

MESTSKÉ
DIVADLO
ŽILINA



VŠETKO JE B



VŠETKO JE B

4

Realizačný tím

TEXT

Katarína Poliačiková

REDAKCIA TEXTU

Dominika Moravčíková

DRAMATURGIA

Zuzana Palenčíková

SCÉNA, ZVUKOVÝ DIZAJN

Katarína Poliačiková

KOSTÝMY

Laura Štorcelová

RÉŽIA

Katarína Poliačiková ah

ÚČINKUJÚ

Rebeka Fučeková

Tajna Peršić

Svetová premiéra

5. júna 2026

157. premiéra

Mestského divadla Žilina.

5

Predstavenie vedie

Katarína Škerenčáková

Technické zabezpečenie

inscenácie pod vedením

Juraja Špalka realizovali:

SVETLÁ

Peter Šlesár

ZVUK

Lukáš Magoč

REKVIZITY

Róbert Samec

GARDERÓBA

Slavomíra Olejková

STAVBA SCÉNY

Róbert Samec

Tomáš Dlhopolček

Richard Barčiak

Juraj Lajda

Jakub Kolárik

WHITE BUT NOT QUITE

Keď kanadský antropológ Ivan Kalmar (mimochodom rodák z Československa) sformuloval vo svojej monografii *White But Not Quite: Central Europe's Illiberal Revolt* (Bristol University Press, 2022) koncept „bieli, ale nie celkom“, pomenoval ním tichú, no hlboko zakorenenú frustráciu postsocialistickej Európy.

Tento koncept opisuje hraničné postavenie obyvateľov strednej a východnej Európy v očiach Západu. Sme síce geograficky súčasťou kontinentu a z hľadiska farby pleti dominantnou spoločnosťou vnímaní ako bieli, no nedisponujeme plnými privilégiami, ktoré sa so západnou „belosťou“ spájajú. V hierarchii kultúrneho uznania zostávame na periférii – sme vnímaní ako akýsi „okrajovo“ alebo „nedokonalo“ bieli.

Text Kataríny Poliačikovej túto sociologickú teóriu transformuje do hmatateľnej divadelnej inscenácie. Ukazuje, že táto stigma nie je novým fenoménom, ktorý priniesol pád železnej opony, ale má historické korene siahajúce až k masovému exodu na konci 19. a začiatku 20. storočia. Keď jej prastarý otec Ján a prastará mama Katalin prichádzajú do Ameriky, stávajú sa lacnou pracovnou silou. Katalin slúži v židovskej rodine, stláča pomarančovú šťavu a prežíva

kultúrny šok z ovocia, ktorého hrubá koža jej pripomína prasatá vo Veszpréme. Pomaranč nikdy predtým nevidela. Keď ho stláča bosými nohami v lavóre tak, ako doma tlačí kapustu, stáva sa pre domácu pani exotickou figúrkou, a tento príbeh vďaka historkou na pobavenie hostí počas večierkov. Už tu sa rodí asymetria vzťahu: Východoeurópan ako niekto civilizácie zaostalejší, koho netreba učiť pravidlám, stačí sa na ňom zabávať.

O sto rokov neskôr sa táto dynamika vracia v sofistikovanejšej, no o nič menej zraňujúcej podobe. Katarína, etablovaná vizuálna umelkyňa, sa ocitá na nedelnom brunchi u vplyvného vydavateľa top umeleckého časopisu *Artforum*. Na nohách má ikonické Martensy – univerzálny symbol nekonformnosti a individuality. No hneď v predsieni sa ich musí vzdať. Hromada vyzutých topánok celého newyorského umeleckého sveta v predsieni loftu symbolizuje rituálne vyzlečenie identity. Katarína vchádza naboso do priestoru, kde dominuje americký *small talk*. V sociologickom zmysle americký *small talk* nie je prejavom neúprimnosti, ale ritualizovaným komunikačným nástrojom, sociálnym tmelom, ktorý vyžaduje permanentnú performanciu



úspechu, asertivity a optimizmu. Vydavateľ Leo Calder (autorka mu v diele zmenila priezvisko) ju mechanicky predstavuje ako „poľsku umelkyňu“. Jej tiché opravovanie „I'm Slovak.“ zaniká — pre západnú kultúru je tento rozdiel nepodstatný. Celý ten obrovský priestor za bývalou železnou oponou splýva do jednej homogénnej, sivej masy s nálepkou „Východ“.

Kalmarov koncept „white but not quite“ sa v texte Poliačikovej materializuje aj v priestorovej hierarchizácii. Na umeleckej rezidencii sa ateliéry neprideliujú neutrálne. Východoeurópski umelci dostávajú priestory, kde je menej svetla alebo sú „úplne bez okna“. Krutú pointu tejto priestorovej segregácie pomenúva poľský umelec, ktorý zachytí rozhovor amerického manažmentu: „Vraj nám stačí, že sme v New Yorku, načo budeme mať aj dobrý ateliér.“ V tejto replike je obsiahnutá celá podstata geopolitickej asymetrie. Východoeurópanovi je prisúdená rola permanentne vďačného hosta, ktorý nemá legitímny nárok na plnohodnotné, rovnocenné podmienky. Má byť vďačný za samotnú prítomnosť na okraji.

Small talk, ktorý je v USA osvojeným spoločenským

mechanizmom na budovanie kariéry, sa pre človeka z našich končín stáva pascou. Sme zvyknutí odpovedať na otázku „How are you?“ úprimne, no v dravom prostredí, kde „všetko je B“ a všetko sa musí odohrávať v žiarivom strede miestnosti, strácame pôdu pod nohami. Pre človeka formovaného kultúrnym kódom stredovýchodnej Európy, kde je konverzácia postavená na hľadani autentickosti, sa tento komunikačný nástroj môže meniť na priestor neistoty a neporozumenia. Keď Katarína čelí povrchnému záujmu kurátorky z Guggenheimu, naráža na neschopnosť naladiť sa na tento typ komunikácie. Nedokáže naskočiť na vlnu konverzačného ping—pongu. Small talk tu funguje ako neúprosný filter sociálnej exklúzie. Neovládanie jeho sociálnej gramatiky okamžite odhaľuje cudzinca a aktivuje internalizovaný pocit menejcennosti. Dramatický vrchol tejto frustrácie predstavuje únik z hlučného, „dokonalostou nahusteného“ centra loftu na toaletu. Zdanlivo banálna situácia sa stáva hlbokou existenciálnou performanciou:

„Skrývala som sa do čakania, zabalila som sa doň ako do babkinej páperovej duchny. Čakanie, aj keď bolo len predstierané, dávalo zmysel

mojej prítomnosti. Bola som v pomyselnom rade na záchod. Stála som a pevne sa držala svojho — už asi piateho — pohára mimózy. Alkohol ako kotva, alebo ako stĺp. Áno, stĺp, o ktorý som sa opierala. Stĺp z piesku. (...) Stála som tam, bez pasu k situáciám, ktoré sa hemžili okolo mňa. Srkala som drink, prestupovala som z nohy na nohu, po chvíli moje telo začalo tuhnuť, pretože nebolo samé sebou — už celú večnosť. Ani neviem, ako dlho som tam bola, v tom krásnom bielom lofte, kde sa small talky po niekoľkých mimózach premieňali na kariéru.“

(Citované z textu Všetko je B.)

„Stĺp z piesku“ je metaforou pre krehkosť identity človeka, ktorý sa snaží asimilovať do prostredia, ktoré ho odmieta plne absorbovať. Predstieraný rad na toaletu je jediným mikro-priestorom, kde Katarína nemusí vykonávať povinný small talk, kde jej neprítomnosť v centre nikoho neohrozuje.

Inscenácia Všetko je B tak prostredníctvom textu Kataríny Poliačikovej otvára páľčivú otázku o našom „východoeurópskom“ sebavedomí. Ako dlho ešte potrvá, kým sa prestaneme

cítiť ako nepatriční hostia v zafajčených výklenkoch s nafukovacím matracom? A kedy sa pre Západ staneme plnohodnotne „bieli“ — bez podmienok, bez predsudkov a s oknami dokorán?



Tajna Peršić a Rebeka Fučeková

MŇA ZAUJÍMA
ZACHYTIŤ
MOMENT TAK,
ABY V ŇOM
BOLA AJ
SENZUALITA, AJ
MATERIÁLNOŠŤ —
TAKÁ TEXTÚRA
PREŽÍVANIA.

ROZHOVOR
S KATARÍNOU
POLIAČIKOVOU

Keď ťa umelecký
šéf Eduard Kudláč
oslovil na spoluprácu
s cieľom vytvoriť
vlastný projekt
v Štúdiu — ktoré
profiluje ako
experimentálny
priestor, v ktorom
tvoria umelci
z rôznych oblastí
umenia, pôvodne si
plánovala realizovať
projekt Ministerstvo
malých radostí.
Nakoniec si divadlu
ponúkla veľmi osobnú
a intímnu vec —
autobiografické dielo
Všetko je B, prečo?

KP Eduard Kudláč ma oslovil asi
pred dvoma rokmi s návrhom
spolupráce. Najprv som mala
prirodzený rešpekt, potom som
sa rozhodla pozvanie prijať, lebo
rada skúšam nové médiá a keď
sa veci posúvajú mimo svojho
pôvodného rámca. V tom čase
som už mala rozbehnutý projekt
Ministerstvo malých radostí
a dlho sa mi zdalo, že by sa dal
prirodzene rozšíriť aj do divadla.
Ten projekt má viacero foriem —
knihu, výstavu, workshop, pop—
up office — a divadlo sa mi zdalo
ako ďalšia možná vrstva, kde
by sa to dalo preskúmať iným
spôsobom. Lenže keď som sa
do toho začala dramaturgicky
viac ponárať, zrazu som mala
pocit, že mi to akoby „vykĺzava
z rúk“. Nevedela som nájsť
tvar, ktorý by to udržal pokope,
a dostala som sa do zvláštneho
stavu neistoty, možno až takej
tvorivej paniky. A vtedy som si
spomenula na starší text z knihy
Soft Boiled, konkrétne Brunch
naboso, ktorý som už predtým
uviedla ako performatívne
čítanie. A tam sa mi otvorila
úplne iná možnosť — ísť cez
performativitu, cez hlas, cez
osobný príbeh. V momente, keď
som sa pre to rozhodla, pocítila
som veľkú úľavu. A zároveň sa to
začalo samo rozvíjať ďalej — že
už to nebudem ja, kto text „nesie“,
ale že s tým budem pracovať
cez herečky a cez presun do

15
iného média. Neskôr som sa
rozhodla pridať do textu ďalšie
vrstvy z mojej rodinnej histórie.
Oslovila som na spoluprácu
Dominiku Moravčíkovú, ktorá
mi veľmi pomohla rozvinúť text
a príbehy v ňom prepletené do
komplexnej podoby.

**Ide o tvoju prvú skúsenosť
s kamenným divadlom. Čo ťa
na tomto prostredí najviac
prekvapilo — v porovnaní
s vizuálnym umením
a galerijným kontextom?**

KP Vo vizuálnom umení som bola
dlhé roky v prostredí nezávislých
galérií a projektov, kde som si
veľa vecí musela riešiť sama — od
produkcie, cez priestory, techniku,
až po samotnú realizáciu. Často
som robila všetko naraz, aj to, čo
by inde robili rôzni ľudia. Má to
svoju slobodu a mňa baví skúšať
si rôzne roly, ale prináša to aj
obrovskú vyčerpanosť. Kamenné
divadlo je v tomto úplne iný svet.
Je to inštitúcia, ktorá má svoje
procesy, rozdelené kompetencie,
ľudí na jednotlivé úlohy. A napriek
tomu, že je to pre mňa úplne
nové prostredie, je to pre mňa
paradoxne aj úľava — že nemusím
nieť celý ten systém sama. Že
sa môžem sústrediť na samotnú
prácu, na tvorbu, a nie na
všetko okolo.



Rebeka Fučeková a Tajna Peršić

18
Tvoj rodinný príbeh je silno spätý s migráciou a dejinami Slovenska v 20. storočí. Je to stret malých dejín vo veľkom svete.

KP Pre mňa je to veľmi typický slovenský príbeh 20. storočia — emigrácia, návraty, znárodnenie, strata majetku, obmedzenia komunistického režimu. Sú to veci, ktoré sa často opisujú schematicky, ale mňa zaujíma ich konkrétna, drobná verzia. Tie „malé dejiny“ — konkrétni ľudia, konkrétne situácie, konkrétne domy. Lebo cez ne sa dá pochopiť aj to veľké. Nie opačne.

Ako sme už spomínali, projekt Všetko je B sa rozvinul z fragmentu Brunch naboso, ktorý tematizuje tvoju skúsenosť ako mladej východoeurópskej umelkyne v New Yorku. Ten stále tvorí jadro inscenácie, len k nemu pribudol aj príbeh tvojich prastarých rodičov a prepojenie viacerých generácií žien z tvojej rodinnej histórie. V inscenácii pracuješ s dvojhlasom, text interpretujú dve herečky. Kedy si si uvedomila, že práve rozštiepenie hlasu je presnejšie než jednotné „ja“? Čo toto rozštiepenie hlasu umožňuje povedať?

KP Prišlo to veľmi prirodzene z toho, že ten príbeh obsahuje približne sto rokov rodinnej

histórie, ale vždy len vo fragmentoch. A zrazu bolo jasné, že jeden hlas to neunesie. Že sa to potrebuje rozdeliť — nielen medzi postavy, ale aj medzi časové vrstvy. Jeden hlas je minulosť — prababička, rodinná línia, konkrétne historické situácie. A druhý hlas som ja — ale nie ako „jedna osoba“, skôr ako súčasný pohľad, ktorý sa na to spätne díva, interpretuje to, spochybňuje a vracia sa k tomu. Tie hlasy sa neustále prelínajú. Nie je to čisté oddelenie, skôr spôsob, ako ukázať, že pamäť nikdy nie je lineárna.

Je to veľmi intímny autobiografický text. Ako v ňom pracuješ s autofikciou a mierou odhalenia?

KP Ja s autobiografickými témami pracujem už dlho, v podstate od vysokej školy. Vtedy to bolo možno prirodzené hľadanie vlastnej pamäti, rodiny, identity. Ostalo mi to doteraz. A dnes to už nevnímam ako „odhalenie“, ale skôr ako materiál. Keď niečo vložím do diela, mám pocit, že sa to odo mňa oddelí. Už to nie som úplne ja, ale niečo, čo existuje samostatne. A zároveň mám skúsenosť, že práve táto osobná rovina vytvára spojenie s ľuďmi. Lebo sa dotýka vecí, ktoré sú často spoločné, len sa o nich nehovorí. Pre mňa je

dôležité, že umenie môže byť miestom, kde sa tieto veci dajú pomenovať a kde to môže mať aj istý katarzný účinok — nie v zmysle veľkej emócie, ale skôr uvoľnenia nevy povedaného.

Obraznosť je jedným z dominantných princípov textu aj inscenácie (pomaranče, topánky, archív, telo v priestore). Ako sa tvoja skúsenosť s vizuálnym umením premieta do práce s detailom, materiálom či kompozíciou inscenácie?

KP Vizualita bola pre mňa vždy dôležitá. A možno je zaujímavé, že niekedy mám pocit, že moje texty sú vizuálnejšie než samotné výtvarné diela. Veľmi často dostávam spätnú väzbu, že v nich vznikajú silné obrazy, ktoré ľudia „vidia“. Mňa zaujíma zachytiť moment tak, aby v ňom bola aj senzualita, aj materiálnosť — taká textúra prežívania. A zároveň pracujem so symbolmi. Väčšinou sú to jednoduché veci, ale nesú v sebe viac vrstiev. Nie sú vysvetlené, ale skôr otvorené. Aj táto inscenácia bude v istom zmysle minimalistická, ale tie obrazy budú fungovať ako uzly významov, ktoré si divák môže čítať rôzne.

Scénografiu v inscenácii tvorí hlavne diváctvo, a potom pomaranče, magazíny,

servírovací stolík, lis... Môžeš priblížiť motív pomaranča v tvojom príbehu, ale aj v širšom kontexte?

KP Pomaranč ma baví, lebo je to naoko jednoduchá, každodenná, okrúhla a žiarivá vec. V texte mojej hry však nadobúda viacero vrstiev. Jedna je veľmi konkrétna — pochádza z rodinného imigrantského príbehu z Ameriky. A druhá je osobná skúsenosť práce v cudzom prostredí, kde človek často nevie presne, ako veci fungujú, a musí improvizovať. A z toho vznikajú situácie, ktoré sú niekedy trápne, komické, niekedy až zneisťujúce. Pomaranč a jeho odštavovanie sa v inscenácii stalo scénou medzi intimitou a absurditou. A zároveň pomaranč je pre mňa silný symbol. Je to ovocie, ktoré má v sebe viac vrstiev: luxus, dostupnosť, ale aj históriu práce, imigrácie a ekonomiky. Od toho „malého luxusu“ až po veľkú fyzickú prácu časti imigrantov, ktorí pomaranče zbierajú. A táto dvojité, až trojitá rovina ma na tom zaujíma.

Príbeh prababičky s pomarančom je silný, takmer groteskný obraz stretu kultúr. Ako pracuješ s humorom v texte?



Rebeka Fučeková



Tajna Peršić



Rebeka Fučeková



Tajna Peršić

KP Humor je pre mňa osobne nesmierne dôležitý. Aj v živote, aj v tom, ako prežívam ťažké situácie. Moja mama je veľmi vtipná osoba a myslím, že som ten humor po nej zdedila. Len v mojej tvorbe sa to dlho neobjavovalo tak priamo. Možno v náznakoch, ale nie vedome ako princíp. A tu si to vyslovene užívam – hľadať, kde sa dá humor použiť tak, aby to nebolo len odľahčenie, ale aby to nieslo aj niečo ambivalentné. Také „láskové, ale aj bittersweet“.

Často je to humor, pri ktorom sa človek zasmieje a v tom smiechu si uvedomí, že to vlastne nie je len vtipné. A to je pre mňa dôležité – aby tam bola tá ambivalencia. Nie cynizmus, tomu sa snažím vyhnúť, lebo cynizmus je pre mňa dosť konečný a smutný stav. Skôr ma zaujíma jemná sebaironia a odstup. Niečo, čo človeka neuzavrie, ale naopak mu dovolí sa nad situáciou nadýchnuť. A mám pocit, že práve toto mi otvoril aj celý priestor divadla

New York zohráva dôležité miesto v tvojej rodinnej histórii. Ako vnímaš túto príťažlivosť k New Yorku?

KP Na začiatku som ani nevedela, že moji prastarí rodičia sa spoznali a žili v New Yorku. Myslela som si, že boli v Chicagu. Až postupne, cez dokumenty

a archívne stopy, sa začalo ukazovať, že to bolo inak. Že adresa, ktorá sa zachovala, ukazovala na Manhattan. A vtedy sa to celé začalo prekladať – zrazu to mesto začalo dávať zmysel aj v rodinnej histórii. New York City pre mňa vždy malo zvláštnu silu. Od začiatku som tam cítila akúsi gravitáciu, aj keď som ešte nepoznala tie súvislosti. Až spätne sa to spojilo – osobná skúsenosť mesta a rodinná línia.

Zaujímavý je moment „dôkazu“ – keď držíš v ruke sobášny list prarodičov a legitimizuješ svoju príslušnosť k New Yorku. Prečo je pre teba dôležité mať tento vzťah potvrdený?

KP Archív priniesol veľmi silný moment. Keď som uvidela konkrétny dokument, niečo fyzické, čo potvrdilo tú líniu. To bolo dôležité – nie ako „dôkaz pravdy“, ale ako moment, keď sa niečo neviditeľné stane viditeľným. Uvedomila som si, že môj vzťah k tomu mestu nie je náhodný, ale že má vrstvy, ktoré som dovtedy nepoznala. V New York City sa identita nevytvára cez pôvod, ale cez prítomnosť. A ja som si raz uvedomila, že mám zvláštny pocit „patrenia“ tam – možno práve cez rodinnú históriu, ktorá tam siaha ďalej, než by sa zdalo.

V texte sa opakovane objavuje situácia vstupu – Ellis Island, imigračný pohovor, vstup do archívu, vstup na brunch. Zaujíma ťa moment prekročenia prahu ako forma skúšky?

KP Nevnímam to ako vedomé konštruovanie nejakých metafor. Skôr sa mi to postupne ukazuje ako niečo, čo tam už bolo prítomné. Pre mňa sú veľmi dôležité momenty prekračovania – do iného média, do inej krajiny, do iného sociálneho prostredia. A v kontexte tejto hry aj preto, že som vyrastala v skromnejších podmienkach a vždy ma fascinoval svet bohatých ľudí. A keď som sa neskôr ako umelkyňa začala pohybovať v rôznych prostrediach, tak som sa zrazu ocitla presne v týchto prechodoch. Na jednej strane fascinácia, na druhej strane diskomfort. A tá liminalita medzi komfortom a nekomfortom je pre mňa veľmi silná. Ten „brunch“ je v tomto zmysle len jedna konkrétna situácia, ale v skutočnosti je to širší princíp – ako sa človek pohybuje medzi triedami, kultúrami, kontextmi. A zaujíma ma práve ten moment, keď už nie si úplne „ani tu, ani tam“.

Ďalší výrazný motív predstavuje východoeurópska skúsenosť

a spôsob, akým sú ľudia z nášho regiónu vnímaní na Západe. V texte sa objavuje koncept Ivana Kalmara „white but not quite“ – teda „bieli, ale nie celkom“. Aj ty si v New Yorku zažila situácie, keď si si uvedomila, že aj v rámci „bieleho sveta“ existujú jemné hierarchie a neviditeľné hranice. Hovoríš o nich aj v tejto inscenácii, čo pre teba znamená skúsenosť byť „biela, ale nie celkom“?

KP Skúsenosť tej našej inakosti pre mňa prišla oveľa skôr, keď som si ako vysokoškolačka chodievala počas leta privyrábať ako au–pair do Londýna. Pracovala som vtedy pre britské „upper middle class“ rodiny a tí ľudia so mnou zaobchádzali veľmi zle, takže to boli traumatizujúce situácie. Veľmi rýchlo som pochopila, na základe čoho sa ku mne správajú týmto spôsobom – ich pocit nadradenosti nad Východoeurópankou bol úplne prirodzený. Angličtina má pre to veľmi priliehavý výraz, ktorý sa nedá úplne preložiť: entitlement. Au–pairs z Francúzska, Španielska alebo Škandinávie sa brali ako súčasť rodiny a jazykové obohatenie pre deti. Východoeurópanky boli väčšinou hneď zaradené ako slúžky, z ktorých bolo treba vyťažiť čo najviac za čo najmenšiu plácu. Zároveň som mala byť



Tajna Peršić

neviditeľná — v jednej tej rodine som mala zakázané byť im na očiach, pokiaľ som nepracovala. Čiže ja mám to „white but not quite“ doslova odzité a aj preto je táto téma pre mňa veľmi dôležitá. Ako umelkyňa, ktorá začala pôsobiť medzinárodne, som sa už vo svete ocitla vo veľmi odlišnej pozícii. A napriek tomu som moje „nie celkom beloštvo“ stále vnímala, aj keď tá šikana už nebola úplne priama a očividná.

Scéna „brunchu“ funguje ako mikrokozmos — metafora umeleckého sveta — so svojimi rituálmi, kódmi a úzkosťou. Ak chceš ostať viditeľná, musíš si zvoliť B a postaviť sa do „strediu.“ Vnímaš to skôr ako kritiku, alebo ako pokus o opis mechanizmov, ktoré si sama zažila?

KP Keď sa pozrieme na vizuálne umenie celkovo, je to veľmi špecifický svet. A myslím, že do veľkej miery aj preto, že sa tam koncentruje veľmi veľa peňazí a spolu s nimi aj veľmi špecifické sociálne vzťahy a veľa ľudí, ktorí disponujú mocou. A zároveň tam vedľa seba existujú extrémny — napríklad veľmi bohatí zberatelia a veľmi prekarizovaní umelci. Čiže sa tam prirodzene stretávajú úplne odlišné reality. Na Slovensku je to trochu iné — tá štruktúra trhu je menšia, menej rozvinutá, je tu menej zberateľov, menej

filantropie. Tie „brunche“ existujú skôr v mikroverziách. Ale v New Yorku je to extrémne zosilnené. Kapitalizmus je tam veľmi prítomný, až „preexponovaný“. Je to prostredie, ktoré je silne kódované. Sú tam neviditeľné pravidlá, o ktorých sa síce vie, ale málo sa pomenúvajú. Je to zložitý mechanizmus — galérie, múzeá, zberatelia, kritici, výberové komisie — všetko je prepojené a vytvára systém, ktorý sa navonok tvári prirodzene, ale vnútri je veľmi štruktúrovaný.

Dá sa do tohto umeleckého sveta vstúpiť aj keď si mimo centra pozornosti, „mimo siete“?

KP Asi áno, ale tá šanca sa výrazne znižuje. Viditeľnosť a sociálny kapitál sú tam veľmi dôležité. A často aj očakávané. Nie je to úplne lineárny systém, je tam veľa náhod, veľa premenných, ale zároveň platí, že bez zapojenia sa do tých sietí je to oveľa ťažšie. Tá ekonomika vzťahov je veľmi silná — niekedy až neúprosná. Keď porovnáam Ameriku napríklad s Veľkou Britániou, tak tam je spoločnosť oveľa viac hierarchizovaná a uzavretá. V nej sa do určitých priestorov jednoducho nedostaneš. New York City je v tomto paradoxne otvorenejší — môže sa stať, že sa s niekým stretneš náhodne

a zrazu sa ocitneš v inom spoločenskom okruhu. Funguje tam väčší moment šťastnej náhody a priechodnosti medzi vrstvami. A to vytvára aj ilúziu, že úspech je len o tom „byť v správny čas na správnom mieste“. A to je veľmi zvodné. Človek má pocit, že stačí natiahnuť ruku a niečoho sa chytí. Presne taký pocit som v New Yorku mala aj ja. Ale realita je samozrejme komplikovanejšia. A potom narazíš aj na hranice, ktoré nie sú viditeľné, ale existujú.

Veľmi dobre pomenúvaš ekonomiku small talku, ktorý je súčasťou každého amerického večierka. Ako vnímaš rozdiely v používaní small talku v Amerike a u nás? Čím je pre teba jazyk a komunikácia v týchto situáciách?

KP Small talk je pre mňa veľmi zaujímavá téma. V americkom kontexte je to veľmi formálna, funkčná vec. Je to spôsob, ako vstúpiť do situácie, ako sa pohybovať v sociálnom priestore. Nie je to o tom, že by sa v tom hľadala hĺbka. Skôr je to istá neverbalizovaná dohoda — teraz spolu komunikujeme, a potom sa to môže ukončiť bez toho, aby to bolo nepríjemné. My v stredoeurópskom kontexte do toho často vkladáme viac — viac emócie, viac očakávania, viac významu. A potom je pre nás

ťažšie rozhovor ukončiť, alebo nepokračovať do hĺbky.

Dotýkaš sa aj momentu, keď sa zrazu blízkosť preruší a zostane len small talk. Čo pre teba tento moment znamená?

KP Áno, to je pre mňa dôležitý moment. Lebo sa stane niečo, čo vyzerá ako blízkosť, ale v skutočnosti je to len krátky kontakt v rámci sociálneho rámca. A keď sa to skončí, ostane tam taký zvláštny pocit — že si si myslela, že sa niečo otvorilo, ale v skutočnosti to malo presne vymedzený priestor. A to je pre mňa dosť silná skúsenosť — aj zraniteľná.

V texte sa objavuje napätie medzi autentickosťou a performovaním na prestížnych umeleckých večierkoch — „neviem, aká tu mám byť“. Ako funguje autentickosť v takomto umeleckom prostredí?

KP To je pre mňa možno najzaujímavejšia otázka, pretože v týchto prostrediach je veľa rolí, veľa situácií, kde človek niečo performuje — aj keď nechce. A ja si nemyslím, že autentickosť je niečo stabilné. Skôr je to niečo, čo sa objavuje v trhlinách tých rolí. V tom, keď sa na chvíľu niečo uvoľní. A možno práve preto ma ten svet zaujíma — lebo neustále

balansuje medzi tým, čo je hrané a čo je skutočné.

Dá sa na umeleckých večierkoch vôbec nebyť performatívna?

KP Myslím, že tá otázka sa u mňa dnes spája skôr s vyzretosťou a vekom. Keď sa teraz vraciam do podobných situácií, napríklad aj do New Yorku, vnímam, že už dokážem viac udržať svoj vlastný priestor. Taký vnútorný odstup, ktorý som kedysi nemala, keď som svoju identitu ešte len hľadala a testovala. Pre mňa je to stále veľké vyjednávanie sama so sebou – kde si zachovať integritu a kde sa prispôbiť. Lebo prispôbenie samo o sebe nemusí byť zlé. Otázka je, kde je hranica – kedy je to ešte experiment a kedy už je to niečo, čo ide proti mne. A to „prekračovanie hranice“, o ktorom sme sa už rozprávali, je pre mňa často práve toto – nie veľké gestá navonok, ale veľmi jemné vnútorné posuny.

Motív „Všetko je B“ sa objavuje ako skúsenosť nemožnosti úniku – byť stále „v strede“. Takže dnes by to bolo iné ako vtedy – dokázala by si ľahšie alebo skôr odísť z takej situácie?

KP Áno. Myslím, že kedysi som mala väčšiu potrebu zostať, aj keď mi to bolo nepríjemné. Možno

aj preto, že som cítila nejakú zodpovednosť voči situácii, voči pozvaniu, voči tomu, že „sa to patrí“. A potom som to riešila aj cez humor – napríklad tým, že som si našla nejaký únik, aj keď to bol už taký zvláštny, takmer tragikomický moment. Dnes mám pocit, že by som vedela odísť skôr. Nie zo vzdoru, ale z rozhodnutia. Že si jednoducho poviem: toto nie je moje, toto už nechcem ďalej niešť. Bolo to aj o tom, že som si povedala „je neslušné odísť“, a zároveň som nevedela, ako tam vlastne byť. Tak som si našla medzipriestor – napríklad ísť preč, ale ešte tam fyzicky zostať, alebo sa presunúť niekam bokom. A v tom je ten humor – ale taký zvláštny, možno až trápny moment čakania, kým sa situácia nejako sama ukončí. Až spätne si uvedomujem, že ten odchod bol vtedy viac únik než rozhodnutie. Dnes by som ho asi vedela urobiť inak – s väčším pokojom a vedomím vlastnej hranice.

Súvisí to s vekom alebo aj s tvou pozíciou v umeleckom svete?

KP Myslím, že je to kombinácia. Vek a skúsenosť určite zohrávajú rolu, ale nie je to len o tom, že by som bola „väčšia umelkyňa“ alebo mala iné postavenie. Skôr ide o to, že si človek začne viac veriť v tom, kde sú jeho hranice. Uvedomila som si, že niektoré

situácie ťa dokážu vziať späť, aj keď už vieš, že odísť by bolo v poriadku.

New York je mesto, ktoré má silu ťa „držať“ v dani. Funguje „všetko je B“ aj vo vzťahu k New Yorku? Keď nie si v ňom, umelecky „nie si“?

KP Je to veľmi „odstredivé“ mesto. Má takú energiu, že keď si v ňom, máš pocit, že sa veci stále dejú, že sa niečo rozbieha, že to má potenciál rásť. A potom odídeš – a zrazu akoby ťa ten kolotoč vyhodil von. Pamätám si situácie, keď som mala niečo rozbehnuté, komunikácie, ponuky, a potom som odletela. A zrazu sa to celé úplne zastavilo. Lebo keď tam nie si fyzicky, nie si súčasťou tej energie, tak sa veci jednoducho prestanú diať. New York je príliš rýchly, aby na teba čakal. A príliš plný umelcov a umelkýň na to, aby ti „podržal miesto“. To je na ňom príťažlivé aj zraňujúce. A to je pre mňa veľmi silná skúsenosť – tá závislosť od prítomnosti. Časom som si však uvedomila, že mať to ako každodennú skúsenosť by ma úplne zomlelo. Toto mesto dokážem milovať dva mesiace a potom už potrebujem uniknúť – presne ako z „brunchu“, o ktorom je táto inscenácia.



Tajna Peršić a Rebeka Fučeková

je umelkyňa a spisovateľka. Absolvovala Vysokú školu výtvarných umení. Vo svojej tvorbe prepája vizuálne médiá s literárnou senzibilitou. Okrem fotografie, videa a inštalácie pracuje aj s médiom performance. Jadrom jej tvorby je objavovanie a zdieľanie príbehov – ľudí, priestorov, krajiny. Príbeh vníma ako nástroj pre kultivovanie vzťahov a vedomej prítomnosti. Umenie je pre ňu prostriedkom pestovania hlbkej pozornosti, zvedavosti a empatie.

Jej práce sú prezentované medzinárodne. Zúčastnila sa viacerých umeleckých rezidencií v Európe, USA a Japonsku. Od roku 2019 vydáva SOFT BOILED, mesačný newsletter osobných esejí. Jej najnovšou publikáciou je Catalogue of Endings – How to End Things, ktorú napísala spolu s Martinom Jenčom. V roku 2024 začala rozvíjať dlhodobý projekt Ministry of Small Pleasures, ktorý sa stal živou platformou s mnohými podobami – funguje ako workshop, pop-up kancelária, kniha či výstava. Spolu s tanečnou umelkyňou Evou Priečkovou tvorí performatívne diela s presahom do krajiny.



AMERICKÝ SEN

Migrácia Slovákov do Ameriky na prelome 19. a 20. storočia patrí k najväčším pohybom obyvateľstva v dejinách Slovenska. Po hospodárskej kríze a hladomorie v roku 1873 sa Spojené štáty stali pre mnohých symbolom úniku z chudoby, nedostatku pôdy aj rastúceho tlaku maďarizácie v Uhorsku. V „Novej zemi“ nemali čo stratiť. Medzi rokmi 1870 až 1914 odišlo do Ameriky viac ako 750 000 Slovákov. Takmer tretina sa síce vrátila späť, no do konca prvej svetovej vojny žilo v USA približne 620 000 Slovákov prvej a druhej generácie — teda približne štvrtina celého slovenského národa.

Prvými migrantmi boli najmä mladí muži z východného Slovenska, kde prudko rástol počet obyvateľov, no priemysel takmer neexistoval. Americké železiarne, bane a oceliarne cielene vyhľadávali lacnú pracovnú silu a agenti amerických spoločností dokonca vybraným roľníkom zaplatili cestu do Ameriky. Kým v Uhorsku si robotník zarobil približne 15 až 30 centov denne, v Amerike mohol dostať jeden až jeden a pol dolára za deň. Cesta z Uhorska do New Yorku stála asi 80 dolárov, a prvým prisťahovalcom trvalo približne pol roka, kým ju splatili.

New York bol pre väčšinu prisťahovalcov vstupnou bránou do Nového sveta. Odtiaľ pokračovali najmä do priemyselných oblastí Pensylvánie, Ohia či Illinois. Celá polovica Slovákov žila v Pensylvánii a pracovala v uhoľných baniach alebo oceliarniach v okolí Pittsburghu. Ďalší nachádzali prácu v továrňach v New Jersey a New Yorku, v bitúnkoch Chicaga alebo neskôr na automobilových montážnych linkách v Detroiti.¹

V knihe Americký cisár zachytáva Martin Pollack masové vysťahovalectvo obyvateľov chudobných regiónov Rakúsko-Uhorska do Spojených štátov na prelome 19. a 20. storočia. Na konkrétnych príbehoch ľudí zo Spiša, Haliče či Bukoviny ukazuje, ako emigranti podliehali ilúzii „amerického sna“, ktorú cielene vytvárali agenti lodných spoločností. Pollack detailne opisuje fungovanie siete verbovačov, ktorí chodili po dedinách, rozdávali letáky, ukazovali fotografie, organizovali cestu do prístavov a často profitovali z negramotnosti a zúfalstva chudobných roľníkov.

„Keď agent prišiel do dediny, tvrdil, že kto sa nevyhýba robote, nájde v Amerike ulice dláždené zlatom. Ako dôkaz



Rebeka Fučeková

vytiahol z vrecka zlaté mince a lákavo nimi štrngal. Potom mužom ukázal obrázky: loď, ktorá hrdo preráža vlny, obrovské mesto s vežiakmi, aké nikto z Brutoviec ešte nevidel, veľká fabrika, pred ktorou stoja usmiati robotníci.“²

„Na jednej fotke vidno prístav veľkomesta, do ktorého prichádzajú lode z Európy. Pred kulisou domov čnie z vody ženská postava, siaha do výšky niekoľkých poschodí, na hlave má svätožiaru a v ruke faklu namierenú k oblohe. To je svätá Matka Božia, Panna Mária, vysvetľujú agenti ľahkoverným sedliakom, kráľovná Poľska, ktorá svojich milovaných Poliakov (samozrejme, aj Rusínov) víta v Amerike s otvorenou náručou a s úsmevom na perách.“³

Emigrácia nebola romantickým dobrodružstvom, ale dôsledkom hlbokej sociálnej krízy. Východoeurópske dediny opisuje Pollack ako priestory chronického hladu, podvýživy, hrozných ubytovacích podmienok, preľudnenosti a bezperspektívnosti. Prudký populačný rast, nedostatok pôdy a absencia priemyslu

vytvárali prostredie, v ktorom sa Amerika stávala takmer jedinou predstaviteľnou možnosťou úniku. Starý zákon vystahovalectva fungoval ako push and pull. Chudoba vyhnala ľudí z dedín a zvesti o dobre platenej práci a lákavé príklady pritiahli do Ameriky čoraz viac emigrantov.

„Z krajiny, ktorá nevie nasýtiť svojich obyvateľov, sa nevyhnutne masovo emigruje. Absolútna nevedomosť a neslýchaná dôverčivosť národa ochotu odísť iba podporujú. Ľuďom chýbajú akékoľvek predstavy o zemepise. Netušia, či Amerika nie je mesto neďaleko Londýna, nemajú šajn, ako dlho trvá niekam docestovať, nevedia písať ani čítať, listy ani správy nedostávajú, nič si nevedia overiť.“⁴

Cesta do Ameriky nebola pre všetkých rovnaká. Bohatší pasažieri z prvej a druhej triedy boli kontrolovaní priamo na lodi a často mohli okamžite vstúpiť do krajiny. Predpokladalo sa, že človek, ktorý si môže dovoliť drahý lístok, nebude pre štát problémom. Naopak, migranti z tretej triedy — takzvaného steerage — cestovali natlačení v spodných častiach lodí, často v špine, zápachu a chorobách.

V preplnenom podpalubí spali muži, ženy aj deti spoločne na jednoduchých pričniah.

„Cesta trvala štrnásť dní. Z Hamburgu vyplávali smerom na Le Havre, kde na loď nastúpili ďalší pasažieri, a potom pokračovali do New Yorku. Suevia je už starý hrdzavý parník s jedným komínom a dvoma stožiarimi. Po spustení na vodu v roku 1874 mal prevážať sto osôb v prvej, sedemdesiat v druhej a šesťsto v tretej triede, čiže v steerage, v medzipalubí. Pri príchode do newyorského prístavu v máji 1888 sa však podľa lodného zoznamu pasažierov nachádzalo v medzipalubí viac ako tisíc osôb.“⁵

Ellis Island, ktorý leží v prístave New York Harbor, sa nachádza neďaleko Sochy slobody a historicky slúžil ako hlavná imigračná vstupná brána do Ameriky. Dnes je súčasťou národného pamätníka Statue of Liberty National Monument. Vznikol ako odpoveď na obrovskú migračnú vlnu, ktorá na prelome 19. a 20. storočia zasiahla Ameriku. Pred otvorením Ellis Islandu vybavovalo migrantov centrum Castle Garden na Manhattane, no to už nestačilo zvládať rastúci počet

prichádzajúcich. Nová imigračná stanica na Ellis Islande sa otvorila 1. januára 1892. Počas nasledujúcich 62 rokov tadiaľ prešlo viac než 12 miliónov ľudí.⁶

Ellis Island bol miestom medzi dvoma svetmi — priestorom nádeje, ale aj kontroly a neistoty. Migrantov po vyčerpávajúcej ceste čakala ďalšia skúška: lekárske prehliadky, výsluchy a administratívne konanie, ktoré rozhodovalo o tom, či budú môcť vstúpiť do Ameriky.

„Skôr než piatich Haličanov v New Yorku pustia na pevninu, musia prejsť cez vystahovalecký úrad Castle Garden, kde ich colníci vypočujú a prezrú. Pasažierov z medzipalubia ženú ako kravy: quick, run, szybko, schneller, aby mohli po jednom ako husi pochodovať popri uniformovaných úradníkoch, ktorí si ich prísne premeriavajú. Ako na dražbe kráv. Nízky, postarší muž položí Beckovi niekoľko otázok v jidiš: odkiaľ pochádza, koľko má pri sebe peňazí a či už má dohodnutú prácu (skúsení pasažieri na palube mu poradia, aby to jednoznačne poprel).“⁷

Ellis Island bol zároveň miestom, kde sa Amerika učila selektovať,

12 koho pustí dnu. Začiatkom 20. storočia začali pribúdať imigračné obmedzenia namierené najmä proti určitým etnickým skupinám. Kvóty, jazykové testy či zákony o „národnom pôvode“ postupne menili predstavu otvorenej Ameriky na systém kontrolovaného výberu. Migranti z východnej a južnej Európy boli často vnímaní ako menej žiaduci.

„Vstup do Spojených štátov sa zakazuje: chorým a neúživým, retardovaným, duševne chorým aj epileptikom; ľuďom bez prostriedkov aj ľuďom, u ktorých sa dá očakávať, že si budú vyžadovať podporu z verejných zdrojov; osobám, ktoré spáchali trestné činy, alebo vedú nemorálny život ako prostitútky, alebo osobám, ktoré ženy na prostitúciu navádzajú, alebo ich z tohto dôvodu do USA privádzajú; mužom, ktorí schvaľujú mnohoženstvo; anarchistom a indivíduám, ktoré sa usilujú o násilný prevrat a zosadenie vlády Spojených štátov alebo vlády inej krajiny, alebo plánujú atentáty na verejných predstaviteľov; ako aj osobám, ktoré na základe ponuky, žiadosti, prísľubu alebo dohody plánujú prebrať a vykonávať v USA prácu

alebo platenú službu na základe zmluvy.“⁸

Do Registračnej miestnosti na Ellis Islande viedli strmé schody, ktoré slúžili ako prvá zdravotná kontrola. Lekári sledovali vyčerpaných migrantov po dlhej plavbe a hľadali známky choroby či fyzickej slabosti – problémy s dýchaním, chôdzou alebo zrakom. Tých, ktorí vzbudili podozrenie, označili kriedou priamo na oblečení a poslali na ďalšie vyšetrenia.

Celý proces trval väčšinou len niekoľko hodín, no rozhodovalo sa počas nich o budúcnosti človeka. Mnohé diagnózy však vznikali len z jazykovej bariéry, strachu alebo nepochopenia kultúrnych rozdielov. Úzkosť z príchodu do cudzej krajiny sa ľahko menila na dôkaz mentálnej poruchy.

„Zvlášť prísne utečencov kontroluje zdravotnícky personál kvôli nákazlivým chorobám: zápal mozgových blán, kiahne, trachea, týfus, škvrnivka alebo suchoty, nazývané aj jewish disease, židovská choroba. Vzhľadom na masu, ktorá dorazila loďou, to vôbec nie je ľahká úloha. Pasažieri z medzipalubia sa presúvajú popred lekárov a podozrivé prípady sú ihneď označené

kriedou – ľudia so zjavnými postihnutiami a vo vážnych stavoch, hrbáči a chromí, pomätení a senilní, skabiózni alebo s podozrením na lepru. Označených pošlú na podrobnejšie vyšetrenie. Mladú židovskú ženu oddelia od manžela, ktorý drží za ruku malého chlapca, dieťa začne plakať, žena pred lekárom padne na kolena a spína ruky, no on len kývne weiter, schneller, szybko. Vyčlenia ju z radu.

Kto má opuchnuté oči, tomu nadvihnú viečko, buď prstom alebo buttenhookom, háčikom z neceséru, akým sa dostávajú do dierky ťažko prístupné gombíky. Tak sa ukáže, či osoba netrpí trachómom, priedušnicou, chytľavým ochorením očí, čo je častá pliaga.“⁹

Tí, ktorí prešli, pokračovali do Veľkej sály, kde celé hodiny čakali na výsluch imigračných úradníkov. Museli odpovedať na desiatky otázok a dokázať, že sú zdraví, schopní pracovať a majú pri sebe aspoň základnú finančnú rezervu. Úradníci preverovali, či migrant nebude „public charge“ – teda záťažou pre štát. Až potom dostali povolenie vstúpiť do Ameriky. Napriek povesti „ostrova síz“ bola väčšina migrantov

3 prijatá a len asi dve percentá¹⁰ boli odmietnuté, najčastejšie pre chorobu alebo podozrenie, že sa neuživá.

Tí, ktorí na Ellis Islande neprešli zdravotnou kontrolou, neboli automaticky deportovaní. Mnohí skončili v obrovskom nemocničnom komplexe, ktorý patril vo svojej dobe k najmodernejším na svete. Nemocnica mala vlastnú psychiatriu, pôrodnicu aj rozsiahle oddelenia pre infekčné choroby. Liečili sa tam osýpky, tuberkulóza, šarlach či trachóm, ale aj zriedkavé choroby privezené z rôznych častí sveta. Nemocnica používala na svoju dobu mimoriadne pokrokové technológie – röntgeny, sterilizačné prístroje či moderné laboratóriá – hoci mnohí migranti dovedy nezažili ani obyčajnú lekársku prehliadku. Vyšetrenia boli často ponižujúce: ľudia sa museli vyzliekať pred cudzími lekármi, báli sa straty peňazí zašitých v oblečení aj vlastnej dôstojnosti. Celý areál bol navrhnutý ako systém oddelených pavilónov obklopených vodou, pretože sa verilo, že voda bráni šíreniu nákazy.“

„Komu vstup do krajiny nepovolila, toho pošlú, ak sa to dá, okamžite späť do domovského štátu.“



Najlepšie rovno tou istou loďou. Pokiaľ odmietnutí nemajú dost peňazí, plavba domov sa uskutoční na náklady lodnej spoločnosti. Nie všetci pasažieri z medzípallubia Suevie sa hneď dostanú na pevninu. Viacerí dostali k menu na zozname cestujúcich pečiatku Detained, zadržaný. Niektorí však môžu po pár dňoch predsa len pokračovať do mesta, ak sa preukáže, že nemajú žiadnu nebezpečnú chorobu, ale sú len vyčerpaní, a navyše sa za nich v Castle Garden zaručili príbuzní. Hlavne, aby sa nestali bremenom pre americkú verejnosť. Niekoľko neopatrných pošlú späť do Európy, pretože sa priznali, že majú dohodnuté pracovné miesto.¹²

Po prvej svetovej vojne začal význam Ellis Islandu upadať.

Veľká časť kontrol sa presunula na americké konzuláty v zahraničí a ostrov sa postupne menil na detenčné centrum pre ľudí s problémami v dokladoch, utečencov či „nepriateľských cudzincov“ počas druhej svetovej vojny. Definitívne bol zatvorený v roku 1954.¹³

Príbehy slovenských migrantov odhaľujú hlbokú ambivalenciu

emigrácie. Amerika znamenala slobodu, vyššie zárobky a možnosť sociálneho vzostupu, no zároveň aj odlúčenie, neistotu a život medzi dvoma svetmi. Mnohí sa napriek úspechu rozhodli vrátiť späť. Ani „dobrý život“ v Amerike nebol vždy dostatočným dôvodom na to, aby človek definitívne prerušil väzby s domovom.

„Domy navrátilcov sa líšia od domov ľudí, ktorí nevytrčili päty z rodnej vriesky. Mnohí Amerikáni si postavili murované kachle, zväčšia okná, na streche im už nestačí zvyčajná slama, ale položia na ňu škridle či plech. Privezené vystahovalecké peniaze znamenajú pre dedinu veľký krok do novej éry. Niektorí sediaci si po návrate dokonca v dome zriadia niečo dovtedy nevídané: poličku na knihy.“¹⁴

Pollackova interpretácia vystahovalectva preto presahuje rámec národných dejín. Emigrácia nie je len slovenským alebo haličským príbehom, ale skúsenosťou celej východnej Európy – regiónu, ktorý bol dlho vnímaný ako periféria moderného sveta a ktorý svoje miesto v modernej dobe hľadal práve prostredníctvom pohybu, práce a migrácie.

„Vystahovalectvo do Ameriky sa zastaví až roku 1914 po vypuknutí vojny. Mnohých vystahovalcov, ktorí sa už pripravovali na návrat domov s nasporenými peniazmi a investičnými plánmi, okolnosti prinútili zostať v USA. A kto práve vtedy navštívil starú vlasť, tomu sa už nepodarilo vrátiť do Štátov. Vojnové udalosti mnohým osudovo skrížili plány. Po roku 1918 si už cestu nemôže dovoliť takmer nikto, štvorročný konflikt pohltí všetky peniaze a navyše, úspory sa stali bezcennými. Okrem toho, Spojené štáty sa stali nepriateľom – čo ak tam príselci už nie sú vítaní.“¹⁵

Dnes sa na Ellis Island nachádza rozsiahle múzeum, ktoré pokrýva takmer celý ostrov a návštevníkom približuje priebeh imigračného procesu. Z hľadiska výskumu je dôležitou súčasťou aj archív, v ktorom je možné dohľadať jednotlivých prisťahovalcov. Ak vaši predkovia emigrovali do Spojených štátov a prešli cez Ellis Island, na stránke <https://www.libertyellisfoundation.org/passenger> si môžete podľa mena a priezviska vyhľadať ďalšie informácie. Historické záznamy o príchodoch obsahujú údaje z hlavných prístavov naprieč celými USA.

Small talk ako sociálna ľahkosť

Small talk¹⁶ je neformálny typ konverzácie, ktorý sa netýka dôležitých či praktických tém, ale slúži predovšetkým na udržiavanie sociálneho kontaktu. Ide o zdvorilú, konvenčnú komunikáciu o zdanlivo nepodstatných veciach, ako je počasie, šport, televízia alebo bežné každodenné situácie. Témy small talku bývajú zámerné „bezpečné“ a všeobecné. Ich cieľom nie je hlboká výmena názorov, ale potvrdenie sociálnej blízkosti. Preto sa pri otázke „Ako sa máš?“ zvyčajne očakáva stručná a všeobecná odpoveď, nie detailný opis osobných problémov. Hoci sa to môže javiť ako „prázdne rozprávanie“, v skutočnosti plní významnú sociálnu funkciu: pomáha vytvárať a udržiavať medziludské vzťahy, zmierňuje napätie a reguluje sociálnu vzdialenosť medzi ľuďmi.

Pojem small talk súvisí s konceptom „fatickej komunikácie“ (phatic communication), ktorý zaviedol antropológ Bronisław Malinowski v roku 1923. Malinowski v eseji The Problem of Meaning in Primitive Languages¹⁷ označuje pod týmto pojmom komunikáciu, ktorej hlavnou funkciou nie je prenos informácie, ale vytváranie

a udržiavanie sociálneho puta – teda situácie, keď sa ľudia rozprávajú preto, aby potvrdili vzájomnú prítomnosť, blízkosť a sociálny kontakt medzi účastníkmi rozhovoru. Small talk tak funguje ako druh spoločenského „maziva“, ktoré uľahčuje interakciu a signalizuje priateľské úmysly.

Mimóza je koktail, ktorý sa skladá zo šampanského (alebo iného šumivého vína) a vychladenej citrusovej šťavy, najčastejšie pomarančovej. Podáva sa spravidla vo vysokom flautovom pohári, najmä pri brunchi a iných slávnostných príležitostiach. Názov koktailu je odvodený od jasne žltých, voňavých kvetov rastliny mimóza (*Acacia dealbata*). Presný pôvod nápoja nie je jasný a pôvodne sa nazýval „champagne orange“. Niektoré zdroje pripisujú jeho vznik barmanovi a autorovi koktailov Frankovi Meierovi z parížskeho hotela Ritz, avšak v jeho knihe z roku 1934 sa mimóza ako jeho vlastný výtvar neoznačuje. Mimóza sa často považuje za variant koktailu Buck's Fizz (alebo naopak), pričom Buck's Fizz vznikol už v roku 1921. Medzinárodná asociácia barmanov uvádza, že mimóza je tiež známa ako Buck's Fizz.

Existuje aj menej pravdepodobná verzia pôvodu, podľa ktorej koktail vznikol v 40. rokoch v San Franciscu a jeho popularizáciu v USA pripisujú režisérovi Alfredovi Hitchcockovi, pričom sa stal súčasťou americkej brunchovej kultúry najmä v 60. rokoch. Podľa jednej správy zo Sydney Morning Herald mala mimózu ochutnať aj kráľovná Alžbeta II., ktorú jej predstavil Lord Mountbatten po návšteve južného Francúzska.¹⁸

- 1 STOLÁRIK Mark Marián. Kde je môj domov? Slovenské prístahovalectvo do Severnej Ameriky (1870 – 2010). Žilina: Žilinská univerzita v Žiline 2015, s. 17 – 18.
- 2 POLLACK Martin. Americký cisár. Masový útek z Haliče. Absynt 2016, s. 16.
- 3 Tamže, s. 153.
- 4 Tamže, s. 45.
- 5 Tamže, s. 22.
- 6 STATUE OF LIBERTY-ELLIS ISLAND FOUNDATION. „Ellis Island.“ [online]. Dostupné na internete: statueofliberty.org/ellis-island [cit. 2026-05-23].
- 7 POLLACK Martin. Americký cisár, s. 23.
- 8 Tamže, s. 23 – 24.
- 9 Tamže, s. 24.
- 10 „Niekdajšia brána do USA: Ellis Island – radosť aj koniec nádejí.“ Pravda, dostupné online: pravda.sk [cit. 23. 5. 2026].
- 11 MIKLOŠOVÁ, Alena. „O menej známej strane ostrova Ellis Island.“ [SME blog](https://smeblog.sk) [online]. Dostupné na internete: SME blog [cit. 2026-05-23].
- 12 POLLACK Martin. Americký cisár, s. 25.
- 13 STATUE OF LIBERTY-ELLIS ISLAND FOUNDATION. „Ellis Island.“ [online]. Dostupné na internete: statueofliberty.org/ellis-island [cit. 2026-05-23].
- 14 POLLACK Martin. Americký cisár, s. 206.
- 15 Tamže, s. 228.

- 16 WIKIPEDIA: Small talk [online]. Dostupné na internete: [Wikipedia Small talk](https://wikipedia.org/wiki/Small_talk) [cit. 2026-05-23].
- 17 MALINOWSKI, Bronisław. „The Problem of Meaning in Primitive Languages.“ In: Ogden, C. K.; Richards, I. A. The Meaning of Meaning. 1923.
- 18 WIKIPEDIA. Mimosa (cocktail) [online]. Dostupné na internete: [Wikipedia Mimosa cocktail](https://wikipedia.org/wiki/Mimosa_(cocktail)) [cit. 2026-05-23].





Tajna Peršić a Rebeka Fučeková

54

Mesto Žilina

 | rádio REGINA^{STRED}

 | rádio DEVÍN

 **Večerník**
ŽILINSKÝ


ŽILINSKÉ NOVINY

Bulletin k inscenácii
Všetko je B

ZOSTAVILA Zuzana Palenčíková

FOTO Bara Podola

FOTOGRAFIA AUTORKY Natália Zahradníková

GRAFICKÝ DIZAJN Marcel Benčík

Mestské divadlo Žilina

Horný val 3, 010 01 Žilina

mobil 0905 528 027

e-mail pokladna@divadlozilina.eu

web www.divadlozilina.eu

RIADITEĽ DIVADLA Michal Vidan

UMELECKÝ ŠÉF Eduard Kudláč

Zriaďovateľom Mestského divadla Žilina je mesto Žilina.

Partneri:

 | rádio_FM





55



