica! Viem je mŕtva a čo má byť? Mŕtvi nie sú svätci. Nespolupracovala s ničím sa mi nezdôverovala. Niekoľko v jej živote bol chlapec alebo možno dievča ktovie táto generácia je úplne strelená kto sa*

*v tom má vyznať*“ (s. 77). Čítala jej denníky, hrabala sa jej vo veciach, nedala jej dýchať. Ani dnes si nechce priznať, že ako matka zlyhala, že slovo matka je pre jej osobu urážkou tohto slova. Počas celej noci bombarduje synovho otca telefonátmi, zmieta sa v chaose myšlienok, preskakuje z jednej témy na druhú a pred nami sa vytvára obraz nešťastnice, chorej a zlomenej ženy. Simone de Beauvoir nás touto poviedkou vrhá do krútnavy, z ktorej sa iba ťažko vynára. Brillantné!

### DESIVÁ LAHOSTAJNOSŤ MILOVANÉHO ČLOVEKA

Tretiu poviedku, ktorá prepožičala názov celej zbierke, by som pokojne označila za hororový príbeh. Samozrejme, žartujem. No ženy, ktoré niečo podobné zažili, mi akiste dajú za pravdu, že v prípade partnerovej nevery sa ocitáme v zlom hororovom sne (určite to platí aj naopak). Monique má krátko po štyridsiatke, svojho manžela miluje priam opičou láskou, verí, že teraz, keď sa jedna dcéra vydala a druhá sa presťahovala za oceán, ich čaká bezstarostný a pohodový život. Od samej radosti si začína písať denník ako kedysi v dvadsiatke. Ani vo sne by jej nenapadlo, že čoskoro sa doň bude denno-denne žalovať. Maurice si totiž našiel milenkú: „*Všetky ženy si o sebe myslia, že sú iné, všetky si myslia, že niektoré veci sa im nemôžu pripodiť, a všetky sa mýlia*“ (s. 105). Pri texte feministky Simone de Beauvoir by ste zrejme očakávali, že Maurice poletí aj s kufrom na ulicu, Monique si vydýchne, že sa konečne zbavila úlohy žienky domácej i chlapa a môže sa vrhnúť na svoju kariéru. Ale autorka prekvapuje. Jej hrdinka sa spočiatku rozhodne, že bude hrdo znášať manželov úlet, dokonca mu dovoľuje, aby svoj čas delil na polovicu medzi ňu a milenkú Noëllie. Priateľka jej totiž poradila, aby bola chápavá a priateľská, pretože všetci muži po štyridsiatke mávajú takéto excesy. Snaží sa zostať nad vecou, ale čoraz viac sa umára. V jej denníkových zápiskoch to začína vrieť a my neprestávame krútiť hlavou, čo všetko je schopná zniesť milujúca žena. Kde je hrdosť? Monique plače, prosí manžela, aby sa milenky vzdal, a on ju chlácholivo hladí po pleci a upokojuje ju, že ich má obe rovnako rád. Čože?! Autorka týmto príbehom šokuje a vyvoláva silné emócie. Necháva nás urputne premýšľať, čo by sme na Moniqinom mieste urobili my. Keď nepracuješ, nemáš kam ísť a zvolila si si rolu domácej panej, nemáš veľmi na výber. Beriem späť, vždy máš na výber. Plaziť sa a prosíkať o nehu by malo byť to posledné. Moniqin postoj a správanie sa postupne menia, odmieta hrať úlohu



chudery, začína vyvolávať hádky, navzájom sa s manželom zraňujú, ale aj tak sa nepochopiteľne, zubami-nechtami drží mŕtveho vzťahu. Pýta sa priateľky to, čo sa pýtajú všetky podvedené ženy: „Čo iného okrem pocitu novosti a pekného tela môže dať Noëllie Mauriceovi?“ (s. 152). Tá jej odpovedá, že „nikdy nerozumieme láskam druhých“ (s. 153). Ako príbeh plynie, utrápená žena upadá do čoraz väčšieho marazmu, zanedbáva svoj výzor, nevychádza z domu, obviňuje sa zo zlyhania. Uvedomuje si, že sama môže za to, že sa nevie manžela pustiť: „Dnes ráno ma osvietilo: všetko je to moja vina. Mojou najväčšou chybou bolo, že som si neuvedomila, že čas plynie. Plynul a ja som ustrnula v pozícii ideálnej manželky ideálneho manžela. Namiesto toho, aby som oživila náš sexuálny život, opájala som sa spomienkami na naše niekdajšie noci. Predstavovala som si, že som si uchovala svoju tridsaťročnú tvár a telo, namiesto toho, aby som sa starala, cvičila, navštevovala salón krásy. Nechala som svoju inteligenciu atrofovať, nevzdelávala som sa, hovorila som si: neskôr, keď ma dievčatá opustia“ (s. 164). Pri tomto výroku možno srdcia feministiek zajasali. Zdá sa, akoby Monique precitla a chce sa pustiť do razantnej zmeny vo svojom živote. Žiaľ, nie. Simone de Beauvoir sa rozhodla, že natvrdo a drsne zobrazí nešťastie a neschopnosť podvádanej ženy odtrhnúť sa od manžela, na ktorého sa až nezdravo naviazala. Monique stále dúfa, že jej manžel zavolá a poteší ju správou, že milenku pustil k vode. Protikladom utrápenej ženy je jej dcéra. Keď sa jej pýta, akých chýb sa v živote dopustila, pragmaticky odpovedá: „Dopustila si sa chyby, že si uverila v lásku až za hrob. Ja som to už pochopila, len čo mi na nejakom chlapíkovi začne záležať, nájdem si iného“ (s. 190). Povedka sa končí nadmieru uspokojivo. Pomyselné dvere, za ktorými sa zlomená žena zabarikádovovala, sa poodchýlili.

Simone de Beauvoir vykreslila tri portréty žien nachádzajúcich sa uprostred existenciálnej krízy. Necháva nás precítiť ich strach, hnev, frustráciu, osamelosť, bolesť a sklamanie. Sú v rozličnom veku, z odlišných sociálnych vrstiev, ale všetky prežívajú vlastný hnev tvárou tvár nepochopeniu, nespravodlivosti a prekážkam spojeným so ženským osudom.

## Myslela som si, že víťazstvo žien bude spojené s nástupom socializmu. Socializmus je ilúzia

### Rozhovor so SIMONE DE BEAUVOIR

**Simone de Beauvoir oslavuje v pondelok 9. januára sedemdesiat rokov. Autorka knihy *La Vieillesse (Staroba)*<sup>1</sup> prechádza týmto výročím energicky. Jej spisovateľská práca isto nie je na konci, v súčasnosti sa venuje najmä adaptácii niekoľkých svojich diel pre filmové plátno. Na druhej strane pokračuje vo svojich aktivitách „radikálnej feministky“, ako sa sama definuje, ochotne sa podieľajúc na práci a výskume, dokonca na demonštráciách a verejných vystúpeniach mladých žien, ktorými sa obklopila. V rozhovore, ktorý poskytla pre rubriku *Les grilles du temps (Rámce času)* v denníku *Le Monde*, sa chcela vyjadriť hlavne k situácii žien v aktuálnom Francúzsku. K situácii, ktorú posudzuje, ako sa dočítame, prísne a bez optimizmu. Teda s menším optimizmom, ako keď pred tridsiatimi rokmi napísala svoje hlavné dielo *Le Deuxième Sexe (Druhé pohlavie)*.**

Veta „Nerodíme sa ženou, stávame sa ňou“ bola jednou z hlavných myšlienok *Druhého pohlavia*. Zastávate tento názor aj po tridsiatich rokoch?

Jednoznačne ho zastávam. Všetko, čo som za tých tridsať rokov čítala, videla, naučila sa, ma v tejto myšlienke utvrdilo. Vyrábame ženskosť rovnako, ako vyrábame mužskosť a virilitu. Existuje mnoho veľmi zaujímavých štúdií psychoanalytikov, psychológov a iných, ktoré túto skutočnosť potvrdzujú. Najmä kniha *Du côté des petites filles* (Na strane dievčatok) od Talianky Belotti,<sup>2</sup> ktorá na základe skúsenosti ženy pracujúcej v materských školách a s mladými matkami veľmi podrobne opísala, že výchova, vzdelávanie chlapca a dievčata sa líši už od prvých rokov. Líši sa napríklad v spôsobe dojčenia detí, v spôsobe, ako sa s nimi zaobchádza. A potom, keď trochu vyrastú, nerozprávame sa s nimi rovnakým spôsobom. Táto kniha veľmi dobre poukazuje na to, ako sa vyrába ženskosť, ktorá je nám prezentovaná ako druh inštinktu a danosti, a rovnako to, ako sa vyrába mužskosť. Keď chce päť- alebo šesťročný chlapec variť, povedia mu: „To nie je pre teba, to je práca pre dievča.“ Spoločnosť od prvých dní dieťa mužského alebo ženského rodu ovplyvňuje takým spôsobom, aby ho vyformovala v súlade s požiadavkami našej súčasnej civilizácie. Aby muž zodpovedal tomu, čo nazývame mužským, a žena tomu, čo nazývame ženským. Takže som



SIMONE DE BEAUVOIR (1908 – 1986) bola významná francúzska spisovateľka, feministka, filozofka, autorka množstva kníh, z ktorých viaceré sú preložené aj do slovenčiny a češtiny.

<sup>1</sup> Kniha vyšla v r. 1970 v edícii Gallimard (pozn. prekladateľky).

<sup>2</sup> Elena Gianini Belotti – talianska feministická pedagogička (pozn. prekladateľky).



absolútne presvedčená, že medzi mužmi a ženami existujú hlboké globálne rozdiely v neprospech žien – globálne, pretože existujú zriedkavé výnimky. Tieto rozdiely nepochádzajú zo ženskej alebo mužskej povahy, ale z kultúrneho celku. Verím tomu stále viac.

Myslíte si tiež, že situácia žien sa výrazne nezmenila. V knihe *Tout compte fait*<sup>3</sup> (V podstate) píšete: „Keď som napísala *Druhé pohlavie*, príliš som verila v blížiacu sa víťazstvo žien.“

Áno, príliš som tomu verila, pretože som bola presvedčená, že víťazstvo žien bude spojené s nástupom socializmu. Pritom socializmus je len ilúzia. Neexistuje v žiadnej krajine. Krajiny, ktoré dnes nazývame socialistickými, nimi vôbec nie sú. A na druhej strane, v tých takzvaných socialistických krajinách nie je situácia žien o nič lepšia ako v kapitalistických krajinách. Možno v ZSSR sa niečo deje: ženy pracujú viac. Pre mňa je to jedna zo základných vecí: žena musí mať svoju finančnú nezávislosť. Určite jej má viac v ZSSR. To však nebráni tomu, aby vždy zosúladiť prácu s domácnosťou. Existuje veľa ruských poviedok alebo románov, ktoré to veľmi dobre opisujú. Musí to byť ona, hoci ide o veľkú šéfkou alebo uznávanú chirurgičku, musí to byť ona, kto po návrate domov upratuje, varí, prestiera, nakupuje atď. Takže nesie dvojité bremeno. Teda už vôbec neverím tomu, že situácia žien súvisí s nástupom socializmu, že zlepšenie situácie žien súvisí s rozvojom socializmu.

Vo Francúzsku sa veci nezmenili?

Podľa mňa sa trochu zhoršili. Chcem tým povedať, že je oveľa viac znásilnení a agresíí zo strany mužov voči ženám.

Myslíte si, že ich je viac?

Ooo, áno! Je ich viac!

Nie je to skôr tým, že sa o tom viac hovorí?

Hovorí sa o tom viac, pretože je toho viac. Počúvam všetky svedectvá, ktoré zbieram ja, ktoré zbierajú moje známe, napríklad vo svojich triedach. Na jednej strane o tom viac hovoríme, pretože povzbudzujeme ženy, aby nahlásili znásilnenie, pričom predtým sa o tom neodvážili hovoriť. Ale tých znásilnení je skutočne oveľa viac. Keď si spomeniem na svoju mladosť alebo na mladosť mojej sestry alebo priateľiek mojej sestry, z času na čas sa naši chalani, ktorí, keď sme prechádzali okolo, pískali, smiali sa, ale bolo to veľmi zriedkavé. Nikdy som nebola nútená odísť z kina, pretože som bola sama. Naproti tomu dnes vidím množstvo mladých žien, ktoré už nemôžu ísť samy do kina, ktoré sa nemôžu prechádzať samy po ulici, ktoré veľmi silno pociťujú mužskú agresivitu, dokonca aj doma. Domnievam sa, že zo strany mužov existuje nevraživosť, ktorej príčinou

<sup>3</sup> Autobiografický text publikovaný v r. 1972 v edícii Gallimard. Ide o predposlednú časť *Memoárov* Simone de Beauvoir (pozn. prekladateľky).

je práve emancipácia žien. Sú pre ňu oveľa agresívnejší a oveľa nebezpečnejší než kedykoľvek predtým.

K emancipácii teda došlo?

Existuje určitá emancipácia. S istotou v sexuálnej rovine, emancipácia vďaka antikoncepcii a aj vďaka zákonu o umelom prerušení tehotenstva, ktorý je strašne zle aplikovaný. V podstate neviem, koľko je ročne vykonaných zákonných potratov, ale je to veľmi, veľmi málo a stále existuje obrovské množstvo ilegálnych potratov. Existuje určitá emancipácia, teda aspoň v súvislosti s oveľa väčšou toleranciou rodičov či okolia: už sa nevyžaduje, aby sa mladé dievča vydávalo ako panna. Ide o istú emancipáciu, čo nie je veľa, pretože nejde o skutočnú emancipáciu. Emancipáciu vidíme skôr na úrovni práce, v možnosti uspieť v živote atď. Existuje zopár žien, ktoré boli povýšené. My feministky ich nazývame ženy-alibi, pretože napríklad slečna Chopinet, ktorá bola prijatá ako prvá na Polytechnique<sup>4</sup> – čo jej, samozrejme, nevyčítam –, poslúžila ako alibi pre mužov, aby mohli tvrdiť: „Teraz môžete byť všetky prvé na Polytechnique“, čo je lož, pretože na to by rodičia museli investovať rovnako do štúdia dievčaťa ako do štúdia chlapca, čo absolútne nerobia. Je výnimočné, aby rodičia investovali do štúdia dievčaťa toľko ako do štúdia chlapca.

V roku 1967 ste vo svojich rozhovoroch s Jeansonom<sup>5</sup> povedali: „Feminizmus je spôsob individuálneho života a kolektívneho boja.“ Ako žiť feminizmus individuálne? A ako bojovať kolektívne?

Vždy sa budem držať tohto vyjadrenia. Znamená, že sa môžeme pokúsiť individuálne oslobodiť od ekonomických obmedzení, ktoré na ženy tlačia, môžeme sa pokúsiť pracovať a vybudovať si kariéru. Existuje však určité nebezpečenstvo, pretože našim cieľom, ktorý nazývame radikálny feminizmus, nie je nahradiť mužov a robiť rovnaké chyby ako oni. Pretože jedinečné hodnoty, ktorých nositeľkami sú ženy, sú dôsledkom ich útlaku: nemajú ten druh zúrivej rivality mužov, zmysel pre nebezpečenstvo, pre úlohu, ktorú treba hrať, hnanie sa za mocou. Neželáme si, aby ženy prevzali túžbu po moci a všetky chyby mužov. Dá sa povedať, že dnes je skutočne viac povolání, ktoré sú otvorené ženám. Istotne. Avšak v mnohých prípadoch sa povolania otvorené ženám držia na pomerne nízkej úrovni. Napríklad je veľa žien, ktoré budú môcť študovať právo a stať sa právničkami, no väčšina z nich jednoducho ostane asistentkou v advokátskej kancelárii a bude robiť podradné práce. Iba veľmi malému množstvu z nich sa podarí otvoriť si vlastnú advokátsku prax. Rovnako aj lekárky. Viac-menej sa obmedzujú na detskú alebo sociálnu medicínu a sú vo všeobecnosti menej docenené ako lekári. Je to tak pri všetkom. Otvorí sa im možnosť kariéry, ale v malých dávkach a bez verejného uznania, ktoré by im pomáhalo v osobnom naplnení.

Avšak v niektorých sektoroch, napríklad v školstve, je citelná feminizácia.



PIERRE VIANESSON-PONTE (1920 – 1979) bol francúzsky žurnalista, spoluzakladateľ a šéfredaktor týždenníka *L'Express*, neskôr politický redaktor a editor denníka *Le Monde*. Publikoval aj v médiách ako *L'Est Républicain* (1953 – 1965), *Progrès de Lyon* (1977 – 1979) alebo *Midi Libre* (1978) a taktiež v nezávislých novinách ako *Le Lorrain*. 15. mája 1968 napísal známy článok *Quand la France s'ennuie* (Keď sa Francúzsko nudí), v ktorom predpovedal príchod udalostí Mája 68.

<sup>4</sup> Anne Chopinet je francúzska inžinierka, ktorá sa dostala ako jedna z prvých žien na prestížnu Polytechnique (nazývanú tiež X), najvýznamnejšiu a najznámejšiu francúzsku vysokú školu technického zamerania (pozn. prekladateľky).

<sup>5</sup> Francis Jeanson – francúzsky filozof a autor (pozn. prekladateľky).



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 prácu 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](http://www.viktoria-lask.net).

Áno, ale v rozsahu, v akom sa povolanie feminizuje, je devalvované. Napríklad v ZSSR došlo k feminizácii medicíny: takmer „všetci lekári“ sú ženy. Povolanie lekárky zrazu považujeme za rovnako prirodzené ako predtým povolanie zdravotnej sestry. Učiteľstvo sa tiež považuje skôr za druhoradú kariéru, ktorá človeka, ktorý si ju vybral, zbavuje virility.

Odkedy sa označujete za „radikálnu feministku“? V podstate nie tak dlho.

Vždy som hovorila, že som feministka – povedala som to napríklad Jeansonovi –, slovo feministka pre mňa znamenalo, že som požadovala totožnosť postavenia mužov a žien a radikálnu rovnosť medzi nimi. Ale keďže sme predtým spomínali kolektívnu prácu, neexistovala žiadna kolektívna práca žien, ktorá by ma skutočne zaujala. Až do roku 1971 alebo 1972, keď ma kontaktovali mladé feministky ohľadom problémov s potratmi a začala som s nimi spolupracovať. Bolo to založené na sympatiách, pretože neboli feministkami preto, aby nahradili mužov, ale preto, aby zmenili svet, aký muži vybudovali. A to je v mojich očiach oveľa zaujímavejšie.

(Pôvodne vyšlo v denníku *Le Monde*, 10. januára 1978. Rozhovor pripravil Pierre Viansson-Ponté, do slovenčiny ho preložila Viktória Laurent-Škrabalová.)



Katalin Gály: *Cutaway I.*, akryl na sololite, 90 x 120 cm, 2009 – z výstavy *Kataway (Shortcut)*, Slovenský inštitút, Budapešť, 2010

## DENISA BALLOVÁ

### V umieraní zostávame bolestivo samy/i

DE BEAUVOIR, Simone. 2022. *Velice lehká smrt*. Praha : Portál. Preložila Eva Pilařová.



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*.

Zomrel. Nečakane. Z noci do rána. V nemocnici na operačnom stole. Jeho krvácanie sa nedalo zastaviť. Len to som o tom vedela. Sedela som na posteli vo svojej internátnej izbe a pochybovala, že uspejem na skúške nasledujúci deň. Vonku snežilo, na izbe sme mali horúce radiátory, no mne bola strašná zima. Zhasla som všetky lampy a dívala sa von. Na bratislavskom internáte bolo neuveriteľne ticho. Kamarátka sa snažila o rozhovor, no mňa v tú noc zaujímal len ten padajúci sneh. Na chodníkoch sa udržal aj ráno, keď som apaticky kráčala do školy. Z toho dňa si pamätám málo, asi len to, ako som volala mame, aby som jej jeho smrť oznámila. Bol jedným z mojich najbližších priateľov, ktorý má formoval počas dospievania. Kde by som bez neho bola, pýtala som sa často samej seba, keď som odišla na vysokú školu. Mnohí ľudia v mojom okolí mali za sebou búrlivé dospievanie, ja som žiadne také skúsenosti nemala. Bolo to vďaka nemu. Veľa sme sa rozprávali, a napriek tomu, aký bol mladý, mal v sebe oveľa viac múdrosti ako tí, čo sa chválili svojím vekom. Na jeho smrť som nebola pripravená. Nebolo to možné. O jeho chorobe som dlhšie vedela, ale nikdy som si nedokázala pripustiť, že tu už nebude, že mu už nebudem môcť zavolať, napísať, počuť jeho hlas. Bola tma, pamätám si len sneh a výčitky, čo všetko som v našom vzťahu mala urobiť inak. Tú noc spred desiatich rokov mi snád najintenzívnejšie pripomenula útle knihy Simone de Beauvoir s názvom *Velice lehká smrt*. České vydavateľstvo Prostor prinieslo druhé vydanie kultového textu z roku 1964. Francúzska autorka sa v ňom pokúša vyrovnáť s chradnutím a umieraním svojej mamy. Je to kruté, surové, úprimné a ľudské rozprávanie o smrti a o tom, ako na ňu nedokážeme byť pripravení, hoci sa o to môžeme urputne snažiť.

Kniha sa začína časovým ukotvením v období, ku ktorému sa rozprávanie Simone de Beauvoir vzťahuje. „Vaše maminka měla nehodu“ (s. 6), oznamujú spisovateľke odcestovanej do Ríma. Práve v tom momente sa roztáčajú všetky okolnosti, ktoré nasmerujú beh udalostí k smrti autorkinej mamy. Simone de Beauvoir najskôr prepadnú výčitky, že sa matke dlho neozvala, tá jej to patrične pripomenie pri ich stretnutí: „Dva měsíce jsi mi nenapsala!“ řekla mi, když jsem přistoupila k posteli“ (s. 8). Po páde v kúpeľni sa ťažko spamätávala nie z bolesti, ktorú jej to privodilo, ale najmä z toho, že sa dve hodiny musela plaziť k telefónu, aby si zavolala pomoc. Už na prvej strane sa teda dostávame k nosnej téme knihy, ktorou je osamotenie. Prostredníctvom svojho písania nám ukazuje, že v umieraní aj nazeraní naň zostávame sami/y, aj keď sme obklopení/é rodinou

# Velice lehká smrt

SIMONE DE BEAUVOIR



portál

a najbližšími. Znovu a znovu sa snaží priblížiť moment pádu svojej mamy a hlavne uvedenie si úzkosti, ktorej prepadla, keď sa musela po zemi plaziť k telefónu, nevediac, či sa jej to vôbec podarí, či vôbec dokáže zachytiť šnúru od prístroja a pritiahnúť si ho k sebe: „Kdyby se mi to nepodařilo, byl by se mnou amen“ (s. 13).

De Beauvoir si nevšíma len psychický stav svojej mamy, ktorá začne podliehať depresívnym myšlienkam. Opisuje aj jej fyzické pustnutie, rýchle zostarnutie, prehĺbenie vrások, ťarbavé pohyby, pomalosť krokov: „Měla bolesti, špatně spala, přestože každý den spolkla šest aspirinů. Už asi před dvěma nebo třemi lety, ale hlavně od loňské zimy jsem si všimla, že má fialové kruhy pod očima, zašpičatělý nos, vpadlé tváře“ (s. 7). De Beauvoir sa na mamu pokúša nazerať komplexne. Píše o jej detstve, viere v Boha, manželstve, smrti jej najbližších, po ktorej sa rozhodla presťahovať z bytu zamoreného zlou náladou jej manžela. Matka sa pokúsila vytvoriť si nový domov, priestor, kde sa bude môcť zhlboka nadýchnuť, dívať sa na obrazy svojej dcéry, sedieť na obľúbenom diváne a konečne žiť. Problémom sa však stali schody, ktoré musela neustále zdolávať, akoby potešenie muselo byť za každú cenu kalváriou. Namiesto hľadania nového bývania sa po páde musí sústrediť na hľadanie miesta v domove pre seniorov, odkiaľ sa pravdepodobne už nevráti. Niet sa totiž kam – predošlý do-

mov nepripadá do úvahy a má vôbec zmysel hľadať nový? Beznádej z budúcich výhľadov, zúfalstvo z premárnených dní. To všetko sa prelieva v texte autorky, ktorá v ňom analyzuje i svoj vzťah s mamou: „Žádné jiné tělo pro mne neexistovalo méně a zároveň tolik. Jako dítě jsem je něžně milovala, v útlém mládí ve mně vyvolávalo zneklidňující odpor, což je běžné. Připadalo mi normální, že si toto tělo zachovalo svůj dvojitý charakter, odpudivý a zároveň posvátný: bylo tabu. (...) Pro mě matka existovala odjakživa a nikdy jsem vážně nepřemýšlela o tom, že jednoho dne, možná brzy, odejde. Její konec i její narození tonuly v jakémsi mýtickém čase. Když jsem si říkala, že už je v letech, kdy se umírá, byla to prázdňá slova, jako tolik jiných slov. Poprvé jsem se na ni dívala jako na podmínečnou mrtvolu“ (s. 20 – 21).

Písanie Simone de Beauvoir je detailné – pohybujeme sa s ňou po nemocničných chodbách, nazeráme do izieb, kde jej mama trávi dni v posteli, najčastejšie v spánku: „Proměna mé matky v živoucí mrtvolu byla dokonána. Svět se scvrkl na rozměry jejího pokoje: když jsem projížděla v taxíku Paříží, připadala mi už jenom jako dekorace, kde se motají statisti. Můj skutečný život se odehrával jenom po boku maminky a neměla jsem jiný cíl než ji ochraňovat“ (s. 92).

Momentálne zápasy s chorobou a jej rozširovanie sa do celého tela pacientky strieda autorka s pasážami, ktoré sa venujú minulosti jej mamy, aby tak pochopila rozhodnutia aj správanie svojho rodiča. Niektoré miesta preto pripomínajú písanie súčasného francúzskeho autora Édourda Louisa, ktorý sa vo svojich dvoch knihách – *Kdo zabil mého otce* a *Boje a proměny jedné ženy* – snaží o niečo podobné. Kým Louis text rozširuje o sociálny rozmer, de Beauvoir sa zameriava predovšetkým na prežívanie choroby z pohľadu dcéry, fyzickú premenu človeka, ktorý jej dal život a ktorý ju vychoval, takisto približuje vyrovnávanie sa so všetkými zmenami, ktoré nastávajú tak v zostávajúcich dňoch jej mamy, ako aj u nej samotnej: „Její nahota mě už neodpuzovala; to už nebyla moje matka, to bylo jen ubohé trpící tělo. Ale děsilo mě strašlivé tajemství, které – aniž jsem si co představovala – jsem tušila pod obvazy, a také jsem měla strach, abych ji nezpůsobila bolest“ (s. 65). Práve vďaka blízkosti smrti, ktorej je autorka vystavená, si uvedomuje, že „do posledních okamžiků umírajícího se vejde absolutno“ (s. 77), čím nám ponúka jedinečný pohľad na momenty, ktorým sa pravdepodobne v živote nevyhneme. Pretože raz budeme svedkami umierania, opúšťania, osamotenania – ocitneme sa v časopriestore, do ktorého nemožno pozvať nikoho iného. Zostávame v ňom sami/y: „Když odejde někdo, kdo nám je drahý, platíme palčivými výčitkami svědomí fakt, že jsme ho přežili. Smrt nám odhaluje jeho neopakovatelnou jedinečnost; stává se pro nás stejně rozsáhlý jako svět, který už pro něj neexistuje, svět, který svou přítomností dovršoval; připadá nám, že býval měl v našem životě zabírat víc místa: vlastně veškeré místo“ (s. 120).

Vynikajúca kniha, ktorá prekonala dobu témou aj štýlom, akým je napísaná – vážne, citlivo, bez pátosu. Tak, aby sme sa k nej mohli vrátiť, keď budeme prežívať niečo veľmi podobné. Pretože rovnakú skúsenosť s umieraním blízkeho zažijeme každý a každá po svojom: „Pozorovala jsem ji. Byla tady, přítomná, při vědomí, a přece naprosto netušící příběh, který prožívá. Nevědět, co se nám odehrává pod kůží, to je normální. Ale jí unikal i vnější vzhled jejího těla: rána na břiše, píštěl, ze které se řinuly výkaly, modrá barva pokožky, tekutina, která jí prýštila z pórů; nemohla si na sebe sáhnout téměř nehybnýma rukama, a když ji ošetřovali, měla hlavu zvrácenou dozadu. Už nepožádala o zrcadlo: její umrlčí tvář už pro ni neexistovala. Odpočívala a podřimovala, na hony vzdálená od svého odumírajícího těla, v uších jí zněli naše lži a celá se upínala k jedné jediné vášnivé naději: že se uzdraví“ (s. 97 – 98).



ZUZANA BARIAKOVÁ vyštudovala slovenský jazyk a literatúru a históriu na Univerzite Mateja Bela v Banskej Bystrici, kde dnes pôsobí ako odborná asistentka na katedre slovenskej literatúry a literárnej vedy. Vo svojej vedeckovýskumnej, pedagogickej a publikačnej činnosti sa venuje súčasnej slovenskej literatúre s dôrazom na vybraných autorov a autorky, didaktike literatúry a service learningu. Je spoluorganizátorkou, koordinátorkou a moderátorkou viacerých popularizačných podujatí zameraných na šírenie povedomia o súčasnej slovenskej literatúre a podporu čitateľskej gramotnosti.

## ZUZANA BARIAKOVÁ

### O slobode, bytí a marhuľových koktailoch

BAKEWELLOVÁ, Sarah. 2019. *V existencialistické kavárne*. Brno : Host. Preložil Tomáš Kačer.

Ak zabľúdate na autorské stránky Angličanky Sarah Bakewell, neľutujete, pretože okrem očakávaných informácií v tradičných rubrikách sa najmä veľmi dobre zabavíte a rýchlo si uvedomíte, prečo sú jej knihy o spisovateľoch, filozofoch a filozofkách či dobrodruhoch také obľúbené a oceňované: „Moja cesta k písaniu bola dlhá a začala tým, že som sa narodila v Bournemouthe na južnom pobreží Anglicka. Moji rodičia ma takmer okamžite vzali so sebou na cesty: zvykli ma zabaliť do mäkkej čalúnenej zásuvky, naložiť na zadné sedadlo auta a potom zamieriť do Švajčiarska alebo do Ruska. Každý večer zásuvku vytiahli a odniesli ju do hotelovej spálne a na druhý deň ráno ju zase zniesli dole. To vo mne zanechalo postoj k životu, ktorý možno najlepšie opísať ako veselú rezignáciu kombinovanú s túžbou myslieť mimo zaužívaných rámcov. (...) Inak žijem väčšinou v Londýne a užívam si obvyklý očarujúci život spisovateľky: napísať čiarku, vymazať ju, opäť ju napísať a nakoniec vymazať celú vetu.“

S anglosaským zmyslom pre humor spomína aj na svoje prvé stretnutie s existencializmom, keď si ako šestnásťročná tínedžerka za narodeninové peniaze kúpila román Jeana-Paula Sarrtra *Hnus*. Upútala ju totiž obálka knihy, na ktorej bola reprodukcia Dalího maľby *Stálosť pamäti*, s roztečenými hodinami a žltozelenými natesnanými skaliskami, a krátky text, ktorý *Hnus* opísal ako „román o odcudzení osobnosti a tajomstve bytia“. Nevedela síce, čo tajomné je na bytí, ani to, čo znamená odcudzenie, len tušila, že to bude kniha pre ňu. A skutočne: okamžite pocítila spriaznenosť s nezapadajúcim Antoinom Roquentinom, ktorý sa celé dni bezcieľne túla po prímorskom provinčnom mestečku Bouville, a keď sa raz v parku skúmavo zahľadí na skrútený koreň gaštanu, odrazu dostane strach, že ho celý tento výjav zaplní nepreniknuteľnou silou svojho bytia. Mladá Sarah bola unesená, keď zistila, že toto rozprávanie predstavovalo Sartrov spôsob sprostredkovania myšlienok filozofie existencializmu. Čo však mali znamenať všetky tie pasáže o bytí? S ľahkou iróniou poznamenáva, že sa dokonca vybrala do parku, ale stále sa necítila pohltená bytím stromu: „*Zkoušela jsem chodit do veřejných zahrad v našem provinčním městečku Readingu a tam zírala na jeden strom, dokud mě z toho nerozbolely oči. (...) Sartre mě naučil seknout se školou, což je podceňovaná, avšak místy užitečná reakce na svět. Na druhou stranu mě také přiměl chtít studovat filozofii*“ (s. 33). A tak sa zrodila „samozvaná provinčná existencialistka“, ako samu seba nazvala vo viacerých rozhovoroch a napokon aj v knihe, v ktorej sa k svojmu iniciačnému zážitku po tridsiatich šiestich rokoch vrátila, aby nám po-

núkla pútavo, inteligentne a živo vyrozprávaný príbeh existencializmu a dokončila tak trochu aj ten svoj, v ktorom hrala filozofia dôležitú úlohu.

Knihy *V existencialistické kavárne* je interesantným pokusom podať históriu fenomenológie a existencializmu pomocou jednotlivých filozofických konceptov a životopisných prvkov. Napokon, spojenie týchto dvoch prístupov lákalo aj viacerých predstaviteľov daných smerov, čo Bakewell považovala za dobré znamenie. Bola totiž presvedčená, že filozofia je omnoho zaujímavejšia, keď nadobudne „živé kontúry“, rovnako, ako sa aj osobná skúsenosť stáva pozoruhodnejšou, keď o nej uvažujeme z filozofického hľadiska.

Autorka v každej kapitole predstavuje zásadných predstaviteľov, respektíve dôležité obdobia v rámci existencialistického hnutia, počnúc krátkym predstavením predchodcov existencialistov S. Kierkegaarda, F. Nietzscheho, F. M. Dostojevského či F. Kafku, a následne – keďže jej kniha je rozprávaním najmä o 20. storočí – prechádza k životným príbehom a filozofii Edmunda Husserla, Martina Heideggera, Jeana-Paula Sarrtra, Simone de Beauvoir, Alberta Camusa, Karla Jaspersa, Maurica Merleau-Pontyho a mnohých ďalších.

Tento zatiaľ strohý opis je v pomerne príkrom rozpore nielen s „rozmarným“ vstupným obrazom knihy, ale aj s jej celkovým vyznením: Píše sa rok 1933. V parížskom bare Bec-de-Gaz neďaleko Luxemburských záhrad sedí bystrá a talentovaná dvadsaťpäťročná žena s okúzľujúcimi očami so svojim priateľom, mladíkom s guľatým chrptom, uhrovitou pleťou a odstávajúcimi ušami, a zaujato počúvajú známeho, ktorý študoval v Berlíne. Objednávajú si marhuľový koktail. Svetlooranžový nápoj patrí k miestnym špecialitám, takže to nie je nič nezvyčajné. Až na to, že druhý pohár zásadne ovplyvní filozofiu, literatúru a svetovú kultúru. Tí traja pri malom stolíku sú totiž Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre a Raymond Aron a práve sa zoznámili s fenomenológiou („*jde o slovo tak dlouhé a zároveň natolik elegantní, že se v angličtině i francouzštině dá použít jako celý verš jambického trimetru*“, s. 12), filozofickým smerom hlásajúcim návrat „k veciam samotným“. Predmetom filozofického záujmu sa tak odrazu môže stať dopitý pohár alebo znudený čašník, ktorý ho odnáša: „*Vidíš, mon petit camarade, řekl Aron Sartrovi (...) ,když jsi fenomenologem, můžeš mluvit o koktejlu, jako je tenhle, a bude to filozofie!*“ (s. 13). A práve v tejto chvíli „zrodu existencializmu“ začína aj rozprávanie Sarah Bakewell, ktorá s erudíciou a zároveň s ľahkosťou vytvára mimoriadne bohatú tapisériu nositeľov a nositeľiek filozofických ideí a neraz aj komplikovaných medziľudských vzťahov na pozadí zásadných historických udalostí minulého storočia.

Tam, kde je to vhodné, diskutuje aj o myšlienkach ľudí na „existencialistickej obežnej dráhe“, vrátane Heideggerových študentov Herberta Marcuseho a Hannah Arendt, v parížskej historke spomínaného Raymonda Arona či kresťanského existencialistu Gabriela Marcela. Tým sa však „hviezdna zostava“ nekončí. Bakewell predstavuje aj ďalších umelcov a umelkyne, spisovateľov či spisovateľky, priateľov a obdivovateľov existencialistov najmä v povojnovom Paríži. Objavuje sa tu Boris Vian, ústredná postava povojnovej klubovej scény v Saint-Germain-des-Prés, jazzový hudobník a spisovateľ, ktorý Sartra a Beauvoir láskyplne parodoval v románe *Pena dní* (1947), Claude Lanzmann, francúzsky fil-

mový režisér, ktorého najznámejším dielom je deväťhodinový dokument o holokauste Šoa, a aj milenec Simone de Beauvoir, s ktorou žil v rokoch 1952 až 1959. Autorka však celkom logicky píše aj o anglo-amerických popularizátoroch a popularizátorkách filozofie existencializmu, veľa priestoru venuje Iris Murdoch, anglickému „novoexistencialistovi“ Colinovi Wilsonovi (s. 38, 274 – 277) či „bojovnému“ Normanovi Mailerovi (s. 38, 272).

Okrem popredných osobností doby sa autorka zaoberá aj vplyvom Sartrových myšlienok na mladých ľudí v Československu počas pražskej jari v roku 1968: „V době, kdy pařížští studenti nakládali se Sartrem jak se ctihodnou relikvií, mladí Češi a Slováci jej hltali tak, jako by jeho dílo právě vyjelo z tiskárny“ (s. 279). Píše aj o fenomenologickej tradícii, ktorá siaha až k prezidentovi Masarykovi, no venuje sa najmä jednému z najvýznamnejších českých filozofov, fenomenológovi Janovi Patočkovi, kľúčovému signatárovi Charty 77 (s. 279 – 283). Sleduje tiež vplyv de Beauvoirovej diela *Druhé pohlavie* na britské a americké ženy rôznych spoločenských vrstiev. Zaujímavosť približuje a skúma vplyv existencializmu na populárne literárne a filmové diela druhej polovice 20. storočia, pochopiteľne, opäť najmä v anglosaskom kontexte.

Povojnová francúzska a parížska intelektuálna a kultúrna scéna je, samozrejme, len jednou časťou dejín existencializmu. Bakewell ponúka skoro rovnaký priestor aj Nemecku a osobnosti Edmunda Husserla, ktorého fenomenológia výrazne poznačila francúzskych existencialistov, jeho žiakovi Martinovi Heideggerovi či Karlovi Jaspersovi. Veľmi jasne zhrňuje filozofický odkaz každého z nich. Detailne si všímá aj dobovú situáciu, najmä vzostup Hitlera a nacizmu a s tým súvisiaci životný príbeh Heideggera, rektora univerzity vo Freibergu za čias nacistov a člena NSDAP. A hoci bol Heideggerov nacizmus predmetom veľkého množstva štúdií, špekulácií a sporov, Bakewell sa snaží prezentovať najmä nie vždy dostatočne reflektované súvislosti medzi Heideggerovým (aj filozofickým) myslením a nacistickou ideológiou, venuje sa jeho konkrétnym osobnostným vlastnostiam a vysvetľuje, ako s tým súvisia pozície, ktoré v priebehu desaťročí zaujal.

V centre pozornosti však, pochopiteľne, stoja „kráľ a kráľovná existencializmu“ (s. 16) Jean-Paul Sartre a Simone de Beauvoir. Je celkom príznačné, že záver knihy patrí práve Simone de Beauvoir, ktorá mala podľa autorky cit pre komplexnosť ľudskej existencie a vo svojich feministických, beletristických a filozofických dielach sa zaoberala skúmaním toho, ako na naše životy pôsobia protichodné sily rôznych obmedzení a slobody spolu s tým, ako sa každý a každá z nás stáva sebou, čo je napokon hlavnou témou *Etiky dvojznačnosti* (1947) a *Druhého pohlavia* (1949). Tá prestupuje aj celú jej niekoľkodielnu autobiografiu, v ktorej opisuje, ako ona sama, Sartre a mnoho ich priateľov, priateľiek či kolegov premýšľa, stretáva sa, rozchádza, háda; vo všeobecnosti – ako reagujú na svet. Podrobne zaznamenáva svoje skúsenosti, venuje pozornosť ostatným ľuďom a s chuťou sa zoznamuje so všetkým, s čím sa stretne. Vďaka týmto memoárom sa z nej stala jedna z najvýraznejších predstaviteľiek a predstaviteľov intelektuálnej kroniky 20. storočia. A tu niekde nachádzame svorník medzi oboma autorkami. Bakewell totiž priznáva, že keď po prvýkrát čítala Sartrove alebo Heideggerove knihy, myslela si, že nezáleží na tom, akou osobnosťou bol daný filozof. Zaujímali ju len fi-

lozofické koncepty, bez toho, aby brala do úvahy ich súvislosti s historickými udalosťami a všetkými náhodnosťami v živote ich tvorcov: „Na životech nesejde; důležité jsou ideje“ (s. 311). O tridsať rokov však dospela k opačnému záveru: idey sú zaujímavé, ale ľudia sa oveľa zaujímavejší. A preto ju, ako dodáva, nikdy neomrzí Beauvoirovej autobiografia, ktorá hovorí o zložitosti ľudského života a premenlivej podstate sveta.

Na rozdiel od niektorých neskorších európskych filozofov, posadnutých hrou významov v textoch a bez záujmu o skutočných ľudí, existencialistov zaujímali tie najrozhodujúcejšie otázky. Kto sme? Ako sa navzájom ovplyvňujeme? Čo nás odlišuje od zvierat? Čo je sloboda? Ako, ak neveríme v Boha, môžeme žiť zmysluplne? Aký svet chceme vytvoriť pre budúcnosť? Aké máme povinnosti? Čo by sme mali robiť? Existencialisti, samozrejme, neponúkali jednoduché odpovede a ani ako jednotlivci (ako napriek sympatiám k nim Bakewell píše) nedávali príliš dobré osobné príklady, pretože často zlyhávali. Takmer v každom existencialistickom príbehu sa objavilo niečo, čo dnes môžeme vyhodnotiť negatívne. Ponúkajú však čosi oveľa užitočnejšie: boli zaujímavými mysliteľmi a mysliteľkami. Pripomínajú nám, že ľudská existencia je zložitá a ľudia robia chyby, no zároveň poukazujú na to, aké obrovské sú naše možnosti. Stále sa predsa usilujeme viesť autentický, slobodný a etický život. A to je dobrý dôvod, aby sme sa pri opätovnom čítaní existencialistických textov inšpirovali či dokonca sa pokúsili byť aspoň trochu existencialistami a existencialistkami. Veď práve pri čítaní Sartrových textov o slobode, Beauvoirovej textoch o dômyselných mechanizmoch útlaku, Camusových dielach o vzbure, Heideggerových textoch o technológiách a ekológii či Merleau-Pontyho textoch o kognitívnej vede má človek niekedy pocit, akoby čítal aktuálne správy.

Sarah Bakewell v závere zdôrazňuje, že otázky, ktoré si kládli existencialisti, sú dnes rovnako dôležité, ak nie dôležitejšie ako kedykoľvek predtým. Vníma nárast iracionality na každej úrovni a zo všetkých strán a poukazuje na to, že najdôležitejšou témou – témou tém 21. storočia – je a bude sloboda, pretože nikto nepredpokladal, že niektoré základné úvahy o nej sa stanú terčmi útokov a dôjde k ich radikálnemu spochybneniu. Zdá sa, že „existencialismus potřebujeme víc, než si myslíme“ (s. 305).

Bakewellovej kniha je v súčasnosti preložená už do viac ako dvadsiatich jazykov a pred pár rokmi pozbierala viacero prestížnych ocenení – dostala sa do Top Ten 2016 podľa *The New York Times*, stala sa knihou roka v *The Guardian*, *Times Literary Supplement*, *The Observer* a ďalších periodikách. Po jej prečítaní nie je ťažké pritačať, že si tento kultivovaný a príťažlivý príbeh hlučnej, bujarej a niekedy rozhá-danej existencialistickej kaviarne zaslúžil každé jedno pochvalné hodnotenie.





TATIANA KONIAROVÁ študuje slovenský jazyk a literatúru v kombinácii s anglickým jazykom a literatúrou na UK v Bratislave. Popritom pracuje ako lektorka slovenského jazyka pre cudzincov a cudzinky. V minulosti sa zúčastnila na ročnom dobrovoľníckom projekte v Gruzínsku, počas ktorého písala cestovateľský blog.

## TATIANA KONIAROVÁ

### Dilema

MONTEIL, Claudine. 2020. *Milenci svobody*. Praha : Metafora. Preložila Hana Davidová.

Dostalo sa mi do rúk dielo, ktoré so sebou nesie veľké očakávania. Monteil si nevybrala ľahkú úlohu. Písať o Jeanovi-Paulovi Sartrovi a Simone de Beauvoir si vyžaduje buď veľkú odvahu, alebo úzke vzťahy na podporenie dôveryhodnosti. Možno skonštatovať, že autorka disponuje obomi. Prostredníctvom rozhovorov so Simoninou sestrou Héléne aj so samotnou Simone, po boku ktorej bojovala za práva žien, sa pokúsila čitateľom a čitateľkám priblížiť myslenie a konanie týchto veľkánov. Životnému dielu Simone de Beauvoir sa venovala aj vo svojej doktorandskej práci.

Názov *Milenci svobody* vo mne evokoval očakávania príbehu o alternatívnom romantickom vzťahu. Tie sa do veľkej miery naplnili. Okrem toho, že sa autorka venuje vzťahu samotnej dvojice, opisuje aj ich mnohopočetné milenecké pomery, ktoré na nich mali dosah. Je všeobecne známe, že uznávali a prežívali tzv. autentickú či existenciálnu lásku, a práve tu sa dozvedáme potrebné detaily. Tie však tento koncept neidealizujú, ale predstavujú aj extatické momenty bolesti. Monteil vyvoláva dilemu o prospešnosti daného vzťahového zloženia pre oboch partnerov. Z jej opisov totiž vyplýva, že naplno prekvital iba Sartre, zatiaľ čo de Beauvoir mlčky trpela a jeho milienky brala ako súperky. Rozhodla sa však dobrovoľne: „Svobodne se oddá muži, s nímž vytvoří pouto pevnější než manželství: pouto psaní“ (s. 50). Otázkou ostáva, do akej miery môžeme z dnešného uhla pohľadu nazvať ich vzťah slobodným a rovnocenným.

Dielo má biografický charakter, pričom jeho estetická rovina ostáva na okraji. V každom prípade sú v ňom fakty podávané spôsobom, ktorý udržiava hladinu pozornosti, a text je natoľko prehľadný, že poskytuje komplexný náhľad do života dvojice aj v prípade, že sa čitateľ/ka s týmito menami stretáva prvýkrát. Paralelne sa v ňom rozvíjajú dva životné príbehy, od detstva po posledný výdych. Pri Sartrovi je veľká pozornosť venovaná jeho literárnej kariére a filozofii, zatiaľ čo o osobnosti Beauvoir sa dozvedáme prevažne prostredníctvom vzťahov. Tu si znova môžeme položiť otázku, či je dielo z hľadiska rodovej rovnosti vyvážené alebo sa v ňom zachovávajú isté stereotypy. Myslím si, že sa v ňom do značnej miery pripisuje rozum hlavne mužovi, zatiaľ čo pre ženu je vyhradený skôr cit. Faktom je, že autorka pracuje s ich osobnými myšlienkami najmä na základe rozhovorov so sestrou Héléne, s ktorou de Beauvoir pravdepodobne zdieľala intímne chvíle a pocity, zatiaľ čo poznatky o Sartrovi boli do väčšej miery sprostredkované jeho tvorbou. Je však možné, že týmto spôsobom chcela vyzdvihnúť enormné úsilie

Simone de Beauvoir v boji za rovnoprávnosť žien, a to nielen v rovine spoločenskej, ale aj partnerskej: „Každý den přinášel nová zjištění o tom, do jaké míry byl svět, v němž vyrůstala a žila, koncipován muži. Jak mohla dohoda o svobodě, kterou se Sartrem uzavřeli, fungovat ve společnosti, kde je ona Svoboda čistě mužskou výsadou?“ (s. 110).

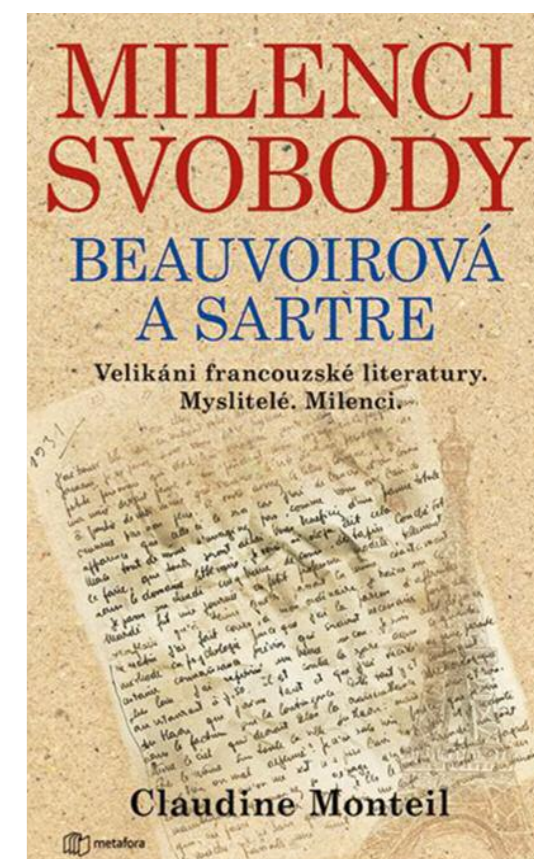
*Milenci svobody* sú však viac než len knihou o životnej láske. Sloboda bola hlavnou doménou nielen ich vzťahu, ale aj filozofie a politických postojov. Spájala sa s existencializmom, bojom za nezávislú literatúru a ukončenie kolonializmu: „Existencialismus byl dobovým trendem a stal se filozofií osvobození“ (s. 125); „Filozof ale zbraně nesolí. Zůstane věrný svému prohlášení v Moderní době z roku 1945 a bude dál bojovat za to, aby kdekoli na světě mohli spisovatelé svobodně tvořit“ (s. 194); „Měli dar prostými a srozumitelnými slovy vyjádřit to, co cítili lidé bez rozdílu po celém světě: potřebu svobody, toho nejzákladnějšího ze svých práv, a odhodlání bojovat proti bezpráví a diktaturám“ (s. 179).

Autorkin hlas je aktivizujúci. Sprevdáza čitateľov a čitateľky na jej a Sartrovej životnej ceste, ktorá je plná odhodlania, sebazaprenia a tvrdej práce. Odhaľuje, čo stálo za ich úspechom. Opisuje ich študentské časy, nadväzovanie priateľstva, prvé stretnutie, odlúčenia a návraty, ale hlavne vzájomnú podporu pri plnení snov, ktoré sú zviazané s písaním: „Psal rychleji, než dýchal, a měl za to, že roste pro slávu“ (s. 8); „Nikdy se mu nezdála tak krásná a okouzľující, jako když byla zabraná do psaní“ (s. 111).

Rozprávanie je až do posledných častí v tretej osobe, ale v závere sa prezentuje autorkin intímny hlas. Oceňujem, že sa venovala ich detstvu a opísala momenty určujúce ich budúce smerovanie a presvedčenie a neskôr priniesla i pohľad na to, ako sa krok za krokom stávali vysoko uznávanými osobami s revolučným myslením. Avšak na vykreslenie princípu fungovania ich vzťahu by postačilo pár pasáží. Množstvo vedľajších mileneckých vzťahov, ktoré do knihy autorka zahrnula, začne po istom čase pôsobiť stereotypne a nezaujímavé. Paradoxom je, že samotnú dvojicu opísala tak, ako keby ich spájala len kariéra, písanie a myslenie, zatiaľ čo intímne momenty a prejavy lásky zažívali len s milenkami a milenkami. Naozaj ich spájali len intelekt?

Na záver si môžeme položiť otázku, či boli skutočne obaja milencami slobody, či názov nie je – v rámci popularizačných tendencií – mierne zavádzajúci. Vzťah medzi Sartrom a de Beauvoir opísala ako inšpiratívny z hľadiska jeho intelektuálnosti, voľnosti a zároveň viazanosti. Nepochybne svojho času inšpiratívnym bol, ale je to ešte aktuálne?

*Milenci svobody* predstavujú konzumne orientované dielo, vhodné najmä pre znalkyne a obdivovateľov ich filozofie, prahnúcich aj po tom najmenšom detaile z ich osobného života. Kniha však so sebou nesie aj istú dávku spochybňovania ich rodovej rovnosti.





Katalin Gály: *Flowing Faces*, inštalácia, foto/digitálna tlač na fólii, video, Galéria Fészek, Budapešť, 2013



Katalin Gály: Časť z projektu *Flowing Faces*, foto/digitálna tlač na fólii, 100 x 140 cm, 2013

## DANIELA KOVÁČIKOVÁ



DANIELA KOVÁČIKOVÁ (1983) vyštudovala učiteľstvo slovenského jazyka a anglického jazyka na FF Univerzity sv. Cyrila a Metoda v Trnave. Básne publikovala v časopisoch *Romboid*, *Vertigo*, *Vlna*, esejisticky sa predstavila v periodiku *Fraktál*. Debutovala zbierkou *Svet:lom* (2020, Vlna).

### Devin<sup>1</sup> & Beckitta

1.

Telo a duša.

Životopis v procese editovania. Vzduch vonku. Ten istý vzduch v pľúcach.  
Devin. Volá sa ako ten hrad:

*Volám smerom k oceánu, ktorý vysiela späť ten istý signál:*  
Tvoja DNA,  
tvoje iniciály.

Všetko je hodené do vzduchu ako minca.  
Predtým však raňajky.

2.

(Meno ženy, ktorá práve teraz ide električkou do práce, nie je dôležité).

*Volám smerom k oceánu, ktorý vysiela späť ten istý signál;*  
aktívny filter sprítomňuje nápad, impulz, myšlienku (hlbku), túžbu po rovnováhe.

Tvoja DNA.  
Tvoje iniciály.

Každodennosť naberá rozmer bez života: \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_:

### Postavy:

**Devin** – duch minulosti, prítomnosti a budúcnosti. (Ch. Dickens?)

**Beckitta** – človek (pochopiteľne žena):

(& ja, ty alebo každého koho ne/poznáme)

*Volám smerom k oceánu, ktorý vysiela späť ten istý signál.*

<sup>1</sup> Devin treba čítať bez mäkčeňa, DEVIN, nie đevín (pozn. autorky).

3.

Spomienka na telo, presnejšie na tvár. Pamäť minulých dní. Impulz prekračuje hranicu zabehnutého stereotypu.

*Je tu priama cesta, vedie dozadu.* (Táto myšlienka je zo seriálu:))

---

*Volám smerom k oceánu, ktorý vysiela späť ten istý signál.*

4.

Zrýchlená chôdza s náznakom behu. Je sobota. Bez dažďa. Skorý november.  
Eufória v žilách.  
*Je tu priama cesta. Vedie dopredu.*

5.

*Oblaky, oblaky.* (S. Plath)

Otázka je naliehavá. Tušený variant od Boha a netrpezlivosť.  
(*Devin & Beckitta sú prototypmi stepného vlka*). (H. Hesse)

6.

Nový deň. Pomiešané staré s novým.  
Je tu priama cesta. Vedie dopredu.  
Najprv počas behu na električku do práce.

Výstupné papiere. Exit. Zbohom:

**Beckitta:**

*Volám smerom k oceánu, ktorý vysiela späť ten istý signál.*

Tam, kde sa slovo stalo človekom, si ožil.  
Okamžite si opustil izbu.  
Bolo vtedy: dnes.

7.

Telo a duša.  
Životopis v procese editovania.  
Vzduch vonku. Ten istý vzduch v pľúcach.

8.

**Devin**

Volá sa ako ten hrad.

*Volám smerom k oceánu, ktorý vysiela späť ten istý signál.*

Tam, kde sa slovo stalo človekom, si ožil –

Okamžite si opustil:

**Mesto, krajinu, vesmír.**

(J. Joyce)



Katalin Gály: *Accordionist* (160 x 180 cm), *Jongleur* (180 x 160 cm), *Magiar* (180 x 160 cm), *Labyrinth* (160 x 180 cm),  
olej na sololite, 2006



AVALLONE, Silvia. 2020. *Odkiaľ je život dokonalý*. Bratislava : Inaque.  
Preložila Ivana Dobrakovová.

## ZUZANA STANISLAVOVÁ

(Ne)dosažiteľnosť dokonalosti bytia

Od roku 2012 prináša vydavateľstvo Inaque preklady kvalitných kníh zo svetovej literatúry, sústreďujúc sa na tematizovanie diskutabilných až kontroverzných, v každom prípade však znepokojujúcich a mimoriadne aktuálnych problémov. Tak je to aj v románe úspešnej talianskej prozaičky Silvie Avallone (1984) *Odkiaľ je život dokonalý*. V pôvodine vyšiel roku 2017 ako v poradí tretí román autorky a (ako sa dozvedáme zo zasväteného doslovu prekladateľky) názov mu prepožičal verš z autorkinho básnického debutu (2007).

Dej odohrávajúci sa v Bologni je rozložený do troch rozsahom asymetrických častí. V prvej časti románu čitateľ/ka vstupuje do príbehu v dramatickej chvíli, keď osemnásťročná Adele práve privádza na svet dcéru. Prosba k pôrodnej asistentke („*Neber mi ju hneď preč, prosím ťa*“, s. 15) je indíciou vnútornej dilemy tejto postavy, ktorá v danej chvíli funguje ako sujetové tajomstvo a postupne sa odkryje ako tematická línia príbehu o predčasnom, nezrelom rodičovstve. Už v úvodnej časti románu sa však cez agresívny výstup ďalšej z postáv, Dory, voči tehotnej priateľke začína odkrývať aj iná stránka témy rodičovstva: beznádejná posadnutosť materstvom. Spojivom medzi oboma postavami je jednak majetnícky vzťah k (ešte nenarodenému) dieťaťu, jednak okolnosti, ktoré materstvo ovplyvňujú. V prípade Adele sú to sociálne, teda vonkajšie podmienky určujúce jej mentálne nastavenie: vajatanie medzi citovým upätím sa na malého tvora a vedomím, že vo svete rozdelenom na – v tomto prípade – „*Bolo-luzu*“ a „*Bolo-buržujov*“ (s. 146) nemá pre výchovu dieťaťa adekvátne materiálne ani sociálne podmienky, pretože patrí do tej prvej kategórie.

## VERONIKA GAŠPERANOVÁ

Dokonalý a geniálny

Vydavateľstvo Inaque nemohlo urobiť lepší marketingový ťah, ako predstaviť slovenskému publiku taký fenomén, ako je tvorba Eleny Ferrante, pretože súčasne s obrovským záujmom o ňu stúpol záujem aj o ďalšie talianske autorky a autorov, a to ani predtým nebol malý. Každá nová kniha od Paola Giordana, Paola Cognettiho, Donately di Pietrantonio či Domenica Starnoneho patrí medzi očakávané literárne udalosti a podobne to bolo aj v prípade románu *Odkiaľ je život dokonalý* (a neskôr aj románu *Priateľstvo*<sup>1</sup>) od Silvie Avallone. Samozrejme, tak ako očakávania otvárajú dvere, tak aj prinášajú obmedzenia v podobe porovnávaní a stereotypov. Zdá sa však, že Avallone to nijako nevyrušuje, pretože sa k inšpirácii dielami talianskych autoriek Elsy Morante a Eleny Ferrante otvorene hlási a „realitou“ v románe *Odkiaľ je život dokonalý* priamo nabáda.

Motív paralelného sledovania dvoch príbehov kontrastných rodín, v ktorej jedna má a nechce presne to, čo v tej druhej chýba a chcú, hneď od začiatku vzbudzuje nedôveru ako štylizovaný konštrukt. Tou, ktorá „má

V prípade sociálne dobre zabezpečenej, ale telesne postihnutej a sterilnej Dory sa túžba po dieťati stáva doslova závislosťou od tehotenského brucha, ktoré jej vďaka operáciám prekonaným v čase dospievania nikdy nebude dopriať; naplnenie jej túžby adopciou komplikujú zasa byrokratické predpisy sprevádzajúce adopčný proces.

Nadpis prvej časti románu, *Tri kilá a štyristo gramov*, pôsobí ako úradne objektívna, odemocionalizovaná správa o dieťati, ktoré práve prišlo na svet. V tejto časti príbehu sa v hrubých rysoch skicujú kontúry deja a priestor determinujúci osudy postáv. Autorka majstrovsky rozohráva spleť dejové línie, aby ich v stredovej, najrozsiahlejšej časti knihy cyklicky, v dynamických prestrihoch rozvinula a postupne modelovala odpovede na náznakovo nastolené kontroverzné otázky, ktoré sú v skutočnosti sujetovými piliermi celého príbehu: Čo sa udialo doma a aký je to domov, keď tínedžerka Adele z neho uteká v momente, keď sa jej rozbieha pôrod? Čo za osobu je vlastne Manuel, otec neplánovane počatého dieťaťa, prečo je v polepšovni pre mladistvých a prečo ho Adele nechce mať počas pôrodu pri sebe, rovnako ako ani svoju matku a sestru? Je defetistický nápis na Manuelovej mikine („*Narodili sme sa, aby sme prehrali*“, s. 33) predurčením jeho osudu a osudu ostatných obyvateľov a obyvateľiek Lombriconi? Kto je Zeno, ktorého krédom je „*tvrdohlavo si ísť za svojím dňom i nocou, vybrať si skôr ťažšiu než ľahšiu cestu a urobiť pre to všetko. V tom spočíva rozdiel medzi tým, kto z Lombriconi odíde, a tým, kto tam ostane*“ (s. 32)? Prečo sa utieka k predstave náhradného života a čo sa stalo jeho matke, ktorej myseľ je zastretá duševnou apatiou? Prečo Adele prosí pôrodnú asistentku, aby jej práve narodenú dcéru nechala na bruchu čo najdlhšie, a prečo sa tak upäla na meno Bianca (biela)? Čo za miesto pre život je sídlisko Labriola v Bologni, v ňom bytovky Lombriconi (dážďovky), kam je príbeh situovaný a odkiaľ väčšina postáv pochádza? A prečo je žene podľa „filozofie“ Adelinej matky najlepšie vychovať dcéry „*bez nejakého chudáka, ktorý by jej s tým pomohol*“ (s. 19)?

Podľa autorskej poznámky je priestor košatého príbehu kombináciou autentických lokalít talianskeho mesta Bologna (napríklad nemocnica Maggiore, zdravotné stredisko Roncati) a autorkinej fikcie (sídlisko Labriola, lokality San Martino, Paradisi a ďalšie). Sídlisko Labriola sa tu stáva



a nechce“ je sedemnásťročná tehotná študentka Adele, žijúca s mamou a sestrou v byte na bezútešnom fiktívnom sídlisku Bologne Labriola. Adele si nechce nechať svoju ešte nenarodenú dcéru, pretože jej vo svojej situácii nemá čo ponúknuť. Otcom dieťaťa je jej bývalý partner Manu, plus-mínus rovesník a zároveň drogový díler. Druhou rodinou je mladý pár, Fabio a Dora, žijúci vo veľkom byte v historickom centre Bologne, teda na mieste, kde by život naozaj mohol byť dokonalý. Tým posledným dielikom k dokonalosti by malo byť spoločné dieťa. Detailnejší pohľad do vnútra rodiny však dojem dokonalosti značne relativizuje. Dora sa vyrovnáva s dvoma fyzickými hendikepmi: „*Išlo o to, že nohu prijala, ale sterilitu nie. Bolo to čosi, čo nemohla prijať*“ (s. 266).

<sup>1</sup> Recenziu knihy sme priniesli v *Glosolálii*, č. 4/2022 (pozn. red.).

priestorom vylúčenej ľudskej komunity, symbolom „Boluzy“ a nemožnosti preraziť do sveta „úspešných ľudí“ bez samostatného, veľmi tvrdého úsilia; a k takejto samostatnosti a úsiliu sa v medziach zákona z obyvateľov a obyvateľiek sídliska odhodlá málokto. Snom väčšiny mužov je dostať sa k peniazom čo najľahším spôsobom (a tak sa stávajú dílermi drog, ako je to v prípade Manuela), väčšina žien sa zasa usiluje „chytiť si“ svoj mužský idol, spravidla cez sex a následné otehotnenie, hoci idol sa napokon zákonite ukáže ako ľahčík a žena zostáva na prácu a výchovu detí sama. Taký je aj osud Adelinej matky a taký osud sa črtá aj pred Adele. Rozdiel medzi nimi je však v spôsobe, akým takémuto údely čelia: Adelina matka sa vybrala cestou obetavej matky-samoživiteľky svojich dvoch dcér po tom, ako ľahčíkarsky manžel skončil vo väzení a v náručí cudzích žien. Adele, najviac zranená otcovou zradou, je rozhodnutá poskytnúť svojmu dieťaťu „dokonalý život“, a život je v chápaní obyvateľov a obyvateľiek Lombriconi dokonalý len v zmysle nápisu v jednom z vchodov do obytného domu: „Život je pekný, len ak máš peniaze“ (s. 115). Cena za „pekný“ život pre Adelinu dcéru je však taká, že sa jej hneď po narodení vzdá. V tom zmysle je stredná časť románu príbehom Adelinej osobnej drámy, jej vnútorným zápasom medzi oddanosťou nenarodenému tvorovi, sprevádzanou vedomím nemožnosti poskytnúť mu „dokonalý“, teda iný model života, než je ten jej, a nevyhnutnosťou „tvrdohlavo si ísť za svojím“. Racionálna objektivita názvu prvej časti románu naznačuje emočné odcudzenie (v intenciách vyznenia príbehu anticipuje nevyhnutnosť zbaviť sa majetníckeho vzťahu k ľudskej bytosti), pre protagonistov a protagonistky a ich príbeh však kruciálny význam nadobúda to, čo sa skrýva pod týmto vecným pomenovaním: citiaci ľudský tvor s potrebou bezvýhradnej lásky.

Už v úvodných kapitolách románu vstupujú do príbehu aj ďalšie dôležité postavy. Okrem črtajúceho sa vzťahového trojuholníka medzi Adele, Manuelom a Zenom sa rysuje aj vzťahový trojuholník medzi úspešným architektom Fabiom, jeho ženou, inteligentnou, telesne postihnutou a beznádejne bezdetnou Dorou, a Emmou, ktorá nie je síce práve múdra, ale je krásna a z aspektu Fabia má „dve nohy... S lýtkami, kolenami a všetkým ostatným. Lebo nie je pravda, že sme pripútaní k nedostatkom, že sú to práve

V dôsledku neúspešných pokusov o oplodnenie a zložitých adopčných tor-túr sa postupne mení jej osobnosť a správanie: „Dora bola zrazu slepá a hluchá. Pocítila návrat príšery, ktorá nebola ňou, ale zahniezdila sa v jej vnútri, na takom tmavom mieste, že ho nemohla ani pomenovať“ (s. 265). Momenty, keď Dora „príšeru“ neudrží na uzde, zvyknú vyústiť do excesov plných hnevu a kriku, a to sa ešte väčšinou odohrávajú pred nemalým publikom. Vedľa toho Fabio vyzerá ako ten stabilnejší a vyrovnanější z dvojice. Mladý, úspešný a dobre vyzerajúci muž. No jeho vnútorné boje a pnutia len nie sú tak ľahko viditeľné. Spôsob, ktorým autorka odhaľuje (nielen) jeho traumy, pripomína situáciu, keď archeológovia pri vykopávaní stredovekých pamiatok narazia na antické ruiny a pod nimi ešte pozostatky z neolitu. Nános na nánose, vrstva na vrstve, jedna trauma prekrytá druhou a potom ďalšou. Konkrétne vo Fabiovom prípade sa od nemožnosti stať sa otcom dostávame do minulosti ku komplikovanému vzťahu s jeho vlastným otcom Ginom. Ten je lemovaný celkovo nešťastným detstvom, ktoré bolo ovplyvnené šikanou a obezitou. Zároveň je pravdepodobné, že obezita je dôsledkom viny, ktorú Fabio cíti za smrť otcovho milovaného psa Machuľu: „Vždy ho hladkal po papuli tak, že to vyzeralo, akoby ho fackoval. Nikdy mi ani len nenapadlo, že by ho mohol mať rád. Rovnako, ako som si nikdy nepomyslel, že by mal mať rád mňa. Áno, Machuľa prešiel cez cestu, ale potom sa vrátil späť hľadať svojho pána. V to leto som zhodil dvadsaťpäť kíľ. A na revanš som sa stal vinným“ (s. 243).

nedokonalosti, vďaka ktorým je pre nás druhý výnimočný. Kurva, nie“ (s. 24). Ale ešte silnejším motívom tohto trojuholníka, rovnako ako Dorinho vzťahu k jedinej priateľke, je to, že priateľka je tehotná, Emma „porodila dve deti, vy-nosila ich v bruchu“ (s. 26) – a Dora, až obsedantne posadnutá materstvom, nedokáže porodiť ani jedno, a tak sa musí uchádzať o adopciu. Práve postava Dory sa motivicky spája s predstavou miesta, „odkiaľ je život dokonalý“ (s. 26). Počas vysokoškolského štúdia, v čase kvitnutia gaštanov, takýto omamný pocit vyvolával v nej a v jej spolu-žiacke pohľad z lavičky na odľahlom mieste pod brezami. Fráza využitá ako titul románu však nadobúda význam otázky (zásadnej pre poslanstvo románu), indikujúcej pátranie po zmysle života, po tom, čo má v ňom pre človeka najvyššiu cenu. Každá z postáv sa napokon dopracuje k tušeniu toho, čo je v živote najpodstatnejšie, ale rovnako, každá po svojom, dospeje aj k väčšej či menšej miere vyrovnania sa s „nedokonalosťou“ žitia.

Aj v prípade centrálnej časti románu je názov *Ruské kolo* veľavravný. Predstava osôb, ako sa v excentrických polohách vezú v reálnom ruskom kole, korešponduje s predstavou bohato zaľudneného priestoru Lombriconi, aj s kompozičným napojením osudov postáv na jedno pomyselné centrum: na koncipovanie psychologicky, sociálne i biologicky dôkladne prepracovaného archetypu človeka z vylúčenej komunity. Sujetová nejednoduchosť, dejová rozvetvenosť, mnohotvárnosť spoločenských koncepcií stvárnených prostredníctvom početných postáv asociuje romány Dostojevského, najmä *Bratov Karamazovovcov* (čo je napokon prostredníctvom spoločnej čitateľskej skúsenosti Manuela a Zena aj tematizované). Okrem určitých analógií Manuela a Zena na jednej a Miťu a Ivana na druhej strane spomínaný román pripomína aj postava despotického Manuelovho otca; pre chlapca preto „detstvo bol luxus, ktorý si nemohol dovoliť“ (s. 68). Pravdaže, román poskytuje skryté analógie aj s inými literárnymi dielami, ktoré Avallone cez svojich hrdinov a hrdinky spomína: ľúbostnými túžbami a sociálnymi témami vykazuje alúzie na Flaubertovu *Citovú výchovu*, v obraze bezmocnosti človeka, bezvýchodiskovosti jeho životnej situácie či životných paradoxov cítiť ozvenu Kafkovho *Procesu*, strácaním idealizovaných predstáv o živote sú tu prítomné Balzacove *Stratené ilúzie*...

Špecifické postavenie v románe má študent Zeno. Má väzby so všetkými relevantnými motívami a postavami, a okrem toho ja aj postavou, ktorá odkazuje na texty iných autorov a autoriek. Čo je však najzaujímavejšie, postava Zena, ako neskôr ukážem, celkom explicitne odkazuje na román *Geniálna priateľka* od Eleny Ferrante. Zeno je gymnazista zamilovaný do Adele, pričom v texte sú zachytené premeny ich vzťahu od Zenovho tajného obdivu cez nesmelé priateľstvo až po potenciálne partnerstvo. Zeno žije so svojou psychicky chorou mamou, ale ako jediná postava pozná „obe tváre“ Bologne, pretože z periférneho sídliska Labriola dochádza do školy v centre Bologne. Práve odtiaľ pozná Doru, ktorá je jeho profesorkou literatúry. Ešte z detstva pozná Zeno aj otca Adelinho dieťaťa, Manuela. Bol to jeho najlepší priateľ, spájala ich veľká láska ku knihám a spoločné (najmä) literárny sny. Tie si aspoň do istej miery plní len Zeno, pretože Manu nechal štúdium a rozhodol sa radšej zarábať peniaze. Takmer analogickú priateľskú dvojicu sme mohli pozorovať aj v *Geniálnej priateľke*, Lina a Elena z chudobnej neapolskej štvrte snívajú, že sa im cez úspešnú literárnu kariéru podarí odísť zo štvrte za lepším životom. Aj ony chcú spolu napísať knihu, no literatúre sa bude môcť venovať len jedna z nich. Mimochodom, práve fokus na priateľstvo, respektíve na ženské priateľstvo, spája tvorbu Avallone a Ferrante.

Detail, ktorý možno vnímať ako explicitný dôkaz, že Avallone chcela vyjadriť svoj obdiv alebo poctu Ferrante, sa rovnako spája so Zenom. Zeno je

Cez obraz života v Lombriconi a cez osudy postáv z rozličných sociálnych vrstiev podala autorka príbehovo príťažlivú, výpoveďou autentickú sociálnu, psychologickú i biologickú anamnézu človeka z vylúčenej komunity. Kompozícia príbehu vystavaná na kontrastných paralelách postáv a ich osudov smeruje k myšlienke vyjadrenej slovami Dory: „*Život nie je dokonalý, pomyslela si, nikdy. Zo žiadneho miesta, zo žiadnej lavičky*“ (s. 264). Ako pointa príbehu sa tieto slová naplnia v stručnej záverečnej časti diela nazvanej *Meno*, keď sa Dora a jej muž konečne stanú rodičmi – cestou adopcie novorodenca; keď sa Adele neprizná k svojmu dieťaťu (nenechá mu svoje meno, aby ju raz nemohlo vyhľadať), aby mu tak zabezpečila lepší život u adoptívnych rodičov, ale Zeno jej rozhodnutie spochybní. V koncepcii románu tejto talianskej autorky nič nie je jednoznačné či prvoplánové – ani charaktery postáv, ani sujetové línie –, aj preto je sklamané prípadné očakávanie čitateľa/čitateľky, že adopcia dieťaťa Dorou a Fabiom sa týka Adelinej dcéry. Postavy spravidla majú svoj kontrastný „predchádzajúci“ život, ktorý bol lepší než ten aktuálny; ale každá z postáv má aj svoju traumu: prekonanú, aktuálne prekonávanú alebo perspektívne sa črtajúcu. Autorka rozvíja a dávkuje konflikty po špirále, udržiavajúc tak sujetové napätie, rozprávanie je kultivované, ale jazyk sa nebráni ani funkčne využitým drsným výrazom. Posolstvom románu je napokon fakt, že život skutočne nie je nikdy a odnikiaľ dokonalý. Ide len o to, aby sa človek naučil jeho nedokonalosti zvládať. Svižná narácia, kompozícia blízka filmovému strihu a kvalitný preklad Ivany Dobrakovovej umocňujú čitateľskú príťažlivosť tohto románu pre mladých dospelých a dobovú aktuálnosť jeho posolstva.

ZUZANA STANISLAVOVÁ (1951) pôsobí na Pedagogickej fakulte Prešovskej univerzity. Venuje sa literárnej histórii a kritike slovenskej literatúry pre deti a mládež a jej prekladov do slovenčiny. Je vedúcou kolektívu, ktorý spracoval *Dejiny slovenskej literatúry pre deti a mládež po roku 1960* (2010) a tri publikácie orientované na žánrové, poetologické a hodnotové aspekty prekladu detských kníh preložených do slovenčiny po r. 1960 (2015 – 2018); v ostatných rokoch preskúmal vývin a modifikácie vyobrazenia človeka s rôznymi typmi alterity v pôvodnej a prekladovej literatúre pre deti a mládež vydané na Slovensku od polovice 19. st. do r. 2020 (2018 – 2020).

totiž, okrem toho, čo som už spomenula, aj najpozitívnejšou mužskom postavou románu. Treba povedať, že o najpozitívnejšej mužskej postave v diele Silvie Avallone sa nijako zvlášť nepolemizuje, no úvah o najpozitívnejšej mužskej postave, či skôr jedinej pozitívnej mužskej postave v diele Eleny Ferrante bolo viac, ale výsledok len jeden – Enzo z *Geniálnej priateľky*, neskorší partner Liny a otec jej dcéry. Zhoda hlások v krstných menách a podobnosť charakterov (obaja múdri, nadaní a dobrí) s veľkou pravdepodobnosťou nie je náhoda, ale nenápadné gesto obdivu. Drobných odkazov a gest je v románe viac, napríklad matka Adele je z Neapola, a keď sa rozčúli, nadáva v neapolskom nárečí.

Názov *Odkiaľ je život dokonalý* nemá otáznik, ale implicitná otázka je prítomná v celom románe, rovnako, ako je v celom románe prítomná odpoveď. Je dokonalý len z diaľky, kým nepoznáme detaily.

VERONIKA GAŠPERANOVÁ (1985, Brezno) vyštudovala slovenský jazyk a literatúru na UMB v BB. Pracuje ako osobná bankárka a je mamou dvoch dospievajúcich detí.

## EVA DRAGULOVÁ

### BÁSNE

#### Svatá trojice

V mém prvním nádechu se propsala ozvěna havranů  
Stáli na poli a radostně vítali příchod mrtvol  
Můj první nádech matku polechtal na břicho  
a ona se zlostně převalila a zmizela v komplikované  
topografii onoho památného dne.  
Otcí se klížily oči horkem nad celým výjevem.  
Zvláštní ticho a má malá ruka bdící nad naší trojicí  
pluly nepřítomně prostorem jako vesmírné lodě.

#### Kosatce

Kosatce, které pamětně vykvetly na onom místě,  
byly modré jako stůl, na něž jsem pomalu položila dlaň.  
Zaplula do desky jako loď do přístavu.  
Rozbouřený dech okolo kopíroval bouři za clonou těl.  
Náhlé mlčení, které se mezi námi rozprostřelo,  
se naostřilo jako rybí kostry.  
Kosti bys mu spočítal, a přece by ses pletl.  
Oč jsme přišli, když jsem  
pomalu řekla poslední slovo,  
už mi nikdy nevysvětlíš.

+++

Je milion věcí, které bych chtěla dodat.  
Je milion situací, ve kterých pravidelně očima kopíruju stěny jeskyně.  
Platóni v mojí hlavě září jako plankton.  
Vidíš ho dobře, v temné noci světélkuje jako plamen svíčky.  
Vede tě krajinou. Jen jen zhasnout, když vydechneš příliš silně.



EVA DRAGULOVÁ (1983) je poetka, textárka, redaktorka. V r. 2008 vydala (pod menom Eva Košínská) básnickú zbierku *Solný sloup* (Literárny salon), druhá zbierka *Moment dopadu* vyšla v r. 2020. Mala na starosti marketing *Heroine a Finmagu*. Vyštudovala bohemistiku a komparatistiku na FF UK. V marketingu sa pohybuje vyše 10 rokov, vystriedala pozície ako copywriterka, projektová koordinátorka a marketingová riaditeľka. Žije v Prahe a vo voľnom čase sa zdokonaľuje v portugálčine a taliančine.

Je milion situací, v nichž zuby přejíždím po omítce.  
 Je milion chvil, kdy bych radši jiné jméno.  
 Jsou dny, které nejsou a volají ozvěnou něco dávného,  
 cos radši zapomněla. Sediš v písku a najednou se rozevře země.  
 Matka stojí na okraji průrvy a s klidem sleduje tvůj pád do útrob.  
 Oči jí neúčastně těkají v podzimním slunci.  
 Jakoby nic. Jakoby nic.

### Přežít mák

#### Prolog:

Vlčí mák v jeho hlavě žhnul tak ostře,  
 až odpálil ohňostroj,  
 zářilo celé město,  
 všichni se užasle vztahovali  
 k té červené záři,  
 která je vedla zpátky domů.

Tvář, kterou jsem spatřila  
 někde na pomezí jara a chladného léta,  
 mi vstoupila do spánku nečekaně.  
 Vzala strunu a jemně mi omotala sítnici,  
 až jsem oslepla. Jen se po hmatu orientovala  
 ve spleti vrásek a výrazů, které se odtahovaly,  
 když jsem se pokusila dotknout.

Vedl mě strach malého kluka,  
 kterého uzemnil les rukou.  
 Báł se nadechnout,  
 zahnaný do kouta,  
 jen aby nebyl, jen aby nebyl,  
 vedl mě tou zvláštní nocí  
 tak sebevědomě, že jsem neváhala  
 jemně povolit sevřené dlaně.

Slova jsou jako pavouci,  
 pod světelným kuželem  
 mizí ve spárách zdí, v prohlubních města,  
 předou své síť, tvoří věty, které zas blednou  
 na denní omítce, v noci však planou tak silně  
 že od nich nechtěně chytáš.

Je těžké definovat všechny strany čtverce,  
 když jedna strana pokulhává.  
 Tohle je bez řešení, opakuju,  
 když rozkládám deku v lomu,  
 mé tělo je bílé a prolíná se  
 s průsvitnou vodou,  
 do níž vyprávím příběh,  
 který se nestal.

Rána ve městech bývají chladná.  
 Šálou se zaškrtíš právě tak akorát,  
 aby odolná úzkost nepronikla hlasem,  
 kterým obvykle ohledáváš způsoby přežití.  
 Další den, další dav, který skanduje  
 Přežij! Přežij! Přežij! Přežij! Přežiješ.



Katalin Gály: Z cyklu *Déjà vu? LX.*, kombinovaná technika (pigment, lanový olej, ruční papír), 68 x 58 cm, výstava *Navigare necesse est*, Galéria Art Ma, Dunajská Streda, 2004



TÉMA  
EVA DRAGULOVÁ

## Ono si to člověka vždycky najde

### Rozhovor s EVOU DRAGULOVOU

**Eva Dragulová je básnířka, překladatelka a taky „seniorní marketáčka“, jak se ošklivě říká. Napsala dvě básnické sbírky a podílela se na redakci feministicky orientovaného časopisu Heroine, prvního svého druhu v České republice. Absolventka bohemistiky a komparatistiky má ráda jazyk, jazyky...**

Jestli se nepletu, začínala jsi s poezií na internetu, v dobách, kdy se tam děly věci. Jaké to bylo tehdy, a jaké je to tam teď, pokud se tam ještě cítíš doma?

Ano, přesně, začínala jsem jako sotva patnáctiletá studentka na serveru *Písmák.cz*. Poezie mě zajímala už od dětství, ale neměla jsem se o ní s kým v mém okolí bavit. Maximálně s o několik generací starší profesorkou, ale to mě úplně neuspokojovalo. Cítila jsem se mezi vrstevníky osaměle. A tehdy jsem objevila *Písmáka*. Začala jsem si zkoušet první pokusy, hrála si s imaginací, navíc bylo super, že jsem dostávala zpětnou vazbu a měla jsem s kým tyhle věci konečně probírat. Tenkrát to byl boom. Zjevení. Člověk se cítil součástí nějakého virtuálního společenství. Musím říct, že docela obdivuju své rodiče, že mě třeba pak pustili na sraz do Prahy, aniž ty lidi znali. Nevím, jestli já bych dneska jejich odvahu měla, asi spíš ne.

A dnes, *Písmák* pořád je?

Schválně jsem se šla před chvílí mrknout na *Písmáka*, jen abych věděla, jestli třeba někoho z publikujících poznám, ale už je to skoro čtvrtstoletí, takže vůbec ne, ani se mi tam nepodařilo začíst, nic mě neoslovilo, to, co tam vybírá redakce jako zlatý fond, mi přijde spíš průměrné. Navíc mám pocit, že naše generace byla talentovanější, z literárních serverů se etablovalo tolik dobrých básníků a básnířek, kteří jsou stále aktivní a vydávají nové sbírky.

Kdo to třeba, kromě tebe, je? Kteří dnešní „etablovaní“ vzešli z prostředí literárních serverů, které je formovalo?

Jakub Řehák, Láďa Zedník, Jonáš Hájek nebo taky Martin Poch, Katka Bolechová... Těch autorů a autorek bylo hodně. Už si ani na všechny nevzpomínám. Ale jsou

třeba taky ti, kteří pak nešli přímo do literatury, ale stejně se jejich talent projevil jinde – třeba Aňa Urbanová založila *Heroine* a kdysi publikovala na *Totemu*, vědělas to?

No není možná! Musela jsem, jako neinternetová, přijít tehdy o mnoho. Co tě tehdy mezi tuto básnickou obec přivedlo?

Samota. Pocit vykořeněnosti. Touha po blízkém dialogu. Snaha o porozumění.

A dočkala ses uspokojení a naplnění všech těchhle potřeb ve virtuálním prostředí, nebo se to dělo až při osobních setkáních s těmi lidmi?

To je dobrá otázka. Já myslím, že to byly spojité nádoby. Virtuální prostor nabízel možnost se schovat, ale zároveň doširoka otevřít, popustit uzdu fantazie, zapřít dialog s někým, s kým bys třeba jinak mluvit nechtěla, neměla možnost. Smýval vzdálenosti, rozdílů.

A potom došlo na setkání tváří v tvář, a člověk se divil?

Osobní setkávání už nebývala tolik poetická. Najednou jsme byli lidi z masa a kostí, fungovala stydlivost, zdrženlivost. Ale přesto se za ta léta vytvořily zajímavé skupiny lidí, potkávali jsme se na čteních, akcích, dělali manifesty, zkoušeli jsme se k sobě přiblížit a určitě jsme zakoušeli pocit sounáležitosti, mluvili jsme podobným jazykem, ač jsme třeba byli naprosto rozdílní. Byly to hodně intenzivní časy. A nezapomenutelné. Chodit pozorovat staré lodě plující s harampádím po Vltavě nebo schovávat pomeranče s hádankami na Střeleckým ostrově nebo se procházet v noci po Vyšehradě... Mělo to něco do sebe.

Pro dnešní literáty netů už asi nepředstavitelné. Jaký byl přestup ze síťového psaní k tištěné sbírce – tvoje prvotina *Solný sloup* vyšla v roce 2008?

Ono to bylo hrozně přirozené právě z toho důvodu, že většina těch, co vydávali knihy kolem mě, byli „kolegové“ z *Totemu*, *Littery*, *Písmáku*. Znali jsme se z virtuálního prostředí, tohle byl jen další krok. A jsem fakt vděčná Tereze Riedlbauchové, že ho se mnou podnikla a pomohla mi texty uspořádat a vydat. Věnovala tomu fakt hodně péče.

Jaké bylo shledání s prvním papírovým dítětem?

Pamatuju si, když jsem tu knihu držela v rukou a říkala jsem si, tak to je ono, tohle je moje knížka, to je zvláštní. Byl to fakt hezký pocit, který tenkrát korunoval báječný křest v kavárně divadla Na Prádle společně se sbírkou Ondry Macury. Z toho večera mám někde dokonce ještě fotky. Všichni jsme byli takoví šťastní, natěšení, všechno před námi... No, už je to fakt dávno.



Eva Dragulová v Tokiu. Foto: archiv autorky

To zní, jako by se literární prostředí v tvých očích významně změnilo.

Nebo jsem se změnila já. My všichni. Všechno kolem nás, nemáš ten pocit? Je to logické, nic nezůstává zabarikádované v neměnném stavu. Ale zpátky k věci. Nebyla jsem už dlouho na žádném čtení. A nemám vlastně ani tu potřebu, radši se s tou knihou zavřu doma o samotě. Ale je to období, třeba se mi zase vrátí nutkání se nějakého poetického večera zúčastnit. Zrovna jsem si koupila tvoji knížku, tak třeba až ji budeš křtít, přehodnotím status quo.

Oh, co říct. Sleduješ domácí či světové básnické dění? Co z toho je ti blízké, co tě baví, zajímá – inspiruje?

Poslední dva a půl roku jsem byla tak zahrabaná v práci, že jsem dost básnických sbírek ignorovala. Nemám moc přehled, co se teď děje, ani co je trendy, ale tipovala bych, že bude tak nějak vše při starém, akorát se teď bude hodně drát do popředí poezie ze sociálních sítí. Ale přesto se mi skrz tuhle mlhu dostalo pár sbírek, které zanechaly stopy. Ať už to jsou *Obyvatelé* od Jakuba Řeháka, nebo *Knihy Omezení* od Elsy Aids. Ze zahraničních sbírek mě tuhle úplně odrovnal výbor *Papežův penis a jiné básně* od Sharon Oldsové, který skvěle přeložil Milan Děžinský a Yveta Shanfeldová. Z prózy jsem naposledy měla



Eva Dragulová v New Yorku. Foto: archiv autorky

moc hezkej zážitek s románem *Ke dnu* od Anny Bolavé. Ten jsem si opravdu užila.

Pracuješ jako marketačka a copywriterka, mimo jiné. Také rediguješ knihy – „děláš je čtivějšími“. Jak to ovlivňuje tvé vnímání jazyka, poezie, literatury?

Dělat knihy čtivějšími, to jsem někde musela plácnout, vid?

No ano, je to přímo v jednom z tvých on-line životopisů.

Pracovala jsem většinou s oblíbenými knížkami, které byly napsány, aby uspokojily širokou masu čtenářů a čtenářek, aby se jich co nejvíc prodalo. Rozhodně nešlo o díla, u kterých bys seděla hodiny a koukala na nějaký odstavec a snažila se přijít na to, co tím autor/ka asi myslel/a. Snažila se vést s nimi dialog a nakoukat pod pokličku. Ne, kdepak, já až na několik výjimek redigovala hlavně konzum. Není na tom nic špatného, je to pak celkem rutinní práce, kdy vybrušuješ, přepisuješ... Je fakt, že do toho dostáváš taky svou perspektivu. Pamatuju si, že jsem u jedné knížky jednoho českého autora dost tvrdě kritizovala jeho patriarchální pohled na dnešní společnost. Museli jsem si to v poznámkách hodně vysvětlovat.



Eva Dragulová na Coney Island. Foto: archiv autorky

A on?

On z některých pozic neustoupil, z jiných ano. Byl to trochu souboj. Hlavně starých a nových časů. Jsou věci, které by se už dneska tematizovat neměly ani v literatuře.

Fakt neměly?

Každopádně, tahle práce je fakt náročná a obdivuju všechny redaktory, kteří se tím živí na full time, je to nimravá námaha, co vyžaduje 100 % pozornost a nárokuje si čas, spoustu času. Škoda, že je u nás tato profese tak nedocenená. Určitě víš, kolik se platí za NS redaktorům...

Ba že vím. Děláš to dosud? Podařilo se ti vymanit se z braku – dostala jsi třeba do ruky něco pořádného?

Už to dělám velmi výjimečně. A měla jsem v ruce komerčně úspěšné věci, kterých se prodaly desetitisíce, ale není to nic, co by stálo za zmínku. Ale pyšná jsem fakt byla na redakci Viktora Šklovského *Zoo / Třetí fabrika*, to byla pořádná výzva. Nebo jsem dostávala pěkný věci ze Slovartu od Marie Iljašenko. Tyhle knížky mě bavily o něco víc. Ale přesto – člověk to musí milovat, nebo mít zajištěný příjem jinde. Žít se tím podle mě důstojně nedá.

Důstojný život. Mělo by se o téhle kategorii víc psát a mluvit. *Moment dopadu*, tvá druhá, velmi otevřená a velmi melancholická básnická sbírka. Co se od jejích dob v tobě a s tebou změnilo, jak se na ni díváš dnes?

Já jsem si dlouho myslela, že už nikdy nic nenapíšu. Že *Solný sloup* byla taková moje anomálie. Nechtěla jsem se v sobě moc hrabat, snažila jsem se nějak existovat. Ale ono si to člověka vždycky najde, když je nejhůř. Je to vlastně dobře, psaní se nezapomíná. Tu schopnost můžeš umlčet, můžeš ji ignorovat, ona si na tebe počká. A přijde její čas. Jako se to stalo s *Momentem dopadu*. Je to takový míšmaš všeho možného, co mě za poslední roky potkalo. Bylo potřeba některé věci uzavřít.

A podařilo se to uzavřít? Máš teď a tady chuť bolestné téma této sbírky naopak otevřít?

Ne, je to pro mě uzavřená kapitola. Teda až na to mateřství. To se úplně uzavřít nedá, když je člověk máma.

Jaké pro tebe je... mateřství? Jak ho vnímáš? Máš pocit, že „společnost“ má o něm nadále zkreslené představy? Nebo je to naprosto nepřenosná zkušenost, která znemožňuje jakoukoli generalizaci?

Řekla bych, že se o mateřství poslední léta hodně diskutuje, ale přesto to není dost. Ten koncept, že je to ta nejlepší věc na světě, že až budeš mít vlastní děti, budeš je bezmezně milovat a budeš se cítit nekonečně naplněná... No, je to naštěstí překonaný bullshit, to víme. Ale přesto ty jemné nuance, které kolem mateřství vyvstávají, pořád nejsou dost slyšet. Třeba to, že je to někdy totálně úmorné a lituješ, že děti máš. Že nespíš, nemáš prostor pro své vlastní potřeby, protože naplňuješ ty jiné. Že se díváš do svého zmenšeného zrcadla a někdy máš chuť se na to všechno vykašlat... Neříkám nic nového, jen je fakt dobře, že to vůbec můžu říct. Dřív se verbalizace těchto pocitů považovala za rouhání.

Dřív se to především neverbalizovalo vůbec.

Ani dnes se třeba ty ženy, které litují, že jsou matkami, neodvážejí svoje pocity nahlas pojmenovat. Chápu, to nepřijetí, s nímž by se setkaly... Osobně jsem ráda, že tu zkušenost s mateřstvím mám, ale není to jednoduché. Občas mi přijde, že je to nekonečný proud emocí, se kterými se musíš nějak vyrovnávat, protože ti to samozřejmě zrcadlí tvé dětství a nechceš napáchat stejný škody, který na tobě napáchali rodiče... Co si budeme vyprávět, jsou dny, kdy mám pocit, že lezu minimálně na K2.

Možná jsme všechny stály nebo stojíme na několika kádvojkách současně. Tys ale taky stála u zrodu první luxusní ženské revue u nás, časopisu *Heroine*. Jaké byly roky v redakci tohoto magazínu a proč ses rozhodla odejít?

Nestála jsem přímo u zrodu, tam byla především a hlavně Aňa Urbanová, já se plně přidala až ke třetímu číslu *Heroine*, v prvním jsem působila jen jako autorka. Jaké to bylo? Neskutečné. Když děláš na něčem, co ti absolutně dává smysl, s lidmi, kteří ten obsah a témata umí posouvat na hranu, je to jízda. Každodenní adrenalin, radost, že ti pod rukama vzniká živoucí organismus, hrdinka, která



Eva Dragulová na Coney Island. Foto: Gabriela Solta



Eva Dragulová v milovanom Neapole. Foto: archív autorky

si tak trochu funguje vlastním samostatným životem. Ale má to i své nevýhody. Pohltí tě to natolik, že zapomínáš skoro dýchat, neděláš najednou vlastní věci, jsi neustále duchem nepřítomná, protože pořád něco v hlavě řešíš a otáčíš... Zkrátka když tě něco tak naplňuje a tak moc to miluješ, můžeš se dostat do bodu, kdy ti to vlastně docela škodí. A to se stalo mně. Byla jsem *Heroine* plná až po okraj. Vstávala jsem s ní, usínala, nedokázala jsem se od ní oprostit ani o dovolený. A najednou jsem nevěděla, co mám vlastně ještě ráda já, Eva, co potřebuju, co mi dělá radost. A tak jsem pozvolna došla do bodu, že se musím věnovat něčemu, co mě tolik nebude pohlcovat. Každopádně opustit *Heroine* bylo podobný jako se s někým rozejít. Ale musela jsem to pro sebe udělat.

To je velmi statečné, zralé a důsledné. Když ses teď od *Heroine* „osvobodila“ – jsi svobodná a šťastná?

No, já si to pro sebe pojmenovávám tak, že jsem na takové odvykačce. Chybí mi adrenalin, chybí mi žít prací, něco smysluplnějšího tvořit, rozumíš. Chybí mi ta témata, ponor. Ale ono se to dá najít částečně všude a asi ve zdravější míře, tím se utěšuju. Ve volném čase dělám marketing pro neziskovku Bez trestu, kterou založila Lucka Hrdá, která se snaží o změnu narativu ohledně trestů za násilnění a násilí. A mám mnohem víc prostoru pro sebe. Což je dvojsečná zbraň,



Krst knihy poetky Simony Rackovej. Foto: archív autorky

ne vždycky se v sobě chceš ztrácet, že jo. A pak je tu čtení pro radost. Když pracuješ x hodin s textem, najednou už nemáš náladu přijít domů a otevřít knihu. Tak k tomu se vracím, k radosti ze čtení z nepracovních důvodů. K poezii.

Bude to dobrý čas, a určitě je to spíš pauza než definitivita. Myslíš, že se *Heroine* daří, co si předsevzala?

*Heroine* se posouvá. Jak jsem říkala, je to živoucí organismus, myslím, že nikoho z nás nenapadlo, že se nám podaří vybudovat něco, co bude mít takový vliv. Věděli jsme, že je tu hlad po chytrém čtení. Uměli jsme ta témata dodat. Ale překvapila nás ta pozitivní vlna. Absolutní přijetí. Samozřejmě má projekt i svoje hejtry, bez toho by to nešlo. Pro někoho je moc feministická, pro jiného málo. Pro někoho řešíme nesmysly, pro jiného kloužeme po povrchu. Ta zpětná vazba je poměrně variabilní. *Heroine* umí vyvolávat kontroverze. Každopádně na mediálním trhu byla a stále ještě je dost zjevení.

To tedy je. Je těžké vybalancovat lesklost, snovou atraktivitu „ženských“ časopisů a společenskou záslužnost a závažnost, umím si to představit. Chybí tu ještě jiný, podobný časopis, který by byl třeba určen méně náročným čtenářkám?



Co jsou pro tebe méně náročné čtenářky? A co by podle tebe chtěly číst? Když pomíneme feministickou linku, která je pro lidi feminismus praktikující stejně příliš soft, píše se v *Heroine* o mateřství, rovnoměrném rozložení povinností, o dětech, psychologii, umění, já myslím, že si vybere fakt každý. Osobně tam chodím za dobře zpracovanými psychologickými tématy, o umění a literatuře si přece jen čtu raději u povolanějších. Chtěla bych ti říct, že mi chybí nějaký dobrý titul namířený na mladé. Jenže ti primárně sjíždějí zprávy a lifestyle na TikToku nebo Instagramu. Nechodí si číst na weby, nekupují si print. A tomu se i přizpůsobují daná média jako *Refresher* nebo *HeyFomo* – hlavní část jejich produkce se odehrává právě na sítích, takže mladí lidé ani nemusí opouštět oblíbenou aplikaci.

Přesto si myslím, že jim něco takového chybí.

Já jsem ráda, že to píšeš. Máš dvě chytré dcery v tomhle věku, takže bližší přístup k této generaci. Mně by rozhodně něco takového bavilo. Dělat na obsahu pro mladé lidi, něco jim předat. Dost jsme o tom dříve diskutovali a přemýšleli. Ale média teď obecně nezažívají nejlepší období. Válka na Ukrajině, šílená inflace, regulace Googlu, který přestal zobrazovat mediální náhledy (což logicky implikuje snížení návštěvnosti daných médií)... Možná není ten správný čas na další printový titul.

Jak vnímáš českou intelektuální a ne-intelektuální společnost?

Uf, to je těžká otázka. Ale dobře, zkusím to ukázat na příkladu. Víím, že když pojedu domů na Moravu a budeme se doma bavit o tom, koho volit v následujících prezidentských volbách, nejspíš z toho bude mrzení a pohádáme se. Stejně tak, jako ti sousedka od rodičů bude tvrdit, že válka na Ukrajině neexistuje. Můžeš se rozčilovat, můžeš vysvětlovat, ale k ničemu to moc nevede. Moji rodiče nebyli vychováni k ověřování informací, co se řekne v televizi, je svatá pravda, co Maruška pošle v řetězovém mailu, je zaručeně tak. Můžu se s nimi donekonečna hádat, ale nakonec to stejně nemá valný význam, žijí ve své bublině a v té se cítí v bezpečí. To, že svět je vzhůru nohama, si nepřipouští. Řeší především to, co jsme měli k obědu...

Je to dobrá obrana, ale zlej a neporazitelný pán, já víím. Jak se v prostředí levicových intelektuálů a intelektuálek cítíš ty – jsi tam doma?

Já nevím, jestli bych řekla, že jsem tam doma, spíš ne. Témata, která pozvedají, mi přijdou důležitá. Sleduju třeba práci Apoleny Rychlíkové nebo Petra Bittnera, kteří píší a mluví o zásadních věcech, dokáží citlivě poukázat na znevýhodněný menšiny a na palčivá témata téhle doby. Mluví ke mně, slyším jejich hlasy, ale necítím se být součástí.

Věnuješ se mimo jiné i studiu jazyků, těmi tvými jsou portugalská a italština. Chtěla bys žít na horkém jihu?

Chtěla jsem žít v Neapoli. Jednu dobu jsem na tom začala i pracovat, chtěla jsem tam odjet na postgraduál, ale nakonec to všechno dopadlo jinak. Bydlím v Praze, mám jedno dítě, kocoura, manžela. Naprosto obyčejný a ničím vybočující život. Ta italská krev ve mně ale pořád trochu tepe. Cítím se s tím městem být spřízněná, je do mě nějak obtisknuto. Žít v něm už ale nebudu. Takhle funguje jako magnet, často na něj myslím, ale je to spíš taková chiméra. Skutečnost rozhodně není tak romantická.

Naprosto obyčejný a ničím vybočující život. Štve tě to, nebo uklidňuje? Je to dost?

Těžko říct. Někdy se na sebe podívám do zrcadla a říkám si: „A to je všechno, nic víc už nebude?“ A jindy mám pocit vděčnosti a pokory za to, co žijeme. Objektivně nám nic nechybí. Ale jo, já víím, na objektivitu se moc nehraje. Často se mi teď objevuje v hlavě písnička Oldřicha Janoty *Nemít a mít*: „*Na prahu dní / nemít a mít / žádná přání jenom dlaní / přesýpat sníh / posbírat z trávy / průzračný třpyt / nemít a mít.*“ Je to docela přesný, nepřijde ti?

Objektivně jo. A co portugalská?

Portugalská je zase jiný příběh. Máme to spolu složité. Vracím se k ní vždy po delších pauzách.

Do budoucna ještě španělština?

Další jazyk už ne. Jednu dobu jsem si pohrávala s japonštinou, protože nemůžu zapomenout na návštěvu Tokia, ale nakonec jsem usoudila, že to už nedám. Cítím se na to stará, fakt.

Nejsi, ale zbytečné přesvědčovat, sama jsem stará! Cítíš se být také překladatelkou? Čemu se překladatelsky věnuješ?

Necítím. Teď rozhodně nepřekládám vůbec nic, leda tak utěrky do komínků. Moje dny jsou fakt hodně rutinní. Na překládání potřebuješ určitý rozpoložení, klid. A taky talent a trpělivost. A ani jedno z toho bohužel nemám. Ale dokud tady existují překladatelky, jako je třeba Alice Flemrová, tak ani nemám intenci to nějak měnit. Protože třeba ta z mého pohledu překládá jako bohyně. Je prodlouženou rukou těch autorů a autorek do češtiny.

(Zhovárala sa Olga Stehlíková.)



OLGA STEHLÍKOVÁ (1977) působí jako vydavatelka a časopisecká redaktorka, editorka a literární publicistka. Bola editorkou literárnej revue *Pandora* a redaktorkou literárneho online *Almanachu Wagon*, v súčasnosti pripravuje webový literárny magazín *Ravt*. Ako jedna z editoriek sa podieľala na dvojdielnej antológii českej poézie (*Antologie české poezie I. díl, 1986 – 2006*; dybbuk, 2007) a spolu s arbitrom Petrom Hruškom bola redaktorkou ročenky *Nejlepší české básně 2014* (vyd. Host). V r. 2014 jej vyšiel básnický debut *Týdny* (vyd. Dauphin), za ktorý v roku 2015 získala cenu Litera za poéziu. Vydala tiež zbierku *101 dvojverší* v česko-anglickom vydaní spolu s LP albumom *Vejce/Eggs*. S Milanom Ohniskom vytvorila zbierku básní *Půjdu za lyrický subjekt* – pod pseudonymom Jaroslava Oválská. V r. 2019 jej okrem kníh pre deti *Kluci netančej!* a *Kařut a Řabach* vyšla aj básnická zbierka *Vykřičník jak stožár*. V r. 2021 jej vyšli knihy *Já, člověk* a *Mojenka*. Naposledy vydala zbierku *Zkouška sirén* (2022).



## JAN ŠKROB

### Vzpomínka vážnější než vražda

DRAGULOVÁ, Eva. 2020. *Moment dopadu*. Podlesí : Dauphin.

JAN ŠKROB (1988) je básník a překladatel. Vydal básnické knihy *Pod dlažbou* (2016, EMAN), *Reál* (2018, Malvern) a *Země slunce* (2021, Viriditas). Bol nominovaný na cenu DILIA Litera pre objav roku (2017) a Cenu Jiřího Ortena (2019). V r. 2018 sa stal laureátom Drážďanskej ceny lyriky. Jeho básne boli preložené do angličtiny, francúzštiny, němčiny, poštiny, holandčiny, litovčiny, slovinčiny a gréčtiny. Je členom Asociácie spisovateľov.

Eva Dragulová prišla s novou básnickou knihou po dlhých dvanácti letech. Anotace knihy na stránkách nakladatelství Dauphin ji charakterizuje jako „tajemnou autorku“, což může souviset na jedné straně právě s dlouhou odmlkou básničky, která se navíc neúčastní literárního provozu a nepohybuje se na básnické scéně, ale na druhé straně taky se samotným charakterem knihy *Moment dopadu*, jejím básnickým jazykem. Hned při prvním zběžném čtení je totiž kniha nápadná neproniknutelností obrazů a metafor, neuchopitelností, zastřeností.

První asociací, kterou *Moment dopadu* vyvolává, je prázdnota – spleť obraznosti knihy jako by ve skutečnosti k ničemu neodkazovala, a pokud ano, tak právě k samotné prázdnotě, prožitku prázdnoty. A právě to je jeden z nejzajímavějších momentů celé knihy: postupně zjišťujeme, že tato prázdnota není nechtěným lapsem, snad výsledkem přílišného zavinutí básnického jazyka sama do sebe, ale naopak tvoří jednu ze stěžejních výpovědí celé knihy. Není to prázdnota bílých stěn čerstvě otevřené galerie, ale naopak taková, kterou po sobě zanechává něco, co bylo, ale už není – stačí se soustředit a ještě si na zdech všimneme otisků po stržených rámech: „*Vzpomínka bývá vážnější než vražda, / a když se náhle vrátí, / jako by člověk / přišel o dlaň / nemá se o co zapřít, / nemá se znovu // jak nadechnout*“ (s. 34).

S evokacemi prázdnoty souvisí motiv ztráty, který probleskuje velkou částí knihy, byť taky především v náznacích. Ve spojení s básnickou neproniknutelností se nabízí myšlenka, jestli se tak nakonec lyrismus zdánlivě odpojený od hmatatelného světa pro Dragulovou nestává prostředkem, jak se skoro celanovsky pokusit vyslovit nevyslovitelné, přece jenom něco říct k bolesti, o které se snad ani nedá mluvit. Výrazný patos, který cítíme v jednotlivých obrazech, obvykle nemáme k čemu vztáhnout, ale tušíme za ním zranění.

Jenže tušení někdy nestačí. Při čtení jsem se občas nedokázal zbavit dojmu, že je ten lyrismus tak trochu akademický, šablonovitý, založený na jakési obecné představě, jak má vypadat lyrická poezie. Jako by právě tíživá nevyslovitelnost paradoxně vedla k nepřesvědčivosti. Intenzitu prožitku mnohdy opět spíš tušíme – nebo si ji vyloženě domýšlíme – ale v samotných textech není. Chybí jim život, básnická spontaneita. Eva Dragulová dobře ví, co říká, ale možná to ví až příliš dobře: v poetice *Momentu dopadu* je něco sevřeného, neuvolněného. I proto je čtení místy frustrující. Rozhodně se nedá říct, že by Dragulová neměla co říct nebo nevycházela ze silné životní zkušenosti – to je z knihy přece

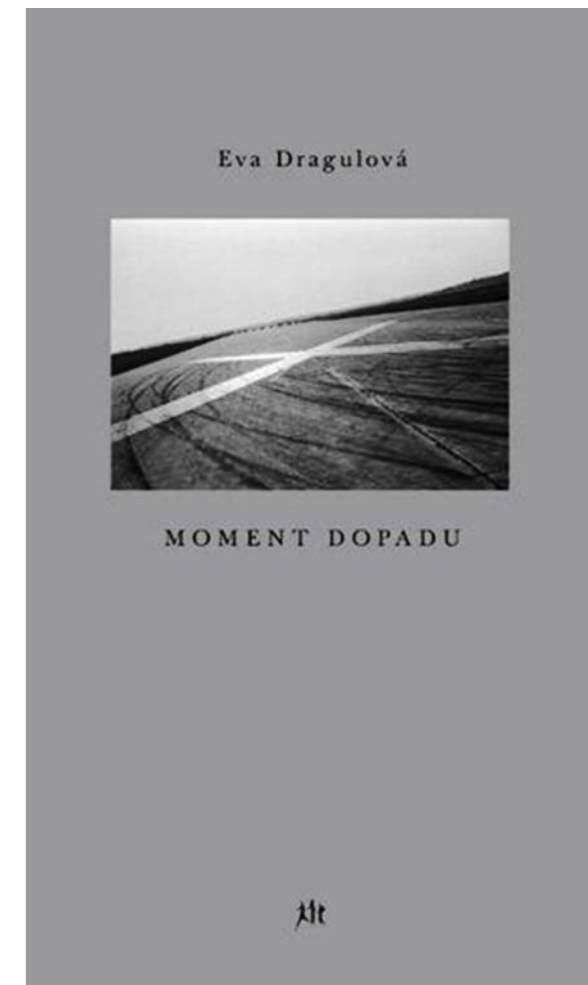
jenom zřejmé –, ale občas se zdá, že ji zakrývá lyrické gesto, jehož úkolem není prožitek zprostředkovat, jakkoli třeba nepřímou a vrcholně imaginativně, ale naopak znesrozumitelnit, zakrýt, uzavřít k němu přístup.

Ve spojení s již zmiňovanými a v knize patrnými motivy prázdnoty a ztráty může i to do jisté míry působit jako rafinovaný záměr, ale čtenářská frustrace se dostavuje i tak: zůstáváme na povrchu, a i když tušíme – a chvílemi jsme si dokonce jistí –, že pod ním něco je, nemůžeme se k tomu doopravdy dostat: „*Mohla bych ti toho říct ještě hodně, / místo toho jen / zavřu dveře*“ (s. 60) – píše Dragulová v závěrečné básni *Smyčka* a v určitém smyslu to funguje jako komentář k celé knize.

Nějaká neproblematická srozumitelnost, jednoznačnost nebo přímočarost je to poslední, co bych od básnické knihy vyžadoval, ale tam, kde se z metaforického jazyka stává formalismus, přestává být oslovující i na rovině emocí a čistě lyrického čtení. Do básni vstupuje sterilita a neosobní chlad, jakkoli paradoxně to tam, kde zároveň očekáváme hlubokou emotivnost, může působit. Dragulová je nakonec nejsilnější v místech, kde se tento závoj rozhrnuje a do hry vstupuje aspoň něco konkrétního, ať už jsou to italské reálie, nebo i ta nejvšednější každodennost, která v některých básních, případně i jednotlivých obrazech, vystupuje na povrch v jasnějších konturách. Za jeden z nejsilnějších textů v celé knize pokládám báseň *Paolu Sorrentinovi*, promluvu k italskému režisérovi, svižnou impresii psanou zřejmě pod vlivem jeho díla. Tajemství přitom není v doslovnosti, ale barvitosti: „*Máš v krvi Vesuv, / špička tvého doutníku odpočítává život rybky, / kterou jsi zapomněl ve via Dodiato*“ (s. 57).

Napadá mě, že se Dragulová Sorrentinovi něčím podobá: snad citem pro skladbu esteticky vytříbených obrazů, jimž by zlí jazykové mohli mnohdy vyčíst i samoučelnost, ale zároveň mezi nimi prosvítá něco skutečně hlubokého a důležitého. U Dragulové je to kromě už načrtnutých motivů především mateřství, vztahy a paměť – to vše zabarvené bolestí, melancholií, steskem.

Navzdory fázím tápání jsem přesvědčen, že *Moment dopadu* podává důležité svědectví o traumatu a ztrátě.





Katalin Gály: *Private Doublets I.*, objekt, foto/digitálna tlač na fólii, 148 x 90 x 20 cm, zo spoločnej výstavy Magyar Festök Társasága, FUGA, Budapešť, 2015

PATRÍCIA GABRIŠOVÁ

## Od vykrivenia k definitívnemu (od)zrkadleniu

JAKÚBEKOVÁ, Maja Jackobs. 2021. #ERISED. Banská Bystrica : Signis.

Maja Jackobs Jakúbeková debutovala básnickou zbierkou *#Vykrivenie* (Signis, 2020), v ktorej reflektovala znepokojenie nad stavom súčasného sveta. Jej spoločensky angažovaný lyrický subjekt revoltuje voči spoločnosti neprinášajúcej hlbšie emocionálne uspokojenie a rezignuje na disharmonické medziľudské vzťahy. Debut získal dve literárne prémie – Cenu Ivana Kraska a Cenu Milana Rúfusa. V druhej zbierke *#ERISED* lyrický subjekt vstupuje do priestoru zrkadla, odkazujúc na konkrétny motív z populárnej knižnej ságy o Harrym Potterovi, zrkadlo z Erisedu. To podľa knižnej predlohy odhaľuje najtajnejšie ľudské prania v súlade s anagramom ERISED – DESIRE. Okrem kultúrnej referencie môže z hľadiska generáčnej blízkosti (prvá časť ságy, *Kameň mudrcov*, vyšla na Slovensku v roku 2000, v tom čase mala autorka jedenásť rokov, a teda mohla vo veľkej miere ovplyvniť jej postoje či smerovanie) navodzovať pocity nostalgie spojené s obdobím dospelovania. V texte je spomínaný Erised fiktívnym, harmonizujúcim miestom, v ktorom je možné ujsť od ťaživej reality alebo neriešiteľných situácií. Princíp zrkadlenia sa uskutočňuje viacvrstovo – nielen ako prvoplánový identický odraz, ale aj ako poloha identity, ktorú sa lyrický subjekt usiluje (znovu)odhaliť. Zbierka je rozčlenená do siedmich tematicky heterogénnych básnických celkov s názvami *#SOULKITCHEN*, *#SUCCUBUS*, *#L'ARTPOURL'ART*, *#ERISED*, *#MOMMYISSUES*, *#GODHATEUSALL* a *#PENTATEUCH*. Všetky básne združuje vo formálnej rovine využitie hashtagu, ktorý sa spája so sociálnymi sieťami, zvyčajne s úsilím o vyvolanie pozornosti. Tento znak bol uplatnený aj v debute, kde spĺňal funkciu odkazu na kritiku súčasnej „instantnej“ spoločnosti. V *#ERISED*-e je však lyrický subjekt modelovaný subtilnejšie, hashtag stráca funkčnosť a je len ornamentálnym, do istej miery rušivým prvkom pri reflexii básní.

Úvodná báseň *#vRytmeRošády* z cyklu *#SOULKITCHEN* je racionálnou definíciou partnerského vzťahu ako súhry troch komponentov, a to šachovej partie, tanca a logiky. Čosi rozumovo natoľko ťažko uchopiteľné ako medziľudské puto podlieha prísnej štruktúrovanosti a volí si jasné, konkrétne aplikovateľné pravidlá: „v našej hre vždy vyhrá argument – je to jediný spôsob, akým mi dáš šach – mat“ (s. 7). Partnerské spojenie je vytvorené nie na základe spojenectva, ako by sme to očakávali, ale súperenia a vzťah budí dojem racionality a pragmatičnosti. Podobne je to aj s postojmi k láske v konvenčnom ponímaní – dochádza k rezignácii na osudovú lásku, a to z dôvodu možného sklamanie a dezilúzie: „Prvý list Korintanom znie ako báseň od Válka / láska je trpezlivá / nevystatuje sa / ne-

ZACIELENÉ NA  
MAJU JACKOBS  
JAKÚBEKOVÚ



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*.

*myslí na zlé (...) Válek vedel svoje / ten, kto ľúbil, sklamal sa a ten, kto sklamal, ľúbi / sebeckto prosto k vyšším citom patri"* (s. 13). Nie náhodou je aj v titule citovanej básne #uroboros uplatnený symbol draka požierajúceho vlastný chvost – koncept lásky je zavŕšený deštruktívne. Okrem tematickej rôznorodosti zbierky je možné povšimnúť si jazykové spracovanie, v ktorom dominujú filozofické termíny priamo súvisiace s Jakúbekovej osobnostným smerovaním či nadobudnutým vzdelaním, napríklad: „*povzbudivé, ako sa moja existencia etablovala v mrákotách iného Dasein*“ (s. 22). Nastáva však prílišná disproporcija medzi odborne nasýteným jazykom a frekvenciou hovorových výrazov, slangu, najmä častých anglicizmov, dalo by sa tak polemizovať o istej nevyváženosti výrazu. Možno to však chápať ako odraz autorkinej osobnosti a bezprostredného dotyku s vnútorným prežívaním, napriek intenzite vyjadrenia si zväčša udržiava odstup a vecný, nezúčastnený tón.

Ako textotvorný princíp je zvolená metóda indukcie a analýzy, vychádzajúc z dlhodobého filozofického zamerania, vidno inklináciu k logickej a argumentačne podloženej výstavbe textu. Miestami dochádza k vytváraniu ťažšie uchopiteľných či zdanlivo nesúrodých, nespojitelných obrazov, ktoré sú vyvažované pomerne sugestívnou obrazotvornosťou založenou na metonymickom základe. Za pozoruhodný pokladám finálny cyklus #PENTATEUCH, v ktorom dochádza k aktualizácii starobiblických motívov na pozadí civilného jazyka, pričom sa vytvára akési novodobé podobenstvo: „*svet si stvorila za štyri dni, to je čas potrebný na beta verziu / nie je pre skutočný svet, zas robíš veci polovičato / preto má tolko chýb / a upgrade nie je možný*“ (s. 69). Sprievodným pocitom z básní je pochmúrnosť a ťaživosť, lyrický subjekt akoby upustil od myšlienky dlhobodej spoločenskej zmeny, súčasný stav pokladá za nemenný, usiluje sa len vierohodne popísať realitu. Metatextovosť, odkazovanie na množstvo filozofických, literárnych či biblických zdrojov, ale aj notoricky známe osobnosti umeleckého či vedeckého sveta (Orwell, Plath, Nietzsche) je vyjadrením istej autorskej erudície, nezdá sa však, že ide o vyumelkovanosť či prehnanú štylizáciu.

V porovnaní s #Vykrivením je spoločenský aspekt básní oslabený, miera apelatívosti a angažovanosti je prítomná v cykle #GODHATEUSALL. Táto časť bola zjavne ovplyvnená filozofiou nihilizmu Friedricha Nietzscheho a jeho známou tézou o smrti Boha, tú však svojsky aplikuje vo vzťahu k ľudstvu: „*Boh nás len všetkých nenávidí / ani sa mu nečudujem*“ (s. 53). Kritika sa týka najmä povrchnosti, materializmu, krajného individualizmu až egoizmu či konzumného zamerania spoločnosti, napríklad aj v básni #korporátneBlues: „*rozhodnem sa veriť tomu, že náš vzťah je monolit / ukázalo sa, že je len chatrčou zo slamy a palmových listov / pokope ho drží len mokrá hlina / a korporátne blues*“ (s. 59).

V zbierke majú zastúpenie aj osobné témy, konkrétne v cykle #MOMMY-ISSUES, aj napriek citovej angažovanosti či spracovanej životnej empirii nemajú intímne zamerané básne primárne terapeutickú funkciu. Pars pro toto uvádzam #onceUponAtime, v ktorej je vnútorný monológ prepojený s prvkami filmového scenára. Lyrický subjekt sa tu vyrovnáva s nepríjemnou skúsenosťou zo spoluzitia s dominantnou matkou: „*vraj každé dieťa si zaslúži byť bezmedzne*

*milované / tento verš sa musím naučiť predýchať*“ (s. 47). Podobne ladené básne autobiografického charakteru reflektujú posttraumatický syndróm ovplyvňujúci vývin dospelujúcej ženy, ktorá si prítomnosť záťažových situácií kompenzuje opäť únikom do fiktívneho sveta. Básne s osobnou rovinou sú pre mňa najpresvedčivejšie a odhliadnuc od miery autobiografickosti ich vnímam aj ako esteticky účinné.

V oboch zbierkach sa Jakúbeková inšpiruje aj popkultúrnymi fenoménmi (kapela Nirvana, seriály *Black Mirror*, *Twin Peaks* a iné), ktorými manifestuje akési rebelantské, vymedzujúce gesto – konfrontácie s hodnotovým nastavením sveta. Debutová (miestami nevydarená) rozorvanosť a nahnevanosť lyrického subjektu ustupuje v recenzovanej knihe hľadaniu ontologickej podstaty, identity, životného zmyslu...

Osobitnou kategóriou sú básne, v ktorých je kľúčovou pozícia súčasnej ženy v rozličných podobách, pričom ide často o disharmonické, mierne ironické ponímanie utkvých predstáv o dokonalosti, napríklad v básni #debutantka: „*vie si správne preložiť nohu cez nohu (...) a hodí tyčku po tom, ako ju pretiahneš na schodoch*“ (s. 21). Iná poloha ženského subjektu je prítomná v básni #femmeFatale, opisujúcej gejšu, ktorá aj napriek dokonalému vzhľadu nedosahuje šťastie: „*tú bodavú bolesť / nikto okrem pravej gejšy nevydrží / nikoho na život s ňou neškolili / ju neučili ako (pre)žiť sama so sebou / v prázdnote svojej komnaty / všetko ostatné zvláda na výbornú*“ (s. 11). Na tieto archetypálne obrazy sa napája románová postava pani Dalloway z diela Virginie Woolf: „*v deň, keď pripravuje večierok s čerstvo narezanými kvetmi / ktoré – ako vieme – kúpila sama / taká bola pani Dallowayová – definitívna, zahrotená ako šíp*“ (tamže).

Jakúbeková v prvotine ustaľovala zásady svojho poetického vyjadrenia, čo sa neobíšlo bez možných úskalí, v druhej básnickej zbierke sa profiluje už ako sebavedomejšia, svojbytnnejšia poetka. Obe knihy charakterizuje tematizovanie vnútorného nepokoja a spoločensky relevantných tém, intertextualita a citlivé videnie skutočnosti. Zrkadlenie negatívnych spoločenských javov môže byť progresívne, ak je výsledkom poézia s prívlastkami ako definitívna či – citujúca autorku – „zahrotená ako šíp“. Jakúbeková, zdá sa, triafa presne.





## MAJA JACKOBS JAKÚBEKOVÁ

## Bukowski, Sartre a samci od vedľa

MAJA JACKOBS JAKÚBEKOVÁ vyštudovala filozofiu a pracuje ako redaktorka. Publikovala vo viacerých časopisoch, zborníkoch a na literárnych portáloch. Za svoj debut *#Vykrivenie* získala prémium Literárneho fondu v súťaži Cena Ivana Kraska 2020 a premiú SSS v súťaži Cena Milana Rúfusa 2020. Napísanie jej druhej básnickej zbierky *#Erised* podporil Fond na podporu umenia. Miluje knihy, filozofiu, cestovanie a šport. Môžete ju nájsť v čajovni, ako šermuje rukami, keď vysvetľuje, prečo je Javert z *Bedárov* v skutočnosti kladná postava.

Boli to čudné, bezútešné časy. V móde bola sloboda každého druhu. Mali sme veľa osobnej, politickej, sexuálnej aj názorovej slobody. Mali sme listinu slobôd a práv, no slobôd bolo viac. Depresia z toľkých slobôd sa množila priamo meioticky, ako bunky počas delenia. Temnota sa votrela nielen medzi nás, ale priamo do nás a my sme si ani nevšimli jej parazitovanie. Čím slobodnejšie sme žili, tým prázdnejší sme boli. Zlo menilo podoby rýchlejšie ako kedykoľvek predtým. Prešlo toľkými upgradmi a zmutovalo do takých variácií, aké sme si dovtedy nevedeli ani predstaviť. Jeho infekčnosť sa šírila exponenciálne, nakažiť sa dalo aj zo vzduchu. Nikto nemal šancu ujsť pred nejakou z podôb skutočného zla.

Bukowski bol dávno zabudnutý, no ja som mala jeho *Všetchni řitě světa* stále uložené v nejakom prefrontálnom kortexe, kdesi vzadu v hlave, aspoň som si predstavovala, že niečo s názvom prefrontálny kortex sa nachádza niekde vzadu, za temenom, a často som sa k nim vracala. Rozmýšľala som, ako by Bukowski vyrozprával môj príbeh. Preňho by to bola jednoduchá úloha, lebo viaceré podoby zla dôverne poznal – z pohľadu aktéra aj obeť, koexistoval s nimi v jednom priestore. Navyše Bukovského špecifický naratív a jemu vlastné radenie viet boli v zásade veľmi plastické a ja som si často predstavovala, ako sedí za stolom spolu s Hemingwayom, Camusom, Sartrom a labradorom, ktorého pod stolom kými zvyškami nedojedeného jedla, a delí sa s nimi o svoje spisovateľské múdra. Čo by im povedal o Samcoch od vedľa on?

Áno, tak by ich nazval. Samci od vedľa. Bukowski by sa s opisom nesral. Napísal by, že bola kemra ako v riti frontovej mŕtvolky (v riti živého je totiž teplo) a že Silvia napriek všetkým blížiacim sa orkánom musela ísť húliť, lebo už vtedy mala návyk, aj keď ho rada popierala. Mrzli sme na balkóne a hľadeli na okolo-idúcich.

„Ten,“ ukázala cigou na týpka na chodníku, „je určite alfa samec tej tlupy od vedľa,“ vyhlásila ako fakt.

Susedia, chalani z druháku, možno tretiaku, sa prísťahovali len včera, ale ona ich mala už teraz všetkých prečítaných.

„Ako vieš?“ spýtala som sa a odpila si z kávy. „Pochoduje na čele, je to jasné.“

Týpci niesli akciové balenie šesťdesiatich štyroch kusov toaletného papiera z Kauflandu. Ráno som ho tam videla a teraz som sa nedokázala ubrániť poču-

dovaniu nad tým, kto by niečo také trepal na privát vzdialený dva kilometre od centra. Keď vchádzali do vchodu, museli si balenie natočiť, akoby niesli kus nábytku.

„Môžeme srať do promócií!“ Okolo nákupu robili rozruch, akoby niesli zlaté tehly.

Alfa samec si všimol, že sa naňho dívame. Zahvízdal a zakričal: „Uuuu, babenyyy! Sme vaši susedia! Čo keby ste k nám skočili na pohárik?“ „Alebo na dva,“ doplnil ho ďalší spoza chrbta, keď sa na nás lepšie pozrel. Iste beta samec. Stačí sa opýtať Silvie.

Spolubývajúca pohárik rada, ja nie. Nerada sa hádam a vraví sa, že múdrejší ustúpi. A tak tu teraz stojím vedľa „skrine“ postavenej z toaletného papiera z Kauflandu a vediem strašne nudnú konverzáciu o sitcome, ktorý si určite nikdy nepozriem. Nie je britský, kanadský a podľa toho, čo počujem, ani vtipný. Bolo by to v rozpore s mojou životnou ideológiou.

„Pod sa odfotiť!“ kričí podgurážená Silvia o dve hodiny neskôr na alfa samca, ktorý podľa môjho skromného názoru nie je pre tých fajšmekrov nič viac než dedinský sedlák. Silviine dedukcie sú ľahko napadnuteľné. Dodnes ma fascinuje jej jedinečný pohľad na skutočnosti. Možno je to tým, že z nej sršalo o niečo viac temnoty ako z ostatných. Keď bola malá, niekto jej zavraždil otca, a ona sa celý život snažila nájsť pankharta, ktorý ju pripravil o najmilovanejšieho človeka na svete.

Ako prišla na to, že táto nevydarená kreatúra človeka (práve tancujúca na stole) je ich duce, dodnes nevedno. V duchu som si opakovala: *snád' ho nezbalí... snád' ho nezbalí... nech ho nebalí... Tomuto pubertákovi raňajky robiť nebudem!*

Naposledy som prehrala stávkku, takže som bola s raňajkami opäť na rade (prehrávam často), a fakt sa mi nechcelo robiť ich každému náhodnému niman-dovi, ktorého zbalí kdesi na chodbovici.

Aaa, duce je už na zemi. Veľmi sexi. Idem si nájsť tichšie miesto. Mám so sebou Sartrov životopis, rozčítaný do tej miery, že už teraz mi je jasné, že si zaslúži byť prečítaný do konca. Tichšie miesto tu však určite nenájdem. Sartre leží v kabelke a doslova počujem, ako sa snaží vyšplhať von. Nespolieham sa na to, že mi nikto nehodil elesdédčko alebo éčko do pitia. V drogách sa nevyznám, ani neviem, či sa elesdédčko pije, šnupe alebo sa vkladá ako čípkok do análu (aj toto by Bukowski povedal inak). Študujem filozofiu a táto nevedomosť zo mňa iste robí hanbu ročníka. Údajne je to veda, ktorá učí myslieť *outside of the box*, a ja som stále kdesi *inside*, ak mi rozumieme...

Silviin duce práve sype do pohárov nejaký *catering*, údajne dovezený z Mexika. Ako však poznám finančnú situáciu dnešných študentov, bude to maximálne sóda bikarbóna, „droga“ na vytvorenie dojmu.

V kabelke vždy nosím fľašku s minerálkou. Vyťahujem si jediné bezpečné pitie v okolí a vychádzam na terasu. Stojí tu nejaký týpek, ktorého som si predtým nevšimla. Žeby gama? Spýtajme sa tých, ktorí zaviedli sexistické kategorizovanie mužov podľa písmen gréckej abecedy. Týpek telefonuje a húli vlastnoručne vyrobené brko. Slnecné brýle v štýle Antonia Banderasa mu zakrývajú oči. Keď si

ma premeria od hlavy po päty a potom ešte raz pomaly pohľadom skúma skladačku z navrstveného oblečenia odspodu hore, osloví ma: „Pipina s knihou,“ pričom si zapaluje jointa. „Už ti horí,“ upozorňujem ho na zdanlivú skutočnosť, ktorá je skutočnosťou pre mňa, zdanlivou preňho. „Keby som ťa videl skôr, poprosil by som ťa, aby si mi ušúlala,“ myslí toho polovytvarovaného jointa, ktorého má strčeného medzi perami, ale mal to byť eufemizmus. „Haha,“ odpinknem ho bez záujmu, „ty si určite to najlepšie, čo táto izbovica ponúka...“ doplním sarkasticky a neskrývam sklamanie. „Asi áno, Viliam,“ predstavuje sa, podáva mi ruku. Ignorujem toto priateľské gesto, sadám si na ležadlo, že sa idem opaľovať pri mesiaci v štýle Wednesday Addams. „Netýkavka,“ konštatuje terasový génus ďalšiu zrejmu skutočnosť, keď vyťahujem Sartra, ktorý sa priam trasie túžbou byť čo najskôr prečítaný, velebený a rovnako ako všetci veľikáni – zabudnutý. „Nevieš sa baviť,“ vyhlasuje Viliam. „Ale viem,“ zamrmlam si pre seba. Nehodlám o tom presviedčať nejakého náhodného Rómea, ktorý si ku mne prisadol na akejsi pofidérnej párty, na ktorej som sa ocitla omylom. „Pozorujem ťa celý večer,“ vyhlasuje.

Nechcem, aby ma balil. Chcem, aby odišiel. Myslím iba na Sartra.

„Celý večer? Nie sme tu ani desať minút,“ káram ho ako učiteľka. „Keď tu nechceš byť, prečo si tu?“ pokladá celkom rozumnú otázku, na ktorú mu nehodlám odpovedať pravdivo. „Dodnes sa mi vynára desivý sen z detstva,“ púšťam sa do monológu s nádejou, že pochopí. Flirty pri pohári červeného striku ma už dobrých pár rokov nudia. „Vždy, keď zavriem oči, sen sa vráti. Spustí sa ako film... Nezaspím, kým nie je spolubývajúca so mnou v izbe. A tak ju všade sprevádzam.“ „Čo je to za sen?“ pýta sa. Nevie, či je jeho záujem hraný. Hrá sa so mnou rovnako ako ja s ním? „Možno to ani nie je sen,“ naoko váham, cieľene tlmím hlas, „v našej rodine o tej noci nikdy nehovoríme...“ Spozornie: „A čo sa v tú noc stalo?“

Vzbudzujem záujem. Ak to správne zahrám, o chvíľu ho vydesím na smrť a o desať minút už budem pokračovať v Sartrovom životopise.

„V hale sme mali také masívne starožitné hodiny,“ nakláňam sa k nemu, aby som navodila pocit tajomna. „V ten večer bola hrozná búrka. Otcov šéf bol u nás na večeri a mama ho v tom nečase nechcela pustiť domov. Otec šéfa *neznášal*. Vždy, keď za ním šéf prišiel kvôli práci, rýchlo vybavil, čo bolo treba, a zdvorilo sa s ním rozlúčil. No v tú noc boli donútení spolu zotrvať dlhšie ako obvykle.“ Chalanisko ani nedýcha, pokračujem v monológu, nikto ma neprerušuje: „Ako to medzi chlapmi chodí, začali pri pohárikú a skončili, až keď bola fľaša whisky prázdna. A tak sa otec dozvedel, že jeho šéf spáva s mojou mamou,“ dramaticky sa odmlčím, odpijem si z minerálky a užívam si Rómeov vydesený pohľad, presne podľa plánu. „Pohádali sa, začali sa mlátiť a... otec chytil hodiny... zdvihol ich nad seba – ako Samson – a hodil ich po svojom šéfovi.“ „Panebože,“ zdesene vyhrkne Viliam. „Šéf bol na mieste mŕtvy. Všetko som videla. Otec si ani nevšimol, že tam stojím a civím na nich. Bola som ešte malá! Veľmi, veľmi malá,“ hľadí na mňa, objíma ma okolo pliec a snaží sa ma utešiť, no nepúšťam ho k slovu. „Dodnes som to nikomu nepovedala... bol to len sen... určite to bol len sen!“ „Ou... môj... Bože!“ kričí Viliam. „Prečo si mi to hovorila?! Je to

pravda?“ uisťuje sa. „Ten šéf bol Silviin otec,“ šepkám. „Vždy, keď sa chystám spať, počujem tikať naše hodiny...“

Chytá ma za ruku a hovorí: „To muselo byť strašné! Držať to v sebe celé tie roky...“ Jeho reakcia je reakciou normálneho človeka, no niečo mi na nej nesedí. Všimam si moje pochybnosti, tak sa priznáva: „Viem, že ani slovo nebolo pravdivé. Páči sa mi tvoja predstava o zábave,“ žmurká na mňa a začína sa smiať na celé kolo.

Kým sa bavíme, ani jeden z nás si nevšimá, že celú dobu, ako sa snažím presvedčiť svojho baliča o vražde, ktorú údajne spáchal môj otec, nás niekto spoza rohu pozoruje. Dotyčná odchádza tesne pred koncom, a tak nepočuje, že bol celý príbeh len vymyslený.

Viliama a mňa prekvapí huk, cingot rozbíjajúceho sa skla. Pozriem sa cez okno. Čo sa to tam deje? Silvia tancuje na kolenách, duce ju drží zozadu, niekto sa chce pridať k našej intímnej terasovej parte, ale týpek s kliše menom Viliam ho k nám nepustí. Zatvorí mu balkónové dvere priamo pred nosom.

Ubehne päť minút, opäť sa začítam do Sartra. Keď prichádzam k pasáži, kde on a Beauvoir opisujú výhody voľného vzťahu, Viliam ma opäť vyruší. Na jeho prítomnosť som zabudla, ako na všetko ostatné. To sa mi pri dobrých životopisoch stáva. Raz som zabudla vystúpiť z metra – to boli iste Nietzscheho memoáre.

„Čo to vlastne čítaš, čudná bifľoška s čiernym zmyslom pre humor?“ pýta sa, akoby bol negramotný. „Skús si názov rozdeliť na písmenká, zhrň ich do menších celkov a pomaly slabikuj,“ zvrástim tvár do grimasy, až to zabolí. Na gesto použijem osemdesiat svalov, polovicu z nich nepoužívam ani pri tvárovej gymnastike. „Neviem to, je to ťažkééé,“ sťažuje sa Pologramotný, dúfajúc, že trápny vtíp na mňa zaberie. Pokúsi sa mi vytrhnúť knihu z ruky. Častujem ho vulgarizmom, som už vážne nasratá. Smeje sa, sype koks na zábradlie a nakláňa sa k prášku s blaženým výrazom. Knihu nasúkam do tašky, prudko vstávam a ešte nasratejšia odchádzam. Idem nájsť Silviu. Oznamím jej, že idem domov, lebo tu vdychujú práškový cukor zo zábradlia a podávajú ho bez kávy. Navyše ku káve treba dobrú knihu s kvalitným osvetlením.

Ešte ani neotvorím balkónové dvere, keď sa na mňa Viliam vrhne. Žiadna romantika, žiadny Shakespeare, len Viliam s obyčajným v, ktorého priezvisko zostane anonymné. Roztrhá mi pančuchy, stačí nadvihnúť sukňu a pokúsi sa ma znásilniť, lebo som netýkavka s knihou a nechcem s ním šnupať koks zo zábradlia. Kopnem ho, prvý pokus násilnej penetrácie mu nevyjde.

Tacká sa. Naštve sa ešte viac. Spraví druhý výpad a tentoraz sa mu akcia podarí. Zabolí to, až mi zašumí v ušiach a zahmlí sa mi pred očami. Je to násilnícke hovädo, no cez dlaň, ktorá mi zakrýva ústa, to nemôžem naňho zakričať.

Celý proces trvá tri minúty, nikto si nás nevšimá. Za zavretými dverami akceptujú naše nasilu vyžiadané súkromie. Opiera ma o stenu, ústa mi stále zakrýva rukou, no napriek tomu kričím. Hudba hrá príliš nahlas, všetci sa bavia, nikto už nie je pri zmysloch. Všetci sú sfetovaní, ich mozgy sa nachádzajú v inej, oveľa krajšej galaxii menom Katarzia. Susedia nie sú doma a ja som paralyzovaná strachom, bolesťou a bezmocnosťou. Táto spoločnosť predsa len nešnupe polohrubú múku, pomyslím si.

Zrazu sa otvoria balkónové dvere, vojde Silvia. Keď zbadá, čo sa deje, dvere za sebou rýchlo zavrie, aby si nás nikto ďalší nevšimol. Na jej tvári sa uvelebujú výraz veľkej spokojnosti. „SILVIA!“ hlesnem, „POMÓC!“

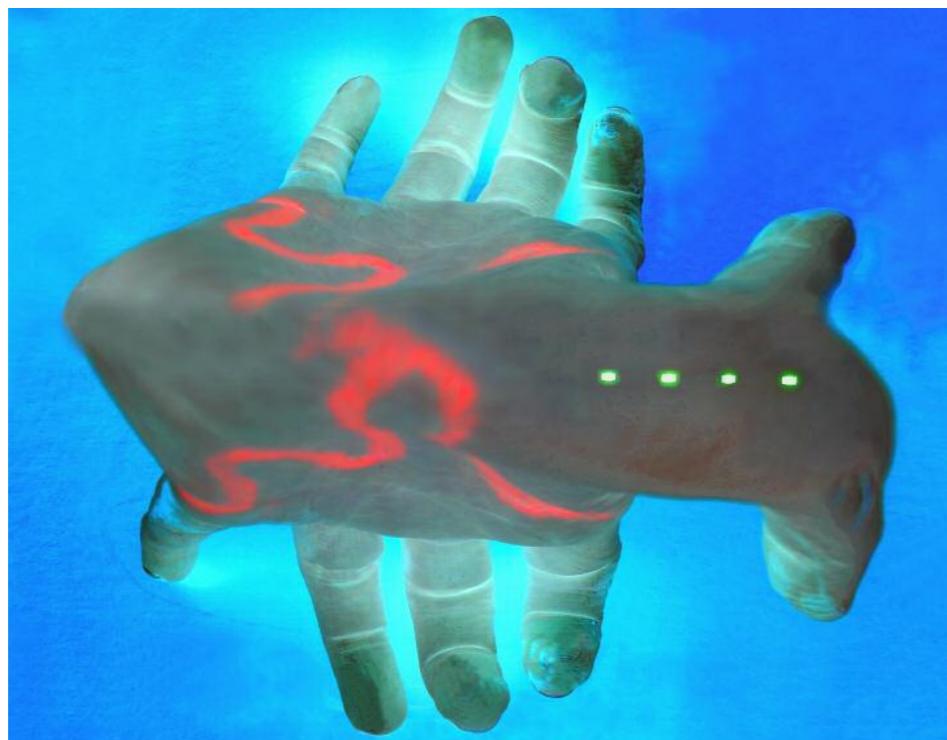
Silvia sa otočí a odchádza s pocitom akéhosi zadostučinenia. Ako všetci tí zlom nakazení feťáci na žúre. Necháva ma napospas násilníkovi. Z toho šoku nedokážem ani volať o pomoc.

Posledné gesto, ktoré urobí, je zvláštne. Naposledy sa obzrie, náš obraz si ukladá do pamäti – ako sa mykám a nemôžem ujsť, ako ju prosím o pomoc a ona odoláva. Škodoradostne sa usmeje a perami naznačí „to máš za môjho otca“.

Odchádza ako Joker na konci scény, bez výčitiek, bez pocitu viny, bez toho, že by si uvedomila, že jej zlo nakazilo Viliama. Konečne mi to dochádza. Silvia nás počula! Myslela si, že to môj otec zabil jej otca! Čo sa to tu udialo?

Dnes v noci to ešte netuším, no onedlho zistím, že som sa práve nakazila niečím temným a príliš abstraktným na to, aby som vám to vedela opísať. Zakrátko sa zo mňa stane jedna z nich. Od Viliama dostávam vírus zvaný *Zlo*. Jean-Paul Sartre povedal: „*Peklo sú tí druhí.*“

Som obeť doby. Žiadna Shakespearova Júlia, len anonymná holka, ktorá bola v nesprávny čas na nesprávnom mieste. Moje peklo trvalo len tri minúty, no mohlo trvať ďalších deväť mesiacov a potom ešte ďalších x rokov. Dnes by malička mala rok a pol. Volala by sa Silvia. Zlo totiž treba pomenovať. A tiež je dobré vedieť sa mu postaviť. Snáď sa raz podarí liečiť ho.



Katalin Gály: Časť inštalácie *Old Embryo Speech*, foto/digitálna tlač na pauzáku, 90 x 270 cm, Galéria Fészek, Budapešť, 2010

## ANDREA KOČALKOVÁ

### Haiku na dnes

\*\*\*

Psie víno lezie  
po stene a červenie  
slnkom jesene.

\*\*\*

Červené šípky  
západ slnka nad horou  
jesenné plátno.

\*\*\*

Za oknom súmrak  
plamienok v lampe vie  
nesvieti márne.

\*\*\*

Kovové nebo  
novembrová hmla padá  
na každého z nás.

\*\*\*

Vlhký chlad a vôňa  
lístia v rozklade stúpa  
až do vedomia.

\*\*\*

Kaluže mrznú  
zem zaspáva kostnatie  
decembrová noc.



ANDREA KOČALKOVÁ (1972) vyštudovala sociálnu prácu a v súčasnosti pracuje ako sociálna pracovníčka v Domove sociálnych služieb pre deti a dospelých v Banskej Štiavnici. Autorskému písaniu sa venuje od r. 1993. Knižne debutovala knihou básní v próze pod názvom *Senníkové* (podľa vzoru *denníkové*) zápisky (Q 111, 2005). Časopisecky publikovala o. i. v *Dotykoch*, *RAK-u* a *Aspekte*, jej tvorba bola prezentovaná aj v Slovenskom rozhlase.

## Recenzie

### JAROSLAVA ŠAKOVÁ

#### Kto prvý hodí kameňom?

DENEMARKOVÁ, Radka. 2022.

*A já pořád kdo to tluče.* Brno : Host.

V roku 2005 vyšiel román *A já pořád kdo to tluče* Radky Denemarkovej po prvýkrát. V roku 2022 vyšiel ten istý román v novom vydaní. Prečo? Sú totiž knihy, ktoré rozhodne potrebujú nové vydania. Toto je jedna z nich. Príbeh, ktorý bol už za tie roky označený celým radom prívlastkov: groteskný, napínavý, jurodivý, najnovšie aj legendárny. Všetky mu pristanú, no hodil by sa k nim ešte jeden: obyčajný. A nie, nechápte ma, prosím, zle. Dúfam, že sa môžeme zhodnúť na tom, že slovo obyčajný má aj pozitívne konotácie – a tie skúsme teraz vnímať.

Režisér Petr Buch, autorka hry Birgit Stadtherrová, dramaturgička Klamová, Birgitina sestra Johanka, herci, herečky, komparz ostatných postáv knihy – toto obsadenie knihy spolu s kulisami divadla, v ktorom sa dej z väčšej časti odohráva, nás automaticky posúva do roviny metatextu, knihy o divadelnej hre, o rozhovoroch o nej, o tvorivom procese. Áno, aj. Ale zároveň ide o knihu o základných ľudských situáciách, ktorých analýzu má predsa umenie tak trošku v popise práce. Sú to naozaj základné, obyčajné situácie. Medziľudské vzťahy, dookola sa opakujúce vzorce, z ktorých nevieme vystúpiť, ťarcha minulosti, spomienok, vyslovených aj nevyslovených výčitiek... alebo: láska, nenávisť, strach – ten predovšetkým: „*Na začátku všeho byl strach. Plesk. A znovu. Plesk. Plesk. A divné skřehotání. Muž*

*naproti se probudil a plácal dlaněmi, neohrabaně jako obrovité dítě, něco nesrozumitelného vykřikoval. Mumlal. Vyrkval jazyk. Mohutný, odpudivý, infantilní obr. Nevyzpytatelný. Lidé se ošivali, odtahovali. I ona se snažila dívat jinam. Její oči se střetly s jeho lhostejnými, nepřítomnými body. Lekla se. Všichni se báli. Všichni se pořád jen bojí“* (s. 18). Lenže aj strach má viaceré podoby. Nikdy nie je rovnaký, každý máme ten svoj a je pre nás príznačný, rovnako ako démoni, ktorých v sebe nosíme: „*Skrývají v sobě i ti druzí nějakou pijavici? Nakolik je vysává? Převaluje se v nich jako tlustý červ a žádá svou pravidelnou porci krve? Chlemtá s rozkoší každý náznak zla? Nebo je osamoceným vyvrhelem? Stadtherrová se jako jedna z mála takovým otázkám nebránila. A proto se mohl skrze ni přiblížit pravdě. Nakouknout do druhých, rozhrnout kůži na hrudi. Sám do sebe už se neodvážil“* (s. 38). Denemarkovej postavy sa navzájom presne takto využívajú, zisťujú, čo by si mohli odovzdať, respektíve možno aj násilím jedna od druhej zobrať.

Apropo, násilie. Príbehom sa ako Ariadnina nití vinie prípad brutálnej vraždy, no popri všetkom tom psychickom aj fyzickom, priznanom aj nepriznanom násilí, ktoré postavy páchajú na sebe (i navzájom), už nešokuje. Dalo by sa dokonca tvrdiť, že zapadá do deja, akokoľvek cynicky a odludštené to môže znieť. Vpísať do obyčajných ľudských osudov násilnú vraždu tak, aby tam organicky zapadla, si vyžaduje nadštandardnú mieru literárnej ekvilibristiky. Denemarková ňou vládne. Majstrovsky. Popri takom výkone si môže dovoliť prenechať úvahy o tvorivom

procesе svojim postavám („*Autorka. Co to je, autorka? Autorka čeho? Žádná autorka. Zapisovatelka toho, co bylo a co jest“*, s. 22), dokonca ich občas pristihne, ako z tých úvah vystupujú, aby bol zážitok z perspektívy ešte o niečo spektakulárnejší: „*Věta se odpoutala a začala žít svým životem, provívala prostorem a časem, nezachytitelná“* (s. 37). Práve daná perspektíva v sebe nesie ľahkosť, ktorú kniha popri všetkých ťažkých témach v sebe nepopierateľne má. Nezniesiteľnú ľahkosť obyčajného života so všetkými jeho neobyčajnosťami.

Denemarková má špecifický rukopis, ktorý je rozpoznateľný na prvé prečítanie, predovšetkým pokiaľ ide o jej zmysel pre detail a jeho ozvláštnenie: „*vyrval sluchátko, přirazil si ho drtivě k uchu a zakryl tak štětiny trsovitéch chlupů, nadechl se, ale slovo na špici konvoje se zarazilo, zastavilo další, které se rozpadly a rozpustily ve vlhké růžovině jazyka“* (s. 106). Autorka sa s detailom hrá, prevaľuje ho zo strany na stranu, pozerá sa naň z nevšednej perspektívy, aby tak paradoxne nechala ešte viac vyniknúť jeho obyčajnosť. Ozvláštniť obyčajné, pozrieť sa na svet hore nohami, pristúpiť na bizarnú hru, ktorú s nami život z času na čas hrá, a vygradovať ju ad absurdum. Postava Birgit podobne tvorivo pristupuje k detským riekankám a veršovankám, ktoré pretvára do takej podoby, aby sa viac približovali k realite. Alebo jej absurdnej verzii: „*Típ, típ, típ, / vrabec vrabce štíp. / Potkali se na keříčku, / vyrvali si po srdíčku. / Típ, típ, típ, / vrabec vrabce štíp“* (s. 79). Tieto úpravy veršovaniiek, ktorými je Birgit priam posadnutá, sa stali zaklínadlami, ktoré rámcujú rôzne scény knihy a otvárajú jednotlivé kapitoly. Predstavujú zároveň protiváhu k „*vážnej“* tvorbe váženej autorky, ukazujú Birgit z iného uhla pohľadu, nechávajú čitateľa a čitateľku nazrieť do jej mysle, v ktorej sa spomienky na nešťastné detstvo prelievajú do obsedantného prepisovania notoricky známych veršikov. Chuť zničiť obraz idylického detstva a vytiahnuť na svetlo sveta to najhoršie, čo dané mikropríbehy obsahujú, v mnohom zrkadlí hĺbku narušenia Birgitinej osobnosti a traumy, s ktorou sa nikdy nevyrovнала a ktorá ju prenasleduje na každom kroku.

Hovoriť ďalej o tomto príbehu by znamenalo podstúpiť riziko, že toho bude prezradeného priveľa. Knihou *A já pořád kdo to tluče* nevstupujeme do hľadiska divadla, ale do seba. Nesledujeme príbeh divadelnej hry, ale svojho vlastného života. To nie je vždy príjemné, ale je to dôležité. Spoznať sa, postaviť sa svojim strachom zoči-voči. Pretože strach nás nakoniec nezabije. Nech sa nám spočiatku zdá byť akokoľvek veľký, zvyčajne ho prežijeme, len si to nevieme racionalizovať, aby sme si to uvedomili. Zabije nás ľudské zlo. A toho sa nie vždy bojíme, lebo nie vždy vieme, že sa ho báť máme. Niekedy je neviditeľné, niekedy veľmi, veľmi dobre skryté, no vždy nebezpečné. Keď zistíme, kto to tľče alebo kto prvý hodí kameňom, ostávajú už len dve možnosti. Zčať utekať alebo sa zlu postaviť. Tentokrát bez strachu.

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. Pôsobí na University of Europe for Applied Sciences v Berlíne.

### EVA LALKOVIČOVÁ

#### Kriedové kruhy, príznaky mŕtvych a divokí bohovia

ENRIQUEZ, Mariana. 2022.

*Svoj podiel noci niešť.*

Bratislava : Inaque. Preložila Eva Palkovičová.

„Our share of night to bear“ je prvým veršom básne Emily Dickinson, na ktorú odkazuje názov najnovšieho románu argentínskej spisovateľky Mariany Enriquez *Nuestra parte de noche* (Svoj podiel noci niešť), ktorý je o nenásytosti moci, hrôzach skrytých v pralese aj v ľuďoch či o opustených domoch, ale tiež o vzťahu otca a syna, rodičovskej láske, bolesti a o argentínskom 20. storočí.

Mariana Enriquez (1973, Buenos Aires) patrí medzi najúspešnejšie a najprekladanejšie súčasné argentínske spisovateľky a spisovateľov. Hovori sa o nej ako o inovátorku hororového žánru, ktorý ako taký nemá v argentínskej literatúre výraznejšiu tradíciu a ktorý sa, aj vďaka nej a ďal-



ším spisovateľkám jej generácie z iných častí Latinskej Ameriky, v súčasnosti dostáva do popredia na globálnej úrovni. Do pozornosti čitateľov a čitateľiek aj literárnej kritiky sa dostala predovšetkým vďaka svojej poviedkovej tvorbe (vydala dosiaľ dve zbierky poviedok), ktorá sa pohráva s motívmi a postupmi gotického žánru a jeho potomka hororu a vypovedá o odvrátenej strane argentínskej aj globálnej súčasnosti – násilí, rodovej nerovnosti, vykorisťovaní, vylúčenosti či celospoločenskej skúsenosti (a s ňou spojenej traume) s diktátorským režimom. Za román *Nuestra parte de noche* (Anagrama, 2019) získala prestížnu španielsku literárnu cenu za prózu Premio Herralde de Novela 2019. Popri literárnej tvorbe sa venuje žurnalistike a vedie kurzy tvorivého písania.

Hlavná línia viac ako šesťstostranového románu rozpráva o vzťahu otca a syna. Juan a Gaspar cestujú autom naprieč Argentínou, z Buenos Aires až do regiónu Misiones, kde sa nachádza hacienda Gasparových starých rodičov z matkinej strany. Gasparova mama, Rosario, umrela niekoľko mesiacov predtým pri desivej autonehode. Príbeh, ktorý začína ako road movie otca a malého syna naprieč Argentínou, fyzicky aj duševne devastovanou hrôzami diktatúry schyľujúcej sa k svojmu koncu, naberá ďalší rozmer – Juan aj Gaspar sú obdarení zvláštnou citlivosťou, schopnosťou komunikovať s druhým svetom, vidieť príznaky a démonov a vyvolávať tajomné, prastaré sily: „– Kto je to, ocino? – spýtal sa pokojne. Zrazu bol vystrašený Juan. Gaspar videl démona, bol schopný vidieť ho úplne prirodzene, hoci nebol na také videnia vôbec vycvičený. Juan si ho pritiahol bližšie, aby mu zaboril tvár do hrude. Už sa nepozerať, prikázal mu. (...) Bosé nohy sa nedotýkali zeme, vznášali sa nad trojuholníkom s natiahnutými prstami, akoby patrili nejakej baletke alebo obesencovi, visiacemu vo vzduchu. Boli sivé, takisto ako celé nahé telo, sťa pokryté zaschnutým blatom“ (s. 88).

Juan, ktorého telo je zničené niekoľkými operáciami srdca a sily mu čoraz rýchlejšie ubúdajú, je médium – skrz neho a jemu podobných Bratstvo (niečo ako sekta s vlastnými záujmami a hierarchiou) komunikuje s Temnotou, tajomnou

a nenásytnou silou, starobylým božstvom, od ktorého sa prostredníctvom Ceremoniálov jeho členky a členovia snažia získať tajomstvo večného života v podobe premiestnenia mysle jedného človeka do tela druhého. Podobný osud čaká aj Juana a Gaspara – jeho starí rodičia patria do najvyšších miest v hierarchii Bratstva a očakávajú, že chlapec sa čoskoro tiež prejaví ako médium; pokiaľ nie, majú v pláne prinútiť Juana prevteliť sa do svojho syna, až nadíde vhodný čas. Juan, vedomý si toho, aký (krátky a bolestivý) život by jeho syna čakal, sa ho snaží všemožne ochrániť, spoločne s Tali a Stephenom, ďalšími členmi Bratstva, s ktorými má intímny vzťah, čiastočne súrodenecký, čiastočne milenecký. On sám disponuje neobvyčajne veľkou mocou, avšak je v područí temných síl, ktoré zároveň ovláda a zároveň ho lákajú a poddáva sa im.

Úvodná časť románu tak načrtáva základnú os príbehu, ktorá sa ale po prvých 150 stranách zastaví a príbeh „pokračuje“ na inom mieste a z celkom iného pohľadu. Román je rozdelený do šiestich celkov, ktoré tvoria akúsi mozaiku – každá kapitola má iného rozprávača či rozprávačku a ponúka tak inú perspektívu, každá časť sa odohráva v odlišnom časopriestore. Postupne tak prechádzame od Juana k ďalším postavám a odkrývame vzťahy medzi nimi a ich životné príbehy z rôznych strán.

Enriquez je však výborná rozprávačka a príbeh sa mozaikovitým charakterom netriešti, práve naopak, ukazuje sa vo svojej komplexnosti. Autorka umne pracuje s napätím a využíva prvky a postupy hororového žánru na spracovanie najbolestivejších miest argentínskej histórie. Bratstvo je totiž úzko napojené na diktatúru – sú to práve politickí väzni vládnuceho režimu, ktorí končia ako obeť na oltári Temnoty. Rovnako sa tak odkrýva to, akú silnú pozíciu a moc mali a majú v Argentíne vysoko postavené bohaté rodiny, ktorým sú tí najzraniteľnejší a najslabšie vydani/é napospas: „Juan kráčal ďalej. Našiel ďalšie klietky. Títo chlapi a dievčatá boli starší. Mnohí naňho upierali čierne oči: niektoré deti boli guaraní, pravdepodobne nevedeli po španielsky. Mohli byť medzi nimi aj deti mužov a žien, ktorých obetovali Tem-

note. Jedny zareagovali na jeho prítomnosť tak, že zalieli do kúta, iné ledva otvorili oči. (...) Uvidel hnisajúce a zapálené rany, oči, v ktorých sa hmýrili červíky z vlhka a riečnej vody. Prešiel vari sto metrov popri klietkach plných zúbožených malých bytostí, živých aj mŕtvych, a potom zastal“ (s. 145 – 146). Román otvára nielen otázku samotnej diktatúry, ale dotýka sa aj dedičstva kolonializmu a ukazuje rozvrátenú spoločnosť postavenú na násilí a nerovnosti.

Román Mariany Enriquez napriek všetkému uvedenému nie je len ťaživý. Hrôza a príznaky sa prelínajú s bežnou každodennosťou a dôležitú líniu tvoria medziľudské vzťahy. *Svoj podiel noci niešť* je o láske, priateľstve a dospievaní: „Je staršia ako on, to si všimol. Nie ovela, o pár rokov. Asi chodí na výšku. Nemal zatiaľ veľa skúseností s dievčatami, skrýval to a trochu sa hanbil. Spolužiačke Belén raz v parku bozkával pupok; štekliho ju to, a keď pohla nohami, do nosa mu udrela vôňa jej nohavičiek, okamžite dostal bolestivú erekciu. Pokúsil sa ju prilahnúť a pobozkal ju za uchom, ale Belén sa zlakla a on okamžite prestal. Veľmi sa mi páčiš, povedala Belén, ale nechcem. Uvedomoval si, ako mu búši v hlave, ale keďže mala slzy na krajíčku, povedal jej, v pohode a prepáč, ale vyzeráš ozaj senzačne. Podme, odprevaďím ťa na zastávku, okej?“ (s. 520). Gaspar, v prvej kapitole ešte len dieťa, v ďalších častiach knihy dospieva fyzicky aj emočne, príbeh ho sprevádza tínedžerským obdobím aj ranou dospelosťou, vyrovnávaním sa so stratou svojich blízkych či stretnutím a vzťahom s prvou láskou. Postupne sa tak protagonistus románu prenáša z umierajúceho Juana na jeho syna, tak ako na neho prechádza aj rodinné dedičstvo.

Prečo písať o príznakoch, keď možno písať o telách? Tak môže znieť otázka, ktorú by si ktosi položil: ak román Mariany Enriquez vypovedá o hrôzach diktatúry, všadeprítomnom utrpení, nadvláde vojenskej junty a politickej a ekonomickej elity, prečo autorka – sama novinárka – nezvolila napríklad formu reportáže či kroniky, podobne ako jedna z jej postáv, reportérka Olga Gallardo, zaujímajúca sa o prípad odkrývania masového hrobu kdesi na periférii? Ako však hovoriť o tom,

čo je nevypovedateľné, ako hovoriť o hrôze, ktorú nemožno zachytiť do slov, nemožno ju sprostredkovať, popísať, uchopiť? Transformácia, ktorú poskytuje hororový žánr, je spôsobom, ako sa k určitým veciam dostať okľukou, nepriamo, nesnažiť sa pomenovať nepomenovateľné, ale umožniť čitateľke a čitateľovi, aby ho pocítili na vlastnej koži, hoci nepriamo, ako ozvenu. Už írsky filozof Edmund Burke v 18. storočí písal o tom, že vznešené (anglicky *sublime*, v Burkeho poňatí práve to hrôzostrašné) je niečo, čo by v skutočnom svete spôsobilo absolútny ochromujúci strach – v literatúre a umení sa k nemu však môžeme dostať z odstupu, prežiť ho zo sprostredkovanej perspektívy a pocítiť pri tom tie charakteristické zimomriavky, ktoré máme, keď sa nás des dotýka len cez stránky papiera.

Mariana Enriquez nie je v tomto prístupe sama, aj ďalšie autorky (a autori, avšak pozornosť sa v tomto smere zdá upriamená najmä na spisovateľky) sa čoraz častejšie uchylujú k žánrovej literatúre, ktorá im umožňuje artikulovať súčasné problémy a napätia novými, zatiaľ nevyčerpanými spôsobmi. Zaujímavosťou je, že Enriquez, ktorá sa v roku 2020 stala riaditeľkou sekcie pre literatúru v rámci Národného umeleckého fondu (Fondo Nacional de las Artes; mandát jej uplynul pred niekoľkými týždňami), urobila krátko po prevzatí funkcie podľa niektorých hlasov kontroverzné gesto – prestížnu literárnu súťaž FNA ohraničila na fantastické žánre. Napriek kritike, ktorá sa na jej hlavu zniesla, je zrejmé, že sú to práve tieto žánre, ktoré dnes dokážu prinášať silné výpovede o minulosti aj súčasnosti, či o tom, akým smerom sa súčasnosť môže ďalej uberať.

Román *Svoj podiel noci niešť* je prvým dielom Mariany Enriquez preloženým do slovenčiny (o preklad sa postarala Eva Palkovičová). Čitateľky a čitatelia môžu siahnuť po českom preklade jej novely *Este es el mar* (Tohle je moře, Host, 2019, preložila Lucie Trägerová) či poviedok *Las cosas que perdimos en el fuego* (Co nám oheň vzal, Host, 2016, preložila Lada Hazaiová). Okrem ďalších románov a poviedok autorka napísala aj knihu esejí a reportáží zo svojich ciest po cintorínoch či biografii významnej argentínskej spisova-

telky Silviny Ocampo, spolupútničky Adolfa Bioya Casaresa a Jorgeho Borgesa, ktoré zaujímavým spôsobom dotvárajú celok autorkinej stále sa rozvíjajúcej a posúvajúcej tvorby, a môžeme len dúfať, že sa ich raz dočkáme aj v slovenčine.

EVA LALKOVIČOVÁ (1991) je prekladateľka zo španielčiny a katalánčiny. V súčasnosti pôsobí ako doktorandka na Ústave román-ských jazykov a literatúr na Masarykovej univerzite v Brne.

V rámci dizertačného výskumu sa zaoberá tvorbou súčasných argentínskych prozaičiek.

## DENISA BALLOVÁ

### Pred najhorším ju zachránila láska k vareniu

FRENCHOVÁ, Erin. 2022. *Hľadanie slobody*. Bratislava : Tatran.

Preložila Veronika Matúšová.

V kuchyni sa pohyboval od malička. Ešte ani nevedel malú násobilku a už obaloval rezne do troj-obalu. Predtým ako sa naučil počítať rovnice s jednou neznámou, vedel pripraviť skvelé šaláty aj urobiť domáci hamburger. Rodičom by bolo ľúto, keby talent, o ktorom sa pravidelne rozprávalo, zahodil štúdiom na obyčajnej strednej škole. A tak ho zapísali na odbornú. Mal byť kuchárom, vyučiť sa v práci, ktorá ho baví zo všetkého najviac, a ak by bol naozaj šikovný, možno by ho aj bez problémov užíval. Chválili ho učitelia, potľpákávali ho po pleci v školskej kuchyni, no on sa po dvoch týždňoch zbalil a vrátil sa. Na divokom internáte pochopil, že nedokáže byť ďaleko od domova. Nie je to nič pre neho, tvrdil v rodičovskej kuchyni. Variť neprestal, ale kuchársku čiapku si už na hlavu nedal. Niekoho v láske k vareniu zastavia aj malé zmeny, ako napríklad vzdialenosť, ktorú treba prekonávať každú nedeľu cestou do školy. Iného neodradia ani spoločenské prekážky, rodinné problémy a negatívne náhody. Príbeh Američanky Erin French je dôkazom, že ak milujete prípravu jedál a zasväťíte jej každú voľnú chvíľu, môže sa vám splniť sen a ovplyvniť aj ostatných.

Erin detstvo trávila v kuchyni, už keď mala päť rokov. Jej otec vtedy kúpil bistro v americkom

mestečku Freedom. Na malom priestore, kde od skorého rána rozvoniavala káva a na panvici syčali lievance, sa zamestnala celá rodina, vrátane starých rodičov. Nikomu to neprekážalo, akoby všetci našli zaľúbenie v obsluhovaní cudzích ľudí, ktorí sa striedali za stolmi aj za barom. Erin ako dvanásťročná varila, no hlavne sa musela naučiť, ako načasovať prípravu všetkých jedál tak, aby nikto dlho nečakal na svoju porciu: „*Keď som ostala v kuchyni sama bez otca, ktorý by mi mohol odpovedať na moje nekonečné otázky, učila som sa používať intuíciu, spoliehať sa na ňu. Ochutnávať, skúšať, hľadať, čo bude tak akurát. Celé tie roky experimentovania – z núdze – ma začali formovať ako kuchárku*“ (s. 19). Čas strávený v bistre bol jej snahou zbližiť sa aspoň trochu s otcom, ktorý sa o svoju staršiu dcéru nezaujímal a nemal s ňou trepezivosť. Pre náročné zamestnanie bol neustále vystresovaný, ťahal osemnásťhodinové šichty, dozeral na zamestnancov, snažil sa dobre rozbehnutý podnik udržať: „*Práca ho pohlcovala a držala ho od nás, a keď aj nie, po týždni dlhých služieb bol podráždený a unavený. Vtedy mu ostávalo len málo energie na to, aby bol zábavným ockom, a chodili sme okolo neho po špičkách, aby sme sa za každú cenu vyhlí jeho výbuchom*“ (s. 37 – 38).

Erin preto bistro niekedy nenávidela, vinila ho, že rodine zobralo otca a premenilo ho na zlého a stále nahnevaného muža. Na druhej strane si však uvedomovala, že práve otcova práca jej dala tú najdôležitejšiu inšpiráciu v živote. Ich komplikovaný vzťah sa ťahá celou knihou, počas ktorej dievča v štáte Maine dospieva. Deje sa to ale predovšetkým v kuchyni, akoby okolitý svet neexistoval, akoby v škole neboli žiadne spolužiačky a spolužiaci, za katedrou žiadni inšpiratívni učitelia a učiteľky a vo voľnom čase žiadne záľuby. Písanie Erin French sa sústreďuje výhradne na varenie a lásku, ku ktorej ju priviedol otec. Príbeh knihy je preto minimálne v prvej polovici predvídateľný, hoci autorka sa snaží vybočiť z jasnej cesty niekoľkými momentmi prekvapenia, ako napríklad nečakané tehotenstvo alebo návrat k rodičom.

Erin French opisuje svoj život pomocou typického amerického slovníka a štýlu, ktorý občas preháňa a zveličuje. Pomáha si metaforami, kto-

rým chýba originalita: „*V to ráno som ich zanechala počas raňajkového návalu v zamastených zásterách, ako obracali na platni lievance a vajčka, a ja som vykročila do sveta a vymenila žiarivú hviezdnu oblohu za nebo plné mestských svetiel*“ (s. 65 – 66). Prirovnania sa v texte strácajú pod detailmi, ktorým sa venuje. Autorka opisuje príliš veľa zbytočností v kuchyni aj v reštaurácii, ktoré zahlcujú text a miestami nedovoľujú sústrediť sa na dej knihy: „*Našla som si prácu na polovičný úväzok v obchode s kuchynskými potrebami v pobrežnom mestečku Belfast vzdialenom len dvadsať minút. Bolo to pre mňa ako obchod s cukrovinkami – ponúkal úžasné kuchynské náčinie, aké som videla len v televízii, a kuchárske knihy, o ktorých som snívala, že raz budú moje. Mali tam farebné kuchynské pomôcky, kuchynské roboty všetkých veľkostí, medené hrnce, veľké, krásne plechy na pečenie a stojany na nože plné tých najostrejších kuchárskych nožov, pri ktorých vyzerali naše nože s plastovou rúčkou v bistre ako detské hračky. Mohla som obdivovať liatinové smaltované hrnce všemožných veľkostí v žiarivých farbách, každý za stovky dolárov*“ (s. 83). Kniha však nie je len príbehom o úspešnej kuchárke, ktorej kuchyňu vyhľadávajú ľudia z celého sveta. Je tiež zbierkou tradičných amerických jedál, opisov správneho stolovania a obsluhovania a takisto nápadov, ako si skrásiť domov.

Hoci názov knihy je hrou so slovami – v origináli *Finding Freedom*, pričom Freedom je názov mesta, odkiaľ autorka pochádza, a v preklade znamená *sloboda* –, textu chýba podobná práca so slovami. French totiž používa spojenia a vety ako napríklad „*záblesky nádeje*“, „*posvätné príbehy o hľbokej bolesti*“, „*sesterská láska*“, „*Tak som teda bojovala ako o život, aby som povstala*“ alebo: „*Bol to prvý úspech, čo som zažila po veľmi dlhom čase, a dôkaz, že sa prebijam búrkou*“ (s. 255). Pravdepodobne je to prijateľný slovník pre americké publikum, zvyknuté na veľké príbehy a vybičované emócie (čo dosvedčuje aj označenie románu za New York Times Bestseller). V Európe sme ale zvyknutí na surovejší a prirodzenejší jazyk, ktorý neobsahuje v takej miere kliše a prehnane vyjadrovanie.

Napriek kritike štýlu a výberu jazyka je román inšpiratívny. Opisuje totiž cestu dievčaťa z neznámeho amerického zapadáka do sveta, kde sa o miesto v jej reštaurácii usilujú ľudia po celý rok aj na mesiace dopredu. Tá cesta nebola ľahká ani priamočiara. Mala veľa odbočiek vo forme neplánovaného dieťaťa, nešťastného manželstva aj závislosti od antidepresív. Autorka opisuje, ako ju jej práca ničila. Tlak a návaly úzkosti riešila liekmi zapíjanými alkoholom. Dokázala sa však o svojich problémov vyhrabať sebazaprením a s pomocou obetavej mamy.

Erin nie je tvrdohlavá, dokáže ustúpiť, ale lásky k vareniu sa nikdy nevzdala: „*Chodilo ku mne takmer päťsto ľudí, ktorí sa navečerali v mojom malom byte a tešili sa, kedy to budú môcť urobiť zas. Začala som uvažovať, či by som mala na to otvoriť si skutočnú reštauráciu. To, že som to nikdy oficiálne neštudovala a nemám nijaké úspory, boli len dva z milióna dôvodov, prečo by som o takom riskantnom podnikaní ani nemala uvažovať. No tiež som verila, že ak to budem dostatočne chcieť, neexistuje, že by som neuspela*“ (s. 146). Erin French začínala s večerami pre pár kamarátov, ktorí ju motivovali, aby uvažovala o vlastnej reštaurácii. Potom sa však stretávala s pochybnosťami okolia, ktoré ju od toho odrádzalo. Román *Hľadanie slobody* v niektorých ohľadoch vyznieva ako motivačná príručka, ktorá má potvrdiť, že ak máme talent a odhodlanie, nič nie je nemožné. Autorka však nevysvetľuje všetko potrebné a niekedy sa zdá, akoby mal jej deň 48 hodín. V príbehu je viacero nevysvetlených dejových skokov, keď chýba napríklad postoj rodiny k jej liečbe závislosti od liekov alebo to, ako dokázala splatiť študentskú pôžičku, keď neustále rozbiehala biznis s vlastným podnikom. Na druhej strane však kniha ponúka opisy nefungujúceho amerického zdravotného systému, kde sa na každú bolesť predpisujú antidepresíva a mnohí sa na roky dopredu dokážu zadlžiť pre zle fungujúci systém poistenia.

„*Pre mňa jedlo nebolo súťaž, kto navarí najlepší pokrm. Jeho najväčšou silou bolo premeniť chuť na dlhotrvajúcu spomienku. Ako malé dievča som sa od otca naučila, že dobré jedlo*

*môže byť médium, spôsob, ako vyjadriť lásku, aj keď to možno neviete povedať slovami“* (s. 276) – uvádza French takmer na záver svojej knihy, ktorá je dovtedy súborom zvrátov a zmien v živote na prvý pohľad obyčajnej Američanky. Jej príbeh opisuje obrovskú silu žien schopných pomôcť si v ťažkých chvíľach. Román je totiž aj o jej mame, ktorá pochopila, čo je v živote dôležité. A je aj o ďalších ženách, ktoré Erin v jej túžbe pomáhali: „*Chcela som robiť viac než len variť, chcela som servírovať, zabávať, hostiť, privítať cudzích ľudí a nakrmiť ich svojou láskou na tanieri. Ako žena som cítila vrodenu radosť z toho, že sa o niekoho starám. Bolo to niečo, čo mi pripadalo veľmi prirodzené, niečo, čo som túžila robiť“* (s. 274).

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*.

### **EDUARD BELUŠÁK** **Komunita, spolupatričnosť** **a súdržnosť**

MONBIOT, George. 2020. *Ako z toho von (nová politika pre svet zmietaný krízami)*. Bratislava : Premedia. Preložila Martina Jergová.

*„Zlé sily ovládli krajinu, priniesli zmätok a pôsobia proti záujmom ľudu. Hrdina – môže ním byť jedna osoba alebo skupina ľudí – sa postaví proti tomuto neporiadku, bojuje proti zlým silám, navzdory všetkému ich porazí a prinavráti do krajiny poriadok“*(s. 13).

Keď som túto knihu začal čítať (v noci, 23. 2. 2022), netušil som, ako vo mne bude rezonovať úvodný citát od Bena Okriho: „*Štáty a národy sú do značnej miery hlavne príbehmi, o ktoré sa opierajú. Ak sú to klamstvá, budú musieť znášať ich následky. Ak sa v týchto príbehoch vyrovnávajú so svojimi pravdami, oslobodia svoje dejiny a budú prekviatať“*. Druhý deň ráno som pozeral správy a neveril vlastným očiam – Rusko napadlo

Ukrajinu. Špeciálna vojenská operácia (zbabelý, nehanebný názov pre vojnu, vraždenie a agresiu svojho suseda, ktorý prejavil hrdosť a slobodnú vôľu) zmenila absolútne nazeranie na svet v roku 2022 a spôsobila priam zemetrasenie morálky nášho svedomia. Povzbudivé je, že Monbiotova kritika spoločnosti, jej individualizmu, globalizácie, honby za hmotným majetkom, ktorú analyzuje najmä v tretej časti *Príčiny*, na chvíľku (dlhšiu, ako sme po úvodnom šoku a nie tak často samozrejmej ľudskosti videli) nebola až taká dogmatická. Bolo zaujímavé čítať túto oprávnenú kritickú „správu o stave spoločnosti“ v online realite zločinného vojnového besnenia. Kniha sa stala akýmsi útekem mysle od vojny, ale zároveň zhmotnením myšlienky, že ako ľudské spoločenstvo sa vieme zomknúť a pomôcť si. Ako píše autor, ľudské spoločenstvo nie je len o matérii žitia, ale najmä o „príbehoch“, ktoré nás majú posunúť, inšpirovať či nahradiť celý náš systém správania a existencie. George Monbiot túto ideu rozvíja hneď v úvodnej kapitole *Príbeh dneška*. Nejde o prevratnú či novú myšlienku, ale fakt, že ide o úspešnú metódu, potvrdzuje nejedno náboženstvo, ktoré postavilo svoju vieru, cirkev a systém noriem správania na „príbeh“. Rovnako sa dá priblížiť príbeh cesty hrdinu – bojovníka (napríklad Odysea, Beowulfa, Sindibáda atď.), ktorý dobre funguje aj dnes v scenároch Marvel filmov, pretože ide o „monomýtus“, teda príbeh, ktorý nás vie strhnúť a prostredníctvom ktorého sa vieme stotožniť s hrdinovým údelom, posolstvom či s cieľom snahy, respektíve vierou vo vyšší cieľ.

Monbiot sa v úvodnej kapitole nezamýšľa len nad fandaním príbehu a jeho nahradením, ale hlavne nad situáciami, keď je cieľom príbehu myšlienka lepšieho a spravodlivejšieho sveta. Prepája to s politikou ako s jednou z výrazných hýbateliek síl, aktérok príbehu. Poukazuje na to, že propagátori a propagátorky novej myšlienky by nemali zabúdať na svoje hodnoty a nemali by sa báť ich vysloviť.

Autor reflektuje to, že sme ako ľudstvo pre túžbu po materializme, rivalite a individualizme zabudli, že sme hlavne ľudia/ľudstvo, ktoré čelí (a už v dejinách mnohokrát čelilo) okolnostiam,

ktoré ako skupina individualistov a individualistiek nemôžeme úspešne prekonať. To všetko v čase, keď demokraciu nahrádza demagógia a populizmus. Avšak Monbiot nezobrazuje len bolestný opis reality, ponúka aj riešenia, ako z toho von: sú nimi spolupatričnosť a solidarita. Nad ľudstvom netreba lámať pomyselnú palicu, pretože sa dokáže zomknúť. Tu by som chcel spomenúť fenomenálnu knihu Stevena Pinkera *Bud' svetlo* (v slovenskom preklade vyšla vo vydavateľstve Tatran v roku 2019), v ktorej Pinker hovorí o hmatateľných výsledkoch ľudského rozumu, ale zároveň upozorňuje na potrebu chrániť výdobytky vedy, humanizmu pred cynizmom a zastrašovaním.

Jednou z najprínosnejších kapitol knihy je *Odcudzenie*, v ktorej autor rieši, že politická neschopnosť poskytnutia príbehu/vízie negatívne vplyva na spoločnosť, rozdeľuje ju a spôsobuje trieštenie medziľudských vzťahov, nedôveru k politike, vzdelaniu a často dokonca celkovo k faktom a ich interpretácii. Oceňujem opodstatnenú kritiku spoločnosti, spomínaného individualizmu, fenoménu, že vzdelanie sa stáva ostrakizované, no chýba mi komparatívna kritika viacerých druhov riešenia týchto problémov, ktorá by bola podložená grafmi a tabuľkami. Napríklad v šiestej kapitole *Naša ekonomika*, v ktorej autor poskytuje ľavicovo-progresívne metódy riešenia ekonomických problémov, rozdelenia vlastníctva zdrojov, kapitálu a iného, prepletené príbehmi zmeny, sa tabuľka či graf priam ponúka.

Za najzaujímavejšie kapitoly považujem záverečné *Naša politika* a *Ako to uskutočniť?*, v ktorých Monbiot stručne a výstižne popisuje svoj názor na zmenu politiky, myslenia a prístupu k veciam verejným, ako aj k rôznym výzvam. To všetko na príklade posledných volieb v USA, na kandidátovi Berniem Sandersovi, ktorého sme si v súboji s Donaldom Trumpom a Joeom Bidenom mnohí/é na Slovensku zapamätali ako „nejakého deduška“, ale pre zainteresovaných napriek veku predstavoval nový politický závan. Nedá sa nesúhlasiť s autorovým tvrdením, že odpoveď na otázku, ako z toho von, tkvie v obnovení komunity, oživení občianskeho života a v nárokovaní si vlast-

ného priestoru na uskutočnenie zmeny a osobného posunu.

Monbiotova kniha predstavuje zaujímavý pohľad na problematiku súčasného stavu spoločnosti, s poukazaním na sociálne smerovanie. Iste by som však odporučil prečítať si nielen spomínaného Pinkera, ale aj knihu Timothyho Snydera *O tyranii – Dvadsať ponaučení z 20. storočia* či Rutgera Bregmana *Utópia pre realistov – Ako vytvoriť ideálny svet*. Tieto knihy spoločne dávajú kvalitný základ do diskusie o tom, čo nás čaká, pričom dúfam, že mnohé z prečítaného nás aj minie.

EDUARD BELUŠÁK (1985, Michalovce) vyštudoval históriu na Prešovskej univerzite. V r. 2011 – 2013 pôsobil v Múzeu a Kultúrnom centre južného Zemplína v Trebišove na pozícii historika. Od r. 2013 pracuje v SNM – Historickom múzeu, kde sa kurátorsky venuje dejinám 20. storočia. Autorsky sa spolupodieľal na viacerých projektoch a výstavách, napr. *Reklama a obchod 1918 – 1948* (2017), *Česko-slovenská / Slovensko-česká výstava* (2018), *N89 Cesta k slobode* (2019).

**MARTINA KUBEALAKOVÁ**  
**Terapia čítaním: túžba nebyť súčasťou ľudského rodu**  
NUNEZ, Sigrid. 2022. *Priateľ*. Bratislava : Inaque. Preložila Kamila Laudová.

Sigrid Nunez (1951) sa narodila a vyrastala v New Yorku, hoci jej rodičia nie sú Američania. Po univerzitnom štúdiu pracovala vo viacerých amerických časopisoch, napríklad v redakcii *The New York Review of Books* ako osobná asistentka Susan Sontag, a zostavila niekoľko ocenených antológií literárnych diel. Celý jej život je spojený s literatúrou a čítaním a v roku 1995 debutovala aj ako autorka románom *A Feather on the Breath of God*, po ktorom nasledovalo ďalších päť kníh. Ako spisovateľka si však pozornosť odbornej a laickej verejnosti získala až v roku 2018, keď vyšiel jej román *The Friend*, ktorý získal National Book Award. V roku 2022 sa vďaka prekladu Kamily Laudovej a vydavateľstvu Inaque Sigrid Nunez stala známejšou aj slovenskému čitateľstvu.

Obrázok psa na obálke originálu, ako aj prekladov zväzda siahnuť po knihe ako obraze

priateľstva medzi človekom a zvieratám. Samozrejme, táto rovina je v románe výrazne prítomná, ale nie je jediná. Román rozpráva žena, ktorá sa živí písaním a vedením kurzov tvorivého písania. Bez zbytočného zdržiavania dvíha oponu v okamihu samovraždy svojho priateľa, mentora a bývalého profesora, a ako neskôr vytušíme, zrejme aj celoživotnej lásky. Od prvých riadkov máme preto tendenciu čítať román ako memoáre, dokonca beletrizované memoáre, no rýchlo si uvedomíme adresnosť rozprávačkiných zamyslení. Najčastejšie komunikuje priamo so svojim už zosnulým priateľom, veľmi často s nemeckou dogou Apolónom, ktorú dostane do opatery („zdedí“) po smrti svojho mentora, a rovnako často sa neprihovára nikomu, ale vlastne všetkým. Spomienkový štýl a denníková intimita sa halia do epištolarnej formy, čo robí intimitu tém ešte naliehavejšou a intenzívnejšou.

Sigríd Nunez v románe uvažuje o priateľstve medzi ľuďmi aj k zvieratám, uvažuje o ľuďoch, o smrti, zosnulých aj pozostalých, o smútku, o zvieratách, najmä o psoch, o živote, literatúre a všetko splieta do jedného kľbka, pričom impulzom k úvahám je nečakaná a nevysvetliteľná samovražda jej priateľa. Absencia listu na rozlúčku umožňuje rozprávačke špekulovať nad príčinami samovraždy, pátra po stopách v ich vzájomnej mejlovej korešpondencii či v posledných rozhovoroch, hľadá prehliadnuté náznaky, váha, či za všetkým stojí starnutie a zmena kedysi príťažlivého, trikrát ženatého muža na fyzicky neatraktívnu osobu, ktorej študentky spisujú petície za oslovenie „zlatko“. Myšlienku prehľbuje a rozširuje, popri veku sa dotýka aj vážnej otázky rodu na pozadí úvahy o *flâneurstve*, prostom pôžitkárskom prechádzaní sa, ktoré jej mentor vnímal ako rituál, spôsob absorbovania okolia, dokonca vyhlásil: „Ak nemôžem chodiť, nemôžem písať,“ ale zároveň zaváhal a napokon odmietol možnosť existencie *flâneurky*, ženy, slobodne sa potulujúcej po uliciach, pretože: „*Chodkyňu neustále niečo vyrušovalo: pohľady, poznámky, pokrikovanie, dotyky. Žena bola vychovávaná tak, aby bola stále v strehu: nejde mi niekto za päťami? Nesleduje ma tamten?*“ (s. 10 – 11). O koľko ťažšie je

pre ženy stratiť sa na bezcieľných prechádzkach v uliciach mesta? O koľko ťažšie je stať sa po určitom veku neviditeľnou a fyzicky neatraktívnou?

Hoci je rozprávačkin priateľ už fyzicky neprítomný, je jednou z ústredných postáv románu. A odvíja sa od neho aj ďalšia niť zamyslení, tentoraz o zosnulých a pozostalých. Sigríd Nunez v rozhovore s Monikou Zaleskou z 23. februára 2018 pre *Literary Hub* tvrdí: „Som si istá, že ste si všimli, že... zosnuli sú vždy nadpriemerní vo všetkom, čo robili, a takmer vždy mali skvelý zmysel pre humor. Na svete je toľko typov ľudí, tak prečo by mala byť reakcia verejnosti na umieranie taká konzistentná a také kliše?“ Román *Priateľ* tak možno čítať aj ako zamyslenie sa nad otázkou pravdivosti, akí boli v skutočnosti ľudia, o ktorých píšeme a na ktorých spomíname. A tiež vďaka krátkej vysokoškolskej brigáde u párového terapeuta sa pýta, či majú ľudia právo páchať samovraždu a prečo sa ľudia zabíjajú (podľa Centers for Disease Control sa podiel samovrážd v Spojených štátoch medzi rokmi 1999 a 2017 zvýšil o 33 percent). Uspokojivú odpoveď nenachádza ani v náboženstve, ani vo filozofii, ani v životoch známych autorov a autoriek.

Sigríd Nunez ako skúsená čitateľka a rozprávačka a jej zosnulý priateľ ako spisovateľ myšlienky rozvíjajú ďalej, pričom im výdatne sekundujú veľké mená svetovej literatúry. Zrazu sa ideová plocha románu roztvorí a sledujeme diskusiu o kvalite literatúry, o postavení spisovateľa, funkcii písania, pričom k tomuto okruhu ponúka Nunez niekoľko zásadných postrehov. Jedným z nich je, že spisovateľom či spisovateľkou sa nestávajú kvôli peniazom, ale stále si spisovateľské umenie uchováva jeden z najvyšších spoločenských postov (na rozdiel od hudby či tanca), aj preto sa mnohí mladí ľudia chcú stať spisovateľmi či spisovateľkami. K poznaniu ju vedie skúsenosť s bohatým záujmom o kurzy tvorivého písania, také rozšírené v americkom vzdelávacom systéme, akoby sa písaniu dobrých kníh dalo naučiť ako násobilke. Rozdiel je však v motivácii, ako jej vysvetlí jedna študentka: „*Nechcem čítať, čo píšete iní, chcem, aby ľudia čítali, čo píšete ja*“ (s. 108), hoci kurzy sú plné študentiek a študentov, ktorí

„*nerozoznajú dobrú vetu od zlej (...)* vo vydavateľstvách už nikoho nezaujímá kvalita textu (...) *knihy umierajú, literatúra umiera a spisovateľská prestíž klesla tak nízko, že najväčšou záhadou zo všetkých bolo, prečo sa všetci utiekajú k spisovateľstvu ako receptu na slávu*“ (s. 90). Iným postrehom je nepochopiteľný paradox, že ani vynikajúce recenzie a literárne ceny nezaručujú knihe predajnosť, teda čítanosť. Nunez nás aj tak trochu karhá, keď píše, že „*ľudia hovoria o knihe, akoby to bola len ďalšia vec, napríklad jedlo alebo produkt ako elektronické zariadenie či pár topánok, ktoré treba ohodnotiť s ohľadom na spokojnosť spotrebiteľa*“ (s. 92). Dokonca, ako spomína rozprávačka vo vzťahu k svojmu priateľovi profesovi, „*aj začínajúci spisovatelia, ktorí boli tvojimi študentmi, zrejme nikdy neposudzovali knihu podľa toho, ako dobre splnila autorove zámery, ale výlučne podľa toho, či sa im páčila... Dostával si rozhorčené recenzie zákazníkov, naznačujúce, že ak kniha nepotvrzuje to, čo čitateľ už cítil – s čím sa mohol stotožniť, čo dokázal pochopiť –, autor ju vôbec nemal čo napísať*“ (s. 92). Nunez v rozhovore so svojim už zosnulým priateľom dopieva k ironickému záveru, že nielenže sú všetci čitatelia najpovolanejší posúdiť kvalitu knihu, ale že sa radikálne zmenil náhľad na podstatu písania: „*Spisovateľ sa ako každý správny občan musí konformovať a myšlienka, že človek môže písať čokoľvek bez ohľadu na názor ostatných, bola pre nich neprijateľná. Samozrejme, že literatúra nemôže v takejto kultúre plniť svoju úlohu. Rozčuľuje ma, ako sa písanie spolitizovalo, ale študentom to viac než vyhovuje*“ (s. 146 – 147). A útočí ešte viac na literárne jadro, keď sa zamýšľa nad podstatou autobiografického písania, tvrdiac, „*že nikdy automaticky nepredpokladám, že beletristické dielo je autobiografické*“ (s. 47), dokonca zdôrazňuje, že pokladať dielo automaticky za autobiografické ho ochudobňuje, významovo redukuje, o diele ako o autobiografii hovorí len vtedy, ak sám autor či autorka svoje dielo za také označili. A na pomoc si volá taliansku spisovateľku Nataliu Ginzburg, ktorá varuje: „*Nemôžete dúfať, že svoj smútok utešíte písaním*“ (s. 47), nositeľku Nobelovej ceny za literatúru Toni Morrison, „*ktorá*

*označila postavu vytvorenú podľa skutočnej osoby za porušenie autorských práv. Človek je vlastníkom svojho života, hovorí. Nie je tu preto, aby ho iný použil v beletrii*“ (s. 48), či nemeckú spisovateľku Christu Wolf, ktorej hlavnou témou písania je „*je strach, že písanie o niekom je spôsob, ako ho zabiť. Premeniť niečí život na príbeh je ako premeniť ho na solný stĺp*“ (s. 48). Opäť z rozhovoru s Monikou Zaleskou vieme, že Sigríd Nunez zaujíma spôsob, akým spisovatelia uvažujú, ako vidia svet, aj preto do svojho románu umne vpletá postoje množstva iných autorov a autoriek. Výrazný vplyv na formovanie Nunezovej štýlu, priznáva, mal Erich Maria Rilke, či už ide o *Zápisky Malteho Lauridsa Briggeho*, alebo o *Listy mladému básnikovi*, práve tie sprostredkujú paralelnú rovinu románu – psa Apolóna.

Rozprávačka Apolóna „zdedí“. Veľkú nemeckú dogu po sebe zanechá zosnulý priateľ a jeho manželka číslo tri konfrontuje rozprávačku s manželovým prianím, aby sa o psa postarala ona. Napriek tomu, že rozprávačka žije v malíčkomy byte so zákazom chovu domácich miláčikov, Apolóna prijíma s pocitom zodpovednosti, ktorý na ňu preniesol priateľ, a súčasne bojuje s majiteľom nehnuteľnosti a odoláva nutnosti vystahovať sa (v tomto smere sa nakoniec všetko dobre skončí). Vďaka novému spolubývajúcemu rozvíja tému vzťahu ľudí a zvierat, zamýšľa sa nad bezhraničnou oddanosťou psov dokonca aj voči osobám, ktoré jej nie sú hodné. Odmieťa myšlienku nadvlády ľudského rodu nad zvieratami, tvrdí, že psy robia ľudí ľudskými, a zároveň jedným dychom sa pýta: „*Prečo ľudia často ťažšie prijímajú utrpenie zvierat ako utrpenie iných ľudských bytostí?*“ (s. 74). Rozviňme, prečo sme neraz empatičnejší voči utrpeniu zvierat a agresívnejší v boji za ich ochranu, kým pred stratou ľudských životov odvraciame zrak: „*Nepáchajú samovraždu. Neplačú. Ale môžu sa rozpadnúť a rozpadajú sa na kúsky. Môžu mať a majú zlomené srdce. Môžu prísť a prichádzajú o rozum*“ (s. 39). Apolón smúti. Zavýja. Vyžaduje si pozornosť, nenávidí samotu, úlohou rozprávačky je zmierniť jeho depresiu, čo ju vedie k mnohým úvahám nad psím plemenom: „*Ľudia si myslia, že psy sú jednoduché,*

a radi veríme, že vieme, čo sa im deje v hlave. Ale v skutočnosti zisťujeme, že psy sú oveľa záhadnejšie a komplikovanejšie, ako sme si mysleli, a pokiaľ si nerozvinú náš typ jazyka, nikdy ich nespoznáme. Čo, samozrejme, platí pre každé zviera“ (s. 69). Terapeut „napísal, že trpím depesiou a úzkosťou, zhoršujúcimi sa v dôsledku smrti blízkeho človeka, a že pes mi poskytuje nevyhnutnú emocionálnu podporu, ktorej strata môže spôsobiť poškodenie duševného zdravia, ba dokonca ma ohroziť na živote. Manželka číslo jeden si myslí, že je to smiešne: V tomto prípade sa so stratou nevie zmieriť zviera a ty si jeho terapeutická ľudská bytosť“ (s. 116). Pravda bude zrejme niekde uprostred. Ako ľudia nevieme, ako funguje psí mozog, a „možno nás svojím nemým, nepochopiteľným spôsobom poznajú lepšie ako my ich“ (s. 117), v každom prípade rozprávačku s Apolónom zblíži a v prípade oboch zmierni bolesť a smútok spoločné čítanie Rilkeho *Listov mladému básnikovi*. Rozprávačka sa s Apolónom zblíži natoľko, že ju bolí pohľad na starnúceho psa, na trýzeň veľkých a ťažkých psov (bolestivú artritídu), a s rešpektom k psiemu životu ako k daru života sa zamýšľa nad tým, prečo by sa mal psí život končiť utratením a nie v pokoji, doma, v spánku.

V predposlednej kapitole nás Nunez úplne odzbrojí. Čo ak je všetko inak? Čo ak priateľov pokus o samovraždu nebol úspešný a nemecká dogma Apolón je jazvečík Jip? Rozprávačka si naozaj iba predstavovala, ako by sa cítila, keby muž zomrel a ona by si musela vziať psa? Ako dosiahla, že sme od prvej vety verili, že sme zapojení do osobného rozprávania? Autorka na desiatich kapitolách kritizuje domýšľavého čitateľa a nám sa stalo to isté? Autorka odmieta autobiografickosť a my sme jej podľahli?

*Priateľ* je román o študentkách a študentoch tvorivého písania, ktorí neradi čítajú a štúdium klasiky považujú za nezmyselné, pretože nejde o bestsellery. O postmodernej beletrii „deformovanej“ érou #MeToo. O dobrom písaní. O rizikách vydávania kvalitnej literatúry. O tom, čo dnes znamená byť spisovateľom/spisovateľkou. Je to román o strate. O pohodlí. O slobode. O živote.

O smrti. O samovražde. O smútku. O bolesti. Je to román o rode. Je aj holdom umelkyniam a umelcom, ktorí ovplyvnili Nunezovej uvažovanie o živote a písaní. Je o pamäti. Je o zvieratách, o psoch, ale vpletú sa aj mačky a vlky. Je o ťažkostiach so starostlivosťou o smútiaceho psa v depesii. Je o rôznych formách lásky a priateľstva. Je o empatii. Z rôznorodých prísad, reťazených okolo psa, samovraždy a spisovateľského života, Nunez uhnetla citlivý príbeh o vážnych veciach, držiaci pokope vďaka jej premýšľavému, zvedavému hlasu, suchému, priamemu štýlu bez, a to najmä, prímеси sebalútosti či dramatizácie. Charakter textu sa nestratil ani v citlivom a presnom preklade Kamily Laudovej. Sigrid Nunez položí mnoho otázok, na väčšinu z nich neprinesie jednoznačnú odpoveď, ale jej postoj je zřejmý a nás, čitateľstvo, núti uvažovať a zaujať vlastný názor. Jej román stiera hranice medzi fikciou a memoármí, skúma povahu písania a robí to vynikajúco.

MARTINA KUBEALAKOVÁ je odborná asistentka na Katedre slovenskej literatúry a literárnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, pedagogicky aj vedecky sa venuje literatúre od 9. do polovice 19. storočia, implementácii pedagogickej stratégie service learning do vyučovacieho procesu a popularizácii súčasnej literatúry a čítania prostredníctvom moderovania besied so spisovateľmi a spisovateľkami, vydavateľmi a vydavateľkami a spoluorganizovania podujatia Univerzitná noc literatúry.

### MILENA FUCIMANOVÁ Kdo vstupuje na tvoje území s doteky, bez doteků?

RACKOVÁ, Simona. 2021. *Noční převádění mláďat*. Ostrava : Protimluv.

Nová básnická sbírka Simony Rackové myšlenkově navazuje na její předchozí knihy, především *Přítelkyně* (Literární salon, 2007) a *Tance* (Dauphin, 2015). Pro tuto poezii je charakteristická dějovost, ale dění ve zkratce, v důsledku pak sledujeme spíše esenci křehkého příběhu než vyprávění. V příběhu obvykle očekáváme logický sled příčin a důsledků, v poezii Simony Rackové o to nejde. Všechno dění, které ji obklopuje i na kte-

rém se podílí, se kompenzuje dovnitř, autorka je zhušťuje. Velmi často se událost změní v údiv. Často v náraz. Nejde tedy o příběh, ale o křehký i nárazový pohyb v čase a prostoru. Má v sobě tajemství, kterému chce lyrický subjekt ujet, uniknout, jak se dočteme právě v předchozí zmíněné sbírce *Tance*. Ano, představa tance je u Rackové téměř terminus technicus, ovšem pozor: je to idealizace tance, taneční vír, který není určený na parket. Tanec rituální.

Samotný název *Noční převádění mláďat* je velmi sugestivní. Stačilo poprvé zahlédnout a vybavila se mi kniha Vladimíra Holana *Noční hlídka srdce*. Je to kvůli podobnému propojení pojmů. Prostě je to tak: poezie má svá nesmrtelná klíčová slova a básníkům je propůjčuje.

Ale zpět k básním Simony Rackové. V názvu její sbírky není ani jedno slovo příznakové, ale jejich emocionální modalita narůstá, jakmile jsou spojena v jediný celek. Znamená podprahovou úzkost a celoživotní pocit ochranných křídel? Je celý název zhuštění mateřských obav? Je to skrytý impuls, perla v lastuře? Možná. Kromě jiného.

Přes toto velmi fotogenické pojmenování signalizuje sbírka i další poloskryté možnosti, dokonce je tu mnohé nevysloveno, jen tušíme, dotváříme, co všechno se může odehrávat. Nemáme před sebou strnulou monotematickou sbírku, ale soubor veršů, který přehrává motivy nestejných vlnových délek i taktů.

Knih jako celek nabízí v šesti samostatných cyklech označení *básnický životopis*. Ostatně v jednom z nich autorka výraz životopis připouští, třebaže jej označuje jako inverzní. Ale budeme opatrní. Dejme tomu, že ve sbírce nacházíme hodně autobiografických stop, autorka uvádí konkrétní reálie i konkrétní situace, ale zároveň volí rafinovanější postup. Představuje se nám jako ona i ne-ona. Je třeba to mít na zřeteli. Autorka mluví tu za sebe, tu i skrze jiný subjekt a naopak – přes jiný subjekt vypráví o sobě. Je to zvláštní způsob sebevyjádření, jakési znásobením pocitů. Opět řečeno s autorkou: hrdinka může hrát s krycími jmény a sama žádné jméno nemít. To není anonymita, to je ochrana vnitřního prostoru v člověku. Tento vnitřní prostor se nevystavuje, přesto chce být objímán.

Důraz na detaily je v umění zásadní – bez detailů je celek paradoxně rozmělněný. Autorka to ví, s detaily počítá, ale pracuje s nimi velmi opatrně. Tak třeba konkrétně mluví o točitých schodech, o vzorku ze Sephory, videu na YouTube, o jasmínovém čaji nebo rozmázlých proteinových tyčinkách, zmíní aperol s proseccem, tuňák s fazolemi, oreo a pareo či špinavé spáry v koupelně apod. Tam všude se poznáváme, ty, já, my, vy. Nikde ve sbírce nenacházíme detail, který by byl natolik specifický a nepřenositelný, až anatomicky jedinečný, že bychom jej nemohli pocítit na vlastní kůži. Autorka tuto schopnost prokázala už dříve a zdá se, že ji neustále brousí.

Promyšleným volným přecházením od já k ty dostává sbírka podobu živých obrazů, a to i přes všechny uspořádané reálie a skoro fotografickou přesnost jednotlivin. Básně nejsou popisné, jsou načrtnuté, některé dokonce působí dojmem, že k přesnému vyjádření ani nepotřebují slova. Přitom se slova v této sbírce téměř zhmotňují. Lze to vyjádřit ještě neobvykleji: slova se vynořují v různých úhlech, někdy jako poetická geometrie, někdy jako čelní nárazy. Nejde o protiklad přesnosti a nepřesnosti. Řečeno s autorkou, jde o tápaní v synonymech. Obrazně řečeno, jako by konstrukce básně rezignovala na přísňě pravé úhly a zároveň odmítala nasycenou oblost.

Ve verších se setkáváme jednak se sugestivní zvukomalbou: „*tma mate, mate / tma*“ (s. 46), jednak s přesvědčivým označením zklamání: „*Minuta / v níž jsi minuta*“ (s. 42). Podobně znepokojivě působí i spojení *plavidla a pravidla*. Na druhé straně stojí pohádkový obraz, že „*víla na kře je / křehká*“ (s. 90) a „*Keře se přepeří*“ (s. 68). Souhlasím, že takové obrazy jsou spíše dívčí až dětské – ostatně autorka se těchto představ nezděká, dokonce na mnoha z nich staví své básně, takže se dočteme i o nahatých panenkách a dracích. Je tu i přiznaná lyričnost, kdy se autorka ptá: „*Co se děje, když konvalinky usnou?*“ (s. 68). Byla by chyba mluvit v tomto případě o poezii dětského světa. Simona Racková pracuje promyšleně, dává do souvislosti věci na první pohled banální, ve skutečnosti zajímavé už tím, že

vedou k jinému spôsobu myšlení, ako třeba, že otvorené kupé už není kupé, zatímco velká, dospělá dcera je pořád dcera. Najednou si uvědomíme onen rozdíl mezi věcmi, kterým dáváme smysl my, a mezi vztahy, které smysl v sobě už přinášejí. Pak je tu další slovní spojení, které na první pohled vypadá jako hříčka z dětské říkanky: *jezero – zero*. Ve skutečnosti vyvolá škálu znepokojivých představ, pochybností, otázek. Neboť jak se k sobě má hluboké, v noci ponuré, ve dne rozhoupané letní jezero s nulou? Logicky nijak. Jenže báseň má své vlastní chemické složení. Představa vzduté, rozbouřené nuly je až hrozivá. Neboť každý matematik vám dokáže význam a roli nul. Ostatně podobné napětí najdeme i mezi slovy *cítit* a *věřit* a jinde zase vnímáme sugestivnost slov *růst*, *přerůst*, *zarůst*...

Pro poezii Simony Rackové je příznačná nenápadná jednoduchost vět, kdy se lyrický subjekt jen tak ptá, zda budeme zatápnět, jestli zasadíme mangold, nebo oznámí, že než jde spát, všechno uhasí, jindy zas, že jistá Hana už prostírá, nebo se svěří, že jdeme spolu na koncert. Nic mimořádného se neděje – a přesto cítíme, že se něco stane, nemusíme se ani dovědět co.

Pozornosti neuniknou především tři asociace: představa džungle, obraz tygra, dále motiv ohně a vše, co k němu patří: hoření, sálání, a do třetice dotyky, sáhnutí, fyzická blízkost nebo touha po ní.

Simona Racková předkládá běžnou lidskou pouť za životním naplněním. Nemluvíme o štěstí, to je jiná kategorie. Spíše použijeme autorčina výrazu: cesta *mezi zouváním a zoufáním*. Autorčina typická lyrická zkratka. Ano, je vyjádřena žensky, protože ženství je v této sbírce neskrývané, dokonce ženství eroticky laděné. Muž miluje ženu, které hoří vlasy. Ale je tu i zmínka o ženách s osudem, tedy o ženách starých. To by mohlo být velice zrádné, kdyby šlo pouze o záznam pocitů. To, co tuto knihu básní dotváří, je právě vyjádření skrze výsostný umělecký obraz: sevřený, tady se nepaběrkuje, i když se autorčina princezna může schovávat za okoukaná gesta. Všude je znát lyrický střih, prolínání dějové osnovy, zdánlivě ne-sourodé záběry celku i polocelku.

Jistěže je ve sbírce skrytý příběh v mnoha variantách. To, co v ní jiskří, stojí ovšem nad příběhem: právě ona schopnost jedinečného vyjádření. Dokazuje to třeba báseň *Lucie*: *„Lucie dneska neuklízí / staví si sny. / Jeden hebký, druhý rozvrkočený / třetí zasadí do tmy. / Nakřivo, vysoko, na přesné / místo. Tam nedosáhnou / smetáky, tam ne“* (s. 88).

Z hlediska konstrukce básní převládají postupy spíše prozaické: krátké věty, oznamovací tón. Báseň ovšem pak nabírá rychlost a dospívá k něčemu jinému. Opět řečeno s básničkou: *„Šíří se pachy / závany, zvěsti. Touhy. Protančit odpoleadne / jenom protože můžeš?“* (s. 34). Takový postup připomíná choreograficky přesný rozpis pro *ilegální tanečníci, taneční střevíčky*.

Některé básně začínají jakoby pozpátku: posláním, které v poezii nacházíme zpravidla v závěru básní. První verše jsou téměř gnómické. Napřed zkušenost obecná, pak teprve intimní: *„Po čem kdo touží / se dozvídáme / se zpožděním“* (s. 42). Jindy: *„Čas, který je náš, nemine s někým / jiným“* (s. 14). A do třetice: *„To, co je vidět, nijak nesouvisí s tím / kdo jsi“* (s. 59). Tak bychom mohli pokračovat dál. Ve sbírce se střídají verše až k nevíře jednoduché, jako by šlo o deníkový záznam nebo soupis úkolů, zároveň je tato jednoduchost výrazně protínaná obecnými i intimními obavami. Pořád jsme ve střehu. Jsou tu mosty, které fialoví, opatrné dopisy, které nepřijdou, přiznání i potvrzení o úrocích. Co se stane s dočtenou knihou? A také víra, že jen snílci můžou změnit svět. Nakonec otázka nejpálčivější: Pohladiš šelmu?

MILENA FUCIMANOVÁ (1944, Praha) je absolventka Filozofickéj fakulty UJEP Brno (dnes Masarykova univerzita), lingvistka, spisovatelka, recenzentka, překladatelka, členka Českého centra Mezinárodního PEN klubu v Prahe a združenía Q Brno. Je autorkou učebnic Českého jazyka a slohu pre gymnáziá. Jej poézia a próza vychádzajú tiež v Nemecku, Rusku, na Ukrajine a je prekladaná i do angličtiny. Je nositeľkou ukrajinskej Ceny Nikolaja Gogola, zakladateľkou a dramaturgičkou Divadla hudby a poézie Agadir, žije a pracuje v Brne.

**MARCELA SPIŠŠÁKOVÁ Zapadákov, z ktorého niet úniku** RIJNEVELD, Marieke Lucas. 2021. *S večerem přichází tíseň*. Praha : Argo. Preložila Veronika ter Harmsel Havlíková.

*„Ve ztrátě nalézáme sami sebe a jsme tím, kým jsme: bytostmi zranitelnými jako neopeřená ptáčata, která sem tam vypadnou z hnízda a doufají, že je tam zase někdo vrátí“* (s. 172). Dlho som rozmýšľala, aký úvod dať recenzovanej knihe, ktorá rozvírila vody literárneho sveta, získala pozornosť mnohých recenzentov a recenzentiek, preslávila jej autora\*ku okrem iného aj tým, že ide o prvú osobu s nebinárnou rodovou identitou, ktorá bola ocenená Bookerovou cenou a upriamila pozornosť na holandskú literatúru, ktorá na knižnom trhu nezvykne dominovať. Všetky zmienené informácie odrazu neboli pre mňa dôležité, pretože už prvé riadky ma okamžite preniesli do celkom iného sveta. Do sveta, kde to páchne dobytkom, hnojom a kresťanskou bigotnosťou, do sveta, v ktorom žijú deti, osamelé, úzkostlivé, stratené, presne ako tie „neopeřená ptáčata“, ktoré vypadli z hniezda, ale niet nikoho dostatočne starostlivého, citlivého a silného, kto by ich tam vrátil.

Dej knihy sa odohráva v prostredí holandskej dediny, v zapadákove, ktorému sa buď prispôbíte, alebo odtiaľ hneď, ako je to trochu možné, utečiete. Pozorujeme rituály a každodenný život protestantskej rodiny Mulderových, ktorá sa živí farmárčením. Hneď v úvode sa dozvedáme, že najstarší syn Matthies dva dni pred Vianocami náhle a nečakane umiera a táto strata akcentuje a odкрýva viaceré problémy rodiny. Sled udalostí nám sprostredkováva jedno z detí, dcéra, rozprávačka príbehu, ktorá je v čase úmrtia Matthiesa vo veku 10 rokov. V románe je označovaná menom Bunda (z holandského *Jas*). Jej meno je pravdepodobne len prezývka (v prípade použitia holandského *Jas*, ktorý zostal aj v anglickom preklade, to nemôžeme jednoznačne konštatovať), súvisiaca s jej rozhodnutím svoju bundu už nikdy nevyzliecť. Rozhodla sa tak v deň úmrtia brata. Jej stále oblečená, časom špinavá a ošúchaná bunda je tu symbolom zažitej trau-

my, rebéliou, ale aj metaforou ochrany pred ďalšími stratami.

Okrem hlavnej postavy a rozprávačky v jednom tu vystupujú ďalší členovia Mulderovej rodiny, jej súrodenci, starší brat Obbe, mladšia sestra Hanna a rodičia, matka a otec, ktorí praktizujú prísnu mocenskú výchovu, v ktorej absentuje citlivý a empatický prístup nielen k deťom, ale aj k sebe navzájom. Rodina sa živí chovom kráv a chvíľami môžeme badať viaceré paralely medzi praktickým, nie príliš citlivým prístupom k dobytku a k deťom, dokonca sa miestami môže zdať, že kravy sú pre rodičov cennejšie ako ich deti: *„nikdo nebyl důležitější než krávy, ty měly vždycky přednost“* (s. 16).

Hneď v úvode sa dozvedáme, že rodičia vedú svoje deti ku „kresťanskej mravnosti“, *„všetchno na internetu je bezbožné, jak táta říkává“* (s. 53), televízia sa sleduje obmedzene a ak, tak len s dopredu vybranými programami, deti sú „chránené“ pred obrazmi nahoty a „nemravnými“ slovami. Dej románu je popretkávaný rodičovskými príkazmi a citátmi z Biblie, ktoré Bunda ovláda naspamäť. Protestantský boh rodinu Mulderových pozorne sleduje a za hriechy ich prísne trestá. Nakoniec aj smrť Matthiesa je jej niektorými členmi interpretovaná ako boží trest za spáchané hriechy.

Pravdupovediac, ak by v knihe občas neboli spomenuté reálie zo súčasnosti, ako napríklad videohry a televízia, mala by som pocit, že román sa odohráva na začiatku 19. storočia. Tento príbeh však vznikol v súčasnom Holandsku, ktoré často zjednodušene vnímame ako vzorovú krajinu, nositeľku liberálnych hodnôt. Ale aj tam sú dediny, kde si ľudia pozerajú do okien, obkukávajú sa navzájom v kostole, pestujú pokrytectvo a trpiteľské postoje podporené náboženstvom: *„táta tvrdí, že štěstí není nic pro nás, že nejsme stvoření k tomu, abychom byli šťastní“* (s. 63), alebo: *„podle faráře nám tíseň prospívá, v tísní jsme opravdoví“* (s. 121).

Ako to už na farmách býva, smrť a znetvorené telá sú všadeprítomné, v myšlienkach rozprávačky sa stretieme aj s analógiou s koncentračnými tábormi. Okrem kráv sa tu zabíjajú králiky, ktoré sa následne konzumujú, a z pascí na lúke

sa vyberajú mŕtvi škodcovia, krtkovia. O smrti sa príliš nehovorí a o smrti Matthiesa už vôbec nie, veď „o mŕtvých nemluvíme, na ty vzpomínáme“ (s. 105). Bunda a jej súrodenci však nemajú vzhľadom na ich vek (a výchovu) mentálnu výbavu na spracovanie smrti blízkeho človeka. A túto výbavu nemajú ani ich rodičia. Mama s otcom sa vzájomne obviňujú, potom sa ľudsky od seba vzdávajú a vzdávajú sa aj od svojich detí. Prísna výchova prechádza do nevšímavosti, zanedbávané sú okrem psychologických aj základné fyziologické potreby detí; čo však zostáva, sú slová Hospodina. Kontrast medzi kresťanskou náukou a krutou realitou spočívajúcou v potlačovaní skutočných pocitov nás sprevádza celým dejom. A tu sa nám črtá hlavná téma románu. Čo sa stane s deťmi, ktoré zažijú traumy a namiesto citov a empatie a potrebnej zvýšenej starostlivosti dostanú nevšímavosť a citáty z Biblie?

V tejto rodine je všetko zle. Sme svedkami dosahu konzervatívnej výchovy na mentálny vývoj dieťaťa. Bunda s Bohom vyjednáva, snaží sa ho pochopiť, očakáva zázraky, okamžitý trest za banálne „prehrešky“, prináša obeť, napríklad v podobe mŕtvych zvierat, rozmyšľa nad sebou ako zlým človekom, nachádza dokonca paralely medzi sebou a Hitlerom, o ktorom sa v škole učí len ako o monštre, dokonca má pocit zodpovednosti za smrť Matthiesa, pretože chcela vymeniť jeho život za život obľúbeného zajaca, ktorý mal skončiť ako jedno z jedál na vianočnom stole. Prečo ju Boh teraz vypočul, keď inokedy jej priania ignoruje?

U rozprávačky sa nielen v súvislosti s prežitou traumou, ale najmä z dôvodu nevšímavosti zo strany rodičov, jej strachu z ich definitívnej straty a nemožnosti úniku z tejto situácie vyvíja úzkosť so psychosomatickými prejavmi. Bunda má problém s trávením, s vyprázdňovaním, s nočným pomočovaním, prejavuje sa u nej sklon k sebaopoškodzovaniu, má strach z chorôb a smrti. Do toho prichádzajú aj prvé prejavy sexuálneho dozrievania, masturbácia s hračkou, s medvedíkom, ktorá slúži aj ako ventil nahromadenej úzkosti a napätia a ktorá, keď je spozorovaná matkou, je liečená sirupom na odčervenie. Je to jedna z mnohých ab-

surdít, s ktorou sa v tejto rodine stretávame. Čo v tejto rodine takisto chýba, je diskusia o sexe a sexualite, čo vedie k tomu, že Bunda svojim pocitom nerozumie a považuje ich za zvrátené a, samozrejme, hriechne.

Silným motívom príbehu, s ktorým sa stretávame na viacerých miestach románu, je túžba Bundy a jej súrodencov po záchrane v podobe úniku na iné, lepšie miesto, ktoré tu symbolizuje protifaľhý breh, od ktorého ich oddeľuje jazero. Možno ich na tomto mieste čaká Matthies. „Hanna má pravdu: musíme z týchle vsí pryč, pryč od blaarkopek [plemeno kráv], pryč od smrti, pryč z nášeho pôvodného bytí“ (s. 91).

Okrem Bundy sledujeme aj zúfalstvo jej rodičov a súrodencov. Matka sa nielen emocionálne, ale pre nechutenstvo aj fyzicky stráca a otec je ešte prísnejší a menej dostupný ako predtým. Bunda sa obáva, že rodičov úplne stratí: „Teď když máma hubne a šaty jsou jí volnějši, tak se bojím, že brzy umře a že táta půjde s ní. Celý den je pozoruju, aby jen tak nezahynuli a nezmiželi. Schovávám si je v koutcích očí, stejně jako slzy za Matthiese“ (s. 47).

Obbe a Hanna tiež vykazujú známky úzkosti, ktoré zostávajú bez povšimnutia: „Na čele je mu [Obbem] vidět světlemodrý pruh. Ve spánku tluče hlavou o pelest. Je ještě moc mladý na to, aby si s tím dělal starosti. Podle táty si děti starosti dělat nemůžou, protože ty přicházejí, až když se člověk postaví na vlastní nohy“ (s. 47). Obbeho frustrácia sa prejavuje sadistickými sklonmi a násilným (často aj sexuálne motivovaným) správaním voči zvieratám a neskôr aj voči jeho sestram. Medzi súrodencami prebiehajú sexuálne experimenty, do ktorých je zahrnutá aj najmladšia sestra Hanna. Obbe a Bunda koketujú so smrťou, vlastnú bolesť prenášajú na svoje obeť, utrpenie, ktoré spôsobujú druhým, ich má ochrániť pred ich vlastným utrpením. A čím väčší smútok, tým väčšie násilie.

Rijneveld nám svojím príbehom hovorí, že ako deti sme závislé od tých, ktorí sa o nás majú starať, bez ich opatery a všímanosti sa stráca náš životný zmysel, bez nich nevieme, ako a prečo žiť. Obdivuhodné na hlavnej hrdinke je to, že mnohé

z problémov vie pomenovať: „já bych totiž někdy chtěla mít jiný rodiče, chápete to?“ (s. 119).

Román *S večerem přichází tíseň* je umením, ktoré nás vyrušuje, ani na chvíľu nám nedá vydychnuť, vyvoláva v nás úzkosť z neriešiteľnosti danej situácie. Akousi útechou nám však môže byť kvalita textu, poetický, citlivý jazyk, výstižné a uveriteľné zobrazenie emocionálneho života dospievajúceho dieťaťa, ktorému, žiaľ, ako čitatelia a čitateľky nevieme pomôcť.

Román vykazuje niekoľko autobiografických prvkov. Rijneveld ako dieťa vyrastal vo farmárskej rodine (zámerne používam mužský rod, keďže autor\*ka deklaroval\*a, že uprednostňuje zámená on/jeho), v ktorej došlo k úmrtiu syna/brata, bola to strata, o ktorej sa v rodine nehovorilo. Predpokladám však, vlastne dúfam, že mnohé z napísaného je fikcia. Rijneveld naďalej vyhľadáva prácu na farme a blízkosť kráv, ktorá má preňho meditatívny charakter. Ako uviedol v jednom rozhovore, „kravy sú citlivé. Časom zistíte, že ak je farmár citlivý, tak kravy, o ktoré sa starať, sú tiež citlivé“.

MARCELA SPIŠŠÁKOVÁ ukončila maturitné štúdium na viedenskej Höhere Bundeslehranstalt für wirtschaftliche Berufe. Prispievala do viacerých časopisov a webzínov. V r. 2008 až 2015 viedla spolu s Lýdiou Hanuskovou turistický klub pre LGBTI komunitu QueerPoint. Spoločne tiež založili a viedli blog *QLF* (qlf.blog.sme.sk).

## DIANA DÚHOVÁ

### Hladovanie ako maják istoty

LABUDOVIČ, Ema. 2021. *Lada u ledu*.

Praha : Odeon.

Leitmotívom tohto nepochybne pozoruhodného diela je stále literárne (i spoločensky) démonicky prítlačivá anorexia. Slovo anorexia však v knihe ani raz neodzní. Autorka ho nahradila termínom glaciaticizmus, alebo silvestrovská choroba. Počas silvestrovskej noci 1978 a následného Nového roku 1979 udreli silné mrazy, ktoré spustili „epidémium“, ktorá postihla hlavne mladé dievčatá. Teória glaciaticizmu je novátorská, autorka sa hrá s aspektmi chladu, východiskom jej bol termín glaciál: a) glaciaticizmus sa rozmohol počas spomí-

nanej mrazivej silvestrovskej noci, b) anorektické pacientky a anorektickí pacienti pre absenciu tuku pociťujú neustály chlad, c) odráža sa aj v názve *Lada u ledu*, evokuje nielen chlad, ale aj odsunutie na inú koľaj („dát niečo k ledu“), izoláciu, samotu (nepochopenie), ktoré hlavná hrdinka Lada pociťuje. A napokon je tu ďalšia vrstva Silvestra, predimenzované novoročné predsavzatia, napríklad schudnúť. Autorka sa sama vyjadrila, že anorexii poňala ako počasie (pozri [www.novinky.cz](http://www.novinky.cz)).

Lada je gymnazistka, bystrá a vnímavá, no nijako nevytŕčajúca z radu. Ako mnohé, aj ona podľahne silvestrovskej chorobe, ako mnohé, aj ona z dôvodu vízie vnútornej istoty a akejsi nádeje: „Jsem si myslela, že když zhubnu, tak se budu mít radši, jenže jsem zhubla a měla jsem se stejně nerada. S tím rozdílem, že teď jsem se ještě hrozila toho, že zase přiberu“ (s. 16), „když nedokážeš ukočirovat svoji mysl, musíš jíst, abys opavovala aspoň svoje tělo; a jak jednou ovládneš tělo, duše bude následovat“ (s. 103).

Sledujeme ju od okamihu, keď sa doma prevalí jej 40 kg a rodičia začnú panicky hľadať riešenie. Nasleduje liečebný proces, ktorého vnímanie odráža povrchnosť vnímania tohto problému zo strany spoločnosti, ale i najbližších, ktorá je, žiaľ, stále prítomná: „Lado, tak co to je? Ty přece nejsi žádná glaciaticka. Já tě znám, ty holky jsou úplně blbě, a ty se mi jevíš celkem inteligentně“ (s. 29), „No a co jsi tímhle sledovala? Jsi se zhlídla v nějaký literární postavě nebo co se stalo?“ (s. 15).

Hoci sa Lada rodine prizná, pred ostatnými svoj problém úzkostlivo tají. Tuší, že ju všetci v každej situácii budú posudzovať cez prizmu anorexie – priatelia a priateľky si budú dávať pozor na slová, každý lekár, ktorý to uvidí v jej karte, ju bude podľa toho posudzovať. Toto všetko ide ruka v ruku s paradoxom vnímania rodičov, ktorí, keď prestane byť v ohrození života, chápu jej problém ako maniere: „zasedla jsi na svoje místo naproti oknu, táta, který už seděl nachystaný s otevřeným pivem, řekl: ‚Ti docela enormně narostla prdel, ne?‘“ (s. 195). Možno však toto zľahčovanie situácie iba odráža nevedomenie si dôsledkov nevyliciteľného ochorenia či únavu zo zod-

povednosti, ktorú si na seba vzali: „Donutí tě ztloustnout a do konce života tě budou nesnášet za všechny útrapy, které jsi jim tímhle excesem přinesla“ (s. 16). V Ladinom rozprávání akoby bolo všetko predimenzované, všetky strany majú presné hranice, niet prieniku.

Autorka bravúrne opísala peklo, ktorým Lada počas „liečenia“ prechádzala. Od naturálne vykreslených telesných pochodov, ktoré prechod od hladu k jedeniu sprevádzajú (nie som si istá, či chcem uviesť ukážku, ale táto téma Labudová určite zaujala, lebo sa, okrem iného, v istej časti zaoberá aj absenciou prirodzených telesných pochodov v literárnych dielach), po farbisté opisy pokrmov, ktoré Lada musela konzumovať: „Bereš kaši do pusu a chutná jako hodně hustá vata. Polykáš. Sousta ti těžknou v bříše. V hlavě slyšíš, jak ti krev šumí nežer nežer nežer. Řízek chutná jako kus gumy obalený prachem“ (s.17), alebo: „Nejhorší je asi to, že léčba nepřináší naprosto žádnou úlevu a dostavuje se naopak utrpení mnohem horší, než je-li nemoc ponechána vlastnímu průběhu – to je ovšem alternativa, na kterou nikdo z blízkých pacientky v životě nepřistoupí; když se to nechá být, tak ta holka prostě umře“ (s. 37).

Z najhoršieho sa dostane pomerne nekomplikovane, bez hospitalizácie, čo pri tejto diagnóze nie je celkom bežné (napokon, čo iné jej ostáva, ani dnešná medicína dokonalý „recept“ na anorexiu nepozná). Hoci už nepotrebuje hladovať, ostáva v nej potreba sústavne svoju telesnú hmotnosť zlostne, s odporom a pohrdaním komentovať. Vyliečenie prežíva ako stratu kontroly, osobnú prehru, slabosť a pre rezignáciu z toho, že už nikdy nebude môcť „dosiahnuť svoj cieľ“, trpí sústavnou neistotou a diskomfortom ohľadom vlastného tela.

Výkričník straty kontroly nad váhou je aj na pozadí druhej časti knihy; hoci glaciaticizmus vo svojej akútnej forme odznel, Lada je naďalej „u ledu“. Strata kontroly nad sebou spôsobí, že sa znovu necíti výnimočná, vráti sa do šede dní. Možno práve preto stvára psie kusy. Predstiera tehotenstvo, na základe ktorého sa vydá za spolužiaka, potom predstiera potrat, nasleduje útek do Prahy a románik s manželovým známym: „Být zmizelá je

hodně fajn. Jsi nová a netíží tě, co máš za sebou. Nepřemýšlíš skoro nad ničím. Všechno půjde“ (s. 276). Nový život sa však stane rovnako nezaujímavým ako ten starý, navyše sa k nemu pridruží zrada. Nasleduje nie celkom uveriteľný a šťastný návrat domov k manželovi: „Nerada opouštíš meziprostor. Naše srdce nás odsuzují“ (s. 283), „svitne ti konečně, co je tvým skutečným trestem mezi všemi těmi podezřele dobrými konci: že už jsi zase, kde jsi byla: do konce života v pozici nekonečného ubíjejícího poníženého vděku“ (s. 297).

Lada rozhodne nie je príjemná hrdinka, nedá sa voči nej zaujať úplne jednoznačný postoj. Protichodné emócie určite vzbudzujú jej nekončné vnútorné monológy, respektíve dialógy so sebou, na čo autorka pomerne majstrovsky využila, v románoch celkom vzácnu, du-formu. Skvelo podčiarkuje hrdinkino pokrivené vnímanie reality, reprezentuje jej vnútorný hlas, jej druhé (anorektické) ja. Lada hovorí sama so sebou sugestívne, naliehavo, nič si neodpustí, a to všetko sa deje v šialenom tempe: „Jako by jíst a udělat se někomu líp nebyly úplný protiklady“ (s. 33), „protože přece není normální, aby někdo snědl k večeri dva celý krajíce chleba se šunkou“ (s. 74), „Je to ke zblití, roztahovat si takhle žaludek kalorickou vodou“ (s. 76), „Samozřejmě, myslíš si, protože jsi byla tlustý nedisciplinovaný prase, a budeš zase“ (s. 34).

Ako som naznačila, dialógy – reálne aj vnútorné (v Ladinej hlave) – sú často dlhé, no veľmi dynamické, väčšinou sú to úvahy či názory vyslovené „na jeden dych“, vypovedajú o nespochybiteľných znalostiach autorky v oblasti medicíny, literatúry, klasickej aj modernej hudby, divadla, filozofie. V dialógoch používa východočeský dialekt, ktorý podčiarkuje ich vierohodnosť (na druhej strane, nič by sa nestalo, keby ho nepoužila).

Trošku naprázdno vyzneli názvy kapitol, ktoré autorka nazýva zábermi a sú pomenované podľa názvov piesní Beatles. Evokuje to klipy k piesňam, prezentovanie príbehu cez oko kameary, romantiku adolescentov, ktorí sa možno berú príliš vážne, to ale k dospievaniu patrí. V konečnom dôsledku na mňa pôsobia účelovo, veľmi totiž s obsahom kapitol nesúvisia.

Postáv je v príbehu pomerne dosť, v zásade sú plytké: kamaráti zo školy, z Prahy... Do popredia vystupujú hlavne rodičia a spolužiak, neskôr manžel Lander. Okrem nich sa objavuje vedúci spevokolu David, ktorému jedinému sa zdôveruje, no potenciál, ktorý doňho autorka vložila, sa napokon akosi rozpije: „*Tvůj egoismus je prázdněj. Voláš po pozornosti. Víc pozornosti dostaneš špatnýma věcma... je to jedna z forem egoismu, ale vyprázdněná.*‘ *Jo,*‘ dožereš se konečně, a taky je jiná forma, která spočívá v tom, že se zajímám jenom o svoje problémy, svoje pocity, a že dělám hovadiny, aniž bych pomyslela, že můžu ublížit lidem, co mě mají rádi.“ (s. 135).

Všadeprítomná je Ladina vnútorná samota, ale aj nespokojnosť a beznádej. Lada sa nemá rada a uvedomuje si svoje prešľapy aj manipuláciu s okolím: „*Lhát se, jen co je pravda, člověk s glaciaticismem naučí, a to konzistentně, pohotově a věrohodně*“ (s. 24), „*Zvláštní je, že na hubu jsi padala jen, dokud ses snažila dělat věci čestně*“ (s. 221). Napriek všemožnej (i nečestnej) snahe v nej pretrváva nespokojnosť, sklony k sebatrýzneniu, nenachádza odpovede. Vlastne je to veľmi depresívna kniha, o to viac, že takto uvažuje mladý človek. Príbehu možno chýba hĺbka či zručnosť získaná skúsenosťami a tréningom, no úplne márnny nie je. Minimálne mapuje a pomenúva každodennosť, v ktorej žijeme.

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, dlhodobu pôsobí aj ako literárna recenzentka. V r. 2014 vydala v spoluautorstve paródiu na brakový ženský román, knihu *Karin*. Živí ju práca v PR a marketingu.

**DENISA BALLOVÁ**  
**Kniha ako dôkaz, že Morante túžila byť chlapcom**  
MORANTE, Elsa. 2022. *Arturův ostrov*. Praha : Argo. Preložila Alice Flemrová.

Talianska spisovateľka Elsa Morante napísala knihu *Arturův ostrov*, pretože celý život túžila byť chlapcom. Celkom strohá charakteristika, keby

nešlo o jednu z najvýznamnejších spisovateľiek minulého storočia. České vydavateľstvo Argo sa k nej vrátilo, aby tak aspoň čiastočne splatilo dlh autorke, na ktorú sa v našom priestore zabudlo. Je to škoda a zároveň aj trochu pochopiteľné. Kniha, za ktorú Morante ako prvá žena vôbec v roku 1957 získala taliansku prestížnu cenu Premio Strega, nie je jednoduchá. Je to románová akrobacia, ktorá si vyžaduje pozorné a trpezlivé čitateľky a čitateľov. Odmenou potom bude lyrický text vystavaný na princípe bájky, ktorej dej sa odohráva na talianskom ostrove Procida mimo všetkého a všetkých, len s dvoma-troma postavami.

Hlavnú postavu autorka pomenovala podľa svojho obľúbeného francúzskeho básnika Arthura Rimbauda. Prenechala mu všetko dôležité – túžbu po poznaní aj detskú nevinnosť. O obe tieto prednosti v románe prichádza vplyvom okolností a osôb, ktoré sa v jeho živote mihnú, aby sa opäť stratili a jeho ponechali zničujúcej samote: „*A tak jsem žil skoro všechny své dny naprosto osaměle a ta osamělost, která pro mě začala v útlém dětství (...) mi připadala jako můj přirozený stav*“ (s. 26).

Dej románu sa odohráva na pozadí kolobehu prírody. Plynutie času naznačuje len striedanie ročných období a príchody a odchody parníkov z pevniny. Čas má na ostrove vlastné zákonitosti, nepodliehajú mu obyvatelia ani mladý chlapec, ktorého matka krátko po jeho narodení zomiera. Otec je stále na cestách, aby si z jednej z nich priviedol mladú nevestu Nunziatu. Nespráva sa k nej však príkladne, skôr je zdrojom jeho zlosti a náladovosti: „*Zatímco si instinktivně upravovala vlasy, nedokázala se přesto zbavit svého záhadného strachu a vedle mého otce vypadala ztracená, vyplašená. Otec s divokým škrubnutím zamával lemem sukně, za který ji držel, a pustil ji*“ (s. 83). Medzi postavami funguje výnimočná dynamika, ktorá naberá na sile, keď Arturov otec Wilhelm Gerace opúšťa ostrov a necháva chlapca s o pár rokov staršou macochou v opustenom dome. Hlavný hrdina si najskôr nevie poradiť s blízkosťou cudzej osoby, no napokon jej podlieha. Podlieha nezvyčajnej žene, o ktorej Morante takmer nič neprezradí. Je ako tieň na ostrove, kde žijú podivní ľudia, s ktorými sa nestretáva ani Arturo. Medzi



ním a Nunziatou vzniká puto, ktoré však dlho nevydrží. Napokon, za normálnych okolností by to boli stále len deti: „*Tahle věta: vždyť tě znám, mě napadla přirozeně. A když jsem ji říkal, uvědomil jsem si k vlastnímu překvapení, že jakkoli je to zvláštní, je to naprostá pravda: všichni ostatní lidé (a můj otec, ten ze všech nejvíc) pro mě pořád zůstávali záhadou, zatímco ji, kterou dneska vidím prvně v životě, jako kdybych znal už z paměti*“ (s. 104). Ich vzťah sa mení – Arturo sa na ňu najskôr hnevá za to, že mu ukradla otca a jeho pozornosť. Nenávidí ju, zúri, správa sa voči nej kruto, ako keby sa jej chcel pomstiť, hoci ona o manželstvo s Wilhelmom nestála. Označuje ju za hlúpu votrelkyňu, pretože sa cíti prehladaný, menej dôležitý ako pred jej príchodom na ostrov. Ponižuje ju, kým ona sa o neho stará a ukazuje mu nepoznanú podobu lásky, záujem, ktorý mu v detstve nikto neprejavoval: „*Šlo o to, že já jsem si nepřál ani její péči, ani její pozornost. Sekýroval jsem ji, abych získal uspokojení z toho, že ji ponižuju, když se k ní chovám jako k robotu, jako k nějaké věci, ale její laskavé pozornosti (skoro jako by se doopravdy považovala za mou příbuznou, za moji matku!) pro mě byly nesnesitelné*“ (s. 168). A ona mu svojím pohľadom dookola kladie tú istú otázku: Čo som ti urobila? Nunziata bola dôkazom, že stále existuje iný svet, mimo prekliateho ostrova, kde Arturo pociťoval len samotu a túžbu byť milovaný.

Obdobie pred Nunziatou je zhustené do niekoľkých výjavov, ktoré charakterizuje Arturovo zbožňovanie otca. Ten je pre neho nespochybniteľnou autoritou, nositeľom nielen neuskutočniteľných dobrodružstiev, ale hlavne mizogynie prebranej od svojho otca Amalfana Romea: „*ženská je jako lepra: že když se na člověka přilepí, chce ho sežrat úplně celého, cár po cáru, a izolovat ho od zbytku světa. Láska žen nepřináší nic dobrého, ženské milovat nedovedou*“ (s. 141). Až k záveru Morante naznačí, že na prvý pohľad milovník žien Wilhelm Gerace je gay. Ako v doslove knihy upozorňuje prekladateľka knihy, Alice Flemrová, v dielach talianskej autorky nejde o výnimočnú postavu. Morante vyrastala v rodine Augusta Moranteho, ktorý bol údajne gay rovnako ako jej

priateľ z dospelosti, taliansky režisér Pier Paolo Pasolini. To len potvrdzuje autobiografické črty románu *Arturův ostrov*, s čím sa Morante zdôverila v liste Giacomovi Debenedettimu: „*proč jsem se pustila do vyprávění Arturova života, byla (nesmějte se) moje dávná a nevléčitelná touha být chlapcem*“ (s. 380).

Jazyk Elsy Morante je mimoriadny. Rozvetvuje sa do všetkých strán, no talianska autorka sa ho nesnaží skrotiť. Necháva ho plynúť, miestami s ním utečie, ale potom sa vráti tam, kde začala: „*A zatímco člověk roste a je čím dál krásnější, ona uvádá... Je známo, že štěstí se nemá míchat s ubohostí, tak zní zákon přírody! Jenomže ona ten zákon nechápe a mám za to, že by si přála, aby byl člověk třeba i nešťastnější než ona, starý, sešlý, třeba i zmrzačený nebo chromý, jen když ho bude mít pořád nablízku. Ona už od přírody není svobodná a chtěla by, aby byl člověk zotročený spolu s ní. Tohle je ta její mateřská láska!*“ (s. 143). Rovnako precízne pracuje s detailom, keď opisuje obyčajné večery dospievajúceho chlapca, prchavé okamihy šťastia ukryté pod zdrvivúcou každodennosťou: „*Já jsem od chvíle, kdy jsem se narodil, stále čekal, až nastane den, dokonalost života: vždycky jsem věděl, že ostrov a to moje primitivní štěstí nejsou ničím jiným než nedokonalou nocí, i slastná léta s mým otcem, i tyhle večery s ní byly ještě nocí života, ve skrytu duše jsem to vždycky věděl. A teď to vím lépe než kdy jindy a stále čekám, že můj den přijde*“ (s. 186).

Celou knihou sa vinie motív ostrova, ktorý sa vynára a ponára v texte ako dejisko premeny chlapca v mladého muža, nevinného dieťaťa v hriešneho človeka, ktorý skúša limity svojej vášne a túžby, tela a schopnosti porozumieť mu. Arturo chce celý čas vyrásť, byť ako otec, ktorého obdivuje, aby napokon zistil, že je to úbožiak zmorený vlastnými túžbami, ktoré nedokáže naplniť. Útek je Arturovým jediným vyslobodením, možnosťou nechať všetko za sebou a pokúsiť sa zabudnúť na Procidu a jeho obyvateľov a obyvateľky: „*V tu chvíli mě v obrovském plameni lítosti, potřeb a vzpoury znovu zasáhla veškerá má láska k ní! Ve fantazii se mi jako nějaký bláznivý bengálský oheň rozvířily všechny ty*

*krásné lichotky, které bych jí řekl já, kdybych byl jejím mužem, a taky polibky, pohlázení, která bych jí dal, a jak bych spal každou noc přitisknutý k jejímu nahému tělu, abych u sebe cítil její hrud' i ve spánku*“ (s. 349 – 350).

Na záver Arturovi zostávajú len bezmocnosť, beztvary smútok a veľká bolesť. Neistotu zajtrajška posilňuje nepredvídateľnosť, ktorá sa zákonite preleje do dní, ktoré sú pred ním, ďaleko od ostrova, na novom, nepoznanom území, kde snád' nájde stratenú slobodu, voľnosť a možno aj zabudnutie: „*Možná nás naše povaha vede k tomu, abychom považovali hrátky nepředvídatelnosti za mnohem pomíjivější a libovolnější, než jsou. Takže například pokaždé, když se zdá, že v nějaké povídce i eposu hraje nepředvídatelnost do not nějakému tajnému záměru osudu, rádi obviňujeme spisovatele z románových nešvarů. A v životě se nám pak některé nepředvídatelné události, ze své povahy přirozené a prosté, jeví v našem momentálním rozpoložení mimořádné nebo dokonce nadpřirozené*“ (s. 357).

A medzitým mu budú detstvo niekde v dialke pripomínať len svetlá ostrova, ktorý sa nepohne. Zostane na svojom mieste a všetko na ňom bude pokračovať bez neho: „*A myšlenka na ostrov beze mě, znovu rozpálený letem, mě otravovala jedem strašné žárlivosti! Písek bude znovu teplý, jeskyně se znovu zaskví barvami, stěhovaví ptáci vracející se z Afriky zas přeletí po nebi... A v tomhle zbožňovaném svátku si nikdo, ani obyčejný vrabčák, ani ten nejmenší mraveneček, ani ta nejposlednější mořská rybička, nebude stěžovat na tu nespravedlnost, že se léto vrátilo na ostrov bez Artura! V celé nesmírné přírodě tady kolem nezůstane jediná vzpomínka na A. G. Jako kdyby tudy žádný Arturo Gerace nikdy neprošel!*“ (s. 368).

## KAROLÍNA RUNNOVÁ Možno nájsť hranice duše?

ULICKÁ, Ľudmila. 2022. *O tele duše*. Bratislava : Slovart. Preložil Ján Štrasser.

Najnovšia kniha ruskej spisovateľky Ľudmily Ulickej, vyštudovanej biochemičky a genetičky, *O tele duše* je filozofickým ponorom do problematiky hľadania hranice medzi duchovným a fyzickým a vyniká spirituálnou, miestami až mysterióznou atmosférou. Autorka sa v zbierke poviedok prinavracia k myšlienkam rôznych filozofov, odkazuje na kresťanské idey a zamýšľa sa nad tým, kam duševná podstata človeka mizne po smrti, či je telo jej schránkou alebo je to práve duša, ktorá formuje telo. V rámci stručného historického exkurzu mi v súvislosti s témou Ulickej knihy napadajú myšlienky Tomáša Akvinského, ktorý dušu považuje za formu tela, či Immanuela Kanta, zástancu transcendentálnych ideí. Ulická sa snaží poukázať na neoddeliteľnosť duše a tela, pričom práve tú vnútornú plynnú hmotu považuje za čosi neko- nečne hlboké, za niečo, čo na projekciu svojej podstaty potrebuje telesnú schránku. Autorka sa pohybuje na osi hmatateľné – abstraktné, pričom nezostáva iba na povrchu, jednotlivé poviedky reflektujú Ulickej minucióznu analýzu filozofickej problematiky a autorkino zamýšľanie sa nad ľudským prežívaním.

Ulickej kniha obsahuje poviedky zamerané na zobrazenie človeka v rôznych hraničných situáciách. Do prvej časti knihy s názvom *Priateľky* zaradila autorka päť poviedok. Za dominantný motív putujúci celou zbierkou možno považovať smrť. V poviedke *Drak a Fénix* sa ženské postavy, partnerky Zarifa a Musia, vyrovnávajú s blížiacou sa tragédiou – smrťou Zarify. Citlivých čitateľov a čitateľky nepochybne dojme neúnavná snaha Musie odvrátiť smrť svojej životnej partnerky, no ako jediné možné riešenie sa javí zámerna duší. Iracionálne a zúfalé konanie Musie je podmienené potrebou tejto ženskej postavy byť niekým vedená, po strate svojej manželky úplne stráca zmysel života a stáva sa pasívnou prijímateľkou tragického údely. Citlivé vyobrazenie posledných momentov pred smrťou pritom v tomto prípade

vôbec nepôsobí sentimentálne – vo väčšine poviedok vystupujú charaktery s vysokoškolskými diplomami z rôznych vedeckých odvetví, snažia sa vyrovnať s citovými a etickými dilemami sprevádzajúcimi stav človeka pred smrťou. Ulická vo viacerých poviedkach pracuje s kontrastom medzi inteligenciou a obmedzenosťou postáv, pričom postavy s vyšším vzdelaním, na rozdiel od postáv menej inteligentných, akoby omnoho intenzívnejšie premýšľali nad nesmrteľnosťou svojej duše. Ulická v tejto časti knihy opisuje aj spory medzi konzervatívcami a liberálmi, ktoré načrtáva prostredníctvom spomienok jednotlivých postáv: „Pri slove lesbička Musia doteraz trpla ako dievčaťko, čo pristihli pri krádeži. V najhlbšej hĺbke jej plachej duše sa usadila hrôza, vedela, že je to zlé – mama sa div nezbláznila, keď sa dozvedela o Zarife, zakázala jej to povedať príbuzným“ (s. 14). Okrem Zarify a Musie sa čitateľ/ka v ďalších poviedkach zoznamuje s postaršou, zatrpknutou samotárkou Alicou, ktorá (na rozdiel od Zarify) túži zomrieť a odmieta sa podrobiť potupnému procesu starnutia a chradnutia tela; ďalej s Liľou, ktorej ženicha „dohodí“ matka, či s dlhodobou rozhádanými sestrami Lýdiou a Ninou, ktoré v starobe spojí smrť matky. Ulická pracuje so širokým spektrom postáv, zobrazuje ženy pasívne, asertívne, aktívne, trpiteľky či oddané čakateľky na smrť. Každá postava sa so svojím tragickým osudom vyrovnáva svojsky a autorka naturalisticky a o to bolestivejšie a autentickéjšie zobrazuje späťosť života so smrťou.

Druhú časť knihy s názvom *O tele duše* otvára prekvapivo veršovaný text *Nijakú úlohu sa nenaučil nik...* Polytematická báseň je zasadená do sychravého jesenného počasia na ulici v Janove. Verše pôsobia naliehavo, akoby odkrývali dlho prehliadané pokrytectvo a všadeprítomnú faloš: „Všetko je klamné, krivé, všetko je cez. / Kreténka! Debil! I'm fucked!“ (s. 87). Naturalistické motívy hnisu a modrín súvisia s motívom rakoviny, ktorý sa explicitne objavuje v spojeniach „posledná rakovina“ a „posledné štádium“ (s. 88). Ako prostredníctvom nadpisu predznamenáva autorka, báseň plní funkciu úvodu tejto časti knihy a na základe padajúcej opony zastierajúcej celý svet

čitateľ/ka zrejme už vopred odhadne ladenie poviedok. Ulická pracuje s detailným opisom prežívania postáv a ich ciest smerujúcich k (vo viacerých prípadoch i dobrovoľnej) smrti. Poviedky vynikajú hlbokými filozofickými myšlienkami o vyslobodení sa duše z tela a jej premene na motýľa či inú substanciu, a teda v istom zmysle o jej nekonečnosti a nesmrteľnosti.

Posledný, tretí oddiel knihy, nazvala Ulická *Šesťkrát sedem* a predstavuje v ňom sedem možných, viac či menej pravdepodobných alternatív šiestich udalostí: *Sedem koncov sveta*, *Sedem koncov človeka*, *Sedem narodení*, *Sedem chorôb*, *Sedem párov dvojčiat* a *Sedem rodín*. Autorka vyobrazuje aktuálne problémy spoločnosti, napríklad nutnosť „byť eko“ či nebezpečný vírus spočiatku vyzerajúci ako bežná chrípka. Poviedky sú akoby obalené temnom a chladom, pesimisticky ladená atmosféra však podnecuje našu myseľ k hľadaniu východiska zo súčasnej situácie, keď mnohí a mnohé z nás jednoducho mávneme rukou a s povzdychom skonštatujeme: „Načo mám recyklovať odpad? Veď ja sám aj tak nič nezmôžem.“

Nielen samotné myšlienky, ale predovšetkým spôsob, akým sú predstreté, sú znakom autorkinej zrelosti a schopnosti preniknúť do podstaty vecí. Po prečítaní knihy *O tele duše* si čitateľ/ka uvedomí, že všadeprítomnú smrť nemožno oddeľovať od života. Cesty ľudí, síce popretkávané mnohými radostnými či tragickými udalosťami, smerujú k jedinému bodu. Po prečítaní Ulickej knihy si však nedovolím tvrdiť, že smrťou to končí. Práve naopak. Inšpirujem sa myšlienkami samotnej Ulickej a na záver uvediem otázku, ktorá sa mi počas čítania poviedok neustále vynárala a nepochybujem o tom, že iným sa v myslí vynoria mnohé ďalšie: Čo ak duša prebýva v tele iba dočasne a po jeho zlyhaní začína tá nesmrteľná plynná hmota konečne žiť vlastným, slobným životom?

KAROLÍNA RUNNOVÁ (1998) pôsobí ako interná doktorandka na Katedre slovanských filológií FF UKF v Nitre. Venuje sa súčasnej slovenskej poézii.

## PETER PROKOPEC

### Knihá kruh

VICENS, Josefina. 2020. *Prázdna kniha*. Bratislava : Brak. Preložila Lucia Duero.

Na obálke *Prázdnej knihy* sa dočítame, že Josefina Vicens „bola významná mexická spisovateľka, scenáristka a novinárka“, ktorá sa „zaradila do kánonu hispánskej modernej literatúry“. Jej knižný debut (ako sa dozvieme v stati *O autorke*, okrem neho vydala ešte knihu *Falošné roky*, a tým sa jej bibliografia zavŕšila) sa k slovenským čitateľom a čitateľkám dostáva v preklade Lucie Duero.

*Prázdna kniha* tematizuje literárnu tvorbu, snahu o vytvorenie diela a nástrahy, ktoré sa s týmto činom spájajú. Stretávame sa tu so zápisami hlavného protagonistu Josého Garcíu, ktorý si zaumieni, že napíše knihu. Nejde však o obyčajné rozhodnutie, písanie je pre Garcíu nutnosťou, ktorej sa nedokáže vzoprieť. Pre naplnenie aktu si zaobstará dva zošity – jeden bude slúžiť pre bežné poznámky zo života a druhý pre kvalitnú literatúru, ktorá by podľa neho mala z prvého zošita po potrebných korekciách vzniknúť. Následne čítame o jeho úvahách, myšlienkach a spomienkach v prvom zošite, zatiaľ čo druhý zošit zostáva prázdny a vzbudzuje dojem nedosiahnuteľnosti.

Vo Vicensinej knihe nachádzame niekoľko dimenzií textu. Prvou je literárna činnosť, písanie v jeho komplexnej podobe. García je spisovateľom, ktorý píše knihu pred knihou. Vicens cez neho analyzuje pohnútky, ktoré vedú k autorskej práci a nasvecuje ich z pohľadu nadšenia aj prekážok, ktoré sa s nimi viažu: „Viem, že nedokážem napísať knihu. Viem, že ak ju aj dopíšem, táto kniha bude len jedna z milióna, o ktorých sa nikto nikdy nezmiene a nikto si ich nezapamätá. Niekedy si opakujem svoje meno: José García. Vidím ho napísané na každej strane. Počujem, ako ľudia hovoria: ‚Kniha Josého Garcíu.‘ Robím to často a baví ma to. Ale o chvíľu to rýchlo a nasilu ukončím“ (s. 12 – 13). *Prázdna kniha* opisuje kruh, kde je neexistujúce dielo, ktoré má vzniknúť, tým, ktoré čítame.

Druhou dimenziou knihy je túžba a jej cyklické nenaplnenie. García nie je iba spisovateľom,

je aj manželom, otcom dvoch synov, priemerným pracovníkom v kancelárii. Jeho motivácia napísať knihu sa spája aj s hľadaním vlastného miesta a dôvodu na obdiv, ktorý by poskytol rodine a okoliu: „Možno to s jemným náznakom hrdosti povie kamarátom: ‚Môj otec píše, už pokročil s knihou!‘ A možno jeden z jeho kamarátov, syn radového zamestnanca alebo obchodníka, zacíti v hĺbke srdca štipku závidosti a tiež zatúži mať otca spisovateľa“ (s. 33 – 34).

Garcíova túžba vystúpiť z priemernosti sa neukazuje len cez literárne ambície. Nachádza si milenkú, za ktorou istý čas chodí a prežíva s ňou ľúbostné vzplanutie, ktoré mu dáva pocit, že aj napriek svojmu veku môže mať dve ženy a je stále žiadaný. Cez túto životnú epizódu Vicens efektívne modeluje správanie hlavného protagonistu a poukazuje na morálne zlyhanie, ktoré má síce dobré vyústenie, no jeho stopa ostáva. Autorka pracuje s touto situáciou bez drámy – Garcíovu manželku necháva v tichosti znášať trápenie, čím u postáv zvyrazňuje vnútorné prežívanie konfliktu.

Tretou dimenziou knihy je závislosť. José García vykazuje znaky grafománie. Táto chorobná túžba písať sa ukazuje v explicitných formuláciách („Neviem, je to nejaká mánia“, s. 168), ale aj v situácii, keď Garcíovho kolegu súdja za spreneveru: „Som si istý, že ostatní venovali všetku pozornosť incidentu; len mňa rušili záblesky, ktoré súviseli s mojou súkromnou záležitosťou, v ktorej môj priateľ a jeho spor mali jedinou úlohu: nevedomky poskytnúť tému a zámienku na písanie“ (s. 126). García nie je schopný prelomiť kruh závislosti, hoci sa o to pokúša aj šesťmesačnou abstinenciou od písania. Tento sľub nepísať poruší a neskôr sa priznáva k tomu, že „naň zabudol“ (s. 163).

José García predstavuje typ človeka, s ktorým sa môžeme bežne stretnúť. Je jedným z davu, nevyniká talentom ani životným príbehom. Hľadá únik z reality, sám seba si predstavuje ako umelca, ktorý utečie zo svojho života, aby sa romanticky venoval vlastnému dielu: „Áno, ubytoval by som sa v malom prístave, v skromnom dome blízko pláže, v ktorom by bolo počuť more. (...) Ráno by som pomáhal rybárom hádzať siete, potom ich sušil na slnku a triedil ryby podľa veľkosti.

Na horúce poludnie by som s nimi šiel do krčmy, dal by som si pálenku a zhovárali by sme sa. Bez pochyby by sa ma opýtali, či tam plánujem zostať a aké mám zamestnanie. A ja by som po prvýkrát povedal nahlas, tak nahlas, aby ma všetci počuli: Som spisovateľ. Pracujem na knihe a potrebujem pokoj. Zostanem tu, až pokým ju nedopíšem" (s. 158). Je to však aj človek, ktorý si uvedomuje, že bez svojej rodiny by bol stratený, a ktorý si vymýšľa magické čísla preto, že jeho mladší syn povie ostatným deťom na oslave svojich narodenín, že jeho otec je kúzelník. Je to človek, ktorý sa prihovori neznámemu preto, že verí v silu slov a rozhovorov. Je to človek, ktorý pravidelne chodí do práce, z ktorej je vyhorený, aby dokázal zabezpe-

čiť manželku a deti, hoci sa neustále pohybujú na hranici chudoby. Je to človek, ktorý sa snaží v láske pomôcť staršiemu synovi, pretože rozumie, čím si prechádza, a hoci je jeho pomoc nemožná, ide o súznenie, ktoré sa síce neprejaví medzi postavami, ale čitateľky a čitatelia ho precítia.

Vicens vytvorila cennú viacvrstvovú knihu, ktorá ťaží z obyčajnosti ľudského života, z toho, čo sa odohráva na pozadí sveta. Obracia reflektory na vnútornú rozorvanosť človeka, ktorého poľahky môžeme stretnúť ráno v autobuse alebo večer na ceste do obchodu.

PETER PROKOPEC (1988) žije a tvorí v Bratislave. Vydal zbierky poézie *Nullae* a *Život vrazení do chrbta*.



**Předplaťte A2**  
**kulturní čtrnáctideník**  
**kamarádovi, který**  
**má hluboko do kapsy,**  
**své oblíbené instituci**  
**nebo třeba mámě,**  
**protože ji máte stejně**  
**nejradši, za cenu**  
**skutečných nákladů.**

Roční předplatné  
 26 čísel za 59,80 € + poštovné  
 (2,3 € / ks)  
 + elektronická podoba novin  
 + přístup do elektronického archivu  
 objednávejte na adrese  
[distribuce@advojka.cz](mailto:distribuce@advojka.cz)

**A2 – dobře**  
**vyhozené peníze!**



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. ISSN 1338-7146 (tlačná verzia). ISSN 1339-245X (online verzia). EV 4666/12. IČO 42263646. Umelkyňa čísla: Katalin Gály. Všetky štúdie sú recenzované. Dátum vydania: marec 2023. Vydáva občianske združenie Glosolália. Adresa: J. C. Hronského 6, 831 02 Bratislava. E-mail: [casopisglosolalia@gmail.com](mailto:casopisglosolalia@gmail.com). Online verzia: [www.glosolalia.sk](http://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](http://www.glosolalia.sk). Permissions beyond the scope of this license may be available at [www.glosolalia.sk](http://www.glosolalia.sk).

**kapitál**

ANGAŽOVANÝ  
 KULTÚRNO-  
 SPOLOČENSKÝ  
 MESAČNÍK

VAŠE  
 KRITICKÉ  
 ČÍTANIE.

KNIHY  
 A PREDPLATNÉ

– NA  
 NAŠOM  
 E-SHOPE

