

K problematike genderu v českej a slovenskej ponovembrovej próze

– Marta Součková –

Vzhľadom na fakt, že v ponovembrovej slovenskej a českej próze zaznieva množstvo ženských hlasov, ktoré nie je možné zachytiť na limitovanom priestore tohto príspevku, budem sa venovať parciálnym problémom spojeným predovšetkým s konkretizáciou ženského tela a sujetových vzťahov v textoch vybraných autoriek,¹ t. j. fikcionalizáciou skúsenosti, ktorá je vlastná predovšetkým ženskému subjektu.

Zatiaľ čo telesnosť a sexualita boli v prednovembrovej literatúre väčšinou tabuizované, v próze po roku 1989 tematizujú viaceré autorky motívy pôrodu, potratu, orgazmu, frigidity či menštruácie viac alebo menej otvorene. V prózach Uršuly Kovalykovej, Terezy Boučkovej, implicitnejšie v textoch Moniky Kompaníkovej a Petry Hůlovej sa, metaforicky povedané, ozýva smiech medúzy. Hélène Cixousová vo svojej známej eseji píše:

1 Pôjde predovšetkým o prózy slovenských autoriek, ktoré sú predmetom môjho dlhodobejšieho výskumu, texty českých autoriek sú prostriedkom na komparáciu aspektov ženského písania, bez striktnnejšej hodnotovej diferenciacie.

Žena se musí napsat, pretože práve ona ztèlesňuje invenciu nového, rebelantského spôsobu psaní, ktorý jí v okamžiku jejého osvobození umožní realizovať nezbytné prúhomy a transformácie v jejích dejinách, [...] Piš sebe samu: tvé tělo musí promluvit. Jen tak vytrysknou nekonečné zdroje nevědomí. [...] Psaní, čin, jehož prostřednictvím se nejen „vytvoří“ odcenzurovaný vztah ženy k vlastní sexualitě, k jejímu ženskému bytí a který jí zprostředkuje přístup k vlastní síle; vrátí ženě její majetek, její rozkoše, její orgány, její nezměrná tělesná teritoria, která drželi zapečetěná; vytrhne ji z té přemožšíšované struktury, v níž jí bylo vždycky vymezeno jen místo pro hříšnice (ona byla vinna vždy a vším): tím, že touží po rozkoších i tím, že po nich netouží; tím, že je frigidní i tím, že je moc „nadržaná“; obojím současně; tím, že je moc mateřská i tím, že není matkou v dostatečné míře; tím, že má děti i tím, že je nemá; tím, že je kojí i tím, že nekojí.

(Cixous 1995: 14)

V naznačenom zmysle do ponovembrovej literatúry prenikajú motívy necenzurovanej sexuality, ale tiež demýtizovaného materstva či partnerstva. Kovalyková v poviedke „Šelma“ (zo zbierky *Travesty šou*, 2004) vytvára postavu Pauly, ktorá „ani nie je žena, je to koncentrácia sexu, takže je úplne jedno, aké máte pohlavie, zbalila by aj bezpohlavnú muchu“ (Kovalyk 2004b: 10). Paula je v poviedke prezentovaná nielen ako žena s „odcenzurovaným vzťahom k vlastnej sexualite“, ale rozprávačke v poviedke Kovalykovej je sympatická, nevystupuje v role „hriešnice“. Poviedka zaujme čitateľa vo viacerých rovinách: prvoplánovo témou Paulinej hyperbolizovaného libida, za ktorým sa v druhom pláne rozkrýva problém nevydareného manželstva protagonistky. Paula plní v poviedke funkciu potenciálnej zvodkyne mladého stopára, čím dochádza jednak k narušeniu predstavy o iniciátorovi erotického dobrodružstva, ktorým býva zvyčajne muž, jednak k sklamanému očakávaniu čitateľa vyplývajúceho z neuskutočneného flirtu. Neznámy stopár totiž odmieta Paulinu aktivitu, ktorú nechápe ani jej manžel: „Keď chceš sústať, si nymfomanka, keď nechceš, si frigidná, len tú prekliatu zlatú strednú cestu, ktorú omieľa môj manžel, sa mi nikdy nepodarilo nájsť“ (ibid.: 13). Čitateľa zarazí vulgárna priamočiarosť Paulinej výpovede: „Rebelantský spôsob písania“ je viditeľný, Paula rozpráva ako kočiš, čo sa nezhoduje s prezentovaním ženskej postavy, na ktoré sme boli v literatúre zvyknutí. Narátorka tiež otvorene opisuje intímne časti ženského tela: „Koža na stehnách sa leskne v posledných lúčoch zapadajúceho slnka a kučery na jej vagíne pripomínajú zlepenú srst' uškátcov“ (ibid.: 17).

Debut Terezy Boučkovéj *Indiánský běh* (1991) sa začína narodením protagonistky, ktorej sa nechcelo „z teploučkého bříška“ (Boučková 2007: 7), motív pôrodu sa opakuje i v jej ďalšom texte *Křepelice* (1993). Intímna skúsenosť ženy je zaznamenaná vecne a s ironickou distanciou vlastnou tejto autorke: „Byly jednou jedny zelené dlaždičky. Byla vyhrnutá košile. Byl mokrý hadřík na čele, zhluboka se nadechni, zadrž dech, uchop se rukama pod koleny, přitáhni si je k hrudníku, dej bradu na prsa a tlač ze všech sil, Hano, ze všech sil! [...] Byla jednou jedna Hana. Z té Hany Jan“ (ibid.: 99).² Úryvok pripomína rozprávku, ktorá končí narodením Jana, no pôrod tu nie je opísaný ako najväčší či najkrajší zážitok ženy, naopak, je stvárnený s priam medicínskou presnosťou až drsnosťou, zároveň je však v texte citelný istý rytmus (opakovanie slov „byť“ a „jednou“, využitie exklamatíva, enumerácia činností atď.). Odlišné prezentovanie pôrodu súvisí s demýtizáciou materstva, s „prehováraním“ ženského tela a môže vyvolať otázku o tzv. estetike utrpenia:

Vyskytly se pokusy vytvořit výhradně ženskou estetiku založenou na intimních, výlučně ženských zkušenostech a biologických pochodech, jako jsou například porod, kojení, menstruace, znásilnění a sexuální násilí. Problém spočívá v tom, že ženská estetika je pak zobrazována jako estetika utrpení. [...] Příliš je pak také kladen důraz na obsah proti otázkám stylu a formy. (Morrisová 2000: 99–100)

Takéto úvahy by potvrdilo modelovanie motívov potratu, interrupcie, menštruácie či znásilnenia, a to aj v polemickom dialógu s textami mužských autorov. Dané motívy nie sú v dielach ženských prozaičiek stvárnené ako dôsledok sociálnych vzťahov ako napríklad v socialistickom realizme, ale súvisia s tematizáciou výostne ženskej skúsenosti. V próze Terezy Boučkovéj *Indiánský běh* je potrat pre protagonistku traumou,³ ktorá ju natrvalo poznačí – hrdinka a zároveň priama

2 Ironické stvárnenie pôrodu objavujeme aj v poviedke Zuzany Mojžišovej „To je vaše?“ z debutu *Afrodithé* (1997): „Pripli ma na kontrakciomer. Z času na čas ticho zapípal a zavrel. Všetci odišli. Snáď prídu v pravý čas. Prišli ma odopnúť. Treba chodiť. Hore-dole po sále. Po hodine som mala dojem, že tam ako vlastné poznám každú popukanú kachličku. [...] Vychádzalo to zo šušky. Bolest'. Ako remeň. Dala sa vydržať. Nedala sa pustiť. Ako na ceste s obrovskými hrboľmi. Kontrakciomer kreslil orgastické krivky. Pekelná švanda. Ale raz sa to skončí. Určite“ (Mojžišová 1997: 63).

3 Aj o tejto negatívnej skúsenosti hrdinky, ktorá na rozdiel od iných spolupacientiek túži po dieťati, píše T. Boučková bez sentimentu, odpatetizovane, ba sarkasticky: „Voziky s ženami. Nemohou se dočkat, už aby to bylo. Lékaři pracují jako u běžícího pásu. Několik

narátorka si namýšľa, že je tehotná, robí všetko pre to, aby mala potomka, až si napokon adoptuje dieťa. Produktívne je tu prepojenie motívu hľadania vody v studni a neplodnosti hrdinky, rovnako márne ako objavovanie prameňa je i úsilie protagonistky otehotnieť. Telesnosť v inej podobe modeluje vo svojich poviedkach Monika Kompaníková, ktorá píše o biologických procesoch prirodzene, že si ich tematickú inovatívnosť ani neuvedomíme. Protagonistka poviedky „Hladina ustálená“ (z debutu *Miesto pre samotu*, 2003) Ema je fyzicky vyspelejšia ako jej rovesníčky, jej matka, naopak, sexuálne dozrieva neskoro. Pre Kompaníkovej postavy je dôležitý dotyk a sexualita, Ema napríklad intenzívne precituje telesné dospievanie: „Keď jej napučali prsia, prikľadala k mriežkam [v bazéne; pozn. M. S.] tie, lebo na nich je pokožka jemná, pečiatka vybledne oveľa neskôr a chalani ich chcú ofukovať, čo nie je nepríjemné. [...] Jej nočnou morou bola menštruácia, pri ktorej videla nadarmo odtekať toľko vlastnej drahocennej krvi“ (Kompaníková 2003: 29). V Kompaníkovej textoch čitateľa neprekvapí ani nahota postáv, motivovaná ich prebúdzajúcou sa sexualitou a vyjadrujúca dôvernú dvoch ľudí. Takým je vyzliekanie sa Heleny a Dávida v úzkom priestore starého auta v novele *Biele miesta* (2006), čiastočne tiež terapeutické milovanie dievčiny a jej priateľa v poviedke „Vlčia tma“ z debutu. Nahota, podobne ako nezvyčajný, pozošivaný či roztrhaný odev postáv, súvisí s detabuizáciou tela, no tiež s izoláciou Kompaníkovej zvláštnych, samotárskych postáv. Obdobne prirodzene ako Kompaníková tematizuje telesnosť a intimitu Petra Hůlová v debute *Paměť mojí babičce* (2002), pričom akceptovanie pohlavného aktu je tu podmienené témou: odlišnými podmienkami v Mongolsku (pars pro toto silnou patriarchálnou tradíciou), magickou spätosťou človeka s prírodou a motívom prostitúcie. Vzťah muža a ženy, a to aj incestný, stvárnjuje Hůlová ako subordináčny, no jej hrdinky (akokoľvek vidíme medzi nimi generačné rozdiely) prijímajú svoje pozície pomerne pasívne. Na druhej strane, prirovnanie prvého pohlavného styku protagonistky k zarezaniu ovce naznačuje nielen spojenie personálneho a prírodného bytia, ale tiež necitlivosť až brutalitu aktu – čitateľ vie, že sa stalo veľa:

Myslela jsem, že poprvý to strašlivě bolí. Říkala to Dulma, holka, co měla na internátu postel vedle mě a o těhle věcech dost věděla, ale nic to nebylo. Na

desítek rodu *Homo sapiens* skončí to dopoledne svůj život v kýblu pod stolem. Ženy si chvíličku pospí a ještě téhož dne si napudrují nos a jdou domů nebo do kina, nestojí to ani za řeč. [...] Mohli by nám do kolínek zamíchat ta embrya, aby se vysoce humánní bezplatný zákrok rentoval“ (Boučková 2007: 48).

kalhotkách jsem měla mrňavou krvavou skvrnu, jako když se tátovi úplně nepovede zaříznout ovci, a v guanzu jsem chvílema cejtila, že si musím sednout nebo se poškrábat, takový to bylo divný řezání mezi nohama. Jinak nic. (Hůlová 2009: 48–49)

Iným spôsobom tematizuje telesnosť Jana Juráňová, ktorá vo viacerých textoch poukazuje na zväzovanie ženy do pomyselných sietí konvencií.⁴ Na ilustráciách z *Kroniky kobiet* v próze s dievčenskou hrdinkou *Iba baba* (1999) je oblečenie i obuv prezentované ako ťaživé, sťahujúce, stiesňujúce, obmedzujúce, podobne ako v texte: „A čo ten šlachtic s tými deťmi potom robil, keď mu ich porodila? [...] Potom mu ich vychovala, ak neumrela pri nejakom ďalšom pôrode, to sa vraj často stávalo, lebo tie princezné boli vtedy celé postláčané v korzetoch a pásoch cudnosti, no hrôza“ (Juráňová 1999: 18). Predmetom kritiky sú tu dievčatá, ktoré sa podriaďujú „mýtu krásy“, t. j. nosia vysoké podpätky, maľujú sa, lakujú si nechty a sú vychudnuté. Sojka, protagonistka *Iba baby* sa od nich dištancuje: Chce nosiť tenisky, napcháva sa koláčmi, nemaľuje sa, neholí si nohy a je strapatá. Prostredníctvom nej vytvára autorka typ nekonvenčnej hrdinky, demýtizuje zaužívaný obraz dievčaťa v slovenskej literatúre pre deti a mládež.

Uvažovanie o arachnologickej koncepcii textu nepriamo podmieňuje aj ilustrácia na obálke prózy Jany Juráňovej *Utrpenie starého kocúra* s podtitulom *Mor(t)alítka* (2000). Vidíme na nej dámu odetú v čiernom, v šatách evokujúcich minulé storočie, zajatú v symbolicky červenej pavučine, v sieti. Spútanosť ženy na ilustrácii je pozorovateľná vo viacerých rovinách: Čierno-červeno-biela farebnosť vyvoláva negatívne sémantické asociácie prijímateľa, žena je na vozíčku (okrem siete jej v pohybe bráni telesný handicap) a stiesnenosť ženy naznačuje tiež jej nepohodlné, hocako elegantné oblečenie. Zuzana, protagonistka prózy *Utrpenie starého kocúra*, je spútaná vlastným telom ochrnutým od pása nadol, čo možno interpretovať metaforicky. Akt znásilnenia protagonistky sa jej telesným handicapom spochybňuje a zľahčuje; fyzická necitlivosť hrdinky je pre vyšetrovateľov zločinu či iných

4 V druhej knihe J. Juráňovej *Siete* (1996) možno pozorovať čiastočnú nadväznosť textu na tzv. arachnologickú koncepciu, ovplyvnenú i Barthesovou hypológiou (bližšie Borkowska 1997). Protagonistka novely „Do siete odetá“ Šeba sa usiluje vymaniť zo siete konvencií (motív predpokladaného vydaja dievčat či nemožnosti vystupovať v role poradkyne kráľa), hoci sémantika siete je viazaná tiež na rozprávkovú predlohu o múdrej rybárovej dcére. Aj v tvorbe Jany Bodnárovej sú prezentované motívy ženského tela a incipit prózy „Popříběhy“ z knihy *Insomnia* (2005) – „Š/žijem z maličkosť“ – naznačuje (arachnologickú) prepojenosť medzi elementárnou ženskou činnosťou a písaním.

ľudí smerodajná. Zuzana sa rozhodne vziať spravodlivosť do vlastných rúk – nepomstí sa však páchatelovi ani redaktorovi, ktorý uverejnil text o jej necitní aktu, ale spisovateľovi, ktorý si vybral čiernokronikovou správou ako námet na poviedku (alúzia na text Pavla Vilikovského „Eskalácia citu I“ z knihy *Eskalácia citu*, 1989).⁵ Prostredníctvom motívu poviedky napísanej mužom sa v Juráňovej novele zdôrazňuje rozdiel medzi ženským a mužským písaním, pričom autori nemôžu podľa hlavnej postavy presvedčivo zachytiť pocity ženy:

Keď sa jej stala tá vec v parku, znovu si prečítala poviedku autora, ktorý bol v pavilóne na besede. Potom si prečítala ďalšie jeho poviedky a potom ešte poviedky ďalších autorov. Mnohí boli posadnutí znásilňovaním. Tou – podľa nich – prirodzenou samčou silou. V ich poviedkach to bola oslava samčej potencie, pri ktorej si podľa ich predstavivosti užila vždy aj obeť. Autori týchto poviedok Zuzanu nezaujímal. Po čase prestala s čítaním ich výtvorov, pretože nebolo možné ani únosné v tom pokračovať. (Juráňová 2000: 63–64)

Juráňová sa vyjadrila podobne: „Prečo by som sa mala identifikovať so ženskými postavami napísanými mužmi a cítiť sa pri tom ako v oslej koži, keď mám toľko iných skvelých možností? Okrem toho, ne baví ma čítať o skúsenosti človeka všeobecne, ktorú popisuje muž, tak veľmi určený svojím penisom“ (Juráňová 1999: 52). Uvedené tvrdenie autorky možno vnímať na pozadí gynokritiky, v ktorej je text figúrou tela (bližšie Borkowska 1997: 104).

S konkretizáciou ženskej skúsenosti súvisia sujetové vzťahy medzi mužom a ženou, ženou a ženou či matkou a deťmi. Pre ponovembrovú prózu je príznačná ich deidealizácia až anestezizácia: Postavy si často neuvedomujú, ako veľmi ubližujú ľuďom okolo seba, nie sú schopné komunikovať, frekventované sú motívy neúplnej rodiny, rozvodu či odchodu. Vzhľadom na tému genderu možno v ponovembrovej próze sledovať najmä stváranie intímneho aktu. Objavujeme tu preexponovanú sexualitu postáv podobne ako ich frigiditu. Pohlavný akt sa detabuizuje, a to i v zmysle nemožnosti dosiahnutia orgazmu, tematizuje sa odpor ženy voči milovaniu s mužom aj telesné násilie. Alexandra Berková v novele *Temná láska* (2000) hyperbolizuje dominanciu muža,

5 Aj na materiáli ďalších textov J. Juráňovej, no tiež U. Kovalyk, I. Ruttkayovej či I. Hrubaničovej by sa dalo uvažovať o „prepísovaní“ mužských textov (bližšie napríklad Součková 2006, 2007).

ktorý svoju partnerku týra fyzicky i psychicky, ak jej odopiera čo i len náznak nehy: „Probudilo mě šmátrání pod dekou: přiklekl a pokouší se mě oplodnit. S funěním se snaží vecpat do mě své ochablé plodidlo, heká, kňučí a vzteká se – pak do mě kopl a odešel“ (Berková 2000: 9). Výber slovíec a iných slovných druhov manifestuje odcudzené, až brutálne necitlivé relácie medzi mužom a ženou, ktorá sa však natoľko bojí zostať sama, že i v takomto vzťahu zostáva „dobrovoľne“ – v závere textu síce odchádza, ale nič dobré ju nečaká. Protagonistky próz Kovalykovej sú buď pasívnymi účastníkami pohlavného aktu, alebo ho precitujú ako ničivý.⁶ Osobne nepoznám v slovenskej próze desivejší obraz telesného aktu ako v poviedke Uršuly Kovalykovej „Samovražda“:

Sedíme na posteli a ty ma bozkávaš. Mám pocit, akoby si mi chcel vyhrýzť z tela všetky znamienka. Nemám chuť sa milovať, ale ty ma chytáš za krk a rukou, ktorá nestrpí odpor, si rozopneš nohavice. Ale áno, povieš, a ja cítim, ako do mňa vrážaš tvrdý, horúci penis. Ležím. Ako bábka. A tvoje boky pumpujú do mojich bokov pohybom, ktorý som videla na otcových pornokazetách. Nevnímaš ma. Snažím sa ti hľadiť do očí. V tejto hre hrám iba vedľajšiu rolu. Tvoj pot ma štípe na stehnách, penis ma krája ako narodeninovú tortu. Niekde v hlave počujem matkin hlas. Musíš dobre vyzerat! Vravíš: krič, ale ja nedokážem zo seba vydať ani najmenší zvuk. (Kovalyk 2004b: 49)

O vzdialenosti medzi postavami svedčí opäť nielen výber slov, ale tiež motív nevnímania a zbytočného úsilia postavy dívať sa partnerovi do očí. Takéto obrazy súvisia so stratifikáciou sveta na, zjednodušene povedané, agresorov a ich obeť, ktorá sa objavuje najmä vo feministickej lektúre.⁷

V ponovembrovej próze je málokedy prezentovaný harmonický, rovnocenný vzťah muža a ženy: Výnimkou je napríklad láska Tomáša a Ráchel v románe Hany Andronikovej *Žvuk slunečních hodin* (2001), ktorú však autorka miestami patetizuje a melodramatizuje: „Jak od ní dokáže odejít? Vstal a obešel stůl. Tvář v paprscích světla ve zlatě,

6 Ak aj protagonistka románu U. Kovalyk *Žena zo sekáča* (2008) zažije skvelé milovanie, na konci textu sa dozvedá, že noc strávila s vlastným, dlho hľadaným bratom.

7 Na diferencie medzi feministickým, ženským a feminínnym písaním poukazuje napríklad Elaine Showalterová (bližšie Oates-Indruchová 1995). V českej próze sú feministické texty možno menej ilustratívne, „bojovné“ ako slovenské, avšak zároveň viac tendujú k rekreatívnej lektúre (mám na mysli najmä pokusy Evy Hauserovej a Caroly Biedermanovej prepojiť sci-fi s feminizmom).

bušení ve spáncích. Vkleče se ponořil do záhybů žlutooranžových šatů a strhl ji k sobě. Vzpínal k ní ruce jako při horoucí modlitbě, zoufale a prosebně. Modlitba beze slov. Uváznutí. Kůže a temně rudý mech koberce lemovaný havraními vlasy“ (Andronikova 2008: 16). Navyše, autorka primárne netematizuje ženskú skúsenosť, ale konkretizuje vojnu a holokaust z rôznych pohľadov.

Pri zobrazení vzťahov medzi matkou a dcérou možno v ponovembrovej próze pozorovať jednak demýtizáciu materskej roly, jednak jej idealizáciu v zmysle spojenectva medzi matkou a dcérou. Ženská postava už často nechce byť „iba“ matkou, túži sa realizovať v práci, chce, aby ju muž akceptoval vo viacerých rolách. Kovalyková v poviedke „Šelma“ spája ženskú sexualitu s motívom materského mlieka, pričom ako podstatná sa tu javí negatívna skúsenosť s mužovou neschopnosťou prijať ženu ako milenkú i matku: „Alebo keď som dojčila malú,“ ozve sa znova, „mala som veľa mlieka a pri orgazme mi striekalo z prsníkov na všetky svetové strany. Vieš, čo urobil?“ (Kovalyk 2004b: 15). Uršula Kovalyková integruje v postave Pauly nadmerné libido i materstvo, pričom zaujíma kritický postoj k prezentovanému „patriarchálnemu“ modelu matky, v intenciách feministickej teórie: „V súčasné patriarchálne kultúre je ‚mateřství‘ ponechán pouze zúžený smysl. Je mu upírán jakýkoli sociální a ekonomický status a jeho smysl je kromě toho přísně oddělován od okamžiku plodení – od jakékoli sexuality“ (Morrisová 2000: 144). Naturalistickosť, drsnosť scény milovania zosilňuje naliehavosť Paulinej výpovede, no zároveň z nej priamočiaro vyplývajú zámery autorky: Upozorniť čitateľa na netoleranciu muža a ponúknuť riešenie v podobe chápaného spoločenstva iných žien. Motívy materstva a sexuality prelína Kovalyková novátorským, nie však presvedčivým spôsobom aj v poviedke „Tri ženy“ zo zbierky *Travesty šou*, v ktorej sedia tri dcéry pri posteli umierajúcej matky a, čakajúc na smrť, čiastočne rekaptulujú jej život. Šokujúco a nefunkčne zapôsobí v atmosfére nemocničnej izby otázka jednej zo žien týkajúca sa sexuality matky a nasledujúce uvažovanie dcér o danej téme pri matkinej smrteľnej posteli:

Myslíte, že zažila niekedy orgazmus? nadvihla oči žena s okuliarmi. Pochybujem, ozvala sa najmenšia, náš otec na ňu zvysoka kašlal, prišiel z týždňovky domov, prichystal ju na mlieko, ako vravievala, a odišiel zasa do roboty. Znepokojené, že ich mami asi nezažila orgazmus, si sadli vedľa nej na posteľ. Dávali sa jej do tváre. Blondína nehlučne upravila prikrývku. Myslíte, že niekedy onanovala? nedala pokoj najmenšia. A kedy, prosím ťa, veď v kuse

robila, bola rada, keď sa mohla poriadne vyspať, povedala trocha zlostne žena s okuliarmi. (Kovalyk 2004b: 132)

Motív smrti je v poviedke prirovnaný k pôrodu, čím sa zdôrazňuje súvislosť medzi narodením a umieraním, začiatkom a koncom ľudského života (paralela stará žena – bábätko). V danom smere možno citovať slová feministickej teoretičky Elizabeth Bronfenovej z reflexie o ženskom mŕtvom tele v literatúre:

Reťazec žena–smrť–lono–hrob sa redukuje na ambivalentnosť, v ktorej matkin dar zrodenia je zároveň i darom smrti, objatie milujúcich ľudí značí aj stratu a zánik vlastného ja. [...] Postava matky (lono) nie je len totožná so smrťou v zmysle návratu do stavu nebytia (hrob), ale je to skôr funkcia matky i milenky ako alegória stavu ľudskej smrti, ako fixný obraz ľudského osudu. (Bronfen 1995: 16)

O ženskom písaní svedčí tiež motív vajička vo fiktívnej autobiografii Jany Bodnárovej *Takmer neviditeľná* (2008), predstavujúci zrod i zánik tela, život aj smrť: „Prastará mama sa každú minútu mení na krehký rad živočíchov pred existencie človeka. Napokon sa zavinie do vajička s tenučkou škrupinou“ (Bodnárová 2008: 27). Vzťah medzi matkou a dcérou v tvorbe Jany Bodnárovej, Moniky Kompaníkovej, Inge Hrubaničovej, Petry Soukupovej a Alexandry Berkovej je komplikovaný, a to aj vzhľadom na ich úsilie oslobodiť sa „od matkinej postavy, roz dvojenej na ‚matku‘ a ‚ženu‘, či vyrovnávať sa – povedané so Simone de Beauvoirovou – s bytosťou ‚tej druhej‘“ (Farkašová 2003: 80). Emócie protagonistiek oscilujú medzi láskou a nenávisťou k matke, postavy sa cítia deťmi, no zároveň sa samy stávajú matkami:

Zase udělá tu špatnou ze mě. Nevěnuju se dost svým dětem. Ne jako ona, která s náma seděla každý odpoledne u stolu, a když sme měly všechny úkoly udělaný, tak si vymejšlela podobný, abychom měly co dělat a nemarnily čas čtením nebo čímkoliv zábavným. Ale třeba sem ta špatná. [...] Taková malá osůbka, proč se jí pořád bojím, přemýšlí matka, už sem velká, už na mě nemůže. (Soukupová 2009: 218–219)⁸

8 Aj Inge Hrubaničová v debute *Láska ide cez žalúdok* (2007) tematizuje sujetové vzťahy medzi matkou a dcérou podobným spôsobom, no občas sa pohybuje na krehkej hranici melodrámy: „A plakala, a plakala, a nevedela ešte, koľko dievčatá musia plakať, kým vyrastú, stvrdnú, skamenjú, a kým sa naučia kriviť ústa práve tým spôsobom, aby sa ich každý bál“ (Hrubaničová 2007: 58).

Podobne necitlivá je matka v novele Alexandry Berkovej, pričom jej anestetickosť podčiarkuje motív gravidity: „Mŕj roční bratr stojí v postýlce s nudlema u nosu a křičí, matka s velikým břichem válí těsto na stole a já chodím kolem, pětiletá, a bubnuju ze všech sil na plechový bubínek – aby si mě všimli – aby mě slyšeli, aby nás někdo zachránil“ (Berková 2000: 21). Protagonistka, ktorá sama vychováva „larvu“, čiastočne v role matky zlyháva, no z textu zaznieva predovšetkým obviňujúci tón voči patriarchálnej výchove nútiacej ženu podriaďovať sa mužovi. Aj v novele M. Kompaníkovej *Biele miesta* je modelovaný ambivalentný vzťah Terezy k čudáckej, až patologickej matke a zároveň inovovaný motív spojenectva matky a dcéry, ktorý objavujeme v textoch Kovalykovej.⁹ Súrodenci v Kompaníkovej novele totiž tušia pravdu o zabití otca matkou, no obaja sa rozhodnú mlčať, ak sa zločin implicitne prezentuje aj ako trest za predchádzajúce činy muža. Presvedčivé modelovanie emócií medzi matkou a dcérou je najmä v textoch, v ktorých je otec prezentovaný ako agresor a pijan¹⁰ alebo z rodiny odchádza. Pars pro toto v debute Terezy Boučkovej *Indiánský běh* meno matky – Alfa – evokuje akýsi začiatok rodu, pričom je evidentné, že napriek všetkým matkiným chybám existuje medzi ňou a deťmi veľká súdržnosť, a to aj vzhľadom na emigráciu otca. Podobné – rodové – spojenectvo nachádzame v textoch J. Bodnárovej či P. Hůlovej. Protagonistka Bodnárovej literarizovanej autobiografie *Takmer neviditeľná* je spojená so všetkými ženami rodu, modelovanými až archetypálne: „Všetky tie staré ženy v našej rodine obratne preberali obrázky smrti. Robili to rečou dedinských žien. Plnou obrazov ako prapôvodná reč“ (Bodnárová 2008: 9). Takéto spojenectvo však nesvedčí o mýtizácii ženského sveta ani o vytváraní ideálneho rodinného súručenstva, naopak, súvisí s prirodzeným svetom hrdinky, jeho poznaním: „Píšem o starých matkách, pramatkách, pretože starých otcov som málo poznala. Zostali kdesi v úzadí, strážení spomienkami svojich žien. Stará mama hovorila: ‚Tvoj starý otec bol prísny, ale spravodlivý. Tvoj starý otec poznal iba prácu‘“ (ibid.: 44). Spätosť medzi ženami jedného rodu podčiarkuje Hůlová aj

9 Spojenectvo dvoch žien (matky a dcéry alebo priateľiek) evokuje feministické koncepty tzv. sisterhood, vzájomnej podpory žien vo svete mužov (bližšie pozri Farkašová – Szapuová 2002: 252).

10 Napríklad v poviedke „Betrix a ja“ z debutu U. Kovalyk *Neverné ženy neznášajú vajíčka* (2002) matka ráno „vyberala zvyšky skla z mojich vychrtlých nôh. Teplými ústami sa dotýkala jemných vankúšikov a spomedzi palcov na mňa žiarili dúhové monokle, ktoré jej otec urobil pod krásnymi smutnými očami. [...] Cítila som sa ako uštvané zviera. Každý večer som dúfala, že otec možno nepríde, alebo si niekde na schodoch vylomí krk“ (Kovalyk 2004a: 7).

prostredníctvom narácie: V debute *Paměť mojí babičce* rozpráva päť postáv, čím sa viaceré udalosti osvetľujú z rôznych uhlov.¹¹

Tematizovaním tela, lesbickej lásky, no i „stelesnievania“ slova sa aj Inge Hrubaničová vo svojom debute *Láska ide cez žalúdok* (2007) približuje tzv. ženskému písaniu: seba-objavovaniu a seba-vyjadreniu ženského subjektu, ktorý sa neustále hľadá a sponchybňuje, osobnosť sa rozkladá, nielen na feminínne a maskulínne v nej, ale problematizuje sa tiež rod prostredníctvom jazyka či narácie. V takmer dramatickom dialógu, ktorým Hrubaničová rámcuje epické časti debutu, sa premieňa rod, žena hovorí ako on a naopak, gender je tu záležitosťou jazyka. Rytmus prózy, refrénovité opakovanie motívov (napríklad komplementárneho mlčania), vytvárajúcich istú skladobnosť, ako aj hudba, ktorú Armina stále počúva, evokujú ženské písanie. Protagonistka debutu Armina (prešmyčka v mene evokuje nielen Sládkovičovú Marínu, ale tiež ženské spracovanie citovosti, podobne ako v Juráňovej *Utrpení starého kocúra*) naliehavo pociťuje potrebu blízkosti a komunikácie. Kým dialóg s okolím nie je zmysluplný, „komplementárne mlčanie“ nastáva vo vzťahu ženy s inou ženou: „[...] a v noci sa budeme milovať na pláži pod palmami, šialene, vášnivo, gýčovo [...] dávaš mi toľko nehy, ešte nikdy nikto v živote ma nezahrnul toľkou nehou“ (Hrubaničová 2007: 95). Dôležité je tu i objavenie svojej sexuality, a to až vo vzťahu Arminy s inou ženou: „[...] chcem ti povedať, že nebyť teba, nikdy sa nedozviem, že vagína ženy je niečo, čo žije, čo je svojbytné, samostatné, čo si vie žiadať, čo prevráva...“ (ibid.: 78).

Ak sa v súvislosti so ženským písaním uvažuje aj o umlčaných hlasoch, v ponovembrovej próze počuť, metaforicky povedané, skôr krik, lamentácie či dlhé hovorenie, našťastie však nie uslzený plač. Inak povedané – autorky po roku 1989 nemožno nepočuť ani nepočuť.

Pramene

ANDRONIKOVA, Hana

2008 *Žvuk slunečních hodin* (Praha: Odeon) [2001]

BERKOVÁ, Alexandra

2000 *Temná láska* (Brno: Petrov)

11 Zatiaľ čo jednoliatosť hlasov v debute P. Hůlovej sa dá odôvodniť práve rodinnými vzťahmi, podobnosť mužskej a ženskej narácie v próze *Přes matný sklo* (2004) považujem za umelecký nedostatok, respektíve sa autorky (podobne ako napríklad H. Andronikovej) nie vždy darí zachytiť reč mužskej postavy.

BIEDERMANNOVÁ, Carola

1992 *Ti, kteří létají* (Plzeň/Bratislava: Laser/Abrakis)

BODNÁROVÁ, Jana

2005 *Insomnia* (Bratislava: Aspekt)

2008 *Takmer neviditelná* (Bratislava: Aspekt)

BOUČKOVÁ, Tereza

2007 *Indiánský běh, Křepelice, Když milujete muže* (Praha: Odeon) [1991, 1993, 1995]

HAUSEROVÁ, Eva

1992 *Cookyně* (Praha: Ivo Železný)

HRUBANIČOVÁ, Inge

2007 *Láska ide cez žalúdok* (Bratislava: Aspekt)

HŮLOVÁ, Petra

2004 *Přes matný sklo* (Praha: Torst)

2009 *Paměť mojí babičce* (Praha: Torst) [2002]

JURÁŇOVÁ, Jana

1996 *Siete* (Bratislava: Aspekt)

1999 *Iba baba* (Bratislava: Aspekt)

2000 *Utrpenie starého kocúra. Mor(t)alítka* (Bratislava: Aspekt)

KOMPANÍKOVÁ, Monika

2003 *Miesto pre samotu* (Levice: L.C.A.)

2006 *Biele miesta* (Levice: L.C.A.)

KOVALYK, Uršula

2004a *Neverné ženy neznášajú vajíčka* (Bratislava: Aspekt) [2002]

2004b *Travesty šou* (Bratislava: Aspekt)

2008 *Žena zo sekáča* (Bratislava: Aspekt)

MOJŽIŠOVÁ, Zuzana

1997 *Afrodithé* (Levice: L.C.A.)

SOUKUPOVÁ, Petra

2009 *Žmizet* (Brno: Host)

Literatúra

BORKOWSKA, Grazyna

1997 „Miltonove dcéry (O subjekte feministickej kritiky)“, *Slovenské pohľady* 107, č. 11, s. 100–109

BRONFEN, Elizabeth

1995 „Nad jej mŕtvym telom“, *Aspekt* 5, č. 1, s. 12–19 [1992]

BUTLER, Judith

2003 *Trampoty s rodom. Feminizmus a podrývanie identity*, prel. Jana Juráňová (Bratislava: Aspekt) [1990]

CIXOUS, Hélène

1995 „Smích medúzy“, prel. Hana Hájková, *Aspekt* 5, č. 2–3, s. 12–19 [1973]

FARKAŠOVÁ, Etela

2003 „Poetika rozhrania“, *Romboid* 38, č. 1, s. 79–81

FARKAŠOVÁ, Etela – SZAPUOVÁ, Mariana

2002 „Foucault očami feministických filozofiek“, *Aspekt* 12, č. 1, s. 247–255

JURÁŇOVÁ, Jana

1999 „Dnes ma to už nezaujíma“ [Rozhovor pripravila -sch-], *Romboid* 34, č. 6, s. 42–60

MORRISOVÁ, Pam

2000 *Literatura a feminizmus*, prel. Renata Kamenická a Marian Siedloczek (Brno: Host) [1993]

OATES-INDRUCHOVÁ, Libora

1995 „Elaine Showalter a gynokritika“, *Aspekt* 5, č. 1, s. 91–93

SOUČKOVÁ, Marta

2006 „Feminizmus a próza Jany Juráňovej“, *Romboid* 41, č. 2, s. 24–33

2007 „K tematizácii ženského rodu v prózach Uršule Kovalyk“, in Marta Součková (ed.): *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 1989* 2 (Prešov: FF PU), s. 212–227

On the problem of gender in Czech and Slovak prose since 1989

The paper focuses on the thematization of gender in the texts of Slovak and Czech women authors, especially the portrayal of the female body (detabooization of sexuality, acceptance of multiple roles of female characters and the so-called aesthetics of suffering) and the modelling of relationships between man and woman, woman and woman or mother and daughter (deidealization of intimacy, lesbian themes and demythization of motherhood). The theoretical background (Pam Morris, Libora Oates-Indruchová, Judith Butler, Hélène Cixous and others) is specified by M. Součková in particular texts by Uršula Kovalyk, Jana Juráňová, Monika Kompaníková, Petra Hůlová, Jana Bodnárová, Inge Hrubaničová, Petra Soukupová, Hana Andronikova, Alexandra Berková and Tereza Boučková.

Keywords

Czech and Slovak prose since 1989, gender, feminism, female writing, female characters