

K prózam Michaely Rosovej

Marta Součková

*Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy ISMŠ
Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove*

To the Michaela Rosová's Proses

Litikon, 2020, Vol. 5, No. 2, pp. 64-82

The study contains an interpretation of Michaela Rosová's prose work. The author mainly analyzes the characters and their actions, but also deals with various intertextual references in individual proses. The main features of Rosová's work include the lyricization of expression, an ironic distance from the theme, detabuization of topics, and so on.

Keywords: Michaela Rosová, Slovak literature, prose, intertextuality detabuization

Tvorba Michaely Rosovej vyvoláva mnohé otázky, ktoré vyplývajú tiež z próz viacerých prozaičiek po roku 1989 (Ivany Dobrákovovej, Zussy Kepplovej, Svetlany Žuchovej a i.) – napríklad o autobiografickosti a fikcionalizácii textu, o modelovaní (veľko)mesta, o expatovskej či nomádskej línii v slovenskej ponovembrovej próze (oba termíny možno brať s istou rezervou), o tematickej detabuizácii či o rozdieli medzi artterapiou a umeleckou literatúrou. Rosovej prózy vypovedajú o postavách s rôznymi fóbiami, strachmi či traumami, pričom autorka stvárňuje najmä dnešného mladého človeka, ktorého problémy sú neraz podmienené detstvom alebo následným hľadaním zmysluplného miesta v globalizačnom svete, a to i za hranicami domova. Azda najviac v naznačenom smere upútala pozornosť kritiky autorkina druhá kniha, novela *Dandy* (2011),¹ pričom jej interpreti uvažovali predovšetkým o nezvyčajných vzťahoch medzi postavami, patologických prejavoch sexuality či o Rosovej schopnosti evokovať (surrealistickú, snovú) atmosféru istého miesta.

V Rosovej tvorbe, s výnimkou prózy *Malé Vianoce* (2014), sa nachádza množstvo intertextuálnych či intermediálnych odkazov – spomínajú sa tu spisovatelia, knihy, divadlo, filozofia, prípadne výtvarné diela. Intertextualita a intermedialita je v Rosovej knihách podmienená štatútom protagonistu (intelektuála, umelca, študenta atď.), prípadne tiež tematizáciou veľkomesta, jeho galériami, kultúrnymi akciami či kníhkupectvami. V *Malých Vianociach*, vo vidieckom prostredí, postavy podobne ako v urbánnom priestore zažívajú každodennosť (varia, pijú, spia,

¹ O atraktivite, ale tiež kvalite novely svedčia aj tri štúdie v zborníku *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000* (2013), asi nie náhodou od mladých bádateľov (Milana Kendru, Lenky Šafranovej a Denisy Kočišovej). Táto próza sa takisto ako autorkina nateraz ostatná kniha *Tvoja izba* (2019) dostala do finále Anasoft litera.

jedia, leňošia, prípadne chodia po dedine či do prírody), ale v tejto próze absentujú motívy rôznych artefaktov, okrem zmienok o miestnom „folklóre“ či populárnych piesňach z daného obdobia. Protagonisti tu majú skôr existenčné než existenciálne problémy, viac ako knihy ich zaujímajú klebety a alkohol. V *Malých Vianociach* sa tak nachádza viacero anekdotických situácií, akýchsi malých narácií – jednu z nich sa dozvieme aj od krčmára Maroša: „No to som rád, že vás vidím. Kde ste boli včera? Tu bolo úplne mŕtvo. Do desiatej ani nohy, potom sa dovliekla Anča Cibulka, vychlípala za fľašu rumu a išla domov. Teda to som si myslel, že išla domov. Ráno som ju našiel hentam v zákope. Zobudil som ju, že poďte pani Cibulková, už aj slnko vstalo, takto pekne som jej to povedal. Ležala na krtinci, na zástere jej ostala šmuha. Taká stará a tak sa vie zrúbať. Keby toto moja matka robila, asi jej aj jednu lisknem. Že jej nie je hanba. Ale zas čo jej budem rozprávať“ (Rosová, 2014, s. 24). Takéto ústne „historky“ zodpovedajú mentalite zobrazených dedinčanov, ktorí však, podobne ako vidiek, pôsobia v danej novele anachronicky, akoby z iného (19.) storočia. *Malým Vianociam* nepomôže ani pomerne prekvapujúci záver, ani rómske postavy, ktoré ponovembroví slovenskí autori tematizujú len ojedinelo (pars pro toto Víto Staviarsky, Agda Bavi Pain či Zuzana Mojžišová).² V iných Rosovej knihách objavujeme namiesto podobných „vtipných“ rozprávání rôzne intertextuálne alúzie, (filozofizujúce či estetizujúce) reflexie alebo synestetické opisy.

Substantívum *izba* v titule najnovšej prózy Michaely Rosovej *Tvoja izba* (2019) tak zvýznamňuje nielen intímny priestor, ale evokuje tiež známu knihu Virginie Woolfovej *Vlastná izba* (1929); privlastňovacie zámeno *tvoja* vyjadruje (osobné) vlastníctvo takisto ako adjektívum *vlastná*. Rosová však na Woolfovej eseje neodkazuje prvoplánovo – o intertextuálnom nadväzovaní sa dá uvažovať skôr s ohľadom na iné, priamejšie alúzie na cudzie diela či citácie z nich (Martina Kukučina, Miroslava Válka, Jána Johanidesa, Ingeborg Bachmannovej, Søren Kierkegaarda, Samuela Becketta, Valéra Mikulu atď.). Hľadanie súvislostí s *Vlastnou izbou*, touto základnou feministickou lektúrou, môže byť diskutabilné i preto, že narátorka na jednom mieste Rosovej novely uvažuje: „V túžbe zhrubnete, akoby ste sa trestali za to, čo si nechcete dať. Čosi silnie. Zakvačíš sa mu za ramená a držíš. Odovzdala by si mu aj svoje volebné právo, priviazala by si sa k bránke. Rozmýšľaš, čo by ti na to povedala vedúca feministickej sekcie“ (Rosová, 2019, s. 103). Napriek tomu sa nazdávam, že porovnávanie daných textov je možné, lebo obe autorky hľadajú prepojenie medzi (píšuou) protagonistkou a (osobným) priestorom, respektíve poukazujú, hoci každá z inej strany, na ženskú (telesnú i duchovnú) skúsenosť. Woolfovej a Rosovej texty spája tiež úsilie o formálnu čistotu, až dokonalosť, no aj uplatňovanie lyrických postupov v epike,³ súvisiace so zameraním na vnútorný svet postáv, s oslabením príbehu či s jemným, synestetickým zachytením maličkostí (odevu, predmetov, fyziognómie atď.).

² *Malé Vianoce* sú síce treťou Rosovej knihou, ale kvalitatívne nedosahujú úroveň predošlých dvoch, aj preto sa im v tejto štúdii nebudem podrobnejšie venovať – považujem ich skôr za štylistické cvičenie než plnohodnotnú novelu, neuvažovala by som ani o parodickej, (ne)zvládnutej modalite (bližšie Klapáková, 2014). Samotná autorka pomenováva nedostatky danej prózy veľmi presne: „Chvilu, kde cigánske chlapča kvázi filozofuje o tom, čo ide a čo nejde po smrti do neba, to je otrasné klišé, o oblohe bielej ako výkres a slnku ako zle vyfarbenej žltej guli ani nehovoriac; a vyčiarknuť by potrebovala celá jedna zbytočná dejová odbočka s kamionistom. Rozmyslela by som si aj slovo ‚zájedok‘, nemôžem uveriť, že som skutočne použila takýto výraz, v tomto storočí“ (Rosová, <https://dennikn.sk/blog/716462/sebarecenzia-male-vianoce/>).

³ Tu myslím najmä na Woolfovej romány.

Autorkin zmysel pre detail možno pozorovať už v jej debute, románe *Hlava nehlava* z roku 2009, pričom väčšinou je jeho deskripcia funkčná – najmä vtedy, keď súvisí so znižovaním vysokého alebo posilňuje problémovú situáciu a graduje ju tak až do neznesiteľnej.⁴ Napríklad v intímnej scéne sa Dana sústreďuje na zdanlivo nepodstatné detaily (gombičku na Jankinej košielke,⁵ Jankine pery a vlasy, cestičku v nich, bedrá, chlapčenské tvary a i.), čím však ešte viac vynikne jej neschopnosť zažívať blízkosť či cítiť hoci len fyzickú príťažlivosť: „[...] **mala na košielke hornú gombičku rozopnutú**, čo som mala robiť, naklonila som sa, [...] čakala, **pery, plné**, rozpučená dužina, čistý rez zrelou srdcovkou, mäkušké, krvavé, zahryzneš, tieklo by prúdom, šťava, polopriesvitná a sladučká, [...] a keď pár sekúnd nato vklznem rukou ponad gombík pod košielku, zrazu je to už úplne obyčajné, stále je pekná, a **ústa, pootvorené tichým vzdychom, ústa rozfáté**, no stále len ona, je to úplne obyčajné, nič o nej neviem a nechcem vedieť, [...] očami som chodila po jej **cestičke vo vlasoch**, hahaha, smiešne, však, cestička vo vlasoch, ako tá pripečená pesnička, no čo, dovidela som, tak som sa dívala, na jej hlavu medzi mojimi stehnami, **na tú cestičku, dôkladne na stred, ani vlások bokom, aké má riedke vlasy**, predtým som si nevšimla, azda že až teraz to pôsobilo tak, hm, tak nesúladne, že sa tvári taká divoká a jej vlasy, rovné a redšie a poslušné, žiadna hustá hriva, vlasy ako celá ona, skostnateli spolu s ňou“ (Rosová, 2009, s. 204 – 205; zvýr. M. S.).

Detaily v Rosovej tvorbe sú súčasťou neraz naturalistického opisu postáv, inokedy narátorka prostredníctvom nich odbočuje od deja a spomaľuje ho, pozorným vnímaním maličkostí vyjadruje tiež svoj negatívny či pozitívny vzťah k osobám alebo miestam. Samo, Danino dvojča, si na maminom priateľovi v Izraeli všima jeho odpudzujúci vzhľad (brucho, plešinu, vlasy, obliečenie, pot atď.), prostredníctvom ktorého sú v románe *Hlava nehlava* ilustrované aj Samove antipatie k nemu, motivované okrem iného neprijatím ďalšieho muža v maminom živote: „**Antonio mi pripadal slizký a odpudivý hneď od začiatku**. Bol nízky, nie vyšší od mamy, **s bruchom dobre zabezpečených štyridsiatnikov**, ktorí si nič nemusia odoprieť a ani udržiavať svoj zovňajšok v ako-tak znesiteľnej podobe im netreba, keďže čokoľvek a kohokoľvek si môžu proste kúpiť. **Po krajoch rozsiahlej plešiny siahajúcej od čela takmer až k zátylku mu trčali vlasy, tmavohnedé až čierne, spotil sa, pretože bez ohľadu na teplotu vzduchu musel či chcel chodiť odetý v košeli a tmavých nohaviciach [...]** Vlasy, v dôsledku potu a obchytkávania masťnými prstami stále ubúdajúce, väčšinou stáli, narušené neustálym

⁴ Gabriela Rakúsová v týchto súvislostiach konštatuje: „M. Rosová má zmysel pre detail. Opisy pomalých úkonov, tváre, všedného dňa, jemných pohybov nenudia, práve naopak [...] Cez detail, prípadne porovnanie dvoch detailov dokáže charakterizovať dobu, dva rôzne historické časy, jednoducho – autorka vie pozorovať prostredie, atmosféru, ľudí, psychológiu ich konania, citov, pocitov. Napriek mnohým opisom je to román, v ktorom je všetko v pohybe, v akcii. Rovnako zaujmú Rosovej charakteristiky postáv: nepriame, zaujímavá autocharakteristika, porovnávací a skupinový charakteristika dvojčiek [...], ale i dejov (napr. neverbálny spor medzi matkou a synom) a myslenia“ (Rakúsová, 2010, s. 82).

⁵ Detail gombičky na košielke je spomenutý aj v novele *Dandy*, avšak v iných sémantických súvislostiach (rozopnutá gombička je tu odtrhnutá, čo implikuje násilný zásah druhého človeka, vyjadrený aj opozíciou „veľkej dlane“ a „košielky“, slova v deminutívnej forme): „V jednom kresle s Olem. Na nikoho naokolo nedbal; vsunul veľkú dľaň pod košielku; odfrnkla gombička. Druhou rukou ju schmatol pod hrdlo, zavrátil jej hlavu dozadu. A smial sa. Aj ona sa smiala. Páčilo sa jej to“ (Rosová, 2011, s. 7). Annabelle z *Dandyho* pripomína svojou detskosťou a akousi poddajnosťou Janku z debutu *Hlava nehlava*, obe postavy sú však oveľa zrelšie a skúsenejšie, než sa zdajú na prvý pohľad.

prehrabávaním, vytrčené do rôznych svetových strán. Orosenú kožu nad hornou perou obvykle vyriešil počas smiechu – [...] a priložiť si ruku pred smejúce sa ústa **ukazovákou alebo bruškami prstov si nenápadne otreľ inkriminované miesto**“ (s. 63 – 64; zvýr. M. S.). Z citácie vidno, že ide nielen o opis fyziognómie postáv, ale tiež o minuciózne pozorovanie ich správania, gestiky a mimiky, činností, reči, podobne ako o detailné vykreslenie atmosféry, koloritu m(i)esta.

Práve v debute *Hlava nehlava* je však narácia priam pohltená množstvom detailov, t. j. ich enumerácia nie je vždy funkčná. Zatiaľ čo posun od neviditeľných (vzťahových) problémov k viditeľným (najmä fyzickým) jednotlivostiam je v románe zväčša estetický účinný, vrstvenie alebo podrobné rozvádžanie detailov prestáva byť únosné alebo nie je dôležité pre sémantiku diela. Napríklad keď si Samo u babky vezme z kredenca misu s perkami, tieto mu pripomenú, ako podobné jedlo varil na Štedrý deň otec, od čoho sa dostáva k jeho kuchárskemu „umeniu“, no ďalej už nie asociatívne pokračuje v spomínaní na ich konverzáciu v nemčine, na otcovu lásku k literatúre, jeho opravy Samovho širokého e, ovládanie emócií či mimiku; do narácie sa pripletie popri Hessem a Heinem aj Steelová atď. Rozprávačka si pritom uvedomuje, „že aj na detailoch predsa záleží“ (s. 107) – pri ich opise sa treba vyhnúť samoučelnosti a redundancii, čo sa však samotnej Rosovej nie vždy podarí. Na charakteristiku prostredia či postáv autorka totiž pomerne často využíva epitetá, ktoré pôsobia nadbytočne najmä vtedy, ak sú kumulované: „Pobozkal som babku, ktorá vybehla z **bielych ošarpaných** vrátok, na obe líca, prebehol som po násype a vkĺzol do kuchyne. Na mojom mieste, na konci lavice vedľa kredenca, sedelo **vychudnuté** mača s **vylúpnutým** okom“ (s. 22; zvýr. M. S. – úbohosť mačaťa sa dvomi adjektívami explicitne zdôrazňuje obdobne, ako sa demonštruje opotrebovanosť vrát nadbytočným slovom „ošarpaných“). Redundantné sú tiež epitetá vyjadrujúce krehkosť, drobnosť, detskosť a i. v spojení s deminutívom, prostriedkom, ktorý sa primárne využíva pri opise predmetov či osôb menších rozmerov. Napríklad svoju malú sestru Mišku opisuje Samo takto: „Tuho som ju stisol, tie **útle kostnaté ramienka**, ponad jej hlavu som sa zadíval na mamu“ (s. 19; zvýr. M. S.).⁶

Lyrický výraz Rosovej próz umocňuje okrem už spomínaného synestetického tvarovania detailov aj sugestívna vnútorná rytmizácia, založená na opakovaní slov a varírovaní tých istých motívov v rozličných sémantických kontextoch a v rôznych častiach knihy (napríklad v *Tvojej izbe* sú to motívy hodínok, svetra, tela, izby, domu, mesta, písania, ne/citovosti, osamotenosti a i.): „Muž v **hrubom, na mieru šitom kabáte** naučeným pohybom **zohne ruku v lakti, rukáv vystrelí, aby odhalil hodinky**, a ty si hovoríš, že by určite ani nevedel, keby si sa ho pýtala, koľko je hodín, nevedel by, pozrel sa bez rozmyslu a bez zámeru. **A ty si hovoríš, že by si sa tam vošla, zapadla by si tam presne – medzi zápästie a hrud', do toho ostrého uhla v lakti** – úplne cítiš škrabkanie flaušu, ako sa oňho oprieš čelom“ (Rosová, 2019, s. 69; zvýr. M. S.), a ďalej: „Vedľa mňa sedí mladý muž, **neviem, či je jeho kabát šitý na mieru, ale hodinky nosí, ruku v lakti zohýba presne tým naučeným spôsobom a ja by som sa do tej medzery,**

⁶ Obdobnú redundanciu vnímam aj v novele *Malé Vianoce*, pars pro toto: „Chlapča stojí na prahu, prešlapuje, ako keby malo naponáhlo. **Špinavou** rukou si k **útlej** hrudi pritiska krajec chleba“ (Rosová, 2009, s. 7; zvýr. M. S. – rómske deti sú tu zanedbané, chudé, aj preto sú kumulované adjektíva nadbytočné).

medzi zápästie a hrud', pohodlne vošla" (s. 124).⁷ Obdobné tematické prvky nachádzame v celej doterajšej tvorbe M. Rosovej – obmieňajú sa tu priestorové motívy, ktoré sú všeobecné aj konkrétne (dom/ov – cudzina, interiér – exteriér, metro, hotel, chalupa, poschodie, byt, izba, kuchyňa, dvere, vráta, podlaha, okno, stolček, kachle, posteľ, pohovka, záclonka, príroda, les, strom, chodník, cintorín a i., objavujú sa tu presné reálie – Senica, ulice Berlína či Prahy atď.). Vo viacerých autorkiných textoch sa vyskytuje podobný personálny typ (napríklad kostnaté dievča s jemnými vlasmi, extravagantne oblečený muž, problémoví či neempatickí rodičia, Jozef z debutu pripomína Miša z novely *Malé Vianoce* atď.), epizódy zo súčasnosti sa prelínajú so spomienkami, realitu striedajú predstavy či sen.

Dôležité v Rosovej prózach sú nielen priestorové motívy, ale tiež s nimi spojené cestovanie, pohyb, dynamika, prípadne existenciálne reflexie o tom, čo je skutočné a zmysluplné, bolestivé a oslobodzujúce. Autorka vo svojej tvorbe, s výnimkou novely *Malé Vianoce*, situovanej na slovenský vidiek, často konkretizuje cudzinu, a to v rozličných podobách. V debute *Hlava nehlava* sa prostredníctvom postáv dvojčiek a ich rodiny dostáva do protikladu myjavská dedina a vzdialený Izrael, prípadne bližšie Brno, kde Samo a Dana študujú; Dana odíde cez leto do Ameriky a neskôr sa opäť vracia sa do Senice. Do Izraelu sa Samo vyberie i pre svoju záľubu v *Biblii*, no je tiež miestom, kde sa jeho matka stretáva s majiteľom hotela; Samo i Dana odchádzajú študovať do toho istého mesta, lebo sú svojím spôsobom (ako dvojčatá) komplementárne. Novela *Dandy* je lokalizovaná do Berlína, ktorého bary, alternatívne kluby či podchody tvoria vhodné prostredie pre deštruktívny vzťah Oleho a nepomenovanej rozprávačky. Ole však kvôli svojej láske odchádza do Austrálie a narátorka zase uniká od priateľa z Anglicka. V próze *Tvoja izba* sa protagonistka/narátorka/Miša vo Varšave rozíde s Endrem; s bratom sa vyberie do Libanonu; kvôli vedeniu, šéfredaktorovi ľavicového časopisu, sa vráti z Prahy do Bratislavy, no keď opäť navštívi Prahu, cíti v nej úľavu: „Režeš ulice s **nevídaným pôžitkom**, vnáraš sa po kolená, **naberáš mesto do dlaní**, kľúčik ti štrngá zavesený na krku, poznáš všetky skratky a podchody, ale aj dlhé, krajšie cesty – zuby zaťaté do spodnej pery, nos nakrčený, ústa v úškrne – spomalíš a vyberáš si“ (s. 74; zvýr. M. S. – vzťah k Prahe je vyjadrený aj jej metaforizáciou). Cudzie (v zmysle nie rodné) mestá – Bratislava, Praha či Berlín – však zosilňujú izoláciu postavy, jej osamotenosť.

Protagonistka novely *Tvoja izba*, podobne ako postavy v iných textoch Rosovej, nie je ani baumanovský turista, cestujúci za atrakciami či pamiatkami, ani pútnik, pre ktorého je dôležitá cesta samotná, bez akéhokoľvek cieľa. Rosovej protagonistka potrebuje svoje „istoty“, miesto, kde bude mať svoj organizovaný systém, „vlastnú izbu“ namiesto cudzieho priestoru v podnájme: „Pripadá mi desivé, že by sa človek možno na breh nedostal, že by ho prúd strhol a unášal ďalej. Neznamená to, že napokon mám dosť silnú predstavu domova? Miesta, kam sa treba vrátiť? Ja som si vždy myslela, že to sú tie **ruky, na ktorých smieš plakať**, alebo **tvoj rodný cintorín**, tvoje hroby a možno aj tvoji živí, stále som rozvažovala, že to nebude o geografii, ale niečo symbolické. Ale čo ak je domov proste miesto, kam si hodiš veci? Miesto, pre ktoré sa rozhodneš?“ (s. 113; zvýr. M. S. – odkazy na M. Válka, D. Mitana a iných autorov sú prirodzenou súčasťou narátorkinho uvažovania, tak ako knihy patria do jej empirického sveta). Dôležitejšie ako opozícia cudzieho a domáceho (modelovaná najmä v románe *Hlava nehlava*) je v ostatnej Rosovej novele hľadanie vlastného miesta na svete, potenciálneho domova,

⁷ Pri varírovaní detailov si však nemožno nevšimnúť naračnú zmenu, ktorej sa budem vo svojej štúdii venovať neskôr.

korešpondujúce s návratom k sebe alebo objavením seba, s prekonaním či spracovaním minulých vzťahov, zapisovaním/vypisovaním sa z bolesti a jej presahu. Opozícia cudzie – domáce sa v novele problematizuje podobne ako relácia von – dnu, respektíve fikcia a skutočnosť: „V noci sa ti vracia zas a zas ten istý sen, kde vchádzaš do domu, a len čo vojdeš, dom zmizne, zmizne všetko, zostane len drevený prah. Na ten skúmavo hľadiš, dotýkaš sa ho dlaňami a niekedy tvárou, akoby si prikladala ucho na koľajnicu, ale už nevieš a neprídeš na to, na ktorej strane je vnútri a na ktorej vonku, kde je doma a kde je cudzí svet. Máš len prah, pomlčku medzi dvoma prázdnotami. Budíš sa, na hrudi balvan, odnášaš si ho do kúpeľne, **presila smútku**, ruky po kolená“ (s. 90; odkaz na Kostrovu zbierku zvýr. M. S.). Hrdinka napokon prekračuje pomyselný prah,⁸ oddeľujúci rôzne svety, prestáva, metaforicky povedané, sedieť pri okne⁹ a pozeráť von, prípadne chodiť po meste a pozorovať iných. Naopak, začne skúmať a aspoň čiastočne spoznávať samu seba, dospieva k istým rozhodnutiam, dostáva sa k vlastnému ja, a to aj zastatím/zostatím na tom istom mieste. V danom smere pripomínam, že titul Rosovej novely odkazuje nielen na Endreho, ale aj na protagonistkinu prenajatú izbu – takúto interpretáciu potvrdzuje rozprávanie v druhej osobe (Endreho izba je aj jej, no zostáva cudzia). Do popredia sa tak v texte dostáva hodnota vlastnej izby či domova, modelovaného bez pátosu, pretože i tu môže byť človek sám: „Stále sa hovorí o tom, aký je človek v meste osamelý a že ani hustota zaľudnenia tomu pocitu nezabrání, pritom by sa to isté dalo skonštatovať veselým hlasom, dalo by sa to vnímať ako pozitívum, už netreba chodiť do Himalájí, netreba prácne vyhľadávať odlúčenie, sme všetci spolu nekonečne sami. [...] Bola som v Indii aj na Sibíri, žila som v horách aj v púšti a všelikde inde a mám z toho intenzívne zážitky, ale pokiaľ ide o osobnostný rozvoj, nič mi nedalo toľko ako Bratislava. Nikoho tu nepoznám, nikto mi nevolá, neruší ma a nerozptyľuje. Moje sporadické vychádzky sú obvykle bezcieľne“ (s. 136).

Aj v novele *Dandy*, napriek jej situovanosti do Berlína, je dôležitý najmä interiér s pozitívnymi aj negatívnymi konotáciami, neraz modelovanými ambivalentne. Veľkomestský topos sa paradoxne zužuje do galérií, klubov, ba i skúšobných kabín;¹⁰ postavy síce často vychádzajú z (nájomného) bytu za kultúrou, ale väčšinou sa rozprávajú v izbe či kuchyni. Pozornosť narátky sa i v tejto novele presúva na vnútorný svet postáv, ich ne/prežívanie a myslenie; z Berlína zostávajú „rekvizity“, hociako atraktívne. Viac ako príbeh je podstatný sujet, vzťahy medzi postavami. Ich komplikovanosť odráža rôzny (exteriérový aj interiérový) priestor: naklonené domy, „schody krehké“ (Rosová, 2011, s. 7), špinavé chodby, podzemie, gay klub, metro, park, toaleta a pod. Neschopnosť postáv prežívať plnohodnotný vzťah dokumentuje aj verejný

⁸ O priestore a s ním súvisiacim motívom prahu uvažuje vo svojej recenzii Rosovej novely aj Dalfar: „V próze *Tvoja izba* je dôležitá Bratislava (ale aj Praha a domovské mesto), ulice, štvrte a cesty nimi sú vždy presne lokalizované, podobne ako v prózach Jany Beňovej alebo Lucie Piussi. Ešte dôležitejší je však pôdorys domu, ktorý má dvojakú podobu: vo fyzickom priestore je to podoba hľadania (a nenachádzania) domova, neukotvenosť, ešte stále študentské presúvanie sa podnájmami a tematizácia prahu – a s tým súvisiaca podoba vysneného, fiktívneho archetypálneho domu, ktorý si protagonistka vytvorila v detstve a je pre ňu natoľko zásadný, že ním ukončuje rozprávanie svojho príbehu“ (Dalfar, <https://dalfar.wordpress.com/2019/09/15/michaela-rosova-tvoja-izba/>).

⁹ Na rozdiel od Dalfara sa mi takéto pozeranie do seba/zrkadla vidí funkčné (pozri tamže).

¹⁰ Lenka Szentesiová v týchto súvislostiach konštatuje: „Kolonizovaním veľkomestského prostredia sa priestorový rámec novely prekvapujúco zužuje – obraz mesta v ňom stráca charakter otvoreného priestoru a jeho záchytné body sa presúvajú dovnútra, obkresľujú studenú stiesnenosť nájomných bytov a mondénnych klubov“ (Szentesiová, 2011, s. 119).

priestor, ktorý Ole potrebuje pri intímnom akte – vzrušuje ho potenciálne pozorovanie publikom podobne ako tabuizované sexuálne hry. Cudzina však nie je pre narátorku spúšťačom nezvyčajného, až patologického vzťahu, podobne ako Ole nie je príčinou jej submisivity – svoju traumatu si nesie postava z detstva, z domova, existuje v jej hlbokom vnútri. Podobne ako texty Ivany Dobrákovovej či Ballu, aj Rosovej tvorba potvrdzuje, že pred vlastnými bolesťami človek neunikne ani za hranice štátu. V tomto zmysle je *Dandy* univerzálnou, tragickou výpoveďou o (ne)schopnosti dnešného mladého človeka milovať.

Konkrétne ulice a miesta (Hakescher Markt, Treptower Park, Alexanderplatz, Stadt mitte, Arkonaplatz a i.) vytvárajú dojem autentického Berlína, no relevantnejšia ako urbánna špecifikácia je lokalizácia sujetu do veľkomesta, v ktorom môžu byť postavy anonymné, ba bezmenné ako rozprávačka.¹¹ V takomto meste sa stratí Oleho cylinder takisto ako vystrihaná hlava Annabelle,¹² tu sa možno skryť pred cudzími pohľadmi do parku či klubu alebo zostať nepovšimnutí, osamotení medzi ľuďmi.

Rosovej postavy sa presúvajú z jedného miesta do druhého, pričom pohyb medzi domovom a cudzinou je vyjadrený aj prostredníctvom rôznych jazykov, prípadne sa nimi dotvára profil postavy či atmosféra prostredia. V debute *Hlava nehlava* dialektizmy zastupujú vidiek a čeština zase súvisí s Brnom, kde Samo a Dana študujú; v novele *Dandy* zaznie nemčina a dozvieme sa, že postavy komunikujú aj v angličtine; v *Malých Vianociach* sa spisovný jazyk prelína s dialektizmami a v *Tvojej izbe* rozpráva Vojtěch, Míšin pražský kamarát, po česky. Motívy priestoru a domova sú prepojené, avšak hľadanie seba je zložitejšie ako nájdenie konkrétneho miesta na bývanie. Už Sama z románového debutu *Hlava nehlava*, ktorý sa usiluje za každých okolností ovládať a všetko si racionalizovať, dojme replika plačúceho chlapca v lekcií z hebrejčiny: „[...] chcem ísť domov, a ja som bol namáľko nie preto, že by som bol býval taktiež chcel ísť domov, lež preto, že by som chcel chcieť ísť domov, ale nebolo to tak, ja som ani nevedel,

¹¹ Matúš Mikšík v danom smere poznamenáva: „Berlín je pre autorku logickým výberom. Kozmopolitné, excentrické, farebné, obrovské mesto, vskutku mozaika, ktorej chromatická disharmónia drží pokope niekedy iba na snovej (surrealistickej) báze. Divoká, nepravidelná a takmer nelimitovaná asociatívnosť, ktorú mesto ponúka, často prestupuje aj do motívov novely. Tie sa buď vracajú za záhadných podmienok, alebo zanikajú, alebo menia svoju formu ako chameleon. Jednoducho sú tam a niekedy nemajú dávať zmysel. Veď dáva život zmysel v každom bode života? Nie... a teda ani Berlín nemusí dávať zmysel“ (Mikšík, 2013, s. 92). Rafał Majerek okrem svojskej mytológie mesta, jeho kultúrnej a národnotnej pluralite či alternatívnej forme bytia, uvažuje tiež o tabuizovaných otázkach sexuality a rodovej performancii (Majerek, 2017, s. 186 – 191).

¹² Opačný názor na modelovanie cudziny (Berlína) v novele *Dandy* má Ivana Taranenková: „Bezdomovectvo Rosovej hlavnej hrdinky – ako určujúci spôsob jej existencie – ju spája s postavami próz Svetlany Žuchovej či Zusky Kepplovej, ktoré sú tak ako Rosová finalistkami aktuálneho ročníka literárnej súťaže Anasoft litera [2012; pozn. M. S.]. No kým tieto autorky prejavujú miestami zmysel aj pre sociálne vyhrotenú každodennosť, Rosová necháva realitu Berlína, kde sa jej príbeh odohráva, prenikať do svojho rozprávania vo forme viac či menej lyrických detailov. Iba ako kulisu k sebaaprežívaniu postáv či ako javisko pre dráždivé predvádzanie ich výnimočnosti. Tá by mala byť založená na ich ‚dandyovstve‘, prepiatej štylizácii, no pôsobí povrchno a končí sa obyčajným nakupovaním a sebastylingom (Oleho cylinder) či patetickými výkrikmi v galérii moderného umenia“ (Taranenková, 2012, s. 39). Nemožno však žiadať od prózy, zameranej na vnútornú realitu, zobrazenie sociálnej, vonkajšej skutočnosti, podobne ako sa nedá v takmer surrealistickej modalite hľadať psychologická hĺbka a k anestetickým postavám patrí aj istá povrchnosť, súčasť ich životného, „cool“ štýlu.

kde to moje *doma* vlastne je, ani som tam, keby som na to bol prišiel, keby som si to určil, nechcel ísť, iba som intuitívne tušil, že musí byť veľmi pekné a veľmi dobré chcieť byť doma, keď je človek práve niekde úplne inde a uvedomuje si silnejšie než inokedy, prečo je lepšie tam a nie tu“ (Rosová, 2009, s. 195; zvýr. M. R.). Samo netúži za domovom, Samo by len chcel po ňom túžiť, podobne ako jeho sestra Dana, Ole z *Dandyho* či Miša z *Vlastnej izby* – domov v Rosovej tvorbe totiž pre nich nepredstavujú ani rodičia, ani partner/ka, domov je širší pojem, evokujúci nielen možnosť ustálenia, ukotvenia sa, ale tiež nájdania vlastnej integrity, „kompletnosti“, plnosti.¹³ V tvorbe Rosovej je však individuálna identita podstatnejšia ako národná či sociálna, postavy z kolektívu (s výnimkou *Malých Vianoc*) unikajú, izolujú sa v dobrovoľnej, často bolestnej samote. Pocit nedostatočnosti vyplýva u Sama a Dany z ich pôvodu (dvojčičky), no ani Ole sa necíti dobre vo svojom tele, akoby dochádzalo k oddeľovaniu fyzického a duchovného.

S naznačeným návratom protagonistky k sebe/k domovu súvisí aj zmena naračnej formy – od ty-rozprávania sa v Rosovej novele prechádza k ja-narácii, príbeh, pozorovaný z odstupu, sa stáva vlastným.¹⁴ Narátorka spočiatku nedokáže písať v prvej osobe: „**Píšeš ľahko a rozvážne a píšeš v druhej osobe**, aj na tom je čosi správne, **odsúvaš seba samu**, ako odsúvaš izbu, dívaš sa na seba, ako sa dívaš na ňu – ako na čosi veľmi hmatateľné, čo ti však zároveň zostáva trochu vzdialené“ (Rosová, 2019, s. 11; zvýr. M. S.); má dištanciu od seba takisto ako od priestoru, v ktorom žije, akoby ani nepísala o sebe a za seba: „Prečítala som veľmi veľa kníh, poznamenala si, keď ste prvýkrát sedeli s Endrem v kuchyni, **a stále z niečoho cítujem, kým ty máš vlastné myšlienky**“ (s. 20; zvýr. M. S.). Miša sa usiluje „prevrátiť do prvej osoby, ale je ti príliš **trápne** – prišiel Endre, išli sme, chcela som, chcela som“ (s. 67; zvýr. M. S.) a svojmu kamarátovi Vojtěchovi by sa „chcela zveriť s faktom, že píšeš svoju knihu v druhej osobe, ale **hanbíš sa**, neraz ste sa o tom rozprávali, je to skoro vtip“ (s. 76; zvýr. M. S.). Narátorka si však postupne uvedomuje, najskôr

¹³ Radoslav Passia v tomto smere o autorke konštatuje: „Najmä svojou druhou knihou, útlou novelou *Dandy* (2011) sa svojským spôsobom pridala k silnému generačnému objavovaniu témy cudziny (resp. domova) a k novému, európskou skúsenosťou mladých ľudí zmenenému prístupu k otázkam individuálnej, ale aj národnej či kultúrnej identity, ktoré silne rezonovali medzi generačnými čitateľmi a kritikmi (výrazne tieto problémy otvorili najmä s. Žuchová, I. Dobráková a Z. Kepplová). Kritika v súvislosti s touto množinou próz upozorňovala aj na „návrat subjektu“ a obnovovanie „identitnej“, autobiografizujúcej línie, ktorá bola v slovenskej próze výrazne oslabená postmodernými textovými postupmi populárnymi najmä v deväťdesiatych rokoch 20. storočia“ (Passia, <https://www.litcentrum.sk/autor/michaela-rosova/komplexna-charakteristika-tvorby>).

¹⁴ Podobne premyslená jearácia v debute *Hlava nehľadá*, v ktorom dochádza k striedaniu hlasov (Sama a Dany), postupne vytvárajúcich ucelený obraz o tragickej udalosti, zapríčinennej aj komplikovaným vzťahovým trojuholníkom (Samo, Dana, Janka). Niekedy sa tá istá udalosť nasvecuje z dvoch strán, inokedy však nie sú hlasy dostatočne diferencované, čo môže byť spôsobené aj tým, že napriek mužsko-ženskej či charakterovej rôznosti ide o dvojčatá. Danino rozprávanie – zverovanie sa susedke, ktorá ju pravdepodobne nepočuje, je presvedčivé, lebo protagonistka si dovoľí vypovedať všetko, na rozdiel od Sama, ktorý si niektoré myšlienky nedokáže ani len priznať. Dana naliehavo „komunikuje“ so svojou susedkou, no rozprávanie sugestívne presahuje k potenciálnemu čitateľovi, najmä produktívnym spojením kontaktnej 2. osoby pl. s monológom v 1. osobe sg.: „[...] **si predstavte, stojíte si** tak na balkóne, **vychutnávate** september, **pofajčievate**, **dymíte**, slastne, ostošesť, a naraz v baráku oproti **vášmu** sa niekto uviaže a hop, dole, na druhej strane, tiež pravda, **čo je vás** po tom, **nie je to váš balkón**, **vy** ste na svojom, tak čo tam po nejakej odvisnutej krasotinke, **ja si tiež myslím**, mohla si vybrať lepšie miesto, naostatok, **azda si len nemyslíte, že to prišijú mne**, je milión prostejších spôsobov vraždy, **nebudem nikoho vešať, rozumiete**“ (Rosová, 2009, s. 220; zvýr. M. S.).

cez plurál prvej osoby, že prejsť k „ja“ sa dá, okrem iného aj pochovaním minulého: „Nič z toho, čo sa stalo, už ma nebolí, nič necítim. Ale je treba sa zbaviť starého, **musíme ma pochovať**, aby som sa mohla prekročiť a ísť ďalej. To je posledné, čo chýba, malý hrob, ktorý už potom nikdy neotvorím“ (s. 115; zvýr. M. S.). Protagonistka je mimoriadne kritická k iným, ľahko posudzuje aj odsudzuje, „káže“ Endremu o tom, že nie je schopný rozprávať sám o sebe, že nič o jeho živote nevie, ale aj jej introspekcia je zdĺhavý, neľahký proces – azda preto sa narácia mení až na konci a najmä preto vnímam prechod od „ty“ k „ja“ ako funkčný.

Hoci viacerí recenzenti uvažovali o redundancii epistol, teda druhej časti *Tvojej izby* (pars pro toto M. Buzinkaiová, 2020 či R. Passia, 2019), bez nich by novela končila pre mňa neprijateľnými, akokoľvek „peknými“ vetami: „Stačí, povie Endre, akoby odpovedal na tvoje ticho, vždy bude stačiť, ak urobíš iba jeden krok, a ja urobím tých zvyšných deväť smerom k tebe“ (s. 104), prípadne predstavou fiktívneho domu (tamže). *Tvoju izbu* som čítala aj ako text o prekonaní krízy postavy prostredníctvom bolesti, o jej nájdení sa, prerode, nie však šťastnom konci, lebo prijať vlastnú problematickosť, až akúsi autistickú systémovosť,¹⁵ nie je jednoduché takisto ako vyrovnať sa so skončenými vzťahmi, oslobodiť sa od nich. Narátorka sa vyhraňuje voči pokrytectvu či ľútosti, uprednostní rozhodné, rýchle riešenie, v zmysle citovaného odkazu: „Než si nechať pidlikať malíčok, hovorí Proustova Albertine, to už radšej dám rovno na klát hlavu“ (s. 112). Hoci je prvá časť novely štylisticky „učesanejšia“, osobne ma bavila práve „nedokonalosť“ druhej, *Z listov*. Emocionalita: „Plakali sme a jedli, jedli a plakali. Nechcem to zľahčovať. Až ma uvidíš, spýtaj sa ma, ako sa naozaj mám“ (s. 110) je tu motivovaná naračnou ja-formou, istá roztrieštenosť druhej časti je zase podmienená epistolárnym žánrom a rôznymi adresátmi výpovede (grafik, učiteľka, pravdepodobne slovenčinárka, ak jej protagonistka píše najmä o literatúre). Dokončenie príbehu, jeho rozšírenie o ďalší rozchod s Endrom, priznanie sa ku vzťahu s vedením, nepovažujem za explicitné – naopak, prelínaním dvoch problematických lások sa posilňuje pozícia rozprávačky, akoby sa až po nich dokázala postaviť na vlastné nohy, priznať sa aj k vlastným omylom: „Vedenie ma priviedlo domov. Že sa vrátim, to už som si hovorila roky. Prišiel chlapec, povedal to svoje poď, to svoje ver mi, a ja som konečne šla. A to je celé – napokon je ten príbeh predsa len môj“ (s. 136). Príslovku „konečne“ vnímam v tomto prípade ako slovo s pozitívnou sémantikou – po prežitej bolesti sa hrdinka usadí a prestane unikať do literatúry či vlastných predstáv.

Ty-forma súvisí nielen s odstupom, ale aj s organizáciou Míšinho života – protagonistka dlho nedokázala existovať v realite, nielenže sa často cítila vyčlenená z kolektívu (napríklad i spomínaného časopisu), ale potrebovala a potrebuje si všetko plánovať, rozvrhnúť, nalinajkovať, ako fiktívny dom, ktorý si kreslila v detstve: „Je deväť hodín ráno, presťahovala si sa v rámci jedného bytu, stojíš na chodbe a si so sebou veľmi spokojná. Vytiahneš hárký a začneš

¹⁵ Peter Darovec v danom smere uvažuje: „Najpovinnejšie zo všetkých povinností je mať upratané. Upratuje sa izba, upratujú sa časopisecké texty, upratuje sa samotné rozprávanie. Rozhádzané ostávajú len medziludské vzťahy. Aj v nich si chce obsedantná intelektuálka upratať – okrem iného aj volaním po radu do jazykovedného ústavu. Potreba orientovať sa v nejasnom svete podľa jasných pravidiel, napríklad tých gramatických, je natoľko nerealizovateľná, že je pre čitateľa až dojímavá. Všetko tu chce byť pod kontrolou. Postava chce mať pod kontrolou svoj život, preto ho premieňa na autisticky presné časové rozvrhy, dôsledné plány a detailné nákresy. Rozprávačka chce mať zasa pod kontrolou svoje rozprávanie a autorka svoju knihu (mimochodom, vydanú vlastným nákladom – možno práve preto, aby nemusela ani kúsok kontroly delegovať na niekoho iného)“ (Darovec, <https://www.plav.sk/node/174>).

prerábať a dopĺňať svoje rozvrhy práce. Rozvrhy si robíš od detstva, od útleho veku si mávala podrobne rozplánovaný každý deň v týždni, dbala si pritom na pomer takzvaných povinností a takzvaných zábavných aktivít. [...] Dojalo ťa, keď si omnoho neskôr zistila, že Tolstoj si ako dieťa robil podobné rozvrhy a zažíval podobné problémy s ich dodržiavaním“ (s. 19). Takejto racionalizácii sa vymykajú viaceré, nie vždy uveriteľné epizódy v novele – napríklad stretnutie s Dorou a večer v jej byte, s nelogickým uhryznutím narátorky do členku, alebo pozvanie Lujzy a Lotky, Nemiek, aby u nej prenocovali atď. Ak však vnímam protagonistku komplexne (spojením ty- aj ja-formy), potom sa dá prijať i takéto „rozdzvojenie“, život vo viacerých svetoch, jej racionálne a iracionálne konanie. Míša často uvažuje „literárne“, v detstve si vymyslela svoj dom, v ktorom nebola detská izba, ale dominovala v ňom spálňa, absentovala matka a otec už bol starý: „Mrzela ťa tá odstránená matka. Hoci bol tvoj vzťah s mamou komplikovaný, zdalo sa ti, že už ste mnohé vyriešili a obojstranným úsilím sa napokon zbližili. [...] Píšeš, píšeš a nazývaš svoj svet a svoju rodinu vymyslenými, a zakaždým ťa to škrie. Nevieš, čo to znamená. Nepamätáš si, že by si si niekoho a niečo vymýšľala. Možno to tam ozaj všetko bolo odjakživa, možno sa s takým domom rodíme všetci, zmizne to s mliečnymi zubami alebo ešte skôr, vytratí sa to postupne, ako nám tvrdne lebka“ (s. 55).

Aj v novele *Dandy* sa objavuje motív domu, o ktorom kedysi snívala narátorka, a jej predstavy sa stali skutočnosťou, akoby jej podvedomie predbehlo racio: „Ten dom stojí za ostatnými, zastrčený za uličkou a malým trávnikom a šnúrami na bielizeň. Najlepšie ho vidno od rieky. Je sám, neprilepený k žiadnemu inému, ťažká odhodená kocka, akoby bez základov. Vnútri krehko. Schody krehké; vymyslené pre mačacie labky, nie pre Oleho podpätky; mohli by sa zrútiť a človek by sa potom musel plaziť popri stene. To sa mi často snívalo, často v hlave opakovalo, že ma naháňa mačka. Neviem, prečo by som sa mala báť mačky, a predsa som utekala. Často sa mi snívali takéto vymleté krehké domy s nepevnými schodiskami, a teraz sem, práve do takého, denne chodím, do druhej izby Oleho bytu, s výhľadom na tie šnúry a trávnik a uličku“ (Rosová, 2011, s. 7). Osamotený dom bez základov s krehkým vnútrom korešponduje so psychickým rozpoložením postáv – izolovaných od ostatných, ľahko zraniteľných, s ťaživými problémami, vykorenenými z domova a sveta, nestabilnými. Protagonistka, podobne ako Míša v *Tvojej izbe*, býva v cudzej izbe – tej, ktorú dostala pridelenú z akéhosi študijného programu, i v Oleho, no ani táto sa nestane jej izbou. Rozprávačka v *Dandym* sa odmieta presťahovať k Olemu, bojí sa tohto čudného vzťahu a jeho možných následkov, Oleho i vlastnej bezhraničnosti. V oboch novelách partnerova izba neznamená vlastný priestor, domov, obe protagonistky hľadajú svoje miesto, bez ohľadu na to, či bývajú v zahraničí alebo na Slovensku.

Naračná zmena v Rosovej novele korešponduje tiež s prechodom od cudzích príbehov, napísaných aj inými autormi, k vlastnému „príbehu“, od arteficiálnej/textovej skutočnosti k lát-kovej/empirickej: „Tento list, ako každý, sa mi v hlave skladal už pár dní, rástol a dozrieval, a pritom mi v súvislosti s našou korešpondenciou napadlo, kedy som sa dostala od literatúry k životu, pretože museli byť časy, keď som Vám referovala iba o tom, čo mám rozčítané, čo rozpísané a čo pekné som našla vo frazeologickom slovníku“ (Rosová, 2019, s. 125). To však neznamená, že jedna alebo druhá časť novely nie je fikciou, ide len o rôzne podoby štylizácie či autenticity. V listoch sa narátorka „kontroluje“ podobne ako v prvej časti, starostlivo komponuje text. Literatúra tu pokračuje, nekončí sa, len sa v nich už menej uvažuje o umení¹⁶

¹⁶ Ani týmto tvrdením som si nie celkom istá – práve v epistolách sa totiž nachádza skvelá reflexia Kukučínovho románu *Dom v stráni*, pars pro toto: „Nejde trochu aj o to, že viac než Katicu miluje

a experimentuje sa inak než v prvej časti. Rosová však naďalej koncipuje epištoly ako umelecký text – hoci odkrýva zamlčané, vytvorí tak príbeh ľúbostného trojuholníka; precizuje vety, pozorne selektuje slová. Aj keď medzi prvou a druhou časťou vidno šev a dá sa tušiť, že listy vznikli neskôr než predošlé kapitoly, sú pre mňa logickým završením, ale tiež ozvláštnením novely a osobne ma zaujali tiež reflexie o textoch či redigovaní časopisu.

Aj vzhľadom na uvedený prechod (od literatúry k „životu“) nepovažujem za potrebné, na rozdiel od niektorých recenzentov,¹⁷ uvažovať o novele v autobiografických reláciách – meno či niektoré aktivity protagonistky síce odkazujú na autorku samotnú, no text je napísaný ako umelecká fikcia. Protagonistka oproti minulosti, v ktorej unikala do kníh a filozofie či sama si kreovala alternatívnu skutočnosť, tentoraz stiera hranice medzi fikciou a empiriou, kreujúc vlastný príbeh. Podobne otázna môže byť charakteristika narátorky ako anestetickéj, necitlivej, akokoľvek sa za takú sama považuje: „Máš za sebou tri pekné dlhé vzťahy, ktoré sa všetky skončili z rovnakého dôvodu, druhá strana obvykle hovorila o chlade, ty si to radšej nazývala nízkou citovou zaangažovanosťou, a možno ani to nie je presné. Každý si myslel, že sa to časom spraví, že práve pred ním sa odhalí tvoje mäkké jadro. Nestalo sa nič. Vždy si bola obetavá, bola si pozorná a lojálna, ale to sú napokon len vlastnosti dobrého zamestnanca“ (s. 40). Zatiaľ čo Míšina ľahostajnosť voči Doriným dotykom („Nie je mi to nepríjemné, je mi to úplne jedno“ – s. 35) je vysvetliteľná v kontexte jej predošlého rozprávania o vzťahoch s mužmi, odôvodnenie, „že občas by si chcela niekoho iba na chvíľu, ale nejde to, lebo teba chce každý naveky“ (s. 35), sa mi zdá exhibicionistické a patetické, najmä ak na inom mieste protagonistka túži iba po objatí. Míša namiesto odpovede na Endreho otázku, za čo v živote sa najviac hanbí, rozmyšľa: „Pomyslíš na niekoľko chvíľ vo svojom živote, o ktorých s istotou vieš, že by si sa za ne hanbiť mala, ale nič také necítiš, a tak sa odmlčíš a uvažuješ, či to je zle alebo dobre“ (s. 39; zvýr. M. S.), na druhej strane sa často hanbí alebo cíti vinná. Chce pôsobiť necitlivo, no nedokáže sa dlhodobo vyrovnať s rozchodom, plače, ba cíti už citovanú „presilu smútku“.

S nemožnosťou prežívania (blízkosti, dotykov, intimity atď.) súvisí depersonalizácia postáv, ktoré akoby vystupovali zo svojho tela. Vysokoškólak Samo z debutu *Hlava nehlava* sa ani nepokúsi o telesné zblíženie s príťažlivou sedemnásťročnou gymnazistkou Jankou, hoci po jej smrti prichádza na to, že bol na ňu fixovaný.¹⁸ Nezaujíma ho však ani jej myslenie, ani jej telo, pretože podľa neho „fyzický kontakt dvoch ľudí v akejkoľvek svojej podobe je len výsledkom márných, neuskutočniteľných túžob po kontakte či, ak ten zľahka patetický výraz použijem, splynutí duševnom, ktoré práve preto, že je nereálne, odrádza človeka od vynaloženia tej námahy čo i len sa oň pokúsiť či priblížiť sa mu, vnuká mu myšlienku obrátiť sa k jeho opačnému

Niko svoje ideály? Rád by zušľachťoval nevzdelaný ľud a chvíľu si myslí, že to pôjde lepšie, ak si vezme roľníkovu dcéru. Neskôr si nemenej presvedčivo vyargumentuje presný opak“ (Rosová, 2019, s. 125).

¹⁷ V danom smere ma potom nezaujíma, kto v novele je tematizovaný z bratislavského intelektuálneho prostredia, ani čo je tu stvárnené z autorkinho života (bližšie Darovec, <https://www.plav.sk/node/174>) – hľadanie domova a prekonávanie bolesti považujem totiž za univerzálny motív.

¹⁸ Samo sám dobre vie, že o Janke hovorí prostredníctvom klíše, ktoré však v texte týmto nemožno ospravedlniť: „[...] uvedomil som si, že kým som mal Janu pri sebe, kým bola na dosah, zaujímal ma asi do tej bežnej miery ako nábytok v izbe, len čo však bola v nenávratne, **zrazu som strašne trpel**. No, hádam bude pravdou, že **si cenu človeka nikdy plne neuvedomíme skôr, než ho stratíme**. Nahlas som sa rozosmial, odkiaľ sa vo mne vzala taká ohromná fráza. Vzápätí som sa rozvzlykal“ (Rosová, 2009, s. 28 – 29 – zvýr. M. S.). Okrem neoriginálnych viet pôsobí v citácii pateticky aj Samovo rozvzlykanie sa, najmä s ohľadom na jeho racionálnu a flegmatickú povahu.

pólu, nabáda ho na dotyk, a tak sa telo vsutku radšej stúli k inému telu; [...] uspokojí sa s týmto málom a ním sa opája vo chvíľkovom zabudnutí“ (Rosová, 2009, s. 49).¹⁹ Samo sa preto usiluje rezignovať na telesné pôžitky, v mene akýchsi vyšších ideálov sa k Janke ani nepriblíži. Dana reaguje opačne – strieda rôzne „telá“, možno aj preto, že sama sa necíti dobre vo svojom tele; no podobne ako Samo len predstiera rozkoš, ako sa to od nej očakáva. Podobne Ole a nárátorka novely *Dandy* skúšajú rôzne sexuálne hry, no zároveň sa odlišujú: pre rozprávačku je viac ako dotyky dôležitá komunikácia, vzťah, aj preto sa okrem Oleho naviaže na Anabelle. Rosovej postavy sú často necitlivé voči druhým, no tiež voči sebe, o čom svedčí napríklad motív sebadeštrukcie (Míše či Dany). O čo väčšia je ľahostajnosť protagonistov voči iným ľuďom, ich prázdnota,²⁰ o to intenzívnejšia je ich senzibilita voči sebe, pozorovanie a problémové analyzovanie vlastného tela i rozličných pocitov či myšlienok.

Práve v tejto próze je najviac viditeľná tiež anestetickosť postáv, ktorá má rôzne podoby. Ole nedoštuduje strednú školu, lebo odletí do Austrálie za milovanou ženou, no zistí, že horúčava jej zdeformovala tvár pľuzgiermi²¹ a odchádza: „Neviem, čo presne sa stalo po návrate do Berlína, ale určite v tom boli trochu drogy, trochu zlosť a potom prázdnota. Preto Ole neznáša, preto kričí a vyskakuje, keď poviem, že nič necítim, že vo mne ničoho niet. Ty si od takého stavu na míle ďaleko, kričí, ja som sa na celý rok opustil, niečo sa mi zmenilo v hlave. *Deperzonalizácia!* Ja ako niekto iný, bez vôle! To si nevieš predstaviť!“ (Rosová, 2011, s. 45 – 46; zvýr. M. R.). Postavy však dokážu cítiť vášeň, hoci na jej vznik potrebujú silné podnety, nezvyčajné priestory, inakosť, nedokážu (sa) milovať ako väčšina ľudí, nie sú schopní žiť v každodennom, „normálnom“ vzťahu: „Keď sa o štvrtéj v noci podnapití vraciame z Madonny a on ma pritlačí ku stene s lakťom zapretým do môjho hrdla, premýšľam, či sa to naozaj bude dať v každej chvíli zastaviť. Či ma nezmrzáči, nezabije, keď tá sila v ňom je zrazu taká cudzia. Nemá zmysel pýtať sa ho. Dosiaľ asi trikrát z ničoho nič prestal sám; náhle tak ustarostene na mňa pozrel, vraj, či to nebolo príliš. Lenže ani ja neviem. Znesieme viac, než sa domnievame. Žiadne hranice. [...] Berlín sa napája našou špinavou krvou. Len to jediné, čo robí každý, my robiť nemôžeme“ (s. 46). Vzťah Oleho a rozprávačky je brutálny,²² sadizmus a sadomasochizmus

¹⁹ Samo proklamuje aj svoju necitlivosť voči iným postavám, respektíve svoju egocentrickosť, senzibilitu voči vlastnej bolesti: „[...] moja fyzická úplnosť sa stala nevyhnutnou podmienkou môjho duševného pokoja. Menej by ma rozrušila matkina smrť než strata článku vlastného prsta, o tom som presvedčený“ (s. 74 – 75). Podobný odstup od partnerky má Dana, no tiež Míša z *Tvojej izby*.

²⁰ V týchto súvislostiach možno pripomenúť scénu z galérie, v ktorej Ole vášnivo demonštruje svoj vzťah k modernému umeniu, zatiaľ čo protagonistka sa najlepšie cíti v prázdnych miestnostiach: „Niekto urobil priestor bez duše a ja som prišla na svet. [...] Iba v tých izbách s vynechanou dušou sa zrazu cítim doma“ (Rosová, 2011, s. 66 – 67).

²¹ Hnus či strach z nich pramení v jeho detstve, podobne ako jeho necitlivosť voči niektorým dotykom či neskoršie ubližovanie prostredníctvom škrabania či poškodzovania partnerky: „Ja som mal po celé detstvo takú chorobu, tie vyrážky... Nie, nie kiahne, skrátka obyčajné vyrážky, nenákazlivé, čo strašne svrbia. Celý čas som sa škriabal, bol som do krvi rozodratý, tak mi začali navliekať gumené rukavice, aby som sa nechal na pokoji. Nikto sa ma nesmel dotýkať, ani mama ma nesmela objasť, lebo mi to bolo nepríjemné“ (s. 75). Neschopnosť dotýkať sa živých tvorov sa však vzťahuje aj na zvieratá – mačky: „Naozaj ju bude musieť skrátka chytiť za kožuch a strpieť ten dotyk celé dve poschodia“ (s. 6 – Ole, pozn. M. S.).

²² Pre rozprávačku „život je v tých dennodenných drobnostiach, v čakani v rade na pošte, v stotisícej rannej káve a večernom prezliekaní sa do pyžama“ (Rosová, 2011, s. 68). Ole však vníma svet inak: „Šťastie? Kto hovorí o šťastí? Život je *brutálny*“ (s. 68; zvýr. M. R.). Pre Oleho je dôležitá vášeň, vytr-

dokumentujú motívy reťaze, čiernej stužky, obojka, rán, škrtienia, biča, noža a pod. Narátorka pristupuje na dané praktiky, ale nie je len ničená, aj ona chce ubližovať, a tým paradoxne cítiť, hocako bolestivo precitnúť z prázdnoty: „Aj ja ťa chcem dorezať, popísať, označiť si ťa. Moje telo. Môj Ole. Horúčka“ (s. 39). Jej telo postupne psychosomatizuje (opätovne možno pripomenúť, že narátorka sa v ňom necíti dobre): „Od detstva po dlhé roky som nikdy nebola chorá. Odkedy som stretla Oleho, moje zdravie zázračným tempom upadá“ (s. 33). Patologické fyziologické prejavy (herpes, kašeľ, teplota, triaška, krv, problémy s dýchaním, jedlom atď.)²³ sa stupňujú, vzťah sa zintenzívňuje, postavy sa dostávajú na hranicu, za ktorou je už len smrť. Napokon, Janka v románe *Hlava nehlava* sa dostane až za ňu... Okrem citového chladu postavy v Rosovej tvorbe trpia rôznymi fóbiami – Samova sestra Dana má sociofóbiu, ale aj strach zo špiny a baktérií; Míša vo *Vlastnej izbe* chcela spáchať samovraždu; istou formou sociopatie trpí aj rozprávačka v *Dandym*, Ole je zase narcista a extrovert.

Narcizmus Oleho však možno vnímať ako súčasť charakteristiky dandyho, do ktorého sa protagonista štylizuje. Ole je predstavený ako výstredný mladý muž už v úvode: nosí červený cylinder, červenú šatku, čierne sako so šedou výšivkou a topánky na podpätkoch; neskôr je odetý v čiernom so striebornými detailmi alebo si v obchode obzerá kvetinkové sako. Odev a obuv poukazujú nielen na Oleho dandizmus, ale tiež na jeho záľubu v kráse, exhibicionizmus a egocentrickosť, potvrdzované neustálym upriamovaním pozornosti iných na seba: „A dnes mi sedel na kolenách. Nie je ťažký, ale bolelo to. Ole, máš ostrý zadok, povedala som. Ostrý, ale aký krásny, odvetil s nefalšovanou hrdosťou. Má sa rád. Možno ho nikdy nikto nebude mať tak strašne rád, ako sa má sám. Často sa ma pýta, čo sa mi na ňom páči. Nie preto, že by nechápal, čo na ňom vidím, ale skrátka preto, aby si mohol vypočúť dačo pekné o sebe. Často dokonca rovno povie: poďme sa teraz rozprávať o mne“ (s. 18). Takto modelovanú postavu, predvádzajúcu sa už svojím zovňajškom, si nemožno nevšimnúť. Rosová už názvom novely signalizuje, aký je Ole, dandistický charakter neskôr doplní manipulativnosťou a istou androgýnnosťou (Ole si lakuje nechty, plače, sedí partnerke na kolenách, ale je aj panovačný, krutý atď.). Nie náhodou práve dandizmus interpretovalo viacero bádateľov,²⁴ hoci sa dá

ženie, naliehavosť, ktorou sa bráni proti smrti: „Musíme tancovať, pokračuje, práve preto, že je to tu strašné! Musíme tancovať napriek všetkému, napriek smrti. Aj keby sme stáli na malíckom ostrovcu vo výške troch kilometrov, na jednej nohe, s priepasťou z každej strany, budeme tancovať“ (s. 69). Protagonistkina túžba po pokoji, istote, usadení sa tak naráža na Oleho dynamickosť, agresivitu a exaltovanosť.

²³ Podobnú psychosomatické prejavy možno pozorovať aj u rozprávačky novely *Tvoja izba*.

²⁴ Možno sa tak, spolu s Lenkou Šafranovou, pýtať, „prečo si (Rosová, pozn. M. S.) z postavy – typu, akým je dandy, vyberá práve extravaganciu, exhibicionistické správanie, kontroverziu, ktorá skutočnému dandymu nie je vlastná. Extravaganciu dandyho autorka signifikuje predovšetkým prostredníctvom oblečenia. Skutočný dandy sa však odmieta zviditeľňovať nápadným, lesklým, hýrivým oblečením a zásadne si nepožičiava žiadne kúsky odevu tak, ako to robí Ole z novely M. Rosovej“ (Šafranová, 2013, s. 236). Na danú otázku nepriamo odpovedá Zuzana Ištvánfyová, ktorá prepája životný štýl Oleho s jeho neschopnosťou cítiť a milovať: „Extravagancia môže byť spôsobom, ako vyburcovať city, snáď preto sa aj v tomto texte stretávame s motívmi sadistického sexu, drog, extrémnych situácií a pod. Čitateľovi sa môžu takéto prejavy postavy potom javiť ako desenzibilované, ako ľudia, ktorí nemajú v živote konkrétny cieľ a z plejády pocitov už zažili asi všetko, preto potrebujú ďalšie stimuly a stimulanty“ (Ištvánfyová, 2013, s. 172). Možno tiež uvažovať o odklonoch od dandizmu, ako napríklad Michal Špína: „Zde sa dostávame k tomu, čo je na *Dandym* nejzdařilejší: totiž k samotnému ‚dandymu‘. Nevadí, že Ole je dandym nezralým, nedůsledným a místy směšným; i tak

rovnako ako o tomto jave uvažovať aj o Oleho inakosti a istej teatrálnosti. Ole sa správa ako dospelý aj dieťa, muž i žena, miluje život a dokáže si ho užívať, no zároveň si uvedomuje, že kráčame v ústrety k smrti, je citlivý i povrchný. Ole sa riadi svojiskými kritériami, no tiež dandyovským kultom krásy, ktorý uplatňuje i pri výbere partneriek – nemá rád tučné ženy, preto odoláva zvädzaniu praktikantky Aily; mladú ženu, ktorú miluje, opustí, keď sa jej tvár vysype pluzgiermi od slnka atď. Podobne by sa dalo uvažovať, že Ole je síce despotický pri intímnom akte, ale jeho „obete“ pristupujú na brutálne sexuálne hry; Ole zraňuje a sám je vnútorne poznamenaný minulým; Ole rozkazuje i prosí; Ole je nonkonformný, no záleží mu na rodine; Ole ničí ľudí a zároveň ich núti žiť. Práve Oleho inakosť a zábavnosť priťahuje narátorku, ktorá sa nedokáže od neho odpútať ani vtedy, keď jej Ole ubližuje. Ole rozprávačku dojíma aj odpudzujú, bojí sa ho a zároveň Oleho obdivuje.

Ole mení svoje správanie, akoby hral rôzne roly – aj preto je v novele dôležitý motív divadla: „Annabelle v úlohe zajaca, Ole ako krtko, ja ako strom, pôvodne čarovný. Ole to predstavenie neznáša, nechce byť krtko. Annabelle sa teší, keď sa tešia deti. Strom čarovný sa po prvých ohlasoch zmenil na strom obyčajný. Úplne stačia hovoriace zvieratká, povedalo sa; má to byť predsa poučné, jasné a aspoň trochu realistické. Nedbám. Hlavne, že je to nemá rola“ (s. 8).²⁵ Ole neprijíma svoju úlohu v divadle takisto, ako neakceptuje konvencie, pravidlá určené kýmsi iným. Motív krtka je však symbolický – krt je malé zviera (Ole vyzerá nižší ako narátorka, je od nej aj mladší), ktoré vidí zle (krtko s okuliarmi), žije pod zemou, v tme, čo korešponduje s tmnou stránkou Oleho, respektíve nevedomím, ktoré by malo preniknúť k vedomému.²⁶

Nielen Ole, ale tiež iné postavy zaujmú už svojím výzorom či oblečením: narátorka v *Dandym* nosí veci s infantilnými obrázkami; Annabelle sa usiluje byť krásna aj v domácom prostredí, i koláč pečie dokonale oblečená: „Aké štýlové, krásna Annabelle, v minisukni, pančuchách a vysokých topánkach, naklonená nad plechom, vtlačá jablká do tmavého cesta, občas mi ponad stôl kúsok podá“ (s. 20). Annabelle „proste nechcela vyzerat“ ako lesba (s. 23), aj preto sa usiluje obliekať dievčensky. Rozprávačka nám (napriek ich-forme, v ktorej sa málokedy podáva vonkajšia charakteristika) o sebe prezradí, že má „nadpozemsky jemné vlasy“ (s. 44) a vyzerá ako chlapec: „Bola by som krásny. Adonis, vytesaný z mramoru, moje jemné vlnité

před námi vyvstane jedna z inkarnací této dvousetleté pozoruhodnosti – netroufám si říci postavy či typu, neboť kolik je dandyů, tolik je dandismů; [...] Dandy Ole chodí po Berlíně v červeném cylindru a vysokých botách, aby byl viděn, aby měnil životy lidí už tím, jak žije sám a jak vypadá. Tak jako Brummell je despotou módy a vzhledu: stačí říct, a Annabelle si kvůli němu zbaví krásných kadeří. Nové oblečení jí vybere on. A k despotismu módy přidává Rosová despotismus sexu“ (Špina, 2012, s. 7). Ole však nie vždy diktuje, ako sa majú obliekať druhí – napríklad narátorka nosí tričká, ktoré vyzerajú príliš detsky, no Ole ju nedonúti nosiť šaty; podobne uprednostní vlastný vkus pred módnym oblečením. V neposlednom rade možno rozlišovať medzi dandizmom a narcizmom, napríklad podľa koncepcie F. Coblenceovej (bližšie Kočišová, 2013, s. 246 – 260).

²⁵ Denisa Kočišová vníma nemotu stromu vo vzťahu k bezmennosti a submisivite narátorky (s. 253) a o protagonistovi konštatuje: „Ole je milovníkom hier, kúzel, bizarného oblečenia, hračiek, divadla, predvádzania – karnevalového uvoľnenia a veselosti. V istých situáciách tak masku ničiteľa a manipulátora nahrádza maska šaša a blázna“ (s. 251). Ole s narátorkou si kupujú hračky, Ole si nasadzuje cylinder hneď, ako sa zobudí: „Chvíľu kúzelník, chvíľu rarášok, temná sila“ (s. 25).

²⁶ Milan Kendra interpretuje obraz krtka s okuliarmi takto: „Oleho zostup ako nositeľa videnia, transformačnej, substitučnej a pretrvávajúcej energie do hĺbkových štruktúr objektov (obraz krtka s leteckými okuliarmi), je zámerným procesom“ (Kendra, 2013, s. 231).

vlásky a súmerná tvár“ (s. 28). Rosová však ozvlášťňuje nielen výzor postáv, ale často synestetizuje každodenné úkony – ľahko si možno predstaviť krásu, vôňu či chuť tmavého koláča s jablkami, nakladaných paradajok, olív, avokáda, syra či kuskusu. K životnému štýlu trojice v *Dandym* patrí vegetariánstvo (rozprávačka si medzi krajce sype sezamové semienka, Ole dávi pri stánkoch s mäsitými jedlami, Annabelle má odpor voči zabíjaniu zvierat).

Vzťahy v tejto próze sú komplikované netradičným trojuholníkom,²⁷ ale taktiež nejednoznačnou sexuálnou orientáciou ženských postáv či identitou Oleho, ktorý „sa necíti až tak celkom ako muž, a krátko nato si nalakoval nechty. Nafialovo. A dnes mi sedel na kolenách“ (s. 18). Ole by tiež „nepovedal, že červená je pre dievčatá“ (s. 17). Annabelle má rada rozprávačku, avšak nechce vyzeráť ako lesba a možno ňou ani nie je. Rozporuplný je tiež jej vzťah k Olemu, s ktorým flirtuje (dokonca pri skúšaní šiat v kabínke dochádza k erotickým hrám), no zároveň tvrdí: „Pre mňa je to neznáme a asi to so mnou nič nerobí, aj preto by som ho nechcela. Veď ja mu nemôžem dať, čo mu dáš ty. Ale o to nejde, stále hovoril o tebe, bolo to pekné“ (s. 22; zvýr. M. S.). Annabelle síce svoje tvrdenie o (potenciálnom sexuálnom) vzťahu k Olemu relativizuje časticou „asi“, naznačuje však tiež, že Ole ju priťahuje len preto, lebo má rád rozprávačku, cez Oleho je Annabelle stále s ňou. Oproti tomu narátorka nedokáže odolať hocako brutálnemu, no vášnivému Olemu, zároveň sa nevzdáva Annabelle, k nej uniká možno zo strachu z Oleho, no tiež zo seba samej, svojich temných stránok. Namiesto duality vzniká v novele komplikovaný trojuholník,²⁸ ktorý sa nedá považovať ani za partnerský, ani za priateľský: „Ja ťa mám rada, Annabelle. Som ti vravela. Navyše, od toho jedného poobedia, v parku, mám skrátka pocit, že patríme dohromady všetci traja. Neviem to presne vyjadriť, ale akoby sme ťa skrátka potrebovali, čo ja viem. Keď si tam sedela, v tom kaderníctve, v kresle, a my sme stáli vonku a dívali sa na teba, bola si ako naše dieťa, pod naším starostlivým dohľadom. Bez tých vlasov vyzeráš akási krehkejšia, zraniteľná“ (s. 24).

Rozprávačka aj Ole sú schopní všetkého, azda preto potrebujú Annabelle, aby nedošlo k najhoršiemu, aby detská Annabelle korigovala ich správanie a konanie. Nejednoznačný vzťah narátorky a Oleho k Annabelle sa znejasňuje i jej ostrihaním, respektíve následným vnímaním Annabelle ako ich „dieťaťa“. Dlhé vlasy bývajú interpretované ako znak ženskosti, no i životnej sily – ostrihaná Annabelle tak pôsobí detsky, krehko, zraniteľne, bezmocne, akoby

²⁷ Ten je implicitne prítomný aj v *Tvojej izbe*, hoci sa vzťah Míše a Dory, priateľky jej bývalého partnera, „vedenia“, nevyvinie. V debute *Hlava nehlava* je taktiež modelovaný vzťah súrodencov, dvojčiat (Sama a Dany) k tomu istému dievčaťu, no ani jeden z nich o ňom nevie, aj preto, že Jana vystupuje i ako Denisa. Práve netradičný trojuholník a necitlivosť postáv je potenciálnou príčinou Jankinej samovraždy, motívom však môže byť aj jej pomsta obom súrodencom.

²⁸ Podobne ako v debute *Hlava nehlava* aj v novele *Dandy* sa postavy dopĺňajú – Milan Kendra dokonca uvažuje o reprezentácii superega (Annabelle), ega (rozprávačka) a id (Ole): „S odkrývaním vrstiev nevedomého podložia ľudskej mysle sa tenzívno-detenzívna línia Rosovej prózy začína zintenzívňovať a vytvára postupnosť, ktorou možno sledovať proces fragmentarizácie, rozkladu štruktúry ega až do fázy jeho úplného rozplynutia, v ktorej tenzívna časť tejto línie vrcholí a nastupuje jej detenzívny pendant, v ktorom dochádza k opätovnému znovuzloženiu, kryštalizácii, reintegrácii ega“ (Kendra, 2013, s. 225). Takejto deštrukcii zodpovedajú sexuálne hry, prostredníctvom ktorých narátorka a čiastočne i Ole pravdepodobne potláčajú traumatizujúce zážitky z minulosti. Na druhej strane, o jednote superega, ego a id v takejto podobe možno len ťažko uvažovať – postavy sú síce protikladné, ale aj rozporuplné a ambivalentné. Racionálna rozprávačka sa napríklad strachuje, čo si Ole pomyslí, keď ho nepredstavila Britom, s ktorými priletela do Berlína; emotívny Ole vie analyzovať a presne pomenovať skutočnosti.

aj ona podľahla temnej sile Oleho. Ostrihanie možno vnímať tiež ako iniciačný akt, prostredníctvom ktorého sa Annabelle „zasväti“ obom postavám: „Odišla som na svoju hodinu ruštiny a Annabelle išla kúpiť niečo na oblečenie, lebo strihanie vlasov je vlastne taký nový začiatok. Určite by si mala vybrať nejaké šaty, niečo, hocičo, také, aby to vyvážila, aby zase vyzerala trochu ženskejšie. Dobré, povedal Ole a ostal s ňou. V obchode sa vtláčil za ňou do skúšobnej kabínky a poštekľil ju rukou v lone a ona poštekľila jeho. Celý obchod počul, ako sa hrali, a možno celé Námestie vzdušných mostov sa obrátilo naruby. Taký vzdych! Kto vie, či nie väčšmi zvierací než ľudský“ (s. 11). Citácia okrem „nového začiatku“ Annabelle vypovedá aj o jej hrách s Olem, ktoré sú telesné, dokonca ich vzdych je „väčšmi zvierací než ľudský“ – navonok detská Annabelle sa k Olemu správa pudovo. Narátorka však nežiarli ani na Annabelle, ani na Oleho, je presvedčená, že patria „k sebe všetci traja“ (s. 13).²⁹

Z textu sa nedozvieme, ako došlo k zblíženiu Annabelle a rozprávačky, sexualita v ich vzťahu nehrá úlohu – vzniká však napätie (napríklad keď Ole telefonuje narátorky a ona je práve s Annabelle) a postavy sa môžu prejaviť v tých najrozličnejších situáciách (hoci pri pečení koláča). O lesbizme sa v novele vypovedá neurčito: je možné, že ide „len“ o duchovné spriaznenie, rozprávačkin azyl pred Oleho brutalitou, ktorú svojou nežnosťou a krehkosťou vyvažuje Annabelle. Ambivalentný vzťah naznačuje oslovenie „sestrička“ a zároveň slovo „lono“, spojené s cyklom (začiatkom a koncom), ženskosťou: „Moja krásna Annabelle. Sestrička, rýchlo ti tie vlasy rastú, zatiaľ len do neba, ale o minútu sa začnú skrúcať k zemi, nadol, hlbšie a hlbšie, ovinú ma, pripútajú k tvojmu lonu a vrastú do dĺžky, budeme tu naveky, uschneme a sprášivíme, rozdrobíme sa. Iba za dve hrste šedej múky, iba tie vlasy ostanú. Chcela by si?“ (s. 84). Dorastanie a skrúcanie sa vlasov k zemi môže znamenať nabíjanie energie a následné „vyživovanie“ rozprávačky, opätovne sa tu teda prelína sémantika života a smrti, telesna (symbolicky lono, zem, dole) a duchovna (hore, nebo). K Olemu sa narátorka správa takmer vždy pudovo: „Zatiaľ sa môžeme túliť. Túliť sa. Moje ústa pritúlené k jeho pohlaviu“ (s. 19). Každá z postáv hľadá u Annabelle čosi iné – Ole ju chce vlastniť a manipulovať ňou podobne ako rozprávačkou, ktorá zase u Annabelle objavuje „sesterskú“ spriaznenosť; Ole je však zároveň živelný, „tancujúci“, emočný, kým rozprávačka je racionálna, kontrolujúca (podobne ako Míša v novele *Tvoja izba*).

Zatiaľ čo v Oleho byte je neporiadok a nemožno ho ani upratať, v kuchyni Annabelle sa narátorka cíti bezpečne a príjemne, tu sa môžu obe ženy nerušene rozprávať, prežívať blízkosť a pokoj. Takisto ako si rozprávačka spomína na svoju mamu cez motívy akokoľvek jednoduchého jedla (kakao, chlieb s maslom a soľou) a prituľovanie sa s ňou v posteli počas víchrice, aj pri Annabelle je sladko a teplo (v rúre sa pečie koláč, na prstoch sa topí čokoláda, Annabelle zhodí z okna kľúče v rukavici, zastupujúcej teplo i dotyk atď.). Oproti tomu v Oleho byte sa narátorka necíti dobre, aj preto, že Ole predvádza svoju dominanciu pri sexuálnom akte i pred inými obyvateľmi nájomného domu: „Ole ma vyzlieka, na krk mi pripína vybíjaný obojok, trasiem sa od zimy a on sa už teraz pridusene chichoce. Vezme reťaz a ťahá ma trikrát cez celú chodbu, nakúka Mire do izby: sleduje nás? Ak nás nesleduje, nie je to žiadna zábava!“ (s. 8). Nielen v Oleho, ale aj vo svojom podnájme sa rozprávačka cíti neisto, ani v posteli, tom najintímnejšom mieste, nenachádza pohodlie: „Poznáš tú rozprávku o princeznej na hrášku? Že ten hrášok cítila

²⁹ Podobne ako si narátorka v debute všíma Jankine pery, aj Annabelle má „plné a vyzývavé pery. Mäso. Plné krvi“ (Rosová, 2011, s. 15), ktoré možno považovať za (stereotypnú) synekdochu ženskosti či aj sexuality.

aj cez dvadsať matracov? Taký pocit mám v tejto posteli. Taký bordel. Ako v tom môžeš spať? Ja už k tebe nebudem chodiť. Zase si ma v noci prekladal hore-dole“ (s. 13 – 14). Špinavá posteľ koreluje so vzťahom plným brutality, krvi, no tiež ničivej vášne; útulný priestor u Annabelle zase korešponduje s nehou, ktorú rozprávačke poskytuje. Interiér teda odráža neusporiadanosť a „nečistotu“ vzťahu Oleho a narátorky, pudové správanie Oleho podčiarkuje aj motív všadeprítomných, vyplznutých mačiek. Ole a narátorka sú si však aj v niečom podobní – akoby ich nič nedokázalo zraniť, akoby nič necítili, akoby sa iba hrali, akoby si nepripustili blízkosť, no pritom sú zrejme ich väzby na druhých, silné vášne, úsilie o akceptáciu. Brutalita je obranou voči vlastným strachom, súvisí s obavou naviazať sa na niekoho inak ako telesne.

V úvode štúdie som spomínala, že Rosová sa približuje Woolfovej písaniu aj úsilím o formálnu dokonalosť svojich próz. Autorka tvaruje svoje texty starostlivo, premyslene – podobne ako viaceré jej postavy túžia po poriadku, usporiadanosti, čistote, aj Rosová sa usiluje o presný výraz. Forma je v Rosovej nateraz poslednej knihe *Tvoja izba* dôležitá aj vzhľadom na narátorkinu ambíciu organizovať, linajkovať svoj život, súvisí však tiež s jej proklamovanou necitlivosťou: „Neskôr, keď sme sa vrátili do domu, som jej hovorila o písaní, o **chirurgicky vecnom prístupe k sebe samej, o svojej celkovej anestézii**. Moje výkriky sú starostlivo dozdobené, gestá načasované a bolesť tlmená, hlavne žiadne scény. Stojím vo vzťahu k vlastnému životu vždy o krok vedľa. **Diktatúra formy**“ (Rosová, 2019, s. 132; zvýr. M. S.). Anestézia je tu však opäť (podobne ako v novele *Dandy*) aj obranou voči iným, respektíve dôsledkom minulých, často traumatických udalostí. Keď protagonistka uvažuje v ďalších riadkoch o Bachmannovej slovách, považuje ich za alibistické hľadanie vznešených dôvodov: „Muž opustí ženu, vraví Ingeborg Bachmannová v jednom rozhovore, ale nepovie jej o tom, iba odíde za inou a tej zasa nepovie, že ešte neukončil svoj predchádzajúci vzťah. To je na pohľad dosť všedná a bezvýznamná situácia, pokračuje Ingeborg, na druhej strane, jedine ak pochopíme tieto malé vojny, pochopíme aj tie veľké“ (s. 132). Keď sa rozprávačka pýta náhodného muža v knižnici na Bachmannovej problém, ten spomenie autorkino detstvo, no vzápätí skonštatuje: „Bola taká papierová, pokračoval, všeličo ju poznačilo, Heidegger, Wittgenstein, úplne tomu podľahla, a ten jej román, to je bravúrna exhibícia“ (s. 133). Čosi podobné možno povedať aj o rozprávačke Rosovej novely, tá však neprijíma výhovorky a nehľadá ospravedlnenia iných, hoci vie, že „musíme bagatelizovať chyby a prešlapy, svoje aj cudzie“ (s. 136). *Tvoja izba* je miestami bravúrnou štylistickou exhibíciou, no práve lyrizácia výrazu sa Rosovej opätovne nie vždy darí – za umelecky neúčinné považujem napríklad niektoré prirovnania („Zo Štefánikovej až sem si sa šúchala ako stariec [...]“ – s. 27; „Dora sa zosunula na zem pri твоjich nohách, ako popínava rastlina, ktorej odňali tyč [...]“ – s. 37 atď.),³⁰ ale tiež viaceré metafory či personifikácie („Dni sa rozbehli do vetra, spadlo mnoho listov, ale väčšina sa ešte drží.“ – s. 8; „Ustúpiš a Endre vojde, skoro sa zdá, že ho zima potlačila dnu, položila mrazivú dlaň nad jeho bedrá“ – s. 9; „Srdce je tanečník,³¹ a je nezničiteľné.“ – s. 137 a i.). Na niektorých miestach mi prekážal, parafrázujúci narátorku, neprimerane kazateľský tón, prípadne jej vysvetľovanie istých skutočností v dialógu (pars pro toto replika o časopise na s. 71).

³⁰ Podobne klišeovité prirovnanie k prírode objavujem aj v novele *Malé Vianoce*: „Kostnaté prsty ako brečtan obliezajú mohutný kmeň“ (Rosová, 2014, s. 79).

³¹ V danom kontexte pripomínam obdobný motív tanca z novely *Dandy*, pričom opakovanie niektorých motívov považujem za vcelku produktívne, za znak autorského rukopisu.

Napriek pozornej selekcii slov niektoré z nich pôsobia v Rosovej tvorbe anachronicky, archaicky alebo jednoducho nepatrične, (pravdepodobne) nechcene komicky: „Takto **družne** preskackáte cez korene na kopec až k informačnej tabuli“ (s. 39; zvýr. M. S.); „[...] a keď som pred babkiným domom vyliezol z auta a zbadal, že **briežok** na druhej strane cesty, malá lúka preliačená od kraja asfaltky, svojím druhým koncom sklonená k potoku, miesto mojich a Daniných detských hier a **roztopaši**“ (Rosová, 2009, s. 21 – 22; zvýr. M. S.); „Tie topánky sú fakt skvelé. Fakt ti pristanú. **Díky**“ (Rosová, 2011, s. 23; zvýr. M. S.) a i. Rovnako nefunkčné sú niektoré konštrukcie – „bude odídený“ (Rosová, 2009, s. 232); „ako som bol mame sľúbil“ (s. 18), nehovoriac o patetickom kliše typu: „Vnoríme sa do **rozpukaného srdca** Neuköllnu“ (Rosová, 2011, s. 73; zvýr. M. S.) atď.

Rosovej tvorba sa popri lyrizácii výrazu vyznačuje aj ironickou dištanciou od stváňovanej témy – jej predmetom sa môže stať aj vlastná či cudzia literatúra. Rosová sa však napriek čiasťočne anestetickému protagonistke, ktorú kreovala už vo svojom debute *Hlava nehlava* či v novele *Dandy*, alebo napriek prevažne krátkym, často fragmentarizovaným prózam, nepribližuje k postmoderne, ale svojším spôsobom sa vracia k moderne (hoci k poetike Woolfovej alebo Prousta) či tiež k filozofizujúcej a psychologizujúcej próze: „Mám sklony stopovať vo svojom živote nejaký aristotelovský oblúk. Kríza trvá už dosť dlho, neviem sa dočkať, kedy sa to preklopí. Na istej úrovni pritom chápem, že tak to asi nefunguje. Očakávam od života, že bude ako dobre napísaný román. Príliš dlhé odbočky ma mätú, postmoderna mi nikdy nevoňala“ (Rosová, 2019, s. 138). Revitalizácia modernistických, či až realistických postupov nie je v jej tvorbe vždy presvedčivá: zatiaľ čo v novele *Malé Vianoce* pôsobí archaicky, ba občas i komicky, nepresvedčivo, príliš banálne; v *Dandym*, no tiež v *Tvojej izbe* je Rosová, napriek istej tradičnosti „príbehu“, aktuálna a zároveň nadčasová. Ide len o zdanlivý paradox, pretože dobové sú niektoré „rekvizity“ (v *Dandym* kluby, prostredie súčasného Berlína atď., v *Tvojej izbe* napríklad vznik lavičarskeho časopisu v Bratislave či motívy jedál), avšak konkretizované ne/vzťahy a problémy zostávajú rovnaké (od antiky až dodnes).

Michaela Rosová pripomína na poslednej strane svojej ostatnej novely Sándora Máraia, ktorý „raz povedal, že jediný domov máme vo svojom jazyku“ (s. 138). Možno skonštatovať, že v Rosovej knihe nie je podstatná téma, v jej centre, tak ako v mnohých iných dobrých dielach, je jazyk – aj s „ľahkými“ čiarkami, „oddeľujúcimi“ pomlčkami či „ťaživými“ bodkami. A tak svoju reflexiu o Rosovej tvorbe končím s vedomím, že „keď kladieme bodku, aspoň tú poslednú určite, vtedy nám najväčšmi záleží na svete a možno najväčšmi sa nám chce hovoriť“ (s. 138).

LITERATÚRA

- BUZINKAIOVÁ, Martina. Lízanka, a potom úder medzi oči. *Fraktál*, 2020, roč. 3, č. 1, s. 165 – 167. ISSN 2585-8912.
- DALFAR. 2019. Michaela Rosová: Tvoja izba. *Dalfar* [online]. Dostupné na: <https://dalfar.wordpress.com/2019/09/15/michaela-rosova-tvoja-izba/>.
- DAROVEC, Peter. Je to osobné. *Plav* [online]. ISSN 2453-9147. Dostupné na: <https://www.plav.sk/node/174>.
- IŠTVÁNFYOVÁ, Zuzana. 2013. Pekný verzus cudzí (Korelácia motívu osamelosti s toposom cudziny v prózach vybraných súčasných slovenských autoriek). In: BARIAKOVÁ, Zuzana – KUBEALAKOVÁ,

- Martina (eds.). *Literárne variácie samoty a osamelosti*. Krakov: Spolok Slovákov v Poľsku, 2013, s. 155 – 176. ISBN 978-83-7490-638-8.
- KENDRA, Milan. 2013. Manifestácie túžby. Poznámky k figurácii moderného subjektu v umeleckej próze (M. Rosová: Dandy). In: SOUČKOVÁ, Marta (ed.). *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2013, s. 219 – 235. ISBN 978-80-555-0858-0.
- KLAPÁKOVÁ, Mária. 2014. Kniha, ktorá omína ako strúhanka v oku. *Romboid*, 2014, roč. 49, č. 9-10, s. 108 – 109. ISSN 0231-6714.
- KOČIŠOVÁ, Denisa. 2013. K modelovaniu vzťahov v prózach Michaely Rosovej. In: SOUČKOVÁ, Marta (ed.). *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2013, s. 246 – 260. ISBN 978-80-555-0858-0.
- MAJEREK, Rafał. 2017. Zagadnienie płci i seksualności w prozie Michaeli Rosovej. In: SOUČKOVÁ, Marta (ed.). *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000 IV*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2017, s. 184 – 196. ISBN 978-80-555-1879-4.
- MIKŠÍK, Matúš. 2013. Umenie tancovať brutalitou. *Glosolália*, 2013, roč. 2, č. 1-2, s. 91 – 94. ISSN 1338-7146.
- PASSIA, Radoslav. Michaela Rosová: Komplexná charakteristika. *Litcentrum.sk* [online]. Dostupné na: <https://www.litcentrum.sk/autor/michaela-rosova/komplexna-charakteristika-tvorby>.
- PASSIA, Radoslav. 2019. Skúšaš sa prevrátiť do prvej osoby. *SME*, 2019, roč. 27, č. 255, s. 14. ISSN 1335-4418.
- RAKÚSOVÁ, Gabriela. Katarzia detstvom. *Romboid*, 2010, roč. 45, č. 3, s. 81 – 83. ISSN 0231-6714.
- ROSOVÁ, Michaela. 2011. *Dandy*. Levice: Koloman Kertész Bagala, 2011. ISBN 978-80-8108-028-9.
- ROSOVÁ, Michaela. 2009. *Hlava nehlava*. Levice: Koloman Kertész Bagala, 2009. ISBN 978-80-810-8014-2.
- ROSOVÁ, Michaela. 2014. *Malé Vianoce*. Levice: Koloman Kertész Bagala, 2014. ISBN 978-80-8108-074-6.
- ROSOVÁ, Michaela. 2017. Sebarecenzia: Malé Vianoce. *Dennikn.sk/blog* [online]. Dostupné na: <https://dennikn.sk/blog/716462/sebarecenzia-male-vianoce/>.
- ROSOVÁ, Michaela. 2019. *Tvoja izba*. Bratislava: Vlastným nákladom, 2019. ISBN 978-80-570-0957-3.
- SZENTESIOVÁ, Lenka. 2011. Siločiar bolesti. *Romboid*, 2011, roč. 46, č. 9-10, s. 118 – 120. ISSN 0231-6714.
- ŠAFRANOVÁ, Lenka. 2013. Dandy včera a dnes (Michaela Rosová: Dandy). In: SOUČKOVÁ, Marta (ed.). *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 2000*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2013, s. 236 – 245.
- SOUČKOVÁ, Marta. 2013. Michaela Rosová: Dandy. In: GAVURA, Ján – KITTA, Richard – SOUČKOVÁ, Marta (eds.). *TOP 5 (slovenská literárna a výtvarná scéna 2011 v odbornej reflexii)*. Prešov: FACE, 2013, s. 50 – 59. ISBN 978-80-971271-3-8.
- ŠPÍŇA, Michal. 2012. Náš somárik dandy. *A2*, 2012, roč. 8, č. 2, s. 7. ISSN 1801-4542.
- TARANENKOVÁ, Ivana. 2012. Dandy – uhladené, nebezpečné známosti. *Pravda*, 2012, roč. 22, č. 203, s. 39. ISSN 1335-4051.

.....

Prof. PhDr. Marta Součková, PhD.
 Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy ISMŠ
 Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove
 17. novembra 1
 080 01 Prešov
 Slovenská republika
 martasouckova@gmail.com