

Matka ako problém

Podoby materstva v diele Ivany Dobrakovovej,
Jany Micenkovej a Vandy Rozenbergovej

Martina Buzinkaiová

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

Mother as a Problem

Forms of Motherhood in the Work of Ivana Dobraková, Jana Micenková and Vanda Rozenbergová

Litikon, 2022, Vol. 7, No. 1, pp. 11-22

The aim of the study is to find out what forms the figure of the mother and motherhood take in the works of Ivana Dobraková (*Pod slnkom Turína*), Jana Micenková (*Krv je len voda*) and Vanda Rozenbergová (*Zjedol som Lautreca*). The author of the study analyzes the work of authors with a traditional image of the mother (a mother as a caring, self-sacrificing and kind woman), mothers' relationships with themselves and with other family members. At the end of the study, the author summarizes and compares the findings, and informs about what forms the figure of the mother has in contemporary Slovak literature.

Keywords: Ivana Dobraková, Jana Micenková, Vanda Rozenbergová, Slovak literature, mother, motherhood, archetype, interpretation

Postava matky sa v rôznych podobách vyskytuje v každej literatúre, bez ohľadu na obdobie, žáner či formu. Jej symbolika a atribúty sa dlhodobo spájali s predstavou starostlivej, zodpovednej, obetavej, nežnej a láskavej ženy bezpodmienečne milujúcej svoje dieťa. Idealizovaný obraz matky a materstva (ako najšťastnejšieho obdobia v živote ženy) bol ovplyvnený archetypom matky (pravzorom, praobrazom správania a myslenia) a skutočnosťou, že „ženská prirodzenosť“ bola opakovane definovaná tak, „že obsahovala všetky charakteristiky dobrej matky. Tak ju definoval Rousseau aj Freud, ktorí s odstupom 150 rokov vypracovali veľmi podobný obraz ženy: zdôrazňovali zmysel pre oddanosť a obeť, ktoré podľa nich charakterizujú „normálnu ženu“ (Badinter, 1998, s. 178). Tradičný obraz dokonalej matky a materstva odvtedy prešiel procesom demýtizácie; aj v slovenskej ponovembrovej literatúre, najmä v tvorbe feministických autoriek (v prózach Jany Juráňovej, Uršule Kovalyk a i.), bolo materstvo modelované ako únavné, náročné, často aj nechcené. Tendencia k demýtizácii a problematizácii materstva je v súčasnej slovenskej literatúre stále aktuálna, o čom svedčí výber desiatich kníh nominovaných

na cenu Anasoft litera v roku 2022. Postava matky sa ako ústredný problém objavuje hneď v troch prózach slovenských spisovateliek: *Pod slnkom Turína* (2021) Ivany Dobrakovovej, *Krv je len voda* (2021) Jany Micenkovej a *Zjedol som Lautreca* (2021) Vandy Rozenbergovej.

Ivana Dobrakovová: *Pod slnkom Turína* (2021)

I. Dobrakovová vo svojich textoch opakovane čerpá z pomerne úzko vymedzeného tematicko-motivického rámca: motív absentujúceho otca, demýtizáciu materstva, detabuizáciu a problematizáciu psychiky či telesnosti ženských postáv nájdeme v rôznej podobe takmer v každom autorkinom texte. K uvedeným motívom a tendenciám sa I. Dobrakovová vracia aj v románe *Pod slnkom Turína* (2021), kde je hlavnou postavou a rozprávačkou Slovenka Kristína, ktorá sa spolu s rodinou presťahuje z Bruselu do Turína. Manžel Marco je v novom prostredí zaneprázdnený pracovnými povinnosťami, staršieho syna Manuho nevidieť bez tabletu a slúchadiel a mladšieho Alessia trápia predovšetkým pocity zvierat a neživých vecí (osirelého červíčka, roztrhnutých sandálok i odhodenej paličky). Monotónnosť všedných rodinných dní naruší Kristínin pomer so ženatým policajtom Micheleom; ich vzťah je od začiatku nerovnocenný, Kristína sa dobrovoľne podriaďuje a prispôsobuje Micheleho erotickým predstavám i časovým možnostiam: „ja som preňho príjemným spestrením dňa, on je pre mňa prioritou“ (Dobrakovová, 2021, s. 157).¹ Protagonistkino patologické naviazanie sa na Micheleho je reakciou na každodennosť jej života, banálnosť rodinných problémov, manželské odcudzenie a intenzívny pocit osamelosti. Sex so sklonom k sadomasochizmu je pre ňu násilným² vytrhnutím z monotónnej „normálnosti“, no najmä závislosťou od „zvecnenia, znečivilenia, podrobenia. Kým v bežnom rodinnom živote musí mať pod kontrolou domácnosť a dvoch synov, vo vzťahu k Micheleom je Kristína predmetom, ktorý sa, takpovediac, odovzdáva na užívanie“ (Nádaskay, 2022, s. 34). Sex je len jednou z podôb závislosti,³ autorka akcentuje najmä jej

¹ Hoci je v centre deja nevera a sex, autorka sa vyhýba nadbytočnej kumulácii detailov a sústredí sa viac na protagonistkino prežívanieologickej závislosti a jej dôsledkov. Opisy sexuálnych (sadomasochistických) praktík sú síce miestami explicitné, no často zironizované a zosmiešnené samotnou rozprávačkou: „[...] prečo ti mám posilať len ja svojho vtáka, pošli mi aj ty, ako si zasúvaš cukinu alebo uhorku. Uhorku? V tomto ročnom období?! Uhorku nemám, v apríli ju na trhu, kde zvyknem kupovať ovocie a zeleninu, nemajú. Snažím sa vystačiť si so sezónnou zeleninou, ideálne dopestovanou v Piemonte, záleží mi predsa na životnom prostredí. Ale zas, keď na uhorky predsa len natrafím, v nejakom väčšom supermarkete, neviem odolať, dobre si ich obzerám, poťažkávam, až je to podozrivé, prečo tá pani tak intenzívne skúma uhorky? Čo je na nich také zaujímavé? Tie veľké sú možno trochu vodnaté. To je dobré, to nevadí. Mne práve také chutia“ (s. 177).

² Násilie a agresivita sú relativizované cez dobrovoľnosť a potešenie, čím sa Kristína zbavuje jednoznačnej roly obete: „Ale je to násilie? Je Michele násilník? Veď s tým súhlasím. Kam až sa to bude stupňovať? Čo to zastaví? Od istého času som sa musela zmieriť s tým, že už neverím ani vlastným očiam. Jeho nos, jeho oči. Patria niekomu zlému?“ (s. 164).

³ V próze sa so závislosťou pracuje vo viacerých významoch, okrem telesnej/sexuálnej (od Micheleho) je možné identifikovať tiež ekonomickú (od manžela Marca) alebo rodovú závislosť (žien od mužov): „Práve to mamu fascinovalo. Že tú Rusku mohol muž mlátiť, trápiť, znásilňovať, priviazať doma o nohu postele, čokoľvek, polámať jej hnáty, ona sa ho ďalej držala ako kliešť, v žiadnom prípade by ho neudala na políciu, len ostať vydatá, len mať muža, len na tom záležalo. [...] Bridili sa mi tie ženy, ktoré kládli na prvé miesto vždy muža. A deti? Niekde vzadu, možno nie až tak ďaleko, nie na chvoste, ale o pár priečok nižšie, predsa len nižšie“ (s. 184 – 185). Paradoxne, Kristínino opovrhovanie ženskou závislosťou od mužov sa v závere ironicky preklápa i na ňu samu, hoci aj táto závislosť je u nej vecou

všeobecne deštruktívny potenciál, zaujíma ju postupná strata kontroly a jej dopad na myslenie, prežívanie a správanie subjektu voči sebe samému i ostatným. Patologická závislosť negatívne ovplyvňuje Kristínino myslenie i správanie: opakovaným narušovaním svojej telesnej integrity sa jej vnímanie reality čoraz viac skresľuje, otupuje, všetko okrem milenca je zrazu „o pár tieňov bledšie“ (Dobráková, 2021, s. 190); nezvyčajné, až deštruktívne správanie priamo pôsobí najmä na Kristínine deti.

Postavy synov sú modelované kontrastne; tak ako je Kristíniým opakom nevýrazná Olga (Micheleho manželka) a Micheleho protipólom „nudný“ Marco, tak aj „utiahnutý, mlkvy“ (s. 47) Manu sa v mnohom odlišuje od zhovorčivého, veselého Alessia. Matkin vzťah a postoj k synom je prostredníctvom viacerých scén, situácií i detailov modelovaný rozdielne: zatiaľ čo pri Alessiovi je trpezlivejšia a láskavejšia (ochotná hrať sa a počúvať triedne klebety), k Manuovi sa správa často neprímerane tvrdo a agresívne (nediskutuje, nevysvetľuje, ale prikazuje a trestá). Manuove problémy v škole (šikanovanie spolužiačky, fajčenie marihuany, nový kolektív) matka kvôli stretnutiam s milencom bagatelizuje a veľmi dlho ignoruje; aj v závažných situáciách zostáva prioritou Michele: „Hoci nechcem, hoci sa za to okamžite znenávidím, preblesne mi hlavou, že v stredu na obed býva Miche voľný, že kvôli nejakej sprostej učiteľke prídem o šukačku, nenávidím sa za to, s Manuom je nejaký problém, Manu čosi spískal v škole a ja len toto, nič lepšie mi nenapadne“ (s. 142). K mladšiemu Alessiovi je síce Kristína milšia, no i v tomto vzťahu ako matka zlyháva, keď vedome manipuluje s emocionálnou citlivosťou syna a podporuje jeho utkvél predstavy a paranoje: „[...] ako sa asi cítia, tie tepláčky, keď si ich takto šmaril na posteľ a nechal tam, há! [...] ,nie, nie, ja ich uloží, *maman*, do skrine, tepláčky sa nehnevajú.‘ [...] Nemohla som si pomôcť, stále som mu takéto veci hovorila, hoci som sa zaprisahávala, že už nebudem, vedela som, že je to nesprávne, že je to presný opak toho, čo by som mala robiť, snažiť sa tie jeho paranoje zmierňovať, no ale keď toto bol naozaj ten najúčinnjší spôsob, ako ho prinútiť, aby si úbohé tepláčky začal sám starostlivo ukladať do skrine“ (s. 53). Obaja, Manu i Alessio, citlivo vnímajú okolie a preberajú na seba matkine patológie: Manu sklon k seba poškodzovaniu a Alessio úzkostné stavy spojené s paranojou. Paralelne s postupom Kristíninej závislosti⁴ sa tak rozvíja aj patologické správanie chlapcov a ich vzťah k matke je čoraz komplikovanejší; Manuovi sa matka úplne zhnusí po tom, ako jej v telefóne objaví porno, a Alessiovo vnímanie neživých vecí ako živých vyústi až do predstavy oživenia častí vlastného tela: „A vieš, čo sa ma spýtal, že *maman*, ale malíček nemôže odísť z mojej ruky, chápeš? Chápeš to? Dochádza ti, že už sme v tomto leveli, náš syn sa bojí, že ho opustí malíček, skúma, či sú časti tela k nemu dosť dobre pripevnené, či držia, či ho nenechajú neočakávane v štiche, pá pá, tešilo ma, ale teraz idem na vandrovku do sveta, jeho malíček“ (s. 147).

dobrovoľného rozhodnutia (odmieta najat si chyžnú a nájsť si prácu, ktorá by ju ekonomicky „oslobodila“ od manžela).

⁴ Keďže ide o naráciu v prvej osobe, zhoršujúcemu sa psychickému stavu hlavnej postavy zodpovedá i spôsob rozprávania. Pre autorku typické rozsiahle monologické súvetia plné digresíí a eliptických výpovedí svojou naliehavosťou dynamizujú zdanlivo pokojné plynutie Kristíninho života a odhaľujú jej skutočné psychické rozpoloženie. V danom kontexte Daniel Domorák vo svojej recenzii píše: „Rozprávanie zapracováva všetky krivdy sveta do smršti súvetí, odbočiek, syntaktických motaní, potknutí, cúvaní, natáhuje jednotlivé, zväčša jednou vetou písané odseky zhruba na pol strany, no pocity, strácajú pri rozpíjaniach problému akúkoľvek istotu, vlastne donekonečna“ (Domorák, 2022).

Protagonistka románu si svoje zlyhanie v materskej role (nie je obetavá, zodpovedná, chápat, ani starostlivá) a priamy dosah svojich činov na deti (matkin traumatizujúci vplyv na deti je podmienený jej vlastnosťami a správaním) plne uvedomuje, no namiesto pokusu o riešenie problémov neúspešne zápasí s narastaním vlastnej úzkosti: „Mám pocit, že som sa prepadla do nočnej mory. Takej, v ktorej si uvedomíte, že ste všetkému na vine. Nesmierny svet úzkosti“ (s. 180). Napriek tomu, že postava matky dokáže racionálne zhodnotiť škodlivosť vlastného konania, závislosť od sexuálnych stretnutí ju oberá o schopnosť reálne konať v prospech rodiny. Rovnako ako v iných Dobrakovovej textoch, aj tu sa psychologická porucha usúvzťažňuje s genetickou predispozíciou a postavou otca, čím sa pôvod Kristíninho správania problematizuje: „Doteraz som nevedela, že to v sebe mám, nikdy sa to neprejavilo, sklony k závislosti, k prehnaniu konaniu. Tak intenzívne som sa snažila celý život vyhýbať sa otcovým problémom, cigaretám, alkoholu aj hazardným hram, z obáv pred genetickým zaťažením, a teraz, v strednom veku, zrazu toto, zistenie, človek sa môže stať závislým od hocičoho, mimo akejkoľvek pravdepodobnosti, aj od vtáka akéhosi policajta, to som to dopracovala“ (s. 190).⁵ Kristína sa navzdory vlastným traumám usiluje vychovať synov najlepšie ako vie; až po vygradovaní problémov si uvedomí, že traumatizujúcu minulosť v skutočnosti nespracovala a svoju „detskú izbu“ (traumy, strach, úzkosť) nikdy naozaj neopustila: „No nielenže som z nej nikdy neodišla, ale vychovala som medzi tými štyrmi stenami aj svojich dvoch chlapcov. [...] A zatiaľ čo ja som sa rezala za zvukov Marilyn Manson, Manu sa reže za zvuku vody tečúcej v bidete. Kde aký rozdiel“ (s. 180).

I. Dobraková v románe *Pod Slnkom Turína* prepája motív psychologických chorôb a porúch nielen s motívom materstva, ale tiež s demýtizáciou rodičovstva a „tradičnej rodiny“; v danej súvislosti Viliam Nádaskay konštatuje, že autorka dokáže „preniknúť pod povrch banálnosti, rozkolísať základy, na ktorých stojí presvedčenie o vzorných rodinách, nevinných deťoch, zodpovedných rodičoch a čistej láske, spochybniť prílišnú istotu, ktorú vkladáme do naoko nespochybniteľných hodnôt“ (Nádaskay, 2022, s. 34). V rodičovskej role zlyháva Kristína, jej otec (alkoholizmus, fyzické násilie), manžel Marco (kvôli práci väčšinou neprítomný) a milenec Michele s manželkou Olgou (neochránili deti pred sexuálnym zneužívaním); autorka prostredníctvom viacerých postáv „nefunkčných“ rodičov modeluje obraz rodičovstva, ktoré je komplikované, náročné a jeho úspešné zvládnutie nie je samozrejmé: „A čo, ľudia snáď vedia vychovať deti len preto, že sa im nejaké narodili? Materinský, otcovský inštinkt je neomylný, ten všetko bez problémov vykompenzuje? Všetky diery v človeku? Narodili sa mi deti, ja som robila, čo som mohla, alebo aj nie vždy, niečo som robila, niečo sa mi vymklo z rúk, niečo som zanedbala, niečo mi ani len nenapadlo. A toto je výsledok“ (Dobraková, 2021, s. 209 – 210). Román o materstve, manželstve i nevere je tak predovšetkým rozprávaním o tom, „ako veľmi vedia rodičia poznačiť životy svojich detí. Aj keď ich chcú akokoľvek chrániť, pred sebou ich predsa neuchránia, voči rodičom sú deti bezmocné“ (Handzová, 2022).

⁵ Podobne v zbierke próz *Matky a kamionisti* (2018) je postava otca subjektom, ktorý protagonistky zásadným spôsobom dlhodobo ovplyvňuje (zdedená depresia a pod.). V úvodnom texte knihy s názvom *Otec* je rozprávačka Svetlana poznačená otcovým správaním (alkoholizmom, depesiou, bizarnými reakciami, patriarchálnymi názormi či lakomstvom) natoľko, že samu seba vníma ako „doživotného kripla“ (Dobraková, 2018, s. 15).

Jana Micenková: *Krv je len voda* (2021)

Tendencia k problematizácii materstva a rodiny ako základnej hodnoty v živote jednotlivca i spoločnosti je prítomná aj v knihe *Krv je len voda* (2021) J. Micenkovej. Román⁶ sleduje život a vzťahy troch členov dysfunkčnej rodiny: matky, neúspešnej herečky a alkoholičky, ktorá je pôvodcom konfliktov, tráum a komplexov otca a dcéry Kláry. Zatiaľ čo matka rieši samu seba a vlastnú hereckú „kariéru“, otec sa usiluje držať rodinu pohromade, varí, upratuje, chodí do práce a jediný, po čom túži, je šťastná a normálna rodina. Tínedžerka Klára všetko citlivo vníma a dokumentuje vo svojich kresbách. Autorka ich vnútorný svet a odlišné vnímanie situácií sprostredkúva pravidelným striedaním troch naračných perspektív: každá kapitola sa zameriava na rekonštrukciu konkrétnej udalosti z pohľadu matky, otca alebo dcéry.⁷

Postava matky vystupuje v texte v rôznych podobách a úlohách: „matka agresívna, matka naspídaná, matka v depresii, matka ožratá“ (Micenková, 2021, s. 273), alebo „raz je super kamoška, inokedy diva, potom bezstarostná osemnásťka, teraz akási spustošená robotnícka trieda“ (s. 283). Všetky jej roly a psychické stavy spája dočasnosť a vysoká miera nevypočítateľnosti. Domácnosť ovláda agresívne expanzívnym spôsobom a po jej odchode zostávajú v trojizbovom byte rozbité taniere, zničená kúpeľňa, roztrhané výkresy, popálená ruka, ale aj opakovane vyvolaný pocit menejcennosti a výčitky, že jej rodina zničila život a pokazila slubnú hereckú budúcnosť. Tyranizovaním a ponížovaním všetkých ľudí, ktorí spochybňujú alebo ohrozujú jej „výnimočnosť“ svojimi vlastnosťami, správaním, zamestnaním, talentom či samotnou existenciou, si matka posilňuje vedomie svojej hodnoty a dôležitosti. Odmietajú akceptovať reálny stav vecí a interpretuje svet podľa vlastných pravidiel, vďaka ktorým je vždy tou najlepšou aj vo svojich objektívne najhorších chvíľach. Disproporcija medzi realitou a matkinou interpretáciou je dôsledkom kombinácie viacerých psychických porúch a patológií; matka trpí alkoholizmom, paranojou, narcizmom i maniodepresívnou psychózou, ktorá v poslednej tretine textu vyústi až do krátkodobého katatonického stavu, keď sa o ňu musí starať otec. Podobne ako u I. Dobrakovovej, aj tu je zhoršujúci sa psychický stav matky usúvzťažnený s jej minulosťou: „Matka dávnu minulosť natolko vytesnila, že sa jej niekedy zdá ako vzdialený sen. Ale občas sa jej v hlave vynoria obrázky, o ktorých si je istá, že boli realitou... kockovaná taška... chlpaté ruky, ktoré ju hladkajú medzi nohami, ona mlčí a zadržiava dych... Toto sú vážne problémy a nie nejaké rozsypané stejky! Matka má právo byť divná a hnusná!“ (s. 117).

⁶ Kniha bola recenzentami označená ako „psychologický román, ktorý na jednej strane preniká do intímneho sveta jednotlivca a zároveň sa analytickým spôsobom venuje rodinným vzťahom“ (Janecová, 2022), ale možno ju čítať tiež ako „sociálnu prózu/drámu. Okrem nedostatku financií, ale aj okrem chorôb či gamblerstva ďalších členov rodiny, nezamestnanosti, alkoholizmu a pravdepodobnej psychickej poruchy matky trápi rodinu najmä absencia vzájomnej dôvery, neschopnosť komunikovať, odlišnosť hodnotových systémov rodičov, akási neprítomnosť dôvodu či príčiny existencie ich rodiny“ (Klapáková, 2021).

⁷ V danej súvislosti V. Nádaskay vo svojej recenzii píše, že pohľady postáv nie sú „zásadne protichodné, práve naopak, okrem mierne upravených replík ide v zarážajúcom množstve prípadov o totožné vykreslenie situácie. Podstatná by mala byť odlišnosť prežívania jednotlivých postáv, no i tak autorka neraz nadbytočne prerozpráva dej, ktorý už čitateľ pozná. Spolieha sa skôr na vyjadrenie vnútorných pohnútok postáv – tu má, našťastie, čo ponúknuť“ (Nádaskay, 2021). Podľa Márie Klapákovovej je striedanie perspektív „síce ozvláštnením textu, no hrozí riziko opakovania rovnakej informácie. Postavy totiž majú jednoznačné charakter, čitateľ po krátkom čase zistí, čo môže od každej z nich očakávať“ (Klapáková, 2021, s. 34).

Autorka poodhalením matkinej minulosti čiastočne modifikuje čierno-biely (negatívny) obraz postavy, ukazuje, že ani matka nemala jednoduchý život, no zatiaľ čo Kristína z románu *Pod slnkom Turína* si uvedomuje, že ju nevyriešená minulosť negatívne ovplyvnila v prístupe k synom a snaží sa (hoci neúspešne) svoje traumy neprenášať, pre matku z knihy *Krv je len voda* je traumatizujúce detstvo argumentom, ktorý ju oprávňuje správať sa k ostatným zle: „[...] veď so mnou sa tiež nikto nemaznal“ (s. 333). Matka len sporadicky opúšťa svoj fiktívny svet, občasné racionálne precitnutia sú rýchlo nahradené myšlienkami o ďalšom smerovaní hereckej „kariéry“. Až v samotnom závere dochádza k priamej konfrontácii dvoch matkiných podôb (idealizovaný kontra skutočný obraz); na dcériných výkresoch sa uvidí v pre ňu prekvapujúcej podobe: „Naozaj to takto dcéra vidí? [...] Toto má byť ona? Umelkyňa, diva, dáma? Smutná troška s divnými výrazmi, potulujúca sa po pustých exteriéroch i interiéroch v bizarných kostýmoch. Takéto zrkadlo jej vlastná dcéra pripravila?“ (s. 403). Po zúrivom roztrhaní Kláriných výkresov si matka uvedomí svoje zlyhanie; namiesto pokusu o nápravu však volí poníženie a fyzický trest z rúk násilníckeho suseda Rodena: „Prosím, potrestaj ma!“ (s. 405). Z pozície dominantnej matka „zostupuje“ do roly submisívnej, poníženej, potrestanej.

Matkinu evidentnú averziu voči materstvu a absenciu materinského citu ilustrujú bezdôvodné útoky na Kláru i prepis jej myšlienok, ktorými sa aj zdanlivo harmonické chvíle s dcérou relativizujú: „Alebo keď sa na ňu Klára usmievala, hrala sa jej s vlasmi, objímala ju... nič zvláštne pri tom matka necítila, nedožímalo ju to, myšlienkami bola mimo. Vlastne by chcela pochopiť tú materinskú lásku, o ktorej sa všade písalo, tú najväčšiu, bezpodmienečnú a večnú... zdala sa jej preceňovaná... Matka si bola istá, že omnoho intenzívnejší pocit šťastia a naplnenia zažívala na javisku a pri potlesku po predstavení...“ (s. 145). Vzťah k dcére je plný prudkých zmien, ľahostajnosť sa strieda s krátkodobým záujmom, starostlivosťou, znechutením, nenávisťou a žiarlivosťou; pars pro toto keď si učiteľka všimne Klárin talent na kreslenie a usiluje sa ju motivovať, aby sa prihlásila na strednú umeleckú školu, matka radikálne zakročí a dcéru poníži priamo pred učiteľkou: „Matka sa vydesí, že tu vyrástla nová umelkyňa, konkurencia, ktorá jej šliape na päty, dokonca vo vlastnom byte! Matka rýchlo listuje obrázkami, vďaka Bohu konečne objaví kazový produkt: ‚A toto je čo, prosím ťa? S týmto sa chceš prezentovať na prijímačkách?‘“ (s. 366). Matka vedľa seba neznesie nikoho, kto má väčší talent alebo potenciálne lepšiu budúcnosť, a ani status dcéry Kláru pred jej žiarlivosťou neochráni (Klára je – ako ktokoľvek iný – len ďalšou hrozbou).

Matka svojím zdravotným stavom a správaním zásadným (devastačným) spôsobom ovplyvňuje životy najbližších i širšieho okolia. Otec celé roky stoicky znáša matkine excesy, pretože ho „potrebuje, bez neho by sa rozbila na kusy, on je tu od toho, aby ju dával dohromady, to je jeho osud, ktorý si dobrovoľne vybral!“ (s. 185). Postupom času sa jeho nastavenie voči matke mení, spoznáva Ivku (susedku zo záhradkárskej oblasti) a Miladu (kolegyňu z práce), s ktorou dokonca nadviaže vzťah. Obe ženské postavy sú voči matke modelované kontrastne, sú láskavé, chápujúce, starostlivé, sú dôkazom toho, že existujú aj „normálne“ ženy a funkčné vzťahy. Vplyv matky na otca je však natoľko absolútny, že nedokáže pestovať hlbší vzťah s nikým iným, a možnosť úteku z toxického manželstva nakoniec nevyužije; paralyzovaný matkinou toxicitou, ale tiež svojou rokmi nadobudnutou apatiou a neschopnosťou konať zostáva naďalej (ne)dobrovoľne väznený v neperspektívnom vzťahu.

Dcéra Klára sa usiluje odpútať od oboch rodičov, vybudovať si svoj vlastný svet a potrebu blízkosti naplniť v iných vzťahoch (napr. s chlapcami zo školy, novou spolužiačkou Zuzkou,

Erikom s Downovým syndrómom).⁸ Nové priateľstvá sú však povrchné, krátkodobé a účelové; Klára pre väčšinu detí zo školy zostáva outsiderkou (vysmieľajú sa jej, ponížujú ju, šikanujú) a pri ľuďoch, ktorým na nej záleží, nadobudnutú blízkosť ničí svojim sebastredným správaním. Napríklad v dome Erikovej mamy Aleny nájde Klára priestor, ktorý „napĺňa predstavu domova ako hniezda bezpečia, do ktorého sa dieťa môže denne vracáť s vedomím, že tu naň čaká bezpodmienečná láska“ (s. 249), no priateľstvo preruší obzvlášť krutým spôsobom po tom, ako sa pre ňu obaja stanú príťažou.⁹ Klárino fatálne zlyhanie vo vzťahoch je dôsledkom neustálych rodinných konfliktov a neexistencie pravidiel, stability a vzorov: „Ale prečo by sa Klára mala na nejaké pravidlá spoliehať, keď u nich doma žiadne neplatia? Nechápe ani, prečo sa čaká na autobus na chodníku, a nie uprostred cesty. A prečo na semafore čaká na zelenú. Prečo by vlastne nemohla prejsť na červenú? A kdeže sú vlastne tie hranice, ktoré sa nesmú prekračovať? [...] Kláre sa v hlave rozpadajú všetky pravidlá. Nič z toho, čo sa doteraz o svete naučila, nedáva zmysel. Všetko sa dá porušiť, spochybniť, rozbeať, tak načo sa to vôbec učiť?“ (s. 281). Klára je bez poznania pravidiel v každodennom živote zmätená a stratená, nedokáže rozlíšiť dobro od zla, správne od nesprávneho.¹⁰ Pohybuje sa medzi dvomi nekompatibilnými svetmi, dvomi extrémnymi pólmi: otcom a matkou. Na začiatku rozprávania otca ľutuje a preberá jeho mentálne nastavenie (pokorné, miestami až zenové prijímanie matkiných excesov), no postupne sa jej vzťah k otcovi mení paralelne s tým, ako sa mení ona sama (ľútosť nahradí nenávisť a opovrhnutie). K matke má ambivalentný vzťah (túži po jej pozornosti a láske, ale zároveň chce, aby zmizla), no počas prechádzky sídliskom, keď ju stretne v podnapitom stave, si uvedomí, že „sa vie vžiť do tejto svojej matky, že ju úplne chápe a že sa na ňu vlastne aj celkom podobá“ (s. 377). Čoraz častejšie sa správa ako matka (manipuluje, využíva a ponížuje ľudí), čo vyúsťi až do záverečného fyzického útoku (napadne spolužiačku), ktorým sa jej metamorfóza

⁸ Pochopenie a lásku na istý čas našla len u babky Benkovej, otcovej matky. Láskavá žena ju k sebe prichýlila zakaždým, keď sa potrebovala načas ukryť pred matkiným patologickým správaním. Po babkinej smrti prichádza Klára o jedinu osobu, pri ktorej sa cítila bezpodmienečne prijatá a milovaná. Aj po smrti plní babka Benková vo vnučkinom živote úlohu akéhosi dočasného morálneho kompasu, ktorý jej napovedá, čo je správne: „Tak sa fláka upršaným sídliskom a premýšľa o smrti. Aké by to bolo, keby ona zomrela? Predstaví si tú úľavu, že by sa stretla s babkou, sedeli by v nebeskej kaviarni a rozprávali by sa donekonečna o všeličom... Na svete by Klára aj tak nikomu nechýbala. Ale potom vidí, ako otec sedí zamyslený v kresle, akoby si niečo šepkal sám pre seba. Klára nemôže otca opustiť, to by sa na ňu hnevala aj babka Benková v nebi“ (s. 210).

⁹ Podobne ako matka, aj Klára sa začína na ľudí dívať ako na objekty, ktoré slúžia jej potrebám a po ich naplnení má právo ich „vyhodiť“: „V tejto chvíli, keď chcela Michalovi všetko povedať, sa tu zjaví Erik! Ako sa opovažuje?! Prečo sa tu prisral tento Erik, ktorý patrí už do minulosti... Áno, pred mesiacmi sa jej hodil, pomohol jej preliezť zlými obdobiami, ale teraz už nie je potrebný! Už vypršal jeho čas!“ (s. 327). Aby mohla byť s novým priateľom Michalom sama, nahovorí Erika na krádež, pri ktorej ho prichytia; jeho zdravotný stav sa zhorší natoľko, že na istý čas prestane rozprávať a vylúčia ho zo školy.

¹⁰ Napríklad v epizóde z voľnočasového centra pre ľudí so zdravotným postihnutím, kde trávi čas spolu s Erikom, si Klára obľúbi opatrovateľa Paťa, ktorého má každý rád, pretože robí všetko s úsmevom a bez rečí. Raz však Klára „otvorí dvere od wécka a uvidí ho tam stáť so stiahnutými slipmi, vedľa hajzla, na ktorom sedí Miriam s holou pipkou. Paťo si nad ňou normálne honí vtáka“ (s. 286). Po Paťovom incidente s klientkou centra (vozičkárkou Miriam) je Klára paralyzovaná a nevie posúdiť, či je správne Patrika nahlásiť alebo nechať celú vec tak: „Veď Patrik má v zásade určite dobré srdce, keď sa tak pekne stará o mentákov (a Miriam to ani netušila, aj tak poriadne nevníma). Tak to predsa Klára nebude dramatizovať. [...] Ale zas... je správne, aby v Kolonáde niekto taký pracoval? Čo je vlastne správne a čo nie?“ (s. 287).

definitívne završí. Pôvod patologického správania autorka usúvzťažňuje nielen s genetickou predispozíciou, ale tiež s matkiným vplyvom na dieťa; matkin vzťah ku Kláre je rovnako ako vzťah starej mamy ku Klárinej matke plný podceňovania, ponížovania a nepochopenia, ktoré sa prenáša z generácie na generáciu.

Román *Krv je len voda* sleduje postupný rozpad rodiny a dynamiku vzťahov jej troch členov, pričom každý z nich smeruje k nevyhnutnej osobnej tragédii. Vzájomné nepochopenie, neschopnosť komunikovať a absencia blízkosti či lásky robí z rodiny priestor, z ktorého chcú postavy uniknúť. Autorka tiež prevracia stereotyp o domácom násilí: agresorom nie je muž/otec, ale žena/matka. Text je, slovami V. Nádaskaya, „pozoruhodný, najmä svojou subverzívnosťou, ktorá nie je mierená na hrstku nadšencov, pretože spočíva v nabúrání predstavy o rodine ako základnom fakte ľudského života, o jej súdržnosti, bezpečí a blízkosti. Rozvíja tým motív absencie pevného bodu v živote človeka z debutovej zbierky, nie je to však bezbrehý nihilizmus a hračkársky cynizmus – za výsmechom a skepsou sa skrýva očividná starosť o svoje postavy (alebo aspoň o väčšinu z nich)“ (Nádaskay, 2021).

Vanda Rozenbergová: *Zjedol som Lautreca* (2021)

Prozaická tvorba Vandy Rozenbergovej sa vyznačuje tematickou fixáciou na rodinu a empatickým pozorovaním jej členov v rôznych interakciách. Mikrosocieta je v textoch problematizovaná: spoločným znakom jej rôznych konkretizácií je deficit, ktorý je dôsledkom absencie jedného rodiča, rodiny ako celku alebo jednej zo základných funkcií rodiny ako sociálnej skupiny (napr. ekonomickej, emocionálnej alebo socializačno-výchovnej funkcie). Napriek deficitu je rodina vnímaná pozitívne, ako hodnotový základ epického sveta. V novele *Zjedol som Lautreca* tvorí rodinu matka s prezývkou Lasička a syn Bubi/Emil, ktorí spolu so ženou René fungujú ako trojčlenná zločinecká skupina, „ktorá deti naozaj zachraňuje, pred bitkou, pred hladom, pred smrťou, a najmä: ich rodičia nám ich sami ponúkajú“ (Rozenbergová, 2021, s. 24).

Novela je koncipovaná ako fiktívna autobiografia¹¹ mladého Bubiho; vo svojom asociatívnom rozprávaní venuje pozornosť umeniu, únosom detí a predovšetkým svojej matke, ktorá „nezavárala, nevarila lekvár ani netlačila kyslú kapustu na zimu, nezbierala poháre od kompótov ani vrchnáky, ktorým sa má hovoriť viečka“ (s. 6). Matka je zo synovej perspektívy modelovaná ako sebavedomá, výnimočná, dokonalá žena: „Lasičke som veril všetko na svete“ (s. 23). Vedkyňa, elektrotechnická inžinierka a ambasádorka dávno neexistujúcej organizácie na pomoc deťom zo sociálne slabých skupín, svojím špecifickým prístupom k synovi ovplyvnila jeho detstvo, mladosť i dospelosť: „Odteraz mi budeš pomáhať,“ pozrela sa na mňa a ponúkla ma cigaretou, materinská láska sa v nej od počiatku miesila s najvrúcnejším sprisahanectvom, v mnohých ohľadoch som sa musel vychovávať sám“ (s. 34). Matkina výchova je poznačená jej nezvyčajným pohľadom na to, čo je a nie je potrebné pre život mladého muža: Bubiho učí klamať, dbať o svoj zovňajšok a milovať umenie každého druhu. Bubiho vedomosti a zručnosti mu však v konfrontácii s bežným fungovaním v živote nepomáhajú, skôr naopak; pars pro toto

¹¹ Tamara Janecová v texte identifikuje „viacero odlišných žánrových impulzov. Rozprávačskou perspektívou (subjektívne rozprávanie v prvej osobe o vlastnom živote) a kompozičným pôdorysom (sujet sa rozvíja paralelne s plynutím hrdinového života) smeruje k (auto)biograficky štylizovanej výpovedi. [...] Zameranie na obdobie detstva, dospievania a mladej dospelosti protagonistu odkazuje na tzv. výchovný román (Bildungsroman), v ktorom sa kladie dôraz na vykreslenie vnútorného sveta postavy prekonávajúcej prvé morálne prekážky na ceste životom“ (Janecová, 2021, s. 34).

v scéne, keď sa ako malý stratí, mu nič z toho, čo pozná a ovláda, nepomôže: „V ranom veku som rozoznal Kieślowského od Wajdu a poznal som prvý single Rolling Stones, ale v praktických otázkach malého života mi to bolo na nanič. Do školy aj zo školy som chodieval autobusom, no hneď pri prvej ceste domov som zabudol vystúpiť, a potom som si už nebol istý, kde presne sme. [...] Keby bol ten pán vtedy potreboval zaspievať Gloriu Gaynor *First be a woman* alebo zarecitovať nejakú kratšiu prózu od Edgara Allan Poea, to by som vedel, ale číslo na maminu nokiú?“ (s. 11 – 12).

Umenie zohráva v Bubiho živote dôležitú úlohu: „Som kopa odkazov, obrazov, melódií, textov a informácií, lebo keby som to nemal, nebol by som šťastný“ (s. 82). Jeho umelecký vkus systematicky formuje matka: púšťa mu staré filmové klasiky, bráva ho na hiphopové koncerty či do varšavského geta po vzhliadnutí filmu *Pianista*. Jeho túžby sa preto radikálne odlišujú od snov jeho rovesníkov; zatiaľ čo spolužiaci riešia najnovší typ mobilu, Bubi číta Tolkienov životopis. Dôsledkom Bubiho netradične vyspelého vkusu je pocit vlastnej výnimočnosti, kultúrnej nadradenosti a pohrdanie všetkými, ktorí nepoznajú a nemajú radi to, čo on: „Spolužiačky boli jedna ako druhá, jednotkárky, bez citu pre umenie, bez schopnosti povedať vetu inak než lineárne. Nikto netvoril myšlienkové serpentíny a nikto nepoznal Eminema, ani Ettu James, ani Monkey Business, ani Ninu Simone, ani U2, ani Outkast, ani Lauryn Hill, Kool and the Gang, Delegation, Earth Wind and Fire, ale ani Pearl Jam, Stinga, Massive Attack, ani Signaca, Seurata, Renoira, Bertolluciho, Andersona, nevedeli, kto bol Kurt Cobain, Depeche Mode [...] Občas som váhal, či sa niektorí dokážu aspoň podpísať“ (s. 22). Bubiho záľuba v enumerácii kultúrnych odkazov robí z textu, slovami autorky, „emotívnu kultúrnu mapu dvadsaťpäťročného muža“ (Kotian – Rozenbergová, 2021). Matka svojím vkusom, vplyvom a výchovou kreuje exkluzívny (snobský) mikropriestor (tvorený dvomi postavami) so špecifickými pravidlami a hodnotami, ktoré nie vždy rešpektujú všeobecne platné morálne zásady. Miestami až istá bohorovnosť umožňuje postavám unášať deti bez väčších pochybností o správnosti ich konania: „Nerúhame sa a nekazím Boží plán, sami ním sme, ty aj ja. A tie deti – o niekoľko rokov budú chodiť do školy v inom svete a možno bude rovnako nebezpečný ako ten, do ktorého sa narodili, ale budú žiť. Svet, z ktorého sme ich ukradli, by ich zranil, možno mučil, a krmil by ich mokrou vatou. Možno. Vždy bolo to možno“ (s. 42).

Matkin spôsob života vzdaluje syna od rovesníkov, vyčleňuje ho z kolektívu iných ľudí napriek tomu, že sa Bubi do istej miery snaží zapadnúť: „Časom som sa začal ospravedlňovať, nevyučovať sa za každú cenu, a čím som bol starší, tým viac som cítil, že sa musím stiahnuť a že je vhodné prosiť o odpustenie, ak som sa dopustil zbytočného nadšenia pre Poea alebo King Crimson či Rúfusa. Dať najavo prosbu o prepáčenie, že to viem, zatiaľ čo mne sa nikdy nikto neospravedlnil za to, že je sprostý. Bola to Lasičkina vina“ (s. 21). Rozprávač si uvedomuje, že príčinou jeho inakosti a osamelosti je matka, no to charakter a intenzitu jeho vzťahu k nej nemení.

V novele *Zjedol som Lautreca*, na rozdiel od textov *Pod slnkom Turína* a *Krv je len voda*, nie je dopad matkinho správania na dieťa len negatívny; oboch spája láska k umeniu a estetstvo, ktoré je síce zdrojom pocitu nadradenosti, ale ovplyvňuje tiež spôsob, akým sa protagonisti dívajú na svet. Bubiho tendencia k estetizovanému vnímaniu okolia sa prejavuje aj vo chvíľach, keď zachraňujú deti zo zlých životných podmienok; o biede, špine, neporiadku a zničených ľuďoch Bubi vypovedá poetickým spôsobom, všíma si detaily a pri opise využíva všetky svoje zmysly (vieme, čo vidí, cíti, počuje): „Mama vošla do prvej unimobunky bez

toho, aby zaklopala, a nepýtal som sa, odkiaľ vie, kam má vojsť. V neuveriteľnom zápachu tam na zemi ležal faraón. Na matraci bez tvaru, tiež vrastený do zeme. Predmety a vzduch boli jedno. Jeho žltá tvár, žlté steny, žlté handry, ktorými bol obalený, všetko to bol moč, najostrejší čpavok už dávno vyprchal a nový, čerstvejší, sa stal apatickým voči vzduchu. [...] Nikdy som nebol v Egypte a neviem, ako vyzerá Tutanchamónova hrobka zvnútra, ale viem, že turisti ju ohrozujú svojím dychom. Roky sa tam tlačili, aby videli pozostatky kedysi kriľavých látok a kedysi živej tváre. Egypťania zasiahli a obmedzili počet ľudí, vytvorili repliku a ozajstného Tutanchamóna strčili na tajné miesto. Ja to miesto poznám. Je to tu. Tutanchamón leží pred mnou. Lebku má obviazanú kožou“ (s. 35 – 36). V Bubiho estetizovanom opise biedy sa spája krása, umenie, kultúra so škaredosťou, trápením a ťažobou ľudského života. Autorka na Bubiho estetizovanie škaredého (odpudivého, biedneho, periférneho atď.) upozorňuje i názvom: francúzsky maliar a grafik Henri de Toulouse-Lautrec vo svojej tvorbe zobrazoval ľudí zo spoločenskej periférie (napr. prostitútky).

Postava matky Lasičky zohráva v texte a Bubiho živote viacero rolí; ako vo svojej recenzii konštatuje Veronika Litviková, Lasička na syna vplýva ako „autorita, uznávaná vedkyňa, tiež ako matka, ktorá mu dala život a vychovala ho, intelektuálka, ktorá ho viedla k poznávaniu umenia, ale aj ako žena, bytosť, ku ktorej prechovával hlboké a neraz zmätené city a pocity“ (Litviková, 2021). Dôverná a pevná puto medzi protagonistami problematizuje prítomnosť motívu oidipovského komplexu; syn vníma matku predovšetkým ako „milovanú bytosť“ (Rozenbergová, 2021, s. 74), ktorej sa žiadna iná žena nevyrovná: „Ani jedna žena mi dosiaľ nerozbúchala srdce a neroztiahla cievy, ani jedna ma nerozptýlila tak ako mama“ (s. 62). Telesný rozmer synovej lásky sa prejavuje vo viacerých Bubiho konštatovaniach: „Cnelo sa mi za ňou, nie za jej materským telom, keď sa nad ránom otáčala v posteli, áno, keď sa môj otec od nás odsťahoval, spávali sme spolu na manželskom lôžku a zahrievali sme sa telami. Voči fyzickosti sme ja aj mama boli imúnni voči predstavám – neviem“ (s. 33). Bubiho neprimeraná pripútanosť (závislosť) k matke tak nie je len pripútanosťou dieťaťa k rodičovi, ale aj muža k žene, čím sa mení celková dynamika vzťahu. Lasička¹² patologickú situáciu nakoniec vyrieši odchodom, bez rozlúčky opustí rozbehnutý „biznis“ s únosmi detí i Bubiho, pre ktorého je samota príťažou, ale zároveň možnosťou na oslobodenie sa od matkinho vplyvu.

V. Rozenbergová sa od tradičného obrazu matky a materstva odkláňa aj polemizovaním o tom, kto je skutočnou matkou. Bubiho druhou matkou je René, pôvodne žena bez domova, teraz obuvníčka, ktorá si získava dôveru bezdetných párov a sprostredkúva obchod s deťmi. V závere novely sa Bubi od otca¹³ dozvie, že jeho skutočnou, biologickou matkou je práve René a Lasička si ho osvojila, keď bol nemluvňa: „prišla moja mama s balíkmi jedla, plienok a sušeného mlieka, nebola to vyhorená sociálna pracovníčka ani podvodníčka v obchode s detskou pornografiou. Bola to *moja mama*, fyzická, čo sa nebála vynoriť zo sveta detinskej fantázie

¹² Samotná prezývka „Lasička“ evokuje animálnosť a lascivnosť, čo je vo vzťahu k matke neprimerané: „Prinesie nám pitie a chlebičky a ja jej poviem: Hej, Lasička! Rozosmiali sme sa. Blažej sa takmer obrátil hore nohami, pohovka pod ním zapraskala, váľali sme sa od smiechu. Hej! Lasička! vykrikovali sme, smial som sa najviac a odvtedy ju tak volám“ (s. 31).

¹³ Otec v Bubiho živote okrem role zvestovateľa pravdy o jeho pôvode neplní významnejšiu funkciu: „Doma sa o nás vedel postarať aj v týždni, nielen v nedeľu ako mama. Uvaril, opral a nič jej nevyčítal. Ale keď sa od nás v roku dvetisíc sedem odsťahoval, v byte opadlo to zvláštne napätie, bolo tam ako štvrtá osoba, ako duch – a cítil som ho odjakživa“ (s. 20).

o šťastí do sveta bolestnej radosti na základe podvodu“ (s. 108). Bubi zvýraznením slovného spojenia „moja mama“ demonštruje svoj postoj k Lasičke, presvedčenie, že ona je matkou aj vo svetle nových okolností. Informáciou o Bubiho pôvode sa však možnosť incestu vylučuje len čiastočne; hoci nie je Lasička Bubiho biologickou matkou, je stále jeho matkou v emocionálnej rovine.

Oproti knihám I. Dobrakovovej a J. Micenkovej je rodina v Rozenbergovej próze síce netradičná, s niekoľkými problémami a defektmi, no stále pomerne funkčná vo viacerých rovinách (v emocionálnej, ekonomickej, vzdelávacej). Vzťah medzi matkou a synom je harmonický, takmer vo všetkom si rozumejú a radi spolu trávajú čas. Rodina je v texte, rovnako ako v ďalších autorkiných prózach, pozitívnu hodnotou.

Záver

Tradičná predstava dokonalej a milujúcej matky je v prózach *Pod slnkom Turína* I. Dobrakovovej, *Krv je len voda* J. Micenkovej a *Zjedol som Lautreca* V. Rozenbergovej problematizovaná; matky sú milujúce, starostlivé, láskavé, ale tiež žiarlivé, ľahostajné, unavené, nahnevané, choré a nebezpečné. Odklonom od idealizovanej podoby matky a demýtizáciou materstva môže potenciálne dôjsť k tvorbe nového stereotypu matky ako predstaviteľky všetkého zla. I. Dobrakovová i J. Micenková sa obom extrémnym pólom v zobrazení matky vyhýbajú zdôraznením jej psychického stavu: patologické správanie a negatívny vplyv na dieťa nie je vždy slobodným rozhodnutím matky, ale často dôsledkom genetickej predispozície a generáciami prenášaných traum, ktoré neboli nikdy naozaj spracované. Aj negatívny obraz matky tak obe autorky (hoci v rôznej miere a nie rovnako úspešne) relativizujú cez ich psychický stav a minulosť. V Rozenbergovej novele je síce matka zo synovej perspektívy vnímaná pozitívne (ako výnimočná, inteligentná, krásna žena), no vierohodnosť jej podoby spochybňuje povaha synovho vzťahu k nej. Napriek neprimeranému vzťahu matky a syna je ich „mikrobulbina“ vo viacerých rovinách funkčnejšia, než „tradičná rodina“ pozostávajúca z matky, otca a detí. Vo všetkých troch prózach sa prostredníctvom postavy matky zároveň narúša predstava o rodine ako jednej zo základných istôt v ľudskom živote a priestore, kde má jednotliviec garantované bezpečie, blízkosť, porozumenie a lásku.

LITERATÚRA

- BADINTER, Elisabeth. 1998. *Materská láska. Od 17. storočia po súčasnosť*. Bratislava: Aspekt, 1998. ISBN 80-85549-04-2.
- DOBRAKOVOVÁ, Ivana. 2018. *Matky a kamionisti*. Bratislava: Marenčin PT, 2018. ISBN 978-80-569-0041-3.
- DOBRAKOVOVÁ, Ivana. 2021. *Pod slnkom Turína*. Bratislava: Marenčin PT, 2021. ISBN 978-80-569-0789-4.
- DOMORÁK, Daniel. 2022. *Pod slnkom Turína tma* (Ivana Dobrakovová: *Pod slnkom Turína*). *Platforma pre literatúru a výskum* [online]. 2022 [cit. 20. 8. 2022]. ISSN 2453-9147. Dostupné na: <https://plav.sk/node/260>.
- HANDZOVÁ, Zora. 2022. Recenzia knihy: *Pod slnkom Turína*. *Pravda* [online]. 2022 [cit. 20. 8. 2022]. Dostupné na: <https://kultura.pravda.sk/kniha/clanok/617593-recenzia-knihy-pod-slnkom-turina/>.
- JANECOVÁ, Tamara. 2021. Očami estéta (Vanda Rozenbergová: *Zjedol som Lautreca*). *Knižná revue*, 2021, roč. 31, č. 11, s. 34 – 35. ISSN 1210-1982.

- JANECOVÁ, Tamara. 2022. Micenková, Jana – Krv je len voda. *Anasoftlitera.sk* [online]. 2022 [cit. 20. 8. 2022]. Dostupné na: <https://www.anasoftlitera.sk/main/anasoft-litera/autori/jana-micenkova/krv-je-len-voda>.
- KLAPÁKOVÁ, Mária. 2021. Klára, matka, otec. Rodina? (Jana Micenková: Krv je len voda). *Knižná revue*, 2021, roč. 31, č. 9, s. 34 – 35. ISSN 1210-1982.
- KOTIAN, Róbert – ROZENBERGOVÁ, Vanda. 2021. Vanda Rozenbergová: Pre mňa je kľúčový vzťah matka – syn. *Sme: kultúra* [online]. 2021 [cit. 20. 8. 2022]. ISSN 1335-4418. Dostupné na: <https://kultura.sme.sk/c/22743084/vanda-rozenbergova-pre-mna-je-klucovy-vztah-matka-syn.html>.
- KOVALYK, Uršuľa. 2004. *Travesty šou*. Bratislava: Aspekt, 2004. ISBN 80-85549-47-6.
- LITVIKOVÁ, Veronika. 2021. Detská porcia (Vanda Rozenbergová: Zjedol som Lautreca). *Platforma pre literatúru a výskum* [online]. 2021 [cit. 20. 8. 2022]. ISSN 2453-9147. Dostupné na: <https://plav.sk/node/249>.
- MICENKOVÁ, Jana. 2021. *Krv je len voda*. Bratislava: Marenčin PT, 2021. ISBN 978-80-569-0633-0.
- NÁDASKAY, Viliam. 2021. Obete obetí obetí obetí obetí (Jana Micenková: Krv je len voda). *Platforma pre literatúru a výskum* [online]. 2021 [cit. 20. 8. 2022]. ISSN 2453-9147. Dostupné na: <https://www.plav.sk/node/242>.
- NÁDASKAY, Viliam. 2022. Na margo mamičky (Ivana Dobrákovová: Pod slnkom Turína). *Knižná revue*, 2022, roč. 32, č. 2, s. 33 – 34. ISSN 1210-1982.
- ROZENBERGOVÁ, Vanda. 2021. *Zjedol som Lautreca*. Bratislava: Slovart, 2021. ISBN 978-80-556-5314-3.

.....

Mgr. Martina Buzinkaiová
 Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy
 Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove
 17. novembra 1
 080 01 Prešov
 Slovenská republika
 buzinkaiova.martina@gmail.com