

# Podoby tela a telesnosti v dramatickej tvorbe Jany Bodnárovej

Nora Nagyová

**NAGYOVÁ, N.: Portraying the body and physicality in the dramatic work  
of Jana Bodnárová**

**SLOVENSKÁ LITERATÚRA, vol. 71, 2024, no. 3, pp. 249-260**

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2024.71.3.4>

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

**Key words:** contemporary Slovak  
drama, Jana Bodnárová, body,  
physicality, old age, motherhood

Motifs of the body and physicality figure in the literary work of the writer Jana Bodnárová (b. 1950) as thematic starting points and strategic analytical tools. The essay analyses Bodnárová's plays *Staroba en noir* ([Old age en noir] 2022) and *Kolísky* ([Cradles] 2012) which accentuate the issues of the body and corporeality from the perspective of women's personal empirical experiences of motherhood, abortion, and old age in line with feminist tendencies. In these plays, Bodnárová portrays the human body as lived and consciously experienced in relation to its surroundings, but also as finite and changeable. She presents the female body as a social and political object through which she draws attention to the negative influence of patriarchal power and its structures. The theoretical framework of the essay is based on a combination of phenomenology, anthropology, and feminist theory. Another line of interpretation the article follows is the depiction of thematic shifts between the two plays and the author's previous work (especially the play *Dievča z morského dna* [The girl from the bottom of the sea] 2008), also concentrating on the questioning of the stereotype of women's innate desire for motherhood.

**Kľúčové slová:** súčasná slovenská  
dráma, Jana Bodnárová, telo,  
telesnosť, staroba, materstvo

**T**elo je prostriedkom komplexného vnímania a vnímajúcemu poskytuje pohyblivosť a možnosť orientácie vo svete (Husserl 2006: 65), zatiaľ čo telesnosť predstavuje spôsob ľudského bytia. Človek má telo a zároveň je telom, z čoho vyplýva, že telesnosť je jeho prirodzeným sebaurčením a takisto predpokladom, na základe ktorého sa vzťahuje k svetu. Ľudská existencia je vždy telesná a jej integrálnou súčasťou je telo. Jana Bodnárová (\*1950) využíva vo svojej dramatickej tvorbe telo a telesnosť ako strategický analytický nástroj. Ich zobrazenie je determinované koncepciou takzvaných „troch tiel“, ako ju formulovali antropológičky Nancy Scheper-Hughesová a Margaret Locková. Zahrňa tri perspektívy zohľadňujúce rôzne jednotky analýzy, prostredníctvom ktorých je možné nazerať na telo z viacerých aspektov ako na prežívané individuálne telo v zmysle seba ako osoby. Pre túto perspektívu je z hľadiska teoretických prístupov určujúca fenomenológia znázorňujúca telo ako „subjektívny fenomén, ľudské telo, tak ako ho žijeme a prežívame“ (Patočka 1995: 11). Podľa teatrologičky Colette Conroyovej zohráva fenomenológia významnú úlohu aj v divadelnej praxi. Divadlo sa stáva miestom, „v ktorom môžeme precítiť telá a uvažovať o nich spôsobmi, ktoré umožňujú, aby naše skúsenosti boli kompletne, stimulujúce a bezprostredné“ (Conroy 2017: 79). Ďalšími prístupmi sú štrukturalizmus a symbolizmus, charakteristické pre perspektívu nazerania ako na „sociálne telo, prirodzený symbol pre uvažovanie o vzťahoch medzi prírodou, spoločnosťou a kultúrou“ (Bužeková 2022: 13). Tretia perspektíva, vychádzajúca z postštrukturalizmu, poukazuje na telo ako na politický nástroj, ktorý sa stáva objektom sociálnej a politickej kontroly.

Uvedené perspektívy nachádzajú svoje ukotvenie aj v dramatickej tvorbe J. Bodnárovej po roku 1989. Štruktúra jej hier, pre ktoré je príznačná predovšetkým forma epického rozprávania a narušenie jednoty miesta, času a deja, vykazujú prvky materialistickej línie feminizmov, ovplyvnenej okrem iného postštrukturalizmom. Určité paralely je možné zaznamenať aj s kultúrnou líniou feminizmu, s ktorou ju spája najmä zobrazenie vnútorného sveta žien a orientácia na ženskú telesnosť (Nagyová 2023). Zviazanosť so ženským telom predstavuje v jej hrách konštitutívnu časť ženskej identity v súlade s tvrdením Héléne Cixousovej, že „ženy jsou tělo mnohem víc než muži“ (Cixous 1995: 16) a „žena bez těla [...] nemůže být dobrou bojovnicí“ (Cixous 1995: 14). V línii fenomenológie zobrazuje J. Bodnárová telo ako žité priamo v skúsenosti a vedome prežívané vo vzťahu k svojmu okoliu. Sústreďuje sa na ženskú skúsenosť materstva, potratu a témy násillia a krutosti voči ženám: „Poukazuje na to, že násillie ako forma sociálnej kontroly je vkomponovaná do žitých medziľudských vzťahov“ (Škripková 2022: 159). To ženám ponúka možnosť vypovedať o ich jedinečnosti, poukázať na momenty, ktoré sa vplyvom patriarchálnej moci ukazovali ako dlhodobo potláčané, či odhaľovať, ako sa patriarchálne štruktúry bolestivo vpisujú do ženského tela.

U J. Bodnárovej je telo sociálnym a politickým objektom. V súvislosti s telami svojich postáv, tak ženských, ako i mužských, si autorka uvedomuje, že nejestvuje žiadny iný prístup k poznaniu ľudského tela, než žiť ho, a tým v nadväznosti na Mauricea Merleau-Pontyho „prevziať drámu, ktorá sa v ňom odohráva“ (Merleau-Ponty 1945: 231). Telá jej dramatických postáv vyjadrujú svoju telesnú existenciu v skúsenosti. Konkrétne situácia predstavuje priestor, v ktorom sa uskutočňuje skúsenosť živého tela: „Ja som teda moje telo, prinajmenšom v medziach toho, že mám skúsenosť, a zároveň je moje telo [...] prirodzeným

subjektom a predbežným náčrtom môjho celkového bytia“ (Merleau-Ponty 1945: 231). Telá protagonistov sa stávajú miestom žitia, prostredníctvom ktorého sa vzťahujú k okoliu i sebe samým.

### Staroba (nielen) v čiernej

Človek prostredníctvom svojho tela pociťuje lineárny čas, v rámci ktorého telo podlieha rôznym transformáciám. Jeho existencia je podmienená priestorom a zároveň istým časovým horizontom. Postupne zreje, dospieva, starne až napokon dôjde k svojmu prirodzenému koncu v podobe smrti. Tieto zmeny sú vnímané ako obligátna vlastnosť tela a robia ho dočasným podobne ako telesnosť. V dramatickej tvorbe J. Bodnárovej je jedným z pridružených motívov fenomén staroby a starnutia, ktorému sa autorka venuje čoraz intenzívnejšie (Garaj – Bodnárová 2023 [online]). V hre *Staroba en noir* (2022), ktorá podľa náznakov v texte vznikla v období pandémie ochorenia COVID-19, sa obe uvedené entity stávajú ústrednou témou. Inšpiračné východiská pre napísanie hry našla autorka v diele Françoise Dasturovej *Smrť. Esej o konečnosti* (La mort: Essai sur la finitude, 2007; český preklad 2017). Francúzska filozofka sa v ňom zaoberá dvoma úzko súvisiacimi témami: smrťou a konečnosťou. Smrť vníma ako úplnú stratu pamäti a absolútne prázdno, no napriek tomu podnecuje k jej vedomému prijatiu. Bodnárovej chápanie smrti je založené na identických princípoch. Spriaznenosť s názormi F. Dasturovej legitimujú v dramatickom texte voľne parafrázované myšlienky vyňaté z jej eseje, pričom explicitne vyjadrujú tendencie, na ktoré poukazuje aj samotná dramatická, presvedčená o tom, že „umieranie je podmienkou narodenia, smrť je podmienkou života. Najautentickejší vzťah k vlastnej smrteľnosti paradoxne nachádzame v smiechu. [...] Človek vie, že musí zomrieť, a toto vedomie patrí k základnej charakteristike ľudskosti“ (Bodnárová 2022: 43-44). V jednom z rozhovorov sa J. Bodnárová o smrti vyjadrila ako o prirodzenej súčasť ľudského života a pokiaľ ide o strach, viac ako smrť ju desí bolestivé a nedôstojné umieranie (Garaj – Bodnárová 2023 [online]). Svoje rozprávanie zakončila slovami: „Keď sa to má stať, tak odchádzame“ (Garaj – Bodnárová 2023 [online]).

Z prehovorov dramatických postáv v hre *Staroba en noir* je zrejmé, že dej sa odohráva v dvoch vzájomne od seba vymedzených priestoroch. Prvým je zariadenie pre seniorov, druhým priestor domu či bytu. Okrem hlasu, ktorý prednáša filozofické názory F. Dasturovej, vystupuje v dráme vekovo rôznorodá šesťica bezpríznamovo pomenovaných postáv ženského a mužského rodu: Žena 1, Muž 1, Žena A, Muž A, Hlas 1 (mužský), Hlas 2 (ženský). Prvé dva menované páry v rozpätí od 35 do 88 rokov sú nositeľmi konkrétnych príbehov. Repliky patriace Hlasu 1 a Hlasu 2 reprezentujú slogany ako z lifestyleových magazínov, ktoré svojím obsahom vtipne reagujú na prehovory ostatných postáv. V dramatickom texte sa tak bezprostredne ocitajú banálne frázy plné kliše, týkajúcich sa intímnej sféry človeka, ekologického drogistického tovaru, numerológie či bezpečnostných opatrení počas pandémie COVID-19, ktoré sa striedajú s citlivým zobrazením prežívania telesnosti, intímnej skúsenosti interrupcie, starnutia a filozofickými myšlienkami F. Dasturovej.

Tému kultúrno-sociálneho fenoménu staroby dramatická koncentruje okolo osemdesiatosemročnej ženy a osemdesiatročného muža, v texte pomenovaných ako Muž 1 a Žena 1. Obaja dlhodobo žijú v sociálnom zariadení pre seniorov,

252 kde prežívajú takzvanú jeseň života. Vzájomné priateľstvo a spoločné spomínanie na minulosť dávajú ich životom nový rozmer. S postupne pribúdajúcimi rokmi prechádzajú telá oboch hrdinov biologickými, fyziologickými, mentálnymi i psychickými transformáciami. Prežívanie a priebeh starnutia sú individuálne a podmieniajú ich rôzne faktory: starnutie je všeobecný a zároveň individuálny proces. To sa týka aj vnímania vlastného veku, telesných zmien a s tým spojených pocitov. Starobu môže človek prijať ako súčasť ľudskej identity, no takisto sa jej môže vyhýbať a usilovať sa ju oddialiť: „Ľudia sú teda takí starí, na aký vek sa cítia, ale zároveň sú na mnohé veci pristarí. Vedomie vlastného veku tak podľa všetkého podmieňuje vzťah človeka k jeho okoliu a opačne, vzťah okolia k človeku“ (Herzánová 2005: 85). V hre *Staroba en noir* je prototypom takýchto antagonistických protipólov starnúca dvojica. Potvrdzuje fakt, že ani v literatúre nenachádzame homogénny obraz starnúcich ľudí. Staroba sa v predstavách Ženy 1 spája so schopnosťou „pekne sa obliecť. Naparfumovať sa. Ísť si zatancovať do klubu“ (Bodnárová 2022: 43). Na rozdiel od Muža 1 vníma starnutie v pozitívnejších konotáciách aj vzhľadom k svojmu telu. Keď muž poznamená: „V osemdesiatke ste si ešte ako-tak pedantne líčila pery. Dnes máte zvyšky rúžu na zuboch“ (Bodnárová 2022: 45), žena mu ironicky odpovedá: „Ale aspoň nie na protéze, ako by ste mali Vy“ (Bodnárová 2022: 45). V rámci ich dialógu sa spomína stále dobre vyzerajúce poprsie, ktoré podľa jej vyjadrenia ešte nevisí po pás, a schopnosť obliecť si spodnú bielizeň samostatne a bez pomoci, čím naznačuje dostatočné fungovanie svojho tela z hľadiska ohybnosti. Charakteristickou črtou sa pre Ženu 1 stáva schopnosť nájst optimistický prístup, pretože kvalita a zmysel života v starobe súvisia aj s prístupom človeka. Starnutie poskytuje Žene 1 možnosť v príbehu nanovo redefinovať vzťah k svojmu telu. Na tomto príklade sa dá okrem iného čiastočne identifikovať aspekt rodovej socializácie, zdôrazňujúci starostlivosť o fyzický vzhľad ako prirodzenú ženskú vlastnosť spoločne s idealizovanou predstavou ženského tela, ktoré vedú v rôznej miere k dôležitosti pripisovanej vonkajším prejavom starnutia u žien i mužov. Záujem žien o kozmetické prípravky však nemožno označiť za prejav infantilizmu či povrchnosti. Ako uvádza filozof Gilles Lipovetsky: „Jedná sa o více či méně soustředěné odhodlání zaujmout ke svému tělu aktivní postoj“ (Lipovetsky 2000: 134). Fyzický vzhľad je prostriedkom, ktorým si Žena 1 môže udržiavať istú kontrolu nad tým, ako chce, aby sa k nej pristupovalo (Wolf 2000: 47). Navonok však vyjadruje aj akýsi druh vnútornej slobody, čo jej pomáha k čiastočnému vymaniu sa z rodových predpokladov a noriem správania. Myslím tým najmä na absenciu osobnej frustrácie z nemožnosti naplniť ideál z mladosti, ktorý sa niektoré ženy usilujú dosiahnuť pomocou estetickej medicíny aj v pokročilom veku, pod tlakom spoločnosti a kultúry konzumu zdôrazňujúcich estetické normy tela. Životný entuziazmus a osobné nastavenie Ženy 1 korešpondujú s presvedčením feministickej autorky Naomi Wolfovej, podľa ktorého žena zvíťazí vtedy, keď „dovolí sebe a ostatným ženám [...], byť [...] príťažlivou, starnúť, [...] jednoducho, robiť všetko, pre čo sa rozhodne, v súlade so svojím vkusom – alebo ignorujúc ho“ (Wolf 2000: 329). V súvislosti s motívom starnutia dochádza v hre *Staroba en noir*, pri porovnaní so ženskými postavami z autorkinej predchádzajúcej dramatickej tvorby, k značným posunom v zobrazení tela a telesnosti. V dráme *Lampiónový sprievod* (2002) reflektuje dvojica žien transformáciu biologických procesov tela v dôsledku starnutia pesimisticky. V ich replikách je prítomná viditeľná skepsa

vyplývajúca zo zanedbaného fyzického javu a nefungujúceho pohybového ústrojenstva, zapríčineného nielen starnutím, ale aj následkom fyzickej vypätosti, pohnutého životného osudu a nalomenej duše protagonistiek: „ONA 1: [...] pozerala som sa do zrkadla. Videla som príšeru. Riedke vlasy, zhúžvaná tvár, ovisnuté mäso na bruchu a stehnách“ (Bodnárová 2021: 123); „ONA 2: [...] Nadarmo si namáčam kĺby v horúcom kúpeli každý deň. Tuhnú a nevedia sa chvieť ani prehnúť ako luk. Darmo si masírujem tvár, obočie už neskáče ako hady z kľbka. Vlasy mám rovné. [...] Som obrastená lišajníkom. Starý strom“ (Bodnárová 2021: 126). V závere hry nachádzajú obe ženy psychickú vyrovnanosť a pokoj, ktoré v texte nadobúdajú podobu absolútnej ľahkosti bytia a rozpustenia sa v okolitom priestore: „Ona 2: Rozletím sa priestorom. [...] Nechcem sa zastaviť ani na konci Nebies“ (Bodnárová 2021: 128); „Ona 1: Lahnem si na chrbát a zasa budem skúšať pozeráť do oblakov. [...] Budem ako zo zamatu. [...] Pocítim hojdanie v obrovskom náručí. Budem ako dieťa. Bezstarostné, nevinné... ľahké ako svetlo“ (Bodnárová 2021: 128).

K diametrálnemu obratu dochádza aj v prípade Ženy 1, ktorá po nečakanom odchode Muža 1 zo zariadenia pre seniorov prichádza o všetky sny, ilúzie i radosť zo života. Z temperamentnej starnúcej ženy prekypujúcej optimizmom sa v závere stáva, podľa vlastných slov, čakateľka „Na Niečo...“ (Bodnárová 2022: 49), čo zostáva v texte bližšie nekonkretizované. Jednou z najpravdepodobnejších možností je smrť.

Z pohľadu Muža 1 sa javí staroba omnoho problematickejšie. Táto skutočnosť vyplýva najmä z autopsie starnutia, prostredníctvom ktorej si uvedomuje čas v jeho nenávratnej podobe. Ako tvrdí, staroba je najmä „nepohodlná téma. [...] masaker! [...] čakanie na paničku s kosou“ (Bodnárová 2022: 43). Negatívne konotácie u neho vzbudzuje najmä strata fyzickej a psychickej zdatnosti, duševná degradácia, utrpenie a postupné vyradenie ľudskej aktivity, spájajúce sa v mužovej mysli s poškodeným telom a jeho pokrivenou perspektívou, modifikujúcou spôsob vedomia a reflexie vlastného zostarnutého tela. Muž v príbehu poukazuje na paralyzované ležiace telo svojho priateľa trpiaceho Parkinsonovou chorobou, ktoré v dôsledku neurodegeneratívneho ochorenia postupne spomaľuje funkcie a stráca schopnosť kontrolovať pohyb:

„Môj kamarát s parkinsonom si už nikdy nezahrá partičku bridžu. [...] ustavične leží v posteli [...]. Sviňa parkinson najprv leptá telo. Neovláduteľným trasom, stratou mobility [...]. Nezrozumiteľnou rečou... A potom často eroduje i myseľ. Parkinson nezabíja. Nezomiera sa naň. Ale s ním áno. [...] Jeho telom manipulujú cudzie ruky. [...] On sám vie: tá nemoc pochováva najmä jeho najbližších. Cítim sa pri ňom pochovaný aj ja. Máva také clonou potiahnuté oči. Chce mi niečo povedať, ale jeho tvár je tuhá. [...] v jednej chvíli môj starý, chorý priateľ otvoril oči. Od dávky opiátu boli ako voda... Povedal: ‚Vieš čo? Vôbec nebud' smutný! Taký je už stav vecí! Jednoducho beh sveta!‘“ (Bodnárová 2022: 44)

Citovaná pasáž naznačuje, že zraniteľnosť živého tela sa nevzťahuje len na telesné poruchy, ale aj na zraniteľnosť telesného života človeka, vzťahov a emócií týkajúcich sa najbližších ľudí. V pokročilej starobe Muž 1 omnoho intenzívnejšie pociťuje, že žité telo je základnou podmienkou videnia a človek prostredníctvom neho nadobúda väčšinu skúseností. Slovom Jana Patočku, telo „nám musí byť

254 vždy k dispozícii, vždy poslušné, povolné, odpovedá na náš impulz“ (Patočka 1995: 36). V textovom fragmente drámy možno identifikovať telo, ktoré je síce živé, ale paralýza mu zamedzuje byť plne fungujúcim prostriedkom zažitej skúsenosti a vyčleňuje ho nielen zo spoločnosti, ale aj z priestoru plnohodnotne funkčných tiel, ktorý sa pre neho stáva v dôsledku hendikepu ťažko dostupným. Takéto telo stráca schopnosť sprostredkovať človeku svet, stáva sa pre neho väzením, no zároveň posledným miestom ochrany. Telesne paralyzovaní ľudia nie sú „ani mŕtví, ani úplne živí, ani mimo spoločnosť, ani zcela v ní. Jsou to lidé, ale jejich tělo je deformované nebo nefunguje, jak by mělo, takže jejich plné lidství je sporné“ (Murphy 2001: 110). Muž 1 sa v procese starnutia identifikuje s takzvaným modelom základného naladenia, ktorý zohľadňuje rakúsky filozof Jean Améry v eseji *O starnutí: Revolta a rezignácia* (1968, český preklad 2009). Ponúknutý model je založený na mdlom polovedomí vyplývajúcom z nevylicenej choroby a vedomom utrpení človeka, pre ktorého sa vlastné telo stáva bremenom (Améry 2009: 60). Améryho reflexie ozrejmuju obavy a celkové duševné rozpoloženie starnúceho protagonistu: „Když se stárnoucí člověk noří do času, padá jako voda řítící se ze skály do nejistoty“ (Améry 2009: 38). Pre starnúceho muža sužovaného chorobami sa svet postupne stáva akýmsi antipódom, v ktorom okrem tela degeneruje i jeho osobná angažovanosť. V bolesti a chorobe objavuje trpiace telo neschopné prekračovať vlastné hranice. Aj napriek mnohým limitom ho takéto telo omnoho bezprostrednejšie približuje k sebe samému. Intenzívnejšie si začína uvedomovať, o čo prichádza; choroba a bolesť mu poskytujú možnosť objaviť živé telo, ktorým aktuálne je. J. Bodnárová sa v jednotlivých replikách usiluje zachytiť zraniteľnosť živého tela, súvisiacu nielen s telesným defektom, ale aj v vzťahu s komplexnosťou telesného bytia. Poukazuje na skutočnosť, že zraniteľnosť ľudského tela (v chorobe a procese starnutia) má schopnosť vytrhnúť človeka z každodennosti bezstarostného telesného bytia. Starnutie a jeho dôsledky zobrazuje ako prirodzený a nezvratný jav, prostredníctvom ktorého Muž 1 poukazuje na ľudské telo ako na konečné a premenlivé. Navyše, v hre *Staroba en noir* autorka prvýkrát prezentuje podoby tela a telesnosti nielen z pohľadu ženy, ale aj z pohľadu muža.

### Od erotizácie k determinantom ženského tela

Téma tela a telesnosti rezonuje v dramatickom texte aj v súvislosti s motívmi sexuality. Sexualita a erotika predstavujú integrálnu súčasť ľudského života. Človek poskytuje druhému človeku svoje živé telo a zároveň mu dovoľuje preniknúť jeho živým telom (Marion 2003: 187-190). Sexualita vyznačujúca sa tvorivou dynamickosťou preniká do okolitého sveta a oduševňuje ho. Hoci v dramatickom texte ani v didaskáliách nie je explicitné zobrazenie pohlavného styku, v inscenovanej podobe by mohla scéna, v ktorej sa k nemu schyľuje, priniesť v súvislosti s témou telesnosti nový, nečakaný rozmer a poukázať na konfrontáciu so skrytou kreativitou hereckých predstaviteľov a ich skutočnými telami: „Analýza tela účinkujúceho na javisku nám hovorí aj o tele, na ktoré sa iní dívajú“ (Conroy 2017: 22). J. Bodnárová v hre *Staroba en noir* tematizuje telo z pohľadu objektu a iniciátora vášne a erotickej túžby. Reprezentantom takéhoto tela je štyridsaťročný muž označený ako Muž A, žijúci v partnerskom vzťahu s tridsaťpäťročnou Ženou A. Spoločne chystajú vlastné, bližšie nešpecifikované podnikanie a užívajú si výhody života bez záväzkov. Je zjavné, že muž sa v mikropříbehu definuje ako iniciátor vášne

a nositeľ erotickej túžby vo vzťahu k mladšej partnerke, ktorá figuruje ako objekt jeho záujmu: „Nepomilujeme sa ešte pred odchodom na tú párty? Budeme uvoľnenejší. To je dobré pre biznis“ (Bodnárová 2022: 44). V ďalšej replike adresovanej Žene A v spojitosti s jej prsami sa v jeho vyjadreniach objavujú explicitnejšie slovné výrazy. Ukazujú mužov erotický záujem spojený s naplnením pocitu slasti: „Stále máš nádherné... Mmmmmmm. Chcem ich hrýzť! Cucať! Tie by vydojčili deti!“ (Bodnárová 2022: 44). Ženský prsník sa na tomto mieste dostáva do konfrontácie s pornografickým chápaním ako objekt žiadostivosti, ktorý v danom prípade autorka zobrazuje v kontinuite heterosexuálnej mužskej sexuality. Zobrazenia vzťahujúce sa ku konkrétnym erotickým predstavám Muža A možno definovať ako takzvané pornografické imaginácie, ktoré disponujú silou redukovať všetko do erotického imperatívu. Označenie pornografické považujem v tomto kontexte za pregnantné vzhľadom na obscénnosť vo vyjadrovaných prostriedkoch dramatickej postavy. Obmedzujú ženské telo primárne na jeho sexuálne časti a ukazujú, že „cez svoje telo sa žena stáva elementom sociálnej gramatiky mužskej žiadostivosti. V dôsledku sociálnej gramatiky tela, kde ženské kulisy tela ako prsia [...] sú vymeniteľné rečové prvky, stáva sa sama žena vymeniteľná, vymazaná a v tomto zmysle neexistujúca“ (Export 1997: 78). Okrem toho, názory Muža A v replikách sprevádza stereotypné nazeranie na ženu ako zaťaženú fyzickou predispozíciou rodenia detí. Citovaný úryvok záverečným tvrdením, implicitne poukazujúcim na telo ženy ako na nástroj určený k rozmnožovaniu, potvrdzuje názor Elizabeth Groszovej, že „ženské reprodukčné schopnosti sú určujúcimi (kultúrnymi) charakteristikami žien“ (Grosz 1997: 9) a práve „mizogýnnne myslenie [...] uväzňuje ženy v hraniciach biologických požiadaviek reprodukcie“ (Grosz 1997: 10). Na tomto mieste si možno všimnúť priesečník perspektív nazerania na telo ako sociálne telo a zároveň nástroj sociálnej kontroly príznačných pre antropologický model takzvaných troch tiel, o ktorom som písala v úvode. Špecifický názor v súvislosti s erotizmom a so ženskou reprodukčnou schopnosťou priniesol francúzsky filozof Georges Bataille, podľa ktorého aj napriek tomu, že „reprodukce stojí proti erotismu [...] erotismus je definován nezávislostí erotické slasti na reprodukci jakožto cíli, je základní smysl reprodukce přesto klíčem k erotismu“ (Bataille 2001: 19).

Ženské telo interpretuje J. Bodnárová ako podstatnú časť ženskej identity, súčasne ho vníma cez prepojenie so zviditeľňovaním vnútorného diania. Tieto tendencie sa v hre *Staroba en noir* spájajú s mladou protagonistkou, Ženou A, ktorá v dôsledku neželaného tehotenstva podstúpila v minulosti interrupciu. Svoje rozhodnutie odôvodňuje averziou priviesť dieťa do problematickeho sveta sužovaného neľahkými životnými podmienkami: „Ty si potrat nezažil. [...] nevieš, čo je to roztriahnuť nohy. Vyložiť ich pod strop s gigantickými žiarovkami. Nechať do seba liezť kovy studené ako hady. A po tom všetkom pocit pavučiny v bruchu. Vyschnutej jaskyne. Už žiadne tehotenstvo! Nechcem deti! Jednoducho, nechcem ich rodiť do tohto sveta. Keď nemáš prachy, si pod odkvapom. Nechcem odkvapové deti!“ (Bodnárová 2022: 44). Žena A osobným postojom narúša mýtus o vrodenej dispozícii pre materskú lásku a materský cit, ktoré podľa mnohých názorov mylne zodpovedajú biologickému a fyziologickému javu tehotenstva (Badinter 1998: 10). S problematikou úzko súvisí pojem „pronatalizmus“ americkej feministky Ann Barr Snitowovej, popierajúci stereotypný názor, že všetky ženy prirodzene túžia po materstve. Pojem zároveň ukazuje na spoločensko-kultúrny tlak, pod ktorým

256 sa ocitajú ženy, ak sa rozhodnú pre bezdetnosť. Citovaná pasáž dokumentuje prítomnosť metaforických a symbolistických výrazových prostriedkov, príznačných aj pre ostatnú dramatickú tvorbu J. Bodnárovej. V súvislosti s motívom umelého prerušenia tehotenstva aplikuje autorka metaforickú dikciu rovnako v hre *Dievča z morského dna* (2008). Konkrétne ide o obraz Leinho potratu, ktorý je v príbehu relativizovaný a z hľadiska interpretácie nie je evidentné, či je usmrtenie novorodenca inherentným preludom odohrávajúcim sa v protagonistkinom nevedomí, alebo reálne spáchaným aktom. Dramatička dáva telu dieťaťa podobu perličky, ktorú Lea pod vplyvom nepriaznivého psychického stavu hádže do vody: „Hodila bielu perličku do hľbokej, tichej vody. [...] Preč od zlej matky, matky s čiernou dierou v hlave. Biele dieťaťko má byť obalené bielym prázdnom. Má byť perličkou v bruchu perlorodky“ (Bodnárová 2021: 156).

Spôsob, akým J. Bodnárová vo svojej dramatickej tvorbe zobrazuje portrat, identifikuje prístup založený na fúzii ženského tela s metaforickými a so symbolistickými výrazovými prostriedkami. Tieto faktory podnecujú k demýtizácii „hlasu“ ženských tiel, čím sa ženské telo ocitá vo vzájomnom vzťahu s tajomnou symbolickou krajinou (Morrisová 2000: 100). Z vyjadrenia Ženy A adresovaného mužovi možno vydedukovať traumatickú skúsenosť z chirurgického zákroku, ktorý ju negatívne poznačil telesne i duševne. Tento fakt vyplýva najmä z predpokladu, že telo je považované za nekonečný skúsenostný priestor duše. Nesprávne fungovanie duše môže mať pre telo devastačné účinky, takisto ako môže telesné utrpenie negatívne zasiahnuť dušu (Jung 1995: 19). Domnievam sa, že táto skutočnosť čiastočne súvisí aj náhlým úmrtím Ženy A v závere príbehu. Telesnosť spojenú s traumatizujúcou udalosťou modeluje J. Bodnárová prirodzene a poeticky, s trpkosťou v hlase hrdinky a charakteristickou dávkou metaforickosti, čím ukazuje, že telo sa stáva prirodzeným symbolom a zároveň obsiahlym zdrojom rôznych metafor: „Tak ako je pravda, že všetko symbolizuje telo, tak je rovnako pravda, že telo symbolizuje všetko ostatné“ (Douglas 1966: 122). Ženu A, podobne ako protagonistky v ostatných hrách, necháva reprezentovať telo a telesnosť ako prostriedok myslenia a cítenia, čím ženské telo zároveň determinuje ako centrum života, duševnej bolesti. Vytvára tak telá fungujúce ako nové priestory pre telesnosť, chápané v spoločnosti ako možnosť, prostredníctvom ktorej ženy poukazujú na viaceré problematické aspekty, medziiným na to, že telo ženy nemožno vnímať len ako súkromnú vec – predstavuje totiž priestor, do ktorého sa wpisujú sociálne, politické i kultúrne faktory.

V hre *Staroba en noir* nie je dostatočne evidentné, nakoľko negatívne zasiahla mladú Ženu A skúsenosť umelého prerušenia tehotenstva, avšak krátko pred náhlou smrťou sa jej v mysli vynára spomienka z detstva na letný deň strávený s otcom, počas ktorého ako dieťa začína spoznávať okolitý svet. Postupne sa jej v tme zjavuje otcova tvár, približuje sa k nej ako duch. Krátko po prebudení, bez konkrétne špecifikovanej príčiny, žena umiera. Takisto ako v prípade Leinho relativizovaného potratu, aj v uvedenom obraze zachytáva J. Bodnárová neurčité hranice medzi skutočným a ireálnym. V celku jej tvorby, nielen dramatickej, ide o častý jav, ktorým autorka zámerne znejasňuje vzniknuté situácie. Nečakaným odchodom Ženy A upozorňuje na konečnosť a nenávratnosť ľudského života i tela.

Motívy tela a telesnosti sú prítomné aj v performačno-situacionistickej hre *Kolísky* (2012) odohrávajúcej sa v nekonkretizovanom priestore. S hrou *Staroba en noir* ju spája viacero podobností. Dej pozostáva z 18 mikrosituácií, v ktorých sa objavujú univerzálne motívy a generalizované typy postáv. Ich repliky sú zredukované na samotnú podstatu. Jadro rámcovitého deja tvoria spomienky starej ženy na lásku, manželstvo, narodenie dieťaťa a mŕtveho syna vojaka, ktoré sa striedajú s obrazmi z odlišných časopriestorových úsekov: „významovo hra smeruje k prekonaniu polarít (narodenie-smrť, muž-žena, mladosť-staroba) a k predstave pokračujúceho bytia, priblíženého prostredníctvom obrazov kolísania a tkania“ (Kročanová 2021: 19). Mužská postava v úvodnej sekvencii glorifikuje telo milovanej ženy, pričom kladie dôraz na jej figúru ako celok a na isté časti tela: „Tvoja postava je podobná palme a tvoje prsia sú ako hrozná. Tvoja hlava je ako vrch Carmel a tvoja šija ako veža zo slonoviny. Poď, milovaná, poďme [...] a ja ti dám svoje láskanie“ (Bodnárová 2021: 209). Z hľadiska podôb tela a telesnosti, hoci len okrajovo, autorka opakovane využíva motív ženského poprsia ako potenciálny predmet mužskej túžby. S prsníkom sa vo všeobecnosti spája viacero perspektív a významov na línii od erotických cez materské po estetické. V hre *Kolísky* sa ústrednou dramatickou linkou stáva materstvo, ktoré je spojené s procesom laktácie, čo je stav determinovaný tekutosťou a vytekaním (Giles 2002: 11 [online]). Vybrané úryvky implicitne upozorňujú na dispozíciu ženského tela produkovať materské mlieko: „Nóóó! Vidíš. Ako ti to už ide [...] vieš tak pekne papkať. Pi, pi... aby ma neboleli prsníky. Aby som z nich nemusela vytláčať mlieko“ (Bodnárová 2021: 216). V inom časopriestorovom úseku hry vystupuje stará žena, ktorá svojej dcére, vzhľadom na viaceré okolnosti, nechce, respektíve nemôže poskytnúť materské mlieko: „Nie! To nemôžeš chcieť. Už si veľká. Nerozopínaj mi blúzku. Už nemám mlieko. A ty už máš zuby. Bolelo by ma to. [...] už mám suché prsníky. Sú celé čierne. Aj moje mlieko je čierne“ (Bodnárová 2021: 213). Ženské prsia tu plnia primárne funkciu symbolu materstva. Pre dieťa sa stávajú zdrojom potravy a miestom bezpečia. V dramatickom texte dochádza k zrušeniu hraníc medzi sexuálnym telom a asexuálnym materstvom. Dojčenie sa stáva determinantom, prostredníctvom ktorého postava Ženy objavuje svoju telesnosť. Je potrebné zdôrazniť, že prsia sú v predstavách niektorých žien vnímané ako miesto nezávislej slasti (Young 2005: 83), nielen pokiaľ ide o sexuálnu aktivitu, ale aj o dojčenie. Tým sa – v porovnaní s hrou *Staroba en noir* – dostáva do úzadia perspektíva erotického, spájajúca sa s intímnu predstavou muža. Motív dojčenia sa v marginálnej podobe vyskytuje aj v dráme *Dievča z morského dna* v súvislosti s postavou Leinej matky. Autorka ho však prezentuje v negatívnych konotáciách, ktoré odzrkadľujú neiniciatívny prístup matky týkajúci sa prehĺbenia vzťahu s novorodencom prostredníctvom dojčenia. Dojčenie ovplyvňuje každodenné prežívanie ženského tela; postupne dochádza k zmene tvaru a konzistencii prsnej žľazy, ktorá nie je podmienená len dojčením, ale aj samotným tehotenstvom. V dramatickej situácii manželského konfliktu o rozdelení rodičovských povinností a zabezpečení rodinného rozpočtu je dojčiaca žena práve pre zmenený tvar prsníkov vystavená dehonestujúcemu ataku muža, ktorý je jej životným partnerom a otcom dieťaťa: „Muž: Ty si sprostá sviňa! Kto vám nosí domov toto žrádlo. Veď kvôli decku nezarábaš prachy! Žena: Idiot! Zadus sa! A decko pije iba moje mlieko. Moje! Moje! [...] A ešte raz moje! Muž:

258 Veď už máš cicky ovisnuté ako stará baba“ (Bodnárová 2021: 210). J. Bodnárová prostredníctvom mužovho pejoratívneho a vulgárneho vyjadrenia poukazuje na mizogýnnne myslenie, odpor k ženám a ženskosti, prejavujúce sa neadekvátnou kritikou a výsmechom ich tiel. V materskej praxi pritom dojčiace prsníky popierajú univerzálny ideál či tvar. Vyznačujú sa variabilitou a neurčitostou, takisto ako ženy, ktorým patria a majú s nimi osobnú skúsenosť. V tejto súvislosti je podstatné rozpoznávať medzi telom znázorňujúcim ideál a telom predstavujúcim skutočný objekt, pretože sú diferentné.

Prostredníctvom postavy vojaka rezonuje v hre *Kolísky* okrem iného motív absolútnej degradácie ľudského tela v dôsledku bombového výbuchu. V dramatickej tvorbe J. Bodnárovej ide o nový prvok, ktorý v texte opakovane zobrazuje s ohľadom na naturalistické stvárnenie: „S výbuchom jeho telo letelo nahor... Potom potrhane kusy padali zasa dolu [...] Zbierali sme tie kusy... Ja som chytil jeho ruku“ (Bodnárová 2021: 218, 219). Vyhýba sa akýmkoľvek metaforickým zobrazeniam, kladie dôraz na autenticnosť, v súzvuku s vyjadrením Susan Sontagovej, podľa ktorej vojna „trhá [...] rve [...] pára tela a vyvrhuje vnútornosti [...] Zbavuje končatin“ (Sontagová 2011:13). Keďže dramatická pracuje s daným motívom len okrajovo, ponúka malý priestor pre rozsiahlejšie významové konotácie. Vzhľadom na to, že dráma popri svojej literárnej funkcii disponuje predurčením k inscenovaniu v scénickom priestore, širšie uchopenie problematiky by hypoteticky mohla ponúknuť práve inscenačná podoba hry, založená na využití autentických obrazov vojny prostredníctvom videoprojekcie v súlade s tendenciami ostenzie. Práca s technológiami má v javiskovom priestore rôznorodé využitie. Projekčná technika má scénografickú funkciu a zároveň sa stáva explicitnou súčasťou obsahu divadelného diela, keď vystupuje v úlohe sekundárneho hereckého partnera. Repliky vojaka by mohla sprevádzať projekcia originálnych fotografií či krátkych videosekvencií priamo z prostredia ostreľovaného terénu, prípadne forma videoartu s obrazmi deštruovaných tiel obetí ležiacich v priestore mesta. Ostenzivná forma divadla kladie dôraz na reprezentáciu reality, preto využitie v duchu mimetickej ostenzie umožňuje umelecky zobrazit' politické a spoločenské udalosti ako celok divadelnej výpovede transformujúci sa na pravdivé svedectvo o krutých dôsledkoch vojny (Janoušek 2019: 93). Mŕtve telo je aj v takejto forme schopné poukázať na viacero významov. Jeho fyzická časť je aj po smrti stále prítomná a je možné predstaviť si ju ako živý organizmus, hoci myseľ a duša sú nenávratné. Zobrazenie prostredníctvom mediálnej podoby z určitého odstupe ukazuje na ľudské utrpenie aj na degradáciu ľudských tiel v dôsledku vojnového násillia.

Telo a telesnosť predstavujú v dramatickej tvorbe J. Bodnárovej dôležitý nástroj analýzy. Telesnú existenciu postáv vyjadruje prostredníctvom skúsenosti v rôznorodých situáciách. Divadelné hry *Staroba en noir* a *Kolísky*, tak ako väčšina autorkiných hier, akcentujú otázky tela a telesnosti z pohľadu osobnej empirie žien týkajúcej sa materstva, interrupcie a staroby v súlade s tendenciami feminizmu. Dramatická prezentuje ženské telo ako sociálny a politický objekt, jeho prostredníctvom upozorňuje na negatívny vplyv patriarchálnej moci a jej štruktúr. Hra *Staroba en noir* pertraktuje problematiku tela a telesnosti aj z perspektívy starnúceho muža, ktorý prostredníctvom diagnózy blízkeho človeka poukazuje na paralyzované telo strácajúce schopnosť sprostredkovať svet svojmu nositeľovi. Starnutie a jeho dôsledky zobrazuje autorka ako prirodzený a nezvratný jav. Bez

ohľadu na ženský či mužský subjekt zobrazuje telo, vzhľadom na východiská fenomenológie a ostatných teoretických prístupov, nielen ako žité a prežívané, ale aj ako konečné a premenlivé. 259

### Pramene

- BODNÁROVÁ, Jana, 2021. *Dievča z morského dna. Hry*. Bratislava: Divadelný ústav. ISBN 978-80-8190-065-5.  
BODNÁROVÁ, Jana, 2022. Staroba en noir. *Vlna*, roč. 24, č. 92, s. 42-49. ISSN 1335-5341.

### Literatúra

- AMÉRY, Jean, 2009. *O stárnutí. Revolta a rezignace*. Preložila Daniela Petříčková. Praha: Prostor. ISBN 978-80-7260-207-0.  
BADINTER, Elizabeth, 2006. *Materská láska*. Preložila Ľubica Vychovalá. Bratislava: Aspekt. ISBN 80-85549-04-2.  
BATAILLE, Georges, 2001. *Erotismus*. Preložili Marie Kohoutová a Michal Pacvoň. Praha: Herrman & synové. ISBN 80-238-8396-8.  
BUŽEKOVÁ, Tatiana, 2022. Telo ako priesekník prírody a kultúry. *Etnologické rozpravy*, roč. 29, č. 1, s. 8-35. ISSN 2729-9759.  
CIXOUS, Hélène, 1995. Smích Medúzy. Preložila Hana Hájková. *Aspekt*, č. 2-3, s. 12-19.  
CONROY, Colette, 2017. *Divadlo a telesnosť*. Preložila Jana Juráňová. Bratislava: Divadelný ústav. ISBN 978-80-8190-029-7.  
DASTUROVÁ, Françoise, 2017. *Smrt. Esej o konečnosti*. Preložil Martin Pokorný. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-3664-1.  
DOUGLAS, Mary, 1966. *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London: Routledge and Kegan Paul. ISBN 0-7100-1299-3.  
EXPORT, Valie, 1997. Reálne a jeho dvojník: Telo. Preložila Mária Vilikovská. *Aspekt*, č. 2, s. 76-83.  
GROSZ, Elizabeth, 1997. Miznúce telá. Preložili Etela Farkašová a Mariana Szapauová. *Aspekt*, č. 2, s. 4-15.  
HERZÁNOVÁ, Ľubica, 2005. „Cudzí krajina s neznámym jazykom...“ Možné hranice staroby. *Národopisná revue*, roč. 15, č. 2, s. 80-92. ISSN 0862-8351.  
HUSSLER, Edmund, 2006. *Ideje k čistej fenomenologii a fenomenologické filosofii II*. Preložili Erasm Kohák, M. Novák, Alena Rettová, Petr Urban. Praha: Oikymen. ISBN 80-7298-129-3.  
JANOUŠEK, Pavel, 2019. Divadlo a text jako průnik fuzzy množin. Úvaha nejen teoretická. In MERENUS, Aleš – MIKULOVÁ, Iva – ŠOTKOVSKÁ, Jitka, ed. *Text a divadlo*. Praha: Academia, s. 15-113. ISBN 978-80-200-3108-2.  
JUNG, Carl Gustav, 1995. *Člověk a duše*. Preložil Karel Plocek. Praha: Academia. ISBN 80-200-0543-9.  
KROČANOVÁ, Dagmar, 2021. Slova a telá v časopriestore. In BODNÁROVÁ, Jana. *Dievča z morského dna. Hry*. Bratislava: Divadelný ústav, s. 11-21. ISBN 978-80-8190-065-5.  
LIPOVETSKY, Gilles, 2000. *Třetí žena*. Preložil Martin Pokorný. Praha: Prostor. ISBN 80-7260-030-3.  
MERLEAU-PONTY, Maurice, 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.  
MORISSOVÁ, Pam, 2000. *Literatura a feminismus*. Preložili Marian Siedloczek a Renata Kamenická. Brno: Host. ISBN 80-86055-90-6.  
MARION, Jean-Luc, 2003. *Le Phénomène érotique*. Paris: Grasset. ISBN 978-2246550914.  
MURPHY, Robert, 2001. *Umlčené tělo*. Preložila Jana Ogrocká. Praha: Slon. ISBN 80-85850-98-2.  
NAGYOVÁ, Nora, 2023. Feministický diskurz v dramatickej tvorbe Jany Bodnárovej. *Slovenská literatúra*, roč. 70, č. 4, s. 442-457. ISSN 0037-6973.  
PATOČKA, Jan, 1995. *Tělo, společenství, jazyk*. Praha: Oikymen. ISBN 80-85241-90-0.  
SONTAGOVÁ, Susan, 2011. *S bolestí druhých před očima*. Preložil Petr Fantys. Praha: Paseka. ISBN 978-80-7432-092-7.  
ŠKRIPKOVÁ, Iveta, 2020. *Feministické divadlo a jeho slovenská cesta*. Bratislava: Divadelný ústav. ISBN 978-80-8190-088-4.

- 260** WOLF, Naomi, 2000. *Mýtus krásy*. Preložili Jarmila Cihová, Sylvia Červenčíková a Adriana Sýkorčinová. Bratislava: Aspekt. ISBN 80-85549-15-18.
- YOUNG, Iris, Marion, 2005. *On Female Body Experience: Throwing Like a Girl and Other Essays*. New York: Oxford University Press. ISBN 9780195161939.

### Elektronické zdroje

- GARAJ, Patrik – BODNÁROVÁ, Jana, 2023. Spisovateľka Jana Bodnárová: Smrť je prirodzená, ale odchod dieťaťa prirodzený nie je. *Denník N*. Dostupné z: <https://dennikn.sk/3294636/spisovatelka-jana-bodnarova-smrt-je-prirodzena-ale-odchod-dietata-prirodzeny-nie-je/>
- GILES, Fiona, 2002. Fountains of Love and Loveliness. In *Journal of the Association for Research of Mothering*. Toronto: Association for Research on Mothering, pp. 7-18. Dostupné z: <https://jarm.journals.yorku.ca/index.php/jarm/article/view/1811/1020>

---

**Mgr. art. Nora Nagyová, PhD.**  
**Divadelná fakulta**  
**Vysoká škola múzických umení**  
**Zochova 1**  
**813 01 Bratislava**  
**Slovenská republika**  
**E-mail: nora.nagyova@gmail.com**