

## EPIKA ESTETICKÝCH A FILOZOFUJÚCICH PROJEKCIÍ (STRATÉGIA SUBJEKTU V PRÓZE „RODU“)

**Viera Žemberová (Prešov)**

Do „modernej“ slovenskej prózy od 70. rokov 20. storočia po súčasnosť vniesli autorky svojou poetikou a noetikou moderné, vo vývinovom procese druhu a žánru emancipované prijímanie tvorby pôvodných umeleckých textov. Napriek tomu ich výrazná autorská prítomnosť v jednotlivých súčastiach literárneho a kultúrneho života obnovila neopodstatnené, ale kriticky vyhrotené, vlastne „tradičné“ či tradované prijímanie a zhodnocovanie autorky a jej literárnej postavy pod dištančným emblémom „ženské“. Situácia autorky v slovenskom literárnom živote posledného desaťročia, ale aj čitateľská a kritická reflexia pôvodnej prozaickej tvorby autoriek naznačuje, že ide o od tradície výrazne „posunutý“, teda predovšetkým zvnútra diferencovaný jav už v „spoločenstve“ autoriek, ako by ho mohlo ponúknuť, povedzme, povrchné (maskulínne) „dvojkoľové“ delenie na autorku a na „ženskú“ literatúru.

Pripomenutý fakt, že ide o diferencované spoločenstvo tvorivých literárnych dielní napovedá i to, že práve v tejto súvislosti možno pracovne hovoriť o autorkách sústredených okolo periodika *Aspekt* (Etela Farkašová, Alta Vášová, Stanislava Chorobáková, Jana Juráňová, Jana Cviková, Eva Maliti-Fraňová) a rovnomeného vydavateľstva (J. Juráňová, E. Farkašová), kde sa ujali scientisticky aj spoločensky opodstatnené a zdôvodnené idey, estetika, filozofia i sociologické postoje odvíjané od vývinovo otvorených feministických nazeracích a hodnotiacich pohybov (idea, kritérium, kvalita, entita) vo vede aj kultúre aj ich reflektovanie v širšom spoločenskom myslení, teda aj v jeho literárnej tvorbe a kultúrnej praxi. Azda i preto sa v naznačených súvislostiach musí pripomenúť solitérna autorská dielňa slovenskej spisovateľky, ktorá predstavuje (ne)skupinové, (ne)generačné, (ne)tendenčné videnie zmyslu a významu umeleckej literatúry v kultúrnej praxi na prelome dvoch storočí. Postoj, ktorým autori v slovenskej literatúre od 90. rokov 20. storočia priam demonštratívne naznačujú svoju personálnu a javovú nezaraditeľnosť (nikam, k ničomu), vlastne svojsky pochopenú spoločenskú nezávislosť, čo primárne súvisí s doznievajúcimi spoločenskými pohybmi z konca desaťročia i storočia, ale i s tým, že sa autor (debutant aj ne-debutant) týmto spôsobom dištancuje od programu, umeleckej metódy, poetiky, estetiky aj filozofovania v umení, v umeleckej (slovenskej) literatúre, ktoré by ho spájali

s ideologicky exponovanou kultúrnou praxou druhej polovice 20. storočia a s tézou o službe (a služobnosti) autora svojou tvorivou prácou voči dobovej kultúre a spoločnosti. Napokon pozícia slovenského spisovateľa od konca 18. storočia má s touto tézou latentnú (historickú, vývinovú, myšlienkovú, personalizovanú, praktickú) skúsenosť, a to aj preto, lebo sa prekrýva so spoločenskou predstavou miesta jeho umenia i jeho osobnosti v zložitom identifikačnom národnom a kultúrnym procese.

Autorky, ktoré vstupovali prvými knižkami do literárneho života na prelome sedemdesiatych a osemdesiatych rokov (najčastejšie poviedka) krátkymi žánrami, obnovili literárnu postavu ženy, exponovali jej (rodinný, profesijný) mikrosvet i (zamlčaný) vnútorný svet a (navrstvujúce sa, stupňujúce, ale predovšetkým neriešené) problém s prejavmi aktívnej, vertikalizovane zacielenej osobnej krízy subjektu v (reálnej) spoločenskej prítomnosti. Autorky emancipovali svoju postavu (rozprávačku, bez mena, Ja) na pozadí exteriéru rozporov „veľkého“ sveta, do ktorého svoj subjekt zapojili tak, že sa postava „vklínená“ do témy a do ústredného problému ukotvila vo svojej spoločensky atraktívnej profesii a len potom sa identifikovala vo svojej (neharmonickej) rodine. Objektívne treba poznamenať to, že do literatúry vstupujú (výlučne) literárne poučené a odborne vzdelané (filozofka, publicistka, jadrová fyzička, filologička, prekladateľka a iné) autorky a týmto činom aj vyprofilované tvorivé dielne, ktoré zo svojho odborného vzdelania a profesie prenášajú do umeleckej prózy látku a tému. Navyše zo svojho nazerania na svet a na jeho hodnoty tvarujú svoju nejednoznačnú, zvnútornenú a stále naliehavejšie aj netradičnú (norma rodiny, učenie náboženstva, odlišný etnický a kultúrny prístup), navyše kompozične do centra spravidla „nepribehovej“ prózy, „vysunutú“ ženskú literárnu postavu.

Subjekt ženskej postavy v próze autoriek sprevádza ešte stále negatívne kliše „ženského čítania“, čo znamená napríklad i to, že sa bez odlišovania ako celok považuje (tlak recepčnej tradície od 18. storočia) za ornamentalizované čítanie. Nuž a ono zvyčajne (negatívne) „funguje“ pod označením (romantická, sentimentálna, figuratívna, gýčová) ženská literárna postava, ktorá sa aj preto primárne v texte presadzuje ako jedinečný (estetika, morálka, predpoklad) subjekt s osobitým videním a zhodnocovaním sujetových a fabulačných situácií, do akých sa ženská literárna postava dostáva jednak z vôle svojej autorky, a potom v súlade s „normami“ teórie a recepcie konkrétneho prozaického žánru či dokonca čitateľského skupinového, vekového či iba módného vkusu.

V látkovom podloží slovenskej prózy od sedemdesiatych rokov 20. storočia prežíva tradícia rodiny V téme sa komparujú aj diferencujú vzťahy v „modernej“ rodine, v sujete sa presadzuje subjekt v komplikovanom vzťahu ani nie tak k svojmu klišeovitému okoliu, ako k sebe samému, z čoho s odvíja otázka hodnôt, zmyslu a efektívnosti konkrétneho života. Ženská postava sa v prozaickom texte prestáva uzatvárať do svojej ženskosti a otvára sa dramaticky –, hoci senzibilne,

preto strategicky zložito a nie raz práve svojou nedôverou k svetu, ktorému subjekt prestáva rozumieť –, čím si uzatvára cestu (porozumenia) aj k sebe a narušuje (seba)dôveru v identitu svojho Ja, necháva ho zmietať sa v kaleidoskope uplynulého či prítomného osobného času, v jeho obsahoch aj v zobrazeniach „istých“ (mikro)celkov v zmyslovej a citovej pamäti postavy.

\* \* \*

*„Môžem hádať, Boli ste vzorné dievčatko zo vzornej rodiny. Keďže ste s narodili v Bratislave, bola to asi národnostná zmiešanina. Nosili ste biele podkolenky a boli ste aj pionierkou“.*

Helena Dvořáková (Z denníka zrelej ženy, s. 18)

Denníková forma sa do žánru krátkej prózy dostáva od deväťdesiatych rokov nielen pre svoju osvedčenú (tematickú, morfológickú) tradíciu (svedčnosť, tajomstvo, epizodizácia, romantika, sentimentalita, emocionalita, problém lásky, vzťah muža a ženy a ďalšie), ale predovšetkým vďaka účinkom „zámernej“, ale nie raz iba (postmoderne) módnjej kontaminácie žánru, ktorý (efektívne) využíva postmoderná fiktívna výpoveď. Práve ona kompozične využíva a preferuje singularitu subjektu, jeho problémovosť, inakosť, povedomie cudzoty vo svojom okolí, ale i svoju, či (seba)vysunutosť z konvenčného spoločenského, rodinného, sociálneho prostredia a im zodpovedajúcich medziľudských (konfliktne tematizovaných) vzťahov. Výber žánru denníka, ako morfológického, teda vonkajšieho rámcovania narácie, dovoľuje Helene Dvořákovej v próze *Z denníka zrelej ženy* pohybovať sa lineárne vo vyprázdnenej, gýčovej „príbehovej“ skratke a využívať kompozičné „skoky“ aj sémantické navrstvovanie jedinej situácie (nová práca, nový priateľ, nové emócie, nové túžby – stará rodina, staré istoty, staré emócie) v priestore (denníkovej) narácie, hoci v podloží sa práve ona pohybuje po obrysoch triviálneho (citového) sujetového trojuholníka (starý muž, mladý muž, zrelá žena). Ďalej jej umožňuje v kompozícii lineárneho príbehového celku nerešpektovať väzby žánrovej (poviedka, novela) a vzťahovo ustálenej sujetovej organizácie tradičnej epickej výpovede, kde spravidla dominuje er-rozprávač, napokon isto aj preto sa exponuje žánrové povedomie denníka. Autorka kompozične uprednostňuje iba, nazvime ho, spontánne, lineárne, preto iba záznamové „oko“ rozprávačky aj subjektu v „dvojjednosti“ zámeru zo svojej stratégie pri organizovaní textu ako celku „spoločnej“ výpovede. Autorka o subjekte a o rozprávačke už v názve prezrádza, že ich zjednocuje – transparentný vonkajší znak –, ide o zrelú ženu, čím ju vymedzuje, no predovšetkým „ustaluje“, spresňuje a ohraničuje aj v jej (reálnom, telesnom, „mravnom“ a jej konvencii podriadenom) ľudskom čase. Aj potom sa môže v literárnom priestore (kompozičné využitie) a v priestore subjektu, ktorý sa prostým rozvíjaním denníkovej (mikro)narácie,

sujetom v závislosti od pohybu subjektu v čase a spresňovaním jeho kvality v priestore postupne včleňuje do súradníc sociálneho zaradenia na ženu, ale najmä „pluralitného sociálneho“ subjektu zo ženy, odborníčky, intelektuálky a matky. No a napokon sa dvojjednosti subjektu v stratégii textu presadí aj preto, lebo sa už v názve textu aktualizuje denník, čím čitateľ môže „odhadnúť“, vďaka (znova) konvencii istého typu (sentimentálneho, dievčenského a iného) čítania a tradovanej funkcii denníka v živote neliterárneho jednotlivca aj to, o aký (intímny) problém postavy či o aký (emotívny, rodinný, vzťahový) konflikt postavy „pôjde“ najskôr v rozpore s jej rešpektovanou, predpokladanou, očakávanou a nepochybniteľnou spoločenskou predstavou o role manželky, matky, dcéry atď. Nemožno zastrieť pri využití (v genéze žánru neliterárnej) formy denníka, teda pri jeho zapojení do morfológie fiktívneho literárneho príbehu, výrazný (ná)tlak neliterárnej mravnej konvencie a konvenciu praxe jeho aktualizovania k veku pisateľa, pohlaviu, k motivácii na jeho písanie si a mnohé iné podnety.

V takomto videní žánru (denník), v povrchovej ploche priradovaných (utajovaných, dôverných) zápisov literárneho subjektu Ja pre anonymné čitateľské Ja o tom istom probléme a pri výbere či „ponuke“ témy (žena v inom citovom vzťahu), nič nebráni konkrétnemu textu Heleny Dvořákovskej z prózy *Z denníka zrelej ženy*, aby sme očakávali v jeho (príznačkovej žánrovej) spoločnosti predovšetkým vstup bez akéhokoľvek (tradičného žánrového znaku) tajomstva do trinástej komnaty intímneho sveta (jednej) ženy. Možné obavu z „ružovej“, čitateľsky i mediálne, módnejšie collinsovskej či kelleovsko-vasilkovskej gýčovej tematickej plochy, veď i tá je v próze Dvořákovskej prítomná (výtvarníčka – novinárka, rodina – mladý kolega, navrstvujúce sa svadby v jej okolí, náznaky žiarlivosti, vzťah mladej ženy a rozvedeného staršieho muža, manželovo onemocnenie, zmúdenie zrelej ženskej protagonistky) vyrieši autorka tak, že nechá svoju protagonistku „preplávať“ – a zmúdiť – pomedzi univerzálne gnómy, ktoré nesklamú v žiadnej (aj neliterárnej) kombinácii. pretože *Do tej istej rieky dva razy nevstúpiš* (s. 83), *Svet je krutý* (s. 89) alebo *Talent sa nikdy neopakuje* (s. 100).

Ako Dvořáková „otvára“ svoju prózu o citovom zneistení (istoty verus náhoda, príležitosť) zreleho subjektu (matka verus žena, profesia verus rodina, konvenčná morálka verus sex, tradičné verus moderné), ktoré spontánne (chaoticky: rozum verus erotika, osobný čas verus spoločenský priestor) vyvolá vzrušenie (odblokovanie) zmyslovej pamäti a (nová, posledná, iná, náhodná) príležitosť obnoviť svoje citové spomienky z dávneho osobného času v nových osobných (erotických) pocitoch, tak isto autorka svoju prózu aj „uzatvára“: tradícia zatlačí módne, norma vytlačí chaos, kánon zruší pokušenie. Azda aj preto si zvolila autorka nenáročnú kompozičnú „sínusoidu“ z najkonvenčnejšieho sujetu (zrelá žena verus mladý muž, matka verus dcéra, manželka verus manžel) a (povinnosť verus pokušenie, tradícia a konvencia verus osobná sloboda na čin a postoj) konfliktu a zovšeobecneného osobného, rodinného a spoločenského

problému o istotách a normách platných, tradovaných, pohodlných na (ne)fungovanie najtradičnejšieho mechanizmu organizovanej spoločnosti (rodina) pre všetkých.

\* \* \*

„Ženy sa zmužšťujú a muži zoženšťujú, taký je svet...“

Jana Bodnárová (Tiene papradia, s. 86)

O autenticite tematického a problémového vyhraňovania sa a o vertikalizácii subjektu ženskej postavy v prozaickej dielni Jany Bodnárovej už niet pochybností. V novele *Tiene papradia* obnovuje svoj autorský typ rozčesnutej ženskej postavy, s ktorým vstupovala do povedomia čitateľov v osemdesiatych rokoch. Lenže v tejto próze sa do popredia vysúva vizualizovaný detský profil jej dospelej protagonistky v akútnej citovej (prítomnej, manželskej verzus minulej, rodinnej) kríze. Vo svojich raných prózach – zvlášť v *Aféra rozumu*, *Z denníkov Idy V.* – ako keby autorka „ohmatávala“ spoločenský a kultúrny priestor, do ktorého jej (ženské) prózy po knižnom zverejení textu reálne vstupujú. Napokon sa nemožno s pochybnosťou nepozastaviť nad predpokladanou obavou autorky, predsa len navodila problém zlomového nedorozumenia matky a dcéry, v skutočnosti ide o vystupňovanú a neriešiteľnú negáciu všetkého, čo súvisí s matkou v osobných dejinách jej literárnej dcéry. Jana Bodnárová otvorila svojou protagonistkou, ktorá v slovenskom literárnom kontexte (Elena Maróthy-Šoltésová, Timrava, Margita Figuliová, Jana Juráňová) pôsobila netradične až nenáležite, pretože problém, s akým v téme a probléme svojej prózy prišla – tragické videnie a odmietanie matky jej jedinou dcérou, ale aj obrátene –, sa dovtedy spravidla tematicky naznačovalo v sociálne ladenej próze pre dospievajúce dievčatá ako nezrelá emotívna kríza adolescentky (Elena Čepčeková, Jaroslava Blažková, Viera Handzová, Jana Šrámková aj iné), ktorá nevnímala pre osobnú citovú traumu sceľujúce spolupôsobenie (prirodzenosť) mužského a ženského princípu v procese, do ktorého aj ona patrí a tým je život.

Jana Bodnárová naznačuje vo svojom literárnom „svete“ čosi viac, ako pripúšťala, či dovoľovala „mravná“ norma (konvenčnej, kresťanskej) slovenskej kultúry na prelomu 19. a 20. storočia. Otvára problém ubitého ženského subjektu alebo poškodeného a zneisteného (detského, dievčenského, ženského) subjektu, ktorý sa nedokáže ani vlastnou dospelosťou oslobodiť z nivočiacoho zajatia svojej vizualizovanej predstavy, do mystiky a prežitého latentne otváranej *pamäti* o minulosti a do emotívnej empirie zo svojej pôvodnej, „inej“ rodiny, ako boli tie „dookola“. Isto aj preto takmer nemenne zotrúva v traume (ohraničení, neslobode, tajomstve, krutosti a bolesti, mystike) snom obnovovaného prežívania a odmietania, či až popierania seba samej nielen vtedy (dievča), ale i teraz (žena). Dospelý subjekt sa (s expozične nezrozumiteľným zadosťučinením, možno až

prejavmi masochizmu) trestá za nejasnú (utajovanú, nepomenovanú, vedome znejasňovanú) vinu (v sne) z minulosti, ničí svoju prítomnosť v stave (dospelého) bdenia rozpomienkami na zážitok z takmer do rituálu kanonizovaných, no iba torzovitých, ale sugestívnych návratov svojej vizuálnej a zvukovej pamäti do detstva. Návraty a s nimi zviazané prežívanie toho, čo sa stalo, sa stupňuje na ceste späť a tam až do halucinačných, farebných, javových „častí“ osobných výsekov – „výjavov“ – v jej detských spomienkach na (zlú) matku a (láskavú) starú matku. Raz sú to matkine červené ústa, príťažlivý tvar jej tela, inokedy jej pestré šaty, ňou vyrieknuté slová alebo oči, ale tým sa vo vedomí detského ani po rokoch už dospelého subjektu neoddelí a neuzavrie minulosť od prítomnosti, detstvo od dospelosti. Bodnárovej subjekt neprekoná finálnu časť svojej osobnej premeny z dievčaťa na mladú ženu, z dieťaťa na manželku a neukončí – pri zachovaní hodnôt neľahkého intímneho procesu – obdobie dieťaťa a nezačne plnohodnotne časť svojej dospelosti nielen žiť, ale aj prežívať a spájať s hodnotami byť, prežiť a vykonať, či utvárať.

Protagonistkine dospelé úteky do pamäti detstva sa v prózach J. Bodnárovej z osemdesiatych a deväťdesiatych rokov prejavili sugestívnou výstavbou dramaticky štrukturovaného psychického zázemia literárnej postavy (bolo to vtedy) a jej prostredia (je to teraz) pre, napriek všetkému, otvorené poznanie jediného (rozorvaný, virtuálne alter ego) subjektu. Všetko, čím autorka od svojich autorských počiatkov disponovala pri výstavbe svojej komornej prózy, „smeruje“ do hĺbky vnútra nejednoznačného subjektu, ktorý sa zmieta v šírke svojho znejasňovaného Ja (zdravé / choré, sen / skutočnosť, predstava / realita), lebo pomenovanie pravdy, hoci jeho potreba vytvára vonkajší rámec témy, bolo vytláčané na okraj jej latentného, racionálne nemotivovaného sebaničenia (*Z denníkov Idy V., 2 cesty, Tiene papradia*).

Až vydanie prózy 2 cesty posunulo autorkin problém „odvahy ďalej“ pri porušovaní kultúrnej konvencie prostredníctvom vnútorného sveta ženskej postavy a po prvý raz do drámy medzi matkou a jej dcérou vstupuje muž. Raz je ním otec, potom „cudzí“ muž s erotickým vzťahom k matke, opakovane ide o muža s profesiou lekára. Bodnárová necháva v tejto –, na osi času komponovanej próze –, svoju (ženskú) protagonistku na ceste premeny od detinskej naivity po detskú agresiu, od čistej emocionality vzťahov po prebúdajúcu sa ranú sexualitu „mláďaťa“ aj s jej archetypovými prejavmi, ktoré vrcholia v zlobe a žiarlivosti na vlastnú matku. Bodnárová pravdepodobne aplikuje vo svojom type postavy aj ďalší podnet z Jungovho vývinu subjektu, keď vo fiktívnom svete účelovo sfunkčnú ideu tieňa, aby ním pripomenula a vyjadrenie schopnosti (zvnútra) ovládať, potláčať a riadiť „svoje“ pudy a inštinktívny subjektom. Prítom „tieň“ vo vnútri subjektu tým istým postupom (sebakontroly, sebaklokovania) dokáže za konkrétnych okolností (vedome, cielene) paralyzovať osobnú tvorivú zručnosť či výnimčnosť, ktorou sa subjekt identifikuje vo svojom čase a spoločensťve. Najskôr bude

vhodné pripomenúť jungovskú tézu o „veľkej matke,“ do ktorej sa sústredí nielen odkaz na archetypový blok nazerania na čas a subjekt vo vzájomnom vzťahu premeny, ale i to, že sa možno inšpirovať jej symbolom z dvoch protikladných síl. Na jednej strane sa s „veľkou matkou“ spája jej danosť a schopnosť zabezpečiť potravu a zázrak plodenia– plodnosti (ochrana a trvácnosť rodu) a na druhej strane sa „veľká matka“ prekrýva s predstavou osobnej sily, ktorá tak, ako chráni dokáže ničiť. Rivalita ženy voči žene, prebúdžajúca sa sexualita mladého dievčaťa, spontánne a živelné uvedomovanie si svojho žensťva nevyužije Bodnárová na jungovské či freudovské sondy do vedomia (detského, ženského) subjektu, azda aj preto neotvorila ani žiadny existenciálny či mravný problém, ktorý by rozprúdil problém krízy v rodine. Naračne a v sujete sleduje svoj dvojediný subjekt, ktorý navrstvovaním mikrosituácií z pamäti jej minulosti a empirie prítomnosti „donúti“ ženskú postavu spoznávať sa ako jedinečný subjekt, ktorý sa správa k sebe nepriateľsky a súčasne správať sa ako ten kompozičný činiteľ z noetiky textu, čo nielen chce, ale už musí pomenovať zlo a krutosť uloženú, osobným časom navrstvovanú a aktivizujúcu sa do negatívneho činu proti inému subjektu: práve a iba v sebe.

Mladá protagonistka (dievčatko a dievča na hrane svojej predčasnej dospelosti), lebo taká zostáva v *2 cestách*, žije zo svojich prírodných inštinktov (je mláďa, prírodná kulisa záhrady, lesa), správa sa spontánne aj obranne (poznánie zradky z porušených noriem v rodine, mama má iné vzťahy, otec privedie cudziu ženu) a aj jej motivácie na citový atak voči matke (pomsta za otca i seba) sú podložené afektom nekončiacej, no akosi „zakonzervovanej“ osobnej krízy, z ktorej sa abstrahuje v (mladá žena) subjekte dominantný zážitok sebatýrania a sebaničenia s oslobodzujúcim účinkom. Bodnárovej dievčenská postava „trestá“ svoj svet (rodičov) za to, že jej „ukradol“ autentické, pekné detstvo, aké majú jej detskí rovesníci (matka odchádza od rodiny za iným mužom), obral ju o ilúzie (je vypudená z prostredia rovesníkov a ich neporušených rodín), že ju neochránil (pedofilné ataky lekára) pred krutosťou dospelých a súdov dospelosti o nej (čaro-dejnica, vnučka čarodejnice).

Líniu spontánnej, „nečitateľnej“ vzbury detskej / dospeljej protagonistky využila Bodnárová aj v *Tieňoch papradia*. Novela od počiatku zjasňuje a dôsledne oddeľuje literárny čas a „personálny“ čas svojej protagonistky a jej priestory v čase. Fabula komparuje dve línie ako dialóg línie detstva (túžba, útek, cesta vrátiť sa tam, kde žila s mamou, ktorá ju opustila) a línie mladej, už vydatej ženy (vrcholiaca manželská kríza). Neeliminovateľnú túžbu dospeljej ženy Oči (prezývka subjektu – očko, očarenie) raz sa vrátiť na to miesto, kde bola v jej detstve „spáchaná“ na nej viacnásobná krutosť (opustí a odmietne ju matka, otec si dovedie cudziu ženu, matka miluje brata, nie ju, obťažuje ju pedofilný lekár, obdivuje ju čudácky vzdelanec vo svojom vidieckom duchovnom a politickom vyhnanisku), sprevádza jej mlčanie, cudzota, inakosť voči okoliu, jej druhé, spontánne Ja

vo svojej divokosti, dovoľávanie sa v asociáciách dávnych tajomností a vytváranie nových tajomstiev okolo seba aj pred najbližšími, v snoch sa opakujúce nečitateľné náznaky lesa, červenej masky, zrkadla, zošitov (modernistická a postmoderná zásobnica pre identitu Ja i na artistný výraz Ja), čím sa protagonistka vedome premenila a ustálila seba v role cudzinca nielen v živote s iným človekom (manželstvo), ale paradoxne, už aj k svojmu autentickému Ja, teda k sebe samej, hoci i tu účinkuje tenzia. Väzba na matku je aj v tejto próze traumatizujúca, subjekt sa voľne presúva, vracia sa z prítomnosti do minulosti, uzatvára sa vo svojej utajovanej, ale krutej a bolest' obnovujúcej pravde o svojom mystifikovanom (krv, červená farba, hra svetla) detstve, až prejavy emotívnej a fyzickej nenávisťi k mužovi a pokus o jeho vraždu a svoje oslobodenie sa od minulosti len globalizujú spektrum autorkiných nástrojov na postmoderný výraz exteriéru a interiéru subjektu a potvrdzujú, že sa postava Jany Bodnárovej vydáva zložitou, umelecky podnetnou a esteticky priebojnou cestou od psychoanalýzy subjektu (hra na vraždu) k aktu želaney mravnej sebaočiste (obnovenie emócie lásky k odmietanému mužovi, manželovi).

Aj Bodnárovej protagonistka, tak to vykonala Dvořákovej Angela *Z denníka zrelej ženy*, sa vráti do riečiska konvenčnej istoty, menšieho zla na prežitie a prežívanie. Pritom Bodnárovej hrdzavá fotografka a novinárka Oča tak urobí nie pre cnosť a konvenciu, ale preto, lebo v naturalistickej podobe si „vyskúša“, že niet pre ňu reálnej cesty na útek nikam, navyše ona už nemôže utekať ani odnikiaľ. Krajina jej detského sna (zarastená časť rumoviska) nejestvuje a ona už nemôže predstierať vo svojom reálnom sociálnom, emotívnom a profesijnom vzťahu intelektuálky, že ho má – ako cieľ a hodnotu – pred sebou, hoci čo aj len v obrazoch sna o sne. Po ilúzii protagonistky, ktorá sa v (sebou riadenom) sebaklame z detskej, naivnej, možno aj sebazáchovnej túžby po inom detstve (k niekomu pevne patriť ako k hodnote, nájsť kohosi pre seba ako istotu) nastáva dezilúzia dospelosti (oslobodiť sa od niekoho, kto je jej mužskou, teda telesnou, citovou, individuálnou príťažou, konečne nájsť seba pre seba a vyrovnať sa s týmto „nálezom“ ako s istotou o Ja), s ktorou prichádza poznanie o sugescii lži sna a krutosť prežívaných v sne. A to i preto, lebo sen nemá reálnu alternatívu ani v jej detstve, tak kde, či odkiaľ by sa zobrala jeho protihodnota pre protagonistku v dospelosti? Keď Bodnárovej prvé literárne protagonistky mysleli na „cestu“ ako na riešenie svojho nepomenovaného a utajovaného problému, v próze *Tiene papradia* sa cesta mení na povinnosť vysloviť pred (samou) sebou konečné poznanie o tom, čo bolo (minulosť) vtedy, teda aj o sebe vtedy a prijať výzvu na návrat tam, kde všetko, čo je ľudské, má príležitosť premeniť zlo v (sebe) nás a zlo spáchané na nás na (inú, novú, svoju, kvalitnú, autentickú) lásku k niekomu (on, muž) a na ochranu odvodenú z „čistého“, „mravného“ citu ako dar z krás života prijatý od niekoho (on, muž) pre (seba, žena) Ja. Bodnárovej próza filozofuje v tom okamihu, keď literárny subjekt prostredníctvom svojho osobného



priestorového alter ega v narátorke formuluje gnómu mimo text, podľa ktorej život, ako keby nemal iné riešenie a náhradu, len byť žitý preto, že je jediný, ale i zato, že sme ho dostali ako (svoj) dar a len ním sa možno očistiť aj pred sebou a pred zrkadlom nášho, odvráteného vnútra od svojho (vždy sa nejaký nájde) zločinu a prijať svoju (spravodlivo ohodnotenú) vinu. Bodnárovej pointa, ktorá prinavráti jej vzdorovitú a v najbližšej spoločnosti „nekoordinovanú“ protagonistku do „skutočnosti“, stáva sa imperatívom na život ako dlhú cestu, jedinečný jav, osobnú povinnosť i neopakujúcu sa príležitosť, nezostať sama, čím sa Bodnárovej autorská stratégia doplnila o racionálnu citovú a mravnú hodnotu, o ktorú má zmysel bojovať aj so sebou, lebo iba z nej zostávajú v pamäti tie udalosti a tí jednotlivci, ktorí boli najdôležitejší pri poznávaní seba samého. A že to nie sú pre jej dospelé protagonistky rodičia malých dievčat, je o to krutejšie a ukáže sa, pre ich literárne postavy konečné a pre ich neľahké rozhodnutie ako následok poznania skutočnosti rozumom a nie detským citom, aj oslobodzujúcejšie.

\* \* \*

*„Iba psoriatik môže byť vrcholne vnímavý čiže inteligentný. Pozri, koža má ten istý tkanivový základ ako mozog a nervová sústava. Koža odráža vnútro človeka“.*

Irena Brežná (Psoriáza, moja láska, s. 47)

Skutočnosť, že Irena Brežná a jej postmoderné chápanie života, ktoré do svojho umeleckého textu prijíma ako látku, tému a problém subjektu, sa dostáva do netradičnej a kruto individuálnej situácie „cudzieho“, „nového“, „neznámeho“ jestvovania so sebou a „inými“, teda do situácie, keď musí, ak má aj jeho život jestvovať a subjekt sa má v ňom prejavíť a presadiť ako (ľudská, mravná, poznávací) hodnota aj entita byť sám sebou, dostať, pretože to nie je vec jeho výberu či vôle, ale naliehavosť a nutnosť – iný, nový, nepoznaný, cudzí a súčasne svoj – zmysel a kvalitu pre jestvovanie svojho subjektu. Subjekt aj preto (musí a chce) hľadá ďalší osobný a spoločenský, alebo užší a širší či komorný a verejný priestor na realizovania sa v role jednotlivca, výrazné Ja s tenzijským, iným, odlišným alter egom v telesnej schránke, priestore a jednotu činov v čase toho istého (pôvodného) subjektu.

Postmoderná próza výberom tém a problémov aj svojou postavou reaguje na skutočnosť „nového“ sveta pohybujúceho sa na podperách rýchlosti, povrchnosti, relativizovanej zodpovednosti za celok a na „sile“ i „význame“ gesta zmyslovo prijímaného chaosu takmer ako jeho formy „fungovania“. Ide vlastne o súbory (sveta) z rozlične organizovaných procesov, po ktorých zostáva výsledok v skúsenosti subjektu i kolektívu spoločenstva vedomie panoramatickej globalizácie bez precíznych zásad a zjednodušene, do spoločného, globálneho priestoru

vytváraný nový celok zo všetkých zložiek života (Farkašová, 2001). Za týmto poznaním stojí vývoj vedy, „skracovanie“ vzdialeností, rýchly prenos informácií v priestore a čase, anonymizácia subjektu (móda, reč, správanie sa, morálka spoločenského kontaktu a ďalšie) v priestore veľkomesta, svojej profilovanej skupiny (nová identita v profesii, záujmovom spoločenstve, móda, gesto, pátos a ďalšie) na odlíšenie sa od „tradičnej“, „svojej“, „starej“ identity (Ja, kolektív) v spoločnosti rovnorodých členov (rodina, generácia, lokálne, kultúrne spoločenstvo, etnické, lokálne záujmy, vkus, reč a mnohé ďalšie).

Postmoderná próza, v priestore ktorej kompozične dominuje narátor a subjekt, reaguje aj na ďalší poznávací podnet. Ten vyplýva z napätia globalizujúceho sa „spôsobu“ jestvovania subjektu a sveta, keď sa prejaví ako opozícia svojbytnosti (autenticita, jedinečnosť) subjektu alebo konkrétneho priestoru (lokalita, etnikum, kultúrna entita), ktorý svoju autenticnosť považuje na „najdôležitejšiu hodnotu“ voči takým istým činiteľom, ktoré sa v globalizačnom procese vyrovnali s „ideami kultúrneho relativizmu“.

Postmoderná próza, ktorá sa sústredila na subjekt a vo svojej genéze aj vo výraze, ktorým tvaruje nielen subjekt, ale aj jeho priestor a čas „akcie“, sa dovoľáva Foucaultovho presvedčenia, podľa ktorého: „*V našich časoch je možné myslieť iba v prázdnote, ktorá ostáva po zániku človeka. Táto prázdnota totiž neprehlbuje nedostatok, ani nevytvára medzeru, ktorú by bolo treba zaplniť. Nie je to nič viac ani menej, ako vyrovnanie priestoru, kde je konečne znova možné myslieť*“ (Foucault, 2000). V závislosti od toho, ako jasne a intenzívne si to uvedomujeme, M. Foucault naznačuje, že sme sa v postmodernej dobe (sveta, človeka), napriek „trendu“ globalizovať, vyrovnávať, zjednodušovať, horizontalizovať a uniformizovať aj relativizovať pre prostotu mocenského a manipulačného vyrovnávania sa práve s jedinečnosťou subjektu a jeho pôvodného priestoru a kvality, všetko, čím sa subjekt stal jedinečný, sme sa dostali do súkolesia osobného priestoru a osobného času. Na to stačí, aby subjekt poznal, mal skúsenosť, prežil, myslel ako ten, kto je „iný“, napríklad, aby ochorel nevyliciteľnou, no nie usmrucujúcou chorobou. Na vyjadrenie tejto situácie a vo vzťahu k určujúcemu priestoru na jestvovanie a realizáciu subjektu používa termín *heterotopia* (Foucault, 1996), pretože: „*Pokud se týká heterotopií jako takových, jak je můžeme popisovat, jaký mají význam? Můžeme si představit určitý typ systematického popisu – neříkám vědy, neboť tento termín je nyní až příliš zneucitěn -, jehož předmětem by v dané společnosti bylo studium, analýza, popis a „čtení“ (jak dnes někteří rádi říkají) těchto odlišných prostorů, těchto jiných míst*“.

Sémantickej aj morfolologickej situácii a vymedzeniu subjektu v „umení modernej doby“ sa napokon sústredene venuje v 20. storočí filozofia. V tejto súvislosti bude náležité pripomenúť ako filozofia prijíma svoju pozíciu medzi umeniami v „modernej“ dobe. Azda i preto sa stále častejšie možno stretnúť s po-

strehmi filozofov, ktorí ju vidia na osi dilógie: raz ako filozofiu literatúry a vzápätí ako literatúru filozofie. „Téma subjektu“ sa stáva vyjadrením pomeru medzi všeobecným poznaním a jedinečnosťou poznávacej existencie<sup>1</sup>. Vo vzťahu k autorským stratégiám Ireny Brežnej bude vhodné uvažovať o „tému subjektu“ v husserlovskom výklade, teda ako o postoji (autora) na vyjadrenie chápania sveta, ktorý vzniká „ako výslednica intersubjektívneho konsenzu, ako idea spoločensva otvoreného a nekonečného“, sprevádzaného racionálnym, do systému a mechanizmu spoločnosti zorganizovaným „konštituovaným svetom“<sup>2</sup>. V naznačenej súvislosti bude najskôr vhodné prijať vymedzenie subjektu i jeho spôsobu realizovať sa v spoločnosti ako „intelektuálny koncept“. S intelektuálnym konceptom však, hovoríme o umeleckej próze, súvisí zámer autora uviesť (typ), rozvinúť (sujet, problém) a pointovať (poznanie) subjekt vo verbálnom umení – Mukařovského terminológiiu – ako *estetický objekt*. Už aj preto bude tento krok opodstatnený, lebo v súlade s ním sa priamo konštruuje významová zložka textu, ale sa súčasne identifikovateľne aj materializuje prostriedkami poetiky, estetiky a filozofie v konkrétnom umeleckom texte autora ambícia vyjadrená ako *osobnostná záťaž umeleckej výpovede*. To sú však už pohyby z koncepcie a stratégie autora vo vnútrotextovom priestore konkrétneho umeleckého a autorského textu.

Vo vzťahu k próze Ireny Brežnej *Psoriáza, moja láska* treba zdôrazniť to, že jej subjekt sa anonymizuje vo vzťahu k čitateľovi a *minimalizuje* vo vzťahu k ďalším subjektom: nemá meno, je spoločensky a vzťahovo nezaradený, vykonáva neosobnú prácu pre kohosi iného, je v službe iného ako neosobný (kafkovský) nástroj. Brežnej (ženský) subjekt sa stotožnil s narátorkou, aj preto *stojí vo vnútri textu*. Vlastne je modelovaný ako interný (komorný) subjekt i preto, aby mal priamy a nie sprostredkovaný sociálny i medziľudský<sup>3</sup> (osobný) rozmer aj dosah do komunikácie s ďalším subjektom či spoločensvom.

Pri organizovaní sujetu v próze Brežnej sa ukáže, že problém postavy z textového priestoru sa stáva svojím „zvšeobecnením“ zaujímavý už i preto, lebo napomáha pri identifikovaní osobitej autorskej dielne (jazyk prózy), ale nezostáva jediný určujúci vo vzťahu medzi nimi (tvorba v exile) a domácou tvorbou (zásuvková literatúra). V autorskej dielni napokon predsa len dominuje literárny subjekt bez ohraničení literárneho kontextu, no v konkrétnom texte sa subjekt „predvádza“ determináciou svojho typového vyčlenenia z pohľavia, rodiny, generácie, národného spoločensva, hoci i tieto sprsenenia nie sú relevantné pre subjekt a jeho chápanie seba v užších (vzťah) a širších (cudzí, iný, nenáležitý) spojeniach s iným

<sup>1</sup> Haman, A.: Subjekt ve filozofii a umění moderní doby. In: Proměny subjektu. svazek 1. 1. vyd. Zost. D. Hodrová. Praha 1994, s. 5.

<sup>2</sup> Haman, A., c. d., s. 5

<sup>3</sup> Macurová, A.: Subjekt a text. In: Proměny subjektu. 1 svazek. 1. vyd. Zost. D. Hodrová. Praha 1994, s. 31.

subjektom (muž, žena) alebo spoločenstvom cudzích subjektov (národné spoločenstvo alebo inak či iným znakom vyhranené a koncentrované spoločenstvo).

Irena Brežná vytvára „nový“ priestor pre (ženský i mužský) subjekt tak, že postupne, technikou názorného kroku – ide o konkrétny príbeh ďalšieho jednotlivca zo spoločenstva zdravých (nimi alebo sebou) vyčleneného subjektu, – „názorne“ pripravuje a v rozhovore i monológu zdôvodňuje rozklad „starého“ priestoru subjektu v siedmich (osamostatnených) mikroepizódach. Príbehy cudzích subjektov sú priradované do nového celku mozaiky nenáhlivým spôsobom a formou anketového, dotazníkového dialógu z komorného videnia, cítenia, telesnosti, zmyslovosti, senzibilného prijímania skutočnosti (ženským) subjektom, ktorý pôvodne iba kladie otázky ďalším, iným (chorí na psoriázu), aby postupne zapojil aj seba a nechal ich napokon zhodnocovať subjektom pri kontakte s cudzím, navyše aj k sebe vizuálne, telesne, negatívne poznačeným, iným subjektom. Situácia sa zvnútra komplikuje v komornom osobnom priestore medzi zdravým verzus chorým aj tak, že cudzí a iný subjekt zostáva, ide pôvodne o anketu a dotazník, v externej aj internej anonymite, identifikuje sa len a len so svojou chorobou. I preto záleží iba na atmosfére, na emóciách Ja a na osobnom poznaní a na pôvodne pasívnych, postupne stupňujúcich sa emóciách narátorky, čo bude novou, získanou, konečnou hodnotou a kvalitou ich (anketa, dotazník) nedobrovoľného aj nenáhodného, a predovšetkým vyžiadaného „nového“, „konkrétneho“ poznania pre potreby vedy a medicínskej budúcnosti z (anonymného, osobného, interpersonálneho) kontaktu.

Poznanie i emócie sa v subjekte narátorky navrstvujú (odpor k chorobe ako takej, k pomenovanej psoriáze ako prejavu krutosti osudu a zosobnenej náhody v podobe intímneho zla) aj doznievajú (porozumenie pre nový život tých, ktorí si zvolili pre svoje Ja masku, aby dokázali komunikovať, či dokonca obstáť v spoločnosti zdravých) a znakovo sa ako v antickej tragédii materializujú do neodhateľného *údelu subjektu*. Ten sa v Brežnej próze jednak v intelektualizovanom a humanizovanom princípe konkrétnej (materiálne vyspelej) spoločnosti a jej širšieho spoločenstva (kolektív zdravých, vyspelá krajina, čisté mesto, profesia chorých, nepoškodená príroda) v dokonalom mechanizme (inštitúcia na výskum psychiky psoriatikov) spoločenského systému materializuje, personalizuje a emocionalizuje do aktívneho estetického a poznávacieho zážitku z kontaktu s iným subjektom tak, že sa narátorka aj subjekt v totožnej pozícii v *nepríbehovej próze* zaujímajú o individuálne bytie i osobné (intímne) jestvovanie iného a cudzieho subjektu v otvorenom, ale predovšetkým nevyškolenom (neinformovanom) spoločenskom prostredí po tom, ako môže náhodne vzniknúť kontaktu s obávaným (iný, chorý) subjektom (viditeľná choroba, červená farba, lupiny, nekontrolovateľné pohyby tela pre neovládateľné pocity, stav, keď telo sa vzoprie mysli). Práve svojím získaným, zmeneným, ale aj *relativizujúcim poznaním* – nie za trest – musí subjekt takmer kaffkovsky splynúť s tým, čomu začal rozumieť, s čím začal

pozitívne cítiť (anketárka vo finálnej časti svojej práce má na svojom tele prvé príznaky lupienky). Autorka necháva svoju narátorku z (dna) intímnej empirie a (raného) nového poznania o inom človeku hľadať *novú formu subjektivity*, ktorá odmieta svoje jestvovanie vo forme kontinua udalostí okolo subjektu v čase. A to najmä preto, že vzniká ad hoc zo série okamihov, detailov, jednotlivostí, čo sa „dostavili“ ako následok za predchádzajúce problémy a prekážky. Najskôr i preto nie sú vo svojej rozličnosti uzavreté a nemenné. *Nová subjektivita* tak zostáva otvorená, flexibilná, ale natrvalo sa spája so schopnosťou (seba)analyzovať a (seba)vyhodnocovať novú a v novej situáciu pre (neistý, meniaci sa) subjekt. A to i preto, lebo subjekt musí, ak chce jestvovať v neustálenej situácii, pochopiť a vyhodnotiť svoj *mikropriestor* (spôsob svojho života) a spoločenský *makropriestor* (kontaminácia foriem a výrazov na prax života “všetkých” a „jeho“ reálne jestvovanie). Foucault v tejto súvislosti uvažuje o „*životnom štýle*“ (Foucault, 2000), ktorým vzniká príležitosť reagovať nielen na *existenciu Ja „tu a teraz“*, ale aj na nové, zmenu zodpovedajúce chápanie obsahu, zmyslu a účinnosti *pravdy*. Pravda prestáva byť zovšeobecňujúcim objektom úvah o platných, dohovorených, tradíciou rešpektovaných (svojich) axióm, skôr sa v postmodernej spoločnosti od postoja k pravde očakáva, že sa bude zaoberať *pravdami užitočnými*, teda aj zodpovedajúcou *morálkou* a jej dosahom na jednotlivca, jeho jedinečnosť a na jeho *schopnosť hovoriť o sebe druhým, iným, cudzím*. A navyše si uchovať svoju identitu napriek praxi „súčasnnej“, *flexibilnej morálky a dokázať*, že aj v priestore *relatívnych istôt* sa musí subjekt presadiť schopnosťou objektívne hodnotiť seba, ale predovšetkým mať danosť reflexiou a kritickým postojom rovnako objektívne hodnotiť iných.

Psoriáza je latinské „slovo“ a „meno“ na terminologické vyjadrenie a pomenovanie nepríjemného, nevyliciteľného, neinfekčného, výrazného, farebného kožného onemocnenia s obrazným pomenovaním lupienka. Od celku kože ľudského tela konkrétneho človeka sa oddeľujú z neznámej príčiny, v neočakávaných situáciách, v nepredpokladanom čase, meniacom sa počasí, ale predovšetkým neschovateľným, nezatajiteľným spôsobom a vedou neobjasnený podnet (jeho, nahradené novými) šupiny z (jeho) tela človeka.

Chorý sa „vzylieka“, mení sa na niekoho iného tým, že sa nedobrovoľne a nekontrolovateľne oddeľuje od svojej kože, jej častí a na nových miestach sa začína premena jeho podstaty z človeka zdravého, otvoreného skutočnosti s konkrétnymi povahovými vlastnosťami, záujmami, vzťahmi k iným zdravým jednotlivcom na človeka iného, outsidera, na psoriatika utiahnutého do sveta svojej choroby, oddeľujúceho sa od spoločnosti, skrývajúceho svoje zradné miesto na tele aj na spoločenskom sebedomí, až sa jeho premena a zmena ukončí tým a tak, že sa jeho Ja prepodstatní na cudzie Ja toho, kto sa stotožnil s viditeľnými prejavmi choroby a povýšil ich na svoje nové Ja. Nové Ja ho vťahuje do svojho nového a nepoznaného subjektu, do egocentrického, emotívne preexponovaného, neisté-

ho, zraneného, emotívne zlomeného Ja každého, kto mu takú príležitosť (pre emóciu, z ľútosti, zblíženia, pre gesto pochopenia, pátosu osudovosti, potreby stotožniť sa s ním v jeho inom svete) pri kontakte s ním vytvorí a dovolí mu, či sa jednoducho jeho verbálnemu a emotívnemu nátlaku iba nedokáže emóciou a rozumom ubrániť.

Pri oddeľovaní sa od svojej (fyzickej) podstaty sa obráteným spôsobom modeluje (emočný, sociálny, psychický, komunikačný) subjekt, ktorý zo svojej (bolestivej, krutej, neliečiteľnej, ovládajúcej ho) inakosti vytvorí svoje nové Ja, nový úkryt, svet svojej imitovanej harmónie, pretože: „*Premenému milencovi sa sivá, matná koža zmení na zelené šťavnaté šupiny. Stane sa čudne krásnym, u mnohých chameleónov a leguánov svedčia živé, pekné farby o šťastnom vnútornom stave. (...) Psychologička sa pokúša preložiť šupiny do psychologického jazyka. Čiastočne sa jej to podarí, ale to podstatné sa nedá dešifrovať*“ (Brežná, s. 117).

Próza Ireny Brežnej sa otvára podnetným sémantickým vyrovnávaním sa so svetom, stavom, spoločenstvom, takým komorným variantom osobného priestoru Ja a (ne)Ja, kde sa subjekt ukrýva pred okom „všetkých“ a prežíva v krutej osamelosti tak, že ovláda ďalší (zdravý) subjekt nie pre zlo v ňom, ale pre istotu, ktorou si potvrdzuje svoje „autentické“, „ľudské“ jestvovanie v blízkosti iného človeka, ako je (hoci je to) on sám. Azda by v tejto súvislosti bolo možné premýšľať aj o *hre* – na niečo či niekoho – stotožnenej s myšlienkou, gestom, štýlom, nástrojmi na potvrdenie seba, presadenie seba, dôveru v seba samého, pretože „*pri hre však, či sa nám to páči alebo nie, spoznávame ducha. Ved' hra nie je hmota, nech už je jej podstata hocičo*“ (Brežná, s. 117).

\* \* \*

„*Politikom už dávno neverí, no ani vedcom, najmenej tým, ktorí sa zaoberajú štúdiom ľudskej psychiky, sklamala sa aj vo fyzike, ako sa môže spoliehať na vedu, ktorá na jednej z vrcholných princípov povýši princíp neurčitosti, z neurčitosti sa chorie, z absencie istôt, oporných bodov zaručujúcich ustálenosť a predvídateľnosť, vie to z vlastnej skúsenosti...*“

Etela Farkašová (Záchrana sveta podľa G., s. 70)

V próze Etely Farkašovej *Záchrana sveta podľa G.* sa navodzujú prostredníctvom subjektu chorej, mladej, vzdelanej ženy problémy prekračujúce ju samu: „*Usporiadanie priestoru a usporiadanie času: G. vie veľmi dobre, ako tesne spolu súvisia, zodpovednosť cíti, aj pod vplyvom prednášok, ktoré absolvovala na univerzite, za komplexný časopriestor, niekedy jej táto komplexná zodpovednosť poriadne sťažuje život*“ (s. 40). Vo výpovedi protagonistky sa najčastejšie opakujú slová, príkazy, program a štýl jediného možného (pre ňu správneho) jestvovania, ktoré dokáže akceptovať, spravidla ide o čas, slovo, poriadok, chaos, svet, prav-

du, štvorček, program, ale aj autorita, despotizmus, hrubá sila, deštrukcia, entropia.

Keď ženský subjekt vo Farkašovej próze *Záchrana sveta podľa G.* pozná svoje jediné, možné, ňou vytvorené a uplatňované poslanie v „jej“ svete a vyberie si ho (zachrániť chod a poriadok sveta), musí odmietnuť to poslanie, aké jej pripravili rodičia (vysokoškolské štúdium), ale nedokáže svoj zámer naplniť, lebo sama si nedokáže nájsť takých počúvajúcich a tak vidiacich (s. 72), aby sa s ňou spojili a spoločne vypracovali „projekt“ na záchranu sveta. Dcéra aj so svojím postihnutím a fixnými predstavami o nemennosti toho života, aký pozná, sa stala trestom i krutým osudom pre svoju matku, ktorá do jej nového sveta a iného chápania existencie, hodnôt, kritérií, významov (...) nedokáže, ale ani nechce „vstupovať“, „rešpektovať ho“, ani sa zmieriť s ním, čo aj len pasívnou ľahostajnosťou a rezignáciou pred novou skutočnosťou, teraz už aj svojho reálneho a „nenormálneho“ života. Možno hyperbolizovať, dcéra sa stala všestrannou záťažou pre svoju matku, ktorej obmedzila svojou chorou (manipulujúcou, agresívnou, filozofujúcou, verbálne a informáciami podkutou) vôľou osobný priestor na život, slobodný prejav, ba zlomila aj jej vôľu byť (prejaviť sa) sama sebou. Keď postava pubescentného Fedora v poviedkovom súbore Etely Farkašovej *Reprodukcia času* nevedomky „týra“ bezmocnú, pracujúcu matku svojou láskou ako následkom svojej bezhraničnej závislosti od nej, potom postava dospeljej G. je „múdra“, intelektuálne podkutá, priamočiara, útočne premýšľavá so súborom „chorých“, preto aj svojráznych zdôvodnení, prečo sa to a to nesmie zmeniť, keď to doteraz bolo dobré a isté. Akákoľvek vonkajšia zmena (názov ulice, farba na predmetoch, lepenie plagátov, posun v harmonograme mestskej dopravy a iné príklady) prináša paniku vo vnútornom systéme organizovania času, priestoru a činností, ktoré G. otrocky, hoci aj bez zmyslu a praktického významu udržiava, rešpektuje a vykonáva.

Pevné presvedčenie (fixácia chorého, rozčesnutého vedomia) G. (Gabriel, Galileo, génius, gén, galiba, groteska...), že „svet treba dostať do poriadku“ (s. 77), má popri svojej rigoróznosti aj emotívnu a humanizujúcu polohu: G. sa napriek svojmu despotickému úsiliu nič nemeniť v jej najbližšom okolí a na širom svete, cíti osamelá (s. 71), na všetko je sama (s. 62), bojí sa pohybu času (s. 55), ktorý jej zobral otca (s. 18) a pred očami jej berie aj matku, ktorá ju azda jediný raz ráznejšie zaskočí výčitkou praktizujúceho filozofa, práve tak ako mystika, „akoby si nevedela, že aj my sami sme len prach“ (s. 76).

G. hľadá svojej dvojča, ktoré by o svete, sebe, zmysle žiť a o jeho mechanizme premýšľalo tak ako ona, ale nenachádza nikoho, ani priateľov. Strach a úzkosť zo zmeny, teda tušenie inakosti sveta, v ktorom žijú ostatní, lebo sú iní ako ona, čo G. jasne odlišuje, ju núti precizovať pre seba „svoju“ istotu o „podstate samotného života“. A to musí urobiť, hoci aj proti všetkým, pretože „najvyšším zmyslom je naprávať, opravovať, usporiadať realitu, korigovať ju, vnášať do nej

*poriadok a rovnováhu, mnohí ľudia na to ešte neprišli a niektorí na to neprídu nikdy, preto sa do centra ich života dostávajú rôzne pochybné veci, chvíľami ich G. ľutuje a chvíľami za to nimi opovrhuje“ (s. 39).*

Postavu G. ničia vo vzťahu k matke útrapy chorého, na details naprogamovaného rozumu, v ktorom všetci a všetko podlieha princípu (s. 15), poriadku (s. 18), systému do štvorčekov, pravidelných činností (upratovanie, boj s prachom), diktátom odborných textov, ktoré odovzdane píše matka a tajným osobným zápisom (s. 6 a n.), názorom na čistotu, jednoznačnosť, nemennosť toho, čo G. pozná, s čím má dávnu, denne sa opakujúcu skúsenosť. Postava G. si chaos (sveta, ľudí, dejov) okolo seba uvedomuje výlučne ako negatívnu deštrukciu toho sveta, s ktorým bola zžitá, rozumela mu, vedela sa v ňom orientovať, ba tým, kde vyrastala a na čo orientovala štúdiom svoju budúcnosť, chcela patriť. Prirodzene (po)rozumela jeho racionálnemu vnútornému pohybu, jeho (neviditeľným i viditeľným) cyklom a vývinovej postupnosti, prijala ich jestvovanie za súčasť svojho života a tým, že ich vedel svet a ona racionálne (vedou, praxou techniky) zdôvodniť (pre seba), bez zábran či pátosu vedela ospravedľňovať aj (príležitostné) extrémny v činoch človeka či ľudstva. Postava G. však vstúpila svojou identitou do iného sveta, kde taká tolerancia prestala platiť a ona o nej už nedokázala ani uvažovať ako možnosti, ktorá je iná, alebo je dostupná pre iných. Autorka aktualizuje závažný problém filozofie a etiky, ktorý umiestnila do sveta svojej postavy G. a do jej extrémov z rigidnosti myslenia, uzavretosti do „novej,“ iba sebe zrozumiteľnej skutočnosti a činov, do hodnotenia, postojov a zarádzajúcej „neemocionality“. Subjekt G. je „dvojaký“, navonok patrí (ne)zdravej žene, ktorá sa v modelovaní sveta pre všetkých nevzdáľuje modelovaniu sveta pre seba a seba v ňom, pretože – aj keby to vyznievalo paradoxne – G. neproblematizuje chaos ako jav. Skôr ho vníma ako prekážku pre svoje Ja a to, čo symbol chaosu zastupuje vo „vonkajšom“ svete a núti ju rozlične prijímať skutočnosť. Napokon v eufórii sveta chaosu z vlastnej všemocnosti a otvorenosti nachádza G. iba relatívnosť hodnôt, ktoré ona vyznáva, ale ešte väčšmi opakovane si uvedomuje, že „*po určitom štádiu otvorenosti voči novému či inému sa človek začína uzatvárať do seba. Ukazuje sa, že racionalita má stále ešte na svete pevné miesto*“ (Mistrík, 2003, s. 229).

Postava G. sa znova denne, teda pravidelne, rituálovo „potvrďuje“ vo svojom prostredí i pred sebou tak, že detinsky bojuje s prachom (neporiadkom) v byte a s chaosom (neporiadkom) sveta, lebo je presvedčená, „*že so svetom je to horšie a horšie*“ (s. 15), keďže jeho zmenám už nedokáže vo svojom osobnom (uzavretom) priestore a osobnom (zastavenom) čase porozumieť. Všetkými silami a tyranizovaným najbližšieho okolia „*usiluje sa o usporiadanie priestoru*“ (s. 18), pretože v jej predstave poriadok (istota, systém, svoje) je základ morálky (s. 18) a s pevnou morálkou odchádza strach a úzkosť. Postava G. sa neprejavuje emóciami voči živej matke, ale zaplavuje nimi mŕtveho otca (s. 1). Autorka nedovolí



narátorky ani v náznakoch poodhalíť G. v inej role ako v postavení totálnej manipulátorky, nepríjemného a izolovaného „kohosi“ aj „čohosi“ vo svojom okolí, ďalej ako subjekt zahnaný sebou do svojej bludiska choroby z rozumu a izolovaný v neskutočne, a predsa sa G. ukáže ako človek s vypracovanou sebaobranou. Vo svojom rozdelenom, do štvorčiekov a číslami označenom svete hľadá východisko pred pravdami reálnej skutočnosti. G. sa bojí obrazov krutosti, ktoré prináša televízne spravodajstvo, ale v noci čaká na „svoj“ (mystifikovaný, cudzí, neznámy) hlas v rádiu.

Postava G. je ľudské monštrum s rozumom génia a schopnosťou detsky tvrdohlavo využívať informácie aj chorobou uzavretý obsah i mieru svojho vzdelania a intelektu proti prirodzenosti ľudského, emotívneho, spontánneho, teda proti všetkému, čo je v ľudskej podstate (normálneho = zdravého) človeka. Žena G. odmieta akéhokoľvek cudzieho človeka, ale rozumie kvetinám, uvažuje o teórii relativity, problematizuje tretiu (časopriestor) termodynamickú vetu a bráni sa pred iným svetom intelektuálnymi formulkami o entropii. Farkašovej ženská postava G. má jediný priestor pre svoj osamelý rozum, je ním G. vymyslená, iná, cudzia, tajomná a do podoby obrazcov skonštruovaná ulita z vlastnej chorej identity, v ktorej sa počíta iba s celkom priestoru, ale iba ako s „očíslovaným svetom“ (s. 35), v ktorom si G. mení reálnu, cudziu, ich skutočnosť na svoju skutočnosť tak, aby ju vedela ovládať iba ona.

Až priveľmi sa „filozoviedka“ Etely Farkašovej o žene G. približuje k humanizmu a scientizmu Čapkovho *R.U.R.* i *Bielej nemoci*, nemálo napovedá o Kafkovom obludnom a zúfalom chrobákovi, čo žije len z našej vlastnej neistoty, úzkosti a strachu a z prispôsobujúcej sa premeny a zmeny čomusi, čo si neželáme, ale ani nič nekonáme, aby sa tak nestalo, pasívne sa bojíme. Postava G. sa však svojím návodom na záchranu sveta stáva aj žalmom o zvrátenom využívaní vedenia, poznania a porozumenia v „rukách“, myslí a schopnostiach pre tých ostatných zbytočného človeka, čo prežíva v priestore aj čase, v zajatí vlastného „neprierodného“ rozumu.

\* \* \*

Aktualizované typy z krátkej modernej slovenskej prózy z desiatich rokov nového storočia vo vnútotextovom priestore počítajú vo svojich zložkách s „totalitou“ dominantného subjektu, ktorým sa stala jedinečná ženská (solitérna) protagonistka. Prózy detailizujú situáciu subjektu v ním zostrojenom a domýšľanom zajatí z času, priestoru a časopriestoru vo výraze sna, predstavy a túžby, ale aj v rafinovanom dvojjedinom (reálne – nereálne) seba projektovaní do akcie a sujetu. Napokon ide o prózy, v ktorých v prvej presvedčí protagonistku o jej intímnej realite zákon času, druhú poznanie tajomstva času, tretiu relatívnosť jej situácie vo vzťahu k priestoru a novým subjektom jej nového pohybu a štvrtú paralyzuje strach z viacrozmernosti času, priestoru a umiestnenia seba medzi ich pro-

tipohyby. Subjekt protagonistky sa v pripomenutých prózach dostáva do osobnej krízy z traumy sebazpoznania, ktorú spôsobujú „mechanizmy“ intímnej citovej (strata niekoho, krutosť, bolesť) i pragmatickej (vzdelanie, systém, plánovanie) pamäti, pretože za ňou postáva pokušenie (*Z denníka zrelej ženy*), odvaha priznať si pravdu o vlastnej minulosti (*Tiene papradia*), zúfalstvo osobnej bezmocnosti (ne)uniku pred vlastnou realitou druhého Ja (*Záchrana sveta pod a G.*). Zraniteľný (výtvarníka), zranený (fotografka) a zraňovaný (anketárka, filozofka) subjekt modernej, vzdelanej ženy v reálnom priestore, ktorý ju mení na solitérku s mravnými (seba)krízami v osobnom priestore, ktoré sú len priamoúmerným dôsledkom za príkaz (rozumu) poznať seba samú vo svete iných, nových a cudzích. Racionálne poznanie osobného, ale kedykoľvek a za vhodných podmienok prenosného problému štyri literárne protagonistky paralyzuje, paradoxne, v ich všestrannej ženskosti: omladnúť a byť milovaná, nájsť detskú lásku a zdôvodniť lásku k mužovi, obetovať sa pre lásku a získať názorových spojencov na záchrany seba pre všetkých. Týmto typologicky odlišnými prózami nateraz končí výprava historicky, spoločensky, kultúrne limitovaného ženského subjektu k sebe vo fiktívnej skutočnosti zážitkov v literárnom texte. Autorky odlišným kompozičným postupom a odlišným prototypom subjektu nekonvenčne, skôr otázkou ako odpoveďou, sledovali jeho poiatu epický výraz v situácii, ktorú ovláda druhé Ja v pamäti subjektu, teda vtedy, keď prítomnosť je vertikalizovaná aj paralyzovaná minulosťou subjektu. Literárne postupne poznáva v tvare hlbinej sondy otvorený osobný problém subjektu v jeho osobnom, intímnom, rodinnom i pracovnom, priestore, ktorý sa dostal do krízy, alebo ju prekonal aj so stratou osobného bodu a naliehavo trvá na zmene svojho (doterajšieho) vnútorného, tajomného, minulostného, statického priestoru v pamäti a vo svojej empirii. Krízou identity subjektu v nevyhnutnej literárnej skutočnosti (všedný deň, obyčajná rodina, tradičný problém) sa otvárajú nuansy komornej, pre jej okolie „nezrozumiteľnej“ krízy vo vedomí, emóciách, vzťahoch a vnútro subjektu k problémom v exponovanom (skúsenostne a neprežité) priestore a priestore ženskej postavy v postmodernom (kondenzovanom) „nepříbehovom“, otvorenom prozaickom texte.