

Feministický diskurz v dramatickej tvorbe Jany Bodnárovej

Nora Nagyová

NAGYOVÁ, N.: Feminist discourse in the dramatic works of Jana Bodnárová

SLOVENSKÁ LITERATÚRA, vol. 70, 2023, no. 4, pp. 442-457

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2023.70.4.7>

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6111-0567>

Key words: Jana Bodnárová, Slovak drama, feminism, women's writing, Hélène Cixous

The article focuses on the dramatic work of the Slovak writer Jana Bodnárová (b. 1950) in the intersections of feminist tendencies and “women’s writing” as conceptualised by Hélène Cixous in her manifesto *The Laugh of the Medusa* (1976). The paper analyses the plays J. Bodnárová wrote after 1989. Thematically, these concentrate mainly on violence and cruelty against women in various forms. J. Bodnárová depicts women’s experience in relation to the theme of physicality. She interprets the female body as lived and experienced, capable of constantly reshaping its boundaries and unmasking its inner movements. In Bodnárová’s texts, the body is a constructive tool through which the author can approach the misogynistic thinking that encloses women in their bodies. In the context of the phenomenon of “women’s writing,” the theme of empowering women’s “voice” on the basis of artistic creation comes to the fore. Affinities are present with Hélène Cixous’s drama *Portrait de Dora* (1976, second revised edition 1986) which focuses on the motif of the forms of sexual abuse and trauma women experience that are the results of society’s patriarchal character.

Kľúčové slová: Jana Bodnárová, slovenská dráma, feminizmus, ženské písanie, Hélène Cixousová

Deväťdesiate roky 20. storočia predstavujú na Slovensku obdobie silnejšej pozornosti problematike feminizmu. Ako píše teatrologička Nadežda Lindovská, bolo to obdobie „prvotného osvojovania feministickej terminológie, literatúry, filozofie a estetiky, histórie a praxe. Paralelne dochádzalo k prijímaniu poznatkov rodových štúdií“ (Lindovská 2011: 273). To sa týkalo aj oblasti divadelného umenia, drámy a feministického umenia, ibaže s poznámkou, že „kým o feminizme existovala aspoň nejaká hoci veľmi skreslená predstava, o feministickom umení, divadle a dráme chýbalo dostatočné povedomie. Feministické umenie sa javilo ako agitačný, didaktický a najmä propagandistický nástroj na šírenie ženského nepriateľstva či dokonca feministickej agresie voči mužom. [...] Nevedomosť sa opierala o staré stereotypy problematizujúce ženskú emancipáciu, posilňovala ich a napĺňala kvázi novým obsahom“ (Lindovská 2011: 273). Výraznú rolu zohrávala absencia sociálneho zázemia a hnutia v tomto období. Podľa slov dramaturgičky, režisérky a dramaticky Ivety Škripkovej feminizmus v slovenskom prostredí nesprevádzali celospoločenské prejavy komunit, ako bolo zvykom v šesťdesiatych a deväťdesiatych rokoch v Spojených štátoch amerických a západnej Európe: „Táto skutočnosť zasahuje do divadelného diania. S absenciou sociálneho hnutia súvisí deficit feministickej diváckej subkultúry“ (Škripková 2022: 62). K pozitívnemu obratu v chápaní feminizmu intenzívne prispela činnosť prvej feministickej organizácie na Slovensku Aspekt založenej v roku 1993 skupinou intelektuálne orientovaných žien na čele s Janou Cvikovou a Janou Juráňovou a jej rovnomenný feministický časopis. Svoje aktivity postupne rozšírili o ďalšie projekty.

Viaceré slovenské dramaticky, napríklad Jana Bodnárová či I. Škripková, v súčasnosti verejne deklarujú, že cielený záujem o feminizmus rozvíjali na základe článkov, štúdií a ostatných príspevkov uverejňovaných práve v časopise *Aspekt*. Feministický diskurz zakrátko prenikol aj do oblasti divadelnej teórie a kritiky a postupne i do dramatickej tvorby. V slovenskej dráme sa začali presadzovať autorky, ktoré intenzívne poukazovali na ženskú problematiku a diferencie v rodovej oblasti, čím do nej prinášali nové tendencie. Pri prenikaní feminizmov do divadelnej či dramatickej tvorby na území Slovenska však nemožno hovoriť o radikálnej/kultúrnej línii feminizmov v divadle. Prevažujú skôr „komponenty z liberálnej línie“ (Škripková 2022: 64). Zriedkavejšie sa objavujú „prvky materialistickej línie“ (Škripková 2022: 64).

Pokiaľ ide o presnejšie datovanie vzniku prvej slovenskej feministickej drámy, N. Lindovská označuje za zlomový rok 1997, v ktorom vznikla hra J. Juráňovej *Misky strieborné, nádoby výborné*. Tento dramatický text zohral „významnú iniciačnú úlohu v prenikaní feministického ducha a rodových aspektov do praxe slovenského divadelného umenia“ (Lindovská 2011: 275). Autorka vedome aplikovala feministický diskurz a reflexiu osobnej rodovej skúsenosti, ako aj získané poznatky a skúsenosti pri vydávaní feministicky a kultúrne orientovaného časopisu *Aspekt*. Zatiaľ čo J. Juráňová je označovaná za matku slovenskej feministickej drámy (Lindovská 2011: 275-276), I. Škripkovú možno vnímať – v súvisi s jej angažovaním sa ako rodovo uvedomelej umelkyne – ako prvú dámu slovenského feministického divadla. Nadviazala na začatú líniu feministicky zameraného divadla, pričom aj naďalej aktívne vyvíja snahu o „prebudenie záujmu publika (študujúcej mládeže, pedagógov a pedagogičiek, širokej i odbornej verejnosti) o gender

444 témy“ (Kyselová 2010: 146-145). K ďalším výrazným a feministicky podnetným predstaviteľkám slovenskej dramatiky zastupujúcej líniu autoriek, ktorých tvorba je v rôznej intenzite interpretovateľná cez rodovo orientovanú optiku, patria napríklad Eva Maliti Fraňová, Anna Grusková a J. Bodnárová. Ide o autorky, ktoré v rozmanitej forme „zvnútorňovali feministický myšlienkový diskurz a opustili tradičný realizmus a jeho hodnotový systém“ (Škripková 2022: 157).

Základné atribúty dramatickej tvorby Jany Bodnárovej

J. Bodnárová je typom takzvanej viacdomej autorky: tvorí nielen pre dospelých, ale aj pre deti a mládež, okrem dramatickej tvorby sa venuje tiež próze a poézii. Známa je aj svojimi autorskými videoperformanciami. V literárnych dielach často uplatňuje rozmanitosť formy a tvarovú variabilnosť výrazu umeleckej výpovede. Prostredníctvom týchto atribútov „prepája zámernosť formy a zmysel pre formu s vnímavosťou voči iracionalite a amorfnosti. Aj keď jej tvorbu možno členiť na tradičné okruhy [...], v jednotlivých dielach sa prelínajú viaceré umelecké druhy a žánre, ako aj viaceré roviny skúsenosti“ (Kročanová 2021: 12). Práve široké druhové a žánrové spektrum odlišuje jej tvorbu od generačne blízkych spisovateľov (Petřík 2017: 170). Napríklad v divadelných hrách *Lampiónový sprievod* (2002) a *Snežný vrchol* (2012) si možno všimnúť vplyv filozofie a kultúry Ďalekého Východu. Prizma utváraná na základe východných reálií autorku interesuje svojou subtilnosťou, kultivovanosťou a kompaktnosťou pohľadu. Nezakladá sa na segregácii sveta na materiálny a transcendentálny, ale na jednotnosti. Takisto netajú vplyv budhistických meditácií a tradičného čínskeho cvičenia taiči (Grmanová 2017: 157).

J. Bodnárová absolvovala štúdium dejín výtvarného umenia na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Tento fakt výrazne ovplyvnil aj jej poetiku, v ktorej je často badateľný výskyt motívov z výtvarného umenia. Objektívne treba podotknúť, že erudovanosť v umeleckej sfére a estetické čítanie sa u nej účinne transformujú do literárne podmanivého jazyka obrazov. Nie však v zmysle imitácie či duševnej krádeže. J. Bodnárová vníma umenie ako realitu. Umelecká originalita pre ňu predstavuje autenticitu stelesňujúcu inherentnú pravdivosť každého tvorcu s osobitou poetikou (Farkašová 2021: 41). V tejto súvislosti sa sama vyslovila: „Mám vyslovene rada ‚reč obrazov‘, vizuálne popísanie nejakej scény a ten ‚obraz‘ má byť potom kód pre jej abstraktnejšie vysvetlenie. Výtvarné umenie ma oslovuje dodnes vlastne tým, čo každé umenie: ako reaguje tvorca na vonkajší svet cez vlastný svet v ňom samom. Aké prostriedky na to používa, do akej miery je hermetický alebo, naopak, komunikatívny. Aký dáva zážitok, mentálny či emocionálny“ (Petřík – Bodnárová 2017: 170). Inšpiračné zdroje z výtvarného umenia sú evidentné v hrách *Spiace mesto* (1978) a *Kozoroh* (1988). Obe sú koncipované na základe konkrétnych výtvarných diel – *Spiace mesto* podľa obrazu Paula Delvauxa a *Kozoroh* podľa súsošia Maxa Ernsta, ktoré J. Bodnárovej poslúžili ako celok, avšak bez zakomponovania ich významových kontextov. Takto koncipovaný prístup jej umožnil vytvoriť autonómny mikropribeh zbavený myšlienkových obsahov. V prípade jednoaktoviek je uplatnená technika montáže fragmentov nachádzajúcich pevné ukotvenie v absurdite. Ďalším spoločným prvkom je pastiš, ktorý možno považovať za intenzívny inšpiračný zdroj prítomný najmä v začiatkoch dramatickej tvorby J. Bodnárovej. O týchto jednoaktových hrách uvažuje Dagmar Kročanová ako o takzvaných sprievodných textoch k obrazu a súsošiu, ktoré

vníma „ako svojskú formu oživeného textového komentára či hraného výkladu, v ktorom sa môže uplatniť interpretačná voľnosť i významový posun“ (Kročanová 2021: 16). Dvojicu jednoaktových hier dopĺňa dramatický text *Nohy* (1988), napísaný ako pocta básnikom Filippovi Tommasovi Marinettimu a Brunovi Corrovi. V prípade všetkých troch uvedených dramatických textov z osemdesiatych rokov ide o diela predstavujúce Bodnárovej rané literárne pokusy. Hra *Nohy* s podtitulom kvázifuturistická hra prezentuje prevrátene nazeranie na hru B. Corru *Ruky*, ktorej ústredným prvkom sú ženské ruky situované nad drapériou, vykonávajúce rozmanité gestá. J. Bodnárová pri koncipovaní kvázifuturistickej drámy zvolila ako základný fundament tému ľudských osudov. Tie zobrazila v metaforickom ladení v niekoľkých skratkovito poňatých plastických sekvenciách.

V súzvuku so „ženským písaním“ a s telom

Tvorba J. Bodnárovej po roku 1989 sa v porovnaní s jej ranými jednoaktovkami uberať podstatne iným smerom. Inšpiračné zdroje z výtvarného umenia sú prítomné naďalej, avšak autorka namiesto konkrétnych umeleckých diel dáva prednosť súčasným výtvarným umelkyniam a ich komplikovaným osudom. Podľa názoru I. Škripkovej vykazuje tvorba J. Bodnárovej po roku 1989 „paralely s materialistickou líniou feminizmov v divadle“ (Škripková 2022: 35). Je zrejmé, že toto stanovisko vyplýva z definície Jill Dolanovej, podľa ktorej je materialisticko-feministický prístup ovplyvnený psychoanalýzou, postštrukturalizmom a marxistickou kritikou (Dolan 1989: 59). Podstatnou sa stáva pluralita divadelných foriem a postupov v dráme. Materialistický model preferuje v súlade so štruktúrou dramatického textu epickú formu rozprávania, porušenie jednoty miesta, času a deja jazyka a prikláňa sa k využitiu fragmentárnej štruktúry scény. Hoci sú všetky zmienené definície príznačné pre tvorbu J. Bodnárovej (Škripková 2022: 35-37), určité paralely je možné identifikovať aj v rámci kultúrnej línie, pre ktorú je symptomatické napríklad zobrazenie vnútorného sveta žien, matersko-dcérskeho vzťahu či orientácia na ženskú telesnosť. V drámach koncipovaných po roku 1989 nazerá autorka cez optiku ženského subjektu. Svoju pozornosť výsostne orientuje na endogénny priestor žien. Odhaľuje ich ženskú empiriu a demaskuje deštruované rodinné vzťahy, v ktorých sa pod vplyvom okolností ocitajú. Ide najmä o vzťahy matersko-dcérske a otcovsko-dcérske. V drámach *Dievča z morského dna* (2008) a *Snežný vrchol* (2012) absentujú rodinné sociálne väzby, na základe čoho sa „vzťah matky a dieťaťa [...] nerealizuje“ (Petříková 2011: 9). Vzájomný vzťah matky a dcéry koncipuje J. Bodnárová ako značne ambivalentný, protagonistky sú opakovane nútené vymaniť sa spod vplyvu matky nielen z dôvodu jej rozdvojenosti na ženu a matku. Zložitost vzťahu je v určitých prípadoch definovaná aj absenciou matky, zapríčinenou jej odchodom od partnera agresora. Tento moment je prítomný napríklad v hre *Lampiónový sprievod* (2002), ktorá spoločne s drámou *Sobotná noc* (1999) ukazuje na identickú problematiku aj vo vzťahu k otcovi. V centre autorčinho záujmu stoja ženy a ich osobná ženská skúsenosť materstva, potratu, ale aj absencie matky, takisto telesná skúsenosť žien v nadväznosti na témy násillia, krutosti i sebaobjavovania. J. Bodnárová prostredníctvom transkripcie sprostredkúva žitú skúsenosť z pohľadu ženy. Podľa jej vlastného tvrdenia ide o aspekt, ktorý je jej najvlastnejším, rozumie mu a má ho rada. Obsahovo hry odkrývajú symptomatické ženské problémy v závislosti od vnútorného prežívania hlavných

446 protagonistiek. Tematicky však s problematikou rodovej perspektívy nenarábajú centrálné, čo je postup J. Juráňovej aj I. Škripkovej. Divadelný teoretik Ján Šimko prisudzuje drámam J. Bodnárovej, v porovnaní s oboma uvedenými dramatickými, výraznejšiu „jemnosť a meditatívnosť“ (Šimko 2011: 658). I. Škripková v tejto súvislosti dodáva, že „jej dramatické pátranie po identite zužuje možnosti stereotypizácie a dáva priestor, v súlade s feminizmami, pre inú alternatívu. Trvale sprítomňuje strach a bolesti z telesnosti, z násilia a neľudskosti voči ženám. Poukazuje na to, že násilie ako forma sociálnej kontroly je vkomponované do tých medzilidských vzťahov“ (Škripková 2022: 159).

Skutočnosť, že J. Bodnárová vo svojich neskorších hrách zobrazuje dramatický subjekt prostredníctvom ženskej postavy so snahou prezentovať výsostne ženskú skúsenosť v závislosti od posilnenia motívu násilia a telesnosti, dokazuje dráma *Sobotná noc*. Vystupuje v nej niekoľko príznakovo pomenovaných ženských postáv (Sklerotická žena, Excentrické dievča, Melancholické dievča, Intelektuálka, Pivničná žena, Žena podnikateľa), ktoré žijú v jednom panelovom dome. Ich osobné príbehy sa vzájomne prelínajú. Prostredníctvom úvodných monológov sa percipient bližšie dozvedá o ich životných túžbach, sklamaniach a spomienkach. Excentrické dievča predstavujúce v príbehu mladú sochárku si postupne vytvára priateľský vzťah so Sklerotickou ženou, bývalou swingovou speváčkou a tanečnicou, a stáva sa pre ňu zdrojom inšpirácie. Rozprávanie Sklerotickej ženy poodhaľuje problematiku detstva a vzťah so žiarlivým a despotickým otcom, na ktorého má negatívne spomienky i v pokročilej starobe: „Keby žil môj otecko [...] Prenasledoval by vás! Vážnil! Týral vaše nervy! Žiarlivý a vznetlivý ako chlapec! Visel by na vás. [...] Ako vaše mäso okolo vašich kostí a srdca! [...] Rozbil by vaše platne! Roztrhal by vám kostým [...]. Bil by vás! Bil, mlátil“ (Bodnárová 2001: 141). Popri reminiscenciách Sklerotickej ženy sa odohráva príbeh nenaplneného partnerského vzťahu Melancholického dievčata a rovnako príbehy Pivničnej ženy a Intelektuálky. Melancholické dievča v dôsledku svojej duševnej indispozície cíti vinu, pretože nedokáže nadviazať a následne udržať vzťah s mužom, ktorého miluje. Pivničná žena žije v podzemnej miestnosti pod panelovým domom, kde vychováva svoje fiktívne dieťa v podobe hlodavca. O vlastné dieťa prišla, pretože bola prinútená zo sociálnych dôvodov podstúpiť interrupciu. Intelektuálka, povolaním egyptologička, sústreďuje pozornosť výhradne na svoj kariérny rast a prácu, o ostatných ľuďoch v dome nejaví prílišný záujem. Podnikateľova žena prezentuje typický obraz bohatej paničky so sklonom k povýšeneckému správaniu voči iným. Jej vzťah s ustavične odcestovaným manželom prostredníctvom telefonického kontaktu sa v dôsledku neustáleho odlúčenia stáva dysfunkčným, čo podporuje jej stupňujúcu sa spupnosť a sebavedomie. Keď sa rozšíri správa, že sa v dome nachádza bomba, všetky ženy sa z bezpečnostných dôvodov uchylujú do pivnice, kde býva Pivničná žena. Pobyt v uzavretom priestore ich podnecuje k dialógu a aj napriek tomu, že sa ocitajú v potenciálnom nebezpečenstve, neprekazujú známky úzkosti či strachu o svoje životy a životy príbuzných. Ženy vnímajú strach ako „otravnú nevyhnutnosť, cvičenie, vhodné pre prípad budúcej katastrofy. [...] Vďaka novej situácii sa bližšie zoznámia a viac než potenciálna teroristická hrozba ich zaujímajú podobné osudy žien v ich okolí. Stretnutie v pivnici sa zmení na „skupinovú terapiu“, na vzájomné zverovanie sa osobnými príbehmi“ (Šimko 2011: 659).

Príbehy žien sa v dráme stávajú významným indikátorom, najmä pokiaľ ide o všeobecné posilnenie hlasu žien a podporu tých, ktoré svoj životný príbeh a autopsiu ešte len formulujú, respektíve sa pre tento krok pod vplyvom okolností rozhodnú: „Mať ‚svoj hlas‘ je veľmi dôležité z hľadiska uvedomenia si vlastnej identity, ale aj vlastných potrieb, záujmov“ (Farkašová 2006: 150). Ďalším dôležitým faktorom je akiste spriaznenosť s hlasom iných žien, ktorých príbehy „nám pomáhajú žiť a sniť jako ženy“ (Morrisová 2000: 72). Literárna teoretička Pam Morrisová je presvedčená o tom, že viacerým skupinám z obdobia raného feminizmu snažiacim sa o intenzívnejšie uvedomenie vlastného ženského „ja“ pomohla spisba autoriek v zápase s pocitom osamelosti a osobnej neschopnosti: „Setkání s vlastními pocity, osudy, frustracemi a touhami, pojmenovanými a přetvořenými do literární formy jinými ženami dalo [...] mnoha ženám [...] pocit, že jejich vlastní existence není bezvýznamná, že jejich názory na věci mají svou hodnotu a hloubku, že jejich utrpení bylo vynucené a zbytečné, a vtisklo jim víru ve společnou sílu žen vzepřít se a změnit svůj život“ (Morrisová 2000: 72).

Tendencie, na ktoré poukazujem v kontinuite s potrebou vyslovenia ženského hlasu, sú badateľné aj v dráme *Kurz orientálneho tanca* (2003), odohrávajúcej sa v prostredí tanečného kurzu. Popri tanci si ženy rôznych vekových kategórií a odlišných sociálnych vrstiev vzájomne referujú svoje životné príbehy. Hlas z reproduktora v úvode dramatického textu konštatuje, že „hra by sa mohla tiež volať Klaustrofóbia. Agorafóbia. Obsesia & frustrácia. Osamelosť v malomeste. Porezané. Marionety. Vykĺbený svet. Baby. Chôdza po rozbitom zrkadle“ (Bodnárová 2006: 21). Alternatívne názvy, ktoré autorka uvádza, generujú diskutované témy a životné situácie ženských postáv. V porovnaní s hrou *Sobotná noc* však *Kurz orientálneho tanca* pertraktuje v tvorbe J. Bodnárovej dovtedy nevyužitú námety z oblasti transgenderovej problematiky a transrodových ľudí. V texte takýto determinant reprezentuje postava Šeherezády, čeliaca okrem predsudkov aj problému, s ktorým sa v počiatočných fázach trans osoby konfrontujú pri vyjadrovaní svojho pocítovaného rodu: „Mala som úzkosť z tela. Začala som si predstavovať, aké je to, byť ženou. Bojím sa svojho tela. Nie som v ňom bezpečný“ (Bodnárová 2006: 39). Inou senzibilne orientovanou témou je diagnóza mentálnej anorexie, ktorú indikuje prostredníctvom postavy sedemnásťročného dievčaťa Svetlo X2. Podľa Marty Součkovej táto téma zaujala J. Bodnárovú práve „detabuizáciou viacerých tém, súvisiacich so ženským telom“ (Součková 2009: 294).

Príbehy žien v uvedených i ďalších drámach podnecujú k uvažovaniu o ozvene vlastného hlasu, ktorý dramatička počuje v hlasoch žien z jednotlivých príbehov. Takéto nazeranie možno považovať za príznačné pre pocit emocionálnej spriaznenosti s hlasmi iných žien, no takisto naznačuje, že príbehy žien môžu okrem iného sprostredkovať možnosť „žiť a sniť jako ženy [...] uvědomění vlastního ženského ‚já‘ využívali díla spisovatelek v boji proti pocítům osamění [...] setkání s vlastními pocity, osudy, frustracemi a touhami, pojmenovanými a přetvořenými do literární formy jinými ženami“ (Morrisová 2000: 72). Literatúra ženských autoriek má tendenciu poukazovať na uvedené aspekty ich života, ktoré literárny kánon v minulosti eliminoval, prehliadal a podceňoval, tiež mýtižoval a vytváral zdanlivú predstavu ich idylického fungovania. Aj v slovenskom divadle a slovenskej dráme patrilo vedúce postavenie dlhé obdobie mužom, či už dramatikom, režisérom alebo scénickým výtvarníkom. Takto nastavený model

448 vzbudzoval presvedčenie, že ženská dramatická tvorba v podstate neexistuje. Nebola to samozrejme pravda, avšak v porovnaní s prozaickou a básnickou tvorbou sa presadzovala komplikovanejšie. Etela Farkašová píše o istom type tabuizácie ženských kultúrnych aktivít. Podľa nej sa žene

„najprv pripisovala len úloha inšpirátorky, múzy, a až neskôr mohli [...] zaujať aj pozície aktérky, tvorkyne. Literárna tvorba (akákoľvek kultúrna aktivita) predstavuje istú formu verejného pôsobenia – a verejný priestor ostával pred našimi ženami dlho uzavretý. A keď sa aj pred nimi kde-tu otváral, bolo to vždy len v prísne vymedzených medziach [...] priestor literárnej tvorby bol neraz jediným [...] priestorom, do ktorého mohli ženy vstupovať“ (Farkašová 2000: 143-144).

Vzájomné porozumenie a empatia žien podnietili literárne autorky prostredníctvom umeleckej tvorby k potrebe upriamiť pozornosť na diskutované témy týkajúce sa najmä útlaku, utrpenia a diskriminácie žien a ich ľudských práv, pričom tieto prejavy možno vnímať ako ich osobný nesúhlas v rozpore s týmto nastavením. J. Bodnárová je v danej súvislosti presvedčená, že umelecká tvorba žien nadobúda väčšiu kompatibilitu so súčasným svetom, ktorý začína v intenzívnejšej miere patriť ženám. Vypovedá o čoraz naliehavejšej potrebe žien písať slobodne „za svoje najintímnejšie ženské Ja, hoci zakorenené v sociálno-politických okolnostiach“ (Rebro – Bodnárová 2019: 48).

Tieto faktory explicitne naznačujú kontinuitu J. Bodnárovej so „ženským písaním“ (*Écriture féminine*), ktoré intenzívnejšie rozvíja v neskoršej tvorbe. Pre tento teoretický koncept a spisovateľskú prax je signifikantné, že „proces psaní i myšlení je svázan s telom, a proto nutně do psaní vstupuje ženská sexuální zkušenost a ta vyžaduje principiální přetvoření dosavadního jen falického jazyka“ (Heczková 2004: 249). Oficiálnu definíciu daného konceptu prvý raz nastolila postštrukturalistická feministická teoretička a dramatická Héléne Cixousová v manifeste *Smiech medúzy* (*Le rire de la Méduse*), publikovanom v roku 1975 v časopise *L'Arc*. Pojem sa však objavuje aj v jej ďalšej štúdií takisto z roku 1975, s názvom *Sorties*, ktorá vznikla v spoluautorstve s Catherine Clémentovou. Z hľadiska štruktúry textu *Smiech medúzy* popiera kauzálnu logiku a lineárnosť. Preferuje neurčitosť postáv, ktorých psychologické podnety a rodovú identifikáciu nie je možné jednoznačne vyhodnotiť. Prehliada dynamickosť dialógu lokalizovaného v popredí, na základe čoho sa ponúka možnosť interpretovať uvedený manifest ako text signalizujúci to, čo definuje aj divadlo samotné (Miller 1999: 132). Aplikovanie takýchto princípov jasne poukazuje na analógie súvisiace s divadelnými aktivitami a dramatickou tvorbou H. Cixousovej, ktoré sú od roku 1978 výrazne späté s parížskym divadlom Théâtre du Soleil. Jej dramatická prvotina s názvom *Portrét Dory* (*Portrait de Dora*) a manifest *Smiech medúzy* sa stretávajú v základných myšlienkach týkajúcich sa vnútených kategórií falocentrizmu, ktorý „se zhlíží sám v sobě, sám sebe stimuluje a sám sobě blahopřeje“ (Cixous 1995: 13), a vymanenia žien spod jeho patriarchálneho symbolického poriadku. *Smiech medúzy* je v súlade s tvrdením politológa Pavla Baršu „přítakáním bytí ženy, které bylo patriarchální kulturou zmrzačeno do podoby opěrného bodu muže a zrcadla jeho velikosti. [...] říká ‚ano!‘ právě těm rysům žen, které patriarchální společnost chápala jako příznak jejich méněcennosti“ (Barša 2003: 187). H. Cixousová v ňom obracia svoj

záujem k ostatným ženám, hovoriac o univerzálnej žene, ktorá ich musí priviesť k tomu, aby objavili svoje zmysly, celkový zmysel a takisto svoje dejiny prostredníctvom písania. Apelatívne reaguje na potrebu, že „žena se musí napsat: musí psát o ženách a musí ženy přivést k tomu, aby se věnovaly psaní, od něhož byly odvedeny stejně násilně jako od svého těla“ (Cixous 1995: 12). Tieto vyjadrenia explikujú okrem iného myšlienkové konotácie medzi ženským telom a textom, no zrejma je aj vyplývajúca túžba, aby žena naďalej nezostávala oddelená od ľudských dejín a sveta. Ďalší dôvod, prečo sa žena podľa názoru H. Cixousovej musí „napísať“, je ten, že práve ona predstavuje zhmotnenú invenciu nového spôsobu písania, ktoré jej v momente oslobodenia dovoľí uskutočniť nevyhnutné transformácie v dejinách. Písanie jej sprostredkuje návrat k svojmu „skonfiškovanému“ telu, pretože ak žena cenzuruje svoje telo, paralelne dochádza aj k cenzúre reči a dychu (Cixous 1995: 14). Prednosť tela, o ktorej píše, súvisí najmä s dôrazom na telesnosť a emocionalitu. Tieto dva faktory by mali ženám umožniť vyjadriť ich jedinečnosť, no predovšetkým to, čo sa ukázalo ako dlho potláčané zo strany patriarchálnej moci.

Fyzické telo predstavuje vo vybraných drámach J. Bodnárovej relevantný konštruktívny nástroj a zároveň podstatnú časť ženskej identity. Dramatička týmto implicitne potvrdzuje viaceré tvrdenia v manifeste H. Cixousovej, hlásajúce, že „ženy jsou tělo; mnohem více než muži“ (Cixous 1995: 16) a „žena bez těla [...] nemůže být dobrou bojovnicí“ (Cixous 1995: 14). J. Bodnárová konfrontuje telá žien s viacerými skúsenosťami, čo naznačuje, že subjektom skúsenosti nebudú len postavy samotné, ale aj ich telá ocitajúce sa pod vplyvom patriarchálnej moci. Vzhľadom na to je možné demaskovať jazyk asociácií a náznakov, ktorý autorka definuje v konotácii so ženským písaním ako telový jazyk – „pulzující, piesňový [...], vlhký“ (Pleterski – Bodnárová 2017: 149).

J. Bodnárová rozkrýva vo svojich drámach viaceré vrstvy telesnosti. Najmarkantnejšie vystupuje do popredia z hľadiska fenomenológie dotyku zámerný dotyk, ktorým objekt sleduje svoj konkrétny cieľ. Zároveň však ide o takzvaný uvedomovaný dotyk, prostredníctvom ktorého je možné pozorovať signifikantný vzťah subjektu k objektu prostredníctvom rúk. V príbehoch dominujú prevažne negativistické dotyky pochádzajúce zo stretu s násilným patriarchálnym konaním. Pre takéto dotyky je okrem iného príznačné pevné uchopenie, ktorým sa jedinec zmocňuje svojho potenciálneho objektu. Uvedené symptómy sa dajú pozorovať v dráme *Lampiónový sprievod*. Jej hlavnými postavami sú Ona 1 a Ona 2. Ona 1 predstavuje Európanku z 20. storočia, Ona 2 Číňanku z dynastie Čching zo 17. storočia. Autorka prepája príbehy dvoch žien s pohnutými životnými osudmi do paralelnej monodrámy. Hoci pochádzajú z rôznych období i pomerov, je zjavné, že ich všeobecné pomenovanie implicitne poukazuje na univerzálne príbehy žien pod vplyvom patriarchálnej dominancie. O neľahkých životných peripetiách a narušenom detstve Číňanky (únos, nútená prostitúcia) a Európanky (rozpad rodiny, znásilnenie) sa dozvedáme z prehovorov protagonistiek, ktoré monologicky adresujú svojim otcom. Na tomto mieste je potrebné podotknúť, že téma detstva patrí v celku tvorby J. Bodnárovej ku kľúčovým motívom: „súvisí s návratmi v čase, ale zároveň sa zväzuje s Bodnárovej tvorivým princípom, so zobrazovaním vyčlenených [...], (hyper)senzibilných detí, zneužívaných iných detí, ako aj symbolov detstva. [...] Je spojené s intuitívnejším vnímaním či podvedomím a cez ne zasahuje

450 aj dospelosť“ (Petříková 2017: 155). V úvodných replikách textu zaznievajú detsky úpenlivé prosby Európanky a Číňanky. Postupne dochádza k odkrytiu disharmonických rodinných vzťahov a traumatizujúcich spomienok obidvoch žien. Otcovia v oboch príbehoch reprezentujú typy mužov nebezpečných agresorov so sklonom k sebadeštrukcii. Ich symptómy preberajú na seba aj muži partneri, ktorí postupne vstupujú do života ich dcér a opäťovne v nich zanechávajú trpkú skúsenosť.

V implicitných náznakoch tematizuje J. Bodnárová prostredníctvom postavy Európanky prvý kontakt s vlastným telom. Ona 1 sa po smrti starej matky ocitne v detskom domove dúfajúc, že čoskoro si po ňu príde otec. Osamelosť a absencia rodičovskej lásky, ktorú prežíva, slúži sčasti v jej prvých stretoch s vlastným telom ako podporný prostriedok nahradzujúci pozornosť a materinské dotyky: „Keď som spala sama, hladkala som si ruky, nohy, všetko, všetučko. Ako keby som bola sama sebe dieťaťom... Hovorila som si: moja, moja, moja dobrá, moja pekná, moje dievčatko... Ako keby som sama sebe bola mamou...“ (Bodnárová 2021: 104-105). Ona 1 je v danom prípade dotknutá samotným dotykcom, pričom tento intímny moment identifikuje dotýkanie sa v rámci jedného subjektu, jej samej. Na jeho základe si môžeme uvedomiť, že ak sa dotýkame samých seba, dochádza k priamemu a bezprostrednému vnímaniu a človek sa zároveň môže „cítiť ako dotýkaný a dotýkajúci sa“ (Merleau-Ponty 2004: 144). Takýto dotyk v porovnaní s dotykcom uchopujúcim, ktorý sa vyznačuje tendenciou vlastniť, „neohrozuje integritu toho, čo sa dotýka“ (Lévinas 1997: 35), a určuje ho skôr nesmelosť a účasť na jemnom spojení. Paralelou dotyku, aký prezentuje Ona 1, môže byť pohladenie, ktoré však skôr ako dotyk treba chápať ako „gesto dotyku“ (Vasseleu 1998: 114). V konfrontácii s ľudským subjektom je možné vnímať pohladenie ako jeden z ústredných atribútov vnútorného postoja v konkrétnej situácii, akú vidíme napríklad v scéne Európankinho prvého stretu s vlastným telom, prostredníctvom ktorého sa snaží prinavrátiť materinský dotyk. Po zážitku z detstva je Ona 1 konfrontovaná s odlišným typom telesnej skúsenosti, utváratej prostredníctvom druhého človeka z pozície objektu pre toho druhého. Na základe toho sa opakovane v školskom kabinete stáva obeťou sexuálneho zneužitia zo strany vychovávateľa: „Zakaždým mi rozopínal blúzku. [...] Vždy, keď mi prstami stískal kožu, chytil ma za zadok a búchal do mňa bruchom, hovorila som si, že sa skryjem v palci svojej nohy. Tam na mňa nedosiahne. Smiešne, otecko, nie? [...] Kde si tak dlho bol, dočerta?!“ (Bodnárová 2021: 105). Ženské telo sa stáva objektom patriarchálnej moci. V texte je obsiahnuté znásilnenie a odkazy upozorňujúce na uzurpujúce správanie mužov voči ženám, z čoho prirodzene vyplýva, že sexuálny akt je z tohto hľadiska vnímaný predovšetkým ako akt dobytia. Telo ženy tak dostáva podobu „dobyitého územia“. Aplikované postupy poukazujú na „patriarchát ako systém univerzálneho mužského práva na privlastnenie ženských tiel“ (Grosz 1997: 7).

J. Bodnárová kladie dôraz na vykreslenie ženskej skúsenosti ako žitej, pociťovanej a zakúsenej prostredníctvom tela. Tento zámer sa javí ako prirodzený najmä preto, že telo umožňuje človeku vnímať, pričom vnímanie vlastného tela predstavuje primárnu ľudskú skúsenosť v žítí a zároveň skúsenosť žitého tela. Podľa M. Merleau-Pontyho podoba nášho vnímania súvisí s vnímaním nášho vlastného tela (Merleau-Ponty 2011: 12). Človek je však prostredníctvom tela určujúcim aj vo vzťahu k ostatným ľuďom a okolitému svetu. Záver citovanej pasáže ukazuje okrem iného aj Európankinu dezilúziu z otcovej neprítomnosti, ktorá

je zjavnou príčinou jej narušeného detstva. Palec na nohe objavujúci sa v úryvku predstavuje pre Európanku pomyselné miesto úkrytu a bezpečia, ktoré supluje rodičovskú náruč.

Postava otca je v oboch paralelných príbehoch kľúčová. J. Bodnárová monologické prejavy žien, riešiacie aj otázky tela a telesnosti, adresuje práve absentujúcim otcom, nie matkám. V texte sú prítomné aj v rôznych ďalších konotáciách, napríklad na mieste, kde sa tematizuje fyzické ženské telo a telesnosť v korelácii s procesom starnutia, ktoré autorka chápe ako dôležitú súčasť ženskej identity:

(Ona 1) „Otecko? Kedy si sa vrátil? Aha! To som už bola premenená na ženu. Keď som namáčala svoju bielizeň so zaschnutou krvou, už som sa necítila trápne. Ako dieťa, ktoré tajne býva vo veľkom, mäsitom tele s pižmovou vôňou. Hej, vyšla som zo svojho palca na nohe a už som nebola kosť a koža, keď si sa vrátil. Ale ani pokožku som viac nemala vlhkú a napnutú“ (Bodnárová 2021: 107).

„Otecko! Keď už bolo po všetkom, keď tvoje telo bolo tuhé [...] a studené... pozerala som sa do zrkadla. [...] Riedke vlasy, zhúžvaná tvár, ovisnuté mäso na bruchu a stehnách“ (Bodnárová 2021: 123).

Prehovory jednej z hlavných postáv sú adresované otcovi z dôvodu, že práve on je explicitne, vzhľadom na svoje osobné zlyhania a neprítomnosť v živote dcéry, zodpovedný za celkový krach rodiny. V dráme J. Bodnárovej je výrazne sprítomnený fenomén neprítomného otca, ktorý sa podľa psychoanalytika Luigiho Zoju začal v spoločnosti aklimatizovať v priebehu 20. storočia, s odvolaním sa na vyjadrenie Adolfa Guggenbühla-Craiga, podľa ktorého sa otec – okrem toho, že sa transformoval na akúsi raritu a luxus minulých dôb –, v súčasnom postavení „své tradičné psychologické funkcie naplňuje stále menšie. Jeho materiálne povinnosti prejala matka, prípadne inštitúcie. Došlo nejen k rozkladu jeho psychologického obrazu, ale vytratila sa i konkrétna osoba otca a znovuobjevuje sa len zriedka“ (Zoja 2017: 204). Hoci postavy otcov nemajú v príbehu priamy vplyv na negatívne skúsenosti svojich dcér a podoby sexuálneho zneužívania, nútenej prostitúcie a iných foriem násillia, súvisia najmä s mužmi partnermi, ktorí do života žien vstupujú v neskoršom období. Z hľadiska kolektívnej psychy by mal byť otec akýmsi stelesnením istoty a zodpovednosti, a tým by do značnej miery mohol ovplyvniť, ak nie zvrátiť, tieto negatívne zážitky a z nich vyplývajúce traumy. Neprítomnosť otca v živote protagonistiek J. Bodnárovej vyvoláva v ich podvedomí výčitky, ktoré, prirodzene, vyplývajú z procesu odlúčenia a absencie. Istota a zodpovednosť v súvislosti s otcami zostávajú nenaplnené, prehovory dcér k ich osobe však potvrdzujú psychoanalytické konštatovanie, že „zodpovednosti sa nelze zbaviť“ (Zoja 2017: 234). Otcovia v živote dcér absentujú, no dramatička na ich vykreslenie nerezignuje. Modeluje obraz muža, ktorý sa nespráva ako otec, aj keď ním je, na základe čoho výčitky miera k obvineniu nie z toho, čo urobil, ale z toho, čo neurobil (Zoja 2017: 252). Ide o prototyp otca, ktorý „svým štítem neochraňuje intímny priestor, ale zatemňuje jej“ (Zoja 2017: 254).

J. Bodnárová tematizuje takisto proces starnutia a v jeho rámci tiež sexualitu v takzvanom zrelom veku, čo je téma v slovenskej dráme značne tabuizovaná. Vyplýva to z tradične utváraného obrazu dôstojného a seriózneho rodiča, z ktorého sa vymyká predstava vášnivého, nekontrolovaného sexuálneho správania.

452 V problematickej fáze života, sprevádzanej starostlivosťou o zostarnutého otca, alkoholizmom manžela či vypätím v dôsledku náročnej práce vo fabrike, prežíva Európanka znovuzrodenie tela. V jej živote sa objavuje nový muž, s ktorým ako zrelá žena prežíva krátky, no intenzívny milostný vzťah. Milencove prejavy náklonnosti ukazujú Európanke dosiaľ nepoznané. Prvýkrát nachádza pochopenie a záujem zo strany muža rešpektujúceho to, čo chce ona: „Naraz som mala počúvať vlastné telo. Čo na tom, že už nebolo najmladšie a krásne. Bolo moje! Nepamätám sa, kedy som sa naposledy tak nahlas smiala ako s ním“ (Bodnárová 2021: 117). Telesnosť spojenú s intimitou a biologickými procesmi modeluje J. Bodnárová v texte prirodzene a poeticky, čím sa jej darí citlivo odkrývať postupné objavovanie vzťahu ženského subjektu k vlastnému telu, a tým uvedomele naplniť výzvu, že žena musí písať svojím telom a vytvoriť tak „nezdolný jazyk, ktorým prolomí [...] príkazy a pravidla“ (Cixous 1995: 16). Svoje hrdinky necháva prezentovať telo a telesnosť ako prostriedok myslenia a cítenia, čím ženské telo zároveň determinuje ako ústredie života, duševnej bolesti, túžby i poznania. Stotožnením telesnosti so ženstvom vytvára telo, takzvaný nový priestor pre telesnosť, chápaný v spoločnosti ako možnosť, prostredníctvom ktorej môžu ženy poukázať na viaceré problematické aspekty nielen patriarchálnej kultúry, ako aj nemenej podstatný fakt, že telo ženy nemožno vnímať len ako súkromnú vec. Predstavuje totiž priestor, do ktorého sa vpisujú sociálne, politické i kultúrne faktory.

Rovnaké atribúty nachádzajú pevné ukotvenie aj v dráme *Dievča z morského dna*. Dramatický text lokalizovaný do priestoru psychiatrickej liečebne rámčuje príbeh Ley, v ktorom rozpráva o spolužití s matkou alkoholičkou, sexuálnom zneužívaní v detstve či strate novorodenca. Postava Ley je navyše zobrazená v piatich rôznych podobách: dospelá žena, dieťa, vlastná matka, pilot vetroňa a svoja osobná lekárka (psychiatrická). J. Bodnárová týmto poukazuje na zmoženie postavy a rozdelenie príbehu jednej ženy medzi viaceré postavy za predpokladu, že ich stvární jedna herečka. Vzhľadom na fakt, že autorka hru napísala ako poctu duševne chorej japonskej výtvarnej umelkyni Chiyuki Sakagami a Lea adresuje svoje prvé slová práve spomenutej umelkyni, možno hovoriť o akomsi prepojení fiktívnej postavy z hry s reálnou osobou. Konkretizácia tela a telesnosti súvisí v príbehu s Leiným komplikovaným vzťahom s matkou, ktorý implicitne naznačuje v úvode hry prostredníctvom opisu svojho vlastného pôrodu:

„Lenže ona si myslela, že ma ťahá zo svojho krvavého brucha medzi roztriahnutými stehnami. Ťahá čosi slizké a teplé a krvavé. Tlmene kričí. Potom to kľbko slizu, mäsa a krvi nechá ležať. Napne ju ešte raz, akoby v bruchu mala druhé dieťa. Ale to iba vyjde placenta. Matka chvíľu váha. Chce všetko nechať tak a odísť z tohto miesta. [...] Ale potom sa na laktóch a zadku odtláča k telefónu. Točí číslo. Pritom pozerá na tú sivo-modrú, hrubú a zvráskavenú šnúru. Stále ju spája s dieťaťom. Už vidí, že na jej konci je dievčatko. [...] Matka čaká, čo bude. Možno plač stíchne. Trhá jej nervy. Prinajhoršom doktorovi povie, že pôrod prišiel rýchlo. [...] Nehnevám sa na teba, mami. Asi si už nemala v sebe to prázdne miesto“ (Bodnárová 2021: 137).

Intímnu skúsenosť zachytáva J. Bodnárová priam naturalisticky, s charakteristickou dávkou metaforickosti a vedomou trpkosťou v Leinom hlase. Fragment dramatického textu vypovedajúci o matkinom pôrode naznačuje jej

nevyrovnanosť, problematické prijatie novorodenca a novej životnej pozície. To je určujúci moment v kontexte vzájomného vzťahu matky a dcéry. Pasáže o nefunkčnosti ich vzťahu sú v texte konštruované prostredníctvom telesnosti aj na iných miestach. Ich primárna úloha spočíva v posilnení motívu matkinho odcudzenia voči dcére. Dostatočne zreteľný je aj matkin neiniciatívny prístup v úsilí prehĺbenia vzťahu s novorodencom jeho dojčením, čo je dôležitý prvok v utváraní puta medzi matkou a dieťaťom: „Lebo pamätám si i ten hnusný pôrod. Mamino váhanie. Čo urobiť s tým všetkým, keď už odporne vyšlo z jej tela! Dojčila ma a plakala. Radšej rýchlo kúpila sušené mlieko“ (Bodnárová 2021: 145). Spolunažívanie Ley s matkou je poznačené jej rodičovskou nestabilitou a prízemným štýlom života. Pre matkin alkoholizmus a sexuálnu zhýralosť sa vzťah s dcérou čoraz väčšmi prepadáva do krízových situácií. Jednou z nich je sexuálne zneužitie neplnoletej Ley odohrávajúce sa v prítomnosti matky v ich byte. Intímna skúsenosť mladého dievčaťa, sprevádzaná skľučujúcimi pocitmi (inde v texte aj prostredníctvom ďalších nepríjemných zážitkov s opitou matkou), je podaná s krehkosťou balansujúcou na hrane. Odzrkadľuje stále prítomnú bolesť a traumy protagonistky. Leino telo o nej vypovedá bez zábran s dôrazom na telesnosť a hlas tela:

„Nechápem, prečo sa ten tučniak zoblieka a pchá sa ku mne. [...] Prečo ten mäkký tučniak, starý ako korytnačka z Galapág, mi vrnie do ucha. ‚Pyžamko je len obal. Nepotrebuješ ho. Je to len papier z balíka, v ktorom je drahocennosť.‘ [...] Začne mi vyťahovať tričko. Dotýka sa mi prs a brucha. Rukou mi ide medzi nohy. Tučné koleno tlačí medzi moje nohy. Sú ako paličky, ako halúzky, ako zápalky. Zvalí sa na mňa ako rôsol. [...] Plačem, ale jemú je to jedno. [...] Pridlávi ma. Vytlačí ma zo mňa samej. Poletujem vo svojom vlastnom tele ako balónik. Skryjem sa v palci na pravej ruke, tam ma nechytí“ (Bodnárová 2021: 149-150).

Stret s krutou udalosťou v podobe znásilnenia artikuluje bolesť, ktorá spôsobila Lei, podobne ako aj Európanke z drámy *Lampiónový sprievod* a Sklerotickej žene z hry *Sobotná noc*, zranenie nielen na tele, ale aj na duši. Vyplýva to z predpokladu, že „duša je korelovanou ideou k [...] existujúcemu telu“ (Grosz 1997: 9) a jej život je pevne naviazaný na život tela. Prostredníctvom citovaného fragmentu je možné identifikovať protagonistkin symbolický únik zranenej duše zo zraneného tela do imaginárneho priestoru, ktorý predstavuje palec na pravej ruke. Napriek tomu, že Lea sa s krutou udalosťou konfrontuje s odstupom času, jej telo si stopu z minulosti uchováva ako stále prítomnú (Bergson 1995: 13). V tejto súvislosti možno nadviazať na tvrdenie Carla Gustava Junga, podľa ktorého „nesprávne fungování psyché může dalekosáhle poškodit tělo, stejně jako může naopak tělesné utrpení postihnout duši; neboť duše a tělo nejsou nic odděleného, je to spíše jeden a tentýž život“ (Jung 1995: 19).

Spôsob, akým J. Bodnárová v dráme prezentuje pôrod a znásilnenie maloletej, súvisí do istej miery s demýtizáciou „hlasu“ ženských tiel, ktorá nabáda uvažovať o takzvanej estetike utrpenia. P. Morrisová v tejto súvislosti upozorňuje na pokusy vytvoriť ženskú estetiku „založenou na intimných, výlučne ženských zkušenostech a biologických pochodech, jako jsou například porod, kojení, menstruace, znásilnění a sexuální násilí“ (Morrisová 2000: 99-100). Hlavný problém spočíva v tom, že ženská estetika je vzhľadom na uvedené javy v literatúre písanej

454 ženami zobrazovaná ako estetika utrpenia. Problematicky sa takisto javí dôraz, ktorý je v porovnaní so štýlom a s formou intenzívnejšie kladený na samotný obsah. P. Morrisová za omnoho zaujímavejší považuje prístup založený na spojení ženského tela s metaforickými a so symbolistickými prostriedkami využívanými ženami. Ako príklad uvádza zobrazenie menštruačného cyklu prostredníctvom prílivu a odlivu a konkrétne prípady, v ktorých je ženské telo vo vzájomnom vzťahu s tajomnou symbolickou krajinou (Morrisová 2000: 100). Citované ukážky jasne demonštrujú prítomnosť takýchto metaforických a symbolistických prostriedkov aj v dramatickej tvorbe J. Bodnárovej. Poukazujú najmä na pomyselné miesta na tele (palec na pravej ruke, palec na nohe) symbolizujúce formu spoľahlivého úkrytu protagonistiek pred traumatizujúcou udalosťou. Metaforickú dikciu uplatňuje dramatička okrem iného aj v obraze Leinho potratu, ktorý je v príbehu relativizovaný a nie je úplne zrejmé, či je vražda novorodenca vnútornou halucináciou alebo reálnym činom. Telu mŕtveho dieťaťa dáva podobu bielej perličky, ktorú Lea v dôsledku svojho negatívneho psychického rozpoloženia hádže do vody. Jeho novú matku autorka nachádza v perlorodke: „Hodila bielu perličku do hľbokej, tichej vody. [...] Preč od zlej matky, matky s čiernou dierou v hlave. Biele dieťaťko má byť obalené bielym prázdnom. Má byť perličkou v bruchu perlorodky“ (Bodnárová 2021: 156). Stieranie hraníc medzi skutočným a ireálnym považuje M. Součková v tvorbe J. Bodnárovej za frekventovaný fenomén, prostredníctvom ktorého „nevieme a nemáme presne zistiť, čo sa stalo“ (Součková 2009: 300). Skutočnosť, že v drámach J. Bodnárovej patrí symbol k základným prostriedkom umeleckého zobrazenia, dokazuje aj scéna, v ktorej autorka narába so symbolikou bieleho balóna významovo sa vzťahujúceho k Leimu detstvu, krehkosti a matke. V konkrétnom prípade dramatický text ukazuje na alúziu vytvárajúcu vzťah medzi balónom a typom bariérovej antikoncepcie, ktorú protagonistka ako maloletá nachádza pri hre v skrini: „Raz nájdem v skrini biely balónik. Nafúknem ho a vyjdem zo skrine. Mama mi ho vytrhne. Zúri. Reve na svojho milenca, že kondómy pohadzuje ako smeti“ (Bodnárová 2021: 146).

Paralely k tvorbe Héléne Cixousovej

Dramatická tvorba J. Bodnárovej vo vzťahu k H. Cixousovej nereflektuje len základné postuláty manifestu *Smiech medúzy*. V dráme *Dievča z morského dna* sa objavuje napríklad motív sexuálneho zneužitia, ktorý sa stáva v modifikovanej forme dominantným aj v hre H. Cixousovej *Portrét Dory*. Takisto je možné zaznamenať prednosť tela a hlasu. Ako som už uviedla, J. Bodnárová drámu *Dievča z morského dna* venovala japonskej umelkyni Ch. Sakagami, psychiatrickej pacientke v ústavnej liečbe. Ch. Sakagami verila, že sa zrodila v prekambriickom mori a praveké ryby ju naučili prežiť pod vodou. Osobnosť tejto výtvarnej umelkyne poslúžila ako inšpiračný zdroj pri utváraní postavy Ley, vykazujúcej príznaky poruchy v oblasti duševného diania. Dramatický text H. Cixousovej *Portrét Dory* inšpiračne vychádza z chorobopisu Sigmunda Freuda s názvom *Fragment analýzy prípadu hystérie* popisujúci prípad osemnásťročnej Idy Bauerovej, ktorá je v spise uvedená pod pseudonymom Dora. Dospievajúca mladá žena dala facku rodinnému priateľovi (Pánovi K.), keď sa ju počas spoločnej prechádzky pokúsil zviest. V jej rodine však incident nebol prijatý s vážnosťou a pochopením, rodičia Idu poslali na liečenie k S. Freudovi. Okrem toho trpela aj inými symptómami, vrátane silného

pretrvávajúceho kašľa a afónie, ktoré psychoanalytik diagnostikoval ako prejavy hystérie. V priebehu liečby sa ukázalo, že otec I. Bauerovej (Pán B.) má milostný pomer s manželkou svojho priateľa (Pani K.), a tiež, že Pán K. sa Idu ako štrnásťročnú pokúsil sexuálne atakovať. V rámci psychoterapeutických sedení odhalil S. Freud Idinu túžbu po Pánovi K. Analýzu však nemohol úspešne zavŕšiť, pretože Ida predčasne ukončila liečbu. Z *Fragmentu analýzy prípadu hystérie* preberá H. Cixousová do svojej drámy kľúčové postavy a motívy aj segmenty v implicitných a explicitných citáciách. Je zjavné, že celý dej príbehu analýzy znejasňuje a problematizuje: „precízne sledovala svoj prameň [...] dokázala sa do Freudom načrtnutej osoby natoľko vcítiť, že z Freudovho textu a medzi jeho riadkami vyťažila to, čo priebežne uniká dôverčivému čitateľovi alebo čitateľke *Fragmentu*: hiáty, nekonzistenciu a implikácie Freudovho výkladu. [...] podáva príklad kritického čítania a pohľadu“ (Mortagne 2001: 25).

Dora a Lea, ženy stojace v centre pozornosti analyzovaných textov J. Bodnárovej a H. Cixousovej, formuláciou svojej autopsie poodhalujú mašinériu patriarchálnej spoločnosti. Ženy v nej predstavujú bezvýznamné predmety, s ktorými môžu muži manipulovať a využívať pre svoje potreby v podobe perverzných činov. V prípade oboch postáv možno hovoriť o priamej konfrontácii so sexuálnym obťažovaním a so znásilnením, pričom je zarážajúce, že Dora a Lea boli týmto situáciám vystavené vlastnými rodičmi. V prípade Ley sa scéna znásilnenia odohrala priamo v prítomnosti podguráženej matky v ich byte, zatiaľ čo Dora „bola použitá ako záloh v spleťných sexuálnych intrigách svojho otca. Jej otec ju v podstate ponúkol [...] ako sexuálnu hračku“ (Herman 2001: 29). Prežitie traumatické udalosti, o ktorých sa dozvedáme prostredníctvom terapeutických rozhovorov aktérok s odborníkmi, vyvolali v minulosti u žien emocionálnu a psychickú ujmu. Dalo by sa povedať, že Lea a Dora sa sprostredkovane cez sedenia svojím rozprávaním usilujú o uvoľnenie dlho potláčaných ženských energií ukrývajúcich sa v ich ženských telách. Tento akt sa dostáva do priameho kontextu s výzvou H. Cixousovej, v ktorej sa obracia k ženám v súvislosti s potrebou písať vlastným telom, a tým navrátiť ich kultúre a spoločnosti všetko potlačované (Cixous 1995: 16).

Záver

Dramatická tvorba J. Bodnárovej po roku 1989 z hľadiska motívov upozorňuje na tradicionalistické postoje k ženám vyplývajúce z patriarchálnej moci. Sú pre ňu príznačné najmä témy násilia a krutosti páchané na ženách v rôznych podobách. Autorka necháva v príbehoch zaznieť „hlasy žien“. Týmto zámerom odkazuje na postulát H. Cixousovej z manifestu *Smiech Medúzy*, že žena sa musí napísať, musí písať o ženách a motivovať ostatné ženy, aby sa venovali písaniu a prostredníctvom svojich textov poukázali na to, ako sa patriarchálne štruktúry bolestivo vpisujú do ženského tela, ktoré dramatička chápe ako sociálny a politický objekt. Ženskú skúsenosť zobrazuje J. Bodnárová vo vzťahu k téme telesnosti. Ženské telo interpretuje ako žité a prežívané, schopné neustále pretvárať svoje hranice a demaskovať vnútorné pohyby. Dôraz na reprezentáciu ženského tela je v drámach J. Bodnárovej vnímaný ako konštruktívny nástroj, jeho prostredníctvom dramatička využíva obrazy tela a telesnosti na to, aby priblížila mizogýnnu uvažovanie uzatvárajúce ženy do ich tiel.

- BODNÁROVÁ, Jana, 2001. Sobotná noc. In *Dráma 2000*. Zostavila Dáša Čiripová. Bratislava: Divadelný ústav, s. 135-169. ISBN 80-85455-66-8.
- BODNÁROVÁ, Jana, 2006. Kurz orientálneho tanca. In *Dráma 2004 – 2005*. Zostavila Vladislava Fekete. Bratislava: Divadelný ústav, s. 20-40. ISBN 80-88987-72-5.
- BODNÁROVÁ, Jana, 2021. *Dievča z morského dna*. Hry. Bratislava: Divadelný ústav. ISBN 978-80-8190-065-5.

Literatúra

- BARŠA, Pavel, 2002. *Panství člověka a touha ženy: feminismus mezi psychoanalýzou a poststrukturalismem*. Brno: Masarykova univerzita. ISBN 80-210-3114-X.
- BERGSON, Henri, 1995. *Duše a tělo*. Preložil Josef Helm. Olomouc: Votobia. ISBN 80-85885-68-9.
- CIXOUS, Hélène, 1995. Smích Medúzy. Preložila Hana Hájková. *Aspekt. Ženy a moc*, č. 2-3, s. 12-19.
- DOLAN, Jill, 1989. In Defense of the Discourse: Materialist Feminism, Postmodernism, Poststructuralism... and Theory. *The Drama Review*, vol. 33, issue 3, pp. 58-71. ISBN 1054-2043.
- FARKAŠOVÁ, Etela, 2000. Historické premeny obrazov ženy v slovenskej literatúre. Pokus o feministické/gynokritické čítanie. In KICZKOVÁ, Zuzana a kolektív. *Otázky rodovej identity vo výtvarnom umení, architektúre, filme a literatúre*. Bratislava: Univerzita Komenského, s. 141-160. ISBN 80-223-1429-3.
- FARKAŠOVÁ, Etela, 2006. *Na ceste k „vlastnej izbe“*. Postavy/podoby/problémy feministickej filozofie. Bratislava: Iris. ISBN 80-89256-00-7.
- FARKAŠOVÁ, Etela, 2021. Rozhovor s Janou B. In BODNÁROVÁ, Jana. *Dievča z morského dna*. Hry. Bratislava: Divadelný ústav, s. 26-51. ISBN 978-80-8190-065-5.
- GRMANOVÁ, Martina, 2017. Nebyť v epicentre neznamená byť okrajový človek. In BODNÁROVÁ, Jana. *Čas a (bez)čas*. Liptovský Mikuláš: Tranoscius, s. 158-167. ISBN 978-80-7140-540-5.
- GROSZ, Elizabeth, 1997. Miznúce telá. Preložili Etela Farkašová a Mariana Szapuová. *Aspekt. Ženské telo I.*, č. 2, s. 4-15.
- HECZKOVÁ, Libuše, 2004. Revolty, materství a sémiotika. In KRISTEVA, Julia. *Jazyk lásky*. Preložil Josef Fulka. Praha: One Woman Press, s. 235-250. ISBN 80-86356-38-8.
- HERMAN, L. Judith, 2001. *Trauma a uzdravenie*. Preložili Jana Juráňová a Ľubica Hábová. Bratislava: Aspekt. ISBN 80-85549-24-7.
- JUNG, G. Carl, 1995. *Človek a duše*. Preložil Karel Plocek. Praha: Academia. ISBN 80-200-0543-9.
- KROČANOVÁ, Dagmar, 2021. Slová a telá v časopriestore. In BODNÁROVÁ, Jana. *Dievča z morského dna*. Hry. Bratislava: Divadelný ústav, s. 11-21. ISBN 978-80-8190-065-5.
- KYSELOVÁ, Eva, 2010. Prenikanie feministickej filozofie a estetiky do slovenskej drámy a divadla po roku 1989 alebo Ženským, teda iným hlasom a perom. In *Deti revolúcie*. Bratislava: Divadelný ústav, s. 138-171. ISBN 978-80-89369-16-4.
- LÉVINAS, Emmanuel, 1997. *Totalita a nekonečno*. Preložili Miroslav Petříček a Jan Sokol. Praha: Oikoymenh. ISBN 80-86005-20-8.
- LINDOVSKÁ, Nadežda, 2011. Feministická výzva slovenskej drámy. Jana Juráňová: Misky strieborné, nádoby výborné. *Slovenské divadlo*, roč. 59, č. 3, s. 272-287. ISSN 0037-699X.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 2004. *Viditeľné a neviditeľné*. Preložil Miroslav Petříček. Praha: Oikoymenh. ISBN 807298098X.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 2011. *Primát vnímaní a jeho filosofické dôsledky*. Preložil Jan Halák. Praha: Togga. ISBN 978-80-87258-72-9.
- MILLER, G. Judith, 1999. Medusa and the mother/bear: The performance text of L'Indiade. In WILLIAMS, David, ed. *Collaborative theatre: The Théâtre du Soleil*. London: Routledge, pp. 131-137. ISBN 9780415086066.
- MORRISOVÁ, Pam, 2000. *Literatura a feminismus*. Preložili Marian Siedloczek a Renata Kamenická. Brno: Host. ISBN 80-86055-90-6.
- MORTAGNE, Camille, 2001. Liečba rozpráváním sa mení na psychodrámu. Preložil Adam Bžoch. *Aspekt. D(r)ámy*, č. 2, s. 25-27.
- PETŘÍK, Vladimír – BODNÁROVÁ, Jana, 2017. Všetci sme premenliví v premenlivom. In BODNÁROVÁ, Jana. *Čas a (bez)čas*. Liptovský Mikuláš: Tranoscius, s. 169-173. ISBN 978-80-7140-540-5.

- PETRÍKOVÁ, Martina, 2011. *Medzitextový priestor prózy*. Prešov: Vydavateľstvo Prešovskej univerzity. ISBN 978-80-555-0403-2.
- PETRÍKOVÁ, Martina, 2017. Detstvo a obraz dieťaťa (takmer neviditeľná). *Jazyk a kultúra*, roč. 8, č. 29-30, s. 151-158. ISSN 1338-1148.
- PLETERSKI, Andrej – BODNÁROVÁ, Jana, 2017. Mám rada skôr jazyk asociácií, názna-
kov, fragmentov. In BODNÁROVÁ, Jana. *Čas a (bez)čas*. Liptovský Mikuláš: Transcius,
s. 169-173. ISBN 978-80-7140-540-5.
- REBRO, Derek – BODNÁROVÁ, Jana, 2019. „Zdá sa mi, že čoraz viac rozumiem ženskému
umeniu“. *Glosolália*, roč. 8, č. 1, s. 45-65. ISSN 1338-7146.
- SOUČKOVÁ, Marta, 2009. *P[r]ózy po roku 1989*. Bratislava: Ars poetika. ISBN 978-80-892-
-8328-6.
- ŠIMKO, Ján, 2011. Slovenská dráma po roku 1989. In ŠTEFKO, Vladimír a kolektív. *Deji-
ny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava: Divadelný ústav, s. 647-672. ISBN 978-80-
-89369-36-2.
- ŠKRIPKOVÁ, Iveta, 2020. *Feministické divadlo a jeho slovenská cesta*. Bratislava: Divadelný
ústav. ISBN 978-80-8190-088-4.
- VASSELEU, Cathryn, 1998. *Texture of light: Vision and Touch in Irigaray, Levinas and Merleau
Ponty*. New York: Routledge. ISBN 9780415142731.
- ZOJA, Luigi, 2017. *Soumrak otců*. Preložili Olga Čaplyginová a Petr Patočka. Praha: Prostor.
ISBN 9788072603473.

Mgr. art. Nora Nagyová, PhD.

Divadelná fakulta

Vysoká škola múzických umení

Svoradova 4

Bratislava 813 01

Slovenská republika

E-mail: nora.nagyova@gmail.com