

h

host
literární měsíčník
listopad 2022
109 Kč

*9



9 3



S

O

Proust 100

t

**Osobnost Cvetkov
S Marxem bychom
v blázinci brali stejné léky**

**Kontexty
Knižní průmysl
na inflačním řetízkači**



**Reportáž Ivana Motýla
Pivní stezky k Dickensovu
rodnému domku**



h

Host, měsíčník pro literaturu a čtenáře
Číslo 9 | 2022, ročník XXXVIII
Vyšlo v Brně 10. listopadu 2022

Beethovenova 4, Brno, 602 00
tel.: 725 606 144
objednavky@casopishost.cz
www.casopishost.cz

Vydává Spolek přátel vydávání časopisu Host
(ič 48 51 48 53),
s laskavou finanční podporou
Ministerstva kultury ČR 
a statutárního města Brna 

Jan Němec | šéfredaktor
Zdeněk Staszek | zástupce šéfredaktora
Klára Fleyberková | redaktorka
Václav Maxmilián | redaktor
Ondřej Nezbeda | redaktor
Frederika Halfarová | produkce
Alena Němcová | jazyková redaktorka
Matěj Málek | grafická úprava a sazba
David Konečný | fotograf
Lenka Secká | technická redaktorka

Redakční rada | Petr A. Bílek, Petr Borkovec,
Pavel Janáček, Alice Koubová, Ondřej Lipár,
Vratislav Maňák, Tereza Matějčková, Roman Polách,
Anna Pospěch Durnová, Zuzana Říhová, Petr Vizina

Písma | Kunda & Vegan (Superior Type)
Ilustrace | Dana Ledl
Tisk | Tiskárna HRG, s. r. o., Litomyšl

Člen sítě kulturních časopisů Eurozine
(www.eurozine.com) eurozine
Registrováno Ministerstvem kultury ČR
pod číslem MK ČR E 6632 ISSN 1211-9938
Vychází 10× ročně (kromě července a srpna)

Cena 109 Kč, s předplatným 79 Kč
Předplatné na www.casopishost.cz/predplatne
nebo telefonicky na čísle 725 606 144:
tištěné roční 790 Kč, tištěné půlroční 450 Kč,
tištěné ISIC/ITIC 630 Kč, elektronické 500 Kč

Distribuuje Kosmas, s. r. o., Praha
Zasílání předplatného zajišťuje firma
SEND Předplatné spol. s r. o., Praha



Editorial



Jan Němec

Není to tak časté, že bychom v *Hostu* tiskli rozhovory s ruskými levicovými intelektuály, natož s bývalými spolupracovníky Alexandra Dugina. Spisovatel Alexej Cvetkov je však případ sám pro sebe. Rozhovor, který s ním vedl Jan Machonin, považuji za fascinující vhled do postsovětské intelektuální scény, o níž toho zase tolik nevíme. Současně tím navazujeme na dubnový *Host*, v němž jsme se ruské válce na Ukrajině věnovali podrobně. Její ekonomické důsledky rozebírá kolega Zdeněk Staszek ve skvělém long-readu „Na inflačním řetízkáči“. Mimo jiné se dozvíte, proč už neplatí železný zákon českého knižního průmyslu, že knížka stojí tolik, co deset piv. Rozbíhá se sice Národní plán obnovy, ale vypadá to, že některé věci se už nevrátí. Že to věděl i Marcel Proust, který *Hledání ztraceného času* věnoval nejlepší roky života, připomínáme v tématu. *Host*, čas číst.



Ateliér

Ondřej Přibyl

Ondřej Přibyl, *Třetí autoportrét*, 2010, daguerrotypic, 12,1 × 9,5 cm



Pokud bychom dílu Ondřeje Přibyla (nar. 1978) přiřkli přídomek „fotografické“, dopustili bychom se nepatřičného zjednodušení. Spíše by se slušelo mluvit o díle, které pomocí celé škály technických a mechanických prostředků zaznamenává (či vytváří?) obrazy světa, který nás obklopuje. Zároveň si Ondřej Přibyl svými pracemi klade celou řadu zásadních otázek. Jakou podobu tyto obrazy mají? Jak se vlastně

díváme na svět? Do jaké míry je náš pohled objektivní? A existuje vůbec objektivní pohled, nebo jen stále znovu s naivní sebejistotou podléháme řadě perceptivních sebeklamů? Výběr Ondřejových prací v tomto čísle *Hosta* zrcadlí celou řadu jeho výtvarných „zkoumání“. Zároveň je odrazem souborné výstavy jeho díla, nazvané *Tunelové vidění*, která je aktuálně k vidění v pražské Galerii Václava Špály.



h

názor

- 6 Ondřej Nezbeda: Pět fází smutku nad Státní cenou

osobnost

- 8 S Marxem bychom v blázinci brali stejné léky. S Alexejem Cvetkovem o Rusku za války, o anarchismu a Duginovi

kontexty

- 20 Zdeněk Staszek: Na inflačním řetízkači. O ekonomické krizi, zdražování a situaci v knižním průmyslu

téma

- 30 Michaela Rumpíková: Tajemství času. O vztahu přítomného a minulého, vesmíru jednoho pokoje a možnostech paměti
- 35 Ondřej Macl: Bez babičky a bez matky
- 36 Václav Maxmilián: O umění, hledání a bytí. Něco, co překračuje život
- 39 Ondřej Macl: Zvláštní zvědavost
- 40 A má smysl to číst?

kritiky

- 44 Olga Fečová: Den byl pro mě krátký. Paměti hrdé Romky — Patrik Banga: Skutečná cesta ven (Alena Scheinostová)

Obsah

- 46 **kritika v diskusi** Ondřej Nezbeda (ed.) — Renata Berkyová — Alena Scheinostová — Kryštof Eder: Zbavit se nálepek a neztratit romství
- 50 Annie Ernauxová: Roky (Anna Fremrová)
- 52 Milena Lenderová (ed.): Velké dějiny zemí Koruny české. Tematická řada. Dětství (Martin Groman)

recenze

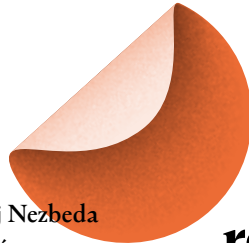
- 54 Anna Bolavá: Vypravěč (Kryštof Eder)
- 54 Aleksander Kaczorowski: Pražský slabikář. Od Kafky k Havlovi a zpět (Josef Chuchma)
- 56 Petr Hruška: Spatřil jsem svou tvář (Libor Staněk II.)
- 57 Mark Fisher: K-punk (Martin Brzobohatý)
- 58 Martin Müller: Černá rusalka (Kryštof Špidla)
- 59 Dave McKean: Dravec — Dave McKean: Klece (Tomáš Erhart)
- 60 Lucie Vaňková: Putování leklé ryby (Vít Malota)
- 61 David Klimeš: Doporučeno nezveřejňovat. Fungování propagandy, cenzury a médií v pozdně normalizačním Československu (Josef Chuchma)
- 62 Maryse Condéová: Já Tituba, černá čarodějnice ze Salemu (Simona Barešová)
- 63 Zuzana Kultánová: Zpíváš, jako bys plakala (Klára Fleyberková)

beletrie

- 68 Václav Kahuda: Prám. Ukázka z knihy

reportáž

- 74 Ivan Motýl: Old merry England. Pivní stezky k Dickensovu rodnému domku



rozhovor

- 84 Hodně pracuji ve spánku. S Halgrímurem Helgasonem o pádu islandské pivní zdi, každodenním malířství a zničení Laxnessova mýtu

esej

- 90 Šárka Lojdová: Četbou proti společenské krizi

nová jména

- 96 Jakub Čaha: Staré jabloně hoří v barelu zeleným plamenem

historie

- 100 Martin Hilský: Řád a tvar a význam. Před sto lety vyšla Eliotova Pustá země

sloupky

- 18 **švenk** Šárka Gmíterková: Filmy o hledání správných slov
- 19 **beat** David Čajčík: Beaty bez autora
- 73 **fejton** Ondřej Macl: Kovbojové drancující Prahu
- 83 **polský úhel** Aleksander Kaczorowski: Psát jako Demetz
- 99 **masmediář** Jakub Jetmar: Peníze od Googlu média nezachrání
- 108 **o čem se mluví v Brazílii** Lada Weissová: Tupy or not tupy: that is the question

- 2 **ateliér** Ondřej Příbyl
- 4 **básniřka čísla** Kateřina Bolechová
- 5 **zprávy**
- 65 **rozečteno** Tipy redakce



b

Básnířka čísla

Básnířka *čísla* Kateřina Bolechová

Kateřina Bolechová (nar. 1966 v Českých Budějovicích) je autorkou několika sbírek, poslední *Sádrová hlava jiné Marie* vyšla v nakladatelství Petr Štengl v roce 2020.

Některé z jejích textů byly přeloženy do slovinštiny, polštiny, rumunštiny, maďarštiny, němčiny, bulharštiny a italštiny.

Píše sloupky pro Český rozhlas České Budějovice. Zabývá se také tvorbou koláží.



Foto Adriana Vánčová

...

Přestanu mluvit
ve snech nemluvím
již dlouhé měsíce





George Orwell začal rozesílat newsletter. Koncem října se jeho fanoušci mohli přihlásit k odběru nového účtu Orwell Daily na platformě Substack, a každý den tak najít ve své poště novou reportáž nebo glosu. Pokud tedy nečetli knihu *Na dně v Paříži a Londýně*. Právě Orwellovy texty o životě na sociálním dně v pozici podřadného umývače nádobí nebo tuláka jsou totiž obsahem nového poštovního seriálu.

Projekt spustila organizace Orwell Foundation, která spravuje dílo George Orwella. Po Salmanu Rushdiem, Chucku Palahniukovi či Georgi Saundersovi tak jde o dalšího elitního autora, který na Substacku publikuje — tentokrát dokonce mrtvého. Orwell Foundation se pro spolupráci s platformou rozhodla, protože seriálový formát „umožňuje lidem číst společně a vést o knihách konverzace, ať už s přáteli, nebo na sociálních sítích a aplikacích“, vysvětluje ředitelka Orwell Foundation Jean Seatonová. „Také chceme, aby lidé četli a diskutovali spíše o samotných knihách než o Orwellovi, z něhož už se stal běžný kulturní odkaz. Chceme ukázat, že jako spisovatel může nabídnout mnohem více.“

Newslettery kopírují zhruba kapitoly v knize. Některé však musely být kráceny, aby délkou odpovídaly konceptu čtení k „pěti až deseti-minutovým pauzám na kávu“. Odběr je zadarmo, za poplatek může uživatel Substacku získat možnost komentovat jednotlivé příspěvky a připojit se ke komunitě čtenářů.

Anebo si také lze pořídit samotnou knihu.

Telegraficky: Cenové akce

Laureátkou Nobelovy ceny za literaturu se letos stala francouzská

prozaička Annie Ernauxová. Švédská akademie ocenila její „odvahu a klinickou pronikavost, s níž odkrývá kořeny, odcizenost a kolektivní omezení osobní paměti“. Ernauxová literárně debutovala v sedmdesátých letech, první velký úspěch jí přinesla novela *Místo* (1984), za níž obdržela Renaudotovu cenu. Ta byla také donedávna společně s novelou *Obyčejná žena* jediným českým překladem (1987, česky EWA, 1995) jejího díla. Shodou okolností vyšla těsně před vyhlášením Nobelovy ceny česky její světově nejznámější kniha *Roky* (2008, česky Host, 2022), autobiografická kronika poválečné Francie. *Host* Annie Ernauxové coby nové nobelisticke bude tradičně věnovat téma lednového čísla.

Mírovou cenu německých knihkupců získal na frankfurtském knižním veletrhu ukrajinský spisovatel a hudebník Serhij Žadan. Ten při předávání ceny v kostele svatého Pavla uvedl, že to není ocenění pro něj, ale pro celou Ukrajinu. Porota jej ocenila nejen za básnické a prozaické dílo, ale také za službu a oddanost svým spoluobčanům v době války.

Porota Man Bookerovy ceny letos přisoudila vítězství srílanskému autorovi Šehanu Karunatilakovi za román *The Seven Moons of Maali Almeida* (Sedm měsíců Maaliho Almeidy). Politická satira s prvky detektivky vypráví na pozadí občanské války na Srí Lance příběh fotografa, který se probudí po smrti v nebi a neví, kdo jej zabil, navíc musí pozůstalé navést k důležitým fotkám. Šehan Karunatilaka je po autorovi *Anglického pacienta* Michaelu Ondaatjem teprve druhým Srílancem, který Man Bookerovu cenu — a s ní spojenou finanční odměnu padesáti tisíc liber — získal.

Při přebírání Německé knižní ceny si švýcarský autor Kim de l'Horizon oholil hlavu na podporu iránských protestů za svobodu. Vítězný debutový román *Blutbuch* (Kniha krve) sleduje zároveň osudy nebinárního protagonisty a jeho babičky trpící demencí, na jedné straně nalézání skutečnosti a na straně druhé její ztrácení. Román *Blutbuch* již získal několik ocenění: poroty svorně vyzdvihují autorskou práci s jazykem

a stylem, který vystihuje neurčitost a nevyhraněnost zažívané reality.

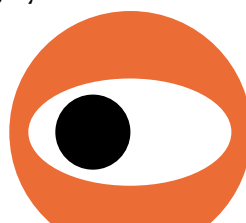
Státní cenu za literaturu obdržela spisovatelka Kateřina Tučková. Ocenění jejího posledního románu *Bílá voda* vyvolalo v Česku debaty nad smyslem ceny (viz článek „Pět fází smutku nad Státní cenou“ v tomto čísle).

Z kláštera na ambasádu

V Petschkově vile v Praze se otevřelo Muzeum literatury. Jde o novou podobu a název Památníku národního písemnictví, který se tak definitivně stěhuje ze Strahovského kláštera. Většina z jeho archivů a fondů se přesune do nového centrálního depozitáře v Litoměřicích, jež má kromě uchování sbírek sloužit badání. Nové Muzeum literatury cílí především na širokou veřejnost: v deseti sálech si návštěvníci můžou prohlédnout v rámci stálé expozice Rozečtený svět stovky exponátů. Stabilní výstavu budou doprovázet dočasné projekty, součástí muzea je také sál pro literární akce nebo kavárna. Vedle toho zajišťuje Petschkova vila rovněž zázemí badatelům a prostor pro nejcenější archiválie ze sbírek památníku.

Když v padesátých letech komunistický režim vytlačil premonstráty ze Strahovského kláštera, jeho knihovny, archivy a fondy přešly do rukou státu. V roce 1952 vznikl Památník národní kultury, o rok později Památník národního písemnictví coby muzejní instituce. Po roce 1989 však klášter přešel opět do rukou církve, a Památník se tak na dlouhá léta ocitl bez vlastního zázemí. V roce 2010 tak získal od státu prostory bývalých kasáren v Litoměřicích, kam se do nového depozitáře od roku 2016 stěhovaly archivy, a ještě o něco dříve budovu bývalého čínského konzulátu v Bubenči. Kvůli soudním sporům o vilu se však rekonstrukce a příprava Muzea literatury protáhla až do letoška.

-zst-



Pět fází smutku nad Státní cenou

Ondřej Nezbeda



Kateřina Tučková obdržela minulý týden Státní cenu za literaturu. Diskuse o oprávněnosti této volby rychle prošla několika fázemi, volně připomínajícími pětistupňový model truchlení psycholožky Elisabeth Kübler-Rossové.

Překvapení a pochyby v komentáři pro *Aktuálně.cz* vyjádřil Petr Fischer. Ocenil sice společensky záslužný charakter díla autorky, kterým porota vysvětlila své rozhodnutí („otvírá málo známá historická a společenská témata a pomáhá je zpřístupňovat veřejnosti“). Konstatoval ovšem, že je „umělecky spíše průměrné“, a pozastavil se nad tím, že udělení Státní ceny pro tak mladou autorku, a s takovým zdůvodněním, je v historii ocenění velmi výjimečné (stalo se tak vlastně jen jednou, v roce 2004, kdy Státní cenu získal šestatřicetiletý Pavel Brycz).

Fázi smlouvání ztělesnil Zbyněk Vlasák v *Salonu Práva*. Uznal sice, že Tučková volí ve své společensky zaujaté tvorbě „jednodušší a asi populárnější cestu“, ale zároveň to u ní není „žádná vykalkulovanost“. Z její literatury i společenských aktivit „je cítit silná autenticita“. A právě tato hodnota podle něj přesvědčila porotu.

Fázi rozhořčení prošla přímo sama autorka na svém facebookovém profilu, kde se pozastavila nad titulkem Fischerova komentáře „Cena pro Kateřinu Tučkovou jako literární skandál“. Podpořila ji spousta lajkujících přátel, zřejmě aniž by si komentář přečetli a dozvěděli se, čeho se onen „skandál“, použitý v titulku ironicky, vlastně týká. Petr Fischer se totiž dotkl toho, co je na Státní ceně

skutečně tristní, co ji znevažuje a co je potřeba změnit, pokud nechceme upadnout do další fáze. A tou je rezignace. Rezignace na diskusi o tom, jaké umělecké hodnoty má Státní cena za literaturu vyzdvihovat.

Má to být cena, kterou stát uděluje především za společenské zásluhy, nebo pořád věříme, že existuje něco jako estetická kvalita díla? A dává smysl, aby se zrovna Státní cena udílela za aktuální knihu, od níž nemáme odstup, navíc když takovou už oceňuje řada zdejších ocenění, jako například Magnesia Litera? Neměla by Státní cena přece jen být udílena spíš za celoživotní dílo? Chceme pomoci ceny moderovat společenskou debatu, nebo utvářet literární kánon?

Začněme u poroty. Zatímco například u Magnésie Litery navrhuje jednotlivé porotce renomované oborové spolky a instituce, jako je Obec překladatelů, Asociace spisovatelů, Akademie věd nebo Svaz českých knihkupců a nakladatelů, v případě Státní ceny má vše pod palcem jediný člověk — Radim Kopáč. Ten jako zaměstnanec ministerstva kultury porotce oslovuje, a tím *de facto* porotu skládá. Nejde tu přitom o jméno či osobu Radima Kopáče, ale o metodu. Raději tedy znovu — o výběru porotců Státní ceny za literaturu rozhoduje jediný státní úředník (ministr pouze signuje).

Nejspíš jen tak se letos mohlo stát, že se v porotě sešly hned čtyři členky institucí, které sice českou literaturu propagují, ale s její kritickou nebo odbornou reflexí nemají téměř nic společného (Michala Čičváková z Českého literárního centra, Anna Hrabáčková z Českých center, překladatelka Flóra Petovská, ještě nedávno zaměstnankyně Českého centra Budapešť a ředitelka dětského nakladatelství Csirimojó, a literární promotérka Denisa Novotná). Doplnil je například literární publicista a ve svých projevech často spíš fanoušek literatury Petr Nagy nebo Vladimír Trojánek alias Jakub Šofar, spoluautor čtyř Kopáčových knih. Sedmičku porotců uzavírá Milena Šubrtová, specialistka na literaturu pro děti a mládež. To samo o sobě nic nevypovídá o literárním vkusu, odbornosti nebo zaujatosti porotců.

Poukazuje to však na to, že jejich výběr je navzdory prestiži ceny honorované třemi sty tisíci korunami naprosto neprůhledný a nejasný.

Rozum zůstává stát také nad mechanismem nominací. Na Státní cenu totiž může autorku či autora navrhnout jakákoli fyzická osoba. Mohlo by to vést k zavalení poroty spoustou jmen, stal se však pravý opak. O možnosti na Státní cenu nominovat buď nikdo neví, nebo na to všichni zapomínají. A příslušný odbor ministerstva kultury to rozhodně nikomu nepřipomíná. Na jeho webu ve skutečnosti nenajdete ani stanovy ceny, ani seznam nominovaných.

Výsledek: celkem se letos v nominacích na nejprestižnější literární ocenění sešla ani ne dvacítko jmen. A co je pozoruhodné, Kateřinu Tučkovou nikdo zvenčí vůbec nenominoval (časopis *Host* má kompletní seznam nominací k dispozici). Jak se tedy mohlo stát, že cenu nakonec dostala právě ona? Nominovali si ji sami porotci, jmenovitě Denisa Novotná a Jakub Šofar. Není to sice proti pravidlům (znovu: nominovat může podle stanov jakákoli fyzická osoba), ale dojem z privatizace Státní ceny se tím ještě posiluje.

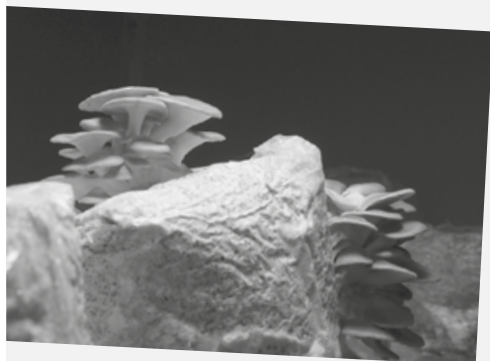
Za vysvětlení by stála přinejmenším jedna věc. Proč porota považuje za méně oceněnihodné dílo Radky Denemarkové, Petra Borkovce, Josefa Kroutvora nebo Miloše Doležala, kteří se letos na seznamu nominovaných sešli? Opravdu jsou tito autoři tak umělecky nepřesvědčiví a mají toho za sebou tak málo, že bylo třeba do nominací doplnit Kateřinu Tučkovou a pak dát cenu jí?

Odpověď bychom měli znát už proto, abychom mohli dojít do poslední fáze. Tou je smíření. V rámci něj bychom si měli vyjasnit, jaké kvality má Státní cena akcentovat, kdo má vybírat porotce a jak celý proces učinit transparentním, srozumitelným a důvěryhodným. Protože v kontextu ostatních nominovaných udělení Státní ceny pro Kateřinu Tučkovou transparentní, srozumitelné ani důvěryhodné není. Ublížíje to nejen renomé ocenění, ale i samotné autorce.

Autor je redaktor časopisu *Host*.



Přehrajte si filmy, které jinde nenajdete



Houba mluví
Marion Neumann
2021 / Švýcarsko



Žert
Jaromil Jireš
1968 / Česká republika



Rezidence

B R N O
2028

Kafé

Literární salón v bývalém bytě
básníka Zeno Kaprála uvádí

Kaprál

Večírek časopisu Host — uvedení listopadového čísla

Václav Maxmilián,
přednáška na téma 100 let
od smrti Marcela Prousta,
moderuje Jan Němec

15. 11. od 19:00
Rezidence Café Kaprál
Údolní 17, Brno

on-line přenos
f @RezidenceCafeKaprál



**S Alexejem Cvetkovem o Rusku
za války, o anarchismu a Duginovi**

S Marxem bychom v blázinci brali stejné léky

**Text Jan Machonin
Foto Petr Horčíčka**

Rozhovor se spisovatelem a filozofem Alexejem Cvetkovem začal vznikat dlouho před válkou. Měl být průvodcem po dějinách ruského radikálního hnutí, jehož se Alexej od počátku devadesátých let aktivně účastnil. A také o tom, jak se dá skloubit spisovatelství s angažovaným levicovým postojem — jak to předvedl například v povídkovém souboru *Král utopenců*, jehož český překlad loni vydalo nakladatelství Fra. Válka však posunula všechny významy a důrazy, a tak je rozhovor nakonec trochu jiný — překrytý tragickou clonou.





Těžko můžeme začít jinak:**Jak ruská společnost vnímá válečný konflikt, v němž je Rusko jednoznačným agresorem?**

Podle toho, co pozoruju, je společnost rozdělená na tři části. Třetina jsou loajalisté, kteří očekávají Putinovo vítězství. Třetina se přikrčila a čeká porážku. A třetina se snaží to hřmění za obzorem vůbec nevnímat. Téměř nikdo z těch lidí se ale nijak neorganizuje a neprojevuje žádnou horizontální aktivitu. Vcelku se to velice podobá reakci nevolníků, kteří se domnívají, že pán má svou hlavu a bůh už to rozsoudí.

Je pacifismus v této situaci efektivní postoj?

Zdalo se, že pacifismus přestal být postojem, který by mohl vést k reálným postihům, že zůstal v Americe šedesátých let, v období války ve Vietnamu, a stala se z něj starožitnost. Ale teď je to zpátky, člověk může vyjít na ulici s protiválečnou vlajkou nebo pacifistickým plakátem a okamžitě ho zatknou, označí za nepřítele, zařadí na seznam nespolehlivých a nežádoucích, podle nových zákonů ho můžou snadno zavřít na pět, sedm let. Je s podivem, že takových lidí je málo — většina se přece jen rozhodla odjet z Ruska.

Ty ses rozhodl zůstat, proč?

Chci s ruským lidem prožít všechno, co ho čeká, i kdyby to mělo znamenat, že se obrátí v popel a hlínu v apokalyptickém ohni. Uvnitř Ruska je to pro mě pořád zajímavější než venku, ať už je to tady u nás sebevětší průšvih.

Je pro to, co se posledního půl roku děje, možné nalézt nějaké racionální vysvětlení?

Dnes se všichni snaží najít v té protahující se válce historický význam, věnují se její valorizaci. Protože mnohým zkrátka nestačí každý den pociťovat hrůzu a rozhořčení, potřebují ze všeho toho bombardování a hrobů vyvodit nějaké závěry, dát jim smysl, zařadit je do historického narativu. Zatímco spisovatel Zachar Prilepin píše o tom, že válka ozdraví a očistí ruskou společnost tím, že „nacionalizuje elitu“ a semkne lid okolo skutečně důležitých věcí, filozof Slavoj

Žižek používá stejnou logiku vůči Evropě a přemýšlí o tom, zda může válka a definitivní roztržka s dnešním ruským státem dát Evropě šanci na velkou politickou nezávislost.

A o čem v souvislosti s válkou přemýšlíš ty?

Pro mě zní nejdůležitější otázka takto: Opustilo ruské vedení meze tržní logiky? Existují čtyři varianty odpovědi: Ne, neopustilo, má na tom celém zcela vypočitatelný tržní zájem. Nebo ano, opustilo tržní logiku, ale ještě jim to nedošlo. Stejně jako dřív si myslí, že je to pro ně výhodné a nakonec na tom vydělají, ale už to tak není. Nebo ano, zcela vědomě a záměrně opustilo tržní logiku, protože se řídí pravicovou utopií jiného, netržního světa, věčného, neměnného, archetypálního a eidetického. A nepříjemností navíc je tu to, že znovu zdiskreditovali samotnou myšlenku opuštění tržní logiky. Vždyť čistě teoreticky se trh dá opustit i opačným, racionálnější směřem. Anebo ne, neopustili meze tržní logiky, třebaže si myslí opak. Trh je z podstaty univerzální, proto z něj odejít nejde. Kdybych psal realistický román s charakterovými typy postav, román o životě dnešních ruských elit, ty čtyři možné odpovědi bych znázornil jako čtyři pasažéry na palubě ruského korábu.

Asociální chuligán**Narodil ses v Nižněvartovsku na řece Ob. Co je to za místo?**

Je to takový zapomenutý kout, kde se na konci šedesátých let našla ropa a začali tam proudit sovětsí obyvatelé. A moji rodiče tam vyrazili právě v době, kdy se v blízkosti Samotlorského ropného naleziště začal budovat Nižněvartovsk. Narodil jsem se v tajze, v dřevěném baráku, kde žili všelijací dělnasové. Otec byl montér ropných věží, takže mám dost jasný proletářský původ. Matka se později stala zdravotní sestrou. Jsem z rodiny, kde přede mnou nikdo neměl vysokoškolské vzdělání — zkrátka takový dobrý výsledek sovětského společenského výtlahu.

Kdy jste se s rodiči přestěhovali do Moskvy?

V roce 1979, byly mi čtyři roky. Od té doby žiju v Rubl'jovu, což je taková dělnická obec na kraji Moskvy — sedm ulic, vodárna... v jednom paneláku, v jednom bytě jsem prožil skoro celý život, čtyřicet dva let.

Jak jsi dobýval Moskvu?

Tady nebude od věci připomenout celkovou situaci za perestrojky, přibližně rok 1989. Bylo mi čtrnáct let a byl to okamžik velkého společenského vzednutí: ruský rock, demokratizace, člověk se mohl najednou stát pravičákem ve společnosti Paměť nebo levičákem u anarchistů, všeobecně panovaly radikální nálady... A ta vlna mě samozřejmě strhla.

Jak to šlo dohromady se školou?

Ve škole jsem byl takový asociální chuligán, měl jsem neustále problémy, ale hodně jsem četl. U domu jsem měl městskou knihovnu a v těch čtrnácti letech už jsem ji měl víceméně celou přečtenou. Často jsem toho věděl víc než učitelé. A ještě jsem byl tajný podnikatel. Byznys vypadal takhle: někde jsem splašil plakáty se západními rockovými hvězdami — Ozzym Osbournem, AC/DC, Kiss... a na fotokroužku, když učitel poodešel, jsem je tajně přefocoval, rozmnožoval jsem je s pomocí vývojky a ustalovače a plakáty jsem potom prodával na školních záchodech.

Co jsi dělal s vydělanými penězi?

Peníze jsem vůbec neutrácel, dával jsem si je stranou, a nakonec jsem ušetřil sto rublů — tedy průměrný plat pracujícího člověka. A pak mi jednou kdosi na Arbatu řekl, že na Novém Arbatu, který se tehdy ještě jmenoval Kalininský prospekt, jsou kluci, co mají velké tašky plné knížek, které se v obchodě neseženou. Kluci tam opravdu byli, zavedli mě na jakýsi dvůr, otevřeli tašku, ve které, jak si dodnes přesně pamatuju, leželi Nietzsche, Freud, Sartre a první vydání *Ošklivých káčátek* bratří Strugackých — za sovětské vlády tahle kniha dlouho nesměla vycházet. Všechno to stálo hromadu peněz, skoro dvacet rublů za knížku, a celých mých sto rublů bylo v tahu. Zato jsem pochopil, že je ještě nějaký jiný svět.





Jaké znalosti jsi z nových knih načerpal?

Bylo mi jasné, že teď už všemu rozumím, že v knihách mi všechno vysvětlili: Sartre mi vysvětlil, jak žít, Freud, jak mi funguje hlava, Nietzsche mi vysvětlil, jak usilovat o takový nezávislý styl založený na síle vůle, Strugačtí všechno o civilizaci a revoluci mládeže... Ukázalo se, že *Ošklivá káčátka* jsou ta nejlevičáčtější kniha, o dětech, které utíkají rodičům pryč z města. Potom jsem si položil otázku, co dál? A v tu chvíli jsem v novinách *Komsomolská pravda* narazil na jednu z nejlepších sovětských novinářek Olgu Mariničevovou. V roce 1990 napsala článek o tom, že se nějaký kluk, středoškolák z Nižního Novgorodu, sebral, vyrobil si zápalné láhve, naházal je na sídlo oblastního stranického výboru a přišli mu za to pět let. A když si odseděl rok, Olga spustila kampaň: „Pojďme si o tom promluvit: zapalovat

stranický výbor na jednu stranu není správné, ale na druhou — má smysl dávat za to pubertákovi pět let, dneska, když nastala epocha diskusí, obnovy strany... Pravdu samozřejmě nemá, ale co tím chtěl říct?“

Zabralo to?

Všichni začali do novin psát dopisy a spustilo to nesmírně silné hnutí. *Komsomolská pravda* byly tehdy největší noviny nejenom v Sovětském svazu, ale na celém světě — každý den se jich vydávalo dvacet dva milionů exemplářů, byly v *Guinnessově knize rekordů*. A já tam prostě napsal, co si o tom myslím. Že jsem anarchista, že mě zajímají Bakunin a Nestor Machno... a pozvali mě tam se všemi ostatními autory dopisů. Ukázalo se, že v Sovětském svazu jsou tisíce mladých lidí, kteří se cítí být s tím klukem tak či onak spřízněni. Přišel jsem tam v klobouku a vojenských

botách a brzy jsem tam byl jako doma.

Čemu jste se věnovali?

Jednou za čtrnáct dní jsme se scházeli v redakci *Komsomolské pravdy*. Všude probíhala perestrojka a tohle byla iniciativa: pojďme všechny ty děti spojit — do skupin podle měst, podle oblastí. Moskevská bude v centru a jednou za půl roku se budou pořádat sjezdy, na které se bude zvat dvě stě až tři sta lidí ze všech měst. Budeme studovat politiku, protože epocha vlády jedné strany skončila. Budeme se učit, jaké jsou politické strany, názory, politici... celé se to jmenovalo Politické gymnázium při *Komsomolské pravdě*. Fungovalo to rok a půl, a když se Svaz zhroutil, v redakci nám uctivě řekli, že je to sice skvělé, ale noviny už to nezajímá. Celá intelektuální část redakce *Komsomolské pravdy*, s níž



jsem se tehdy stýkal, brzy odešla a založila *Novou gazetu* [opoziční periodikum, které se od nástupu Vladimíra Putina k moci radikálně vyhraňovalo vůči jeho politice; krátce po začátku války na Ukrajině a zavedení cenzury byla *Nová gazeta* zrušena — pozn. red.].

Jak sis vydělával na živobytí?

Už v šestnácti jsem začal v redakci *Komsomolské pravdy* taky pracovat, vedl jsem mládežnickou černou kroniku. Volal jsem policajům a ptal se, jakých zločinů se dopustili výrostci — hodně štváratě jsem popisoval, kdo komu prorazil palici a tak dále. A neustále jsem taky dělal rozhovory. Byla to hlavní redakce v zemi, přicházely k nám na kus řeči všechny hvězdy, nejznámější muzikanti té doby: Ševčuk, Sukačov, Kinčev, celý Nautilus Pompilius...

Maoisti, trockisti a zpolitizovaní hipíci

Jak se z tebe stal levičák?

Jednou nohou jsem byl v *Komsomolské pravdě*, měl jsem otevřenou cestu, ke komu jsem chtěl — v šestnácti letech jsem udělal interview s Pjotrem Mamonovem [rockový hudebník, zakladatel kulturní skupiny Zvuky Mu, filmová hvězda období perestrojky — pozn. red.]. A zároveň jsem se pohyboval mezi pankáči, anarchisty, totálními marginály, co lezli do vybydlených domů, zakládali tam první squaty a mluvili o tom, že je potřeba vyrábět bomby a připravovat revoluci... Něčajev, Bakunin a tak dále. Můj život byl jako dva souběžně běžící filmy a já mohl přecházet z jednoho do druhého, což mi velice vyhovovalo, ale v hlavě mi to samozřejmě vytvářelo mírně schizofrenní zmatek.

Co jsi dělal po střední škole?

Zaměstnal jsem se na hřbitově. A zároveň jsem publikoval ve spoustě moskevských novin a časopisů, od všelijakých marginálních plátků — dokonce jsem sám na xeroxu vydával noviny *Partizán*, později *Partizán Afriky* — až po největší ruské deníky. A začal jsem kolem sebe organizovat anarchistické kroužky s efektními názvy — obvykle to byli prostě moji kamarádi a nějaké holky... Říkali jsme si Fialová internacionála, Výbor kulturní revoluce, dělali jsme nejruznější vývěsky, odznaky a plakáty, vydávali jsme se za nějaké neuvěřitelné levicové odbojáře, New Lefts, lidi z undergroundu. Ale bylo v tom spousta pozérství.

Pak jsi začal studovat na Literárním institutu...

Dvě holky, moje známé, tam bez mého vědomí odnesly mé povídky. Zrovna jsem cestoval po Krymu, volám mámě, abych jí řekl, že žiju a že jednou dorazím domů. A ona povídá: Víš, synku, to je všechno pěkný, ale přišla ti pozvánka na zkoušky na Literární institut — prošel jsi tvůrčí konkurz. A já si říkám, no to je teda pěkný, a co můj hřbitov, akorát jsem se tam zaměstnal. Ale vrátil jsem se a přijali mě. Celou dobu studia jsem se tam cítil divně — je to takové provinciální konformistické místo pro tiché a přičinlivé.

Jak se rozvíjely tvé levicové názory?

Když se rozpadl Sovětský svaz, po anarchismu nezůstala ani stopa, okamžitě to vyšlo z módy. Část lidí prostě odešla k demokratům, jiní úplně zmizeli z politiky. Tehdy jsme společně s dalšími levičáky — což už nebyli jenom anarchisty, ale všelijací maoisti, trockisti a zpolitizovaní hipíci — založili odbory Studentská

obrana. Neustále jsme vyvolávali nepokoje, pořád nás zatýkali, často nás ukazovali v televizi. Dvakrát se nám podařilo převzít vedení velkého oficiálního studentského pochodu. Za ty dva roky jsem měl dva soudy za organizaci nepovolených masových akcí. Ale hlavně — byli jsme zase hrdinové dne, což se nám moc líbilo.

V té době ses zajímal o severokorejskou ideologii čučche. Jak tě to vůbec napadlo?

Politicky aktivní pankáči a anarchisty, se kterými jsme si byli nejbližší, si usmysleli, že bychom mohli zajít na severokorejskou ambasádu. Proč ne? Vždyť na téhle planetě není nic neuvěřitelnějšího než Severní Korea! Na ambasádě nás přivítali skvěle, v té době je nikdo nepotřeboval a najednou přijde nějaká šílená mládež a jeví zájem... přijali nás v oblecích, rozdali nám obrovské spousty nějakých brožur Kim Ir-sena a já byl jediný, kdo si je přečetl. Bylo to celé dost zábavné.

Takže z vaší strany to byla recese?

Na jednu stranu jsme se tím bavili. Ale na druhou, když se o tom člověk hodně dozvídá, začne to do něj pronikat. Najednou zná všechny hlavní události ze života Kim Ir-sena, chápe, že je to celé od začátku do konce napsané jako legenda, zajímá ho to jako mýtus. Napsal jsem tehdy poemu, která se jmenovala *Vybírám si čučche*, zveřejnili ji v Severní Koreji a mně od tamní dělnické strany předali památeční hodinky... Byla to taková konceptuální recese, něco jako soc-art. Ale taky taková drsná sebeprovokace, kdy sám sebe stavíš do krajně nejednoznačné situace, když se sám nemůžeš tak úplně k něčemu upnout. Byl v tom určitý element deleuzovské schizofrenie.

A ve vši vážnosti ses politicky považoval za koho?

Dál jsem se považoval za anarchistu, ale už s určitými komunistickými, marxistickými sklony. Když se potopila Atlantida a uběhl rok, dva, tři, čtyři, začal jsem sovětskou minulost analyzovat jinak a nacházet v ní jistě zajímavé prvky utopie, leccos dobrého.

Když se rozpadl Sovětský svaz, po anarchismu nezůstala ani stopa, okamžitě to vyšlo z módy



V říjnu roku 1993 nechal Boris Jelcin tanky rozstřílet Bílý dům [v roce 1993 Dům sovětů Ruské federace — nejvyšší ruský zákonodárný orgán, kde probíhal Sjezd lidových poslanců, dnes sídlo ruské vlády — pozn. red.], kde se zabarikádovali radikální protivníci jeho sociálněekonomické politiky, protestující proti rozpuštění parlamentu a usilující o změnu režimu. Co to pro tebe znamenalo? Bylo mi osmnáct let. A jakmile se objevil dekret, kterým Jelcin rozpouštěl parlament, vzal jsem svůj černý prapor a začal stavět barikády. A pod ten černý prapor se z davu okamžitě začala stékat malá neformální část publika. Barikáda, na které jsme strávili ty dny, dostala název anarchistická.

Vedle byla barikáda zakladatele ruského fašistického hnutí Alexandra Barkašova. To vám nevadilo?

To splynutí rudých a hnědých předznamenalo Limonovovu Nacionálně-bolševickou stranu. Barikády stály vedle sebe, mohli jsme s „barkašovci“ pít pivo, vyměňovat si názory, mohli jsme spolu nesouhlasit, ale hlavní byl pocit, že máme společného nepřítele: liberalismus, kapitalismus, Jelcina, západní civilizaci — to kvůli ní jsme se všichni ocitli v totální krizi. Lišili jsme se samozřejmě ve všem, měli jsme úplně jiné představy o alternativách, ale všichni jsme byli proti, a proto jsme byli na barikádách. A z formálního hlediska jsme podporovali parlamentní demokracii — Rusko v té době bylo parlamentní republikou. Možná jsme byli střelení tmáři, šilenci, rudo-hnědí, jak se o nás tehdy psalo, ale jiní obránci parlamentní demokracie se v tu chvíli nenašli. Potom následovalo Ostankino, střelba [v Moskvě byl vyhlášen výjimečný stav a snahy povstalců o obsazení Bílého domu a televizní věže v Ostankinu potlačila armáda střelbou do davu — pozn. red.].

Měla pro tebe aktivní účast v těch nepokojích nějaké následky?

Bylo proti mně zahájeno trestní řízení. Našli mě, protože jsem svou účast netajil. Napsal jsem velký článek o tom, co a jak se stalo — s dost drastickými podrobnostmi včetně střelby, krve, mrtvých. O dva roky

dřív, v roce 1991, jsem byl tamtéž, když jsme rozbíjeli Sovětský svaz — taky na anarchistické barikádě, bylo to strašně romantické. A viděl jsem, jak jsme zvítězili. A teď se všechno utopilo v krvi. Všichni jsme chodili příkrčení a operativně-pátrací oddíl mě předvolával na výslechy.

Bál ses?

Samozřejmě že jsem cítil strach, ale taky jsem cítil jistou euforii: studuju na Literárním institutu, všude publikuju a teď mě zavrou do vězení, protože jsem stavěl barikády! V osmnácti letech to byl sen. A taky by to tak dopadlo, kdyby v roce 1994 nedošlo k usmíření Jelcina s parlamentem, přičemž se zrušila obvinění z jedné i druhé strany: parlament nebude vyšetřovat, co dělala armáda, a stát nás všechny přestane pronásledovat. Tím to všechno skončilo. Vcelku to byla tragická epizoda: zemřelo více než dvě stě lidí, zahynuli i lidé z naší barikády, mnozí zmizeli a už se nenašli. Já měl štěstí.

Na ose Limonov—Dugin

V devadesátých letech jsi měl blízkost k Národně-bolševické straně (NBP) Eduarda Limonova? Jak vznikla?

Když Limonov přijel z emigrace, nějakou dobu se motal kolem Žirinovského a potom řekl: Chci dát dohromady vlastní partu, zvu všechny. Okamžitě se vedle něj objevili Alexandr Dugin — mág a čaroděj zprava a Jegor Letov — kultovní muzikant a bohémský komunista. Ve vzduchu bylo pořád ještě spojení všech, kdo jsou proti, aliance prokletých. Měli jsme pocit, že jsme všichni prohráli, že můžeme leda tak chcípnout někde u plotu. Ačkoli na tom bylo i něco příjemného. Zdálo se nám, že jsme jakési království z jiného světa, prokleté, pro které v této realitě není místo, kterému nepatří ani píď země — a to je pro tvůrčí lidi užitečná identita.

Jak ses u Limonova angažoval?

Přimkl jsem se k Limonovovi okamžitě, jakmile to spustil, jakmile se objevil bunkr na Frunzenské. Přišel jsem tam a Limonov říká: Znáš vás, viděl jsem vás na akcích Studentské obrany, děláte to skvěle, organizujete

báječné akce, chceme to dělat jako vy. A já se do toho hned zapojil. Limonov mě začal vydávat ve svém plátku, v *Limonce*, sledoval, jak píšu. Pár měsíců jsem publikoval a potom mě jmenoval zástupcem šéfredaktora. Scházeli jsme se dvakrát třikrát týdně u něj v bytě na Arbatu a probírali redakční záležitosti. *Limonku* jsme společně dělali od roku 1995 do roku 1998. V určité chvíli mě Limonov svěřil vedení stranického ideologického oddělení.

Co jsi tam hlásal?

Začal jsem vysvětlovat všechno o nové levici, marxismu, partyzánech třetího světa, vodil jsem tam své lidi, třeba sociologa Sašu Tarasova — byla to taková ideologie prokletých, měl jsem dojem, že tam musím zatáhnout všechno, co hoří. Vcelku byl bunkr na Frunzenské nejzajímavějším místem v Moskvě: byl to obrovský sklep, švábi, myši. Den v bunkru vypadal přibližně takhle: Nejdřív Tegin odslouží bohoslužbu v buddhistickém duchu, potom máme stranickou schůzi, potom mám přednášku Freud a marxismus, potom se staví Kurjochin [Sergej Kurjochin — avantgardní hudební skladatel, v osmdesátých letech čelný představitel petrohradského undergroundu — pozn. red.], zavolá Letov, pak Dugin provede seanci hypnózy, pak přijdou staroobřadci a vysvětlí, proč od dob Petra I. všichni žijí v područí Antikrista, kdežto pravá církev odešla skrze oheň na nebesa.

Čím skončilo tvé angažmá u limonovců?

Došlo tam k velkému rozkolu. V roce 1998 odešel Dugin a s ním polovina moskevských členů, mimochodem těch nejinteligentnějších. Názorově se s Limonovem rozešli. Dugin se domníval, že je třeba zabývat se víc intelektuální a estetickou činností. Kdežto Limonov si myslel, že je třeba dělat víc akcí, víc obsazovat úřady a tak dále. Já měl pocit, že všechny chytré hlavy, estéti a ušlechtilí lidé se soustředí kolem Dugina, kdežto jednodušší kluci, kteří rádi posilují, bojovníci, ochranka, se drželi spíše Limonova. Nešlo o politické názory, ale o odlišný životní styl.



V roce 1998 se Dugin začal aktivně sblížovat s moskevským vedením

Proč tě to táhlo víc k Duginovi než k Limonovovi?

Dugin byl ve srovnání s Limonovem guru, hypnotizér — měl silné hypnotické pole. Člověk se dostával do jeho vlivu a měl pocit, že pronikl do nějaké kouzelné země, kde není dřívější jazyk, kde nejsou dřívější normy, kde je všechno jinak. Jako by se otevřely dveře do jiného světa s rozšířenou realitou, kde se všechno nedalo plně verbalizovat, vládla tam magie. Bylo mi něco málo přes dvacet a Dugin se mi zdál jako hluboký, paradoxní, zvláštní člověk, jeden z nejzajímavějších lidí té doby...

Na Západě ho mnozí považují za šedou eminenci putinovského režimu. Je to tak?

Přesně po tom Dugin vždycky toužil. Z NBP se stane mocná politická strana, Limonov bude jejím lídrem a Dugin jejím mozkiem. V určitou chvíli ale pochopil, že z toho nic nebude, že to nepřekračuje hranice marginální mladé party, je to zajímavé, dokonce trochu módní, ale není to to, co chtěl. Šlo mu o to, dát dohromady „říši eurasijských chytrých hlav“: bude sedět v Kremlu, tajně, v nějaké tmavé kanceláři, a všichni ho budou poslouchat. Jenomže Dugin byl člověk z intelektuálního undergroundu, vycházel z prostředí šílených okultistů, ze schizoidního podzemí — Mamlejev, Dudinskij, Džemal, Golovin... z Južinského kroužku. Za svého učitele považoval Gejdara Džemala, to on ho naučil tomu nevědeckému, paradoxnímu, metafyzickému myšlení. Všichni ti lidé z FSB a ministerstev Duginova nakonec v určitou chvíli odsunuli stranou, protože měl jinou krevní skupinu.

Jeho politické názory tě neodpuzovaly?

Dugin devadesátých let měl široké názory — byl milovníkem všeho paradoxního, podivného. Právě to ho sblížovalo s Kurjochinem a dalšími. Byl to takový pravcový postmodernista. Na jednu stranu jsme pro morálku, ale na druhou stranu, když je měsíc v určité fázi, incest je v královských rodinách povolený. Byla mu blízká alchymie, magie. Chápal, že jsou věci, které leží daleko za hranicemi morálky. Byla v tom až jakási povýšenost: obyčejným lidem je to jedno, ale pro nás, mágy, čaroděje... Začínáme přes iniciaci, rituály a obřady, přestáváme být lidmi, stáváme se někým jiným, nedají se na nás uplatňovat lidské normy a měřítka a provádíme jakési mystérium, které může skončit velice špatně. Musí přece něčím skončit, jako ve Wagnerově *Soumraku bohů*. Do určité chvíle jsme spolu vycházeli.

Kdy a proč jste se rozešli?

V roce 1998 se Dugin začal aktivně sblížovat s moskevským vedením — nejdřív konkrétně s lužkovovským, a ne s federálním, postupně tam byl čím dál tím víc zaháčkovaný. V roce 1999 se stal poradcem Selezňova, tehdejšího mluvčího Státní dumy. Definitivně se integroval do jeho štábu, začal říkat, že ze Selezňova udělá gubernátora moskevské oblasti a my všichni k němu půjdeme pracovat. A v tu chvíli jsem pochopil, že takové vidění věcí je pro mě nepřijatelné. S Duginem jsme se rozešli a pustil jsem se do jiných věcí.

Začal jsi mimo jiné spolupracovat s Iljou Kormilcevem [ruský básník, překladatel, literární kritik a nakladatel, který se proslavil jako textař rockové skupiny Nautilus Pompilius — pozn.

red.], provozovali jste společně nakladatelství Ultra.Kultura. Jaká byla vaše redakční politika?

Kormilcev uvažoval stejně jako Limonov. Musíme dát v nakladatelství slovo všem prokletým: od krajní levice po krajní pravici, sektářům, islamistům, antiglobalistům. Byl jsem tam zodpovědný za ruskou frontu a přitáhl jsem všechny známé — pankáče, provokatéry, marxisty, všechny šílené psychedelické narkomany a každého, kdo podle mě stál za to, jsem tam vydal — Džemala i Kagarlického, Israela Šamira, Sadulajeva, básníky Vsevoloda Jemelina a Andreje Rodionova (ty jsme oba začali normálně, nesamizdatově vydávat my). Když později zavřeli Limonova, vydali jsme mu čtyři jeho knihy.

To jste s takovými knihami neměli problémy? Přece jenom už to bylo za Putina...

Samozřejmě si nás rychle všimli a začali po nás jít. V určitou chvíli jsme prostě přestali vydávat knihy, k nimž by státní moc neměla výhrady. Když nás nedali k soudu, už nás to nezajímalo. Potom to mělo stovky zápletek — skandál, vyšetřování, soud a mezitím jsme většinou náklad stihli prodat, pokud ho ovšem nezabavili. Spousta lidí říká, že nultá léta byla ještě poměrně měkká, že to bylo liberální období. Ale to není moje zkušenost, my jsme už tenkrát viděli to, co je dnes, cháпали jsme, že Putin je autoritářský vládce. Cítili jsme se jako v nějakém kulometném hnízdě, ze kterého pálíme, a jenom bůh ví, kdy nám dojdou náboje. Nakonec státní moc Ultra.Kulturu rozdrtila a finančně zruinovala a z druhé strany se to sešlo s Iljovou těžkou nemocí, která ho rychle požírala. Byla to rakovina páteře, za půl roku doslova zmizel před očima.

Posledních pár let svého života se Ilja Kormilcev zajímal o islám. Jak k tomu přišel?

Radikální islám jsme považovali za část prokleté sféry. Proto se Ilja rozhodl vydat překlad antologie Adama Parfreye *Alláh nemá rád Ameriku*. Jsou to v podstatě všechny výhrady radikálního islámu vůči americké civilizaci. Z druhé strany



jsem do našeho nakladatelství přivedl Gejdara Džemala. A to všechno Ilju posledních pár let jeho života velice zajímalo a nakonec udělal webovou stránku jihad.ru. Umíral v náručí svého nejbližšího londýnského přítele, muslima, který tvrdí, že Kormilcev před smrtí přijal islám. Připouštím, že to tak mohlo být, i když důkazy nejsou. Ať tak či onak, posledních pár let byl islám pro Kormilceva

neustálým zdrojem tvůrčího napětí, dětsky provokativním a stimulujícím otazníkem.

Můžeš charakterizovat osobnost Gejdara Džemala [ruský muslimský filozof, básník a politik, jedna z nejvýraznějších osobností sovětské neoficiální kultury — pozn. red.]?

Bylo velice příjemné se s ním stýkat, protože v něm byla taková ironie

a dialektika, dvojsmyslnost. Mluvil nesmírně pomalu, hypnotickým hlasem, mohl v-y-k-l-á-d-a-t-o-p-r-o-r-o-c-í-ch a lidé před ním ztráceli vůli. Vnímavě četl klasickou filozofii, německou, Hegela. Celý život byl dokonalým marginálem, pracoval jako noční hlídač, nechodil do práce, v osmdesátých letech díky známým holkám z výzkumného ústavu tajně kopíroval Korán, prodával ho a z toho



Alexej Cvetkov (nar. 1975) je levicový aktivista, filozof a spisovatel. Od patnácti let spolupracoval s novinami *Komsomolskaja pravda*, kde vedl mládežnickou černou kroniku a publikoval kratší prozaické texty. Vydával také vlastní samizdatové periodikum *Partizan* (později *Partizan Afriki*), které šířil na demokratických mítincích a rockových koncertech. Byl na barikádách u Bílého domu v srpnu 1991, kdy se rodilo nezávislé Rusko, i na podzim roku 1993, kdy došlo k vystoupení radikálů proti snaze Borise Jelcina rozpustit parlament. Od roku 1995 byl zástupcem šéfredaktora *Limonky*, stranického občasníku nacionálních bolševiků spisovatele Eduarda Limonova, s nímž se o tři roky později názorově rozešel. V roce 2000 založil vlastní internetový informační projekt Anarh.ru, o literatuře psal do časopisu *OM*, pravidelně přispíval do internetového periodika

Russkij žurnal, na stránkách OpenSpace.ru vedl rubriku „Ideologické portréty“. V letech 2003—2007 byl redaktorem nakladatelství Ultra.Kultura, které se specializovalo na vydávání kontrakulturní a radikální literatury. V roce 2002 spoluzaložil moskevské knihkupectví intelektuální literatury Falanster a od roku 2011 pracuje v jeho odnoži, knihkupectví Ciolkovskij. Zároveň pro nakladatelství AST připravuje vydání sebraných spisů Karla Marxe a provozuje web Cinemarxisme.org, kde shromažďuje vše, co kdy bylo ve filmu spojeno s marxismem. Svou prozaickou prvotinu vydal poté, co v roce 1997 ukončil moskevský Literární institut. Do širšího povědomí se dostal na přelomu let 2014/2015, kdy za svou knihu drobných próz *Král utopenců* (*Korol utoplennikov*, 2014, česky 2021) dostal dvě literární ocenění — Cenu Andreje Bělého a Cenu NOS (Nová slovesnost).



žil, cestoval, jezdil na Pamír... byl to naprosto svobodný člověk, ničím nespoutaný, do ničeho nezapojený. A v devadesátých letech se z něj stala velká autorita, hlas islámu a originálních islámských filozofů.

Jak na něj hleděli představitelé tehdejšího oficiálního islámu?

Nejednoznačně. Oblíbenou Džemalovou myšlenkou bylo, že v dějinách lidstva si konkurují dvě tradice: tradice proroků a tradice kazatelů. Tradice kazatelů je takovou magickou tradicí, která se klaní existenci, bytí a operuje s ním. Opírá se o složitou a krásnou myšlenku, že nejobecnější forma bytí je nebytí a kazatelé o tom vědí, míchají bytí a nebytí a takovým způsobem manipulují lidmi. Je to v podstatě konformistická tradice. A pak je tradice proroků, která odmítá bytí i nebytí, protože z filozofického hlediska je to jedno a totéž. Proroci se prsty vklínějí mezi nulu a jedničku a z této pozice vyzývají k nesouhlasu, k unikátnosti, neopakovatelnosti, jsou proti mýtu, jsou proti rituálu, proti kruhu a vždycky jsou nositeli naprosto revolučních myšlenek. V různých obdobích to mohou být muslimové, křesťané, gnostici, komunisti, jakékoli jazyky. Zdali je to islám, nebo ne — to už těžko říct. Politicky byl Džemal na krajní levici — s chutí přijímal každou levicovou konstrukci, socialismus, světovou revoluci... Komunistům podle něj všechno zkrachovalo z jednoho prostého důvodu: do středu komunismu postavili člověka a ne boha. Kdyby se celá ta beztřídní společnost zorganizovala ne proto, abychom měli v ledničce více kalorií, ale abychom takovým způsobem splnili boží vůli, komunismus bude fungovat.

Tebe Džemalovo učení oslovilo?

Islám v jeho podání mě okouzloval. Takový radikální monoteismus, který se ničeho nebojí a všechno vyzývá na souboj. Na základě takového systému priorit můžeš vždycky snadno odpovědět jakémukoli státu, každému kapitálu, systému, který se tě snaží formalizovat a proměňovat. Vy si myslíte, že když člověka nasytíte, dosáhne stavu vysoké duchovnosti — a prohráváte. Ale jakmile uděláte člověka

instrumentem, který na sto procent slouží bohu, začne být opravdový, svobodný, revolučně upřímný... Je to paradoxní myšlenka, ale všechny Džemalovy myšlenky byly takové.

Marx a zase Marx

Dlouhá léta se zabýváš dílem Karla Marxe, editoval jsi několik vydání *Kapitálu*, napsal jsi k nim předmluvy a komentáře. Nedávno jsi dokonce podle *Kapitálu* napsal divadelní hru. Co pro tebe představuje Marx?

Skutečně považuju Marxe za jednoho z pěti až šesti hlavních myslitelů lidstva, přičemž vidím všechny jeho mouchy: kde přestává být filozofem a stává se publicistou. Kde jeho argumentace přestává být zodpovědná a začíná být emocionální. Marx byl pořádný neurastenik. Perfektně chápu jeho psychologický typ. Ani jeden text neodevzdal včas, vždycky ho všechno rozčilovalo, byl to těžko snesitelný člověk. Rád bych věřil, že to byl stejný psychologický typ jako já. Nejsem tak hluboký člověk jako Marx, ale v blázinci by nás mohli zavřít do jednoho pokoje a dávali by nám stejné prášky.

Co pro tebe znamenají ženy revolucionářky?

Zajímají mě především jako revolucionářky, a ne jako ženy.

Podporuješ kampaně posledních let usilujících o proměnu osobních a společenských vztahů, to, čemu se v Rusku říká „nová etika“?

Vcelku jsem pro. Nemyslím si, že je to nějaká manipulativní kapitalistická krávkovina. Když bude nová etika, bude líp. Cítím se v ní nesvůj, protože i když jsme v devadesátých letech byli revolucionáři, buřiči, teď cítím, že jsme měli značně sexistické názory: ničeho se nebojíme, do všeho vlezeme, jsme drzí, provokujeme... a holky kolem nás jsou bojové družky, které nám nanejvýš můžou zajít pro pivo... taková naše svita, harém, fanynky... Je jasné, že dneska je to těžce sexistický pohled. Dnes se na tyhle věci koukám jinak, snažím se projevovat úctu, jsem pro horizontální vztahy mezi mužem a ženou. Ale jako pro dialektika pro mě samozřejmě není nic, co bych vnímal jednoznačně

pozitivně nebo negativně. V nové etice, stejně jako v nedávném kultu politické korektnosti můžu najít kompenzační momenty. Jinými slovy — nová etika se snaží nahrazovat něco důležitého, co chybí.

A to důležité je co?

V americké společnosti nemůžeme dát rovná práva černým a bílým, ale v jazyce můžeme říkat, že jim je dáváme — kompenzovat to. Na jednu stranu to není špatné: nejdřív změníme jazyk a potom to změníme v životě. Ale na druhou stranu snahy inteligence pozměnit řeč a doufat, že se změní i realita, představují do určité míry farizejské myšlení, protože realita se ve skutečnosti často nemění. V realitě se všechno děje jinak, protože se nezačalo tím, kdo má v rukou majetek, vzdělání, moc, ale tím, že „pojďme správně označovat, abychom nikoho neurazili“. Proto novou etiku vnímám vcelku jako progresivní, ale je v ní taková pachut intelektuálních logocentrických idejí, které nesdílím. Cítím v tom hodně bezradnosti.

A jaký směr je podle tebe realistický?

Současný marxismus, který má spoustu verzí: je to Paul Mason i Nick Srnicek, Slavoj Žižek, David Harvey, Antonio Negri, Franco Berardi nebo Paolo Virno. Marxistické hnutí neumřelo, pokračuje. Stejně jako marxističtí dinosauři se domnívám, že když chcete změnit svět, musíte změnit základní výrobní vztahy a třídní strukturu společnosti.

Takže pomoci může jenom Marx?

Ano, samozřejmě. V tomto ohledu jsem nevyčleňtelný marxista. V určité chvíli jsem pochopil, že nové zdroje inspirace nemá smysl hledat ani v anarchismu, ani u nové levice, ale v marxismu a klasických textech Karla Marxe a jeho současníků, a s *Kapitálem* a pár souvisejícími texty se piplám posledních dvacet let. Teď pracuju na Karlu Kautském, šíleně se mi líbí jeho styl myšlení. Marxismus je originální způsob myšlení, který do té doby neexistoval a který je stále aktuální. Pro mě je to samozřejmě takový „steampunk“, svět omláčených



ponorek, fantastických parních kotlů, grandiózních vzducholodí. Marx, Kautsky a ostatní jsou formou moji retrománie, mého nadšení ze slavné londýnské průmyslové výstavy s Křišťálovým palácem, v němž Černyševskij uviděl budoucnost. Moji levicoví přátelé mě neustále obviňují, že estetizuju politiku, že se mi v určité chvíli nějakí lidé líbí esteticky a začínám je prosazovat.

Tvoje próza skutečně čerpá z marxismu, levicových idejí, ale přetavuješ je v čistou literaturu...

Myslím, že literatura je schopná říct to, co politicky říct nelze. Protože politika je jiný jazyk, jazyk, který usiluje o racionálnost. Snaží se člověku vysvětlit, jaký je výnos z hektaru. Jenomže člověka obklopují různé rozpory, které se mu melou v hlavě, které nejde objasnit racionálním jazykem... a v tu chvíli si řekne, sakra, to se dá najít jenom u Saši Sokolova,

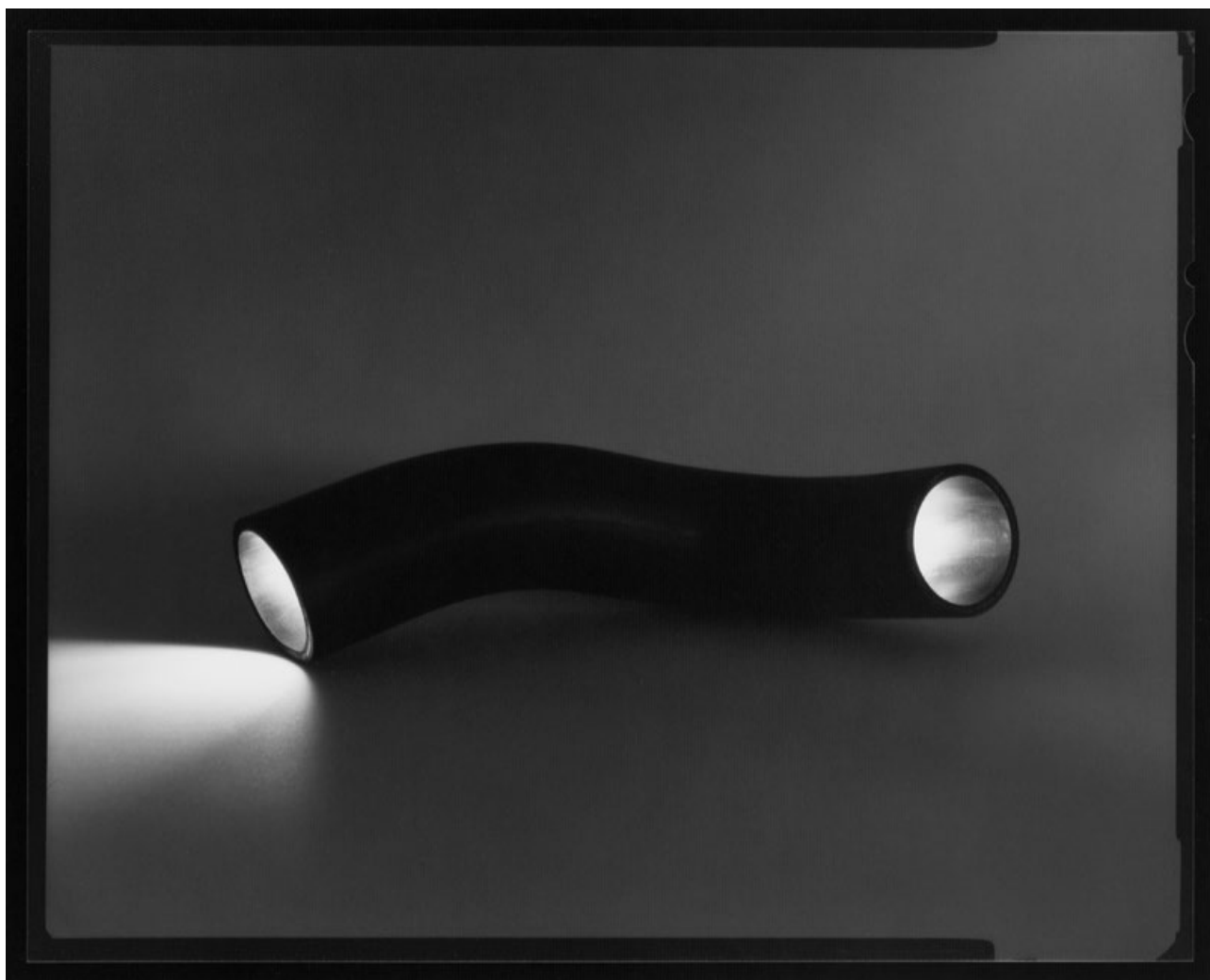
u Nabokova, u beatníků, oberiutů a dalších. Žijeme ve složitém podivném světě a stejně to vypadá i v naší hlavě, a to se politicky vyjádřit nedá, to se dá vyjádřit jenom s pomocí umění, pro mě především s pomocí literatury.

Co je pro tebe v životě důležitější — tvé úspěchy, nebo neúspěchy?

Nesmírně silně žiju uvnitř své hlavy. Odehrávají se tam vzestupy a pády, jakési euforické nálady... ale vnější úspěch naprosto nemusím vnímat jako úspěch uvnitř. Uvedu jeden příklad: když jsem v roce 2015 dostal za knihu *Král utopenců* nejdřív Cenu Andreje Bělého a potom Cenu NOS — přičemž to jsou jediné dvě ceny, kterých si vážím —, stojím na scéně, vedle mě Sorokin, kterého jsem najednou nečekaně předběhl, stojím tam s tím NOSem a říkám si: „Krucí, to je jeden z nejpříšernějších okamžiků mého života. Jsem

na prášcích, co nevidět skončím v blázinci, nic mi nedochází.“ Snědl jsem spoustu prášků, abych se probíral, dělal jsem na publikum divné ksichty, vypadal jsem jako nějaký poločlověk, jako nějaký brouk. Vždyť to, co se mi děje, může být vrchol mého literárního úspěchu, ale naprosto, diametrálně se to liší od toho, co se děje uvnitř mě. A naopak — stává se, že jsem úplně na dně, nikoho nezajímám, všechny jsem unavil a všichni na mě zapomněli, ale cítím euforii. Cítím, že tenhle svět se skládá z jakýchsi maximálně smysluplných hieroglyfů, které mi dělají nesmírnou radost, a že nudit se v něm nebudu. Že je to jakési fantastické dobrodružství hmoty, která sama sebe vnímá a chápe. A vím, že já, Alexej Cvetkov, tu nepobudu dlouho, pár desetiletí, ale je to naprostá paráda.

**Autor je rusista
a překladatel.**



Ondřej Přibyl, *Vnitřní prostory*, fig. 4, 2015, contact gelatin silver print, 10,5 × 9,8 cm



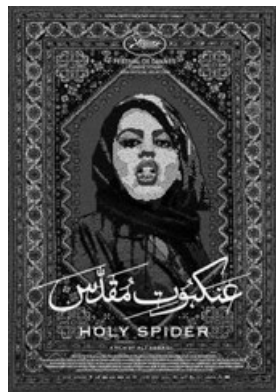
Filmy o hledání správných slov

Šárka Gmitterková



Letos už podeváté proběhla v pětácti českých kinech přehlídka Be2Can. Za poněkud kryptickým názvem hledejme kolekci jednadvačeti titulů, které nejenže se objevily v programu svaté trojice evropských filmových festivalů — v Berlíně, Cannes a Benátkách —, ale nezřídka si odtud odvezly ocenění v některé z klíčových kategorií. Ani vavříny však nemusejí znamenat jasný ukazatel kvality. Například můj osobní letošní favorit z Cannes s názvem *Aftersun*, silně emotivní, a přece tlumený debut skotské režisérky Charlotte Wellsové, na nějž se při rozdávání palem nedostalo, se do výběru Be2Can bohužel nedostal. I přesto lze v letošním programu najít díla, která by neměla uniknout naší pozornosti — zvláště pokud budou mít to štěstí, že ze specializované přehlídky vstoupí do distribuce.

V kolekci více než dvaceti premiér určitě stojí za zmínku švýcarské rurální drama *Kousek nebe*. Druhý celovečerní film režiséra Michaela Kocha se v originálním znění nazývá „Tři zimy“, v jejichž průběhu sledujeme pozvolný rozklad čerstvého manželství Anny a Marca. Statný dělník, který se mezi partu horských farmářů propracoval z údolí, se v důsledku těžké nemoci mění v nemohoucího pacienta. Komunita horalů rychle vylučuje Marca ze svého středu, ovšem pro Annu je proces loučení



s milovaným mužem mnohem delší a bolestivější. Snímek odehrávající se na úpatí švýcarských Alp využívá malebných horských exteriérů, ale ne prvoplánově barvotiskovým způsobem. Naopak, skály a loukami porostlé kopce připomínají, že smutné loučení, jemuž přihlížíme, představuje v cyklu přírodního času jen jedno z mnoha lidských dramát. Přestože by film mohl úsporněji zacházet s časem, protože skoro sto čtyřicet stoicky plynoucích minut otestuje trpělivost a vnímavost nejednoho diváka, *Kousek nebe* na svou klíčovou otázku „Co je to láska?“ přináší nejednu odpověď.

Pro své žánrové zařazení z letošního line-upu Be2Can vyčnívá *Svatý pavouk*. Napínavý thriller iránského rodáka Aliho Abbasiho se odráží od skutečných událostí z let 2000 a 2001, kdy druhé největší město Íránu Mašhad terorizoval tajemný vrah, cíleně vraždící prostitutky závislé na opiátech. Ačkoli válečný veterán Saeed Hanaei rozhodně nebyl tak důmyslný jako třeba americký Zodiac, nahrávala jeho počínání liknavost policie a celková povaha teokratického mizogynního režimu. Tvůrci pak do příběhu vložili ještě částečně fiktivní postavu novinářky Rahim, která bere iniciativu do svých rukou a zabijáka vláká do připravené pasti. S podobně odvážnými, neústupnými hrdinkami se v žánru true crime setkáváme běžně, avšak právě intenzivní herecký výkon Zar Amir Ebrahimiové dovedl figuru povznést nad známá klišé. Od potměšitého noiru, podbarveného vrčivým elektronickým soundtrackem, se v poslední třetině dostáváme k poněkud střízlivější, analytičtější a o to drtivější výpovědi. Během soudního přelíčení autority ani většinová společnost nevnímají Saeda jako vraždícího monstrum, ale jako mučedníka, který pomáhal

očistit svaté město od hříchu. Jeho odkaz žije dál nejen za zdi domácnosti, kde synek na kameru novinářky rekonstruuje otcovy bestialní činy, ale i v rodinách pozůstalých, nezřídka odsuzujících vlastní dcery. Právě tehdy *Svatý pavouk* jasně dokládá, jak zvrácená dovede být morálka, prožraná skrz naskrz fundamentalismem.

Uvedený rys spojuje thriller z Íránu se snímkem *Událost*, který byl oceněn Zlatým lvem na loňském festivalu v Benátkách. Druhý celovečerní film režisérky Audrey Diwanové se při českém uvedení dočkal hned dvojího aktualizacího momentu. Příběh mladé studentky Anne, která ve Francii v první polovině šedesátých let dvacátého století řeší náhle namísto zápočtů stále ještě nelegální interrupci, totiž na plátno převádí stejnojmennou knihu francouzské spisovatelky Annie Ernauxové, čerstvé držitelky Nobelovy ceny za literaturu. A už samotný motiv ilegálního potratu rezonuje čím dál více ve světě, kde se v řadě zemí znovu otevírají debaty, zda tento zákrok kriminalizovat, či nikoli. Filmová *Událost* nepředstavuje první snímek, který se uvedenou tematikou zabírá, přináší však drobné inovace. Například rostoucí pocit palčivé izolace hlavní hrdinky, od níž dávají ruce pryč i nejbližší přátelé. Jediným spojencem tak zůstává kamera a spolu s ní přeneseně i my, diváci. Jako jediní s ní podstupujeme všechna příkoří a pocítujeme neúprosně odtíkávací čas. Režisérka navíc cíleně potlačuje konkrétnější časoprostorové indicie a zbavuje nás chlácholivé iluze, že sledujeme příběh z dávno uzavřené minulosti.

Be2Can se dle svých kurátorů každý rok snaží přijít s takovými díly, která vytvářejí nové formy komunikace. Pro trojici výše představených filmů to rozhodně platí. Všechny vyprávějí o událostech, které nemají jméno (interrupce); o zločinech, jež se všichni zdráhají pojmenovat (džihád proti neřesti); a o lásce, z níž zbyla hlavně lítost a povinnost, ale která přesto pořád trvá.

**Autorka je filmová
vědkyně a publicistka.**



Beaty bez autora

David Čajčík



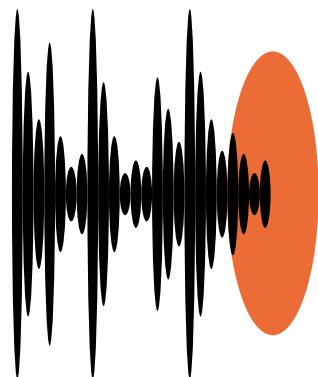
„Systémy a metody pro dynamické generování a modulování hudby podle průběhu hry, na základě hráčských profilů a/nebo hráčských reakcí.“ Dlouhý název čerstvého patentu studia Activision vlastněného Microsoftem dál potvrzuje směr, kterým se studia ubírají v oblasti herních soundtracků. Zatímco vizuální elementy videoher jsou v současnosti často individualizované a procesované, podkresová hudba bývá nakoupena či složena na míru a zážitek z ní je veskrze podobný pro každého hráče na celém světě, bez ohledu na to, jakým způsobem nebo jak dlouho hru hraje. Umělá inteligence představuje způsob, jak změnit herní soundtracky do podoby, jež korespondují s možnostmi herních světů jako takových.

Zajímavý je i ekonomický aspekt. Snaha vyhnout se často drahým a komplikovaným nákupům práv k hudbě se dá snadno pochopit. V systému, kdy se za použití skladby ve hře platí a shání se povolení jak za kompozici, tak za nahrávku, může klidně nastat situace, kdy se vykupují práva od desítek umělců a smluvních stran. Automatizovat proces vzniku hudebního podkladu tak nejenže možná přinese imerzivnější, zábavnější zážitek (jakým se ohání Activision v patentu), ale rozhodně v dlouhodobém horizontu nižší náklady pro samotné studio. Samozřejmě nelze očekávat, že áčkové tituly v krátké době přejdou na plně generovanou hudbu. Zásadní hry globální kultury jako GTA stojí i na superkvalitních skladbách mainstreamových umělců a těžší z propagace, která podobné spolupráce provází. To je nicméně špička ledovce. V záplavě každoročně

vycházejících videoherních titulů lze najít mnoho takových, které by si s generovanou hudbou vystačily. Řeč je, jak sami Activision uvádějí, například o multiplayerových titulech s otevřeným světem, kde kvantita nahrávek nepostačuje velikosti hry samotné a repetici skladeb se agilní hráč nevyhne.

Věřit, že software bude generovat hudbu autentickou, nepodobnou čemukoli, co známe, je naivní. Strojové učení funguje na principu tréninku programu na souboru už existujících dat, v tomto případě již existujících nahrávek. Videoherní studia se snaží odrážet trendy na hudební scéně podobným způsobem jako studia filmová, lze tedy očekávat, že čím dokonalejší generátory, tím dokonalejší kopie starých i nových umělců, respektive žánrů, které hru prodají. Právě toho si všímá Asociace amerického nahrávacího průmyslu (RIAA), která nově označila nástroje pracující s umělou inteligencí za jednu z hrozeb pro hudební průmysl. Online nástroje jako Songmastr dokážou upravit skladbu nahanou uživatelem do podobného zvuku jako vybraná referenční nahrávka, například od Taylor Swift. Trénink umělé inteligence na základě celých diskografií umělců (za což jen zřídka kdy vývojáři platí) není v autorském právu většinou adekvátně ošetřený. Často ani elementární otázka — kdo vlastní práva ke skladbě vytvořené umělou inteligencí a zda vůbec taková skladba může být ošetřena autorským právem — není ve většině regionů uspokojivě vyřešena. Na začátku roku americká kancelář pro copyright odmítla udělit ochranu skladbě vytvořené umělou inteligencí s argumentem, že postrádá lidský element nezbytný pro její přidělení.

S čím dál dokonalejšími nástroji znovu přicházejí výzvy



v podobě adaptování autorského práva na technologický vývoj. Tyto dvě oblasti se i historicky často pohybovaly na jiných kolejích. Zatímco technologický pokrok nám dal streaming, autorské právo se v urputné snaze vyřešit otázku, co je „stream“ (je to spíš download? rádio?) zmožilo na šroubovitě úpravy a kombinace. Výsledkem je situace, kdy se mechanická licence vzniklá pro samohrací píana z devatenáctého století částečně používá v současnosti pro ošetření výnosů například ze Spotify. Lze předpokládat, že místo zásadní reformy autorského práva zahrnující i díla umělé inteligence se dočkáme dílčích úprav, které uspokojí alespoň částečně hudební nakladatelství a zároveň neutnou pokrok v technologickém průmyslu.

Diskuse nad automatickým generováním hudby se v mediálním prostoru točí už dlouho kolem katastrofických scénářů nahrazení umělců stroji. Olej do ohně přilila před několika lety i známá producentka Grimes, která v roce 2020 vyjádřila obavy, že umělá inteligence učiní umělce zastaralými. K tomu samozřejmě nedojde. Zároveň stovky playlistů na Spotify s atmosférickou hudbou ke spánku, studiu, večeri nebo podkresová hudba k několikahodinovým seancím Fortnite na streamingové platformě Twitch pravděpodobně autorskou hudbu v pravém slova smyslu nepotřebují. Není nemožné, že v dalším remasteru jedné z nejslavnějších českých her Mafia už nebudou znít hity jazzových virtuosů první poloviny dvacátého století, ale po ulicích města Lost Heaven se budeme prohánět za doprovodu nahrávek vzniklých z tréninku stroje na tisícovkách takových skladeb. Ty už tou dobou budou dokonce patřit do takzvaných volných děl, u nichž autorská práva vypršela. V archivech už sice pravděpodobně nikdo nenalezne další dokončenou nahrávku kytaristy Django Reinhardta, vstupujeme ale do doby, kdy si budeme moci poslechnout, jak by možná zněla. Což je pro videoherní průmysl — jenž se zabývá imaginací a velikostí přeroste Hollywood i celý hudební průmysl dohromady — pochopitelně atraktivní.

Autor je koncertní promotér.





**O ekonomické krizi, zdražování
a situaci v knižním průmyslu**

Na inflačním řetízkači



Zdeněk Staszek



Řešíme to všichni. Doma, v tramvaji, v práci, ve škole, při běhání. Že ten nákup stál zas o stovku víc, že jsou ty kroužky nějaké drahé, že je v mailu zpráva od plynáren, na kterou jsme raději ještě neklikli. Zdražování se nevyhnulo ani knižnímu byznysu — a vlastně začalo ještě před inflací a energetickou krizí. Kdy ale zastaví? Zastaví?

O roce 2020 se do omrzení opakuje floskule, že svět tehdy na chvíli zamrzl. Zčásti to možná byla pravda, lidem z kanceláří a dětem začalo dlouhé domácí vězení a menší firmy a podnikání postavené na přímém kontaktu se zákazníkem se z covidové krize vzpamatovávají dodnes — pokud přežily. Některá odvětví ale musela výrobu a servis naopak zrychlit. Především šlo o ta, která nahradila zavřené kamenné obchody a omezené osobní služby, ať už to byl třeba rozvoz jídla, nebo internetový prodej.

Vedlejším efektem neplánovaného zrychlení byl skokový nárůst poptávky po expedici a balicích materiálech, jako je lepenkový papír. A s poptávkou stoukala zároveň jejich cena a zhoršovala se dostupnost. Jinými slovy, ze dne na den zdražila doprava a papír. Knižní průmysl tak sice v počátku pandemie řešil hlavně zavřená knihkupectví a omezený odbyt, na pořádnou krizi však bylo teprve zaděláno. Nebo spíš na krize.

Papírové domino

Rychlé přehození výhybky globálního byznysu se naplno projevilo ve vánoční sezoně 2021, paradoxně ve chvíli, kdy po roce a půl nejistoty oživla vůle lidí utrácet a firem investovat. Kvůli dlouhodobému omezení výrobních, logistických a dopravních kapacit se tehdy z čínských továren na západní

trhy prakticky nedostala spotřební elektronika a další zboží v požadovaném objemu. Například nový Playstation 5 a další vlajkové lodě vánočního trhu představovaly absolutně nedostatkové zboží a ekonomické rubriky v médiích plnily apokalyptické titulky: lidé si naplno začali uvědomovat, že pandemie patrně nevratně rozhodla dekády budovaný globální subdodavatelský systém.

Specifická byla situace v papírnách, které se potýkaly se zmíněnou enormní poptávkou po lepence a dalších obalových materiálech, s výpadky dodávek surového materiálu a také logistickou krizí. Výsledkem bylo vedle prudkého zdražení kartonu především prioritizace jeho výroby a na ni následně navázané nedostatky a postupný růst cen tiskárenského papíru. Je potřeba podotknout, že lepenka a tvrzené papíry nezažily svůj boom jen jako obalový materiál: pandemie stála také za skokovou poptávkou po stolních hrách nebo bytových doplňcích, které se vyrábějí z papíru a z obchodního hlediska představují pro papírny a tiskárny často zajímavější příležitosti než tištěná média.

Stejně jako jinde na světě, i v Česku byl tak hlavní příčinou zdražení papíru jeho momentální nedostatek způsobený částečným kolapsem globální distribuce: podle dat Asociace českého papírenského

průmyslu má sice Česká republika spotřebu zhruba jeden a půl milionu tun papíru ročně a v tuzemsku se vyrobí něco kolem devíti set tisíc tun papíru za rok, přesto se ale importuje množství papíru odpovídající celkové české národní spotřebě a část tuzemské výroby jde naopak na export. Ve chvíli, kdy se tento systém dodavatelských vztahů rázově vychýlil směrem od tiskárenského papíru (nakladatelé a vydavatelé omezovali produkci) k tomu užitkovému (vedle obalů, stolních her či interiérových doplňků stoupla v rámci sanitární covidové krize i poptávka po hygienickém papíru), nebylo jak na obnovenou poptávku po tiskárenském papíru v roce 2021 adekvátně a rychle reagovat.

O této míře dodavatelské krize svědčil i strmý růst cen výkupu tříděného papíru. Ten se po omezení vývozu recyklovaných odpadů do Číny v roce 2018 hromadil v evropských sběrnách a panovaly upřímné obavy, že poputuje do spaloven nebo na skládky. V září 2021 už nebyly sběrný téměř schopné naplnit poptávku výrobců.

Na stoupající ceny papíru nutně zareagoval polygrafický průmysl, sám zasažený pandemickou krizí, pracovními omezeními, úbytkem objednávek či nedostatkem dopravních i skladovacích kapacit. Po zastavení ekonomiky a rušení objednávek



v roce 2020 bylo papíru nejdříve moc (vydavatel objednává tisk knihy nebo časopisu s mnohatýdenními předstihy, tiskárny proto často drží pevné zásoby těch nejpoužívanějších papírů, jako je základní ofsetový papír, a nadně kupují materiál ke konkrétním zakázkám), po opětovném rozjezdu knižního podnikání zase málo a pak se stalo nevyhnutelné: tiskárny zdražily a nadto začaly přijímat objednávky s mnohem větší časovou rezervou. Flexibilní termíny, na něž byli nakladatelé zvyklí z předchozích let, najednou přestaly platit a kromě nových Playstationů tak na Vánoce 2021 nedorazily ani některé knižní tituly.

Tiskaři společně s výrobcí papíru uvádějí kromě pandemické krize i další důvod zdražování tištěných médií: klesající náklady knih a dalších tiskovin. Sice stále vychází zhruba stejné množství knih, katalogů i tištěných periodik, kvůli přechodu do online prostředí a na digitální platformy se jich však tisknou stále menší objemy. A ekonomická poučka o úsporách z rozsahu je v tomto ohledu neúprosná: pro finanční stabilitu, lepší plánování a efektivní produkci jsou pro jakéhokoli výrobce výhodnější velké zakázky než spousta malých. Při zmenšování objednávek se proto zvyšuje cena za jeden vyrobený kus.

Vzhledem k růstu popularity nových mediálních formátů, jako jsou audioknihy, podcasty, e-knihy, zvětšování objemu e-commerce a internetových služeb, které vyžadují více a více obalových materiálů, a k celkové fragmentarizaci trhů už se s velkou pravděpodobností předkrizové nastavení vztahu papíren, tiskáren a vydavatelů nevrátí. Ti poslední prostě musejí tahat za mnohem kratší konec lana.

U českých i zahraničních nakladatelů se částečný kolaps výrobních a dodavatelských řetězců projevilo především v podobě zdražování knih, případně jejich opožděného vydávání. Spousta nakladatelství například ve Spojeném království nebo Spojených státech amerických našla ještě další řešení, když začala v mnohem větší míře přesouvat výrobu do jiných zemí — typicky do Číny nebo východní Evropy. Tím krize ale jen zesílila: místní papírný a tiskárny přišly o další zakázky a kvůli udržení vlastního chodu musely opětovně nevyhnutelně zdražit. Odesli to především menší nakladatelé a například v Británii se zdražení vstupních materiálů pohybovalo na začátku roku 2022 v desítkách procent.

„Pro malé a nezávislé nakladatele může být čtyřicetiprocentní zvýšení výrobních nákladů rozdíl mezi ziskem a zásadní ztrátou. Poté, co se z ceny knihy odečtou výrobní a distribuční náklady, rabat a autorský honorář, musí zůstat nakladatelství tolik, aby se udrželo v chodu,“ vysvětlovala Laura Jonesová z nakladatelství Dead Ink a 404 Ink v únoru pro *The Bookseller*. „Zdražení tisku by proto mohlo naprosto rozhodit tuto křehkou rovnováhu a dostat spoustu nakladatelů do ztráty, nebo dokonce k likvidaci.“

Podobnou strategii outsourcingu využívají nakonec i některá česká nakladatelství. Zvláště technologicky náročný tisk dětských knih se často realizuje v Polsku, Číně nebo na Ukrajině. To může ovšem mít i jiné než úsporné důvody: některé tituly se v Česku kvůli požadovaným materiálům a technologiím prostě nedají vyrobit, jiné vycházejí v zahraniční koedici, u dalších je tisk v zemi původu součástí licenční smlouvy. Z hlediska makroekonomické situace

českého knižního průmyslu je to ale nakonec podružné. Do globálního výrobního přediva je zapleten úplně stejně jako větší, západní trhy. S výrobou přesouvající se do levnějších — nebo jako v případě polských tiskáren dotovaných — zemí se zároveň zmenšuje možnost nakladatelů dělat větší množství poptávek a hledat nižší cenovou nabídku. Na to naráží především výrobně náročnější tituly, zejména dětské knihy a obrázkové publikace. Prostě se tiskne, kde se dá, a prodává se za více peněz. Anebo se netiskne.

Takto nějak vypadala situace na přelomu roku. Globálně stále ještě panovaly tu více, tu méně přísné lockdowny, probíhající očkovací vlny ale přinášely vidinu jestli ne přímo konce pandemie, pak minimálně určité stabilizace situace. Po velmi nervózním podzimu 2021, kdy se poprvé projevily rostoucí ceny výrobních nákladů na mírném zvýšení koncových cen knih, se proto zdálo, že krize už pomalu odchází, trh se uklidňuje s tím, jak si všichni zvykáme na trochu vyšší ceny knih (a všeho dalšího). Výrobní kapacity se pomalu přizpůsobily postpandemickému uvolňování — byt jak bylo řečeno výše, na předkrizový návrat to nevypadalo a podle nakladatelů se například papír musel objednávat s mnohem větším předstihem než dříve — a ediční plány začaly rozsahem připomínat své předcovidové verze.

Jenže pak vypukla válka.

Společně ke dnu

Dopady sankčních opatření, ruského žonglování s dodávkami plynu a ropy a celkové nejistoty globální ekonomiky se za půl roku od začátku ruské invaze na Ukrajinu propaly snad do každé hospodářské a politické dimenze v Evropě. Jestli v postpandemické fázi krize si každý segment trhu procházel svými specifickými problémy, pak v té současné, energetické a počínající ekonomické fázi už příliš nedává smysl mluvit o potížích jednotlivých oborů a odvětví hospodářství, knižní nevyjímaje. Na to je jednoduše konvolut problémů příliš propojený a provázaný.

**Válka další
vlny inflace
a zdražování ani tak
nenastartovala, spíše
extrémně urychlila**



Současná hospodářská krize — a čím dál častěji se začíná mluvit o recesi, kterou podle posledních zpráv začal očekávat třeba i Mezinárodní měnový fond — má hned několik rozměrů a propojených příčin. Především je nutné připomenout, že válka další vlny inflace a zdražování ani tak nenastartovala, spíše extrémně urychlila. První globální inflační impuls přišel v podobě narušených výrobních a distribučních řetězců (viz výše na příkladu papíru), kdy skokové zdražení vyvolaly distribuční výpadky a celková nejistota.

Další inflační skok přišel v post-covidovém období, kdy se naopak do oběhu uvolnily peníze, které neměli lidé a firmy během karantén a lockdownů jak nebo za co utrácet. Často se svádí celý rozsah inflace pouze na tuto opožděnou spotřebu, nebo dokonce na efekt příliš štědrých podpůrných vládních programů, kdy se měly rozhazovat peníze na všechny strany a tím se měla snižovat jejich skutečná hodnota. Ekonomický historik Adam Tooze však na analýzách a datech z Eurostatu nebo amerického think-tanku Economic Policy Institute ukazuje, že hlavním tahounem inflace v posledních dvou letech bylo něco jiného. Nezpůsobila ji ani tak rostoucí produktivita práce a s ní spojené stoupající mzdy (čili zdravá inflace stabilně rostoucí ekonomiky, kdy růst cen mírným tempem ženou nahoru platy a zisky firem), jak tomu bylo v předchozích dekádách, nýbrž rychle rostoucí kapitál korporací a velkých společností.

Podobný efekt měla vlastně i válka na sektor západních energetických společností, jimž se po výpadku ruského plynu a ropy extrémně zdvihly tržby. Právě tato kombinace nárazového přílivu kapitálu do finančního oběhu, zvýšená vůle lidí nakupovat a firem investovat ve výsledku ještě více snížila hodnotu peněz a naopak zrychlila na přelomu let 2021/2022 nutnost zdražovat.

Národní hospodáři na tuto situaci byli v různé míře připraveni. Inflace spojená s oživením ekonomiky byla totiž předvídatelná a určitým způsobem i vítaná a kontrolovatelná — například postupným a strukturovaným uvolňováním dotačních balíků typu

Národní plán obnovy, financovaného z Evropské unie, případně zvyšováním úrokových sazeb, což se neobešlo bez kontroverzí. Předvídatelný ani kontrolovatelný není bohužel Vladimír Putin. „Speciální vojenská operace“ na konci letošního února překvapila celý svět — stejně jako téměř celý svět překvapil Rusko rychlou a jednotnou sankční protiakcí. Vedlejší efektem odstrizení Ruské federace od velké části světové ekonomiky byl nicméně strmý růst cen energií a komodit. Vedle zdražení naprosto zásadních obilnin nebo pohonných hmot například zase vzrostla cena papíru a surovin pro jeho výrobu. Ukrajina sice papíru vyrábí málo a spíše jej importuje (což ve výsledku zmenšilo evropským papírnám odbytí a donutilo je zdražit jinde), ale třeba dřevo z Běloruska, Ruska a Ukrajiny představovalo loni čtvrtinu světového trhu s touto surovinou a aktuální výpadek opět tlačí ceny nahoru.

Válka se možná hospodářsky nejdříve projevila na zdražení paliva a některých potravin, ekonomická přetlačovaná se však zanedlouho prosákla úplně do všeho: vlády přesměrovaly finance pocovidové pomoci na zvládání přicházející migrační krize a podnikatelé zase zatáhli za brzdu (meziroční srovnání maloobchodu z letošního srpna například vykazalo téměř devítiprocentní meziroční propad, jinak tomu bylo i v předchozích měsících). Už tak vysoká postpandemická inflace zrychlila, a to za situace, kdy se nezvedají mzdy ani zisky firem a ceny ženou nahoru zablokované komoditní trhy, nedostatek suroviny nebo nedostačující výrobní a spediční kapacity.

Spotřebitelské ceny v září tak meziročně vzrostly téměř o osmnáct procent, což měl na svědomí především energetický sektor a také trh s bydlením (který už se začal pomalu propadat). Český statistický úřad ve své zprávě z druhého čtvrtletí píše o poklesu průměrné reálné mzdy téměř o deset procent. V Česku je situace vyostřenější o skutečnost, že energetická krize začala vlastně už před rokem s krachem energetické distribuční společnosti Bohemia Energy a dalších menších distributorů. Loni na podzim to zasáhlo

především domácnosti, v širším kontextu se však ukázala také křehkost velmi liberalizovaného tuzemského trhu s energiemi a neschopnost Energetického regulačního úřadu i celého státu na podobné situace nějak reagovat. Podobně napomohlo zrušení některých daní z příjmů, především takzvané superhrubé mzdy v roce 2020. Podle některých odhadů toto politické rozhodnutí může stát až za čtvrtinou současné inflace.

Toto v kombinaci se zvolením pravicové vlády Petra Fialy, která z principu i navzdory všem poradním orgánům odmítá vyšší danění, větší míru regulace, měsíce nebyla schopna přijít s jakoukoli systémovou pomocí domácnostem a firmám zasaženým energetickou a inflační krizí a v současnosti předkládá velmi nejasný návrh rozpočtu (viz například kritiku způsobu zastopování koncových cen energií nebo podivně nastavenou takzvanou windfall tax), vyvolalo ve společnosti i firmách velkou nejistotu. Lidé šetří a podnikatelé zdražují.

Deset malých piv

Knižní průmysl je v tuzemsku i kdekoli jinde inflací a energetickou nejistotou plně zasažen — i když třeba z hlediska prodeje na tom není nejhůř: největší propady v Česku evidují obchody s oblečením. Nicméně krize má v českém knižním průmyslu jeden podstatný a typický aspekt. Knihy dnes prudce zdražují také kvůli tomu, že se jejich cena za posledních zhruba deset let zvedala minimálně. Průměrná částka utracená za jednu knihu se dlouho pohybovala mezi 250 a 270 korunami.

Zakladatel nakladatelství Paseka Ladislav Horáček kdysi popsal platný železný zákon tuzemského knižního trhu: průměrná kniha stojí zhruba jako průměrných deset piv v hospodě. Možná to za jeho vydavatelské kariéry platilo, jenže kdo si v posledních letech zašel na pivo, ví, že za knížku by si pořídil spíš deset malých než půllitrů. Otázka teď ani nezní, proč pivo a všechno ostatní zdražovalo, ale naopak — jak je možné, že během uplynulých dekád analogicky nezdražovaly také knihy? Odpověď je nasnadě: řeč je o období konjunktury a růstu. Jinými slovy, to, co nakladatelé



a knihkupci trtili na ceně knihy, dorovnal celkový objem prodeje. Navíc se nemuselo narušovat zákaznické očekávání, že knížka stojí prostě něco okolo tří stovek. Ve chvíli, kdy se tento objem začal smršťovat, zakolísal celý systém knižního průmyslu v Česku. Lze to vlastně pozorovat i na příběhu jednoho podnikatelského úspěchu: moderním antikvariátům-platfórmám Knihobot a Reknihy rostou prodeje pravděpodobně i proto, že jsou schopné v krizi nabízet velký výběr a pohodlný nákup za ceny, jimž se drahé novinky nemůžou rovnat.

Dané situaci odpovídá tuzemská profesní diskuse. Současná podoba trhu totiž nahrává větším podnikatelským subjektům — těm menším, nezávislým by naopak prospělo stabilnější prostředí, vyšší (a nejlépe garantovaná) cena knih a bohatší státní podpora, někdy se v komentářích objeví i názory, že by knih mělo vycházet méně. Kdykoli proto dojde na debatu o podobě podpory českého státu směrem k nakladatelům, postaví se jednotlivé profesní organizace především za zájmy buď velkých, nebo malých, jiná dělicí linie skoro neexistuje. Svaz českých knihkupců a nakladatelů (SČKN) takto dlouhodobě propaguje zrušení DPH na knihy, přičemž argumentuje vysokým nastavením daně v Česku, které odrazuje nakladatele od zdržení a prý je nutí ubírat si na vlastních maržích. SČKN přitom předpokládá příjmový výpadek ve státním rozpočtu po zrušení DPH na knihy odhaduje na zhruba šest set milionů korun, což prý v celkovém objemu rozpočtu není „nic fatálního“. Schodek po zrušení daně by navíc mohla ještě více zmenšit novela autorského zákona, která by tvrději postihovala „šedou ekonomiku“ a pirátství, a ve výsledku by tak do knihkupectví mohla dostat více zákazníků.

Podobný recept má však smysl hlavně pro větší subjekty zaměřené na komerční a neliterární knižní produkci, jejichž prodeje se pohybují minimálně v tisícových řádech, a zrušení DPH by tak v kontextu zmenšujícího se maloobchodu bylo více než vítanou vzpruhou. Nakladatelům zaměřeným na náročnější uměleckou, výtvarnou nebo odbornou literaturu,

sduženým například v nedávno založené Asociaci malých nakladatelů a knihkupců (AMANAK) a soustředěným na specifické publikum, by při přirozeně menších prodejích zrušení daně příliš nepomohlo. Proto se z těchto kruhů dlouhodobě volá po masivnější státní podpoře pro živou knižní kulturu a opatření, jako je například francouzský model po určitou dobu pevně daných cen knih, aby malé knihkupectví nemuselo soutěžit s velkým řetězcem nebo internetovým obchodem, které si mohou dovolit nabízet slevy, jež doženou právě na velkém objemu prodeje.

Požadavky to nejsou úplně výlučné (byť je jasné, že velké distribuční společnosti a obchodní řetězce jen tak pevnou cenu knihy nepodpoří), vyžadují však rozdílnou politickou sílu. Vzhledem k obrovskému schodku státního rozpočtu se nedá očekávat, že by stát byl ochoten škrtnout jakýkoli výdaj.

Snížení DPH na knihy (a cokoli jiného) se proto v nejbližší době očekávat příliš nedá, ať už by za něj v pozici ministra kultury horoval kdokoli. Naopak třeba Národní ekonomická rada vlády prosazuje sjednocení snížených sazeb DPH někde na dvanácti nebo třinácti procentních bodech, což by pro knihy znamenalo reálné zvýšení daňové zátěže. Na druhé straně politická profilace vlády a její urputné lpění na populistickém slibu nezvyšovat daně nedává ani přílišnou naději na strukturální proměnu státní podpory tuzemské knižní kultury. V současné situaci se tak dá doufat především v dílčí kroky okamžité pomoci a podpory knižního podnikání. A podzim v tomto ohledu přinesl dobré zprávy — jednak se oproti červnovým plánům navýšil rozpočet ministerstva kultury o tři miliardy korun, takže jednotlivé dotační programy snad budou schopny zohlednit růst nákladů, a za druhé už se do ministerských plánů propisují i komponenty zmíněného Národního plánu obnovy, díky nimž do sektoru přiteče v následujících několika letech dalších zhruba šest miliard korun. I když tedy není podle schváleného plánu příliš jasné, za co přesně se utratí.

Hospodářská imaginace

„Česká kulturní scéna je robustní a plní nezastupitelnou společenskou roli. Leckdy ovšem navzdory podmínkám, ve kterých je realizována,“ přčetl si na jaře ministr kultury Martin Baxa v otevřeném dopise, který mu zaslala tuzemská kulturní a umělecká obec. „Působíme ve vyčerpaném a setrvačném systému, jenž pro inovativní a společensky odpovědnou kulturu nevytváří vhodné prostředí již řadu let. Schází kulturněpolitická vize, která by neopakovala chyby, jež nás do současné krize kultury dovedly.“

List, pod nějž se podepsalo přes tři sta dramaturgů, filmařů, kurátorů, režisérů, spisovatelů či výtvarníků, reagoval právě na nastavení Národního plánu obnovy i související podobu delší doby projednávaných nových koncepcí na ministerstvu kultury. Jmenovitě šlo o vize zařadit do financování a vyhodnocování kulturních projektů institut „kreativně-kulturních průmyslů“, jež by do státu subvencované živé kultury vnesl tržní logiku. Tato strategie však podle signatářů jen „ovlivňuje náhled na všechny ostatní sektory kultury a přínos kulturní produkce vypočítává především v procentech HDP. Z kultury, jejíž prospěšnost se vyhodnocuje na základě ekonomických a kvantitativních ukazatelů, ovšem mizí upřímné hledání toho, v čem je její smysl a význam pro společnost. Kultura pak přestává sloužit jako kvalitní nástroj reflexe a stává se dalším zdrojem k vykazování kvantit.“ Iniciativa přišla s vlastní vizí podpory kultury — legislativně ukotveným statutem umělce, který by umožňoval systémově čerpat státní peníze i jednotlivcům.

Česko nebylo jedinou zemí, kde se o podobných věcech začalo diskutovat. Na úrovni Evropské unie vznikla v roce 2021 iniciativa za vznik legislativní kategorie evropského statusu umělce, která by umožnila systematictější podporu v kultuře. Irsko letos dokonce začalo v rámci pilotního projektu dávat dvěma tisícům umělců pravidelný měsíční plat. Vedle zmíněného otevřeného dopisu se status umělce řešil i na zářijovém Sjezdu spisovatelů v Praze. A iniciativa zjevně



zafungovala, status umělce se nově propsal do kulturní části Národního plánu obnovy. Kreativní centra a průmysly v něm nicméně mají stále hlavní roli.

Možná důležitější než kritika technikálií ministerských dokumentů je kontext, z něhož vychází. Krize totiž nejtvrději zasáhla úplně ty poslední (nebo spíše první?) články pomyslného řetězu: spisovatele, překladatele, grafiky, ilustrátory, redaktory a vůbec všechny, kteří se na knižní kultuře podílejí. Ty všechny současná ekonomická

situace netlačí jen kvůli finančnímu stavu oboru, nýbrž i osobně jako koncové zákazníky energetických společností či prodejců rychle zdražujících potravin. Už tak mizerné platy v kultuře a covidem vysáté úspory jsou přitom ve světle všech debat a opatření odsouzeny čekat na nahození globálního motoru růstu HDP.

Pandemie, válka, křehkost celého globálního hospodářství a v neposlední řadě čím dál hlasitější klimatická krize však jako by upozorňovaly, že to vždycky bude

jen dočasné. Iniciativa za otevřeným dopisem i navazující veřejné diskuse proto na obecné rovině rámovaly kýžený status umělce myšlenkou nerůstu a snahou o proměnu ekonomické imaginace společnosti. Snad se časem propíše do vládních programů a kampaní profesních organizací i toto, a nejen právní úprava té či oné role nebo podpory.

Knihy i jejich vysílení čtenáři si to zaslouží.

Autor je redaktor Hosta.



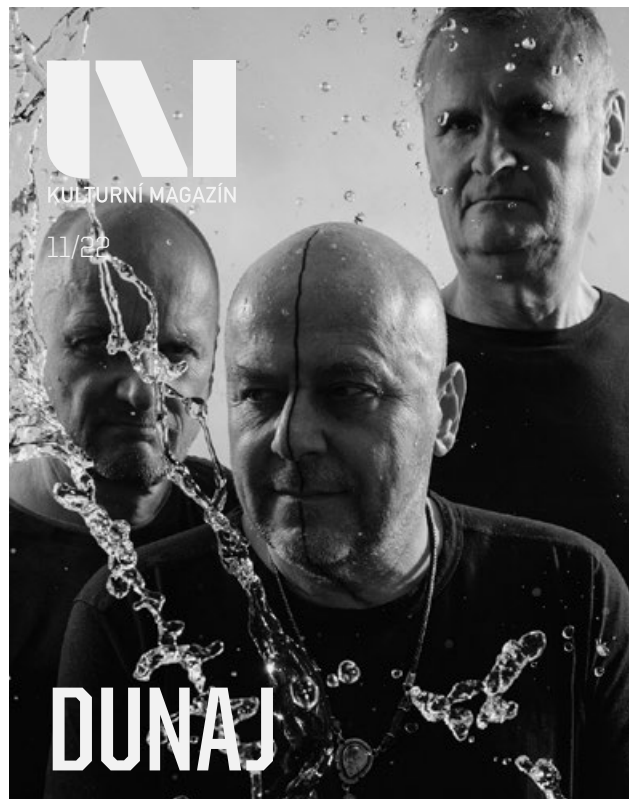
**RÁMOVÁNÍ
REKONSTRUKCE**

obnova Evropy po 2. světové válce perspektivou
dokumentárního filmu

online výstava
materiály pro hodiny dějepisu

www.frames-reconstruction.eu

VICTOR **HERA**



UNI
KULTURNÍ MAGAZÍN
11/22

DUNAJ

Předplatte si **UNI magazin**, a nově získáváte i elektronickou verzi časopisu a přístup do kompletního archivu.

Objednávejte na

www.magazinuni.cz



b

• • •

A co ty, řeno?
neprodila jsi řádné děti
jdeř osamělá
v tařkách zbytky příběhu
prach na smetáku
vteřinové lepidlo na prstech
vřech tět nechtěně zaslechnutých
hovorů na veřejném WC
— Když si utírář píču
taky si strčíř papír hluboko
do říry? —

A co ty, muži?
nepostavil jsi dům
nezasadil strom
nezplodil syna
ani dceru
Jaký je příběh tvého zavazadla?
růžovej sádrokarton na smetiřti dění
jen bludiřtě masny a drogerie
Zastav se
vezmi tu řenu do poslední kavárny
a třeba jen mlčky sedte
pod oholeným stropem

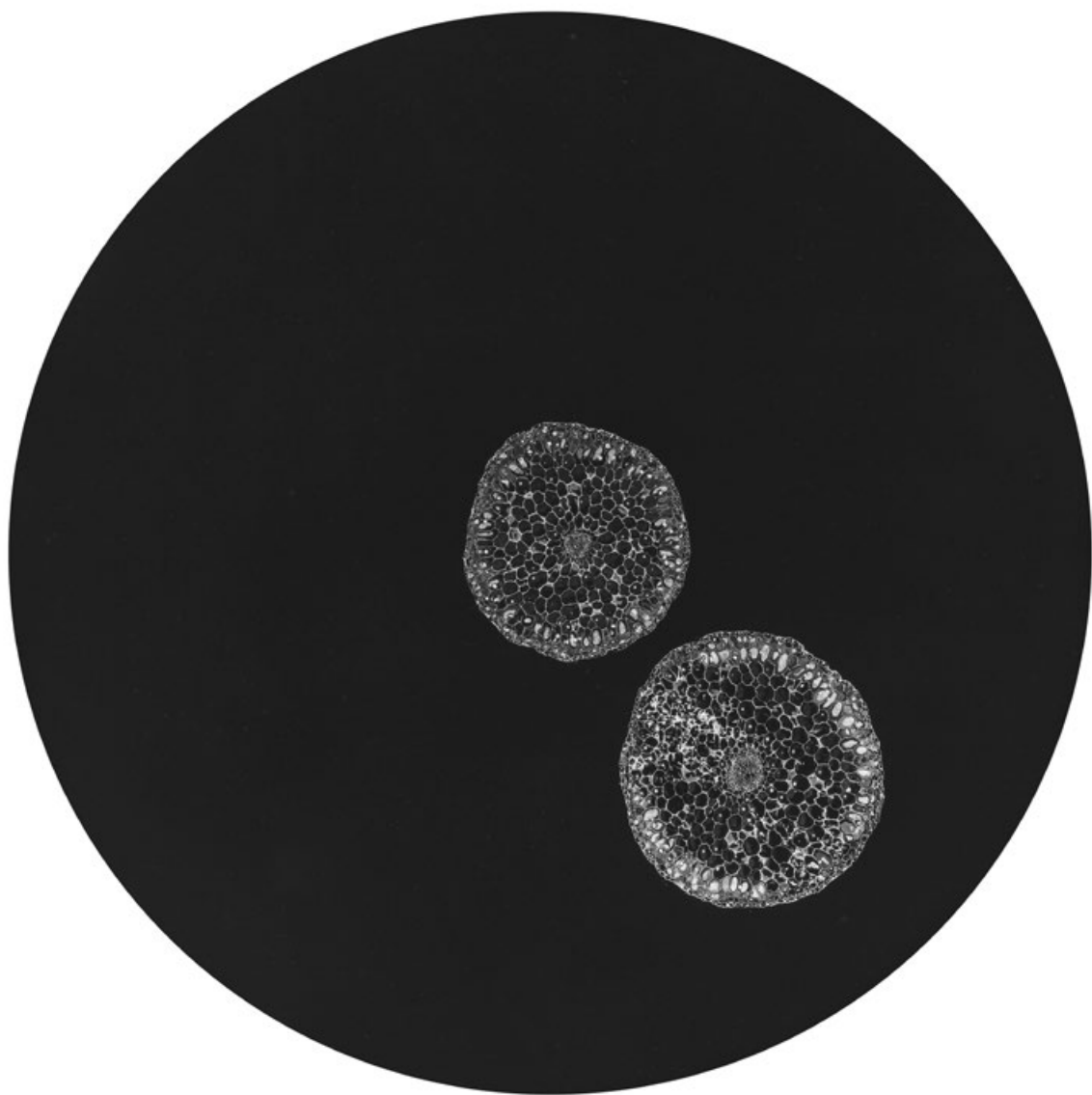
• • •

Divoká zvířata
která jsme viděli
v dokumentech
se za výlohou obchodu
vznášela
v podobě balónků
tak krotce

• • •

Ve výtahu
plakátové oko ryby
na grilu
z fotbalového hřiřtě
křik
močí na oheň





Ondřej Příbyl, *Preparát*, fig. 7, 2022, gelatin silver print, 19 cm



Téma Marcel Proust

Před sto lety ustalo jedno velké hledání — a zároveň započalo jisté objevování. Nejen času, ale také všeho, co se uvnitř něj děje, co se do oné podivné entity vleze, co ne a proč. Přítomnost najednou byla jen skladištěm vzpomínek, mezi uměním a životem zelo rovnítko, toužilo se po nedosažitelné dokonalosti. Co se vlastně stalo? To zemřel Marcel Proust, jeden ze svatých moderního románu.





O vztahu přítomného a minulého,
vesmíru jednoho pokoje
a možnostech paměti

Tajemství času



Michaela Rumpíková

Přečíst sedmisvazkové dílo *Hledání ztraceného času* představuje literární misi pro téměř každého čtenáře. Proustovy nekonečné věty plynou jako řeka neutuchajících vzpomínek a není divu, že vplout do tohoto neutišeného proudu prožitků představuje nelehký úkol. Vyžaduje to trpělivost a především čas. Čas, kterému se můžeme snažit uniknout, neustále ho odkládat na „čtenářský důchod“, anebo mu můžeme podlehnout, zhluboka se nadechnout a začít číst. Jen tak můžeme objevit nekonečný kontinent paměti a nostalgie spisovatele, který považoval každý prožitý moment za důležitý. Marcel Proust zemřel před sto lety.



V červenci 1870 vyhlašuje Napoleon III. válku Prusku. Paříž je obléhána a po podepsání příměří se k moci dostává radikální levice zastoupená Pařížskou komunou, která je nakonec násilně potlačena provládními silami Třetí republiky. A do této neklidné, zpětně by se dalo říct téměř apokalyptické, politické situace se v červenci roku 1871 rodí Marcel Proust. Jeho rodiči jsou Adrien Proust, vyhlášený lékař a prominentní profesor na pařížské univerzitě, a Jeanne Weilová, pocházející ze zámožné alsaské rodiny židovského původu. Marcel má také mladšího bratra Roberta, který se mimo jiné později postará o posmrtné vydání Marcelova zbývajících díla. Díky profesním úspěchům jejich otce a velkému jmění Weilů Proustovi tvoří součást pařížské elity usazené na přepychovém bulváru Malesherbes. Nesčetné návštěvy otcových pacientů, kteří jsou často původem aristokraté či spadají do vyšší střední třídy, jsou na denním pořádku. To vše umožňuje rodině nejen finanční lehkomyšlnost, ale také se díky těmto sociálním vazbám zapisují do povědomí pařížské kulturní smetánky.

Jedná se rovněž o rodinu velice sečtělou, kde se po večerech pravidelně listovalo knihami. Marcelovy nejvyhledávanější aktivity jsou čtení, snění a pozorování. Budoucí spisovatel se cítil nejšťastnější s knihou a se svou milovanou matkou. Jak sám později sděluje v předmluvě ke svému překladu *Sesame and Lilies* Johna Ruskina: „Nejsou žádné dny mého dětství, které jsem prožil tak naplno, snad jako ty, které jako bych ani neprožil. Ty dny, které jsem strávil se svou oblíbenou knihou. [...] Vracel jsem se domů a jedině, co jsem měl na mysli, bylo běžet nahoru do svého pokoje a dokončit rozečtenou kapitolu [...]“. A pokud zrovna neobjevoval literární světy v nesčetných románech, zvědavě pozoroval ten svůj — a to neustále.

Naneštěstí se u devítiletého Marcela brzy projevila predispozice k astmatu, s potenciální smrtelnou reakcí, a tak se místy jeho pozorování staly uzavřené prostory. I přes svůj komplikovaný zdravotní stav mladý Proust přerušovaně navštěvuje prominentní lyceum Condorcet, které se pyšní svými slavnými absolventy, jako

byli bratři Goncourtovi, Théodore de Banville či Paul Verlaine. Jako šestnáctiletý student se seznamuje s Jacquesem Bizetem, synem Georgese Bizeta, autora *Carmen*. Pocituje k němu neopětovanou sexuální přitažlivost. Marcel nerozumí tomu, „proč láska dvou mužů je o něco špinavější nežli jiná běžná láska“ (*Correspondance*, XXI). Jelikož homosexualita je koncem devatenáctého století stále považována za nemravnou, „coming-out“ se nikdy nedostane za prostor jeho intimní korespondence (například dopisy s hudebníkem a Proustovou životní láskou Reynaldem Hahnem). Navzdory této adolescentní krizi, a tedy evidentní fyzické frustraci, Proust tráví poslední roky na gymnáziu aktivně — četbou poezie, studiem, hloubáním v sobě samém — a také si začíná vytvářet okruhy významných známostí. V devadesátých letech vede vyčerpávající společensky bohatý život. Nachází se v samém epicentru uměleckého světa, a stává se tak bezmezným obdivovatelem umění, ať už se jedná o hudbu (Massenet, Wagner), malbu (Vermeer, Rembrandt, Monet), či literaturu (Tolstoj, Eliot, Baudelaire). Je stálým hostem mnohých salonů čtvrti Plaine Monceau, kde vládne bezprecedentní atmosféra francouzské *Belle Époque*. Navštěvuje také pařížská divadla, kde vystupuje i Sarah Bernhardová. Zván je též do uměleckých ateliérů, například malířky Madeleine Lemaire nebo Jacquese-Emila Blanche. Právě on zvěčnil, ve stylu wildovského dandismu, jeho jednadvacetiletou bledou tvář s narůžovělými podtóny v symbióze s bílou orchidejí připnutou na jeho obleku. Mondénní způsob žití přivádí zvědavého a vnímavého Prousta do kontaktu s vysokou buržoazií a k oddávání se své vášni pro pozorování, o čemž později svědčí jeho opus magnum *Hledání ztraceného času*.

Tvorba pod znamením „hledání“

Marcela Prousta často považujeme za autora jednoho díla. Je sice pravda, že do literární paměti se zapisuje až *Hledáním ztraceného času*, a tak je jeho předchozí tvorba zastíněna právě oním „hledáním“. Veškeré jeho psaní ve skutečnosti představuje určitou

formu nacházení, vykazující znaky smíšenosti, neúplnosti, nejistoty a váhání. Začíná s příspěvky z oblasti literární kritiky a překladu do *Le Mensuel*. V letech 1892—1893 také publikuje v avantgardní revue *Le Banquet* svou beletristickou prvotinu, v níž zkoumá mravy vysoké společnosti a sexuální požitkářství, *Violante; ou, la mondanité* (možno přeložit jako „Násilnice aneb pozemská marnost“). Během devadesátých let vychází jeho eseje ze světa umění, jako například „Rembrandt“. Do literárního povědomí vstupuje především publikací prozaických básní *Les Plaisirs et les jours (Radosti a dny)* s předmluvou Anatola France. Proslavuje se také díky mnohým pastišům Balzaka, Goncourtů či Micheleta, publikovaným v prominentním *Le Figaro*.

Avšak velký mezník v jeho literárním rozvoji představuje polemický text *Contre Sainte-Beuve (Eseje. Zamyšlení nad Sainte-Beuvenem)*, sepsaný v letech 1908—1910 a publikovaný posmrtně v roce 1954. Jedná se o esejistickou, intelektuální a poetickou formu zároveň, která je často pokládána za preambuli, teoretický základ k *Hledání*. Proust se zabývá ostrou kritikou představitele „biografické“ kritiky Charlese Augustina Sainte-Beuvea, který se na základě pozitivistické metody snaží o objektivní popis podmínek umělecké tvorby. Proust odsuzuje tento vědecký přístup k literatuře opomíjející veškerou osobní identitu autora. V Proustově chápání umělec ztělesňuje právě naopak individualitu, jejíž subjektivita se projevuje v uchopení uměleckého díla. Na bázi dualistického pojetí Proust představuje umělec jakožto konstrukt dvojího „já“, sociálního a osobního. Spisovatel považuje sociální „já“ za určitou pózu, jinými slovy sociální roli, která se liší od osobního pojetí subjektu. Zatímco Sainte-Beuve dává přednost sociálnímu „já“, pro Prousta je stěžejní osobní, „le moi profond“ (tj. hluboké já) — právě „já“, mimočasové, enigmatické, skutečné. K pochopení a uchopení tohoto osobního „já“ se umělec musí dostat sám k sobě, vnímat a hledat — jediný a sám, uchopit svůj vnitřní svět, a tak vytvořit dílo. Proust zanechá esej nedokončený a čas výhradně věnuje k sepsání *Hledání ztraceného času*.



Mikrokosmos jednoho pokoje

Koncem září 1905 umírá Proustova matka. Marcel upadá do hluboké deprese a přerušuje veškerou literární činnost. V dopise Geneviève Strausové sděluje: „Budou čím dál víc nemocný. Čím dál víc mi budou chybět ti, o které jsem přišel. Vše, co jsem kdy očekával od života, bude čím dál tím nedostupnější.“ Jeho duševní i fyzický stav se zhoršuje a Proust sotvakdy vychází ze svého pokoje na Hausmannově bulváru. Postupně se stahuje z mondénního světa a začíná mít potřebu tvůrčí samoty. Pořizuje si sešity (významné budou především deníky z roku 1908, které zachycují jeho stylistický pokrok a náčrtky mnohých scén k *Hledání*), izoluje svůj pokoj korkovými deskami před vším vnějším hlukem a světlem. Začíná znovu psát. Noci trávené jako dny — to je pracovní morálka Marcela Prousta. Prostor jeho vlastní ložnice se stane místem pro rozvoj nové kreativní subjektivity — pokoj jako svatyně. Práce v nočních hodinách tak prohlubuje jeho závislost na kofeinu a přecitlivělost na denní světlo. Píše, dokud mu svítí „odraz posledního žhavého uhlíku na měděné tyčce“ (*Svět Swannových*). A v intimním světě pokoje se nedá dělat nic jiného než vzpomínat, rozvzpomínat se, orientovat paměť, rozvíjet nostalgii po skutečně prožitém a následně zpětně konstruovat své hluboké „já“. Ponořujeme se spolu s vypravěčem do bdělého literárního spánku, v němž nás provádí snovým labyrintem svých minulých prožitků.

Člověk, který spí, má v kruhu kol sebe proud hodin, pořad let a světů. Pročítaje, táže se jich, je veden pudem, a čte v nich ve vteřině místo země, jež zaujímá, dobu, jež uplynula až do jeho spánku. [...]

Mé tělo, příliš zdřevěnělé, aby se hýbalo, snažilo se ze způsobu své únavy zaznamenat polohu svých údů, aby z ní vyvodilo směr stěn, umístění nábytku, aby vybudovalo opět a nazvalo přibytke, v němž bylo. Jeho paměť, paměť jeho boků, jeho kolen, jeho ramen, předváděla mu postupně několik komnat, v nichž kdysi spalo [Svět Swannových].

A tak se z této klaustrofobní atmosféry pokojové temnoty sestavuje jedna z vrcholných literárních kosmogonií dvacátého století.

Žánrové rozcestí: bildungsroman, symbolická autobiografie, autofikce?

První díl *Du côté de chez Swann (Svět Swannových, 1913)* je na radu Andrého Gida odmítnut u předního pařížského nakladatelství Gallimard a následně je v roce 1913 publikován u začínajícího nakladatele Grasset. Tak začíná Proustova cesta k literární nesmrtelnosti, během níž mu za druhý díl *À l'ombre des jeunes filles en fleurs (Ve stínu kvetoucích dívek, 1918)*, tentokrát už u Gallimarda, bude v roce 1919 udělena Goncourtova cena.

Hledání ztraceného času je nejprve příběhem psaní, který vede ke zrodu díla a konstituce „já“ jakožto spisovatele. „Jak se Marcel Proust stává spisovatelem,“ glosuje Gérard Genette. Už od dětství u vypravěče vyvstává motiv touhy a vůle po psaní. Struktura románu nám pak předkládá jednotlivé životní etapy pochybností a překážek — psát, či nepsat, a pokud psát, tak jak a co. Tento příběh o povolání se jeví jako bildungsroman s autobiografickými prvky. Nemůžeme jej ale s jistotou definovat jako autobiografii — tj. retrospektivní prozaický popis vlastní existence. Autor si nevymýšlí svůj romaneskní život *ex nihilo* a zčásti se jedná o přepsaný život Marcela

Prousta, v němž se identita autora a vypravěče shoduje. Takže jinými slovy „já“ Marcela Prousta inscenuje své „já“ v literárním prostoru. Zároveň ale spisovatel odmítá klasičtější formu životopisného narativu, který se snaží o lineární a chronologické uchopení jednoho života, jeho začátku a konce. Je nutno poznamenat, že proustovský vypravěč není nikdy nazván celým jménem „Marcel Proust“. Jako by nám jeho jméno bylo záměrně tajeno a „já“ se projevovalo jako pouhá formální identita. Až v pátém díle *La Prisonnière (Uvězněná, 1923)* nám Albertine odhaluje křestní jméno vypravěče: „Můj drahý Marceli“, „Můj Marceli“. Touto absencí explicitního vyjádření identity autor překračuje hranice autobiografického paktu. A tak bychom na základě těchto faktů mohli s naším teoretickým aparátem *Hledání* považovat, anachronicky, za nadčasovou autofikci (termín zavedl až koncem sedmdesátých let Serge Doubrovsky). Vyprávění skutečných faktů a osobních prvků se prolíná s fiktivním aranžmá — a my tedy stojíme před dialektikou mezi přiznáním, „ano, jsem to já“, a zatajením, „ale ne tak úplně“. Tato nejednoznačná elasticita, forma mezi fikcí a psáním sebe sama, vzbuzuje neutuchající otázky a není divu, že dílo zůstává předmětem literárních polemik.

Navíc se jedná o dílo romaneskní, knihu plnou „příběhů“. Spisovatel se odklání od egoistické formy autobiografického narativu „já“ jakožto centra veškerého děje. Existují zde také příběhy jiných postav. *Swannova láska* se odehrává ještě před narozením vypravěče a ich-forma je vystřídána er-formou. Z širší perspektivy je tedy možno *Hledání* pokládat i za určitou formu kolektivního sdělení, které nám předkládá obraz francouzské společnosti v době *Belle Époque*. Vypravěč nás nechá nahlédnout skrze své *vlastní* pozorování, *vlastní* vjemy a pocity do světa pařížského *9e arrondissement*, které také tvoří příběh jeho povolání spisovatele, konstituci jeho „sociálního já“. A tak překračuje objektivní sdělení a přibližuje se k pravdě vnitřní. Roland Barthes, který definuje Proustovo dílo jako symbolickou autobiografii, sofistikovanou formu vyprávění v první osobě, považuje *Hledání ztraceného času*

Navíc se jedná o dílo romaneskní, knihu plnou „příběhů“





za „fascinující vyjádření totálního subjektu, který se neustále vrací ke svému vlastnímu životu, nikoli jako ke *curriculum vitae*, ale jako k pavučině náhod a známostí“.

Poezie subjektivní skutečnosti: Proust jako literární filozof času

Proust odmítá román jako zrcadlení se reality a zdůrazňuje falešnost takzvaného realistického umění. V posledním díle *Le Temps retrouvé* (*Čas znovu nalezený*, 1927) nám vypravěč sděluje: „Literatura, která se spokojuje ‚popisem věcí‘, ubohým výpočtem jejich linií a ploch, je přes své domnění realismu nejvíce vzdálena od reality.“ Proust se naopak snaží o vyobrazení světa jako mnohočetného, nestabilního a měnícího se pod různými úhly, v různých časových vzdálenostech. Podobně jako modernisté (například Woolfová, Joyce či Mann) je Proust skeptický vůči možnosti poznat svět objektivně, a tak se vrací k epistemologické otázce poznání světa. Snaží se o nalezení nové literární reprezentace ve jménu modernější estetiky. Nacházíme se v teoretickém kontextu, kdy Nietzsche a Bergson zdůrazňují složitost lidského vnímání, neprůhlednost a neuchopitelnost reality. Realita je u Prousta znázorněna hlubším způsobem, v cirkulárním módu neustálých návratů, kde prolínání přítomnosti a minulosti vytváří metafyzickou rovinu lidského života mimo čas. Proust inscenuje jednotlivce, svého vypravěče, který postupně zjišťuje, že to, co považoval za reálné, byla pouze jeho niterná reprezentace reálného. A tím pádem to, co si představujeme, se zdá být reálnější než realita sama. Svět se nám jeví pouze prostřednictvím našich dojmů a pocitů, což nám často v daný moment uniká a my to zjišťujeme až postupem času. Jak tento čas uchopit, jak ho pochopit?

Veškeré *Hledání* je limitováno fluidní hranicí času, jeho modalit a především paměti — jelikož „paměť uvádí minulost do přítomnosti“ (*Čas znovu nalezený*). Proust se nám představuje jako filozof času a nechá nás nahlédnout do tajemství temporalit. Sepisuje dílo, které vytváří most nad propastí mezi časem prožitým a časem reálným. V *Chroniques* (1952) Marcel Proust sděluje: „Romanopisci

jsou blázni, když počítají na dny a roky. Dny mohou ubíhat rovnoměrně na hodinách, ale rozhodně tomu tak není u lidí.“ Jeho literatura je schopna ztělesnit psychologický čas jakožto organickou dimenzi, nikoli statickou danost. Sledujeme vypravěčovy vzpomínky, v nichž se čas jeví jako entita spojená s místy, předměty, lidským tělem a pocity a neustále je přetváří. Vypravěčova mysl je jako žonglér, který si přehazuje míč času z jedné ruky do druhé. Díváme se do kaleidoskopu časových sekvencí, pohyblivých úlomků, které, stejně jako čas samotný, jsou plurální, nelineární a přerušované. Reminiscence a *souvenirs involontaires* (tj. mimovolné vzpomínky) fungují jako narativní nástroj, který spojuje jednotlivá vlákna vzpomínek. Za účelem vytvoření této metafyzické roviny spisovatel využívá poetické prostředky, které zapisují čas do prostoru. Dílo vyjadřuje smyslovou citlivost vypravěče k místům a předmětům, s nimiž se pojí vzpomínky, skrze něž se čas konkretizuje. Smyslové prožitky, jako vůně či chuť, byly pro Prousta kvůli jeho mnohočetným alergiím zakázaným ovocem, ale zároveň se jednalo přesně o ty prožitky, o něž hluboce stál, a byl tedy schopen o nich snít. Nejzásadnějším a teoretiky také nejprostudovanějším momentem je scéna, kdy vypravěč ochutná madlenku:

A za chvíli, sklíčen jsa chmurným dnem a vyhlídkou na smutný zítřek, vznesl jsem mechanicky k ústům lžičku čaje, v němž jsem nechal změkhnout kousek madeleinky. Ale v těžce chvíli, kdy se doušek, smíšený s drobkou koláče, dotkl mého patra, zachvěl jsem se, bedliv toho, co neobyčejného se ve mně dělo. [...] Věřu to, co se takto tetelí na dně mého nitra, jest asi obraz, zřaková vzpomínka, jež, spjata s touto lahodností, usiluje sledovat ji až ke mně. Ale zmitá se příliš daleko, příliš neurčitě [...] nemohu rozeznat tvaru [...] požádat jej, aby mně sdělil, o kterou zvláštní okolnost, o kterou dobu minulosti jde. Dospěje až na hladinu mého jasného vědomí vzpomínka, dávný okamžik, jež přitažlivost totožného okamžiku přišla tak daleko rozbořit, rozvířit, rozpoutat v nejzazších hlubinách

mého já. [...] A náhle vzpomínka vyvstala [Combray].

Vzpomínky se rodí z prostého prožitku, z křehkého a pomíjivého okamžiku, kdy se z chuti madlenky zrodí celé vypravěčovo dětství. Podobným způsobem se vypravěče „dotkne“ scéna v posledním svazku *Čas znovu nalezený*. Během koncertu princezny de Guermantes služebný přináší sklenici oranžády a cinkání čajové lžičky o talířek přivede vypravěče několik let nazpět na venkov do tehdejších pocitů kreativní apatie. Tyto smyslné reakce mají schopnost obnovit minulé prožitky. Proust nám předkládá určitou formu ultrasenzualismu, kde minulost vyvstává jako nedílná součást subjektu. Vypravěč tak hledá ztracený čas — vzdálené vzpomínky, které jsou ale zapsány v jeho nitru. Skrze asociace překročuje hranice časových linií, a navazuje tak vazby mezi různými časy, místy, věcmi a lidmi. Vypravěčova mysl „se tak potácí mezi vzdálenými roky a přítomným okamžikem“ (*Ve stínu kvetoucích dívek*).

Doufat bez naděje — konec jako začátek...

Poslední společenské matiné ve třetí kapitole *Času znovu nalezeného* shrnuje celé smýšlení o čase:

[...] matiné, na němž jsem byl, [bylo] čímsi mnohem vzácnějším než nějaký obraz minulosti, ukazujíc mi nejen všechny postupné, mnou nikdy nespátržené obrazy, které dělily minulost od přítomnosti, nýbrž také vztah, který byl mezi přítomností a minulostí; bylo to jako nějaký pohled kukátkem, ale pohled na léta, pohled nikoli na nějaký pomník, nýbrž na bytost, postavenou ve skreslující perspektivě Času.

V tomto momentu krystalizace se *Čas* projeví ne jako progresivní, ale proměňující. Vypravěč si najednou uvědomí jednotlivé spojitosti mezi tělem a časem. Je si také vědom, že *Čas* má na tělo ničivý účinek — zapomnění.

[...] po smrti Čas z těla odchází a vzpomínky — tak lhostejně, tak vybledlé — ulétly z ženy, která



už nežije, a zanedlouho poblednou také v jejím milenci, kterého teď ještě mučí vzpomínky, které nakonec úplně zaniknou, až je přestane při životě udržovat touha živého těla [Čas znovu nalezený].

Z vypravěče pociťujeme určitý strach ze zapomenutí, který přichází s anihilací subjektu. Jediná možnost, jak nenechat vzpomínky „vyblednout“, je umělecké dílo, které je schopno vytvořit skutečnost mimočasovou. Psaní se nakonec projeví jako možnost překonat časovou nejistotu. Literatura vykazuje schopnost zafixovat minulost a neustále ji zakomponovat do naší přítomnosti:

Vnímání těch pravd mě rozradostňovalo; a přece se zdálo, že nejednu z nich jsem objevil v utrpení a jiné

v radostech velmi nuzných. A tu, ovšem méně oslnivé než to, které mi ukázalo, že jedinou cestou k nalezení ztraceného času je umělecké dílo [Čas znovu nalezený].

Vypravěč se konečně rozhoduje sepsat své „univerzální“ dílo, spisovatel ale už ví, že dílo je již sepsáno. Vypravěčovu knihu nikdy znát nebudeme, jelikož začíná tam, kde Marcel Proust dopisuje tu svoji. Knihu, která představuje doslova vše-pohlcující dílo. Knihu, které obětoval „své radosti, své zdraví, svůj život“ (dopis Jeanu de Pierrefeuovi, leden 1920). Znovu se nacházíme v mezičasi, kdy i smrt je určitým způsobem překonána, kdy díky psaní autor dosahuje nesmrtelnosti. Marcel Proust umírá, vyčerpaný, se stovkami rozepsaných textů, 18. listopadu 1922, ale jeho dílo,

i celé století po jeho smrti, žije s námi, jeho čtenáři.

Po přečtení *Hledání ztraceného času* máme dojem, že žijeme s Proustem, že žijeme v *Čase*. Jeho čas sice není časem naším, nicméně jeho uchopení času jakožto univerzální součásti lidské existence nám napomáhá porozumět jednotlivým úsekům našich životů. Četné pasáže představující určité životní pravdy zůstávají bezesporu i dodnes neměnné. Jedná se o metafyzické zamyšlení nad láskou, sexualitou, uměním a časem, v němž i současný čtenář může najít své niterné „já“. Začněme tedy s četbou Marcela Prousta, nebo se k němu vraťme a zkusme znovu najít ten svůj *ztracený čas*. Ne nadčasový, ale mimočasový Proust bude vždycky v módě.

Autorka je romanistka.

Bez babičky a bez matky

Ondřej Macl

Babička vyniká z plejády proustovských postav tím, že si jí vypravěč začne dopodrobna všímat až ve chvíli, kdy jí přestává poznávat. Nejprve ho uhrane prostřednictvím telefonátu, hlasu odloučeného od tváře. Vtom se jejich spojení přeruší a on zažívá doslova orfeovskou závrať, vlivem níž se urychleně vydá na cestu do lázeňského Balbecu. Tam sice zastihne i babiččinu tvář, leč tolik odlišnou od své představ y o ní, že mu připadá, jako by spatřil — spíše než živou milující bytost — jen jakousi odcizenou fotografii.

V nemoci se tělo babičky proměňuje v děsivou chobotnici, pro níž lidská slova už nejsou ničím víc než šuměním vody. A vnuk po ní klouže pohledem až do vypuštění poslední bublinky kyslíku, kdy ji Smrt jako středověký sochař

uloží na smuteční lože kupodivu „v podobě mladé dívky“.

Když Rolandu Barthesovi zemře roku 1977 matka, jeho smutek se písemně projevuje odporem k všelijakým osvědčeným návodům, jak truchlit, potažmo i k různým náboženským představám („po smrti se znovu shledáme“), včetně pravdy literatury („psaní už není možné“). Jednou z mála jistot, k níž se upíná bezvýhradně, jsou prožitky smutku u Prousta.

Proust byl pro Barthes mandalou, základní materií, tím, čím byly rytířské romány pro Dona Quijota. Existují dokonce i výklady, které jejich vztah přirovnávají ke vztahu námořníka Izmaela k bílé velrybě. Barthes byl vším jiným, jenom ne proustiánem. Odmítal o Proustovi pouze přemýšlet. Citoval ho skoro v každém díle, a přitom o něm pověděl tak málo. Při jeho četbě se oddával nekonečné rozkoši, záplavě punktů, z nichž se dá vyvodit cokoli obecného, nebo také rozněcování touhy po vlastním projektu: „Čistí dílo znamená toužit po něm, toužit stát se tím dílem. Odmítat zdvojení díla jakoukoli jinou řečí [...]. Přejít od četby

ke kritice znamená pak změnit touhu, přestane se toužit po díle a místo toho se touží po vlastním jazyce.“

Ano, byli si i v mnohém odlišní: Proustovo psaní je ciceronsky výmluvné, opulentní, plně rozvitého souvětí, zatímco Barthes tihne k přímosti lukostřelce, řeklo by se, že je senekovsky zhuštěný. Na rozdíl od Prousta, který na smrt babičky naváže vyprávěním o návštěvě Albertiny a světě přetvořeném mlhami, se Barthes po ztrátě matky ponoří do fotografií, aby ji v nich znovu našel — u zimní zahrady v podobě pětiletého dítěte.

A především: Barthes se přece jen chystal k práci na životním románu, v němž měla matka být jednou z hlavních postav. O projektu s dantovským názvem *Vita nova*, jímž se toužil odloučit od sebe samého, už ale stačil pouze přednášet na Collège de France. Od sebe samého ho odloučil tupý náraz dodávky. A tak co jeden uskutečnil, to v případě druhého zůstalo ve stavu zrodu.

Autor je spisovatel, publicista a performer.





Něco, co překračuje život

O umění, hledání a bytí



Václav Maxmilián



Umění má v Proustově estetice specifickou úlohu. Vztahuje se totiž k ústřední postavě protagonisty, jenž se po celý román touží umělcem stát. Umění tak do velké míry naplňuje jeho život, ať už skrze vlastní pokusy, diskuse, ale především recepcí konkrétních děl — tedy pozorováním, poslechem a četbou. Mezi uměním a životem je u Prousta velmi tenká, nejasná a možná propustná hranice.

V *Hledání ztraceného času* sice figurují desítky jmen žijících autorů i existujících děl, ovšem skrze žádného reálně žijícího tvůrce nemohl Proust podat funkční představu umělce, která se přibližuje určitému uměleckému ideálu. V průběhu let se proto protagonista románu setkává především s těmi umělci, které Proust sám pro potřeby svého fikčního světa stvořil. Jedná se o spisovatele Bergotta, malíře Elstira a skladatele Vinteuila. Skrze setkání s nimi a s jejich dílem se nejvíce rozvíjejí jeho představy o umělecké práci a obecně o tom, jaké možnosti umění nabízí.

Laboratoř nového stvoření světa

Když protagonista v druhé části *Hledání* nazvané *Vě stínu kvetoucích divok* vchází do Elstirova ateliéru, umělec je právě zabrán do práce. Protagonista mu pokyne, nechá jej dále malovat a prohlíží si postupně různá plátna, která jej vedou k úvahám o zákonitosti uměleckého tvoření. Elstirův ateliér je místo, v němž si protagonista postupně uvědomuje schopnosti, které má tvůrce, když vytváří umělecké dílo.

Rozhovory s malířem odhalují dvojí Elstirovu povahu jako člověka a jako tvůrce. Když například protagonista děkuje Elstirovi za to, že jej mohl

přijít navštívit, zmíní v souvislosti s jeho obrazy slovo *sláva*, které Elstira poněkud rozesmutní. Vypravěči v té chvíli dochází, že je to z toho důvodu, že považuje svá díla za trvalá, tedy žijící vlastním životem a už tím pádem zbavená jeho fyzické přítomnosti, a „tak je [skutečné umělce] představa slávy, nutící je myslet na nebytí, rozesmutňuje, protože je neodlučitelná od představy smrti“. Osobnost tvůrce je tak vždy upnuta nejen k dílu v přítomnosti, ale i k dílu ve věčnosti.

K mnohem podstatnějším závěrům dochází vypravěč, když se prochází Elstirovým ateliérem, zatímco umělec ještě dokončuje své plátno. Hned když vejde do Elstirova ateliéru, označí jej za „laboratoř nějakého nového stvoření světa“. Při prohlížení pláten si uvědomuje metodu umělecké tvorby a tím i sílu, kterou představuje. Předměty a jevy v objektivní realitě mají svou omezenou dobu trvání. Tím, že je malíř zaznamenal do uměleckého díla, odebral je z jejich běžného trvání a nechal je vzniknout znovu. Skutečnost vytvořená uměleckým dílem je obrazem nové reality. Malíř z toho, co viděl, vytvořil objekty, které už nejsou odrazem skutečnosti, ale vytvářejí skutečnost novou. Skutečnost stvořená uměleckým dílem dovoluje člověku znovu nahlédnout a přehodnotit realitu jako

takovou, uvědomit si vlastní pozorování a pochody mysli. Dovoluje nově objevit už známou skutečnost.

Když se Elstir pouštěl do práce, zapomínal vše, co věděl o objektu, který měl před sebou. Nezajímal jej pojem ani věc, kterou maloval, ale jen to, z čeho se výjev před ním barevně skládal. Stejným způsobem pracuje i v rozrušování zažitých skutečností. U jednoho obrazu vypravěč poznamenává o Elstirových motivech, že „používal k zobrazení městečka jedině mořských motivů a k zobrazení moře jedině motivů městských“. Podstatné není jen umístění objektů, ale také světlo, které dovoluje hrát si s barvami, umožňuje jim vystoupit na povrch — „světlo vymýšlelo jakoby nová tělesa“. Svým podáním znejišťuje realitu. Co se v prvním pohledu může jevit jako moře, je ve skutečnosti pruh nebe, díky čemuž se nebe a moře spojují ve dvě části jednoho celku. Rozdělují se sice v pojmy, ale na obrazech jsou stále jedno. Až rozum je dokáže rozdělit: „[...] můj rozum obnovil mezi oběma živly hranici, kterou můj zrakový vjem smazal.“

Podstatu Elstirovy tvorby shrnuje vypravěč v analogii: „[...] jestliže Bůh Otec stvořil věci tím, že jim dal jména, Elstir je tvořil znova tím, že jim jména bral a dal jim jiná.“ Umělec se dívá na realitu tak, aby ji dokázal



vidět bez pojmu, bez závorek, které nad nimi vytvářejí jména. Tím, že ji znovu vidí, jaká je, bez označení, jen v její nahé podstatě, dokáže ji znovu stvořit, a tím pádem ji i nově pojmenovat. Pojmy slouží k tomu, aby uzavřely svět a myšlenky a ohraničily je. Vytvořily zjednodušenou představu, která dovolí klasifikaci konsenzuální skutečnosti. „Jména označující věci vždy odpovídají rozumovému pojmu, cizímu našim skutečným dojmům a nutícímu nás vyloučit z nich vše, co se k tomuto pojmu nevztahuje.“ Zbavení světa pojmů je vytvořením nové skutečnosti.

Stejně krásné, nicméně jiné

V celém *Hledání* mají klíčový význam postava skladatele Vinteuila, stejně jako jeho dílo a příbuzní. Reprezentují stupně lásky, které zažívá protagonista a analogicky ještě před ním Charles Swann. Pro Swanna je Vinteuilova sonáta symbolem jeho lásky k Odettě. Když se s ní během prvního dílu *Svět Swannových* setkává, mladý pianista hraje první větu z Vinteuilovy *Sonáty pro housle a klavír*. Swann tuto skladbu slyšel rok předtím na jiném večírku a toužil znát dílo i jeho autora. Jelikož nemá hudební vzdělání, byl jeho hudební dojem „zmatený, přesto však jeden z těch, které jsou možná jediné čistě hudební, bezrozměrné, zcela původní, nepřevoditelné do jiných rovin dojmů“. Se *Sonátou* se mu spojují pocity okouzlení z hudby, které se snaží popsat jako „tóny narážející na sebe jako slézové čerění vln, které očarovává a změkčuje měsíční svit“ a které rozvíjí imaginaci i prožitků.

Postupně, když sílí jeho cit k Odettě, se mu *Sonáta* stává symbolem jeho lásky. Každý večer, kdy se setkává s Odettou, ji pianista hraje, ale později, když je z důvěrného kroužku vyloučen, a nemůže tak s Odettou trávit předem stanovený čas, stává se mu *Sonáta* připomínkou toho, jak ji kdysi miloval a jak ona milovala jeho. Když skladbu zaslechne na jiném večírku, vybaví se mu všechno, co se od té chvíle stalo a jak se změnil poměr jeho lásky a jeho závislosti na Odettě. Swann v té chvíli nežárlí jen na Odettu, která je někde jinde s někým jiným, ale i na své předchozí

já, které se s ní každý večer setkávalo, poslouchalo *Sonátu* a s ní si Odetta vyměňovala zamilované věty.

Hudba představuje v Proustově pojetí nejvyšší instanci komunikace. Protagonista je později stejným milovníkem Vinteuilovy *Sonáty* a nechává si ji přehrávat od Albertiny, nebo si sám čte v partiturách. Když poslouchá *Septet*, nově objevené dílo již dávno zesnulého skladatele, spojuje se mu, stejně jako Swannovi *Sonáta*, s jeho vlastní žárlivostí, která nepatří jeho přítomnosti, kdy žárlí na dceru skladatele, s níž pojí Albertinu dávné přátelství.

Během poslechu *Septetu* si protagonista především uvědomuje celistvost uměleckého světa patřícího jednomu autorovi. Podobně jako při prohlížení pláten v Elstirově ateliéru, i zde při poslechu skladatelova posledního díla poznává, že toto dílo, ač je slyší poprvé, patří do Vinteuilova světa. Elstir stejně jako Vinteuil dovolovali svým uměním nové vidění a nové pochopení věcí. Představují ten typ uměleckých děl, v nichž je možné poznat jedinečný a odlišný svět, kterým je svět každého individua, ale který je nám vždy nepřístupný: „[...] samo vnitřní složení oněch světů, které označujeme jako lidská individualita a kterou bychom bez umění nikdy nepoznali.“ Uvědomuje si také vztah mezi *Sonátou* a *Septetem*. I když jsou odlišné, je zřejmé, že „byly vytvořeny z týchž prvků“. Svět umělce otevírá skrze nové dílo i nové náhledy na díla dřívější, kterým umožňuje nové porozumění. „To, co jsem měl před sebou, mi dávalo zakusit zrovna tolik radosti, kolik jen by mi jí byla mohla dát *Sonáta*, jestliže bych ji ještě neznal.“ Dílo se stává opět prvním zážitkem, stejně silným, jakým je obecně první zážitek něčeho komplexního a vyspělého, na co jsou zároveň veškeré city směřující k prožitku naladěny. Jelikož „to bylo tudíž stejně krásné, bylo to nicméně jiné“.

Ploška žluté zdi

Jedna z neznámějších scén z celého Proustova románu je scéna Bergottovy smrti, jelikož je také často zdrojem interpretací Proustových vlastních záchvatů a je chápána jako popis

jeho vlastního prožitku umírání. Spisovatel Bergotte se dočte v novinách, že na Vermeerově obrazu *Pohled na Delft* je vymalována jakási ploška žluté zdi. Vypraví se proto do muzea a při pozorování obrazu jej stihne záchvat, kterému podlehne.

Když Bergotte prohlíží Vermeerův obraz, o němž si myslel, že jej dobře zná, poprvé si díky slovům kritika povšiml některých dalších věcí, o nichž nevěděl — barvy postav a písku, ale také oně plošky žluté zdi. „Takhle bych býval měl psát,“ řekne v reakci na ni. Uvědomuje si uměleckou souvztažnost mezi svými vlastními větami (jež byly specifické a protagonista v nich viděl analogii svého vlastního myšlení) a mezi tím kouskem obrazu. Uvědomuje si, že jeho věty měly být přesně takové jako tato žlutá ploška zdi. „Moje poslední knihy jsou příliš suché, bylo by třeba nanést víc vrstev barvy, dosáhnout toho, aby moje věta byla už sama o sobě něčím drahocenným, tak jako tahle žlutá ploška zdi.“ Ve chvíli, kdy dostává záchvat a umírá, vidí „vlastní život na jedné z misek jakýchsi nebeských vah, zatímco na druhé misce byla tamta ploška zdi, jejíž žlut byla tak dobře namalovaná. Cítil, že za tuto plošku dal neprozřetelně život“.

Stejně jako ploška zdi na Vermeerově plátně je součástí celku obrazu *Pohled na Delft*, tak i Bergottovy věty jsou jen součástí celých knih. Přesto zároveň jak Vermeerova ploška, tak i Bergottova věta jsou samostatnými díly. Tímto způsobem je chápe i vypravěč, který nehovoří tak často o Bergottových knihách, ale zmiňuje právě jeho věty.

Druhá souvztažnost souvisí s uměleckým a estetickým chápáním. Při umírání totiž Bergotte vidí svůj život na misce vah posazený proti plošce žluté zdi, která zde představuje jakýsi absolutní ideál. Dotek skutečné krásy a skutečného umění se pro Bergotta v této chvíli stává měřítkem celého jeho tvůrčího života. Všechno to, co se pokoušel svým uměním zachytit a předat, je najednou na vahách s tím, co právě vidí a silně prožívá. Ploška žluté zdi představuje absolutní krásu. Tato krásu by ale nevznikla bez dokonalého zpodobnění. Vermeerova ploška žluté zdi tak v sobě zahrnuje



umělecké schopnosti a dovednosti pro to, dílo vytvořit a zpodobnit takovým způsobem, aby bylo odrazem naprosto ideální krásy. Je vytvořením nového uměleckého díla v jeho celistvosti, v minimalizaci a dokonalosti. Pro lepší pochopení se nabízí srovnání s Borgesovou alegorií *Zrcadlo a maska*. Když v krátkém příběhu přichází básník za králem potřetí, nese mu jen několik slov, která králi pošeptá. Ta slova jsou darem absolutní krásy, „který je smrtelníkům zapovězen“. Nato se básník zabije a král odchází ze svého království jako žebrák. Oba získali dar absolutní krásy, za nějž položili život. A stejným způsobem to bylo i u Bergotta a plošky žluté zdi, za jejíž absolutní krásu položil život. Ploška zdi je spojnicí dokonalosti krásy a uměleckého stvoření. Když se s něčím takovým setkává umělec, který se tvorbou

a zachycováním krásy zabýval celý svůj život a nyní už cítí, že je na jeho konci, stává se mu ten malý zázrak měřítkem všeho, co dosud vytvořil. Krása zde není upnuta na jednu konkrétní podobu, není spojena jen s obrazem, ale je převedena na věty. On sám říká, že „takhle bych býval měl psát“. Absolutní krásu se neupíná ke konkrétnímu, ale existuje sama o sobě, ideálně, a stává se hodnotou a mírou.

Proust se v uměleckých situacích věnuje dílům, která se snaží postihnout umění jako něco překračujícího život. Naprosto běžným se pro něj jako i pro jiné tvůrce stává únava nebo nevíra v umění, respektive ve vlastní literární nadání, tak jako se to stane Bergottovi těsně před smrtí, když prochází sály Louvru: „Prošel kolem několika obrazů a měl pocit suchopárnosti a zbytečnosti umění,

které je — zdálo se mu — něčím tak nepřírozeným a nemůže se nijak rovnat čerstvému vzduchu a sluneční záři v nějakém benátském paláci, nebo i jen nějakém obyčejném domě na břehu moře.“ Stejně jako za chvíli Bergotte, i on nachází díla, která dovolují překročit běžnou skutečnost a převyšují obyčejný život (to je případ Vinteuila, Bergotta a Elstira). Navíc je tato zkušenost vždy svázána s individuálně prožívanou skutečností. Před Vermeerovým obrazem neumírali všichni návštěvníci, ale pouze Bergotte.

On jediný viděl absolutní krásu, která byla ukryta v plošce žluté zdi.

Autor je redaktor Hosta.

Text je upravenou kapitolou z autorovy knihy *Rozeznání času. Implicitní estetika Marcela Prousta*.

Zvláštní zvědavost

Ondřej Macl

„Wildea nesnáším,“ svěřil se Proust roku 1919 v dopise Jeanu Cocteauovi a v závorce doplnil: „Nebo ho spíše neznám.“ Není jisté, zda měl na mysli Wildeovy knihy, či jeho výstřední osobu, která po propuštění z readingského žaláře dožila a byla pochována v Paříži, pod sochou anděla s nadíťmi varlaty; spíše neznal obojí.

Z Wildeova díla, konkrétně z Úpadku lhaní, Proust citoval vícekrát jedinou pasáž, a totiž jeho dojetí nad sebevraždou krasavce z Balzakova Lesku a bídy kurtizán: „Za jednu z největších tragédií svého života pokládám smrt Luciena de Rubempré.“ Když tuto větu vložil do úst baronu Charlusovi, obešel se i bez zdroje: „Nevzpomínám si už, který člověk s vybroušeným vkusem dal tu odpověď, když se ho někdo zeptal,

jaká událost ho v jeho životě nejvíc zarmoutila: Smrt Luciena de Rubempré v Lesku a bídění.“

A v esejích Proti Sainte-Beuveovi se neubráníl myšlence, že Wilde se o pár let později svým Lucienem opravdu stane: „Co jiného je Lucienův konec ve vězení, tváří v tvář zhroucení skvělé kariéry pod jasným důkazem intimního styku se zločincem, než předobraz — aniž to Wilde zatím tuší — toho, co se mělo stát jemu samotnému?“

O jejich osobním míjení se tradují historky. Seznámili se nejprve na jednom večírku, kde mladý a neznámý Proust zaujal Wildea svými znalostmi anglické literatury, zejména tvorbou George Eliotové a Johna Ruskina. Při té příležitosti ho dokonce pozval na večeři k sobě domů, na rozlehlý Haussmannův bulvár číslo popisné 102.

Bohužel se o několik minut opozdil a nechal hosta čekat v salonu, respektive v koupelně, kam se host zavřel.

„Jste nemocný?“ otázal se Proust, když konečně došel.

„Tady jste!“ odpověděl Wilde, „nemocný ani v nejmenším. Těšil

jsem se, jak spolu o samotě povečeříme, jenže když jsem zahlédl u stolu i vaše rodiče, ztratil jsem kuráž. Sbohem, pane Proust!“ Podle jiné verze stačil ještě prohodit: „Jak je to u vás doma ošklivé.“ A na Francouzova opakovaná pozvání už nereagoval.

Do třetice se náhodou potkali na jiném večírku, kde na sebe pohlédli se zvláštní zvědavostí.

Že tehdy Proust zatím nečetl ani George Eliotovou, ani Johna Ruskina a nebydlel na Haussmannově bulváru? S historickými fakty si vystačí pouze lidé s nedostatkem představivosti. I kdyby se nic z toho nestalo, Wilde každopádně ztělesňoval mezní případ toho, čemu v sobě ani Proust nedokázal zamezit, co v něm přinejmenším vzbuzovalo zvláštní zvědavost. Mluvíme o homosexualitě? O „somdomii“ — jak znělo nařčení na jedné návštěvě, jež vedla až k Wildeově pádu? Spíše šlo o lásku, která se neodvažuje vyslovit své jméno.

Autor je spisovatel, publicista a performer.





A má smysl to číst?

Otázka:

Má podle vás smysl číst i po sto letech
Hledání ztraceného času? A proč?



Eva Krásová

literární vědkyně

Hledání ztraceného času určitě má cenu číst, protože obsahuje řadu témat, která dnes rezonují možná i více než v době jeho vydání. Myslím, že Proustovu dílu paradoxně škodí jeho pověst: lidé si většinou *Hledání ztraceného času* představují jako nesnesitelně dlouhé nezáživné líčení myšlenkových pochodů hrdiny, a přitom kdyby se do něj začtli, zjistili by, že před sebou mají nejen brilantní obraz společenských vztahů, ale i tematizaci aktuálních problémů, jako je queer, situace žen ve společnosti či moc peněz. Kromě toho je *Hledání* v nelepším slova smyslu fenomenologií jednoho lidského života, se spoustou nezapomenutelných scén a obrazů, které čtenáři přes svou odtažitost připadají známé a dotýkají se čehosi záhadně obecného v nás. Navíc nejnovější vědecké práce věnované Proustovi objevují často netušená fakta, například monografie Giana Balsama *Proust and His Banker* zkoumá — s velmi zajímavými výsledky — souvislost jednotlivých částí *Hledání* s Proustovou finanční situací a dává nám nahlédnout do málo známé vrstvy života předválečné Evropy. Těm, kdo chtějí s knihou začít, bych doporučovala nedbat na poučky teoretiků a klidně začít číst od prostředka — hlavně někdy vstoupit.

Zbyněk Vybíral

psycholog

Samozřejmě! Proust byl preciznějším tvůrcem, který se ve sterých psychologických nuancích spolehl na výmluvnost detailu. Dílky skládají neuspěchaně celek, výstižnost vyjádření se chvěje autorskou nejistotou a výslednou suverenitu přisuzuje románu čtenářská fascinace. Proust se snažil být přesný, nikdy ne přibližný. Ať popisoval city syna k matce a babičce, trýzeň žárlivosti, živoření v podezíravosti, cestu vlakem,

návštěvu divadla, salonu nebo ateliéru, břemeno homosexuality, židovství, rozkladný vliv šiboletu, kterým v jeho době byl postoj v Dreyfusově aféře, snobství šlechty, dopad umění; nebo třeba servilitu a snahu zalíbit se, hanbu za druhého, hranici mezi zdravím a bludem, druh úsměvu nebo psychosomatické neduhy. Jeho *Hledání* dává i lekci z kognitivní psychologie, mám na mysli obsáhlé pasáže o konotacích obsahu jmen a názvů míst, pasáže o paměti a vzpomínání. Podle mě předvedl a stvrdil možnost svrchované umělecké rekonstrukce doby i psychických pochodů.

Jiří Dynka

básník

Odpovědně odpovědět... to bych musel *Hledání ztraceného času* znovu (počtvrté) přečíst — zkusit, zda Proustovo veledílo obstojí být deponováno v mé knihovně poslední (azurovidné) vůle. Je načase...

Jiří Trávníček

literární historik a čtenářolog

Witold Gombrowicz: „To županovo-frakové ovzduší jeho díla mě odpuzuje.“ Isaac Bashevis Singer: „Nemohl jsem Prousta dočíst. Tolik svazků, to je proti duchu literatury. Tak dlouhé romány jsou psány pro profesory.“ Souhlasím s oběma pány. Pro mě samotného byl celek k neučtení. Navíc ten obludný literární narcisismus, až běda francouzský, čili nezřízeně dekoratérský. Dost dobře jsem nechápal, proč by z celého *Hledání ztraceného času* nemohla existovat jen „Swannova láska“. Ten zbytek mu měli vymluvit redaktori, neváhající při tom použít i krajní prostředky. Přišli bychom o něco? Dnes hlavně položka v dějinách literatury, arcit taková, kolem níž se stále spřádají estétsko-snobské tanečky a která znovu a znovu sytí tucty doktorských disertací. Stačilo.

Barbara Gregorová

divadelní dramaturgyně

Hledání ztraceného času je román, který vás zanechá v trvalém údivu. A ten údiv v průběhu četby získává různé dimenze, protože vám dovolí nahlédnout všude, kam se odvážíte. Je tak současný, že se chvílemi musíte znovu ujistit, zda čtete román z počátku dvacátého století, a přitom vás s naprostou samozřejmostí uvrhne do určité podoby „proustovského“ světa, který už dávno neexistuje. Čas je tu hlavní postavou i velmi nenápadným komparesem defilujícím mezi stovkami příběhů, postav, míst, chutí i vůní. Někdy naprosto ničemu nerozumíte, nechápete, kde jste se to octli, kdy proboha ta věta konečně skončí, a za pár stran vám tečou slzy dojetím, jak někdo dokázal tak přesně vyjádřit to, o čem se vám i těžko mlčí. Proustovský jazyk vás donutí ke zcela odlišnému způsobu vnímání reality, které je natolik návykové, že ho pak s menším či větším úspěchem neustále „hledáte“. Dívat se na svět proustovským očima je v běžném životě téměř nemožné, ale když se to někdy na chvíli zadaří, víte, že četba ještě neskončila.

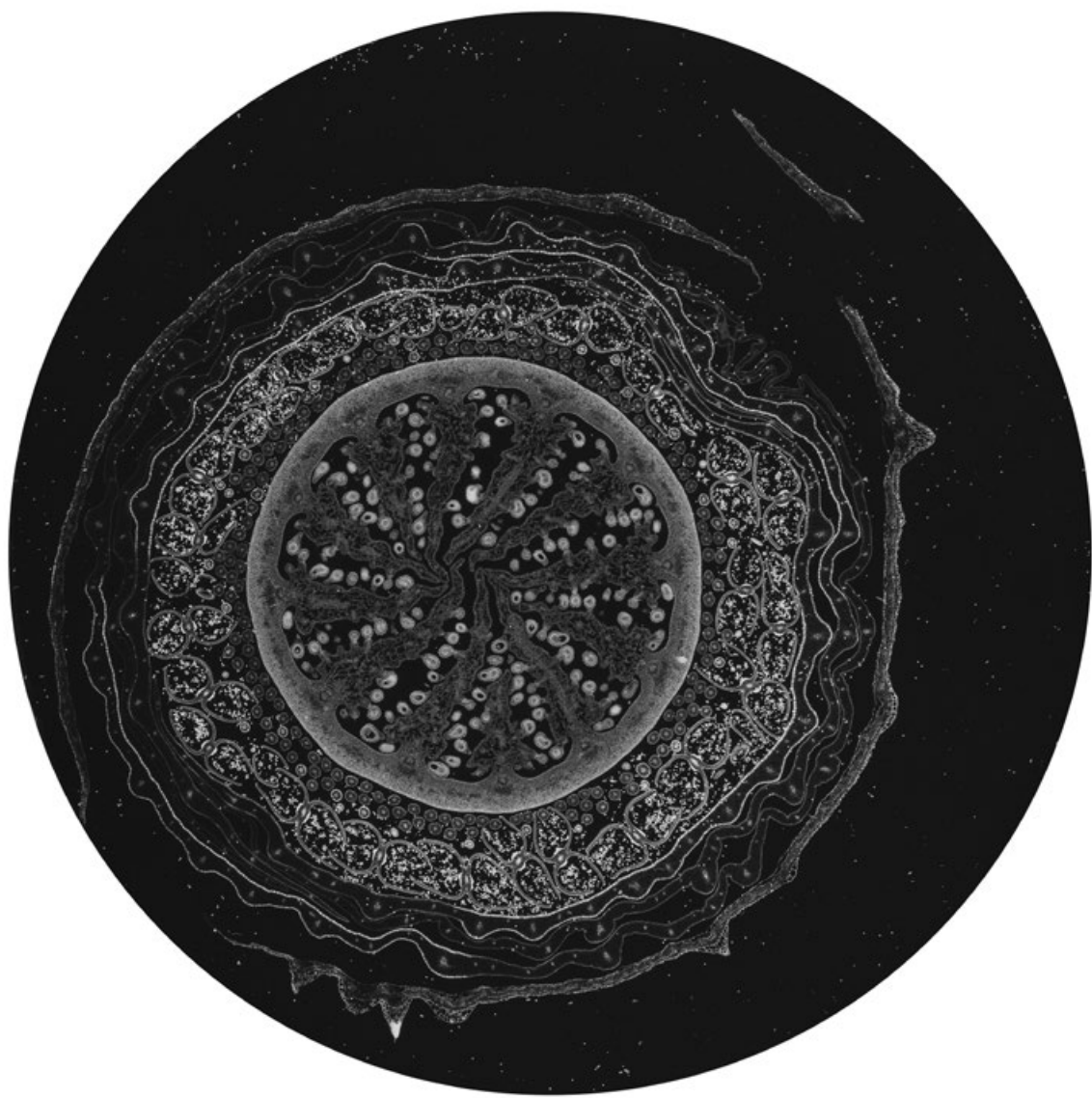
Nelepší odpověď na zadanou otázku má samozřejmě Marcel Proust sám:

Hodina není pouze hodinou, je to nádoba naplněná vůněmi, zvuky, plány a klimatickými zvláštnostmi. To, čemu říkáme realita, je určitý vztah mezi dojmy a vzpomínkami, které nás současně obklopují — vztah, který odpadá při pouhém kinematografickém způsobu vidění, takže to se od pravdy vzdaluje právě tím víc, čím víc se na ni chce omezit...

Kdo se nebojí vstoupit do času a vztahu, který má trvalé následky, je připraven na četbu románu. I když na Prousta se svým způsobem připravit nedá, stačí ten údiv. ●



Ondřej Příbyl, *Preparát*, fig. 3, 2022, gelatin silver print, 19 cm



b

• • •

Skrze žebra oken
neurotické žaludky
řivotů

• • •

Říjnové slunce
jak lampa u výslechu
dořaduje příznání

• • •

Zvrací
a vedle v křesle
zkamenělina
dálkový ovladač
v ruce

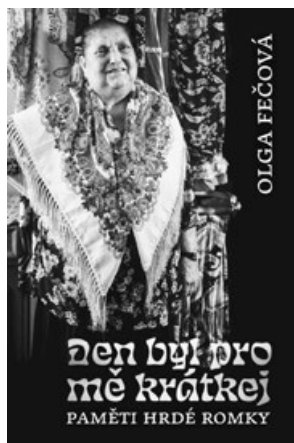
• • •

Vynesli tělo
zařačované igelitem
dali do starého výtahu
jak koberec
před domem nalořili
do pohřebního vozu
a pomalu mizeli
tichým dvorem
Živote jaký jsi byl
zítra ráno
sjeďe někdo
tím starým výtahem
a půjde do krámu
u pokladen za ucho
igelitky oběšené



Do naší romské minulosti

Alena Scheinostová



Olga Fečová
Den byl pro mě krátkej.
Paměti hrdé Romky
 Paseka, Praha 2022
 224 stran

Autobiografická vyprávění a memoáry patří k romské autorské tvorbě od samého jejího počátku na přelomu šedesátých a sedmdesátých let minulého století. Jakmile se romským autorům otevřely první možnosti publikovat, vystoupili vedle folklorních ohlasů i se svými písemně zachycenými vzpomínkami a memoárová próza se natrvalo ustálila jako jeden z nejobvyklejších romských žánrů. Což i vzhledem k návaznosti na oblíbený orální romský žánr „vakeribena pal o dada“ — vyprávění o předcích — není zase tak neobvyklé.

A pak je tu ještě jeden důvod, paralelní s těmi, pro něž romská autorská tvorba vůbec vzniká a které ji po všech stránkách formují: vůle vyslovit ryze romskou zkušenost, formulovat svou identitu, zachytit útržek odplývající minulosti, aby člověk s dalšími takovými útržky poskládal a pomohl uchovat svědectví o vlastní komunitě, která nepřišla „odnikud“, ale má svou jedinečnou minulost, jež spoluutváří

to, čím je tato komunita dnes. Jako součást tohoto širokého memoárového proudu se čtenářům dostávají do rukou dva nedávné knižní počiny dvou autorů — *Den byl pro mě krátkej* aktivistky, hudebnice a pěstounky Olgy Fečové (1942—2022) a *Skutečná cesta ven* novináře Patrika Bangy (nar. 1982). Pro oba z nich představují knižní debut, oba své vzpomínky napsali v češtině, nikoli romsky, a oba je vydali v prestižních majoritních nakladatelstvích — byť na vzpomínkách Fečové se společně s pražskou Pasekou podílel i malý romský Kher; Bangovu knihu pak vydal brněnský Host. Tím ale jejich podobnost pozvolna končí.

Ze Slovenska do Čech a na pódia

Oba autory od sebe dělí několik generací, což pro Romy dvacátého a jednadvacátého století znamená radikálně větší zkušenostní i kulturní rozdíl, než by tomu bylo u stejně starých českých spisovatelů z řad Neromů. Fečová se narodila ve východním cípu Slovenska za druhé světové války, tedy v době, kdy Romové čelili krutému pronásledování, ztrátě domovů a možností obživy či příležitosti se vzdělávat. Se svými rodiči se jako malá přestěhovala po válce do Čech, kde zdejší průmysl chudými slovenskými Romy doplňoval prořídle pracovní síly. Prožila nástup komunismu s jeho zprvu poměrně vstřícnou, záhy však tvrdě asimilační politikou, období sovětské okupace i konec totality, který pro Romy znamenal také ztrátu pracovních příležitostí, nárůst rasismu a nejednou i rychlý pád na sociální dno. Zažila však také romské etnoemancipační vzepětí, na němž se sama podílela, i postupné rozrůstání vrstvy romské inteligence, elit, které se prosazují i v mainstreamu a zároveň jsou vzory a pomocníky dalším členům vlastní komunity — ona sama byla jednou z nich. Byla

manželkou slavného romského hudebníka Jožky Feča, pracovala jako romská asistentka pedagoga, založila dětský hudebně-divadelní soubor Čhavorikaňi luma (Dětský svět) a další skupiny, s nimiž vystupovala na festivalech i v zahraničí, v těchto kroužcích i v pěstounské péči se postarala o desítky dětí, které by jinak leckdy skončily bez perspektivy.

Rozsah činnosti této „hrdé Romky“, jak se sama označuje v podtitulu svých pamětí, je ohromující a její pozorovací talent výjimečný. Všemi těmito rozmanitými prostředními provází s podmanivým vtípem a všepronstupujícím optimismem. Kapitolku „Jak jsme se nabourali do bytu v Truhlářské“ už znají ti, kdo četli loni vydaný povídkový soubor z produkce Kheru *Všude samá krása*, kde své vzpomínky na dvacáté století soustředily dvě desítky romských autorů a autorek. I napodruhé však okouzlí scéna, kde mladá rodina Fečové marně čeká na přidělení vlastního bydlení, až se na radu přátel odhodlá vlámat do nepoužívaného bytu. „Co můžou udělat, maximálně vás vystěhují.“ To sice nastane, ale po týdnu tvrdohlavého bivakování na dvoře, který Fečová ve svém nezlomném optimismu líčí jako nejkouzelnější idylu, OPBH rodině konečně vytoužený byt sama odemkne.

Neromský čtenář nad úryvkem možná zprvu zavrtí hlavou a poznamená něco o „typických cikánech“. Vyprávění „zevnitř“, hlas ze středu romské komunity, však zasazuje situaci do úplně odlišných souvislostí. A tato epizoda, stejně jako početné další (třeba i ta, jak Fečová musela v těsně porevolučním čase na hranicích pracně vysvětlovat, že autobus plný romských děvčat nevezze za hranice „na prodej“, ale na koncertní vystoupení), pomůže pochopit mnohé o tom, čemu se poněkud blahosklonně



říká „romská jinakost“ a za čím nebývá nic víc než předsudek pramenící z neznalosti pozadí a kontextu.

I „velké“ události (od války přes Srpen nebo Listopad, nástup neonacismu či romskou emigraci do Kanady) získávají v podání Fečové na chuti díky tomu, že jsou nazírány z přelidněného pavlačového domu či sídliště na okraji Prahy, z autobusu plného romských dětí z ghett nebo z lavice střední školy v Kolíně, kam Fečová usedla v šedesáti letech, už jako známá a respektovaná osobnost a matka a babička široké rodiny.

Zmiňme alespoň na okraj, že kniha *Den byl pro mě krátkej* je typickou „collaborative lifestory“, tedy nikoli samostatným uměleckým dílem, ale výsledkem spolupráce pamětnice a editorů, kterými v tomto případě byly redaktorky nakladatelství Kher Lenka Jandáková a Jana Habrovcová. Ty pracovaly s vlastními zápisky Fečové, ale také se zvukovým záznamem jejího vyprávění a s dalšími zdroji, včetně nahrávky pro projekt orální historie společnosti Romea Paměť Romů.



Patrik Banga
Skutečná cesta ven
Host, Brno 2022
200 stran

Z Žižkova na ulici a do novin

Těžiště vzpomínání Olgy Fečové leží v dětství, v osadě na Slovensku, odkud pocházeli její rodiče a kde jako malá trávila léto u své pozoruhodné babičky Beřanky. Jen zlehka se dotýká

období, jehož reflexi ve své knize naplno rozvine druhý autor, Patrik Banga — a tím jsou devadesátá léta, která jsou dnes Romy chápána jako divoké období plné nikoli otevřených možností a bezbřehého rozvoje, ale strmému úpadku. Právě v tomto období pro romské komunity skončilo i to málo sociálních jistot, Romové houfně přicházeli o práci, propadali se do závislostí, byli vystěhováváni do ghett a rozpadaly se i dosavadní alespoň křehce fungující vztahy s Neromy. Šikana úřadů a rasis-tické napadání ze strany skinheadů i „běžné společnosti“ se stalo každodenní realitou. Zatímco Fečová o tato negativa pouze zavádí — mnohem více je uchvávena příběhem obrozující se romské kultury a vzdělanosti —, *Skutečná cesta ven* Patrika Bangy je naopak těchto temných zkušeností plná. Čtenář, a zvláště ten, který k romské tvorbě teprve letmo přičichl a tato fakta se mu ještě nedostala pod kůži, tu obdrží svou porci toho, co bychom snad mohli s trochou nadsázky označit jako „romskou drsnou školu“. Nenajdeme tu „fečovskou“ laskavost ani nostalgii. Bangova kniha je jako zlobný výkřik plný vzteku, bolesti, bezmoci, ale i odhodlání se nedat.

Je to sice postoj, s nímž se v romské tvorbě nesetkáváme poprvé (podobně mimochodem vyznívá i autobiografický počin Bangova bratra Radka *(Ne)pošli to dál* vydaný v loňském roce v nakladatelství XYZ, vůči němuž se přitom sám Patrik Banga veřejně dosti nesouhlasně vymezil), ale není samozřejmý. Navíc autorita veřejně známého autora-novináře, který od přelomu tisíciletí pracuje v prestižních médiích, dodává vylíčeným zážitkům na mrazivé autenticitě. Nad popisem bití patnáctiletých romských kluků policisty, kteří je bezmocně připoutali k radiátorům na policejní služebně, kam je svévolně odveklí čistě kvůli barvě pleti; nad líčením polosvěta pražských šmelinářů a fetáků, kterým Banga určitou dobu pomáhal jako terénní pracovník; anebo nad průletem rozbombardovanou Jugoslávií, kam se vypravil nejdříve víceméně náhodně a později organizovat humanitární pomoc, jako bychom slyšeli vědouce, vynuceně klidný hlas reportéra komentujícího všechna tato dramata

s profesionálním odstupem. Za ním však lze vytušit dodnes nezpracované emoce, které místy přece jen vyubublají na povrch.

Možná to z obou bude spíš Bangova kniha, která nezapadne ani v mainstreamu. Nejen proto, že razantní, nelítostné líčení cesty malého cikánského sígra z rozmláceného, prokouřeného žižkovského bytu přes zvláštní školy a policejní stanice do Jugoslávie zdivočelé válkou a odtud do openspaceů celostátních médií je prostě dobrý, ostře vypointovaný příběh, který strhne víc než sebestoputavější vyprávění laskavé stařenky. Jde také o to, že postava Roma-rebela, vnitřně svobodného hrdiny jdoucího si vždy za svým, naplňuje určitou romantizující představu, kterou o Romech má většinová společnost nejméně od dob národního obrození (jak před desetiletím ve své monografii *„Cikáni“ a česká vesnice* popsal literární vědec Daniel Soukup), a neromský čtenář se tak bude možná cítit uspokojen, že právě toto od romského spisovatele čekal.

Za našimi hranicemi podobně vyprávějí třeba kanadský Rom Ronald Lee nebo rusko-arménská Romka žijící ve Spojených státech amerických Oksana Marafiotiová. Stejně jako u Patrika Bangy tu násilí, drogy, rozbité vztahy, rasismus, hudba a zbytky starobylých tradic ani hledání méně čestných životních strategií nikdy nejsou samoúčelné, nechtějí ani ohromit, ani ubít. Jsou autentickou výpovědí o tom, co znamená být Romem, stejně jako jí jsou smířlivé vděčné vzpomínky Olgy Fečové. Doplňují mozaiku. „Chtěl jsem vytvořit záznam doby, ukázat, co se dělo,“ popsal v jednom rozhovoru Banga. Shodně s Fečovou i s tolika jinými romskými autory se se čtenářem dělí o svůj — a proto jedinečný — kus historie a zve, aby-chom jí čelili spolu s ním. A i když možná romské knihy ještě nějakou dobu nebudou lámat prodejní rekordy, jsou hlasem naší společné minulosti, který by se bez jejich díla nikdy neozval.

Autorka je novinářka a literární publicistka, redaktorka Katolického týdeníku.






Zbavit se nálepek a neztratit romství

Ondřej Nezbeda (ed.) — Renata Berkyová — Alena Scheinostová — Kryštof Eder

„Je to jako srovnávat *Babičku* Boženy Němcové a *Sestru* Jáchyma Topola. Ty knihy jsou tak odlišné, že kromě romské etnicity autorů nemají společného vůbec nic,“ prohlásila publicistka Alena Scheinostová před diskusí o knihách Olgy Fečové a Patrika Bangy. Co ale z odlišnosti vzpomínkových knih romských autorů, které dělí několik generací, vyplývá? Skutečně se v ničem neprotnou? A jak vyprávějí o romsko-české minulosti?



Renato a Kryštofe, taky si myslíte, že ty knihy nemají téměř nic společného?

KE: Prvně jsem přečetl knihu Patrika Bangy a potom paměti Olgy Fečové a říkal jsem si, že by možná bylo vhodnější udělat to naopak, protože by se mi jejich autorské hlasy lépe doplňovaly. Olga Fečová se mi zdála místy až moc smířlivá, harmonická, ale v období po Listopadu se její kniha s tou Bangovou protнула a myslím, že obě zajímavě předestírají tehdejší zkušenost.

RB: Musím se přiznat, že můj první dojem byl úplně stejný jako Alenin. Říkala jsem si, jak vůbec někoho napadlo porovnávat knihy, které se naprosto liší typem autora, redakčním přístupem, jazykem. Ale postupně, když jsem se nad tím víc zamyslela, začaly určité společné linie a perspektivy vystupovat.

Renato, vy jste mi řikala, že jste ty knihy četla střídavě, po kapitolách. Jaký to byl čtenářský zážitek?

RB: Nebyl v tom žádný záměr, nějaký inovativní způsob, jak porovnávat dvě knihy. Naopak jsem myslela, že to bude efektivní úspora času, což se úplně nepotvrdilo. Navíc jsem ty knihy četla v jinou denní dobu. Patrika Bangy vždycky večer před spaním a Olgu Fečovou přes den. Bylo dost těžké přenést se vždycky z jedné do druhé, protože Olga Fečová vypráví se silným sentimentem, je to úplně jiný jazyk než Bangův, který je naopak svižný, turbulentní, má drajv.

Aleno, našla jsi přece jen nějaké spojení těch knih třeba v devadesátých letech? A co z té odlišnosti, kterou jsi zmiňovala, vyplývá?

AS: Časově se samozřejmě protínají, což je velmi důležité a užitečné, protože i Romové devadesátky prožívali různě. Patrik Banga klade důraz na tu mizérii, turbulentnost, kdy se hroutily způsoby života a soužití Romů, ať už mezi sebou, nebo ve vztahu k většině. Přicházeli o práci, byli vystěhováváni do ghett. Autor velice plasticky popisuje zvlášť policajtů a učitelů nebo prostě neromských autorit, které šikanovaly bezbranné

Konečně tu vzniká dobrá romská literatura. A obě ty knihy představují velmi dobrou romskou literaturu

Renata Berkyová
spisovatelka a historička



romské kluky čistě proto, že mohly. U Fečové je obrázek devadesátých let naopak laskavý a smířlivý — podobně jako celé její paměti. Vypráví jako hrdá Romka, laskavá babička. Sice třeba zmiňuje, jak se ujala děti z ulic severočeské Krupky, které tam byly ponechány samy sobě a propadaly se do drog a jiných patologií, ale zpětně to nahlíží jako příležitost, kdy mohla děcka z tamního prostředí vytáhnout a nabídnout jim jinou perspektivu.

Když se dostává ke konfliktnějším epizodám, skoro nikdy je nelíčí z pozice oběti jako Patrik Banga. Ona je ta, která vše s humorem a velkou mentální silou i určitým nadhledem prostě vyřeší. V jejich pamětech je třeba kapitola o tom, jak jela s dívčím sborem zpívat do Rakouska a celníci je nechťeli pustit, protože si mysleli, že je pasačka a veze holky do ciziny prodávat jako prostitutky. Olga Fečová jim však vysvětlila, jak to je, a oni je pustili. Patrik Banga se proti rasistickým projevům naopak bouří. V romské kolektivní paměti se

objevují oba hlasy a je dobře, že nyní díky dvěma rozdílným knihám zaznívají.

Renato, seděla vám spíš ta idealizovaná forma vzpomínek Olgy Fečové, nebo „drsná romská škola“ Patrika Bangy?

RB: U Olgy Fečové jsem přemýšlela o tom, jak je důležité, že nebyla ledajaká Romka z Prahy nebo ze Slovenska. Ona skutečně byla velkou osobností, rozhodně v rámci romské společnosti, tím, co všechno dokázala, jak žila a ovlivnila život i dalších členů rodu Fečových. A své zkušenosti předávala dál. Viděli jsme to na křtu knihy, kde dcery, vnučky a snad ještě i pravnučky velmi dojemně zpívaly na počest matky rodu. Ty dvě knihy se těžko porovnávají. Olga Fečová měla silný vliv na česko-romskou společnost a její vzpomínky jsou velký přínos. Zároveň je pravda, že její literární jazyk a styl už známe od jiných starších romských autorů. Je velmi úzce spojený se vzpomínáním na dětství, rod a rodovou tradici, kulturní zvyky. Je možná otázkou, jak se v sedmdesátých letech, kdy začala vznikat psaná romská literatura, ustavilo romské psaní a jak na něj Olga Fečová navazuje.

Oproti tomu Patrik Banga je dítětem pražských Romů, narodil se tu, jeho vnímání světa je velmi individualistické, osobní, autorské. Čímž bych nechtěla snižovat autorskou hodnotu paměti Olgy Fečové. Je však třeba poznamenat, že její vzpomínky jsou zapsané z nahraných rozhovorů, které pak pomáhaly zpracovávat redaktorky romského nakladatelství Kher.

Co vám ale jako romské básniřce sedí osobně víc? Co vás víc oslovuje?

RB: Jsem dítě osmdesátých let jako Patrik Banga, takže je mi svým pojetím bližší a srozumitelnější. Jeho kniha je napsaná současným jazykem, je rychlejší, stejně jako je rychlejší současnost. A taky se mi líbí, že v tom je Patrik Banga od začátku do konce sám za sebe. Dokonce si sám napsal doslov. Ten u podobných knih obvykle píše editor. Ale když se vrátím k Olze Fečové, byla jsem nadšená, jak velkou práci si s její knihou editorky daly. Líbil se mi i úvod Jany



Horváthové a doslov Zbyňka Andře. Ty dvě knihy zkrátka ztělesňují dvě na sebe navazující tradice romského psaní, které jsou velmi odlišné.

Vnímali jste to, Aleno a Kryštofe, podobně?

KE: Já jsem to měl naopak. Mnohem více mě oslovily paměti Olgy Fečové. Její autorský záměr je samozřejmě jiný, spoustu věcí dořikává, vysvětluje, z knihy je cítit tendence vyhlazovat společenské třecí plochy, které tu pořád existují. Zatímco Patrik Banga, jak to sám vyjádřil v jednom rozhovoru, chtěl popsat dobu z pozice Roma. Především si ale myslím, že se s knihou Patrika Bangy mělo víc redakčně pracovat. Ve zmíněném rozhovoru mimo jiné řekl, že byl během psaní permanentně naštvaný. Nechtěl bych obrušovat hrany té naštvanosti obsahově, ale stylisticky ano — je tam spousta vět, které jsou neobratné, nesedí nebo nedávají úplně smysl. Nepřičítal bych to ovšem na vrub Patriku Bangovi, ale redakci, která u Olgy Fečové naopak byla perfektní.

Nedodává ta surovost a syrovost jazyka knize Patrika Bangy autenticitu a přesvědčivost?

AS: Já naprosto souhlasím s tím, co říkal Kryštof, ta knížka by potřebovala pečlivější redakci. Tady nejde o surovost nebo syrovost jazyka. Patrik Banga je zkušený novinář, takže psát umí a ví, jak dosáhnout určitého efektu. Ten se ale snižuje, když nedoladí jednotlivé věty, které najednou jako by vypadly z výroční zprávy nějaké neziskovky, což je nejspíš způsobené tím, že v tomto prostředí autor pracoval. Patrik Banga taky v jednom z rozhovorů přiznal, že měl tu knížku v podstatě napsanou a pak ji načas odložil. Až za covidu k ní znovu sedl a dopsal poslední kapitoly. Někdo z redaktorů mu však měl říct, že na ty předchozí nenavazují. Patrik Banga tu vypráví, jak „na pankáče“ dovezl kamion s humanitární pomocí do uprchlického tábora v Černé Hoře, a najednou přijde brutální přerыв a v další kapitole píše, že je sice vážně nemocný, ale v podstatě dosáhl toho, co chtěl, dělá ve velké redakci a všichni vidí, že i Romové to můžou někam dotáhnout.

Banga nepotřebuje kontext, vysvětlování, předmluvu. Jeho kniha je autentická, má drajv, je sebevědomá

Alena Scheinostová
novinářka a literární publicistka



I přes tyto výtky je ale jeho kniha úžasná v tom, jak je autentická a jaký má zmíněný drajv. A taky se mi líbí její sebevědomost. Existuje tady dlouhá tradice vydávání romských knih založená Milenou Hübschmannovou, o které mluvila Renata a k níž se řadí obě editorky knihy Olgy Fečové. Znamená to vydat knihu i s kontextem, doprovodit ji fotografiemi, zasadit vyprávění do historických souvislostí a doplnit je vysvětlujícími studií. Ono je to užitečné, často snad i nezbytné. No a do toho přijde Patrik Banga, který se rozhodne, že jeho knížka nic takového nepotřebuje. I jeho nakladatel se rozhodne, že se bez toho kniha obejde, protože jeho svědectví ob stojí samo o sobě. A já s tím souhlasím. Navíc se jedná o čtenářsky vděčný příběh kluka, který navzdory počátečním nerovným podmínkám jde do všeho po hlavě, zažije strašné věci, ale prorve se s tím, až nakonec prorazí. V knize jsou vulgarismy, drogy a další „sexy“ věci.

Proto jde o tak odlišné knihy. Umím si představit knížku Olgy

Fečové na prvním stupni základní školy v hodinách dějepisu, občanské nauky, když přijde řeč na společné dějiny, na romskou menšinu a její lidové zvyky. Knížku Patrika Bangy si představuju spíš na druhém stupni v hodině literatury jako ukázkou určitého žánru, ať už romského, nebo neromského.

Nebylo vám chvilkami líto, že jsou to obě vzpomínkové prózy? Že se ani jeden z autorů nepokusil tak zajímavá témata zpracovat románově?

RB: Pokud by to měla být próza, fabulovaný příběh, tak v jakém smyslu? Oba autoři chtěli sdílet svou zkušenost, protože považují svůj život za sdílení hodný. A obě knihy se opět potkávají i v tom, že se snaží komunikovat s neromským světem a sdílet s ním svou osobitou, romskou zkušenost. Ukázat, že když někdo někomu celý život bude říkat, že je hloupý a že nic nedokáže, tak takový zůstane a skutečně nic nedokáže. A jak těžké je takovému nátlaku nepodlehout.

KE: Já si říkám, jestli by taková próza byla uvěřitelná a jestli by autoři nemuseli v některých momentech takříkajíc ubrat. Zdá se mi totiž, že v případě těchto knih se potvrzuje klíšé, kdy život předčí fikci. Představ si, že bys četl o tom, jak se mladý Rom sám vydá do utečeneckého tábora v Jugoslávii organizovat humanitární pomoc...

Narážel jsem tím na to, co Alena Scheinostová píše v kritice, že většina romských knih jsou memoáry nebo vzpomínkové prózy, povídky nebo poezie. Román ale žádný. V případě Patrika Bangy se mi zdálo, že by to zvládl.

KE: Já myslím, že se všude čeká na nějaký román, ať už si literaturu vymežíme jakkoli a kdekoli. Navíc to samozřejmě vůbec neznamená, že když Patrik Banga vydal tuto knihu, že nemůže v budoucnu napsat román. Ostatně jsem slyšel, že už připravuje další knihu.

Nechtěl bych z knihy Patrika Bangy dělat román, jen mi při čtení došlo, jak se romská literatura za poslední roky posunula a že na to má.



AS: Romská literatura na to má v podstatě už mnoho let. Naráží ale i na zcela praktická omezení, protože knihy mezi Romy nepišou profesionální spisovatelé nebo intelektuálové, kteří by si mohli sednout a psát si román. Často jsou to lidé zaměstnaní v úplně jiných oborech. Třeba Eva Danišová píše beletrizované věci, její texty mají literárně takřka dokonalý tvar, ale žije se jako sociální pracovnice, navíc je maminka, babička. Takže když večer přijde z práce, má doma další směnu. A to volání po velkém romském románu je, jak říkal Kryštof, v podstatě klišé. Romská beletrie tady je, stačí si ji najít. Pokud budeme chtít beletrizovaná devadesátá léta nebo nultá léta dvacátého prvního století, tak o těch ve svých prózách píše Ilona Ferková. Máme tu Ivetu Kokyovou a spoustu dalších kvalitních romských autorů a autorek a nevím, proč bychom ten úkol měli nakládat zrovna Patriku Bangovi, je to koneckonců jeho věc.

Nechci to na něj nakládat. Jen by mě zajímalo, jestli to není další impuls pro to, aby se tu objevil ne velký, ale prostě romský román.

KE: Já myslím, že to jako nějaký impuls fungovat může. Kniha Patrika Bangy je čtivá a jeho příběh tak dramatický, že může rezonovat. Ostatně přitažlivá jsou i devadesátá léta, o nichž Patrik Banga píše a jimž se tuzemští autoři příliš nevěnují.

AS: Anebo může kniha rezonovat u případných nakladatelů, což je mimochodem další úskalí nebo otázka k diskusi. Romští autoři to můžou napsat, ale kdo to pak vydá a kdo tomu pomůže na svět?

V čem by ty knihy mohly většinového čtenáře přivést k reflexi česko-romské minulosti?

RB: Co se týče faktografické satisfakce, přijde mi kniha Olgy Fečové mnohonásobně přínosnější. I z hlediska času, který popisuje — to je skoro sto let života Romů. Poválečná migrace do Čech, normalizace a polistopadové období navrch. Jako šlehačka s třešní.

KE: To může u Patrika Bangy fungovat taky. Jen namísto šlehačky dostaneme ránu pendrekem.

Kniha Patrika Bangy je čtivá a jeho příběh tak dramatický, že může rezonovat. Mě ale víc oslovily paměti Olgy Fečové

Kryštof Eder
literární kritik a nakladatelský redaktor



AS: Mě ta otázka, co nového se romský čtenář z knihy dozví, pokaždé znovu překvapí.

Neptal jsem se, co nového se dozví, ale k jaké sebereflexi by ho mohla přimět.

AS: Já vím, že jsi to tak asi nemyslel, ale já tuhle otázku dostávám dvacet let, co se zabývám romskou literaturou. A připadá mi, jako bychom neustále objevovali Ameriku. Romská menšina je tu s námi od čtrnáctého století a romská literatura nejméně padesát let. A stejně se s každou nově vydanou romskou knížkou objeví údiv: Hele, oni mají Romové literaturu! Začíná to být trochu otravné. Proč tohle všechno už dávno nevíme? Proč k tomu pořád přistupujeme jako k něčemu exotickému, co je strašně jakoby objevné nebo šokující? Těším se, až se tu objeví kniha romského

autora, která bude silná a přijímaná prostě jen proto, že je v ní silný literární hlas.

Myslel jsem to skutečně jinak. Při čtení knihy Patrika Bangy mě překvapilo, že bylo ještě v devadesátých letech možné, aby policajti přivázali čtrnáctileté kluky na několik hodin k radiátoru, pak je profackovali, odvezli na periferii Prahy a tam je vyhodili z auta. Proto mě autor přiměl reflektovat rasismus devadesátek ještě jinak, než jak si ho jako dítě pamatuju.

AS: Je pravda, že to, co popisuješ, už je známka dobré literatury, která najednou přinutí čtenáře otevřít oči. V tom tady určitý posun je.

RB: Posun je i v tom, že jsme se tu sešli, abychom porovnali dvě romské knihy. Ne proto, abychom tu představili jednu knihu romského — wau! — autora. Máme možnost porovnat dva přístupy ediční práce, dva velmi odlišné styly, literární jazyky. A to už je podle mě velmi dobré znamení toho, po čem volám — aby se romští autoři nebrali jednou velkou rukou „každý, kdo píše, pojďte sem“. Už je tu nějaká úroveň, už se tu konečně vytváří dobrá romská literatura. A obě diskutované knihy představují velmi dobrou romskou literaturu. Zároveň je pravda to, co popisuje Patrik Banga na konci svého vyprávění — že je otázkou, jestli bude vnímaný jako Rom, nebo prostě jako Patrik Banga. I když on to asi myslel ještě obecněji. Že by chtěl, aby už ve společnosti nikdo nevnímal Romy na základě jejich etnicity, ale každého individuálně. Na druhé straně kniha Olgy Fečové tento přístup vyvažuje; ukazuje, že je samozřejmě důležité vymanit se ze stigmatizujících nálepek, ale zároveň je významné neztratit to specifické — své romství. ●



K

Anna Fremrová

Kritiky

Stopy světa v individuální paměti



Annie Ernauxová
Roky
přeložil Tomáš Havel
Host, Brno 2022
280 stran

Bylo by snadné zařadit *Roky* Annie Ernauxové mezi literární díla sociální kritiky, jakými jsou v dnešní době například knihy Édouarda Louise. Francouzská spisovatelka a čerstvá nobelistka ve svých biografických románech systematicky tematizuje problematiku paměti, identity a sociálních tříd, ať už v případech, kdy se obrací do příběhů vlastního vykořenění z původně vesnického, dělnického prostředí, nebo třeba když z pozice levicové intelektuálky komentuje francouzskou politiku. Přestože ale svým psaním „prošlapala cestu“ jiným autorům, jako je zmíněný Louis, literární kvality její tvorby stojí na něčem jiném, než jsou kritické komentáře francouzské, potažmo současné západní společnosti.

V rozhovoru pro francouzskou online revue *Contretemps* zdůrazňuje rozdíl mezi „podstatou“, jež determinuje autora k určitému stylu a tématu psaní, a mezi okolnostmi, jež jeho psaní formuje, ale které si plně uvědomuje.

Annie Ernauxová využívá toho, že je její dílo nevyhnutelně ovlivněno jejím původem i genderem, nejen aby se vymanila z omezeného vnímání světa vymezeného třídou, v níž vyrůstala, ale hlavně jako nástroj literatury.

Vědomá práce s pozorováním a následným provazováním okolní skutečnosti s vlastní zkušeností se odráží také v letošním udělení Nobelovy ceny. Získala ji „za odvahu a klinickou pronikavost, s níž odkrývá kořeny, odcizenost a kolektivní omezení osobní paměti“, jak zaznělo ve zdůvodnění výboru. Přestože ocenění získala za celoživotní dílo, v jeho čele stojí právě aktuálně vydané *Roky*, ověněné množstvím francouzských i zahraničních cen. Předkládá v nich kolektivní portrét jedince poskládaný z hromady politických i každodenních událostí, útržků vzpomínek, fotografií, úryvků dobových seriálů, rozhovorů u nedělního oběda nebo intimních zmínek o sexuálním zranění a feministické emancipaci. Její memoárový román je tak zároveň literárním příběhem osobního života i dějin Francie — portrétem proměňující se reality od čtyřicátých let po jednadvacáté století.

Ztratit se v rocích

Z úvodních kapitol se na čtenáře sype zmatečný soubor vjemů, podobných pocitu po probuzení z živého snu nebo snaze vybavit si nejhezčí momenty letních prázdnin před dvaceti lety. Text tu připomíná spíše avantgardní pásmo než současný román, vršení obrazů a událostí u Ernauxové ale zdaleka není náhodnou asociací myšlenek.

Strípkovité vyprávění je zprvu poměrně čtenářsky náročné sledovat — a mohlo by možná od přečtení *Roků* i odradit. Časem se ale obrazy

rodinného života u oběda, citace reklam i dětská říkadla slévají ve svižně plynoucí, čtivou výpověď. Cestou vzpomínek na minoritní soukromé detaily i globálně významné události proniká hluboko do doby a její atmosféry.

Nepřeberné množství informací Ernauxová skládá k sobě tak, aby román nepůsobil jako encyklopedický výčet, a vyvažuje je přesně mířenými komentáři a popisy. Nic tu nepůsobí náhodně nebo přebytečně. Vše a všichni mají v dějinách *Roků* své pevné místo. A díky sem tam utroušeným poznámkám do závažných témat je román i čtenářsky zábavný. Američanům například vyčítá znečišťování planety i odpor k francouzským sýrům, změnu Leningradu na Petrohrad přisuzuje spíše než rozpadu Sovětského svazu snazší orientaci při četbě Dostojevského.

Listování fotoalbem

Vyprávění postupuje v knize chronologicky od dětství ve čtyřicátých a dospívání v padesátých letech až po dobu těsně před napsáním knihy. Každý dějinný úsek Ernauxová zahajuje popisem vlastní fotografie, jako by listovala obsáhlým albem, v němž v různých odosobněných momentech zachycuje své konkrétní já. Nenápadně tu odkazuje na dobovou módu, vlastní stárnutí i rodinné vztahy (někdy je na snímku sama, jindy se synem či vnoučkem na klíně).

Na pozadí světových dějin nabízí citlivý pohled do života dospívající a později stárnoucí ženy, měnící se s plynoucím časem. Zatímco v mládí je plná zápalu pro budoucnost (ať už politickou, nebo svou osobní), s postupujícími lety se nechává



ukolébat do „měkce vystlané přítomnosti“, až se — společně se zrychlujícím se tempem doby a technologií — ve stáří dostává k pocitu naléhavosti a úporné snaze „dát tvar své budoucí absenci“, tedy shrnout vše do jedné rozsáhlé knihy *Roků*.

Pro svou autobiografii si oproti obvyklému očekávání vybrala vyprávění především v neosobních konstrukcích, jakési kolektivní paměti, případně ve třetí osobě. Přestože linkou, která drží román pohromadě, je její život, mluví za širší „my“ — ať už je to generace, národ, nebo celá společnost.

Touhy a očekávání jejích současníků se formují spolu s volbami francouzských prezidentů spojenými s aktuální politickou situací nebo třeba s úmrtím slavných osobností (zejména spisovatelů a filozofů — autorka přece jen nezapře své povolání učitelky literatury). Proměny společnosti pak sleduje pečlivými odbočkami k dobové kultuře. Střídání generací neoddělitelně provází kultovní filmy, oblíbená hudba i aktuální literatura — a díky nim také Ernauxová tvoří mezi generacemi mantinely, vzniká „my“ odlišné od zastaralých trendů i od nepochopitelných zálib potomků.

Emancipace a osvobození

V rozsáhlém tematickém záběru *Roků* nicméně Ernauxová sleduje ještě něco širšího než historii své generace. Mezi problematikou třídního postavení, sexuální revolucí, politickými očekáváními nebo nástupem televize a internetu se proplétá otázka po tom, co znamená svoboda — a jak se v kolektivní paměti západního světa proměňuje.

Spolu s dospíváním v prvních kapitolách se do čela oddílů románu dostává touha po osvobození z pohledu ženské zkušenosti. Postupně, těžce vybojované nabývání osobní svobody zachycuje Ernauxová do soukromých obrazů, bezpochyby platných pro několik generací žen. Společenské normy se zákazy a morálními odsudky

v padesátých letech („Za takových podmínek jsme strávily nekonečné roky masturbací, než jsme dosáhly svolení milovat se v manželském svazku.“) střídá pozvolné uvolňování, jež vrcholí zejména v sedmdesátých letech objemem antikoncepční pilulky. Ani s ní ale nedochází k dosažení žádné ultimátní svobody. V osmdesátých letech euforii střídá strach z AIDS, v pozdější době i obecná deziluze z nejistě a nelineárně se vyvíjejícího světa. „Na nás, které jsme prodělaly potrat v kuchyni, rozvedly se a věřily, že naše úsilí za osvobození poslouží i dalším, padla velká únava.“

Francouzská politická scéna, střídání levicových slibů a pravicových vůdců, prochází podobnými historickými stadii bezmoci, naděje i odevzdaného zklamání jako otázka ženského prožívání. Jako fundamentální zlom ve francouzském kolektivním smýšlení tu Ernauxová zachycuje revoluci mladé generace v roce 1968 a s nadšením také sleduje první zvolení Mitteranda, jenž sliboval interrupci hrazenou z pojistění, zrušení trestu smrti i dřívější odchod do důchodu, což pro autorčinu generaci tehdy „ztělesňovalo pravdu, pokrok a mládí“.

Přestože opravdu došlo ke splnění toho, co prezident sliboval, autorka konstatuje, že nakonec ani nově nabytá práva a volnost nevedly k naplnění snu o svobodném národu. Vítězství s sebou přineslo jen pachut jako pocta omšelým ideálům, kterým už mladá generace ani tak docela nevěřila. „Událost se nekonala.“

Naplnění představy čiré, vytoužené svobody se ve výsledku nedostavilo ani při pádu Berlínské zdi a komunistického bloku. Ernauxová popisuje, jak východní Němci a Evropané, v bídném oblečení a s ledvinkami u pasu, dojíkali Francouze svou nezkušeností s konzumním způsobem života, když se vrhali na obchody v západním Berlíně. Nenasytá honba za materiálními statky jako by pro ně byla jedním

z hlavních způsobů oslavování svobody — a Západ tak pomalu od soucitu ke komunismem utlačovaným národům přešel k rozčilení z toho, jak neohrabaně si počínají ve svobodném světě. „Víc se nám líbili ve frontách na salámy a knihy, když ještě nic neměli, tenkrát jsme si díky nim mohli lépe vychutnávat štěstí a pocit nadřazenosti z toho, že patříme do ‚svobodného světa.‘“

Konzumní společnost zábavy

Své místo v pravidelné dokumentaci *Roků* nakonec mají také věci. Hmatatelný charakter různých dob dokládají nově vznikající spotřebiče, menstruační tampony, papiňáky i PVC, šokující užitečností i cenovou dostupností. S postupujícími lety se obchodáky i domovy plní věcmi, společnost si zvykla na nahraditelnost. „Zmizelo dlouhodobě udržované napětí mezi čekáním a nabytím, mezi potřebou a jejím uspokojením.“ Neskutečné hromady zboží a produktů v obrovských obchodních domech na předměstích jsou v *Rocích* přímým odrazem postupné proměny celé Evropy v konzumní společnost, zavalenou novými a novými věcmi i problémy. Ukázalo se definitivně, že hledání svobody nekončí u otevřených hranic nebo obchodáků plných možností. Jak Ernauxová svou autobiografií ukazuje, právě hledání svobody nekončí nikdy, jen okolnosti se proměňují.

Osobní prožitek se v *Rocích* propojuje s desetiletými politické, společenské i kulturní historie Francouzů, potažmo Evropanů. A v koláži společných i zcela konkrétně soukromých obrazů dosahuje něčeho většího než jen věrného portrétu části dějin. Z příběhu o osobní svobodě jednotlivce vzniká kolektivní paměť hledání identity a svobody. A přestože v ní problikávají zejména francouzské reálie — koneckonců „bývalé, současné i budoucí boje všechny odjakživa pramenily, pramení a budou pramenit z Francouzské revoluce“ —, je příběh *Roků* univerzálně platný a čtenáři velmi důvěrně známý i daleko za hranicemi Francie. Je to totiž i jeho intimně prožívaný, celoživotní boj za svobodu. Je to i jeho paměť.

Autorka je literární komparatistka.



Střípkovité vyprávění je zprvu náročné sledovat



K

Martin Groman

Kritiky

Malý dospělý a velký tyran



Milena Lenderová (ed.)
Velké dějiny zemí Koruny české. Tematická řada.
Dětství
Paseka, Praha 2021
672 stran a 40 stran
obrazové přílohy

Narození je zázrak. Dítě je poklad, případně dar, každopádně středobod rodinného světa dnešní západní kultury. A také podstatný prvek moderního průmyslu a marketingu. Dnešní společnost přiznává dětem zásadní postavení. Už pro tu zjevnou důležitost dítěte není od věci podívat se na to, jak se vztah k malým vyvíjel v minulosti a kde se dnešní na děti notně zatížený svět vzal.

Co se vývoje fenoménu dětství v českém prostředí týče, máme nyní možnost díky edici *Velkých dějin zemí Koruny české* a jejich tematické řadě nahlédnout právě na vývoj dětství v toku staletí. Autorský tým pod vedením Mileny Lenderové na téměř sedmi stech stranách nedávno vydaného svazku *Dětství* přehledně a čtivě přibližuje různé aspekty prvních let lidského života od středověku přes raný novověk, devatenácté století až po pestré a mnohdy temné

proměny fenoménu dětství ve století dvacátém. Jak je patrné z celé monografie, dětství nebyly a nejsou jen hračky, dětské pokojíky (ostatně ty jsou až vyloženě moderní jev), kočárky, školy a školky a milující matky a otcové, ale také traumata pramenící z mnoha společenských jevů — potratů, nechtěných dětí, sirotků, dětské úmrtnosti, dopadů války a epidemií, domácího násilí, dětské práce, pastáků.

Dětství ztracené v dějinách

Zatímco dnes dítě často připomíná roztomilého tyrana světa dospělých, případně vítané zpestření obsahu rodičovských sociálních sítí, o minulosti dlouho panovala představa, že dítě stálo stranou pozornosti a bylo bráno leda jako „malý dospělý“. Tuto představu už v šedesátých letech minulého století ukotvily studie francouzského esejisty a historika Philippa Arièse, s nimiž skoro ihned začali polemizovat především odborníci na středověk a koncept dítěte jako malého dospělého se postupně dařilo víceméně rozrušovat. A usiluje o to také aktuálně vydané české kompendium.

Ukazuje se tu ale jedno zásadní úskalí, známé právě minimálně od Arièsových dob, a to problém pramenů. Děti nebyly jen opomíjeným tématem historického výzkumu, ale vlastně o nich vznikalo minimum dokumentů a jiných svědectví. Můžeme hledat ve vzpomínkách slavných, čerpat z umění, vzít do hry kroniky či životy svatých, ale vždy to bude jen minimální a často osobně vychýlená výseč, z níž celek toho, jak děti prožívaly své první roky, jak se k nim chovali rodiče, rodina, obec i společnost, zahlédneme jen stěží. Není proto divu, že zatímco kapitoly věnované v *Dětství* středověku a ranému novověku akcentují silně obraz

dítěte v umění, kde mohou aspoň nějakou oporu najít, pozdější fáze se přichýlí k popisu vývoje školského systému, sociální politiky, zdravotnictví a vůbec institucionálního uchopení problematiky dítěte. Skutečné dětské prožitky ale i tak zůstávají nepostižitelné a mizí nadobro v minulosti. Proto také poměrně chybí dětské příběhy, retrospektivy a osudy, často je nahlížíme právě skrze dospělé nebo vůbec, protože na ně v rozsáhlé knize popisující složitý a strukturovaný problém nezbyl prostor.

Rozhodně to ale nelze označit za nedostatek, spíše za důsledek a důkaz dlouho neakcentovaného vztahu k tématu dětství.

Rodina nebyla z žuly

Nad rozsáhlým svazkem by se dalo hovořit o mnoha aspektech, na něž autoři při sledování fenoménu dětství narazili. My se musíme spokojit s několika momenty snad podnětnými i pro současné společenské diskuse. Prvním může být pojem rodina. Dnes hojně především z konzervativních pozic slyšíme, že rodina tu byla od pradávna a že ji není možné narušovat, jako by rodina byla cosi daného, přírodního podobně jako žula. Samozřejmě tomu tak není a nebylo. Nukleární rodina složená z muže, ženy a jejich neprovdaných a neženatých dětí je vymožeností průmyslové revoluce a modernizujícího se státu. Ten od původních rodinných či spíše klanových forem soužití přejímá do velké míry obrannou roli (stát zajišťuje armádu a policii), ale také částečně funkci vzdělávací (zavedení školní docházky) a tak dále. Středověk a raný novověk vnímal rodinu šířeji jako větší společenství lidí žijících v pospolitosti, nejen nejbližší pokrevní nebo sezdané příbuzné, ale i jejich přátele či sloužící. Pokud dnes tedy odkazujeme k ideálu



rodiny, vracíme se sentimentálně do devatenáctého století, což je hledání ztraceného času. Nositelům progresivní argumentace je pak zase třeba připomenout, že proměny rodiny se vždy odehrávaly mimořádně pozvolně a pomalu.

Dalším zajímavým momentem je vývoj poměru dospělých k dětem v novodobém pojetí. Jak dokazují autoři, emoční vztah k potomkům existoval přirozeně vždy a nelze pašalizovat, že dříve se rodiče k dětem tolik neupínali, protože se museli obrnit proti velké dětské úmrtnosti. Specifickým způsobem se vztah dospělých k dětem projevoval třeba v akceptování či odmítání tělesných trestů jako přípustného či žádoucího výchovného prostředku. Zatímco v rodinách byl tento postup v devatenáctém i dvacátém století běžný, jinak tomu bylo ve školství. Už Hasnerova školská reforma v roce 1867 tělesné tresty na školách zakazovala, což ale narazilo na odpor rodičů a učitelů, a úřady musely zákaz opakovat. Tělesné tresty přitom byly v zásadě tolerované v rodinách ještě na konci dvacátého století — stačí pohled do humoristického časopisu *Dikobraz* na vtipy kreslíře Neprakty, kde jsou rákoskou vypláceny ještě pubertální dívky. Pokud míra násilí nepřerostla v týrání nebo ohrožení na životě, stát ještě na konci komunismu proti tělesným trestům na dětech nezasahoval.

Odsunuté německé děti

Pokud ve svazku *Dětství z Velkých dějin zemí Koruny české* něco téměř zcela absentuje, je to téma českých Němců. Ne že by se nevyskytovalo vůbec, ale funguje zde v souladu s tradičním bohemocentrickým pojetím našich dějin jako protipólem češství. Jako by německé děti v Čechách, na Moravě a ve Slezsku neměly vlastní autentické dětství, ale prožívaly jej jen coby protipól dětství národnostně českého. Samozřejmě zvláště patrné je to při líčení snah o české národní školství v době národního obrození a v druhé polovině devatenáctého století. První republika pak přišla s požadavkem degermanizace školství, ale ve státě, kde žily tři miliony Němců, mohl být naplněn jen omezeně. Publikace v tomto ohledu, bohužel bez

Téma německých dětí uzavírá logicky odsun spojený nejen se ztrátou domova

vysvětlujícího komentáře, uvádí jeden zajímavý aspekt — zatímco první republika jen v českých zemích nabízela péči o děti v 544 státních mateřských školách, Němci si museli vystačit se školkami veřejnými a soukromými, státní pro ně nevznikla ani jedna. Nacionálně vyhocené diskuse se pak po celá dvacátá léta vedla také kolem českých škol zakládáných povinně v německých jazykových oblastech.

Téma německých dětí uzavírá logicky odsun spojený nejen se ztrátou domova, ale také se šokujícími excesy konce války, jako byl přerovský masakr karpatských Němců, kdy obětmi byly hlavně ženy a děti. Autoři rovněž připomínají, že bezstarostné dětství neprožívaly ani děti z rodin, které byly odsunu ušetřeny. O tom, jak děti z pohraničních oblastí žily a v čem se jejich život lišil od dětí z vnitrozemí, kromě jazyka, ale publikace příliš nenapovídá.

Husákovi rodiče

Publikace *Dětství* naopak zdravě narušuje nejednu ustálenou představu, třeba tu o takzvaných Husákových dětech jako jakémisi sociálněinženýrském projektu normalizačního režimu, který byl součástí „dohody“ mezi mocí a společností. Vliv na větší porodnost v sedmdesátých letech minulého století mělo více faktorů než jen pobídka režimu k zakládání rodin v podobě novomanželských půjček, sociálních výhod nebo masivní výstavby bytů. Přirozenou roli sehrála demografická vlna, kdy na počátku sedmdesátých let zakládají rodiny silné poválečné ročníky. Projevil se také trend odloženého mateřství, kdy poměrně dost mladých žen v turbulentních letech 1968 a 1969 otěhotnění odkládalo. Navíc sociální opatření režimu doznívají ještě na konci sedmdesátých let, kdy už ale křivka porodnosti dávno

klesá — babyboom skončil dříve než jeho podpora. V druhé polovině osmdesátých let po zrušení takzvaných interrupčních komisí naopak rostl počet potratů, až se v roce 1990 jejich počet rovnal počtu narozených dětí. Mladá generace se už nechtěla nechat zavřít doma, ale toužila po pestřejších možnostech trávení volného času a konzumního života.

Pokud normalizace byla ve vztahu k dětem specifická, nebylo to ani tak v nárůstu porodnosti, jako spíše v tom, že neváhala využívat děti jako nástroj ovládnutí společnosti skrze doporučení či nedoporučení ke studiu a jiné výhody nebo sankce. Normalizační moc také hleděla na mladou generaci spíše jako na rizikový nebo rovnou rozkladný fenomén. Zatímco padesátá léta jsou spojena s využitím mladického nadšení pro politické změny, na konci komunistického panství je už situace opačná, mládež je k politice a společenskému dění převážně apatická, nebo dokonce opoziční. U rodičů a prarodičů ve stejné době posiluje trend upínání se k dětem a mladým lidem jako k nositelům příštího lepšího světa. A když režim v listopadu 1989 zasáhne proti studentům, nemůžou se všechny tyto motivy fatálně neprotnout.

Monografie *Dětství* z tematické řady *Velkých dějin zemí Koruny české*, stejně jako většina podobných děl sledujících vybraný společenský fenomén v toku času, nabízí mnoho podnětů, i když ani na tak rozsáhlé ploše nesvede zdaleka postihnout všechny a nemůže jít vždy náležitě do hloubky a do detailů. Ale jako výchozí bod pro další výzkum a prohlubování našeho povědomí o každém takovém fenoménu je to práce vyloženě zásadní a po právu velká.

Autor je publicista.



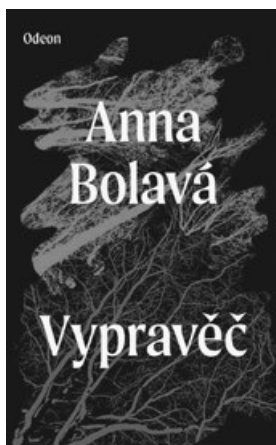
R

Recenze

Narativní rodeo a tučný vypravěč

Kryštof Eder

Po řečovické trilogii se Anna Bolavá vydala do hájemství metanarace



Anna Bolavá
Vypravěč
Odeon, Praha 2022
368 stran

Svou oceňovanou řečovickou trilogií, která vyšla mezi lety 2015 a 2020, si Anna Bolavá zajistila silnou pozici na současné české literární scéně a vytvořila si jasnou poetiku s několika snadno vymežitelnými rysy. Mírně panoptikální maloměstské milieu plné sociálně, psychologicky či všelijak jinak vychýlených postav, výrazná symboličnost a žánrový vír vtahující do svého středu mýty, detektivní, hororové i pohádkové rysy, to jsou atributy, díky nimž si jihočeská rodačka vybudovala stabilní základnu čtenářů. Nyní jim však naservírovala na pohled tvrdší oříšek.

Čtvrtý román Anny Bolavé nese název *Vypravěč* a jedno ze tří mott této knihy zní: „Vyprávím to já. Když se neudrží, vylezu a je to tučné.“ Věta předznamenává vyprávěcí strategii, již se spisovatelka v knize drží. Na úvodních stranách se představí postava vypravěče, který následně do textu boldem vstupuje — někdy na úrovni kapitoly, odstavce, jindy na úrovni několika slov. A není to jediná záłudnost, kterou si autorka na čtenáře připravila. Jak strany přibývají, objevují se i další fonty a další vyprávěcí vrstvy, mísí se časové linie, do hry vstupují nadreálné prvky. Zpočátku může být trochu náročné seskládat si to vše dohromady a zapojení vypravěčské figury se může jevit poněkud nadbytečně a samoúčelně.

Samotný příběh, který Bolavá ve své dosud nejrozsáhlejší knize vypráví, přitom v mnoha ohledech zapadne mezi ty, na něž jsme u držitelky Magnesie Litery zvyklí. Do Běstvin jezdí ke svému dědovi z nedalekých Petrovic dva bratři. Mladší Vítek je rozjívený kluk, který si pobyt u dědy užívá, starší Jáchym tráví spoustu času v knihovně, je bojácný, silně fixovaný na matku, má fobii z cestování a na Běstvinách povětšinou trpí.

Vyprávění meandruje převážně mezi polovinou osmdesátých let, kdy jsou protagonisté malými chlapci, a rokem 2011, kdy se na Běstviny vydávají i se svými partnerkami, aby se odkazem tohoto místa vypořádali. Podle legendy totiž žije na zahradě obrovský červ, o něhož musí Vítek po smrti dědy pečovat — a kdo zná knihy Anny Bolavé, asi tuší, že to není zrovna záviděníhodné břímě a že červ usiluje o víc, než aby mu člověk čas od času nakypřil hlínu.

Do příběhu se vlamují hříchy a šrámy z minulosti, které osudy postav míhají jako víchem, a postupem času vychází najevo, že titulní bytost je do vypravěčského rodea vcelku důmyslně zakomponovaná.

Především prostřední díl řečovické trilogie měl vedle mnoha žánrových vrstev i patrný společenskokritický rozměr a bylo jej možné číst jako svým způsobem společenský

román. Ve *Vypravěči* bychom takovou linku hledali obtížněji — příběh má blíže k čisté (multi)žánrové literatuře (s mnoha vypravěčskými ozvláštněními). Tento posun hraje ve výsledku autorce do karet. V takto pojaté knize totiž tolik nebije do očí její sklon drammatizovat téměř každou událost ani její záliba ve všelijak vychýlených postavách.

V době, kdy byla metanarace mnohými vypoklonkována do kouta jako neohrabaný relikv postmoderny, je *Vypravěč* pro autorku řečovické trilogie tím, co se v člancích o osobním rozvoji označuje jako vykročení z komfortní zóny. Ačkoli by knize nejspíš prospělo, kdyby se těmi nápady, nadpřirozenými jevy, dějovými přesmyčkami a vyprávěcími liniemi (a ano, rovněž fonty) trochu šetřilo, svou novinkou Anna Bolavá ukazuje, že má více autor-ských tváří.

Bedekr o minulé slávě

Josef Chuchma

Kaczorowského texty o Češích vzbuzují radost i stud

Knihy polského novináře a překladatele Aleksandra Kaczorowského (nar. 1969) *Pražský slabikář. Od Kafky k Havlovi a zpět* je dalším z řady titulů, které nás přesvědčují o zájmu polských intelektuálů, anebo dokonce možná Poláků jako takových, o českou kulturu. Pokud má našinec aspoň trochu svědomí, nemůže necítit jistý stud — Češi o žádnou z kultur (včetně literatur) okolních zemí takový soustavný zájem, vyjádřený i publikacemi, nejeví. Ostatně když jsme u Kaczorowského: předloni vyšla česky jeho monografie o Otovi Pavlovi, nejrozsáhlejší dosud publikovaná kniha o tomto tvůrci. A souběžně s *Pražským slabikářem* se na pultech objevila próza polského novináře Jacka Pomorského





Aleksander Kaczorowski
*Pražský slabikář. Od Kafky
 k Havlovi a zpět*
 přeložil Martin Veselka,
 redigoval Pavel Očenášek
 Host, Brno 2022
 264 stran

Pražské svátky radosti, v níž je kulturní místopis české metropole rovněž základním půdorysem včetně toho, že — obdobně jako u Kaczorowského — jedním z autorových „opěrných bodů“ je osobnost Bohumila Hrabala. Jak vedle studu nepocítovat ovšem i radost z takového zájmu! To by však nemělo být na překážku vstřícně kritickému čtení oněch polských knih o Čechách. Zkusme touto optikou nahlédnout na *Pražský slabikář*.

Kaczorowski je publicista a publicisticky střížených je také jeho čtrnáct kapitol *Pražského slabikáře*. Novinářský nerv se projevuje ve čtivosti textů, ve zjednodušování charakteristik a souvislostí právě v zájmu toho, aby text odsýpal. Daní za to jsou některá krátká, až velmi krátká spojení či poněkud pochybná tvrzení. Stojí za sledování, jak autor přibližuje české realie polskému publiku — mimo jiné tím, že je srovnává s dějinnými aspekty nebo osobnostmi ve své zemi. Při této komparaci si všímá i formování moderního českého národa a specifik českého nacionalismu. Takový pohled ze širší perspektivy je téměř vždy k užítku oběma stranám.

Vedle titulního Kafky a Havla vyprávějí kapitoly *Pražského slabikáře* o Jaroslavu Haškovi, Karlu Čapkovi, Jiřím Weilovi, Johannesu Urzidilovi, Ferdinandu Peroutkovi, Bohumilu Hrabalovi, Jiřím Kolářovi, Josefu Škvoreckém, Milanu Kunderovi, Otovi Pavlovi; zmínění tu jsou rovněž Jakub Deml, Ladislav Klíma, Ladislav Fuks a další. Co tvůrce, to jiná akcentace, což klade otázku, zda tu nejsou do celku složeny původně samostatné texty, o čemž kniha neinformuje, ale napovídá by tomu především příspěvek „Pražský trip“, vsazený přibližně doprostřed publikace a líčící historii používání LSD v socialistickém Československu; tady jdou literární osobnosti zcela stranou. U Haška autor zdůrazňuje těžkou uchopitelnost jeho osobnosti, u Čapka použití slova robot, u Weila vystřízlivění z komunismu, u Hrabala občanskou bázlivost a otazníky kolem smrti. Nejzrůslehší text svazku se jmenuje „Před čím utíká Milan Kundera“ a analyzuje spisovatelovy, velmi zjednodušeně řečeno, útky před ideologií, přičemž tady možná vůbec nejpatrněji Kaczorowski uplatňuje kritickou analýzu, i když rovněž vedenou v publicistické tónině. „Potíž je v tom, že když se Kundera stal zkrátka jen spisovatelem, ukázalo se, že je méně zajímavý než v dobách, kdy se jako autor vyrovnával s biografií vlastní jemu i značné části jeho generace.“

Potíž ovšem spočívá i v tom, že se Kaczorowski uchyluje k přehnaným formulacím, které napovídají, že pisatel se přece jen ne zcela detailně orientuje v českém písemnictví a někdy neplodně spekuluje „co by kdyby“. Viz: „Arbes byl jedním z autorů, které čítal Franz Kafka — v češtině. Kdo ví, co by bylo, kdyby ho otec nedržel tak zkrátka a místo do německého gymnázia jej poslal do české školy. Franz by se možná stal Františkem Kavkou. Ale takto o něj česká literatura přišla. Jako o Kunderu.“ Kaczorowski tvrdí, že Hrabalovy knihy vydané za normalizace „byly — i přes zásahy cenzury — tisíckrát lepší než všechno, co tehdy v Československu vycházelo“. A co třeba novely

Vladimíra Körnera, pozdní sbírky Jaroslava Seiferta nebo Fuksův román *Věvodkyně a kuchařka*?

Škvorecký „v sedmdesátých letech napsal několik detektivních románů a knihu o jazzové hudbě, pořádal koncerty, uváděl je a modeloval, a zahrál si dokonce epizodní roli ve filmu Jana Němce *O slavnosti a hostech*“. To vše se fakticky dělo v letech šedesátých — tady mohla zasáhnout česká redakce. Kapitola o Jiřím Weilovi začíná scénou, kdy v neděli 9. listopadu 1919 jedou centrem Prahy v tramvaji mladí lidé, mávají rudými prapory a vzdávají „hold ruské revoluci, jejíž druhé výročí připadalo právě na onen den“. Jde možná o drobnost, ale nemohu si pomoci: to výročí připadlo na pátek 7. listopadu. A ještě: v těchto partiích Kaczorowski poznamenává, že mezi lidmi s prapory byli i „tři devatenáctiletí hoši, jejichž jména dnes zná každý český maturant“ — Jaroslav Seifert, Zdeněk Kalista a Jiří Weil. To má polský přítel české kultury velmi optimistickou představu o znalosti současných českých maturantů (*à propos*: Seifertovi bylo tehdy osmnáct).

Avšak dost už s detaily! Jedna věc je nejen u *Pražského slabikáře*, ale i u dalších polských knih o české kultuře příznačná. Pojednávají o osobnostech minulých století, dvacátého především. Smrtí Jiřího Koláře, Josefa Škvoreckého a Václava Havla jako kdyby ona česká kulturní výtečnost skončila. Nemůžeme to Polákům vyčítat, možná zdaleka nejen česká literatura se nachází ve fázi, kdy takzvané velká jména se v plejádách současných aktivních tvůrců nevyskytují. Respektive nejsou kulturním provozem generována a „udělána“, neboť postavení literatury a spisovatelů se ve veřejném prostoru velmi změnilo. Anebo současné české písemnictví postrádá schopnost produkovat díla s výrazným mezinárodním dosahem. Ale možná to chce jen odstup: třeba nějaký Polák v druhé polovině tohoto století vzdá české kultuře z první poloviny našeho století hold, protože budou patrné věci a lidé, které my, aktéři přítomnosti, nejsme s to zahlédnout.



Bezohledné zrcadlo moře

Libor Staněk II.

Sbírka Petra Hrušky nese
rýsy nalezeného deníku



Petr Hruška
Spatřil jsem svou tvář
Host, Brno 2022
70 stran

Je osvěžující číst po dlouhé době sbírku současného českého básníka, jejíž hlavní téma primárně nepodpírá prožitá zkušenost autora, z něhož prýští touha simulující co nejsilnější emocionální věrojatnost, a která se ostentativně nezabývá svým mikrosvětlem ani tím „tady a teď“. Petr Hruška se ve své sbírce *Spatřil jsem svou tvář* namísto toho spoléhá na podprahovou, imaginativně fiktivní hravost a předem zvolený koncept, v němž se inspiroval plavbou slavného portugalského mořeplavce Fernãoa de Magalhãese. Ten se v roce 1519 vydal na cestu kolem světa, přičemž jeho jediná loď Victoria o tři roky později, 8. září, jako první obeplula zeměkouli, když dorazila domů

do Sevilly: „Je stále těžší vysvětlit, / že poplujeme-li pořád kupředu, / vrátíme se“ (s. 41).

Hruškova v pořadí již devátá sbírka tedy vychází přesně po pěti letech od této události a v kontextu jeho plodného tvůrčího období je signifikantním úkazem charakterizujícím částečnou proměnu básnickovy práce s textem (především ve výběru tématu), která započala již v předchozí osmé sbírce *Nikde není řečeno*. Už zde Hruška do své „kuchyňské“/„interiérové“ tvorby pozvolna propouštěl rysy současného konceptuálního psaní, byť velmi okrajově, nezáměrně a s daleko menší radikalitou než soudobí američtí autoři (K. Goldsmith, G. Dworkin) nebo obdobně jako Petr Borkovec ve sbírce *Herbář k čemusi horšímu*.

Pro Hrušku je příznačná odlišná práce s lyrickým „já“. V jeho konceptuálním psaní se emocionální původnost autora stává druhotnou a daleko více se klade důraz na nečitelnost, falzifikaci či aropriaci. Ve zmiňované předposlední Hruškově sbírce jsme tak například mohli číst několik přejetých básní označených jako „hliněná tabulka“, jež nás pomocí fragmentárních zápisů přenášely k příběhům asociujícím Gilgamešův epos a ke zlomkům sumerských mýtů: „[...] řady mužů / se sekerami o váze tří talentů, / táhnou se řady mužů / s meči o váze pěti talentů, / táhnou se řady mužů / s dvouhlavými sekerami, / s ptáky na přilbách“ (s. 29). A i nejnovější Hruškova sbírka *Spatřil jsem svou tvář* jako by záměrně vyrůstala na základě cizího rukopisu, který inovativně přetváří do nových souvislostí a vztahů, konkrétně *První zprávu o cestě kolem světa*, kterou sepsal italský rytíř a dobrodruh Antonio Pigafetta, jeden z osmnácti přeživších epochální Magalhãeseovy námořní výpravy.

Celá sbírka tak nabírá zřetelné rysy jakéhosi nalezeného deníku, v němž si ovšem vypravěč od pozorovaných situací udržuje patřičný, leckdy až antropologický distanc, a to i ve chvílích, kdy popisuje nejkrutější okolnosti výpravy: „Vyjednávání nedopadlo dobře. / Nechtějí nám vydat důstojníkovu mrtvolu. / Prý pocho-pili, / o jak vzácného člověka jde. /

Máme si nechat všechny ty, / co plavou okolo“ (s. 33), píše v jedné z básní Hruška, jež své verše v některých polohách záměrně odlyrizovává a stylizuje se do vypravěčských nálad etnografa, obchodníka, tlumočnicka či úředníka. Neustále se v knize také cyklicky navrácí k tematizaci odrazu (zrcadlového, od mořské hladiny) a celkového smyslu cesty, v nichž nenalzáme sami sebe, ale pouhý stín skutečnosti spojený s tíží neuchopitelného okamžiku.

Právě „přivlastněné básně“ plně objektivizující popisnosti připomínající cestovatelské příručky patří k nejsilnějším textům sbírky, když přeměnou neestetických kategorií do těch estetických umocňují autorský odstup: „Dobré vědět: / jazyk — lada / ústa — bebere / prs — süssu / stehna — chiaue / ženské přirození — isse / zadek — hoij / pojď sem! — marica! (na severu: camarj!!)“ (s. 31). Uvedené texty uvozující strohé deníkové záznamy navíc vzbuzují esenciální otázku „Co je to vlastně poezie?“, kterou si ve svém celoživotním díle klade na pozadí prazvláštní cesty Arthura Rimbauda Miloslav Topinka. Ten, jak víme, byl vždy fascinován rimbaudovským zavrnutím poezie, která se ale v Hararru z lyrických zápisů proměnila/přetvořila právě do obchodnické a zeměpisné řeči. Jako by Hruška v této knize ohledával podobné prostory. Jen místo nekonečné pouště nás vyvrhává na širé moře.

Přesto se v jeho nové sbírce žádná smrt autora nekoná, což je možná škoda. Z mnoha básní je silně patrný autorův styl, který se stal v kontextu soudobé poezie eufemisticky řečeno klasikou. Stále je precizní a hoden obdivu, zároveň je ale jaksi sešňorovaný ve své dokonalosti, jak si přede dvěma lety povšiml literární kritik Martin Lukáš. Hruška totiž i tentokrát staví pomocí geometricky přesného jazyka onen nehybný „beton slova“, který je obroušen do nejmenšího detailu. Ve výsledku ho tak občas sledujeme spíš jako architektonickou památku, z níž se vytratila potřeba zabydlenosti, živelnosti. Přesto ale Hruška několikrát dláto dokonalého řemeslníka odhodí a svou poezií opět znejšťuje, třeba i pomocí nevlastního jazyka. Přál bych mu pro příští



jubilejní desátou sbírku, aby se — jak sám s oblibou říká — v poezii „minul přesně“. Třeba s pomocí většího experimentování.

Deprese a politika

Martin Brzobohatý

Vybrané texty Marka Fishera
třeba o tom, proč se levice
zmítá v toxických diskusích
na sociálních sítích



Mark Fisher
K-punk
přeložil Ondřej Trhoň
a Jan Trnka
Ostravská univerzita,
Ostrava 2022
204 stran

Filozof a kulturní teoretik Mark Fisher se narodil do středostavovské rodiny v Anglii na konci šedesátých let. Svá formativní léta prožil během období vlády Margaret Thatcherové, v jejíchž neoliberálních reformách viděl zárodky mnoha dnešních problémů, které tak často tematizoval ve svých textech. Na University of Warwick v devadesátých letech stál spolu s filozofy a filozofkami jako Nick Land, Sadie Plant nebo Reza Negarestani za vznikem kolektivu CCRU (Cybernetic Culture Research

Unit), který nyní bývá skloňován v souvislosti se vznikem hnutí akcelerationismu. Po opuštění univerzity se Fisher nevydal vstříc akademické dráze, ale oproti všem očekáváním nastoupil jako učitel na střední škole. A právě během tohoto období začal psát svůj blog *K-punk*, který si postupem času vybudoval širokou čtenářskou základnu. Psal v něm osobní, a přitom politické texty (pro Fishera bylo osobní vždy zároveň politické a naopak) o hudbě, literatuře, filmu a společnosti a získával si věhlas jako všestranný kulturní teoretik a kritik.

O několik let později mu vyšla kniha *Kapitalistický realismus*, která jej proslavila a učinila z něj jednu z nejdůležitějších postav britské levice. Fisher v ní srozumitelným způsobem podává kritiku současného ekonomického systému, jež se slovy Margaret Thatcherové jeví být bez alternativy. Později mu vycházejí další dvě knihy: osobněji laděné eseje *Ghosts of My Life* a kulturní studie o hororu *The Weird and the Eerie*. V lednu 2017 spáchal Mark Fisher po celoživotním boji s depresí sebevraždu.

Knižní *K-punk* vyšel rok po jeho smrti s předmlouvou hudebního novináře a kamaráda Simona Reynoldse. Obsahuje všechny publikované texty na jeho stejnojmenném blogu založeném v roce 2004 a fungujícím až do roku 2016, několik rozhovorů a články psané pro různé magazíny a servery. Svým rozsahem je kniha skutečně obrovská, desítky článků, textů a rozhovorů na téměř devíti stech stranách. Nejde o eseje ani akademické psaní, jejich charakter je většinou podobný spíše stylu, jakým si píšeme s blízkými přáteli o vážnějších tématech. Je to psaní otevřené, často intimní, prostoupené Fisherovou osobou, jako kdyby za všechno, co napsal, ručil svým životem.

Psaní Marka Fishera bylo vždy výsostně politické a o české mutaci *K-punku* to platí dvojnásob. Z mnoha desítek textů vybíral editor Karel Veselý zejména ty, ve kterých je tematizována deprese a úzkost ve vztahu k současnému socioekonomickému systému, a českému čtenáři se tak do rukou dostává nová kniha. Podle teze, kterou Fisher systematicky rozvíjel, strmý nárůst deprese

a úzkostí v pozdním kapitalismu není součástí osobní psychopatologie, ale je vepsán přímo v povaze neoliberálního systému, jež nás za neustálé existenční nejistoty a stresu nutí k vyšším a vyšším výkonům.

Jak Veselý přiznává v podcastu Kolaps pro server *Alarm!*, rozhodnutí knihu vymezit tímto tématem učinil z rozpočtových důvodů, nicméně nezařadit všechny texty lze vnímat jako pozitivum: jednak zdaleka ne všechny jsou pro českého čtenáře relevantní (například texty o televizních show, které se v České republice nikdy nevysílaly), navíc kvůli velkému rozsahu dochází k množství opakování a duplicit. Možná je škoda, že kniha neobsahuje některé rozhovory, nicméně na její výsledné kvalitě to nic neubírá.

Za obsírnější zmínku stojí poslední dva eseje výboru, jež lze dost možná považovat za ty nejdůležitější. Tím prvním je „Útěk z upířího hradu“, osobní, ale neúprosná kritika stavu současné levice, která se podle něj zavírá do ulity identitárních témat, zmítá se v toxických diskusích v sociálních médiích, namísto aby řešila reálná socioekonomická témata. Druhým esejem je „Acidový komunismus“, jak zněl název nedokončené knihy, na níž před svou smrtí pracoval. Jedná se sice pouze o fragment textu, nicméně nám napovídá, jakým směrem Fisherovy myšlenky směřovaly, a hlavně se poprvé spolu s kritikou současného systému pokusil přijít také s vlastními východisky, načrtnout trajektorii emancipované a rovnostářské společnosti.

Nutno podotknout, že přínos Fisherovy teorie netkví ani tak v jeho originalnosti, jako spíše ve srozumitelnosti, s níž dokázal rozvíjet složité koncepty jiných. Sám vycházel zejména z francouzské poststrukturalistické filozofie Michela Foucaulta, Gillesa Deleuze nebo Jacquesa Derridy. Byl to právě Derridův koncept hauntologie, který postupem let ve své vlastní variaci rozvíjel, až se stal jedním z ústředních motivů vinoucích se velkým množstvím jeho textů. Od Deleuze a Guattariho si zase půjčil jejich psychiatrický přístup ke kapitalismu (*Kapitalismus a schizofrenie*). Na rozdíl od nich však Fisher dokázal



R

jejich myšlenky podat průzračně čistě, navíc s mnoha referencemi k současné kultuře, aby byly přístupné i pro čtenáře bez diplomu ze sociologie nebo filozofie.

Bez nadsázky lze tvrdit, že myšlení Marka Fishera definovalo celou generaci levicově smýšlejících lidí. Vlna truchlení, která se po jeho smrti zvedla, ukázala, jak důležitou úlohu v posledních letech sehrál. Stále fragmentarizovanější a nejistější svět potřebuje, abychom zkoumali ekonomické nerovnosti, a přestože Mark Fisher už zde není, jeho dílo nám snad může ukazovat cestu k lepší budoucnosti.

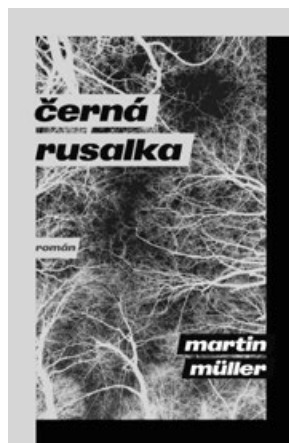
Devádesátkový thriller z pohraničí

Kryštof Špidla

Martin Müller ve svém románu splétá až příliš mnoho motivů a zápletek

Debut vystudovaného scenáristy a novináře Martina Müllera *Černá rusalka* zavádí čtenáře do fikcí pozměněné krajiny Novohradských hor. Jde o typ prostředí, které se v české literatuře posledních let objevuje s železnou pravidelností. Vykořeněné Sudety plné lunatických figur, které své zběsilé duše topí v litrech alkoholu. Období, ve kterém se odehrává děj „temné minisérie“, jak by se příběh nazýval, kdyby jej natočila některá z televizních stanic či internetových platforem, představuje typické bezčasí začátku devadesátých let.

Končící epochu reprezentuje především poručík bývalé pohraniční stráže Šturc, který se chystá opustit prokleté místo zapomenuté roty, a důstojník sovětské posádky, jenž čeká na odsun zpět do Sovětského



Martin Müller
Černá rusalka
Paseka, Praha 2022
320 stran

svazu, major Tretjak. Ten plní úlohu hlavní záporné postavy, jakéhosi téměř nezničitelného démona zla. Na pomyslné druhé straně stojí mladý knihovník Tomáš Cisořský, který se snaží rozkrýt tajemství, spojené mimo jiné s podivnými obchody s hyalitovým sklem.

Tento specifický typ skla neprůhledně černé barvy se skutečně vyráběl na buquoyském panství v první polovině devatenáctého století. Hrabě Buquoy vlastnil na výrobu tohoto skla dokonce privilegium, avšak postupem času móda materiálu opadla, výroba se zastavila a už nikdy nebyla obnovena. Navíc byl recept na technologicky náročnou výrobu na dlouhou dobu ztracen. A protože Müllerova próza pracuje s prvky téměř detektivního thrilleru, je vzácná sada z tohoto skla nejen pro svou černou barvu ideální rekvizitou.

Je třeba říci, že především na počátku románu se autorovi daří solidně budovat napětí. Dva zastřelení sovětsí vojáci svlečení od pasu dolů, tma, pochmurné počasí, všudypřítomný strach a běsi z minulosti, to všechno zprvu funguje. Od určitého okamžiku, především od části, kde Tomáš Cisořský jede s věčně opilým starostou do ústavu pro choromyslné (sic!) za také věčně opilým lékařem pro jednu apatickou pacientku, začíná příběh drhnout.

Martin Müller si naložil na bedra velké sousto. Příběhů, které se v próze odehrávají, je prostě příliš. Román rozkrývá identitu hned několika postav, odhaluje vraždy, pátrá po nekalých obchodech a přináší také téměř westernový příběh pomsty. Koneckonců i rozvržení některých charakterů či drobné aluze upomínají na tento žánr. Starosta Meier jako šerif, Šturc s Tretjakem jako pistolníci... Součástí příběhu je i politická linie, v níž vypravěč popisuje a komentuje poměry v komunistickém pohraničí či na sovětských základnách v tehdejší Československu.

Nechybí rekvizity jako temné hvozdy, tajné dveře, podzemní operační sály, *femme fatale*, nálevna, všemožné palné zbraně, kanystry s benzinem, požár, trocha pohanské mystiky v podobě „masopustní vatry“ či příběh zakázané lásky... Čtenáři se množstvím zápletek a snad i objemem prolité krve mimoděk připomene Váchalův *Krvavý román*. Nechme promluvit vypravěče: „Bylo v tom na jeho vkus příliš mnoho náhod. Mladá holka z města mu vykládá něco o černém skle, stará bába zpanikaří při pohledu na sošku, starostovi volá primář nemocnice s informací o ženské, která je zapletená do nějakých kšeftů se starou hyalitovou sbírkou“ (s. 127). Přesně tak, příliš mnoho náhod.

Autor přitom disponuje schopností vytvářet sugestivní obrazy — jednou zmaru a umírání, jindy divoké akční scény. Pak ale z příběhu začíná vystupovat jeho konstrukce — stropy hořící budovy se propadají právě v okamžiku, kdy už je hlavní hrdina o krok dál, výstřely přicházejí právě včas, postavy se náhodou potkávají právě tam, kde je třeba. Jistě, jde v podstatě o žánrovou záležitost, přesto nelze nevidět snad až příliš tvrdošijnou snahu o dokonale propojený systém motivů a zápletek.

To je také důvod, proč poslední kapitola výrazně ztrácí na tempu. Jednak je třeba všechno dovysvětlit, a tak je závěr románu spíše shrnutím nedořešených událostí, jednak je třeba, aby „přeživší“ začali nový život. Olivově zelené Volvo 360 je sice trochu kýčovitým, ale stylovým dopravním prostředkem do lepší budoucnosti.



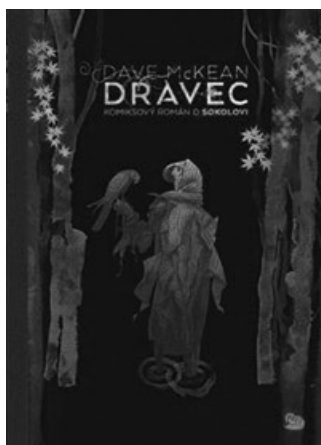
Historický thriller *Černá rusalka* pracuje s hojně využívanou estetikou Sudet. Nepřináší nový pohled na naše nedávné dějiny, neproblematizuje, spíše utvrzuje převládající diskurs o „divokých devadesátkách“ a temném pohraničí. Zvláštností tohoto debutu je především vědomé žánrové ukotvení, působivé obrazy světa na zlomu epoch a propojení fikce a faktů.

Kdyby byla vedlejším efektem četby touha dozvědět se něco o zvláště smutném kraji na česko-rakouském pomezí, nebylo by to špatné.

Klece našich životů

Tomáš Erhart

Komiksově básně Davea McKeana



Dave McKean
Dravec
přeložil Richard Podaný
Argo, Praha 2022
132 stran

Muž s tváří zahalenou maskou stojí na pláži spolu s dravým ptákem. Naproti nim se z mlhy vynořuje monstrum v podobě obrovského korýše. Oči muže a dravce se propojí, načez opeřenec rozpřáhne křídla a zahájí útok. Na pozadí bojové scény čteme hlas vypravěče, jeho slova však se

scénou zdánlivě nesouvisejí. „Slunce se v pozdním odpoledni prodírá skrz temné mraky a proměňuje sytě vínovou barvu skály v teplejší odstín krve,“ zní na další straně. Pták zasazuje první úder.

Výtvarný styl Davea McKeana, který využívá různé druhy koláží a propojení kresby a fotografie, se objevuje třeba na obálkách kultovní série *Sandman* Neila Gaimana. Kromě toho režíroval několik filmů s podobně neotřelým vizuálem, například *Masku zrcadla* (opět ve spolupráci s Gaimanem). I když tvoří v několika oblastech umění už od osmdesátých let, stále je mnohými považován za inovátora, který dokáže s komiksovou formou pracovat zajímavě a neotřele. Krátce za sebou nedávno v češtině vyšly dvě jeho díla — *Dravec* a *Klece*.

Nesouvislost textu a obrazu v úvodní scéně *Dravce* vychází z dramaturgického konceptu komiksu. V jedné rovině se snovým světem potlouká lovec a dravý pták spjatý s ním více než jen jako s obyčejným sokolníkem. Postupně je však jasné, že slova doprovázející jeho cestu nepatří vždy jen jemu. Příběh zapisuje na papír hlavní postava druhé, realističtější části — spisovatel Arthur, který se vyrovnává se ztrátou své ženy, zapomnění hledá v psaní a naději v okultních praktikách, které provozuje v tajném spolku. Předlohou byl autorovi život Arthura Machena, velšského spisovatele hororové literatury z konce devatenáctého století, který se skutečně zabýval okultismem ve snaze znovu spatřit svou zesnulou ženu. Dělal to zřejmě na popud svého přítele, básníka a mystika Arthura E. Waitea, který v komiksu rovněž vystupuje.

Dravec je především vizuálním zážitkem. Nelineární příběh plný metafyzických narážek vybízí k různorodým interpretacím a může odradit od opakovaného čtení, nebo naopak k němu přimět. Vzájemně se proplétající linky mohou navíc mást, protože někdy není na první pohled zjevné, kdo z hlavní postav — spisovatel nebo lovec — zrovna promlouvá. Především lovcova část knihy někdy připomíná poezii v obrazech s opakujícími se motivy. Například lov sokola zobrazený na začátku komiksu se



Dave McKean
Klece
přeložila Alexandra Niklíčková
Comics Centrum, Praha 2021
504 stran

později znovu opakuje jako abstraktní výjev, kdy se z letícího ptáka a jeho kořisti postupně stávají barevné šmouhy.

Oba hlavní hrdinové se navzájem zrcadlí, jeden je konstruktem toho druhého. Arthur prochází procesem truchlení a svůj psychický stav přenáší i na postavu svého textu. Samotný příběh o ztrátě a vyrovnávání sice nepřináší nic úplně nového, ale je ozvláštněn právě propojením s druhým příběhem, který ožívá. Psaní tohoto příběhu Arthurovi nakonec pomáhá vymanit se z minulosti a objevit pozitivnější přístup k životu. Hrdina nedopsané knihy, který se i v anglickém originálu jmenuje Sokol, sice bojuje s monstry, ale větší problémy mu dělá soužití s lidmi. Zatímco se Arthur prokousává svým žalem, Sokol se více otevírá lidem, odkládá svou masku a ztrácí některé zvířecí rysy.

Před vydáním *Dravce* bylo jediným McKeanovým dílem přeloženým do češtiny opus magnum *Klece* s úctyhodným formátem i rozsahem přes pět set stran. Uvádí ho ilustrovaný text s poněkud zvláštní verzí mýtu o stvoření světa. Ten ale přechází do černobílého komiksu, jenž má alespoň většinou jasnou jednoduchou strukturu tři krát tři políčka na každé stránce. Odehrává se na nich příběh



R

obyvatel domu, v němž se ústřední postava, malíř Leo, postupně setkává třeba s ukecanou paní domácí, jazzmanem Andělem, pronásledovaným spisovatelem Jonathanem, místním bláznem s modelem planetární soustavy na hlavě a také s dívkou z protějšího okna. Spojujícím prvkem je černá kočka, která se postupně se všemi potkává jako mlčící pozorovatel.

Pro McKeanovy postavy jsou typické ostré rysy tvořené úspornými čarami obvykle bez stínování. Jako by plnil radu jazzmana Anděla, kterou dává Leovi, když vidí poprvé jeho náčrtky: „Každý člověk dostává do života jen vomezené počet čar. A tady jich je spousta zbytečně vyplejtvaných a nikam nevedou.“

Anděl má v komiksu na svědomí několik zajímavých průpovědek i scén, například když své hudební vystoupení v klubu prokládá vyprávěním mýtu o dvou bratřích a duelu na mostě. Za jeho průhlednou tváří se odehrává vizualizace vyprávění a forma obrazu i komiksových prostředků se mění dynamicky s každou stránkou do rytmu hudby. Podobných změn stylu se objevuje v knize několik, vždy trochu jinak, nikdy bezúčelně. Například když se malíř zapovídá s dívkou odnaproti ve stejném klubu, mění se postupně do stále abstraktnějších obrazců, jako by se rozpouštěli v hovoru a hudbě a zapomínali na čas. Jejich realistická podoba se jim vrací až ve chvíli, kdy je večer u konce.

Od zbytku komiksu se liší také poměrně dlouhá pasáž o Edie, starší ženě, která hledá kartičku s receptem, zatímco rozmlouvá se svým papouškem i sama se sebou o tom, jak čeká na manžela. Její monolog se rozprostírá na čtyřiceti stranách a mezi jednotlivými políčky se často mění jen výraz její tváře, jako by se vše odehrávalo na filmovém pásu.

Co ale ty *Klece* vlastně jsou? Byty společného domu? Vzorce, ve kterých jsou postavy uvězněny? Komiksová políčka, nebo jen název knihy jedné z postav, spisovatele Rushe?

Pokud bychom hledali přírovnání McKeanova v literatuře, pak *Dravec* je lyrizovaná povídka či novela v obrazech, zatímco *Klece* jsou skutečně obsáhlý grafický román, jenž v sobě pohlcuje mnoho různých témat, nápadů, linek a charakterů. Obě knihy se tak těžko srovnávají. Spojuje je však základní téma McKeanovy tvorby — otázka po tom, odkud se bere umění, jak umělce jejich dílo ovlivňuje a v čem máme hledat smysl našich životů. Možná je odpovědí právě to, že jej svými příběhy a uměním vytváříme.

Padesát odstínů modernity

Vít Malota

Proza Lucie Vaňkové vystihuje
rys doby: přesycenost



Lucie Vaňková
Putování leklé ryby
Argo, Praha 2022
312 stran

V opozici vůči mnohdy nadužívanému pojmu „postmoderna“ užil sociolog Zygmunt Bauman na přelomu milénia slovní spojení „tekutá modernita“. Tím odmítl předpoklad postmoderny jako takové. Společnost podle něj přešla jen do další fáze modernity, která se vyznačuje především individualismem, proměnlivostí či konzumem. Tekutá

modernita je už z principu neurčitá, proměnlivá. Bez pevných hranic a stálého ukotvení. Z toho logicky vyplývá *nejistota* coby elementární a determinující pocit obyvatele takového světa. Nestálá zaměstnání, či přímo nejistota sociální existence mohou vést ke změně základní perspektivy jedince, který na svět i mezilidské vztahy začíná nahlížet jako na produkty okamžité spotřeby.

Lucie Vaňková, zkušená scenáristka „komerčních seriálů a nekomerčních filmů“, se ve své románové prvotině *Putování leklé ryby* rozhodla modernitu užít nejen jako výchozí motiv, ale personifikovat ji, zhmotnit a vymodelovat v prazvláštní rosolovitě individuuum, které svou nijakostí, neurčitostí a proměnlivostí snadno supluje roli zrcadla okolnímu světu. Vytvořila tak kvazifikční absurdní realitu, jejíž prozkoumávání může být zábavné, ale v níž lze také snadno ztratit orientaci.

„Ištván Jeseter se narodil jednoho zářijového odpoledne v tramvaji čísla 17 ve věku bez dvou týdnů pětadvaceti let.“ Vynikající nonsensové východisko. Autorka oblíbený princip ústřední postavy se ztrátou paměti, která musí odhalit svou minulost, dotáhla k dokonalosti, neboť její hrdina jednoduše žádnou minulost nemá. Zrodil se ze špatně vyřešovaného novinového článku. Jeho otcem je nepokrytá lež a matkou mizerná novinářská práce.

Jeho úkolem není zjistit pravdu o své minulosti (na to si Ištván hodlá najmout copywritera), nýbrž samu podstatu své existence. Protože je však utvořen z tekuté modernity, koná především tak, jak od něj očekává okolí, neprožívá vlastní pocity, nemyslí si nic. Přejímá názory těch, kteří jej obklopují. A nejen ty, absorbuje i jejich osobnost, slabosti, vnitřní demony. Nakonec nezbyvá než vydat se na cestu. Jako u tekuté modernity, kde je vše v pohybu a cestuje se nalahko, i zde jsme svědky hyperbolické variace na roadmovie.

Jenže princip divoké směsi situací, absurdit, zvrátů, postav a humoru hrozí, že se v nepřehledném světě doby postfaktické neztratí jen protagonisté, ale i čtenář. Lucie Vaňková vládne imaginací i slovem,



ale přehršel impulzů v už principiálně zmatečném materiálu má za následek, že text kolísá mezi skvělymi pasážemi a částmi, jejichž nutnost lze přinejlepším označit za pochybnou. Nejlépe fungují absurdní drobničky, situace se smyslem pro detail i humor. Umírající, stále však zoufale konzumní svět se zuby nehty drží trhu a snaží se zplatnit vše, co lze. Proto si například k opeřencům, jichž se lidé ujali (ptáci v divoké přírodě téměř vyhyhnuti), můžou koupit malé vestičky a přilbičky.

Autorka využívá zkušeností ze scenáristické velkovýroby a svíravý pocit z pustého žvanění přenáší i na stránky své knihy. Čína, genocida Ujgurů, vyprázdňené mezilidské vztahy, mizerná novinářina, veganství, příliš environmentálního žalu, nedostatek environmentálního žalu, radikální pravice, woke kultura, muslimští migranti na českých polích, Patrik Ouředník coby levnější náhrada za Milana Kunderu... Lucie Vaňková zaostřuje na nepřeherné množství témat, čímž nejen odkrývá jejich absurditu, ale také, ať už úmyslně, či nikoli, vystihuje rys doby: přesycenost. Místy se zdá být cynismu, nadsázky a nonsensu už příliš. Na druhou stranu tekutá modernita si nevybírá a spláchně všechno a všechny. Co tedy s tím? Ištván Jeseter má jasnou odpověď: „Budeme dál třídit odpad a doufat, že to stačí.“

Papírový pohled na „osmdesátky“ v médiích

Josef Chuchma

Struktura vědecké práce jako fíkový list pro rozmělněnost, podceňování čtenáře a stylistickou ledabylost

Politický a ekonomický komentátor a také pedagog na Fakultě sociálních věd Univerzity Karlovy David Klimeš (nar. 1982) publikoval letos téměř souběžně dvě knihy: prózu *Vír* a studii



David Klimeš
*Doporučeno nezvěřejňovat.
Fungování propagandy,
cenzury a médií
v pozdně normalizačním
Československu*
předmluva Vojtěch Řípka
Academia, Praha 2022
284 stran

Doporučeno nezvěřejňovat s podtitulem *Fungování propagandy, cenzury a médií v pozdně normalizačním Československu*. Proč zde psát právě o té druhé publikaci? Protože jednak deklaruje zajímavé téma, jednak stojí za povšimnutí, jak je daná práce napsána, jaký má styl a kompozici. Jde o produkt v něčem příznačný.

David Klimeš nejprve vytyčí teoretický rámec, totiž mechanismy autoritativní přesvědčovací komunikace a vynucování veřejného souhlasu v totalitním státě. Cituje teoretiky zahraniční a domácí a československou, respektive fakticky výhradně českou mediální scénu obecně charakterizuje pro celé období normalizace. Postavení a metody práce novináře odvozuje ze stranických dokumentů a z ideologických a propagandistických publikací, které za normalizace vydával zejména Ústav teorie a praxe žurnalistiky při Fakultě žurnalistiky Univerzity Karlovy. Jako ten, kdo tehdy žurnalistickou fakultu studoval, mohu místopřísežně prohlásit, že jsem z těchto spisků nečetl asi ani jeden, a nejsem si vědom, že by tak činil i někdo z mých spolužáků. Představa, že studenti byli

na této škole systematicky propagandisticky školeni, kterou Klimeš sugeruje, je mimo reálnou praxi, kterou jsem tam zažil. Úroveň výuky byla zoufalá. Jediné, co si člověk mohl z toho odnést, bylo jakési povědomí o zpravodajských a publicistických žánrech. Škola svou propagandistickou úlohu, kterou měla teoreticky vytčenu v zadání a deklarovala ji ve zmíněném „ústavu teorie a praxe“, prostě neplnila. Proč, to je na esej či studii a překračuje to možnosti této stručné recenze.

Je-li na analýze Klimešova normalizačního mediálního provozu něco cenného, pak probírka dokumenty z Federálního úřadu pro tisk a informace, které se nacházejí v Národním archivu. Z nich Klimeš vydestiloval mechanismus komunikace v podstatě cenzurního úřadu s vedením redakcí — především oněch závazných doporučení (autor z nich také odvodil název své knihy). Uvádí několik zajímavých příkladů: třeba jak měly redakce v říjnu 1986 informovat o obchodních vztazích s Čínou nebo v červnu 1989 referovat o návštěvě bulharského premiéra, když přitom vzájemný obchod uvažoval, jak deník *Mladá fronta* dostal v roce 1984 pokutu patnáct tisíc korun a jedním ze dvou důvodů tohoto postihu bylo přetištění názoru oficiálně publikujícího spisovatele, že postrádá časopis pro mladou literaturu. Takové detaily k řadovým redaktorům té doby málokdy prosákly a nadto se týkaly ústředních, celostátních médií a v nich především vnitropolitických a zahraničních rubrik.

V druhé polovině své práce Klimeš zacílí svou analýzu na politické a ekonomické zpravodajství Československé tiskové kanceláře (ČTK) v roce 1989, které prý lze považovat za jakousi esenci fungování médií v pozdně normalizační éře. A to je kardinální metodologický problém: zprávy ČTK dokládají, jakým zpravodajstvím oficiální státní agentura zásobovala média, ale nic neříkají o tom, jak reálná mediální krajina Československa druhé půle osmdesátých let vyhlížela, k jakým tematickým posunům docházelo, jak se jednotlivé redakce snažily či nesnažily „perestrojkově“ posouvat hranice



možného a tím spoluvytvářely stále kritičtější náladu ve společnosti. Protože dokonce i v denících (rozsahech měly osm tiskových stran) vycházela řada autorských textů, které nebyly parafrází četkařských zpráv, o časopisech nemluvě. Není tu žádný pokus o podchycení a charakterizování synergie vlivů, která s novou dynamikou působila v části tuzemské společnosti. Klimešova práce si vystačí pouze s určitým výsekem skutečnosti, ovšem nejen svým názvem ji prezentuje jako celkový obraz „propagandy, cenzury a médií“ dotčené doby. Docela nedávná živá historie je silně redukována na listování vybranými papíry. Autor nadto, s ohledem na svůj profesní zájem, v „četkařských“ partiích nejednou ujíždí k výkladu ekonomické situace státu a celé odstavce by bez velkých úprav mohly být přeneseny do sborníku o hospodářské situaci „perestrojkové“ ČSSR.

Doporučeno nezveřejňovat čítá bezmála tři stovky stran. Při důsledné redakci, která by anulovala neplodné variace řečeného a vedla k tematické koncentraci, by z textu zůstala řekněme polovina — a čtenář by se nedozvěděl o nic méně. Kupříkladu na straně 214 je citována zpráva ČTK o chudých dětech ve Spojených státech amerických a doslova táž citace je hned na protější straně 215 ve shrnutí kapitoly. Struktura má navenek formu vědecké práce, přičemž forma je tu fíkovým listem pro rozmělněnost, podceňování čtenáře a stylistickou ledabylost. A někdy dostává na frak i logika. Zůstaňme ještě na dvoustraně 214/215. Klimeš tam obsáhle cituje ze zprávy ČTK z 11. prosince 1989 popisující, jak se po otevření hranic do Rakouska za víkend nahrnulo čtvrt milionu Čechoslováků, ale téměř nic nekupovali, protože neměli peníze. A na tuto citaci bezprostředně, v krátkém spojení navazuje věta: „Okamžitě se také výrazným rysem proměny systému stala ekologická tematika a už od konce roku 1989 nastal prudký rozkvět

knižního či hudebního trhu.“ Badatel přeskakuje od detailistického citování k nezdrojovaným zobecněním a zpět. A to jsem zůstal u jedné dvoustrany; doložit by šel celý seznam.

Klimešova publikace navenek připomíná některé toporně „přeřpsané“ disertace, které posléze vycházejí jako kniha. Ale toto není ten případ, Klimeš obhájl disertaci již před deseti lety na téma pronikání zábavy do zpravodajství. *Doporučeno nezveřejňovat* vzniklo „v rámci systému podpory fakultních monografií“ Fakulty sociálních věd Univerzity Karlovy. Knihu recenzovali dva docenti. Metodologické kvality jsou diskutabilní, ale především: její literární úroveň je zoufalá, což je na pováženou u produktu pocházejícího z fakulty, kde by schopnost umět dobře psát měla být samozřejmostí, ba chloubou. Možná to však na tamější katedře žurnalistiky nikoho netrápí, protože důležité je přece produkovat, publikovat, sčítat body. A kvantifikační systém nezajímá, je-li to ke čtení, či nikoli.

Koloniální dějiny hlasem umlčených

Simona Barešová

Román o čarodějnicích ze Salemu není černobílý

V Salemu roku 1692 dostaly dvě malé dívky, dcera a neteř reverenda Samuela Parrise, záchvat. Doktor nezjistil žádnou zjevnou příčinu a přihodu diagnostikoval jako očarování. Měly ho zavinit tři ženy — Sarah Goodeová, Sarah Osbornová a služka Tituba z ostrova Barbados. Tituba se jako jediná k čarodějnictví přiznala a označila další obyvatelky Salemu za čarodějnice. Paranoia a fanatismus vedly ke známým salemským procesům. Zatímco v historických záznamech se o Titubě dochovalo jen pár vět, Maryse Condéová se rozhodla její příběh převyprávět znovu a celý



Maryse Condéová
*Já Tituba, černá
 čarodějnice ze Salemu*
 přeložil Tomáš Havel
 Maraton, Praha 2022
 224 stran

v románu *Já Tituba, černá čarodějnice ze Salemu*.

Karibská autorka se narodila v roce 1937 na Guadeloupe jako nejmladší z osmi sourozenců. Její matka byla učitelka a otec vedl úvěrovou společnost. V šestnácti letech odešla studovat na Sorbonnu do Paříže, kde se přidala ke komunistické mládeži. Hodně cestovala, navštívila západní Afriku a Ameriku. Její první román *Hérémakhonon* (1976) o návratu emigrantky zpět do Afriky nezaznamenal ve Francii větší úspěch. Rezonoval však mezi francouzskými učiteli ve Spojených státech amerických, kteří ji pozvali jako vyučující frankofonní literatury. Od té doby napsala více než dvacet próz, ve kterých se věnuje dějinám kolonizace a emancipace. Získala za ně několik literárních cen včetně alternativní Nobelovy ceny (2018) a dnes je nejvýraznější karibskou autorkou. Kniha *Já Tituba, černá čarodějnice ze Salemu* je jejím prvním česky vydaným románem, precizně ho přeložil Tomáš Havel a doslovem opatřila Jovanka Šotolová.

Jak už bylo řečeno, kniha vypráví o Titubě, která se narodí ašantské matce poté, co ji znásilnil anglický námořník. Matka ji proto jako připomínku svého zneuctění a pokoreni odmítne přijmout. Když se pak brání



dalšímu znásilnění svým otrokářem, je za přítomnosti dcery oběšena. Titubu si pod svá ochranná křídla vezme šamanka Man Jaja, která jí předá své znalosti o bylinkách, rituálech i spojení s mrtvými a také pocit sebeúcty a svobody. Tě se ale Tituba vzdá, když se zamiluje do otroka Johna Indiána a dobrovolně vstoupí zpět do otroctví. Se svým pánem, puritánským reverendem Samuelem Parrisem, se odstěhuje do amerického Salemu, kde budí pohoršení nejen kvůli barvě kůže, ale také pro své šamanské umění. Strach i odtržení obyvatel od reality vyvrcholí v již zmíněných čarodějnických procesech.

Heroická postava Tituby a její pohled na svět činí z románu výjimečné dílo. Otrokyňe, a přesto silná žena, která si vydobýde dvakrát za svůj život svobodu, je vzdělaná, nezávislá na mužích, vládne léčitelstvími schopnostmi. Umí si v jakékoli životní situaci zachovat integritu a i v brutálních podmínkách najít životní smysl. Condéová ji vykresluje jako soběstačnou ženu, čímž nabourává stereotypizaci ženy jako něčí manželky či matky, a to i ve chvíli, kdy se Tituba své svobody vzdává. V tomto ohledu mají v románu významnou roli i další ženské postavy — její matka a Man Jaja jsou pro ni formativní, Tituba s nimi vede dialog i po smrti, ironicky komentují její životní rozhodnutí, diskutují s ní. Přestože autorka svůj příběh vypráví z pohledu podrobených, nesklouzává ke klišovitému zobecňování, nepopisuje zlé bělochy a chudáky otroky. Ponechává stranou rasu i společenské postavení. Nejdůležitější je vždy jednání a povaha každého jedince.

Kromě čtivého děje tkví hlavní síla textu v ich-formě. Condéová odhaluje nejnítěrnější pocity a Titubin pohled na svět a často se čtenářem interaguje. Upozorňuje ho, co se bude dít. Klade mu otázky a předestírá mu Titubino vnitřní rozpoložení. Chronologické vyprávění prokládá vzpomínkami i vizemi budoucnosti, brutální realita se prolíná s fantaskní imaginací s takovou lehkostí, že čtenáři připadá zcela přirozené klábosit s mrtvými a obětovat pro ně berana.

Román *Já, Tituba, černá čarodějnice ze Salemu* přináší českému čtenáři

důležitá témata, která může znát například z díla Toni Morrisonové. A najdeme tu i intertextové odkazy na *Šarlatové písmeno* Nathaniela Hawthorna, to když Tituba pobývá ve věznění, kde se spráteli s Hester (míněna Hester Prynnová, hlavní postava slavného románu) — její uvěznění poukazuje na nespravedlnost v odlišném přístupu společnosti mezi mužem a ženou: „Bílí nebo černí, všichni muži mají v životě na růžích ustláno.“ Zatímco muž, který se dopustil manželské nevěry, není nijak potrestán, Hester, jež nosí jeho dítě, je odsouzena za cizoložství.

Condéová díky osobní znalosti života, zvyků i prostředí Karibiku silně a autenticky zachycuje atmosféru kolonialismu sedmáctého století. Ve spojení s jejím rozmanitým jazykem plným obrazů a metafor vycházejících z antilské kultury do literatury vstupuje jedinečné dílo. Její román burcuje a vyvolává touhu po spravedlnosti. Příběh Tituby, která si v nelidských podmínkách zachovala důstojnost, přináší alespoň nepatrnou satisfakci, jak o krvavých koloniálních dějinách vyprávět z té druhé strany, hlasem umlčených.

Duchaplný lovesong Zuzany K.

Klára Fleyberková

Jak se dá zaostřit na vlastní obraz?

Mohla bych jít domů za svou láskou / a žít život, jaký jsem si vždycky přála / nebo můžu dál utíkat / do noci, osamělá a štvaná / a zláštní je / že nevím, co bych radši / když tu tak sedím a sleduju západ slunce na Sacre Coeur.

Dánská písničkářka Tina Dico to napsala už před patnácti lety. Česká spisovatelka Zuzana Kultánová letos. Při čtení její nové knihy *Zpíváš, jako bys plakala* tato píseň vytanula s nebývalou intenzitou.



Zuzana Kultánová
Zpíváš, jako bys plakala
Paseka, Praha 2022
192 stran

Hlavní hrdinkou milostného románu je Andrea, která má vlastně všechno — dítě, úspěšného a milovaného muže, hezký byt... Ale stačí to? Je to dost, když jste inteligentní a značně komplikovaná mladá žena, která se v sobě snaží zorientovat? Mělo to opravdu být právě takhle? Proč nepřichází spokojenost? A přijde vůbec někdy?

Zuzana Kultánová už ve své prvotině ukázala, že ji zajímají jedinci, jejichž vnitřní život je citlivý, jiný, pro ně samotné nesrozumitelný. Tehdy obrátila pozornost k reálné postavě Augustina Zimmermanna, kterého věčný neklid, chudoba, neštěstí (a další neduhy) dohnaly až k brutálnímu činu. Tentokrát se z devatenáctého století posunula do současnosti a předobraz její hrdinky není třeba hledat — je v mnohém až nečekaně univerzální. Potýká se totiž nejen s vlastním nitrem, ale také s nároky společenských konvencí.

Andrea se jako studentka seznámila s výrazně starším mužem, který jí imponoval svou vzdělaností, divokými zákrutami mysli a zmatečnou směsicí dalších věcí, jež mnohdy ani sama nedokázala pojmenovat. Uměl ji strašně štvát, iritoval ji svou neochvějnou moudrostí, staromládeneckými moresy... Ale byl tu, byl tu pro ni, někde na bazální rovině jí rozuměl a přijímal ji. A tak vznikl



r

zvláště závislý vztah. Vztah, který se jako reflexní lano vine jejím životem dál. I když už má rodinu, stále po něm ručkuje zpět. Že se mu nikdy plně neodдалa, způsobil snad strach vrhnout se do života mimo přijatelné vzorce, spíše ale její nekonečná snaha najít vlastní uspokojení, aniž by věděla, co by jím mělo být.

Kultánová dovede zrodit postavu nesympatickou, iritující, kterou i přesto vlastně tak nějak chápeme a třeba se s ní i ztotožníme. Podobné to bylo už u Augustina Zimmermanna. Stojí za tím především její schopnost vcítění, s nímž vnitřní světy svých nejednoznačných postav konstruuje. Dokáže s milimetrovou přesností postihnout tápání člověka ve vlastním životě, aniž by vršila jakákoli rozervanecká kliše. Ta nešťastná, floutkovská holka v odřeném křiváku jako by stála těsně vedle čtenáře a on měl chuť na ni zařvat: Tak už se prober! Rozhodni se! Jestli jsi nespokojená, tak se o sebe proboha postarej! Lidi kolem tebe za tvou nespokojenost nemůžou!

Možná byste jí ale chtěli říct něco úplně jiného. Kultánová ve své knize otevírá hned několik výrazných témat. Ukazuje, jak složité je pro mladou ženu

vypořádat se se stereotypy běžného života. Že je těžké rozpoznat touhu stát se matkou od domnělé nutnosti jí být. Že ačkoli jste přesvědčené o této potřebě, nemusíte po jejím naplnění automaticky najít radost. Že se na vás společnost bude vždycky dívat trochu skrz prsty, když se někde objevíte s mužem, který by mohl být váš otec. Že vás to k němu možná táhne taky proto, že ten váš svou rodičovskou roli nezvládl. A že když karty v původní rodině nebyly rozdány dobře, nezhrajete flush ani později v té vlastní. Jak těžké je pochopit své potřeby a dovolit si je naplňovat. Kolik úsilí někdy stojí blízkého respektovat, ne s ním soupeřit o moc a kontrolu...

Možná je těch témat ještě daleko víc a třeba jsou nakonec úplně jiná. Na obálce ostatně stojí hned v první větě anotace otázka, zda lze milovat více lidí najednou. Téma, které bylo pro mě naprosto podružné. Ano, nepochybně v textu je, stejně jako v něm probublávají komentáře k těm tolik probíraným devadesátým létům, v nichž Andrea vyrůstala a Richard je žil jako více či méně hotový člověk. Pohledy dvou generací na vývoj naší společnosti, ty mimoběžky, které se nikdy neprotnou.

Právě to svědčí o síle textu Zuzany Kultánové — čtenáře konfrontuje primárně s tím, co žije on sám. Nemilosrdně zdvihne prst a ukáže jím právě na to, co kdo tlačí před sebou.

Co by kdo z nás měl chuť Andree zařvat nebo pošeptat do ucha, by se tak mohlo diametrálně lišit.

Milostný příběh (sebe)hledání a citového bloudění autorka ukotvila v pevných formálních základech. První oddíl soustředěný plně na vztah se starším, osudovým mužem napsala v ich-formě v podobě fragmentárních zápisků z jejich mileneckého vztahu, zbylé dva se volně překlápí do er-formy. Jednoduchým formálním trikem tak Kultánová chytře a přirozeně postihla odcizení hlavní postavy. Andrea jako by se vzdálila sama sobě a s postupujícím pronikáním do svého příběhu viděla svůj obraz stále rozmzleněji.

Zase se vrací, znovu ručkuje po laně. Dávno vyhodila kotvu, založila rodinu, splnila vše, co se očekává, ale nic z toho jí neobjasnilo, co tady vlastně hledá. Ačkoli už není tou studentkou, která v nákupáku drtí pomeranče na džusy, svému životu rozumí snad méně než tehdy. A jak se vzdaluje představa, že nakonec najde něco, co všechno dokonale zaostří, v hledáčku se její obraz víc a více rozpouští do rozmazané skvrny. Až v samém závěru, na posledních řádcích Zuzana Kultánová zmáčkne spoušť. A možná to nakonec nebude tak neostré. Naděje tu je.

*zavřu oči / a napočítám do deseti /
zavřu oči / a až je znovu otevřu /
všechno mi pak začne dávat
mysl. ●*



Tipy redakce



Bára Bažantová
Hoří chemička, něco si přeješ
Tranzit, Praha 2022
116 stran

Umělkyně Bára Bažantová se v roce 2021 vydala na rezidentní pobyt do možná nejznámější české vyloučené lokality — na sídliště Janov v Litvínově. V komunitním centru Libuše pomáhala s organizací projektů a tkaním alespoň trochu solidární, soběstačné komunitní sítě. Zároveň si nedokázala nevšimnout, jak je celý Janov státem zapomenutý, jak i mezi jeho obyvateli bují nevráživosti, jak se jí do práce promítají její vlastní nereflektovaná privilegia a předsudky, nedokázala se ubránit pochybám o smyslu umění i sociální práce. Kniha *Hoří chemička, něco si přeješ* je silným deníkovým záznamem jednoho měsíce na okraji společnosti. (zst)

Radek Štěpánek
Pamatuj na střízlika
Pilgrim — Potulná univerzita
přírody, Praha 2022
34 stran

Muž a žena potkávají na pouti zničenou krajinou malého střízlika, který jim vypráví píseň kruhu. Zní takhle: „Všem, kteří se povyšovali nad druhé, / druhým, kteří pronásledovali třetí, / třetím,

kteří škodili čtvrtým, / čtvrtým, kteří se mstili na pátých, / pátým, kteří oloupili šesté, / šestým, kteří opláceli sedmým, / sedmým, kteří křivě obvinili osmé, / osmým, kteří záviděli devátým, / devátým, kteří vraždili ty první, / všem, kteří rozdíl povyšovali nad podobnosti, / a vyměřovali dálky mezi blízkostmi, / všem, kteří se starali víc o cizí než vlastní duši. / Všem dávám píseň odpuštění, / všem dávám píseň, která je usmíří, / všem znovu zpívám píseň kruhu.“ Environmentalista, básník a rybář Radek Štěpánek napsal krásnou básnickou skladbu připomínající dikci starých proroků. Obsahem je však palčivě aktuální. (on)



Karel Hvížďala
Chvění je naděje. Záznamy od března 2021 do začátku války v únoru 2022
Karolinum — Novela bohemia,
Praha 2022
360 stran

Nestor české žurnalistiky a mediálních teorií Karel Hvížďala ve své poslední knížce vede opět dialog. Jen je to tentokrát dialog se sebou samým a jedním z právě uplynulých roků. Jeho zápisky jsou komentáře za denními událostmi a kauzami, na něž jsme už málem stačili zapomenout. Vrbětice, covid, Zemanova hospitalizace. Hvížďala se ale nesoustředí jen na ně, své komentáře prokládá postřehy z běžného denního života, četby, ze setkání i snů. Čte se to téměř jako *Celý život* nebo *Teorie spolehlivosti*. Příští čtení pro všechny milovníky zápisníků a deníků. (vmax)

Helena Černohorská
Ida
Bylo nebylo, Praha 2022
84 stran

Helena Černohorská je v mnoha směrech výjimečná osobnost české literární scény. Jednak proto, že buduje malé, přesto velkolepé nakladatelství Bylo nebylo, ale také proto, že v něm zcela v tichosti a se zbytečnou pokorou vydala svůj druhý rukopis. Už knížka *O trudném konci Marie Večeřové a korunního prince Rudolfa* byla nádherně poetická a suverénně napsaná. Teď se v portfoliu nakladatelství objevuje další útlý svazek s názvem *Ida*. Černohorská se v něm spolu s hlavní hrdinkou vrací do dob kolektivizace v českém pohraničí. Zachycení nekonečné dřiny, morálních (a řady dalších) otázek specifickým a autentickým jazykem i výtvarně zpracování Terezy Říčanové — to všechno křičí, aby se vydání knihy tentokrát nedělo v tichosti. (kf)

Don DeLillo
Ticho
přeložila Alena Dvořáková
Argo, Praha 2022
128 stran

Don DeLillo umí něco, co málo autorů: napsat větu jinak. Možná že někdy je těch vět moc — přiznám se, že *Podsvětí* jsem nedočel. A *Bílý šum* se v českém překladu vůbec číst nedal (i tam byly věty jinak, ale rozhodně ne česky). Nejvíce ten zvláštní um udeřil v povídkách *Anděl Esmeralda*: schopnost opatrně pootočít soustavou vět, takže začnou současně skřípat a propouštět světlo. A nyní útlý, bez doslovu ani ne stostránkový román *Ticho* (mimo chodem s nádhernou obálkou s obrazem Zdeňka Trse). Program na jeden víkendový večer je jasný. (jn) ●



b

• • •

Z míst
do vysavačů
a popelnic
křeček v kolotoči
každé roční období
Jsme
přenašeči prachu

• • •

Otče
vykáceli stromy
byly svědky
mých prvních pokusů
udržet se ve třmenech
dvoukolé herky
a teď
místo nich
sotva odkojené
ještě v dětských ohrádkách

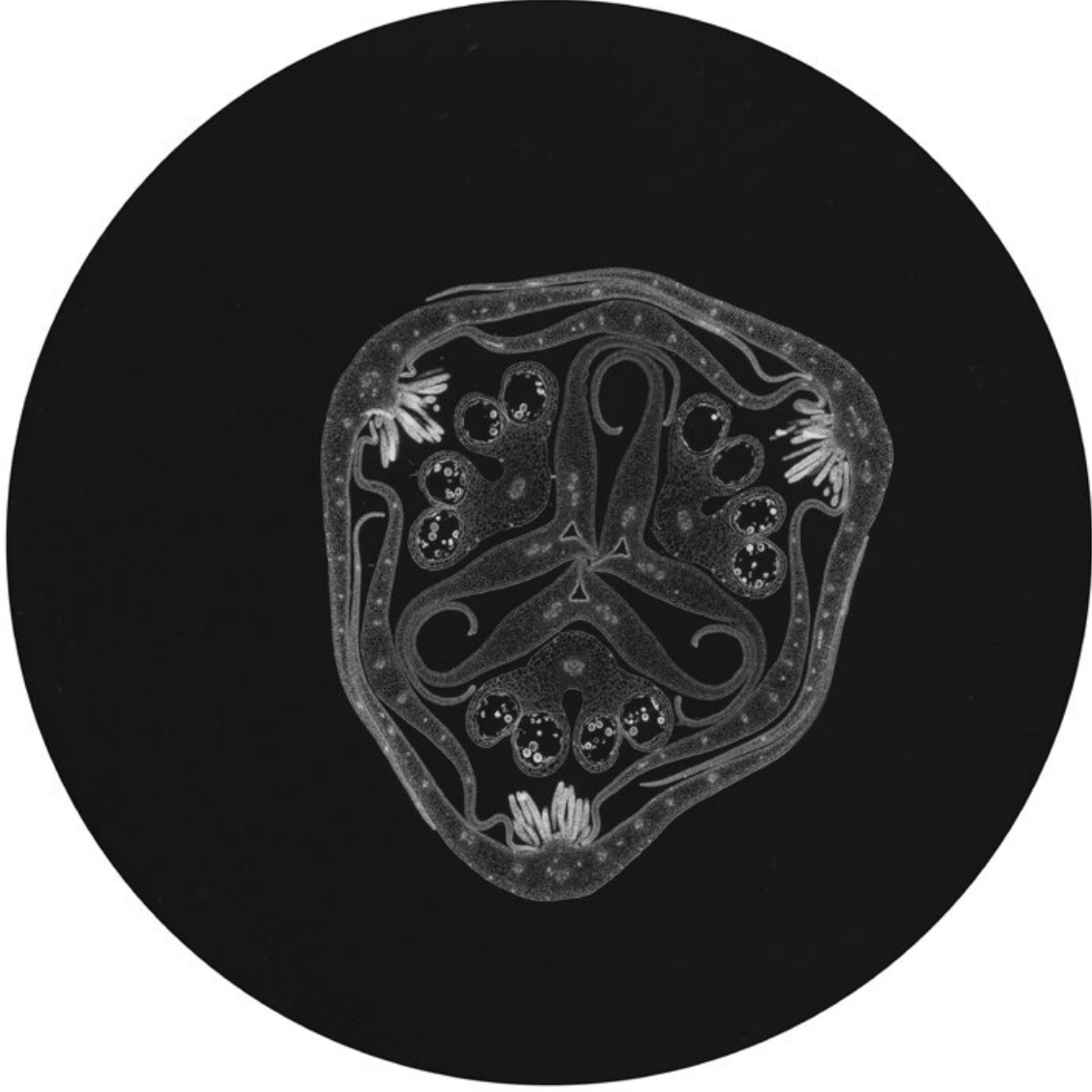
• • •

Jako by jelo
jen ono kupé
jícnem soumraku
a byl v tom
zvláštní klid
usínající
na květech šatů
cizí ženy
vedle mne

• • •

Ve varovném signálu
přijíždějícího vlaku
modré crocs
a muž
jeho ruce
věší prádlo
Když položíš
hlavu do větru
ucítíš
jak podzim
zadělává na svůj
pecen chleba





Ondřej Příbyl, *Preparát*, fig. 9, 2022, gelatin silver print, 19c m



Ukázka z knihy

Prám

Václav Kahuda

Mladé léto se rodí v dešti. Kryštof, Adam a já stojíme na rohu ulice. Právě odešly šedivé opony. Přívaly teplé vody, šňůry z nebes ještě před chvílí bičovaly město. Ulice se lesknou, vlhké fasády domů, střechy a asfaltové chodníky zrcadlí modrá jezera čisté oblohy. Pohorí černých mraků pomalu odplouvá. Hřebeny vzdušných hor zlatě září. Zapadající slunce rozsvítilo duhu nad městem.

Z otevřených oken hospody se rozléhá veselý lomoz a křik. Stojíme s púllitry postavenými na římse. Z plechových parapetů se slévají velké, stále osamělejší kapky. Přestalo pršet a město dýchá úlevou po horkém dni. Svěží vzduch protahuje ulici. Svět je barevný, velkolepý film... Mlčky sledujeme, jak okolo nás prošla skupinka mladých dealerů amfetaminu. Sami jdou příkladem, a tak už zdálky dělají reklamu na své zboží. Vypadají, že se pohybují v jiné gravitaci. Natahují čapí kroky, složitě vykrucují paže a trhavě otáčejí hlavou. Velmi pečlivě, ostře zírají na své ruce a boty. Neujde jim žádný detail, pohozený špaček cigarety, kamínek, všechno je důležité. Jeden z nich, vyzábělý nitkovitý frajer, se o pár kroků vrátil a s užaslým výrazem ve tváři zírá na červený plastový kolíček na prádlo. V jeho napjatém nehybném obličejí je vidět, jak se v něm řítí chemicky nabuzené pocity. Ten kousek ztraceného plastu v něm řádí jako tyranosaurus. Mládenec třeští oči, je toho na něj moc. Polohlasem komentuje gigantickou událost, která se odehrává v jeho bublině vnímání. Je obklopen zaujatými společníky, nikdo jiný je nevidí, ale on jim pilně vysvětluje nějaké prudké události, které se odehrávají v jeho světě. Odpovídá na otázky a sám se ptá. Nakonec uprostřed virtuálních kolegů, skuteční partáci už dávno zmizeli za rohem, ve složitých piruetách, v mnoha záškrubech, s pátravými pohledy do oken protějšních domů a pod podrážky svých šněrovacích bot — odtančí.

Z otevřených dveří hospody vyšel brýlatý intelektuální ptáček s povoleným břichem ve vytahaném tričku. Zapálil

si cigaretu a vesele pohodil hlavou za odcházejícím baletákem: „Péčkáři se dneska rojej. Bude teplá noc.“ Uchichtnul se svému samotářskému bonmotu a ponořil nos do piva.

Pomohli jsme mu pousmáním. Pokývali jsme hlavou a navázali hospodskou vzájemnost. Stmívá se. Vzdálené hřmění se toulá ve střechách. Plechový okap za našimi zády dlouze polknul za poslední přívalovou vlnou a vesele ropotil osamělými kapkami.

Do světla padajícího z otevřených oken hospody vstoupil mladý muž, tlačící dětský kočárek. Projíždí kolem nás, mlčících pivařů, a snaží se utišit plačící dcerku. „Éméé, mééé, ééé!“ Ženské dítě zkušeně komunikuje se svým otcem. Cíleně prosazuje svůj zájem. Ovlivňuje, používajíc svou vrozenou inteligenci, otcovu bezbrannou emocionalitu. Je to ekvivalent chování mladých ptáčat, rozevírají rudé nitro zobáku a říkají tím: „Starej se o mě! Moc tě potřebuju!“ Evoluce drtivou silou prosazuje svůj zájem. Zabořilo mě v koulích.

V zamžené švestkové tmě na obzoru, daleko za městem, prověsil se tichý blesk mezi mraky. Ve vzdalujícím se větvení rozsvěcel růžová těla oblaků. Nebeský oheň v mnoha pavučinách zmizel za horizontem. Na pozdrav, vstříc přicházející noci, brýlatý mužik cvrknul do dálky žhavý oharek cigarety. Dal nohu na schod, vesele blýsknul brejličkami a významně zvedl obočí. Zabreptal: „Kucí, dneska je muzika... A!“ Palcem významně ukázal na tabuli vedle dveří. Stálo tam rozmáchlou křídou napsáno: *Dnes country bál. Obsluha nahoře i dole bez!*

Usmějeme se na vodníčka a Adam ho pozdraví zvednutým púllitrem. Z oken lokálu se rozléhá bujarý ryk. Kdosi zkouší první takty na strunách kontrabas. Sladké dřevo duní, vibrace rozechvěly vzduch. Otočím se na Kryštofa, Adam zachytil můj pohled a taky se přidal, vrátil se do kroužku přátel mlčení. Chvilí hledíme na vzdalující se flotilu, na neonové jizvy, jež se rodí a zanikají na tělech křižníků. Snažíme se číst klínové písmo blesků. S ustrnutím



hledíme na gigantická světelná embrya, němě křičící své nesrozumitelné hieroglyfy uprostřed bouřkových mračen. Nasloucháme nepravidelnému pláči okapových rour. Pod žulovým obrubníkem, pod litinovou mříží hučí přeplněná kanalizace. Veliká kaluž uprostřed ulice, pod koly projíždějících automobilů, rozstříkuje tříšť odlesků. Světelná prasátka utíkají po fasádách domů. Voda se chvěje, vlnky a soustředné kružnice se rozbíhají a v mnoha interferencích zase slučují. Na zrcadlo světa dýchlá noc. Vzduch od řeky se dotýká svými prsty tekutých střeptů, nechává otisky na hladině věcí, šátrá po záclonách v otevřených oknech. Každá z pouličních lamp má svůj národ mūr, jepic a komárů. Život tika, hasne a zase propuká jak prudký plamen.

Otočím se na své přátele: „Pro některý fenomény vůbec neexistují slova. Například — dívka, na kterou čekáš někde na rohu. Přijde a nezastaví se u tebe... Ale vejde do tebe. Je uvnitř.“

Adam s Kryštofem si zamyšleně vymění pohledy a potom mne Kryštof s úsměvem a s pokývnutím hlavy vyzve, abych pokračoval.

„Ale to znamená, že ta dívka je pryč. Šla kolem tebe a odešla dovnitř. Je v tobě... A mluví a jedná skrz tebe... Jsi sám. Máš ji v sobě. A kde jsi ty? To vůbec není jasné... Někdo tam s tebou stojí, má to být ona, ale má to takovou divnou tvář. Jako by ta hlava zrcadlila tvůj obličej. Kdo to je?... Protože my jsme ten povrch, obal prázdnoty. Ta je plná potenciálních možností, úmyslů, prostě — kvantových dějů. Nějak to všechno souvisí.“

Adam na mne vážně hledí skrz skla svých brýlí: „To je zajímavá parabola. Znáám to v naznačený, symbolický formě. Ale takhle obnažený, zřetelný jsem to nikdy nezažil.“

Kryštof kývne a lehce se usmívá, má přitom ale zamyšlený výraz v očích: „Souhlasím. Popisuješ to přesně, něco ve mně tomu rozumí, ale — to je prostě jako anatomické model bez kůže. Schéma. Nad tou soustavou, nad tím principem, který si podal v tom podobenství o dívce, je přeci celé tělo živých interakcí s okolím. Přátelství a touha. Přeci když máš tu holku rád, tak to nevádí — že je v tobě. To sis celou dobu přál.“

Centím zuby, chápu to a mám radost, že chlapci jsou hned na společné vlně: „Jo. A je zajímavý, že při sexu se to srovná. Realizuje, uskuteční. V jedné chvíli poznáš, najisto zaregistruješ takovýho chlapíčka, ukrytého v té dívce. Pojednou, v důvěrné chvíli, se začne prosazovat v jejím chování a reakcích na tebe. Dívka je najednou odvážná, láskyplně ofenzivní, iniciativní a hravá. Dokonce se v ní probudí břitký humor, provokativní ironické poznámky, kterými tě chce vydráždit... A ty najednou zjistíš, že máš v sobě takovou ženušku, něco slastně samičího — co chce poznat dívčího vojáčka.“

Adam a Kryštof propuknou v hlasitý smích. Ztiším se a hlasitě šeptám: „Neřvěte, vy čuráci... Prostě — dívka přiloží tuhé, pojednou odvážné poupě svého poštvěvačku k ústí tvé močové trubice. A ošuká tě... teda mě. Spojímá mě jak kohout slepici. Udělá mi to do penisu... Zajímavý.“

Kryštof souhlasí, šklebí se jak pavíán, očka mu jen hrají: „Souhlasím. Přinejmenším je to pozoruhodný poznatek. Poznámka pod čarou.“

Adam náhle zvířecky zaržál, odkašlal si a posunul brýle na nose. Vážným hlasem pak poznamenal: „Chtěl si říct — pod čárkou.“

„Hele, vy dva hašaširové, už je zima, pojďme dovnitř, tam je teplo.“

Kryštof lakonicky odvětlí: „A smrad.“

Prodereme se skrz skrumáž pijáků u výčepu. Není to tak hrozné. Profesionální striptérka, která tu jednou měsíčně roznáší „nahore i dole bez“, zná svoje řemeslo. Postfíká sebe i své okolí takovou porcí voňavky, že všechny samčí pachy přebije touhle chemickou kartou. Dnes vítězí konvalinka.

Pohledná blondýnka se nahá proplétá mezi pojednou rozpačitými, zkratými chlapy a v obou rukou má püllitry s pivem. Na sobě má jen černý krajkový podvazkový pás. Za lemem síťových punčoch má zastrčený bloček čistých úctenek a propisku. Vidím, že na holé, ze solária vysluněné zadnici má husí kůži.

„Pěkný montérky,“ oduší s úsměvem Kryštof.

„Vlastně jo. Ona jediná a ještě výčepák jsou v práci. My ostatní jsme tady za zábavou,“ povídám a hledám volné místo v lokále.

„Úplně za zábavou tady nejsme,“ pronese neutrálně se tvářící Adam a my ostatní mu musíme dát za pravdu. Nebýt potřeby rychlé reakce na vzniklou situaci sešli bysme se o víkendu v pavilonu goril, na plánované poradě.

Místo bylo až vzadu, v rohu. Když se proplétáme okolo opuštěné, o zeď opřené basy a hudebních instrumentů, udeří nás do nosu močový pach. Nejdřív si myslím, že je to od nedovřených dveří od hajzů. Ale pak mi dojde, že právě vedle pisoárů sedává parta vášnivých mariášníků, soukromě jim říkám stolní společnost pochcaných dědků... Opravdu, jeden ze starců, velký břichatý sedmdesátník, si právě přendal karty a volnou rukou — předtím si ještě rychle prsty přičísnu obarvenou, tvrdě hnědou přehazovačku — rychle štípnul do zadnice okolo probíhající servírku. Ta na něj něco štěkla, ceníc drobné zoubky, měla však plné ruce püllitru s pivem. Dědek si pod stolem maně prohnětl faldy v rozkroku vyšisovaných ajznboňáckých kalhot, na chvíli znehybněl s věšteckým výrazem ve tváři, načež hlasitě „pustil ducha“. Servírka vracející se s prázdnými skly ukazuje dědkovi, že mu dá příště jednu do zubů. Smutný smích ji dělá starší. Hledím na rudnoucí otisk starcových prstů na pevně staženém mladém zadečku. Adam lakonicky zhodnotil situaci: „Konvalinka prohrála.“

Sedáme si okolo malého stolku a mlčky si připijeme. Vsrknu pivní pěnu z horního rtu a kývnu na Adama: „Tak jak? Co se stalo, že jsi vyvolal tuhle schůzku? Informace od Drápa jsem vám předal hned. Je něco nového?“

Adam smutně kývne hlavou: „Dost se toho stalo. Gorilí samec Honza má divný poruchy v chování. Trochu jsme rozhodili sítě ohledně konzultací v té věci. A tak se ozval jeden vzdálený přítel.“

Kryštof se rozhodl převzít štafetu: „Hele, Honza začal mít prostě úzkostný stav. Má narušený kognitivní funkce. Je to zatím v diskrétní formě, ale stav pomalu progreduje. Už jsem to konzultoval s neurologem a vypadá to, že se mu





Václav Kahuda se narodil ke konci roku 1965 jako Petr Kratochvíl. Stalo se tak v Praze. Tam se také vyučil štukatérem, ačkoli se pak věnoval dlouhé řadě jiných profesí (noční hlídač v muzeu, strojník čistírny odpadních vod, hrobník, topič a podobně). Spisovatelem se stal velmi záhy, když začal publikovat časopisecky. Knižně debutoval *Příběhem o baziliškoví* (Artforum, 1992), od té doby vydal dlouhou řadu více či méně mohutných knih. Ta zatím poslední vychází v listopadu v nakladatelství Druhé město.

asi ucpla ta hadička, která odvádí přebytečnej mozko-mišní mok do břišní dutiny. Odebrali jsme vzorky, ono si to našťestí našlo cestu podél té hadičky. Laboratorní testy potvrdily vzrůst nitrolebního tlaku na mozkový hemisféry — ukazuje to na fakt, že se mu v mozku začaly znovu množit neurony a jejich synapse, spoje se začaly prořezávat a strukturovat další, nové oblasti mozku. Ještě ho vezmeme do tunelu, mám to dohodnutý ve Vojenský nemocnici. Uvidíme, co nám řekne magnetická rezonance a další vyšetření. Honza má v mozku upravený, uměle dodaný zárodečný buňky a ty z nějakých nám neznámých důvodů začaly další fázi replikace. Souvisí to zřejmě s upravenou DNA, s tím pokusem zvětšit u něj intelektuální kapacitu... Pokusíme se najít jeho tehdejšího operátora. Víme, že to výzkumný pracoviště je ve Švýcarsku.“

Adam dodává změněným, mírně optimistickým hlasem: „Je to asi důsledek — to je moje soukromá hypotéza —, že Honza, gorilí samec, má v naší partě natolik intelektuálně stimuluující prostředí, že to má vliv na jeho buněčný vývoj. Tady začíná temná, dosud neprobádaná oblast psychosomatiky.“

Hledím zamyšleně do sálu, kde nahá servírka pohazuje mladými řadry. Ta frekvence a forma záchvěvů jejich ženských tkání hýbe očima všech chlapů v místnosti. Ti, co sedí u piva otočení zády, spolehlivě mohou číst to představení v obličejích svých spolustolovníků. Mladá žena v černých punčocháčích zmizela v chumlu pijáků u baru a mně se vrací myšlenky do probíhajícího hovoru. Ptám se přítel: „Dá se něco dělat?“

Kryštof se zamyslel a pojednou vážný tise sděluje: „Ozval se nám jeden kontakt. Ty informace, co jsi dodal od Drápa, oddělil jsem z nich jen tu část, která se týká potomka jednoho bývalého pracovníka pražské pobočky gestapa. Můj kontakt zjistil zhruba tohle — v současné době ten vnuk, je mu asi padesát let, žije v Basileji a je

na pozici předsedy investičního fondu, který spravuje akcie mnoha biotechnologických firem.“

Hluk v lokále na chvíli přerušil náš hovor. Muzikanti právě vzali do rukou své instrumenty. Kapela začala hrát a při prvních tónech kontrabasů se Adam předklonil nad stůl a ujal se slova: „Tady se rýsuje hypotetická možnost — zatím jen pravděpodobné, ale přeci jen nadějně řešení jinak docela nepříznivého vývoje, jak se bude u Honzy vyvíjet ten mozkový růst, který má charakter takřka nádorového bujení.“

Kryštof rázně souhlasí: „Musíme ve Švýcarsku najít to pracoviště a odborníky, kteří vložili do Honzova mozku ty uměle vytvořené embryonální buňky. A tenhle gestapákův vnuk nám může pomoci. Páky na něj máme.“

Lomoz a hulákání v lokále přehlušil sytý baryton: „Už z rodnyho ranče vidím jen komín a stáj, hej, už z rodnyho ranče vidím jen komín a stáj, rychlík v barvě pomeranče už mě veze, tak good bye.“

Zvýšeným hlasem povídám přátelům: „Vidím to myšlení jako větvičky se tunely.“

Kryštof souhlasí: „Na molekulární úrovni jsou neurální synapse svazky dutých tunelů, mikrotubulů, které jsou sestaveny z dimerů a stabilizovány proteiny Tau. A které přenášejí svými stěnami soustavy elektrochemických signálů.“

Žaludeční témbra se opět ujal slova: „Tak jako světla herny mě stejně vždycky rozruší svit brzdářský lucerny, komáři jisker v ovzduší, a pak když oranžovej expres mi houká do uší.“

Využívám pauzy a rychle vypočítávám na prstech: „Instinkty, základní pudové složky, síla druhu, touha a strach, samotná holá energie života — to je obsah tunelu. Emoce, imprinting, ražba, vlastnosti získané vývojem, osobnost — to jsou stěny toho podzemního systému. A myšlení? To je zvrásnění na těch stěnách, na membráně



mezi osobností a vesmírem v nás a okolo nás. Vlny putující v oceánu, narážející na břehy, na biologické struktury v nervovém systému bytostí.“

Břichatý hrtan se nevzdává: „Hello, kam jedeš, tuláku? Nevím... Na New York? Nevím... Nebo na Nashville? Nevím... Mně stačí, když slyším, jak ty pražce drncaj djúdá, djúdá, djúdá, djúdá.“

Adam nám všem objednáva další rundu a Kryštof zaujatě sděluje, opatrně a pátravě se mi přitom dívá do očí: „Dost přesně popisuješ mechanismus, schéma poruchy myšlení a citění, prožívání u dezintegrovaných chronických schizofreniků... Regredovaná rozštěpená osobnost, její jednotlivé trsy jsou nesený proudem obnažených instinktů. Občas, při vhodných podmínkách, když je vstřícné prostředí a okolnosti, v kontextu, který neprodukuje chronickou propastnou úzkost — tehdy se spojí jednotlivé složky kognitivního procesu a pojednou, po letech znovu celistvá osobnost překvapí své okolí bystrým úsudkem, citem. Projeví se nějakou vysoce etickou reakcí. Dokonce, bohužel pouze na chvíli, se z jejich doposud pasivních, zapouzdřených emocí vynoří aktivně konající osobnost. Je to ekvivalent nového života, narození. Vita nuova... Ale nevydrží dlouho v tomhle našem světě. Osobnost schizofreniků je tak giganticky senzitivní, že vypadají jako kus ledu. Kámen, který je ale vytvořen soustavou atomárních vibrací.“

Doplňuju, zaražen přesností popisu chování, které znám od osob mně blízkých. Rozumím každému slovu a nechci vzpomínat na dobu, kdy ta slova popisovala i mě: „Ztratili víru. Důvěru v sebe a svět.“

Kryštof souhlasí. Je šťastný, že jsem schopen takhle formulovat, popisovat okolnosti, na které se těžko hledají slova: „Pouze v dialogu mezi sebou a bytostmi okolo mne, jedině tady se nachází soustava procesů, které se nazývají život. Objektívni redukce, zpětnovazebné mechanismy jsou v patologické komunikaci se schizofrenogenním prostředím u psychotiků poškozené. Toxická komunikace neustále stimuluje úzkost a nakonec se celá osobnost bortí a rozpadá do chaosu. Automobil rozebraný na součástky... Nemohli se vytvořit, dozrát, dospět v osobnost. Důvěra, která se buduje v dětství, se nestačila zpevnit a zformovat v interakcích se vstřícným prostředím. Vztahy a nesmírné emocionální vyhladovění. Nestihly se jim vytvořit smysluplné vazby k okolí. Nenačili se prožívat spokojenost. Sediš v tramvaji vedle někoho — a v něm zuří válka. Neschopnost oddělit sebe sama od okolí. Ego roztržštěné poznáním, duševní smrt při pohledu do tunelů života. Duše se v člověku ohlédne, otočí se dozadu a uvidí sebe sama a druhé jako řídké bubliny vnímání.“

Tlustý hlas od muzikantského stolu oproti tomu zaujal tohle stanovisko: „Sedím si na uhláku a vyhlížím přes okraje, ve svém tuláckém vaku šmátrám po lahvi tokaje, píseň oranžovýho vlaku si zpívám do kraje.“

Adam překvapeně hledí na mě a na Kryštofa. Zahlédnu v jeho očích obavu a soucit. Usměju se na něj, kývnu hlavou směrem k partě muzikantů: „Svět je plný krásných tajemství. Když si člověk uvědomí komplexitu života. Promítne svou existenci a životy druhých lidí a všech bytostí na pozadí vesmíru. A když si uvědomí ten proudící, okolo něj a skrze něho se deroucí příliv tvarů, konfigurací,

pocitů a myšlenek. Ten bezedný tikot energie... Kvantové vynořování částic z prázdnoty těhotné potencialitou. Vlny světla. Sršící gejzíry a oběžné dráhy atomů. Déšť vteřin buněčného života a kontinentální pohyb geologického času, pohoří milionů let pomalu se hýbající na těle této planety. To vše a mnohem víc, co nikdy nezachytí do svých orgánů vnímání, svět okolo něj, to je on sám. Jsme dědicové Promethea, držitelé hořící pochodně života. Jsme synové Chaosu!“

Sladké dřevo duní. Sloní tón. Vzduchem se šíří hluboké vibrace. Basové struny mi rezonují v břišní dutině. Československý tulák chraplavě volá na celou hospodu: „Už z rodnyho ranče nevidím komín a stáj, už z rodnyho ranče nevidím komín a stáj, rychlík v barvě pomeranče sviští na New York... Good bye.“

Kryštof zasněně povídá: „Nekonečné množení atomárních pohybů se složí v jeden velký pohyb — a člověk se zaštourá prstem v nose.“

Servírka nám přinesla plné püllitry a usmála se. Dívala se nám všem do očí a my, snažíce se udržet pohled, jsme maně sklouzávali, zrakem jsme putovali k růžovým bradavkám, tak nahým a zranitelným, že je člověk chtěl chránit, přiklopit, schovat je do svých dlaní. Na holou, pečlivě oholenou jizvu jsme se báli pohlédnout zpříma, jen koutkem oka se nám vpalovala do mozku ta ženská čárka. To prázdno místo křičelo. Ta němota byla ohlušující.

Mladá žena na vysokých podpatcích byla jak milosrdná sestra. Profesionálně pečující o bolestivě vzepjaté mužství, zná a soucítí s námi. Lehce chodí po lokále jako vlašťovka poletující okolo skal porostlých ztopořenými láčkovci. Okolo hnízd, kde křičí hladoví ptáci. Je to kamarádka na pískovišti života.

Lokálem zvonivě zpívá steel kytara. Hudba nám všem uvolnila napjaté šlachy... Adam mrkne na Kryštofa a oba se na mě zašklebí. Hlasem v rytmu dětské říkačky Spadla lžička do kafička tiše předzpěvují: „Biochemie — biologie — kultura — technologie!“

Adam jak archimandrita zastřeným basem polohlasně doplňuje: „Genotyp — fenotyp — sociální učení!“

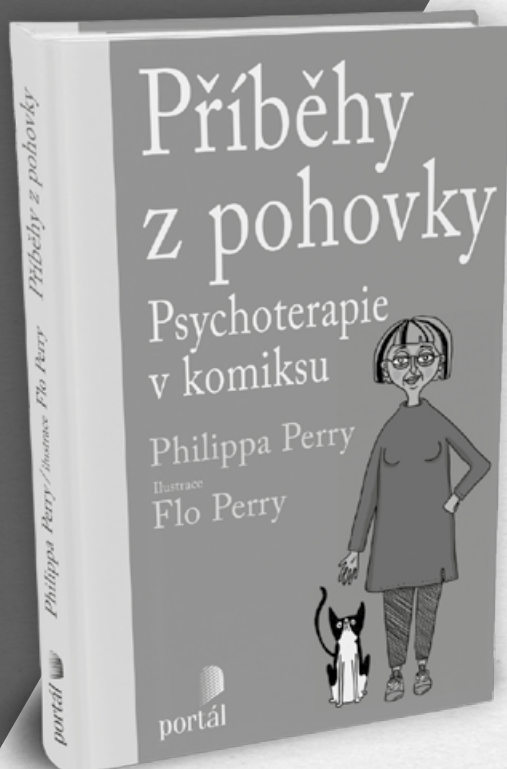
Kryštof, sám sebe překvapuje neškoleným, ale výrazně drnčícím tenorem, přidává další sloku: „Replikace a polymerace... metabolismus a buněčná membrána... eukaryota a mnohobuněčnost... tvoření neuronů, řeč, věda... křemíkové polovodiče, internet!“

Všichni jak pěvecké trio ukazováky v taktu hrozícími prázdny püllitřím společně jak spiklenci, jako karbonáři se šťastně modlíme: „Geneze planetárního jádra... RNA... DNA... buňky... lidská evoluce... myšlení... kybernetika... biologická a digitální fúze!“

Nahá dívka v chumlu mužských postav, stehna sešněrovaná černým podvazkovým pásem, jak bohyně rodící se z pěny, Níké Samothrácká přicházející za úsvitu — drží nad hlavami bzučících čmeláků püllitry rozsvíceného piva.

Odmlčíme se, omývání ruchem veselé hospody. Úsměvy nám ještě doznívají na tvářích. Jak vlny na pobřeží dopadá na náš stůl halas, slova a věty, cinkání skla od výčepu. ●





PSYCHOTERAPIE V KOMIKSU

PHILIPPA PERRY

PŘÍBĚHY Z POHOVKY

ILUSTRACE FLO PERRY

PŘEKLAD PETRA DIESTLEROVÁ

Přemýšlíte o tom, že navštívíte psychoterapeuta? Komiks ukáže, jak to v terapii chodí. Zjistíte, že je běžné, že se vy i váš terapeut během sezení odmlčíte, že pokud si někdy neporozumíte, není to konec světa, a určitě ne terapie. Že je běžné, když se budete chvíli cítit úzkostně, nebo naopak bujaře. Terapeutka Pat začíná pracovat s ambiciózním advokátem Jamesem, kterého do terapie dovedlo neustálé nutkání krást v obchodě. I když se jejich setkávání neobejde bez trapných chvilek ticha a nejistoty, stane se časem její pracovní místem, kde James najde odpovědi na některé své otázky. Odpoví si na ně sám, tak to v psychoterapii chodí.

BROŽ., 152 S., 349 Kč

obchod.portal.cz

tvar



**MĚJTE
VŽDY
DOMA!**

předplatné Tvaru

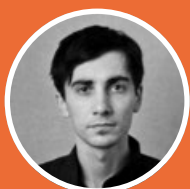
www.itvar.cz/predplatne

**DO
KAŽDÉ
DOMÁCNOSTI**



Kovbojové drancující Prahu

Ondřej Macl



Jedné pobožné kamarádce připravily starší sestry rozlučku se svobodou ve znamení sedmi smrtelných hříchů. Ptal jsem se jí, co to obnášelo, jestli byla nucená někomu ublížit, s někým smilnit nebo co já vím. Odmítla mi to říct, prý to neví ani její tehdejší snoubenec, dnes manžel a táta dítěte. Zůstane to navždy jako tajemství, které ustavilo temnou spřízněnost mezi několika sezvanými dívkami.

A tak když mi přišla před měsícem pozvánka na mužskou rozlučku se svobodou od vzdáleného kamaráda Roberta, nedokázal jsem jí odolat. Byl to podobně vzrušující pocit, jako kdybych dostal pozvánku k zasvěcení do zednářské lóže či do české sekce PEN klubu.

„Miláčku, seš si tím jistý? Víš, že se potom ráno stěhujeme a budou nám pomáhat mí rodiče?“ připomněla mi přítelkyně. „Kdo je to vůbec ten Robert?“

Robert je holohlavý úředník z magistrátu spravující veřejné zakázky. Ale známe se přes spolek tafofilů, milovníků hřbitovů a kultury umírání. Kromě toho preludeje na trubku v kapele Vepřové prase. Když Robert pije, většinou si hledám záminku, jak se po druhém, třetím pivu nenápadně vytratit. Jednou jedinkrát jsem se zkusil naladit na jeho pitný režim a dopadlo to katastrofálně: měl jsem opici divokou jak King Kong... Obavy mé lásky byly tudíž zcela namístě.

V pozvánce od Roberta, zdobené kovbojskými motivy, byla navíc vyznačená trasa napříč osmi pochybnými podniky, kdy u toho osmého s názvem Eldorado visel kostrbatý otazník. Slíbil jsem sám sobě, že odpadnu po druhém, třetím, nanejvýš čtvrtém zastavení. A ráno budu v plné síle nakládat banánovky do pronajaté dodávky.

Na místo srazu jsem došel až podezřele brzo. Robert seděl u stolku jen s jedním ajťákem, který posrkal val nealko pomelo & grep. Zeptal jsem se, jaký hodlá spáchat trestný čin, když se dnes rozloučí se svobodou. Chytil mou narážku a rozpovídal se, že manželství jako žádný chomout nevnímá, že ve dvou svede být svobodnější, než kdyby žil single, a — „pane vrchní, nalejte mu jedno!“ — prý i ten plán s hospodami byl jen zástupný, ve skutečnosti stihneme kuželky, jednu verisáz v galerii a půlnoční promítání filmu *Jan Žižka*.

Kecal. Bral mě jako slušňáka, a tak mě chtěl nachytat vidinou slušnějšího programu, když si všiml mého povzdychu při jeho zdvořilé objednávce. Pil jsem druhé, třetí pivo, zatímco pistolníci se teprve scházeli. Totiž úředníci, otcové od rodin, bývalí spolužáci, kámoši včetně těch nejbližších z kapely Vepřové prase. Banda chlapů, z nichž jsem jediného neznal. Viděl jsem, ještě teď to vidím před očima, jak Roberta korunují na „velkého koňáka“ — nandávají mu koňskou masku, pásek s ocasem a speciálně potištěné triko, které někteří už mají na sobě. Jeden vytáhne bendžo, ale po pár akordech zahřímá zpoza výčepu hlas místního šerifa: „Pánové, tak tohle teda ne.“

Vtom se měníme v jakýsi kolektivní organismus, který vyráží za radostného povyku brázdít staropražské prérie. Cítím v kostech ducha karnevalu a falických průvodů. Turisté po nás vystřelují svými foťáčky nebo se před námi honem klidí jako vyděšený bizoni. Lokály, mějte se na pozoru! Vpadáme do nich jako tornádo a vždy si

na nebohém personálu vynutíme aspoň jednu rundu.

Sčuchnu se s nějakým Liborem, chlapem jak hora, který mi vypráví, že se málem porval někde na vesnici, kde mu vytýkali jeho pražactví. Prý nám tu lítají pečená holoubata do huby. A jeho to strašlivě urazilo, protože sice máme dostupnější služby, ale on sám dře na pozici sanitáře za mizernou mzdu, že se už nezvratně propadá do minusu. Málem se porval s vesničanem, aby hájil svou chudobu.

„To nic není,“ ozve se pihatej Tom, „jako živnostník jsem normálně žil v minusu. Teď už jsem za vodou díky firmě, jenže mám spořivou přítelkyni. A to je něco nesutečného, chci nám oběma zaplatit pořádnou dovolenou, prostě si vyválet šunky, ale ona, že se na tom bude podílet, a pak hledá vždy tu nejlevnější možnost. Chlapi, já trpím. Jako to je hezký, že se nechce nechat vydržovat, ale proč se aspoň jednou nenechá?“

„Aspoň máš babu. Já už nebudu mít nikoho,“ zakňourá Libor.

Později mi Tom vysvětluje stranou, že je to tím, jak mu smrdí z pusy. A že by mu to měl říct tváří v tvář, protože možná mu to jenom nikdo neřekl. Na druhou stranu nechce dopadnout jako ten z vesnice... „Ještě by mě zrakvil, sanitář, nejdřív tady a pak znova v nemocnici.“

A já se chlubím Tomovi, jak moje honey našťestí na ničem nešetří, dokonce má dvakrát vyšší plat, a zítra, vlastně už dneska, se stěhujeme do společného hnízda. To mi připomíná, že bych měl už jít, abych ráno neudělal ostudu.

Naposledy zahlídnu velkého koňáka, jak je odhodlán to dotáhnout s hrstkou statečných až k branám Eldoráda. Načež se bez rozloučení odplížím na noční tramway. Na cestu k té, která — stejně jako já — nemá ráda patriarchát ani westerny, zato má určité pochopení pro přechodový rituál. A až se mě zeptá, jak bylo, nic jí nepovím: „To je teď jen mezi mnou a mými kovboji.“

Autor je spisovatel a performer.





**Pivní stezky k Dickensovu
rodnému domku**

Old merry England

Text a foto Ivan Motýl



Velký jedlík a odborný a výběrový koštěř nápojů nikoli nevinných. Tak o velkém romanopisci Charlesi Dickensovi přemítal překladatel, lingvista a básník Pavel Eisner v úvodu k románu *Pickwickovci*. Dickens se narodil roku 1812 v přístavním Portsmouthu na jihu Anglie, k jeho rodnému domku na okraji města se ovšem snažím marně došlapat již sedm let. Pokaždé mě zastaví ony nikoli nevinné nápoje výčepů. Dvojměstí Portsmouth a Gosport se pyšní nejvyšší hustotou pivnic na jednu čtvereční míli v celém Spojeném království.

Zátoka s úzkým hrdlem k moři, která leží mezi Gosportem a Portsmouthem, má v britských dějinách strategickou vojenskou úlohu po staletí. Jako písař námořního výplatního úřadu sloužil v roce 1812 v Portsmouthu i jistý John Dickens, jemuž manželka Elisabeth 7. února téhož roku porodila syna Charlese. Když se klučina dožil druhých narozenin, rodina se odstěhovala do Londýna.

Co si Charles pamatoval z rodiště, o tom literární historie spíše bájí. Dickensův současník, přítel a životopisec John Forster, který se rovněž narodil v roce 1812, ovšem o nejrannějších vzpomínkách spisovatele píše bez pochybnosti: „Často mi vyprávěl, že se pamatuje na průčelní zahrádku domu, odkud byl odvezen ve stáří dvou let, jak se tam procházel se svou starší sestrou, dostav něco k jídlu, zatímco chůva je hlídala nízkým kuchyňským oknem, sahajícím až k chodníku posypanému pískem.“

Old merry England, prastará Anglie

Na rozdíl od Dickense si průčelní zahrádku v ulici Old Commercial Road 393 nemohu vybavit. Nikdy jsem k ní nedošel, ačkoli se o to snažím od roku 2015. Dcera Marie s manželem Danem a vnučkou Madeline sice žije pouhých pět mil od romanopiscova domku, v cestě mi však stojí hafo hospod! Dojít tam z ulice Mantle Close na západním okraji Gosportu je kříž. Kromě jedné míle, kterou strávím na přívozu skrz zátoku mezi Gosportem a Portsmouthem, vede zbytek trasy souvislou městskou zástavbou. A tam na mě permanentně číhá stará dobrá hospodská Anglie.

„Krapet falstaffovství, old merry England, stará, prastará Anglie,“ rozněžňuje se Pavel Eisner v úvodu k *Pickwickovcům*. Ve vydání u Rudolfa Kmocha z Prahy z roku 1946 a překladu Jaroslava Skalického. Sotva otevřu dveře některého z prastarých výčepů, srdce mi vibruje podobně jako Eisnerovi.

Cesta za Dickensem tak třeba skončí již v pivnici Na Křížovatce, ve výčepu The Junction Tavern v Leesland Road číslo 1 v Gosportu, 3,3 míle před cílem. Hospoda je chráněnou památkou pod číslem 1234892, na Seznam národního dědictví Anglie (NHLE) se dostala v roce 1995, když podnik slavil stoleté narozeniny. První nájemce se jmenoval George Chase a v roce 1911 převzal vládu nad pípami Thomas William Moody, pořadník výčepních je pečlivě zpracován až do současnosti.

Typická viktoriánská historizující architektura z neomítaných cihel drze atakuje chodce rožním vchodem přímo v rušné křížovatce. Těžko se vyhnout! Návěna takzvaně lapá hosty, na Valašsku by se hospoda jmenovala nejspíše Na Lapačce.

Slohově si barák nejvíce vypůjčil od nizozemské pozdní renesance včetně volut na střešních štítech. Dřevěné okenní rámy tvarovala secese, jejich horní části zdobí barevná skla, díky nimž podnik dostává i díl kostelní vážnosti. Shluk stolů a židlí má původ v nejrůznějších dekadách až k roku 1895.

„Dickensův román je všecek provoněn složkou bytostně anglickou, obracející se na jeden konstitutivní rys anglosaské povahy ostrovanské. Míním zálibu ve věcech starých, záchovnost životní praxe, kult stariny,“ píše Eisner.





↑↑ Asi nejstarší stále činná hospoda v Gosportu The Fox. První bečku tu v roce 1793 narazil Edward Fiott

↑ Fighting Cocks, Clayhall Road 78, Gosport. První piva tu čepoval Robert Carter v roce 1852

↑↑ Castle Tavern v přístavu v Gosportu, první pivo tu narazili v roce 1828

↑ Krásný výčep The Trafalgar na Trafalgar Square 1. Už v roce 1828 tady čepoval pivo a naléval jalovcovou jistý H. Maidment

Když starina, tak starina. Nejstarší historii z nabízených piv v Junction Tavern má dle mého rychlého odhadu značka ABK, na pípě je hrdě napsáno: „ABK — 700 years — 1308.“ Raduji se z Plantagenetů a gotického nápoje z časů krále Edwarda II.! Jak si ale záhy vygoogluji, byla to naivita, piju jakýsi Aktien z bavorského Kaufbeurenu.

Německá chmelovina mě překvapuje, Gosport je bývalou ponorkovou základnou, dnes tu sídlí populární vojenské muzeum. A to vystavuje i britské podvodní plavidlo X-24, které 15. dubna 1944 zaútočilo na plovoucí dok určený k opravě říšských ponorek v norském Bergenu.

Němce tady nemají rádi.

Bum!

Na výčepu někdo shodil krygl.

Silné bavorské (5,0 %) měním za ještě silnější Black Pearl Porter (5,2 %) z malého pivovaru v městečku Arundel v nedalekém hrabství Západní Sussex. Pivo se tam připravuje pod jedním z největších anglických hradů, v jedenáctém století ho založil Vilém Dobyvatel. Po černém moku přichází hlad, v taverně Na Křižovatce se již mnoho let nevaří. Dickens by zažil zklamání, právě podniky označené jako Tavern vždy podávaly něco k zakousnutí.

Tradici hospod přinesli na ostrovy Římané v prvním století před Kristem a římské taberny (tabernae) už tady nikdy nezanikly, The Junction Tavern je důkaz.

Pavel Eisner připomíná, že Dickens ctil menu taveren asi v tomto složení: „Ostrovanský kult hovězí pečeně, skopové kýty, solidních paštik, silných piv, rumu, grogu a jalovcové.“ Z tašky vytahují *Kroniku Pickwickova klubu* v překladu manželů Tilschových z roku 2020. V románu napsaném na pokračování v letech 1836 až 1837 se opravdu hodně stoluje. „Za půlhodinku jim mohu prostírat pěkný vobídek — pár kuřátek, milostpane, telecí kotletku, fazulový lusky, brambůrky, dort, a co se patří, všecko k tomu,“ dostávají nabídku cestovatelé z Pickwickova klubu v Towcesteru nedaleko Coventry.

Vyznamenaný vůl nebo nějaká řepa

Přiopilé kelnerce kolem šedesátky jsem podezřelý. Pintu piva jsem obklíčil knihami a zápisníkem, na stole leží dvoje brýle a tři propisky. Žena přiskočí k mému stolu a vyhrkne: „Nejste náhodou James Bond?“ Anglický humor nezvládám, proto stroze odvětim, že nejsem.



Je po zábavě. A poníženě si představuji, jak výčepní špitá k trojici hostů na baru: „Nějaký blbec. Pije německé pivo. Německý debil!“

Vyhlížím z okna taverny, zelený pás mezi domy, který slouží jako cyklostezka, býval v letech 1841 až 1953 železniční tratí. Počátkem roku 1901 mohli štamgasti pozorovat smutečně vyzdobenou parní soupravu, která vezla ostatky britské královny Viktorie. Panovnice zemřela 22. ledna 1901 v královském letním sídle Osborne House na ostrově Wight, který leží na dohled odtud, jen bych musel vylézt na střechu dvoupatrového výčepu a vyklonit se vikýřem směrem k moři. Vlak naložil zesnulou v zásobovacích skladech britského námořnictva Royal Clarence Yard v Gosportu, kde královna nechala vybudovat soukromé nádraží přímo u mola na Wight.

Jiný den končí putování za Dickensem už v pivnici White Hart ve Stoke Road 195 v Gosportu, čtyři míle od cíle. Zvířata bílé barvy tvoří názvy anglických hospod poměrně často. U Bílého jelena si čtu o hostinci Velký bílý kůň, v němž se nechali hostit členové Pickwickova klubu při výletě do Ypswiche v hrabství Suffolk (v překladu J. Skalického):

V hlavní ulici ipswičské po levé straně nedaleko za prostranstvím před radnicí stojí hostinec známý široko daleko pod jménem Veliký bílý kůň; vábí pozornost tím více, že se nad jeho hlavním vchodem tyčí kamenná podoba jakéhosi bujného zvířete s vlající hřívou a s vlajícími ohonem, připomínající zdaleka splašeného tažného koně. Veliký bílý kůň je v sousedství proslaven stejně jako cenou vyznamenaný vůl nebo nějaká řepa nebo nemotorný vepř, o kterých se psalo v krajinských novinách — totiž svou ohromnou velikostí.

Také z fasády hostince Bílý jelen (White Hart) shlíží bujně sedící zvíře podivuhodných rozměrů. Podle dějepisců britských hospod je to v pořadí pátý nejoblíbenější název pro anglický pub, jde o erbovní znamení krále Richarda II. a zároveň o slovní hříčku: Rich-hart. Nejvíce hostinců tohoto jména se nachází na staré zájezdní cestě z Londýna do Salisbury, kromě Gosportu například v obcích a městech Hook (tam jsou hned dvě: The White Hart Hotel a The Old White Hart Pub), Basingstoke, Worting, Overton, Whitchurch, Andover, Stockbridge a Salisbury.

Zápach úřední práchniviny

Osmisetstránková *Kronika Pickwickova klubu* je mi průvodcem a rádcem v každé místní hospodě, lepšího psychologa pro výklad anglické povahy nemám šanci najít. Je to dílo rozkročené mezi Cervantesem a Haškem, občas do procesu klovne Kafka a pozve nás na úřad či k soudu:

Tyto zastrčené kouty jsou kanceláře a provozovny právnícké profese, kde se vystavují obsilky, vyhotovují žaloby, podpisují rozsudky, protokolují svědectví a uvádějí v pohyb četné jiné důmyslné nástroje, vynalezené k týrání a mučení věrných poddaných Jeho Veličenstva a k potěše a užitku právních zástupců. Jsou to povětšinou nízké a zatuchlé místnosti, se zápachem práchniviny a zvečera různými výparů z provlhlých pláštěnek, naplesnivělých deštníků a nejhorších lojových svíček.

↓ Moře u Gosportu a Portsmouthu



Nedojdu a nedojdu, už je z toho jakýsi dickensovský koncept. Tentokrát je závorou viktoriánský pub ve skvostné hrázděné stavbě. The Gipsy Queen, Whitworth Road 160, Gosport. V osm večer U Cikánské královny srkají piva jen tři štagasti, hostů v tradičních putykách rok od roku ubývá, a to po celém Spojeném království. Časy se mění.

Jak se postupně dozvídám od obyvatel dvojměstí, pro generaci pod čtyřicet let to jsou „odporné hospody pro staré dědky“. V oblíbě jsou pivní řetězce, třeba ten nejznámější Wetherspoon. Myslím na „dialektický“ vývoj, obdobně začaly po sametové revoluci v závratném tempu zanikat české výčepy s meziválečnou, anebo dokonce ještě rakousko-uherskou patinou. Restituenti a privatizátoři modernizovali podle bavorských, italských a amerických vzorů, pizza byla povinností.

V Anglii se staleté puby čili public house (veřejné domy) dostaly do ohrožení o něco později než české pivnice. V zapadákově typu Gosport a Portsmouth přichází zkáza ještě pomaleji než ve zbytku království, takže si tam pořád připadám jako v Praze v polovině osmdesátých let. Pivní hodiny přesto ukazují za pět minut dvanáct a fenomén zániku se stává tématem diplomových prací. Asociace pubů a britského piva dokumentuje zavírání stovek tradičních pubů ročně. „Pravý pub, to je esence společenského života Britů, je to středobod žití místních komunit po celá staletí,“ volá na poplach již několik let Emma Dwyerová z Univerzity v Leicesteru.

Charles Dickens zánikem starobylosti trpěl již v první devatenácté století. A pookřál až tehdy, když narazil na hospodu z dob královny Alžběty (vládla v letech 1558 až 1603). „Vyšli do otevřeného parku se starobylym panským dvorem, jevicím zvláštní malebnou architekturu z dob královny Alžběty,“ radují se Pickwickovci ve vesnici Cobham v hrabství Surrey. V tom starobylym panském dvoře pochopitelně našli ještě starobylší hostinec Kožená láhev:

Dlouhá, nízká místnost, opatřená množstvím židlí koží potažených, s vysokými lenochy fantastických tvarů, a vyzdobená všelijakými starými podobiznami a starobylymi,

hrubě omalovanými tisky. Na hořejším konci místnosti byl stůl pokrytý bílým ubrusem, dobře opatřený pečeným kuřetem, slaninou, pivem atd.

Královské puby: Od Alžběty k Jiřímu

U Cikánské královny poprvé točil v roce 1898 Norris Beerling, od té doby se asi nic podstatného nezměnilo. Stejně jako v pivnici The Glencoe v San Diego Road 62, kde na stěně visí portrét panovníka Jiřího V., krále Spojeného království, britských dominií a také indického císaře (na trůnu v letech 1910 až 1936). Od dvanácti let sloužil u britského námořnictva a v přístavu Portsmouth byl skoro jako doma. Pod podobiznou visí záchranný kruh, staré časy ale nejdou spasit. Obsazenost pubu už nepřekvapuje, tři penzisté a stará dáma za pípou.

Totéž zažívám ve výčepu The Five Alls ve Forton Road 77, v cihlové stavbě zdobené zelenými glazurovanými kachlemi. Pivo tady poprvé narazil Charles Young v roce 1881 a od té doby nikdo nevyměnil ani kliku u dveří. Kvinteto starců doplňuje jeden starý pes, který mě nutí, abych mu prázdným hostincem házel míček.

Pivnice The Trafalgar na Trafalgar Square 1. Jméno jí dal admirál Horatio Nelson, který šterbinou zálivu mezi Gosportem a Portsmouthem vyrazil na válečné lodi Victory porazit Napoleona k Trafalgaru, ale 21. října 1805 tam sám zahynul. Už v roce 1828 pak ve výčepu The Trafalgar čepoval pivo a naléval jalovcovou jistý H. Maidment, Dickensovi v té době bylo šťastných šestnáct let.

Ostrava, ostrov, Portsea Island

K rodnému domku se jednoho dne přibližují skoro na míli, přesto cestou usednu v portsmouthské The Painters Arms v Lake Road 18. V hrázděném domě s dlouhou historií. Jméno hospody prý souvisí s Jackem Painterem, který se během americké války za nezávislost v roce 1777 pokusil podpálit místní přístav.

Ivan Motýl (nar. 1967, od šesti let žije v Ostravě a na Ostravsku) je básník a novinář. S bratrem Petrem vydávali časopis *Modrý květ* (1994–1995). Básnickou prvotinu *Zloděj ve sklenici* (1991) vytiskl vlastním nákladem, druhou sbírku *Struska* (2019) v nakladatelství Větrné mlýny. Je spoluautorem divadelní hry *Bezruč?!* (s Janem Balabánem, 2009), editorem výboru ostravské poezie a poezie o Ostravě *Briketa* (Větrné mlýny, 2014). Starý žvanil, piják piva a milovník poezie Oldřicha Wenzla, proto i amatérský historik a historický amatér. S manželkou Elli třicet let fušují do organizování literárního i výtvarného života na Ostravsku (Tajná krčma Rubrum, Galerie Červený kostel, Prozatímní galerie Wurst, Literární harena, Butterfly Effect a jiné fantasmagorie).





↑↑ The British Queen v Portsmouthu,
Queen's Road 18

↑↑ The Five Alls ve Forton Road 77, Gosport. Pivo
tady poprvé narazil Charles Young v roce 1881

↑ The Painters Arm v Portsmouthu

↑ The Windsor Castle v Gosportu, St Thomas's Road 33

Výčep je zatarasen vášnivě diskutujícími penzisty, na pivo čekám deset minut. Objednávám si značku John Smiths, díky níž se ocitám přímo v Dickensově éře. Pivo nese jméno po jednom z průkopníků anglického letectví, jenž se v roce 1842 pokusil sestrojít vrtulník na parní pohon. A právě v tomto roce Dickens poprvé navštěvuje Spojené státy americké, k čemuž mu pomohl ohromný úspěch *Olivera Twista*.

Smithův stroj úspěch neměl. Nevzlétl, tak vynálezce raději začal vařit černé karamelové pivo, které se podobá irskému Guinnessu. Chuť kávoviny v pivní sklenici mě uvádí do zvláštního klidu. Cítím starý řád, závany zmizelého světa. Kult stariny, jak o tom píše Eisner. Hrabalovské pábení, které z lokálů v Čechách a na Moravě vyvanulo v závratném tempu, se tady na ostrovech ještě úplně nerozplynulo do hlubin sociálních sítí.

Město Portsmouth je součástí ostrovního království a zároveň tvoří samostatný ostrov: Portsea Island. Gosport je pouhým poloostrovem. Vyrůstal jsem v Ostravě, což je také ostrov, na který se nikdo nehrne, takže úplně chápu, proč se zrovna tady na periferii drží výčepy starého typu. Podle British Guild of Beer Writers je jich tu už dvojnásobný počet na míli než v Londýně.

Motám se přístavem a pod vlivem dvou karamelových piv Abbot Ale dostávám bláznivé nápady. Cestu za Dickensem bych mohl urychlit na torpédu, které je vystavené na nábřeží. Tahle smrtící nálož z britské ponorky dokázala během pár sekund poslat ke dnu loď protivníka i s celou posádkou.

Blbost, nesnáším přece války.

A je dost kuriózní, že mě rodina i několikrát ročně zavane právě do srdce královského válečného loďstva (Royal Navy). Jen necelých tři sta metrů mě právě dělí od kotvící Royal Navy HMS Prince of Wales, nejmodernějšího britského bojového křižníku z roku 2019. Bitevník na palubě unese až šestatřicet letounů F-35B Lightning II nebo vrtulníků Merlin. A k tomu šestnáct set námořníků.

Australský Fosters

God Save the Queen!

Bohužel, v Gosportu a Portsmouthu válka nikdy nekončí.

V přístavní krčmě Lady Hamilton s adresou The Hard 21 vedou letití štamgasti o úpadku impéria dlouhé řeči. Když Velká Británie zůstávala světovou mocností, býval pořádek. A ani novodobí ruští carové by si prý nedovolili ohrozit evropský mír.





↑ Námořnický hřbitov, Gosport

Objednávám si pivo Fosters, které v listopadu 1888 uvařili v australském Melbourne bratři William M. a Ralph R. Fosterovi, imigranti z New Yorku. A vůbec prvním zahraničním exportem této značky byla zásilka z roku 1901 pro britské vojáky vyhlazovacích válek na jihu Afriky, tedy takzvaných búrských válek.

Z toho by člověka jeblo.

Války a války, žádný mír.

Nebem nad dvojměstím zrovna krouží vojenský vrtulník. Za války sem přilétala celá hejna německých strojů a zničující nálety tady pořád rezonují v lidských duších. Osmdesátiletý Stan je pohrobkem náletů, narodil se deset dní po jednom ze vzdušných napadení města, při kterém puma zabila jeho otce, místního policistu.

Svět nechce být lepší, druhý z britských „křižníků“ HMS Queen Elizabeth, jehož domovem je také Portsmouth, zrovna kotví někde v Bombajském zálivu a cosi si tam nacvičuje s americkými mariňáky.

Vlastenčení a podpora brexitu

Jiný den výpravu k Dickensovu rodišti ukončím v pivnici The Star v Gosportu, kterou založil britský řetězec Wetherspoon. Chci nahlédnout do budoucnosti pivní

Anglie. Hospoda má krátkou historii, ještě nedávno zde sídlila charitativní organizace Churchers Solicitors. Pivo čepují o třetinu levněji než v Painters Arms anebo Junction Tavern, některé značky v přepočtu i za šedesát korun za půllitr anebo pintu, výjimečně pak za pouhou libru (třicet korun), což je hospodská cena srovnatelná s českým venkovem.

Ve Hvězdě je narváno, v sedm večer napočítám osmdesát hostů. Nechám si napumpovat značku Greene King IPA a studuji imperiální výzdobu podniku. Nad hlavou mám Edwarda Hargravesa, jenž se v Gosportu narodil roku 1816 a v pětatřiceti letech našel v britské korunní kolonii Austrálii zlato, čímž rozjel australskou zlatou horečku. Dva strýcové kolem sedmdesátky tu shodou náhod sedí v tričkách s nápisem Australia. Majitelé řetězce Wetherspoon vyzývali hlasitě k brexitu a v „osvobozené“ Velké Británii slibovali levnější pivo, což v rámci akčních slev splňují.

Povšechně řečeno, ve Hvězdě je nevládně, tohle je pub bez rodokmenu. „Old merry England, stará, prastará Anglie,“ volal Pavel Eisner. Zkusím se tu možná zastavit v roce 2122 anebo 2222, to už hostinec získá historickou patinu. Jenže nejdříve tahle novodobá agresivní Hvězda zhasí všechny letité výčepy v širém okolí s tradicemi od osmnáctého století.

Tříkrát Dickensovy vzpomínky

Dickensův rodný dům se pořád nepřibližuje. Restaurace The Park Tavern v Park Road v Gosportu se chlubí



místními kytaristy, Kenny Alexander nebo Alan Finlan na přání zahrají cokoli od Beatles. Při jejich vystoupeních hospoda dýchá šedesátkami, bez muziky je to muzeální lázeňský pavilon z roku 1911, tehdy tu čepoval Thomas Utton Panchen.

Z pubu U Parku chodí štamgasti domů kolem hřbitova námořníků. V Gosportu byla již v roce 1753 otevřena Královská nemocnice Haslar pro námořníky ve službách Jeho Veličenstva. Pohřebiště má i svou tureckou část, která souvisí nejen se spojenectvím Velké Británie s Osmanskou říší v Krymské válce. Už v roce 1850 při návštěvě Turků na zdejší námořní základně podlehl šestadvacet Osmanů nějaké infekci.

V rovech tu leží tisíce námořníků a stále zde armáda pohřbívá další, třeba z války o Falklandy. Provádí mě bývalý námořník Terry, hřbitov je zmenšeninou někdejšího britského impéria, věčný odpočinek tu našli v posledních dvě stě sedmdesáti letech vojáci podílející se na kolonizaci Asie, Afriky, Ameriky i Austrálie.

Gosport a Portsmouth patřily a pořád patří k největším posádkovým městům ve Velké Británii. Snad čtvrtina katastru obou měst je obehnaná dráty, na plážích v Gosportu (Lee-on-the-Solent) cvičí tankisté vylození. Armádní města to byla už za Dickense. Podle spisovatelova životopisce Johna Forstera si Dickens pamatoval z Portsmouthu tři zásadní obrazy: zahrádku u domu, sněžení doprovázející stěhování z města a vojenská cvičení. „Jednoho dne byl odveden ze zahrady, aby se podíval na vojenské cvičení; a vzpomínám si velmi dobře, že když jsme spolu byli v Portsmouthu v době, kdy psal Nicholase Nicklebye, poznal tam tutéž sestavu vojenské přehlídky, kterou již jednou viděl jako malé dítě,“ píše Forster v knize *Dickensovo dětství*.

I členové Pickwickova klubu se připletli do vojenského cvičení:

Vojsko na protější straně, jehož výpad před několika vteřinami pomátl p. Pickwicka, bylo sešikováno, aby odrazilo strojený útok předstíraných oblehatelů citadely; a následek byl, že p. Pickwick a jeho dva společníci byli najednou uzavřeni mezi dvěma velmi dlouhými šiky, z nichž jeden postupoval rychlým krokem a druhý pevně seřazen a hotov k boji očekával srážky.

Gosport i Portsmouth jsou vojenskými citadelami prošíkovány. Pevnost střídá pevnost, hospod pro ziznivě námořníky je tu přece víc. Ani dnes se nechystám dobýt rodný domek Charlese Dickense, na mapě jsem si raději naplánoval návštěvu pivnice Liška. O pubu The Fox v ulici North Street 83 v Gosportu se ví, že tu první pinty rozléval už v roce 1793 pan Edward Fiott.

Z Lišky mířím do Old House At Home na rohu ulic Chapel a Priory, tahle putyka je přímo spjatá s poezií, když dostala název podle stejnojmenné balady, kterou v prvé třetině devatenáctého století napsal básník Thomas Haynes Bayly: „Oh! the old house at home where my forefathers dwelt, / Where a child at the feet of my mother I knelt.“

Old merry England, stará, prastará Anglie!

Na druhém břehu zálivu v Portsmouthu mě čeká pub na Guildhall Walk 2. Před výčepem stojí Dickensova

socha z roku 2014 od Martina Jenningse, takže se nějakým způsobem přece jen přibližuji k cíli. Dál už to ale dnes nepůjde! V hostinci s těžko zapamatovatelným názvem The Isambard Kingdom Brunel se stávám obětí černého piva Johna Smithse i australského světlého ležáku bří Fosterů. „Sotva to p. Pickwick řekl, namířilo půl tuctu pluku své ručnice, jak by měly jen jediný cíl společný, a to Pickwickovce,“ napsal Dickens.



Dodatek autora k reportáži:

Rukopis odevzdávám deset dnů před smrtí královny Alžběty II. a posléze ve dnech smutku záměrně navštěvuji pivnici The Windsor Castle v Gosportu (St Thomass Road 33) a hospodu The British Queen v Portsmouthu (Queens Road 18). V první točí pivo od roku 1911, druhá byla otevřena na počest šedesátého výročí panování královny Viktorie v roce 1892. Štamgasti poučují, že se hymna „God Save the Queen“ mění na „God Save the King“, zatímco já se osmdesátiletým pánům snažím vysvětlit, že rakousko-uherská hymna byla pouhým Haydnovým plagiátem té britské. A později si stejnou melodii přivlastnilo i Německo.

Nerozumějí mi.

Z pivnice The British Queen to mám k Dickensovu rodnému domku 15 minut pěší chůze, ale protože jsem v antikvariátu koupil za pět liber předválečný plán zdejších pivnic, mám jiný záměr. Za rohem by měl stát hrázďený výčep The George & Dragon (Kingston Road 137) z roku 1925, který kvůli většímu odbytu nechal postavit ve viktoriánském stylu portsmouthský pivovar Brickwoods Brewery.

Jdu tam!

„Jakmile došel k tomuto uzávěru, zamířil do výčepu,“ píše Dickens ve druhém odstavci 45. kapitoly *Kroniky Pickwickova klubu*. Pivovar zkrachoval v roce 1983 a o sedm let později byl smeten z povrchu města, hospoda The George & Dragon přece stojí na svém místě. Objednávám pintu piva Fosters. I v Austrálii teď leckterý pivomil drží smutek za zesnulou panovnicí Spojeného království.





Psát jako Demetz

Aleksander Kaczorowski



Já to nevěděl.

Před více než deseti lety se mi do ruky dostala knížka, o níž můžu bez jakéhokoli přehánění říct, že mi změnila život. V knihkupectví na Staroměstském náměstí v Praze, tom v paláci Kinských, jsem si na polici všiml sbírky esejů nazvaných *Dějště: Čechy* (2009). O Peteru Demetzovi jsem do té doby neslyšel, ale z poznámky na klopě obálky jsem se dozvěděl, že autor je emeritní profesor literatury na Yaleově univerzitě a že se narodil v roce 1922 v Praze. Začal jsem knihou listovat a po chvíli už jsem věděl, že si ji musím koupit.

Na tomto místě je nutné udělat malou digresi. Do Česka jsem přijel jako typický turista. Navštěvoval jsem památky, obcházel oblíbené hospody, nic konkrétního jsem na práci neměl. Sice jsem před dávnými a dávnými časy vystudoval bohemistiku na Varšavské univerzitě, přeložil několik knih do polštiny a psával o české kultuře a politice do novin, už pěkných pár let jsem se ale zabýval něčím úplně jiným.

Popravdě řečeno moc nedokážu vysvětlit čím. Nejjednodušší je říct, že jsem byl redaktorem několika novin, ale čím se vlastně takový redaktor zabývá? Objednává u autorů texty a potom je rediguje, spolurozhoduje o tom, co se objeví na první straně, v konkrétní rubrice nebo v celých novinách. Jeho kariérní postup spočívá v tom, že má vliv na čím dál větší část jejich obsahu, což se projevuje zaujímanými posty: redaktora, vedoucího rubriky, zástupce šéfredaktora, a nakonec samotného šéfa. V redakci tráví celé dny a dříve nebo později přijde krize. Opravdu se chci tímhle zabývat do konce života?

Můj kamarád, známý spisovatel Krzysztof Varga, s nímž jsem pracoval v *Gazetě Wyborczej*, jednou řekl, že naše generace nemá život, ale životopis. Po roce 1989 se mnozí z nás stali novináři, protože pro lidi s humanitním vzděláním to byla nejzajímavější a nejlépe placená práce. V naší rubrice ve *Wyborczej* pracovali diplomovaní hungaristé, iberisté, germanisté, klasičtí filologové i slavisté a řídil je doktor polonistiky. Naopak tu nebyl doslova nikdo, kdo by absolvoval žurnalistiku.

Popravdě řečeno, takové studium je ztráta času. Člověk se může a musí naučit všechno v práci. Málokterý novinář ostatně stráví v této profesi celý život. Z několika mých kolegů z *Wyborczej* se nedávno stali učitelé a moc si to pochvalují. Po práci píší knihy, na což předtím neměli čas.

Ale zpátky do Prahy. Pamatuju si, jak jsem seděl v pronajatém bytě v centru města a četl Demetzovu knihu. Je to sbírka esejů věnovaných česko-německo-židovským vztahům v devatenáctém a dvacátém století a formování české identity a kultury v zemi po staletí obývané Čechy, Němci i Židy. Demetz vypráví o osudech intelektuálů a spisovatelů, kteří byli svědky a mnohdy i účastníky tohoto procesu, od Bernarda Bolzana a Siegfrieda Kappera po Franze Kafku a Jiřího Ortena (tak mě napadá, že studenti bohemistiky by se měli povinně učit německy). Píše živým jazykem plným digresí, anekdot, vzpomínek — a také slov, která se nevyskytují ve většině slovníků, jako třeba řlozořcká fakulta.

Když jsem knihu přečetl, rozhodl jsem se přeložit několik nejzajímavějších esejů do polštiny. Napsal jsem

profesoru Demetzovi a on souhlasil, abych je překládal z češtiny (původně je napsal anglicky nebo německy). Překlady vyšly v renomovaném gdaňském čtvrtletníku *Przegląd Polityczny*, s nímž jsem začal spolupracovat. Zanedlouho zemřel Václav Havel a redakce si u mě objednala obšírný text o jeho životě a já ho napsal. Na objednávku vydavatelství Czarne později vznikla i biografie autora *Moci bezmocných* a potom ještě několik knih o českých spisovatelích. Ale nic z toho bych neudělal, nebýt knihy *Dějště: Čechy*.

Profesor Demetz mi ukázal, jak fascinující jsou intelektuální dějiny českých zemí. Pomohl mi pochopit, že tímto jsem se přece chtěl zabývat vždycky: psát o osudech českých spisovatelů na pozadí doby. Díky němu mi po mnoha letech strávených za redakčním stolem ve Varšavě došlo, že mám nejvyšší čas začít „psát jako Demetz“. Co nejpřístupněji vyprávět Polákům o fenoménu české kultury.

Autor *Dějště: Čechy* vyrostl v Brně, kde byl jeho otec ředitelem Německého divadla. Jeho matka zemřela v německém koncentračním táboře, on sám přežil válku v Praze; byl označen za „míšence prvního stupně“, a strávil proto několik měsíců v pracovních táborech. V roce 1949 ilegálně vycestoval z Československa; usadil se ve Spojených státech, obhájil doktorát z germanistiky na Yaleově univerzitě a mnoho let tam přednášel. Byl jedním z prvních badatelů díla Franze Kafky, přeložil do němčiny *Babičku* Boženy Němcové nebo básně Jiřího Ortena a Františka Halase. Napsal mnoho vynikajících knih, z nichž nejznámější je *Praha černá a zlatá* (1997), neobyčejně erudované dějiny českého hlavního města. Letos 22. října se dožil stovky.

„Milý pane kolego, jednalo se o theologickou fakultu,“ napsal mi, když jsem se na něj obrátil s prosbou o vysvětlení onoho slova, které se před dvěma sty lety, v dobách Josefa Jungmanna a Bernarda Bolzana, v Praze používalo.

Bylo to sotva sto let před jeho narozením.

Autor je bohemista.

Z polštiny přeložila Anna Šašková Plasová.



**S Halgrímurem Helgasonem o pádu
islandské pivní zdi, každodenním
malířství a zničení Laxnessova mýtu**

Hodně pracuji ve spánku

**Ptal se Václav Maxmilián
Fotografie David Konečný**

**Jeho obsáhlý román *Ženská na 1000°*
vyšel před rokem v nakladatelství
Argo, během léta byl potom na Českém
rozhlase dostupný jako četba
na pokračování a sám autor v létě přijel
a vystoupil v Praze, Brně a Ostravě.
Ještě předtím, na začátku jara, jsme
se ale s Halgrímurem Helgasonem
setkali v malé kavárně v Reykjavíku.**





Doslechl jsem se, že jste se právě vrátil z festivalu v Kodani. Jaké to bylo?

Bylo to krásné. V Dánsku je na jaře tepleji než u nás. Navíc je příjemné po covidu opět cestovat a setkávat se se čtenáři. Snažil jsem se mluvit dánsky. Pokaždé se to zlepšuje. Byl to velmi dobrý výlet.

Jak vůbec probíhá kulturní spolupráce severských zemí?

Je opravdu těsná a myslím si, že je to zdravá spolupráce. Hodně díky ní získáváme, protože naše knihy jsou překládány do dalších severských jazyků a jsou nominovány na další literární ceny. Jsme tak součástí větší společnosti, protože Island je malý a daleko ode všech, takže je pro nás velmi cenné tuto severskou spolupráci udržovat.

Jak dlouho už trvá?

Šest set let jsme byli dánskou kolonií. Po druhé světové válce se to

změnilo a my jsme získali nezávislost. Ale samozřejmě máme dlouhou společnou historii. Byli jsme jeden národ, Vikingové. Mluvili jsme starým severským jazykem, kterým my tady stále mluvíme, protože jsme ho ponechali nezměněný. Tím, že jsme tak daleko ode všech, nebyl náš jazyk kontaminovaný jinými jazyky, a tak se nám podařilo zachovat tento panenský jazyk beze změn. Myslím, že dnes máme mnohem živější a interaktivnější vztah a spolupracujeme na více úrovních, alespoň posledních padesát let to tak bylo. Severské země samozřejmě na Islandu přicházejí do módy a vycházejí z ní. Když jsem byl mladý, nezajímalo mě to. Byli jsme zaměřeni na Ameriku a na Anglii, snažili jsme se mluvit anglicky, chtěli jsme se vymanit ze severského cítění, ale vždy nás to vtáhlo zpět a nemohli jsme tomu nijak uniknout. Proto stále pracuji na své dánštině. Měl jsem to udělat

už jako mladý muž, ale až teď to ke mně pomalu přichází.

Jednu ze svých nejpopulárnějších knih, která vyšla i česky, *10 rad nájemného vraha, jak vyčistit kvartýr*, jste napsal v angličtině. Co vám tato zkušenost dala a proč jste se tak rozhodl?

Když jsem pracoval se svým anglickým překladatelem na knize *101 Reykjavík*, byl hrozně frustrovaný, protože to bylo tak těžké přeložit. Řekl mi: Proč prostě nenapišeš román v angličtině? Určitě to zvládneš. A pak jsem o tom uvažoval a řekl jsem si, že to možná zvládnou. Našel jsem správný námět o chorvatském nájemném vrahovi v New Yorku, který náhodou přijede na Island oblečený jako kněz a začne kázat v televizi. Myslel jsem si, že je to pěkný, zábavný příběh. Navíc bych jej psal hlasem toho nájemného vraha, takže pokud by moje angličtina nebyla perfektní, bylo by to v pořádku,



protože on byl Chorvat. Takže jsem opravdu chtěl psát anglicky. Ale nemyslím si, že to někdy ještě zopakují. Bylo to dost náročné a po dvou letech psaní v angličtině jsem byl skutečně vyčerpaný.

Nějakou dobu jste žil v zahraničí, v Paříži, ve Spojených státech amerických, v Mnichově. Cítíte se být teď na Islandu usazený? A proč jste se vrátil?

Je běžné vracet se na Island, protože Island je tak zvláštní země, že je těžké žít dlouho v cizině. Navíc když máte děti, chcete, aby tu vyrostly a mluvily islandsky. Tak to se mi stalo. Usadil jsem se před dvaceti lety a pak jsem měl děti. A to už nemáte čas tolik cestovat nebo pobývat v zahraničí. Když jsem byl mladý muž, Island byl izolovaný od světa. Samozřejmě neexistoval internet, takže jste museli vyrazit do velkých měst jako New York nebo Paříž jen proto, abyste viděli, co se vůbec děje, načerpali nové podněty a získali nové nápady, rozšířili si obzor. Takže pro mě to bylo opravdu nezbytné. Po deseti letech pobytu v zahraničí jsem zjistil, že Island je najednou v módě, a pro všechny okolo se stal Island novým cool místem v Evropě. Tak jsem se zeptal sám sebe, co vlastně dělám v Paříži, a přestěhoval jsem se zpátky na Island. Byla to součást mého vzdělávacího procesu. Je to jako jít na univerzitu, i když sám jsem na univerzitu nikdy nešel, bylo to pro mě vzdělávací období.

A jaké tady bylo dospívání?

Měl jsem šťastné dětství a dobrou rodinu. V tomto ohledu si nemůžu na nic stěžovat. Věnoval jsem se sportovnímu lyžování a fotbalu. Také jsem navštěvoval všechny možné umělecké kurzy, protože jsem vždy hodně kreslil a maloval. Island byl v té době takové

šedivé místo, svým způsobem trochu jako východní Evropa za komunismu, a tak bylo vše zakázáno. Nemohli jste například ani sedět venku na kávé nebo jste nemohli venku poslouchat hudbu, pouštět populární hudbu v rádiu. Vše tu bylo zakázáno. Existovala zde jen jedna rozhlasová stanice a jedna televizní stanice a vysílání se zastavilo v jedenáct v noci. Také zde byla jen jedna diskotéka, jeden bar, vše bylo velmi monotónní.

Jak to, že bylo zakázáno jen tak si dát kávu nebo poslechnout hudbu venku?

Byli jsme jen zaostalá a konzervativní společnost. Lidé se tu báli všeho. Báli se cizinců, báli se cizího jídla, báli se piva. Pivo bylo úplně zakázáno. To byl náš vlastní pád Berlínské zdi. Po ní na Islandu následovala pivní zeď. Vše se tím změnilo, mělo to obrovský dopad, protože najednou jsme v Reykjavíku měli stovku barů a hospod. Také přicházela spousta hudby. Lidé hráli hudbu ve všech hospodách. Reykjavík se za pár let dramaticky změnil. Otevřely se normální restaurace. Byla to velká změna.

Říkal jste, že kreslíte od dětství.

Jak jste s tím začal?

Prostě mě fascinovalo kreslení, tvorba obrázků. Když mi bylo pět nebo šest let, byl jsem hodně traumatizován jedním požárem v sousedství, kde jsem jako kluk bydlel. Byla to plynárna a ta vybuchla. Museli jsme utéct uprostřed noci a okna v bytě se rozbila. Pak došlo k obrovskému požáru. A jako malý kluk jsem tím byl opravdu ohromen, těmi hasičskými vozy, nákladáky, které přijely, a všemi těmi zvuky. Všechno to bylo velmi fascinující, ale zároveň děsivé. Potom jsem snad tři čtyři roky kreslil

neustále oheň a hasiče, kteří hasili budovy v plamenech.

To zní opravdu jako iniciační zážitek. Ve vašich obrazech, které jsou k vidění i online na vašich webových stránkách, vidím spoustu snů a spoustu samoty. Je i toto nějaký odraz Islandu?

Možná je tady nahoře člověk trochu sám. Ale já zároveň asi chci být sám. Minulý týden jsem četl o Cézannovi, jak se stáhl a přestěhoval z Paříže do Provence. Nechtěl mít nic společného s uměleckým světem a chtěl jen dál o samotě pracovat. Měl peníze, které zdědil po svém otci, a postavil si ateliér. Ty úžasné obrazy namaloval proto, že se stáhl do samoty. Jen pracoval a pracoval. Pro něj to bylo něco jako korona na dvacet let. V době koronaviru jsem si všiml, o kolik víc toho můžete jako umělec udělat oproti normálnímu provozu. Nemusíte chodit na všechny ty vernisáže, setkání a společenské akce. Nemusíte mít autorská čtení. Psaní a umění s sebou dnes nese tolik věcí, že se v nich můžete ztratit. Takže je těžké zůstat soustředěný, ale snažím se o to. Stojím před prázdným plátnem a vlastně nevím, co přijde. Nechávám improvizaci, aby mi přinesla něco, co mě překvapí. Možná proto je to snové. Myslím, že maluji svůj vnitřní život. Je to něco, co je uvnitř, co přichází k plátnu a realizuje se na něm. Někdy nevím, co to bude, a to je vzrušující. A časem si to můžu přečíst jako nějaké noviny ze své vlastní duše. Ze snu se občas vyklubou řádka poezie. Samozřejmě si občas myslíte, že máte nejlepší verš na světě, a když se pak o dvě hodiny později probudíte, už to nevidíte. Vypaří se. Nepřevadlo se to do skutečnosti. Ale ze snů mám i názvy knih a vlastně i obrazy. Takže hodně pracuji ve spánku.

A malujete každý den?

Máte nějakou rutinu?

Ano, maluji každý den už od začátku letošního roku. Ale teď zase začnu psát. Brzy musím napsat nový román. Jsem uprostřed fáze přechodu od malování k psaní. Je těžké přestat malovat. Vždy mám po ruce nějaký papír, na který můžu kreslit. Jsou to jen velmi rychlé nákresy třeba

Byli jsme jen zaostalá a konzervativní společnost. Lidé se tu báli všeho



hodinu denně. Drží mě to u malování. Protože malování je jako letět letadlem. Dva týdny trvá, než se zprovozní motor, všechno se opraví a připraví. Pak můžete vzlétnout a létat tak tři měsíce, což je opravdu příjemné. Ale chvíli to trvá, než člověk vzlétne, takže musíte malovat a malovat a přechkat některé opravdu špatné obrazy, než se začnou objevovat ty dobré.

Víte, kde jsem tady v Reykjavíku bydlel? Zůstal jsem u kamaráda, který bydlí v garáži, stejně jako postava vašeho románu *Ženská na 1000°*. Cestou jsem si představoval, jak strašně to bude vypadat, ale ve skutečnosti to byla příjemná garsonka. Je v Reykjavíku nebo na Islandu běžné přestavět garáže na místo, kde můžete bydlet?

Jak to popisujete, zdá se to běžnější, než jsem si myslel. Garáže na Islandu jsou zvláštní věc, protože tady nikdo své auto do garáže nedává. Některé slouží jako různá odkládiště na lyže nebo vybavení, které se používá jen někdy během roku. Po rozmachu airbnb v nich lidé začali vidět možnost, jak je využít, a pustili se do jejich pronajímání. Takže si myslím, že za to může spíše airbnb-revoluce, která přišla asi tak před deseti lety. Ale když v garáži bydlela hrdinka mého románu, bylo to v roce 2006 nebo 2007. Tehdy to bylo ještě neobvyklé, protože vlna turistů přišla až po roce 2010, po erupci sopky.

Váš román vyvolal určitou kontroverzi. Na začátku je poznámka, že všechny postavy jsou fiktivní a mělo by se s nimi tak zacházet, ale v anotaci českého vydání je výslovně řečeno, že vás inspirovala postava vnučky prvního prezidenta samostatného Islandu. Jak jste se k ní dostal?

Byl to velmi zvláštní příběh. Když byla má bývalá manželka v politice, pomáhal jsem jí v době voleb. Přišel jsem do sídla Sociálně demokratické strany a dostal jsem seznam všech telefonních čísel v jedné náhodné ulici v Reykjavíku a to byl můj noční projekt: zavolat jim a požádat je, aby volili tuto stranu. Třetí na seznamu byla tato stará žena. Žila v garáži,



bylo jí osmdesát let a řekla jasně: „Ne, nebudu volit ty zasnraný komunisty.“ Ale znělo to hrozně zajímavě, takže jsem se jí vyptával: „Aha, takže vy žijete v garáži,“ a mluvil jsem s ní asi tak hodinu. Říkala mi, že je pořád online a sleduje novinky přes Google a Yahoo. Zaujala mě, ale pak jsem na to zapomněl. Ale tak nějak to ve mně zůstalo. Když jsem dopsal další román, napadlo mě, že bych ji mohl jít navštívit do garáže. Byl jsem opravdu zvědavý, ale pak jsem se dozvěděl, že je mrtvá. Zemřela šest měsíců po našem telefonátu. Později jsem zjistil, kdo to je, a to mě také velmi zaujalo. V roce 1983 vydala svůj vlastní životopis s názvem *11 životů*. To byl symbolický titul pro její život,

protože žila v mnoha zemích, měla mnoho mužů a s nimi mnoho dětí, měla neuvěřitelný život. Také jsem zjistil, že to byla vnučka prvního prezidenta Islandu. Její otec bojoval ve válce s Hitlerem, takže to byl neuvěřitelný příběh pro román. Snažil jsem se v něm samozřejmě změnit jména, protože jsem nechtěl ublížit rodině, ale přesto jsem chtěl zachovat autenticitu, protože jsem měl za to, že je to pěkný úhel příběhu. Pak kniha vyšla a všichni věděli, kdo byla.

Jak na to reagovala rodina?

Rodina se rozzlobila a pokusila se knihu zastavit. Její dcera mi vlastně volala tři týdny před zveřejněním. Dovolil jsem jí, aby si román přečetla





Hallgrímur Helgason se narodil v roce 1959 v Reykjavíku. Jako výtvarník vystavoval v New Yorku nebo Paříži, kde na přelomu osmdesátých a devadesátých let střídavě žil. Jako prozaik debutoval v roce 1990. Mezinárodní úspěch si zajistil románem *101 Reykjavík* (1996), v němž líčí příběh bizarního vztahového trojúhelníku mezi třicetiletým nezaměstnaným synem, jeho matkou a její milenkou. Několik románů Hallgrímura Helgasona bylo adaptováno pro film a divadlo. Do češtiny byly přeloženy jeho prózy *10 rad nájemného vraha, jak vyčistit kvartýr* (Plus, 2011) a *Ženská na 1000°* (Argo, 2021). Do islandštiny přeložil Shakespearova *Othella* a *Romea a Juli*.

ještě před vydáním. Byl jsem s nimi v kontaktu, protože jsem o knize mluvil v novinách, takže mi zavolali a ptali se, jestli píšu o jejich matce. Knihu jsem nechal přečíst jedné její dceři a ta z ní byla opravdu nadšená, dokonce řekla, že teď konečně své matce rozumí. Na konci se ale dostala ke kapitole, která se jí nelíbila. Je to hodně náročná kapitola. Požádala mě, abych ji změnil. Říkala: „Prosím, změňte to, ubližuje to mé rodině.“ A já jsem si pomyslel: Co mám dělat? Mám změnit svou knihu? Moje první reakce samozřejmě byla: „Ano, udělám to, žádný problém.“ Ale pak se mi to rozleželo a uvědomil jsem si, že bych tím knihu zničil. Takže jsem měl na výběr mezi tím

být dobrým spisovatelem a špatným člověkem, nebo dobrým člověkem a špatným spisovatelem. Nakonec jsem se rozhodl být spíše dobrým spisovatelem než dobrým člověkem. A to byl výsledek. Když kniha vyšla, nelíbilo se jí to a pořád se zlobili, i celá její rodina.

Jiný váš román, *Autor Islandu*, který vypráví o Halldóru Laxnessovi, způsobil také značnou kontroverzi. Je to kvůli mýtu, který o Laxnessovi na Islandu panoval? Laxness byl jako bůh, jako Shakespeare z Islandu. Až tak byl respektován. Zemřel v roce 1998, krátce předtím, než jsem se pustil do psaní knihy. Ten námět ke mně přišel

ve snu. Zdál se mi sen o Laxnessovi. Ležel na poli a z blízké farmy k němu došel malý chlapec a strčil mu do úst prst, což Laxness probudilo. Mě to probudilo také a ten sen jsem si vyložil tak, že chlapec byl z jedné jeho knihy. Vypadal jako kluk z dvacátých let, postava z jeho slavného románu *Svobodný lid*. Takže mě zcela pochopitelně napadlo, že Laxness, jako starý autor, žije ve svých dílech. Inspiroval jsem se touto myšlenkou doslova a přiměl spisovatele žít v jeho díle. Téměř jako ve filmu *Na hromnice o den více*. Odnosou jej na farmu, kde zůstane tři týdny a neví, kde je. Právě zemřel, takže je v šoku, a myslí si, že je to nebe nebo peklo nebo tak něco. Postupně si uvědomí,



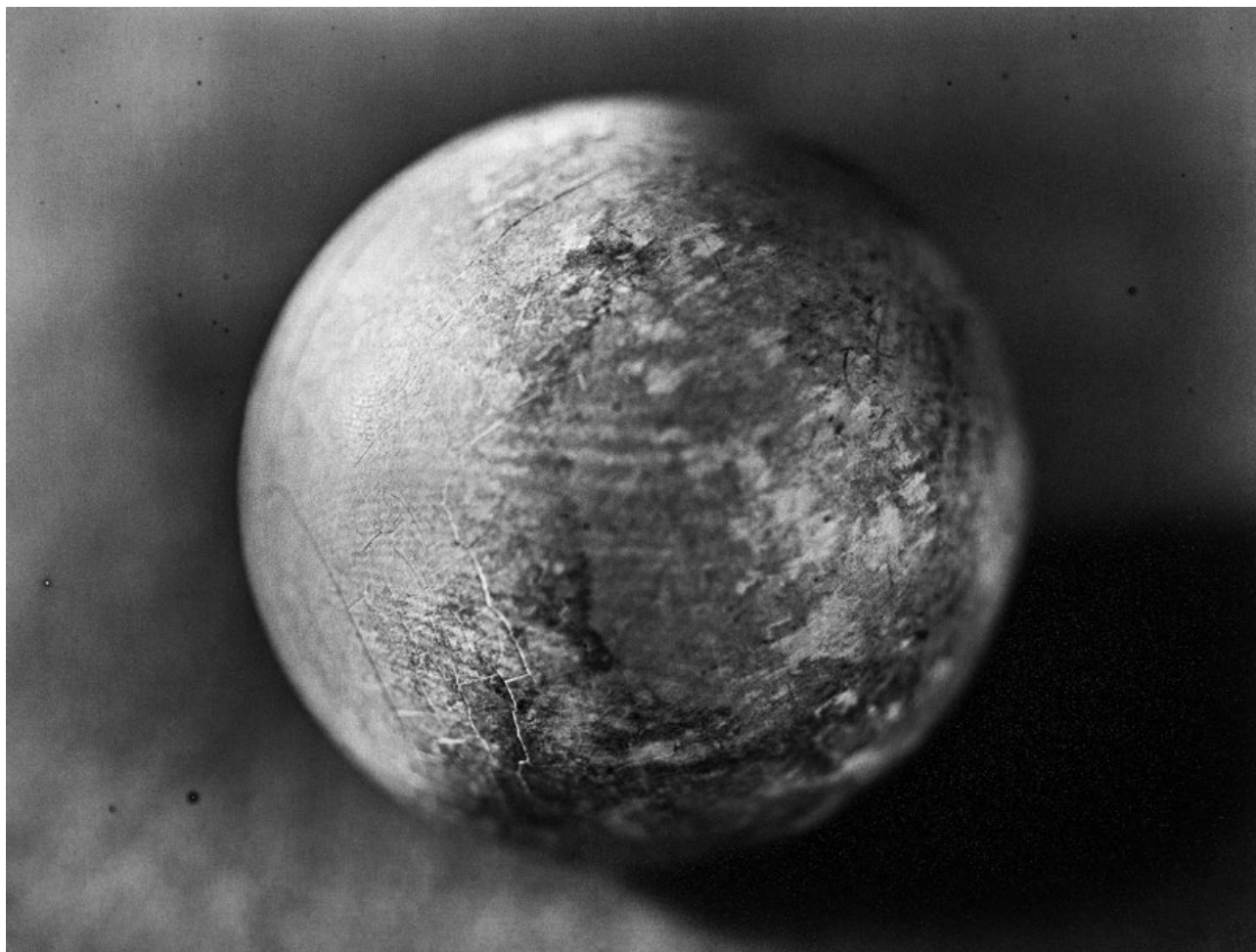
že všechno kolem něj, všichni lidé, všechno, co kdo řekne, sám napsal, že to pochází od něj. Pro spisovatele je téměř jako noční můra uvíznout ve svém vlastním románu. Ale přišlo mi to jako zajímavý nápad. A zároveň jsem trochu zpracoval i jeho životní příběh. Jedná se sice o fiktivního spisovatele, ale postava je inspirovaná Halldórem Laxnessem. Pro mnohé byl šok, že jsem si troufl napsat román o Laxnessovi, jelikož byl považovaný za nedotknutelného. Po celé dvacáté století psali všichni ve stínu Laxnesse. Pak také došlo ke skandálu, protože jsem v románu psal o jeho komunistické minulosti. Když mu bylo třicet čtyřicet let, byl stalinista a obhájce Ruska. Omlouval Stalinovy

zločiny. To bylo pro lidi nejtěžší přijmout, protože i když komunismus v roce '89 selhal, stále existovali lidé, kteří této teorii věřili a nikdy se nesmířili s tím, že to bylo selhání, vadný druh politiky. Po vydání mé knihy tato diskuse explodovala. Lidé z pravice potom mou knihu chválili, což byl pro mě dost zvláštní pocit — být obhajován nepřítelem. Najednou se z ní stala má nejprodávanější kniha, protože otevřela úplně nový trh. Bylo to náročné a trvalo několik let, než jsem se z tohoto skandálu dostal. Ale rád provokuji. Když vím, že je něco pravda, rád ji řeknu, i když o ní nikdo jako o pravdě neuvažuje nebo to zpočátku nepřijímá. Umělec má být jako to dítě v pohádce

ukazující na císaře, který na sobě nemá žádné šaty. Po té diskusi jsme si k Laxnessovi vytvořili mnohem zdravější vztah. Stal se lidštějším, začali jsme s ním zacházet jako s člověkem, ne jako s polobohem.

Takže vaše kniha otevřela dveře k jeho oživení a mnoho lidí se na něj teď dívá kriticky.

Ano. Existovaly o něm nějaké dva nebo tři životopisy a lidé se s ním už nudili. Mladší generaci jeho psaní připadá nudné a náročné pro jeho vlastní způsob pravopisu. Používá vlastní pravidla pro psaní určitých slov a skládání vět, takže je to pro mladé jako starodávný text. Nerozumí mu. ●



Ondřej Příbyl, *Orbis Territus*, 2022, daguerrotypie, 12,1 × 9,5 cm



Četbou proti společenské krizi

Šárka Lojdová

V knize *V chapadlech murmuru*, jež vyšla letos na jaře, její autor Jan Bělíček přikládá literatuře mimo jiné schopnost prohlubování empatie. Fikční svět podle něj dokáže kultivovat dovednosti, kterých se nám ve světě reálném nedostává. V návaznosti na Bělíčkův výklad pojmu murrur si však v tomto eseji dovolím trochu zamručet a předpoklad, že literatura dává vzniknout empatii či posiluje naši schopnost soucítit s druhými, zproblematizovat.



Kniha vyšla v nakladatelství Paseka a autor v ní analyzuje prozaická díla, jež řadí do kategorie takzvané literatury krize. Tímto pojmem označuje soudobou literaturu, která niterně a možná i programově reaguje na zmatek, těkavost, fragmentárnost současného světa a výzvy, kterým v tomto zmatečném a do sociálních bublin uzavřeném světě čelíme. Současná společnost se podle Bělíčka nachází v krizi, jež je krizí především „komunikace a empatie“, a literaturu, jak v podobě psaní, tak četby, vykresluje jako prostředek, který nám umožňuje ze vše obklopujícího zmatku uniknout. Pozornost Bělíčkových čtenářů a kritiků se soustředí nejen na jím vybraná díla a témata, jež považuje pro dnešní dobu za symptomatická, ale také na nezvyklý pojem murmur, který má charakter současnosti vystihovat — očitáme-li se „v chapadlech mramuru“, je třeba se ptát, co onen murmur znamená: „Můžeme ho chápat jako jakési živočišné mrčení, jako neartikulovanou nespokojenost, jako projev nesusohlasu nebo frustrace, které nedokážeme nacpat do slov“ (V *Chapadlech mramuru*, s. 13). Unikavost pojmu murmur je součástí jeho kouzla, neboť souzní se zmatkem, který má za cíl popsat tím, že jej vlastní abstraktností přizívuje.

Jak plyne z názvu Bělíčkovy knihy, jde v ní motiv mramuru ruku v ruce, tedy spíše chapadlo v chapadle, s motivem chobotnice, která symbolizuje proces pohlcení. V soustředění se na chaos, tekutost, společenskou rozpolcenost a polarizující témata však zaniká důraz na empatii, kterou Bělíček s krásnou literaturou spojuje:

[...] kromě pomalého myšlení bourajícího myšlenkové zkratky buduje literatura i velkou sílu empatie, poskytuje pohroužení se do fikčního světa. Dokáže ve čtenářích vzbudit zájem o jiný zážitek, snahu pochopit a soucítit, což nám často chybí [V chapadlech mramuru, s. 19].

Fikční svět, jak plyne z této citace, dokáže kultivovat schopnosti, kterých se nám ve světě reálném nedostává, především pak empatii a soucítit. A tento předpoklad si dovolím zpřoblematizovat.

Jestliže má literatura empatii budovat, pak se vkrádá otázka „jak“? Jakými prostředky literatura vzbuzuje snahu pochopit druhé a soucítit s nimi? Je v tomto ohledu literatura nějak výjimečná oproti jiným uměleckým druhům či neuměleckým reprezentacím? A jestliže četba a psaní empatii skutečně budují, znamená to, že jsou náruživí čtenáři lépe vybaveni k tomu, aby pocítovali empatii v reálném životě než ti, kdo příliš nečtou? Těmito otázkami se vztah literatury a empatie pochopitelně nevyčerpává, nastiňují však rámeček tázání.

Vodítka, jak vztah empatie a literatury interpretovat, můžeme nalézt v současné filozofii — ve filozofii mysli, filozofii umění a v textech věnovaných samotné filozofii a psychologii empatie. Odpovědi, které nám tyto disciplíny poskytují, nejsou však zdaleka jednoznačné. Neshody panují již ohledně samotného vymezení pojmu empatie, tj. toho, zda se empatie musí z definice pojít s emocemi — v tomto případě dominuje perspektiva, že se vcítujeme do druhého a že v nás toto vcítování se vyvolává emoce —, nebo zda se jedná o racionálnější záležitost, kdy situaci druhého rozumíme, aniž bychom ji s ní nebo s ním museli

nutně spoluprocítovat. Svá úskalí mají rovněž úvahy o empatii v umění a literatuře. Ačkoli se pojem empatie historicky pojí s estetikou devatenáctého století a jejím pojmem *Einfühlung*, současní autoři se ohledně role empatie v recepci umění rozcházejí. V debatě z posledních let zaznívají jak nadšené hlasy (Murray Smith, Eileen Johnová), které empatii považují za nedílnou součást interakce diváka s narativním dílem a uměleckými díly obecně (o roli empatie ve vizuálním umění pojednává například Dominic Lopes), tak i hlasy umírněnější, které nepovažují empatii z hlediska porozumění umění za nezbytnou (Derek Matravers).

Bělíčkovu formulaci, že „buduje literatura i velkou sílu empatie“, lze pak číst přinejmenším dvěma způsoby. První čtení se pojí s literárními či obecněji fikčními postavami. Empatii v tomto ohledu pocítoujeme vůči postavám románu, s nimiž si v procesu četby vytváříme pouto. Tento předpoklad je následně možné zobecnit a konstatovat, že vcítování se do literárních postav je esenciální vlastností četby, tj. rysem, který odlišuje četbu beletrie od četby novinových zpráv nebo odborných textů. Druhé čtení Bělíčkovy formulace se neomezuje jen na bezprostřední interakci s postavami, ale pojímá empatii jako dovednost a emoci, kterou je možné pomocí četby procvičovat. Jinými slovy řečeno, četba a vcítování se do literárních postav napomáhá rozvoji naší kapacity empatie a tato posílená schopnost soucítit nám následně umožňuje soucítit s druhými v běžném životě nebo tento proces alespoň usnadňuje.

Rozdíl mezi oběma pozicemi lze podle mého názoru vhodně ilustrovat na jednom z příkladů z knihy *V chapadlech mramuru*, na Bělíčkově analýze románu irské spisovatelky Sally Rooneyové *Normální lidé*. Bělíček staví do popředí problematiku sociálního postavení hlavních postav, spolužáků ze střední školy Marianne a Connella. Matka Marianne je úspěšná právnička, a její rodina proto žije na okraji města v honosné vile, kam chodí Connellova matka uklízet. Mezi Marianne a Connellem se postupně začíná vytvářet silné citové pouto, v Dublinu, kde oba pokračují ve studiích na Trinity College, spolu začínají chodit, avšak jejich vztah a vzájemné porozumění neustále narušuje perspektiva daná jejich třídní příslušností. Bělíček se zaměřuje na epizodu, kdy Connell přijde na určitou dobu o práci, protože se kavárna, kde vypomáhá, na léto zavírá, a nemůže si dovolit během prázdnin platit nájem v dublinském spolubydlení. Za svou finanční tíseň se stydí natolik, že rozhovor s Marianne na toto téma odkládá až do nejjazšího možného bodu:

I tak se ale neodvážím mluvit o penězích napřímou a místo toho Marianne řekne, že mu jeho finanční situace neumožňuje, aby s ní trávil léto v Dublinu. Musí se prý na tři měsíce vrátit do rodného městečka. Nejspíš čekal, že mu Marianne nabídne, aby u ní přes léto zůstal, když s ní navíc poslední tři měsíce takřka nepřetržitě bydlí. Jenomže právě v tomto momentě se jejich odlišné perspektivy míjejí. Connell nechce o své finanční situaci s Marianne mluvit, protože mu to přijde nedůstojné a ponižující. Marianne zas nechápe, že je pro Connella bydlení otázkou peněz, a považuje jeho rozhodnutí za zvláštní způsob, jak jí říct, že se s ní rozchází. Může



K pozici, že soucítíme s literárními postavami, nelze přistupovat se samozřejmostí

u ní přece zůstat a nemusí se ani ptát, jako by se ani ona neptala svých známých, kdyby byla v podobné situaci. [V chapadlech mumuru, s. 111].

Ve světle první teoretické pozice vůči empatii lze čist právě vyložené nedorozumění Marianne a Connella takto: Vcítujeme se do obou postav a soucítíme s jejich situací. Je nám jasné, proč se Connell cítí tak trapně — neschopnost zaplatit nájem je společensky vnímaná jako stigma a pocit studu u Connella umocňuje obava, že Marianne, která si s penězi nemusí lámat hlavu, jeho situaci neporozumí, a především to, že je Marianne žena, již miluje. Empatii v nás však vzbuzuje i postava Marianne, neboť víme, jak moc jí na Connellovi záleží a že by mu určitě pomohla, kdyby jí řekl úplnou pravdu a situaci jí vysvětlil. Jako čtenáři navíc známe genezi jejich vztahu a pamatujeme si, jak se za styky s divnou Marianne na střední škole Connell styděl. Z pozice čtenáře tak není příliš obtížné se v situaci Connella a Marianne zorientovat a alespoň rámcově pochopit, v čem nedorozumění mezi nimi spočívalo. Velkou oporou je nám v tomto kontextu celého románu, který vytváří rámec, v němž jednotlivé epizody uchopujeme. Ačkoli je dle mého otázkou, zda bude každý čtenář nedorozumění mezi Connellem a Marianne interpretovat jako spor daný příslušností k určité společenské třídě, většina jistě pochopí, jak se každá z postav v dané situaci cítila.

Bude však schopnost vcítit se do Connellovy situace znamenat větší pochopení pro studující z nízkopříjmových rodin i v reálném životě? Tím se dostávám k druhé z tezí týkajících se vztahu empatie a literatury, tj. té, která pracuje s předpokladem, že interakce s uměleckými díly posiluje naši schopnost empatie. V souladu s touto tezí by nás četba měla přivést k porozumění druhému, v případě románu *Normální lidi* k pochopení toho, jak třídní původ determinuje nejen naši osobní situaci, ale především situaci druhých, která se od té naší mnohdy zásadně liší. Zkušenost s Connellem a Marianne a s jejich třídně zabarvenými nedorozuměními by tak měla být přenositelná, měla by se nějakým způsobem promítnout do způsobu, jak vnímáme druhé a jak a zda vůbec jsme s nimi schopni soucítit. Tento přenos nemusí být takto konkrétní — nemusí se týkat právě popsanych třídních rozdílů, ale lze jej vztahovat k mezilidským situacím obecně. Čtenářská zkušenost by nás tedy měla vést k tomu, abychom snadněji navazovali komunikaci s druhými — namísto odmítavosti či bagatelizování jejich zkušenosti bychom

měli být otevřeni naslouchat podobně, jako nasloucháme hlasu vypravěče románu.

V současných filozofických diskusích teze, že dochází k posílení schopnosti soucítit a k určitému přenosu této dovednosti z fikčního do skutečného světa, platí za poněkud radikálnější. Ani k první teoretické pozici, tj. že soucítíme s literárními postavami, však nelze přistupovat s naprostou samozřejmostí.

Výše jsem uvedla, že lze vcítování se do literárních postav chápat jakožto esenciální vlastnost četby, tj. coby aspekt odlišující četbu beletrie od četby novinových zpráv, odborných statí a jakýchkoli dalších textů. Textem, chápeme-li tento pojem dostatečně široce, může být za určitých okolností i nákupní seznam. Tvrzení, že četba beletrie doprovází vcítování se do zobrazených postav a že je tímto literatura specifická, však předpokládá, že má literární, tj. umělecký, text nějaké vlastnosti, které jsou pro něj výlučné, přičemž může tyto vlastnosti sdílet s jinými uměleckými druhy, s nimiž empatii rovněž spojujeme, například s výtvarným uměním.

Zastavme se nejprve u otázky média. Médiiem literatury je jazyk. Prostřednictvím slov a vět se přirozeně dorozumíváme i v každodenních situacích, ve kterých si však častokrát nerozumíme a mnohdy, například v diskusích na sociálních sítích, ani rozumět nechceme nebo nedokážeme. Jak to, že je jednou, tedy v literatuře, jazyk prostředkem k porozumění druhému a k budování empatie, zatímco jindy, v každodenním životě, je překážkou, která nám brání navázat smysluplný kontakt? V literatuře se tak musí odehrávat ještě něco jiného, něco, co jazyk jako takový překračuje. Pokud navíc tvrdíme, že empatii buduje umění jako takové, a nikoli pouze literatura, můžeme se domnívat, že se „empatietvorné“ vlastnosti s jazykem pojí jen volně.

O specifičnosti narativních umění, včetně literatury, ve vztahu k empatii pojednává filozof Murray Smith:

V jakém smyslu lze empatii prostřednictvím interakce s narativními uměními rozšířit a kultivovat? Co do rozsahu a intenzity. Naši schopnost pocítovat empatii rozšiřuje pestrá škála různých typů osob a posiluje a prohlubuje námi zakoušené prostředí fikce, které vytvořil či „navrhl“ člověk, tj. autor díla. Každý z nás v reálném životě má více či méně omezené příležitosti být konfrontován se situacemi, lidmi a kulturami, které se relativně odlišují od těch, jež nám jsou vlastní. Neomezené příležitosti k těmto setkáváním pak zprostředkovávají



beletrie a lidová vyprávění a to každému, kdo o ně má zájem. A jestliže platí argument, že se empatie (a jí příbuzné emoce) nachází v základu společenského života, je empatie jedním z prostředků, jak s druhými komunikovat [Empathy. Philosophical and Psychological Perspectives, s. 111].

Smith, podobně jako Bělíček, shledává mezi empatií a komunikací určité spojení — empatie je pro Smitha dokonce prostředkem komunikace, jelikož je esenciálně spjata s principy utvářejícími společnost, a to nikoli pouze v současnosti, ale vůbec. Třebaže se nepouští do detailní analýzy, Smithovy formulace naznačují, že empatii pojímá až jako jakýsi antropologický princip. Pro téma tohoto eseje jsou však podstatnější jeho myšlenky týkající se vztahu empatie a literatury, potažmo empatie a ostatních narativních uměleckých děl. Aby bylo možné vztah mezi nimi uchopit, je nezbytné určit, v jakých dvou ohledech se empatie v procesu recepcce umění proměňuje.

Za prvé, Smith hovoří o rozsahu, případně o nárůstu počtu příležitostí být konfrontován se zkušenostmi, které se odlišují od těch, jež nám jsou známé. Zatímco v běžném životě se většina z nás setkává pouze s omezeným počtem a typem lidí, literatura nám umožňuje z naší sociální bubliny alespoň na okamžik vystoupit a nahlédnout do života těch, k nimž přístup obvykle nemáme. Tento princip lze popsat i pomocí pojmu rozšiřování zkušenostního horizontu, který s četbou a recepcí umění spojujeme poměrně přirozeně. Smith se obratem o rozšiřování škály situací snaží vyjádřit poměrně jednoduchou úvahu, totiž že musíme být s druhými a jejich osudy nejprve konfrontováni, abychom s nimi mohli soucítit, a naznačuje, že se nám potřebné rozmanitosti v běžném životě — který je nutně omezen místem, časem, společenským klimatem a dalšími aspekty — nikdy nemůže dostat.

Informace o jiných kulturách a lidech pocházejících z jiného socioekonomického prostředí získáváme pochopitelně i z médií, odborných publikací a do určité

míry — třebaže častokrát značně zkráceně — nám je zprostředkovávají i sociální sítě. I proto Smith přichází s druhým tvrzením, totiž že empatii posiluje autorem vytvořené prostředí fikce, dílo jako takové a jeho celek.

Tento druhý moment považuji z hlediska uvažování o specifičnosti recepcce narativních děl za důležitější, nikoli pouze s ohledem na empatii. Jen málokdy totiž máme v reálné situaci k dispozici tolik informací, jako nám poskytuje román nebo umělecké dílo. Toto mé tvrzení se může jevit nelogicky, neboť se naše současnost vyznačuje dostatkem informací, možná až jejich přemírou. Tato těkavost a fragmentárnost často ústí v neporozumění, pro něž Bělíček ostatně vyhradil pojem murmur a které se stalo jeho východiskem pro zkoumání literatury krize. V románu nebo v jiném uměleckém díle jsou však informace uspořádané — celek románu konstituuje rámec, v němž se pohybujeme a ve kterém uchopujeme a interpretujeme jednotlivé události. Není to tak pouze na nás — autor nám poskytl vodítka, jak si dění v díle přebrat. Navíc máme co do činění s více či méně komplexními postavami, známe jejich skryté motivace, přání, touhy i obavy. Dokážeme tak lépe nahlédnout do jejich nitra a snáze se nám pak posuzuje, jak konkrétně na ně situace, v níž se ocitli, dopadá. Tohoto problému jsem se ostatně již dotkla výše v kontextu výkladu epizody z románu *Normální lidé*, kdy jsem poukazovala na fakt, že nedorozumění mezi Marianne a Connellem neinterpretujeme samo o sobě jako osamocený incident, ale vztahujeme ho ke genezi jejich vzájemného vztahu, k jiným situacím, které v knize již prožili, a k širšímu rámci celé knihy. Nelze zapomenout ani na formální stránku literatury, na jazykové prostředky, které autorka či autor za účelem sdělení a výstavby příběhu používají.

A třebaže souhlasím se Smithem, že v procesu četby dochází ke zintenzivnění či prohlubování, nejsem si jistá, zda je zde namístě hovořit konkrétně o prohlubování empatie. Moje nejistota se pojí s úlohou empatie v rámci komplexnějšího prožitku, který je typický pro recepci

Šárka Lojdová v říjnu obhájila na Katedře estetiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy disertační práci s názvem *Zkušenostní dimenze definice umění Arthura C. Danta*. V ní se věnovala Dantovým názorům na vymezení podstaty umění a tomu, jak důležitá je emocionální zkušenost recipienta s uměleckým dílem. Příležitostně překládá z angličtiny. V loňském roce vyšel v nakladatelství Academia její překlad Dantovy knihy *Po konci umění*. Když se nevěnuje bádání a překladům, tak s kolegy z České asociace doktorandek a doktorandů usiluje o zlepšení podmínek doktorského studia v České republice.



Foto Sabrina Muchová



umění. Umění v nás obvykle vyvolává mnohem rozmanitější pocity a nuancovanější je i náš postoj či emoce vůči literárním postavám. Emoce, které v nás jednání postav vzbuzuje, se mohou v průběhu četby měnit; náš postoj může být značně ambivalentnější, tj. nevíme, co si o dané postavě a jejím jednání máme myslet; a v neposlední řadě jsme často skutečně schopni soucítit, a to dokonce s postavami, s jejichž situací a životními rozhodnutími bychom v reálném životě zásadně nesouhlasili, považovali bychom je za odsouzeníhodná a vyvolávala by v nás v některých případech i odpor.

Eileen Johnová, jež je coby autorka úloze empatie v literatuře pozitivně nakloněna, ve své studii „Empathy in Literature“ (Empatie v literatuře) uvádí příklad z Nabokovova románu *Lolita*. Zaměřuje se na scénu, v níž Humbert Humbert nechává Dolores na tenisovém kurtu pinkat si s jinou dívkou. Když se vrátí, je kurt prázdný. Johnová tuto epizodu s ohledem na úlohu empatie vysvětluje takto:

Během cest, kdy Humbert Dolores drží obsesivně v izolaci, se objevuje mnoho podobných okamžiků, kdy se zdá, že má Dolores možnost utéct. Předpokládám, že si do určité míry každý čtenář přeje, aby Dolores skutečně uprchla. Předpokládám však také, že čtenáři cítí empatii i vůči Humbertovi. Čtenář, který v žádném smyslu nesouzní s Humbertovou kontrolou a sexuálníím zneužíváním Dolores, vezme opuštěný kurt pravděpodobně v potaz a aspoň v náznacích si uvědomí Humbertův strach a pocity prázdnoty [„Empathy in Literature“]. In: The Routledge Handbook of Philosophy of Empathy, s. 308].

Jistě je možné Johnové oponovat a tvrdit, že se určitě našli čtenáři, kteří vůči Humbertovi Humbertovi žádnou empatii necítili, neboť je pro ně sexuální predátorem, s nímž soucítit nedokážou. I tato reakce však uchopení vztahu empatie a literatury dokresluje: empatie v tomto případě příběh Humberta Humberta nedoprovází, a tudíž tvrzení o budování empatie v procesu četby přinejmenším částečně problematizuje (ačkoli tentýž čtenář může samozřejmě pociťovat empatii vůči Dolores).

S výzkumem empatie se v současné filozofii pojí ještě jedno důležité téma, které se umění na první pohled bezprostředně netýká, totiž vztah empatie k tomu, co bychom mohli nazvat morálním jednáním. Ačkoli je empatie společensky vnímaná jako ryze pozitivní vlastnost, kdy jsme mnohdy zaskočení neempatickou reakcí našeho okolí, není empatické chování vždy tím chováním, které by bylo za všech okolností také správné. Americký filozof Jesse Prinz ve své studii „Is Empathy Necessary for Morality?“ (Je pro morálku empatie nezbytná?) poukazuje na řadu úskalí, která přináší, spoléháme-li se v našich soudech na empatii. Jestliže se chceme rozhodovat eticky, je podle jeho názoru výrazně vhodnější spoléhat se na objektivní data a vlastní soucit s trpícími, jakkoli to může být náročné, upozadit. Tyto závěry lze vztáhnout k otázce vztahu literatury a empatie a v konečném důsledku si situaci trochu usnadnit: Prinz by byl ohledně společenské úlohy empatie ve světě krize totiž mnohem skeptičtější

než Bělíček — podle Prinze nám empatie v orientaci ve světě mumuru příliš nepomůže, a tak vlastně nezáleží na tom, zda ji četba buduje, či nikoli. Bez ohledu na to, zda literatura bezprostředně ovlivňuje naši schopnost vcítit se do druhého, nebo ne, má ale stále mnoho co nabídnout.

Bělíček pojímá četbu jako prostředek, jak se z chapadel mumuru vymanit, jelikož:

[...] literatura působí jako netradiční protilek na nejistotu, chaos a zmatení. Představuje jednu z možností, jak se proti zmatku bránit. Akt psaní vytváří jiný modus přemýšlení a sebevyjádření. Když píšeme, nebo naopak čteme, čas se zpomalí a my propůjčujeme svému těkavému a nepřehlednému myšlení nějaký tvar, případně společně s autorem sledujeme pohyb jeho složitého a rozvětveného uvažování [V chapadlech mumuru, s. 18].

Vcítění se do druhého je pak důsledkem této zvláštní časovosti a procesualnosti četby, tedy je třeba myšlenky zpomalit a usměrnit, což nám poskytne prostor pro vcítění se do druhého. Třebaže s Bělíčkem souhlasím ohledně specifické povahy četby, lze podle mě literaturu interpretovat i jako něco, co nás přimyká k příběhu a v jistém smyslu nás chápe jako neodbytný hlavonožec. Namísto v chapadlech mumuru se ocitáme v chapadlech literatury. Chapadlům četby však s poslední stránkou knihy unikáme a vracíme se zpět do světa, jemuž vládne mumur. Pojmem chapadla přitom neoznačujeme pouze končetiny určené k uchvacování kořisti, ale také žahavá ramena — i když ze sevření žahavých ramen unikneme, na našem těle zůstanou fyzické stopy, které se hojí vzhledem k závažnosti popálenin různě dlouhou dobu. A podobně je, jak se domnívám, vhodné uvažovat o literatuře a o umění obecně — literatura poskytuje čtenáři specifický typ prožitku, jehož součástí může být empatie, ale který se empatií samotnou nevyčerpává. Tento prožitek se nás dotýká s různou intenzitou, což se promítá do povahy, ale i trvání naší reakce. Záleží na tom, použijí-li znovu obraz chapadel, s jakou intenzitou nás chobotnice svírala a jak moc nás její chapadla sežehla, tj. nakolik jsme příběhem románu emocionálně zasaženi. Ačkoli se po dočtení románu vracíme do světa mumuru, nevracíme se do něj empatičtější, ale jiní. Tato jinakost se odvíjí od právě popsané intenzity našeho prožitku a od schopnosti literatury vyvolávat rozmanité emoce.

Autorka je estetička.





Ondřej Přibyl, *Roják se snykem*, 2015, gelatin silver print, 61 × 52 cm





Staré jabloně hoří v barelu zeleným plamenem

Jakub Čaha

I.

Nejprve se začaly prodírat zuby.
Kolem pak vyrostly pruhy žita,
železniční tratě a osiky shazující
ve větru
stuhly z vlasů.
Jezdili jsme po nich pak
vlaky za náhodné lístky.
Z polí jsme kradli zeleninu a vařili
z ní polévku
pod širým nebem na písčité pláži.
Voda byla černá a teplá,
místy prosvítaly medúzy.
Mezi zuby prochází oblaka,
prohání se koně a roznáší do půdy
semínka.
Bez lidí pak rostou
divoké olše, břízy,
rezavé vlasy a vůně kůže.
V dutinách se napnuly mosty,
mezi lesy blány,
pavouci utkali v noci šlachy.

II.

Z maringotek stoupal kouř.
On měl podšitý plášť chmýřím,
zvenčí z kopřivy,
děšť z něj padal ostrými proudy.
Potkal se se smrků,
šišky byly pevné
a kmeny se semkly nahusto.
Mluvili spolu pomalu,
dotykem kůže a závratě hloubky
temné zeleni ve větvích.
Tu a tam do vřídla vletne vrabec.
Ztrácí se a nevrací,
po hladině se plazí kouř
had ve zvuku bubnů.
V kořenech se nesl velký stesk,
proudil z polí plných
mrtvých, svlečených těl.
Jsou vyskládána podél nádraží.
Půda je zjizvená pásy,
těžká technika
rozbila celé kmeny,
utišila píseň, zhasila oheň.

Všude páchne diesel,
pryskyřice se v horku vsakuje do půdy.

III.

Než zapadlo slunce června,
přešel pak borůvčím a vysokou zlatou
trávou
do zívání dubů, včel a borovic.
Na hoře Hoře
našel u doubku života
— proudili po něm drobní živí
a skála, jež ho kotvila,
tančila
v pruzích žluté, šedé, oranžové
a černé —
našel vratidlo.
Na zmijí kameny pak
musíš upevnit lebku lišky.
Až po nich polezeš, neboj se,
jak se otřásají i s horou
a duněním probouzí hady.
Vyškral se ještě výš
ke kamenné stráží.
Koronami stromů pak vyslala zprávu —
šum naplňující chladným teplem,
jsi tak lehký,
netrváš,
nic než teď není.



• • •

Báseň kopřiv poprvé vdechla
a od té doby platila příčina a následek.
Znovu mezi padající větve
do bučiny plné klestí,
anebo odevzdat klíče a spát s lidmi.
Tělo se probudilo v listí šedých
stromů
a místo jídla utíkalo po mechovém
kamení
a v zátylku bylo tušit
pálený rod.
A pak jsem spatřil pohlaví
příliš tiché a dusivé,
než abych nechal táhlý čas plynout,
tak jsem se posadil na jeho ztuhlou
hladinu.
Musel jsem otevřít ústa,
byla náhle plná prvosenek,
s rukama od teplé hlíny
jsem se opatrně znovu dotkl pohlaví
a celé večery v teplém šeru
pokládal mu tu jedinou otázku,
která mě na něm kdy zajímala:
„Kolik už jsi zabilo lidí?“
Odpovědí mi byla jen soška
neboha ze dřeva.
Byly v něm sasanky hajní
vtahující své květy zpět do těla,
černající
a zatemňující paměť neskutečnou
tíhou.
Ztratil jsem řeč
a báseň kopřiv zaplnila další tři verše
slovy
nepodstatné
nepodstatné
nepodstatné.

I.

Moje nohy tuto hlínu
nikdy neprošly.
Před lety jsem se zde na chvíli zastavil,
udělal si malý přístřešek a oheň
na hranici louky a lesa.
Pozoroval jsem
déšť, sníh, slunko, víchr, déšť,
jak vystřeluje z půdy ostřici
a podmáčí půdu.
Jak po holoseči
s praštěním
raší břízy, akáty, maliníky, doubky
a ráj soušek se svými smrký
mění se v holoseč.
Úplně u země
bylo vidět, jak borové jehličí klesá,
houstne, černá,
tuto hlínu moje nohy
nikdy neprošly.

II.

Prostor hlavy se rozpíná
s posečenou loukou,
cestou za známý rybník pryč,
kde je přechod pole kolem studánky
k Měřčínskému lesu?
Ruce protahují houstníkem,
nohy kopírují povrch lesní cesty,
trup se ohýbá a klouže
spolu s prsty rukou i nohou,
pruhy slunce,
chladivého přítmí
kapének mízy a silice.
Poprvé bez mapy v mobilu,
úplně prázdný,

ztrácím prostor jako síť souřadnic,
topím se v prostoru živé tkáně
a kreslím nové mapy.

III.

Motýli ztratili strach,
usedají na ruce, hrnky,
jsou v bezpečí.
Vosí hnízda jsou letos
v podkroví, ve dřevníku,
jen v sauně byla tři.
Ptáci opustili skrýše lesa,
volně mezi námi posedají a letí,
mezi stany, přes cestu.
Z louky je mokřad,
vznáší se nad ní oblak
nektarového chmýří.
Zrak se ztrácí,
ostatní se osmělují
k hledání cesty.
Moje ticho jim dávalo za pravdu
v noci potmě na posedu,
když se tu uprostřed mumraje
na mne překvapeně otočila liška.

Arnošt Procházka v glose „Nová jména“ v roce 1920 napsal, že ono „nové jméno“: „Jeť příslibem všeho i ničeho, obě krajnosti jsou stejně na snadě, i všechny přechody mezi nimi.“ Má se tomu tak i s dalšími a dalšími básněmi, s nimiž se setkáváme jakoby napořád napoprvé. Každá báseň, ať už je od kohokoli, před námi chce obstát — chce nám představit, rozevřít vidění někoho jiného, jak se dívá na svět před sebou a v sobě. Jméno Jakuba Caha je pro mne osobně novým jménem a jeho básně přede mnou stojí — jsou pro mne plně citlivého, tu a tam rozevlátého patosu, pozorné, místy rezignující pokory a mají dynamiku vidění! Všchno

se to hýbe, roste, prorůstá a voní vedle nás, kteří tu tak nějak jsme — jsme tu pozorní vůči tomu zázraku přírody, jsme tu vyděšení sami sebou... Jakub Caha (nar. 1996) je básník, magisterský student psychologie a aktivista žijící v Brně. Byl oceněn na třetím místě v Ortenově Kutné Hoře 2017, o rok později byl mezi finalisty Literární soutěže Františka Halase. Publikoval zatím pouze časopisecky a ve sbornících. Byl členem Mladých básníků pražských a performativně-básnického uskupení Stvo, v současnosti se aktivisticky angažuje v kolektivu Limity jsme my. (Roman Polách)



• • •

Tu step
tu kleč
větrná kopyta rozdírají seschlé
žluté trsy.
Hnízda uhlíků doutnala přes noc
skrz skuliny v pískovci a
zrašelinovatělé cestičky kořínků
borovic.
Větrný kůň je rozdupal,
plamen byl zaset
a začal růst spolu s ocúny a protěžemi.
Otevři plíce,
kůži,
svaly,
kosti,
krev
a pušť požár dovnitř.

• • •

Na wistarii nad plameny
pukají svinuté sametové pásy
vrhají semena.
Dole na rybníce se ztrácí led
hleděli jsme celý den do údolí
přechází přes stráně
měděné srny
už dlouho nepršelo.
Staré jabloně hoří v barelu
zeleným plamenem.
Konečně kouř
nasává se proudy mezi žebry
důlky v kůži
zůstává ve vlasech a neztrácí se.
Zapálili jsme jaro
přišlo se pářit.

• • •

Od listopadu sbíral puklé žaludy,
smetanové klíčky,
pozorně je ukládal do kapesníku.
Vedle oken rostly naše žíly,
spletité a vždy žíznivé
pohlížely ven
na beztvary prostor mezi chodníky,
ploty, opadaným parkem, rzí
a oblaky.
Zajdi taky někdy
za tou starou borovicí
na vyschlém břidlicovém svahu.

**Své básně i nadále posílejte na e-mail
nova.jmena@casopishost.cz.**

**Roman Polách (nar. 1986) je
básník, literární kritik a pedagog.
Působí na Filozofické fakultě
Ostravské univerzity.**



Peníze od Googlu média nezachrání

Jakub Jetmar



Česká vydavatelství slaví. Od příštího roku jim nejspíš bude muset něco na přilepšenou posílat samotný Google. Poslanci v polovině září schválili novelu autorského zákona, podle níž mohou mediální domy vybírat od digitálních platforem licenční poplatky. Pokud vyhledávače, agregátory zpráv či sociální sítě zobrazují náhledy článků, budou za ně muset platit. Až časem ale uvidíme, jestli si česká média neslibují od této změny v zákoně až příliš.

Samotný nápad není zdejší, zákonodárci pouze naplňují evropskou směrnici z roku 2019, podle níž platformy na mediálním obsahu neférově vydělávají. Zprávy či komentáře přivádějí Facebooku či Googlu návštěvníky, přičemž autorům za ně digitální firmy nic neplatí. Kontroverzní směrnici podpírala široká paleta argumentů, ovšem motivace za ní jsou více než prozaické. Zejména americké platformy mají peněz hodně, zatímco evropská vydavatelství se nikdy pořádně nevzpamatovala ze souběhu finanční krize a všeobecné digitalizace. A to je hlavní důvod, proč by se platformy měly s médii dělit.

Požadavek na přerozdělování ale má smysl. Dáváme tím najevo, že média považujeme za společensky důležité odvětví,

které zasluhuje zvláštní zacházení (třeba peníze navíc). To ale v debatě o licenčních poplatcích neslycháme často. Častěji v ní zaznívá tvrzení, že si vydavatelství poplatky zaslouží, protože je platformy obírají o peníze z reklamy. To však není tak úplně pravda. Jakkoli do médií směřuje stále menší podíl reklamních peněz, neděje se to proto, že by se na první stránce Googlu ukazovaly příliš dlouhé úryvky zpráv. Média totiž zkrátka přišla o svůj monopol na reklamu.

Firmy nejružnějšího druhu mohly kdysi inzerovat na venkovních plochách, v rádiu i televizi a pak samozřejmě v tištěných médiích. Množství reklamních ploch se ale po nástupu internetu nekonečně zmnožuje. Tištěná média navíc přicházejí o kus svých někdejších rubrik, které byly s reklamou přímo spojené. Pro šmejdění nabídkami práce už nikdo nesahá po papíře, všichni hledají na internetu, kde se inzerce přizpůsobuje na míru. V neposlední řadě tráví lidé se zpravodajstvím i bulvárem celkově méně času než dříve. Ve hře o oční bulvy totiž mají za konkurenci hry, YouTube, Instagram a další. Méně pozornosti pro média znamená i méně peněz z reklamy.

Přesto si však média zasluhují mít při vyjednávání s platformami silnější pozici. Nejlépe to dokázal sám Google, proti němuž v praxi legislativa míří. Zdaleka nejvyžívanější vyhledávač sice právem tvrdí, že přivádí webům zadarmo návštěvnost, takže placení úplně nemusí dávat smysl, ovšem jeho postoj ke směrnici byl hlavně zpočátku ukázkově monopolitický. Americký hegemon přišel s nápadem, že nebude zobrazovat úryvky vůbec, a tak nebude muset nic platit. Jeho samého to nepoškodí — pouze dvě procenta všech vyhledávání podle něj souvisejí se zprávami —, ovšem pro média by to mohlo znamenat fatální ztrátu

návštěvníků. Google tak spoléhal, že po něm vydavatelé nebudou nakonec raději nic chtít. Pod tlakem unijních i třeba konkrétně francouzských institucí nakonec pěstuje konsenzuálnější přístup a leckde už médiím platí.

Instinkty obra ale stále vyplouvají na povrch. Třeba v Česku. Googlu se nelíbí pozměňovací návrhy, které označují ministerstvo kultury za rozhodujícího arbitra při vyjednávání o částce a dále hovoří o pokutách až do výše jednoho procenta globálního ročního obrátu, pokud platforma nebude chtít pohledávky vypořádat. Americká společnost tak znovu rozehrála svůj šlágr, že úryvky omezí úplně, aby se na ni legislativa nevztahovala. Sázet bych ale na to, že se Google nakonec podvolí. Dohoda s českými vydavateli bude totiž nejspíš z pohledu korporace levnější než PR oplétačky, jež by musel řešit na evropské úrovni.

Zatím platí, že většina vydavatelů chce vyjednat společně pod hlavičkou kolektivního správce. Vznikající orgán následně rozdělí celkovou částku mezi jednotlivé členy. Bude přitom zajímavé, jaké zvolí mechanismy, a pochopitelně také to, jakou celkovou částku vyjednají. Už teď ale můžeme tušit, že to média nevytrhne. Naznačují to zahraniční zkušenosti i aktuální kampaň Googlu. V ní se gigant chlubí, že „pěti nejlepším partnerským vydavatelům zpravodajství“ vyplatil mezi lety 2018 až 2020 za online reklamu přes 335 milionů Kč. To nezní zle. Když ovšem sumu rozpočítáme, zjistíme, že na to, že se jedná o pět nejlepších, je to vlastně docela málo. Celá anabáze tak vypovídá hlavně o jedné věci: online reklama dnes neuživí skoro nikoho a desátky od platforem na tom mnoho nezmění. Efektivní podporu médií proto budeme muset dál hledat někde jinde.

Autor je novinář.



Před sto lety vyšla Eliotova *Pustá země*

Řád a tvar a význam



Martin Hilský

V roce 1922 vyšla dvě díla, která představují mezník moderní britské i světové literatury — Eliotova *Pustá země* (*The Waste Land*) a Joyceův *Odysseus* (*Ulysses*). „Eliotem skončila poezie pro dámy,“ poznamenal si tehdy do svého zápisníku James Joyce. Eliot byl ve svém hodnocení *Odyssea* obširnějši a vyjádřil je v eseji „*Odysseus, řád a mýtus*“ („*Ulysses, Order and Myth*“, 1923). Již název jeho eseje naznačuje, co ho na *Odysseovi* zaujalo nejvíc a co mělo největší význam pro jeho vlastní tvůrčí metodu. Joyceova konfrontace současnosti a homérského mýtu měla podle Eliota význam „vědeckého objevu“ a zároveň to byl způsob, jak „vtisknout řád a tvar a význam obrovské zbytečnosti a anarchii, kterou je současná realita“. Eliot tak v eseji pojmenovává nejen metodu, kterou sám použil v *Pusté zemi*, ale také její filozofické zdůvodnění.





Foto Henry Ware Eliot

Pustá země i *Odysseus* znamenaly rozchod s tradicí devatenáctého století a jejich téměř současně uveřejnění lze chápat jako inauguraci nové éry v poezii a próze. Obě díla byla prostoupena vizí moderního velkoměsta, obě byla výrazem myšlení dvacátého století — převratné objevy psychologie, antropologie a filozofie v nich nebyly pouze reflektovány, ale pronikly až do jejich umělecké metody. Zatímco však půdorys *Odyssea* je určen homérským eposem a má pevnou zápletku, Eliotova *Pustá země* se proměňuje ve sled více či méně izolovaných obrazů a vizí, které získávají estetickou jednotu opakováním několika nosných motivů — především motivu neplodné, pusté země a její možné regenerace.

Thomas Stearns Eliot (1888—1965), původně Američan ze St. Louis, stát Missouri, se před první světovou válkou usadil v Anglii

a o své velké básni začal uvažovat na jaře roku 1917. Nebyl tehdy světoznámým básníkem a kritikem, ale zaměstnancem zahraničního oddělení Lloydovy banky v Londýně. Svědomitý, až úzkostlivě pečlivý, vždy bezvadně oblečený bankovní úředník T. S. Eliot přicházel do práce v půl desáté ráno, pracovní doba mu končila o půl šesté a jednou do měsíce pracoval rovněž celou sobotu. Na obědy chodil do Bakerovy laciné restaurace, občas navštívil vinárnu v Cowper's Court. Fragmenty jeho budoucí velké básně vznikaly po pracovní době a v průběhu několika let jen zvolna dostávaly tvar.

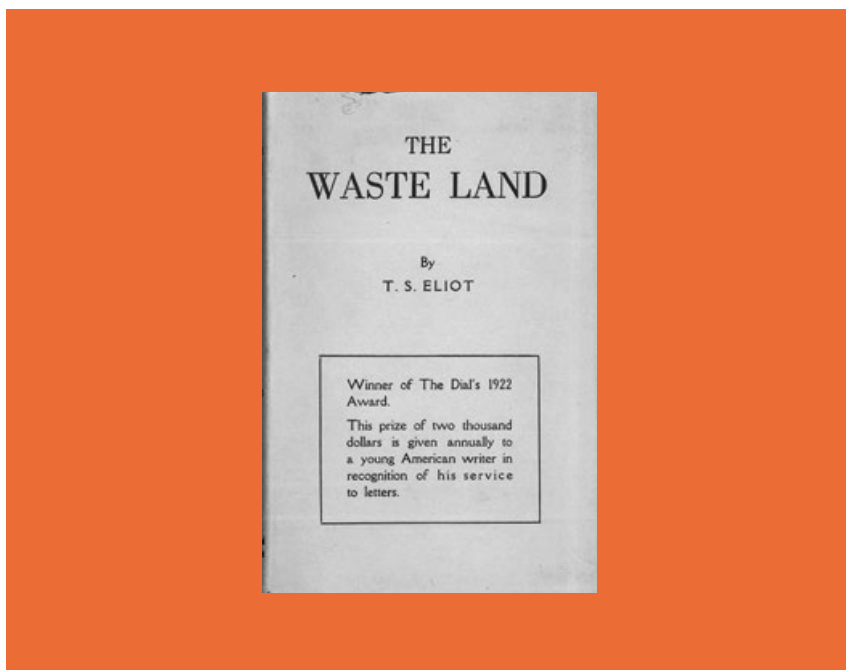
Eliot měl tehdy za sebou studium na Harvardově univerzitě v Cambridge u Bostonu, kde se seznámil s filozofickým dílem Irvinga Babbitta a George Santayany, s italskou renesancí, především s Dantem, a s indickou mystickou

↑ T. S. Eliot v roce 1927

filozofií. V těchto studiích pokračoval na pařížské Sorbonně, na německých univerzitách a v Oxfordu, kde se zajímal především o řeckou filozofii. Zároveň usilovně studoval básnický jazyk alžbětinských a jakubovských dramatiků, začal publikovat své vlastní básně a postupně pronikal do londýnského literárního života.

Angloamerická literární a umělecká avantgarda se postupně rodila v letech 1908—1914 a její vývoj je kronikou neustálého, často velmi polemického střetávání nejrůznějších proudů a protiproudů. Eliot nebyl přímým účastníkem londýnského avantgardního dění, pouze je zdálky, to jest z Oxfordu, sledoval. Dokončil svou filozofickou disertaci o Francisu Herbertu Bradleym, vzdal se však kariéry profesora filozofie a roku





1916 se definitivně usadil v Londýně. Pokoušel se psát eseje do časopisu *International Journal of Ethics* a do týdeníku *New Statesman*. V roce 1917 získal díky Poundovi místo redaktora v časopise *The Egoist*, posléze se mu, opět díky Poundovi, otevřela publikační možnost v časopise *Little Review* redigovaném Margaretou Andersonovou.

Tradici nelze zdědit

Eliot vstoupil na londýnskou literární scénu v době, kdy se Pound již rozešel s imagismem a s Amy Lowellovou a kdy dozníval rozruch vyvolaný manifesty impresionismu, imagismu a vorticismu, a třebaže byl v mnohém ohledu zavázán Poundovi, zaujal od samého počátku pozici ryze svou a neidentifikoval se s žádným avantgardním hnutím. Jeden z jeho prvních literárních esejů se nazýval „Úvahy o volném verši“ („Reflections on Vers Libre“) a publikován byl v časopise *New Statesman* v březnu 1917.

Problém volného verše nebyl pro angloamerickou avantgardu jen otázkou poetiky či estetiky, ale citlivou záležitostí literární politiky. Dokonce se stal jakýmsi praporem básnické avantgardy. Právě prostřednictvím volného verše se básnická avantgarda distancovala od poezie devatenáctého století i od oficiální či tradicionalistické poezie soudobé. Volný verš se stal vyjádřením ničím neomezované tvůrčí svobody básníka, zatímco tradiční rýmované a metrické básnické formy byly pokládány za svěřací kazajku, která dusila a omezovala básnickou individualitu a sebevyjádření. Technika volného verše byla spjata s imagismem tak úzce, že imagistická poezie a volný verš se brzy staly synonymy. Ezra Pound dokonce v roce 1914 navrhl Amy Lowellové, aby se její imagistická antologie nazývala *Vers Libre*, zatímco termín „imagismus“ by byl vyhrazen Poundovi a jeho poetice.

T. S. Eliot do této debaty vstoupil svým typicky nenápadným, skromným, uvážlivým, zároveň však

šokujícím způsobem, když v eseji jakoby mimochodem prohlásil, že žádný volný verš samozřejmě neexistuje a že je načase, aby tato populární fikce upadla v zapomnění. Eliot tak klidným, věcným a pečlivě kalkulovaným tónem vzal ztečí nejen určitý problém techniky básnického jazyka, ale i celou koncepci poezie jako svobodného sebevyjádření. „*Vers libre* není dokonce ani záminkou k polemice, je to válečný pokřik svobody a v umění žádná svoboda neexistuje,“ píše v eseji a zcela záměrně předkládá tuto provokativní tezi jako axiom. Zároveň se tím vědomě distancuje od imagistů, pro něž byla svoboda uměleckého vyjádření hlavním avantgardním sloganem, a uzavírá svůj esej jednoduchým, jasným a věcným konstatováním, které má opět charakter eliotovského axiomu: „Rozdíl mezi konzervativním veršem a *vers libre* neexistuje, protože je pouze dobrý verš, špatný verš a chaos.“ To jsou dnes památná slova a Eliot je vyřkl dříve, než se stal uznávaným básníkem. Vyjasňoval si v eseji vlastní básnickou pozici, která byla vědomě konzervativnější a tradičnější, ale také vyzrálejší a všestrannější než soudobá avantgarda.

Eliotův esej „Tradice a individuální talent“ („Tradition and Individual Talent“) byl poprvé uveřejněn v časopise *The Egoist* na podzim roku 1919 a o rok později přetištěn v první sbírce Eliotových esejů *Posvátný háj* (*The Sacred Wood*). Název sbírky je odvozen z posvátného háje poblíž Říma, o němž píše skotský antropolog James George Frazer v knize *Zlatá ratolest* (*The Golden Bough*, 1890). První a bezprostřední význam eseje spočívá v tom, že sehrál významnou roli v dobové literární politice a připravil půdu pro přijetí děl básnického modernismu, především *Pusté země*. Třebaže Eliot sám se o eseji „Tradice a individuální talent“ později vyjadřoval značně skepticky, zůstává historickou skutečností, že význam tohoto eseje pro celé angloamerické myšlení o literatuře je převratný. Stěžejní myšlenka eseje, že „poctivá kritika a citlivé hodnocení se nezaměřuje na básníka, ale na poezii“, se později stala základním postulátem angloamerické nové

**Převratný přínos
Eliotova eseje
spočívá v jeho pojetí
literární tradice**



kritiky. Tato dílocentrická tendence a z ní vyplývající důraz na jazykovou techniku a básnické řemeslo zároveň tvoří kontinuitu celého Eliotova kritického díla, a to i přes mnohé pozdější Eliotovy výroky, které formulacím jeho raných esejů zdánlivě protiřečí.

Druhý převratný přínos Eliotova eseje spočívá v jeho pojetí literární tradice. Eliotova tradice chápána jako neustále se proměňující vztah mezi minulostí a přítomností, v němž minulost podmiňuje přítomnost, stejně jako přítomnost podmiňuje minulost, hluboce ovlivnila angloamerické literární myšlení. „Tradice nelze zdědit,“ píše Eliot, „chcete-li ji mít, musíte si ji získat usilovnou prací. Předpokládá především historické vědomí, které je téměř nepostradatelné pro každého, kdo chce zůstat básníkem po pětadvacátém roce svého věku. A historické vědomí znamená schopnost vnímat nejen minulost minulosti, ale také její přítomnost. Historické vědomí nutí člověka psát tak, jako by celá evropská literatura počínajíc Homérem, včetně celé literatury jeho vlastní země, existovala simultánně a vytvářela simultánní řád.“ Eliot v citované pasáži eseje předjímá metodu *Pustá země* a naznačuje přehodnocení společenské role básníka, které se stejně radikálně rozchází s běžnými či „tradičními“ představami básníků a kritiků devatenáctého století jako s provokativním antitradicionalismem básnické a umělecké avantgardy.

Čtyři škrty

V květnu 1921 navštívil Eliot svého přítele Richarda Aldingtona v jeho venkovském sídle a společně s ním navštívil hřbitov Padworth v ber-shirském hrabství. Mezi náhroby se rozpovídal o Grayově *Elegii napsané na venkovském hřbitově* a vyjádřil nejasné přání docílit ve své zamýšlené básni něčeho podobného. Téhož roku slyšel Stravinského *Svěcení jara* a po koncertě vstal a nadšeně tleskal. Ve Stravinského asonancích, kakofoniích a bubnovém rytmu rozpoznal onu hudebnost, o níž sám usiloval v básnickém jazyce.



Léto roku 1921 bylo neobyčejně suché a šest neděl v Anglii ani nesprchlo. Eliot v časopise *Dial* uveřejnil článek o novém typu chřipky, projevujícím se extrémní vyprahlostí a hořkou chutí v ústech. Začátkem září se u Eliota projevil prudké bolesti hlavy, akutní deprese, únava a pocity úzkosti a hrůzy. Částečně to bylo způsobeno celkovým vyčerpáním — kromě každodenních povinností v bance a vlastní literární práce mu přibýly starosti s churavějící ženou. Jeho stav se zhoršil natolik, že musel vyhledat lékaře, který okamžitě nařídil odpočinek. Lloydova banka Eliotovi poskytla tříměsíční volno a na dovolence uvedla jako důvod „nervové zhroucení“.

Eliot s manželkou Vivienne odjel na kentské pobřeží do Margatu, ubytoval se v hotelu Albemarle a v listopadu tam napsal větší část *Kázání ohně*: „U Margate na písčínách / spojovat už si netroufám / s ničím nic.“ Ve volných chvílích si skicoval portréty lidí a brnkal na mandolínu, kterou mu koupila jeho žena.

Z Margatu odjel Eliot do Lausanne a na doporučení lady Ottoline Morrellové se svěřil do péče doktora Rogera Vitoze, jehož diagnóza se podstatně lišila od názoru Eliotova londýnského psychoterapeuta. Příčinou Eliotova špatného stavu podle něho nebylo nervové zhroucení, ale ztráta vůle

vyvolaná prudkým úbytkem fyzické a mentální energie. Doktor Vitoz provozoval psychoterapeutickou praxi od roku 1904 a hlavním principem jeho léčby bylo, aby se pacient dostal „ze sebe sama“. Výsledky se dostavily brzy. Hrůzu vystřídal pocit velkého klidu a Eliot jakoby v transu napsal závěrečnou část své velké básně. „Bylo mi jedno, zda rozumím tomu, co píšu,“ napsal v dopise Virginii Woolfové. Zdánlivě neosobní báseň *Pustá země* se zrodila z pocitu hluboké osobní krize, z neurotického stavu úzkosti a prázdnoty. Poslední slovo básně „šanti“ je, jak Eliot uvádí ve svých poznámkách, formálním zakončením *Upanišády* a znamená „pokoj, který převyšuje rozum“.

V lednu roku 1922 ukázal Eliot Poundovi báseň nazvanou „Umí napodobit hlasy všech policajtů“ („He Do the Police in Different Voices“), což je citace z Dickensova posledního románu *Náš společný přítel*. Pound byl nadšen. Zároveň však provedl „císařský řez“ a stal se prodávatelem básně nazvané *Pustá země*. Jak dokazuje faksimilové vydání obou verzí básně pořízené v roce 1971 Eliotovou druhou manželkou Valerií Eliotovou, navrhl Ezra Pound Eliotovi celkem čtyři podstatné škrty.

Báseň původně začínala rozsáhlou pasáží popisující jeden bostonský flám. Eliot tento úvod básně zřejmě zamýšlel jako kontrast té části



básně, která dnes tvoří její začátek a začíná slovy „Duben je nejkrutější měsíc“. Původní úvod básně byl jakýmsi obrázkem ze společnosti, krátkou narativní epizodou psanou volným veršem.

Druhým velkým zásahem do původního textu je vynechání čtyřiceti veršů z úvodu *Kázání ohně*. Tato část básně původně začínala parodií ve stylu *Uloupené kadeře* Alexandera Popea. Popeovu Belindu nahradil Eliot Frescou, ale celá pasáž si udržuje parodickou, směšnohrdinskou kvalitu Popeovy básně. Eliot navíc skvěle napodobil Popeovo hrdinské dvojverší a byl na svůj výkon patřičně pyšný, Pound však lakonicky poznamenal, že Pope udělal hrdinské dvojverší tak dokonale, že nikdo, ani Eliot, s ním nemůže soupeřit, a přinutil Eliota celou pasáž vynechat. I tato vynechaná část textu byla společenskou satirou a navíc heroické dvojverší podstatně ovlivňovalo hudební vyznění celé básně.

V *Kázání ohně* byly původně přímé satirické narážky na londýnskou avantgardu, především na futuristického malíře Nevinsona. Pound je vyškrtl stejně jako baudelairovskou pasáž o Londýně a Eliotův obraz Londýňanů natažených na kole — obraz kola zřejmě neměl evokovat kolo štěstěny, ale buddhistické kolo věčného stávání se, samsáru.

Konečně čtvrtým a posledním větším škrtem v původním rukopise *Pusté země* je výjev ztroskotání novoanglických námořníků ve čtvrté části *Smrt utonutím*, z níž v definitivní verzi zbyl jen kratičký desetiveršový fragment. Původní text evokoval odysseovské putování po moři, Coleridgeova *Starého námořníka* a 26. zpěv Dantova *Pekla*. Celou meditativní pátou část *Co říkal hrom* ponechal Pound beze změny, čímž velmi posílil metafyzický a duchovní plán celé skladby.

Archetyp zahrady

V době, kdy psal *Pustou zemi*, bylo základním problémem Eliotovy metafyziky dosáhnout celistvosti poznání a zkušenosti. Toto usilování prostupuje celou Eliotovou disertací o F. H. Bradleyem, která je vlastně pokusem o filozofické řešení tohoto

problému. Eliot si čím dál tím intenzivněji uvědomoval, že tento hlavní a do značné míry osobní problém jeho metafyziky nemá pro něho řešení filozofické, ale pouze básnické.

Na první pohled se může zdát paradoxní, že báseň, která tolik usiluje o celistvost bytí, sestává pouze z fragmentů a již svou textovou výstavbou přímo sugeruje prostorovou představu rozbitosti a fragmentárnosti. Pro metodu *Pusté země* je příznačné, že fragmenty prastarých a věčných příběhů lásky, příběh Kleopatry, Didony, Isoldy, Beatrice či Brunhildy, jsou v ostrém střihu konfrontovány s mechanickým sexem. Téma lidské lásky je v *Pusté zemi* stejně významné jako téma vyprahlosti a neplodnosti evropské civilizace. Ve zcela zvláštním smyslu je *Pustá země* písní nena- plněné, frustrované lásky.

Z příběhů svatého grálu Eliot převzal odvěký motiv hledání (*quest*). Osudy, které jsou v básni evokovány, ať již je to příběh Krista, proroka Ezechiela, Danta, či rytířů svatého grálu, vždy odpovídají schématu příkladného života a obsahují motiv zkoušky a následného očistění a vykoupení. *Pustou zemi* lze vykládat jako drama lidské duše usilující o vlastní spásu. Tím *Pustá země* navazuje na alegorickou tradici, na Langlandovo *Vidění o Petru Oráči* a na Bunyanovu *Cestu poutníkovu*. Jejím tématem je lidský úděl a jejím hrdinou je Kdožkolvěk (Everyman), ovšem Kdožkolvěk, jehož identita se v kubistickém prostoru Eliotovy básně rozpadá na množství fragmentárních úhlů pohledů a vizí.

Básnický prostor *Pusté země* je světský i duchovní a Eliot v básni z fragmentů narážek a citací buduje složitý významový systém. Moderní a světské evropské město (především Londýn) má svou duchovní paralelu v Božím městě svatého Augustina i v celé řadě měst, která tvoří kulturní paměť Evropy (Kartágo, Jeruzalém, Athény, Alexandrie). V básnickém prostoru *Pusté země* se rytmicky střídají městské exteriéry s interiéry — komnata věštkyně Madame Sosostris s dantovskou vizí zástupů na londýnském mostě, luxusní komnata na počátku *Partie šachů* s prostředím špinavé londýnské

putyky a posléze s obrazem řeky Temže v *Kázání ohně*. Prostor zahrady se střídá s prostorem pouště, prostor reálný či fyzický (Londýn, Hofgarten, Stranberger See) s prostorem mytickým (moře Tristana a Isoldy), krajina bible (Ezechielovo údolí plné suchých kostí) s krajinou *Upanišády*. Eliotova práce s básnickým prostorem je nesmírně jemná a spočívá v přiřazování jednoho prostoru k druhému — jako by každý prostor měl za sebou další prostor, v němž se otevírá další. Každý prostor s sebou nese řadu významů. Prostor zahrady funguje v básni hned několika způsoby — jako zahrada, v níž Stetson zakopává mrtvolu (typický prvek hororu upomínající na senzační zprávu z bulvárních novin), jako dějiště extatické zkušenosti (hyacintová zahrada), jako prostor vegetační a mytický (chaucerovská narážka na aprílové deště, Getsemanská zahrada, zahrada jako vize ráje) — a za všemi těmito složitě budovanými obrazy zahrady vždy číhá centrální Eliotův obraz vyprahlé pouště. Jeho hrst prachu je negací jeho zahrady. Dobrat se všech těchto významů by znamenalo postihnout všechny významy archetypu zahrady ve světovém umění a literatuře.

Na konci *Pusté země* zazní hrom slibující déšť, ale vláha nepřijde. Kaple, v níž měl být svatý grál, je prázdná a příslib regenerace se nenaplní. Nikoli znovuzrození lidské lásky, ale asketické sebeovládání a očistný oheň uzavírají Eliotovu báseň. A tak jako hlas Teiresia v sobě obsahoval všechny hlasy Eliotovy básně, obsahují sanskrtské citáty uzavírající *Pustou zemi* všechny indoevropské jazyky.

Je velkou zásluhou Petra Onufera a nakladatelství Argo, že přesně sto let od prvního uveřejnění *Pusté země* dostávají čtenáři do rukou její novou českou verzi, z níž jsem zde citoval i já (ostatní citace z Eliota jsou v mém překladu). Onuferův přesně zaostřený překlad dokazuje, že i velmi složitou a náročnou Eliotovu báseň lze přečíst jedním dechem a s pocitem očistující katarze.

**Autor je překladatel
a anglista.**





Ondřej Přibyl, *Křivka*, 2015, gelatin silver print, 61 × 52 cm

Jiří Pelikán • Karel Skalický • Jan Rychlík • Petr Borkovec • Alena Wagnerová • Petr Pithart • Václav Jamek • Sylva Fischerová • Jiří Hochma
J. Liehm • Radka • Marková • Jurij And • pán • n • aše Šilhánová • h • nd • ěčková • Davi • n Burian • Jur • Jan • ša • Jonáš Hájek • atala

L

LISTY

dvoměsíčník
pro kulturu a dialog

Stálé rubriky v 52. ročníku

- **Povídky z respira**
– dosud přispěli Sylva Fischerová, Markéta Pilátová, Magdaléna Platzová, Michal Šanda, Petra Hůlová, Miroslav Olšovský, Marie Iljašenko, Zdeněk Mítáček a další.
- **Básníci a vykladači**
– Petr Borkovec vybírá pro každé číslo Listů báseň a jejího čtenáře
- **Theatrum mundi**
– nejen o divadle píše Alena Zemančíková, Pavla Bergmannová i jiní
- **Mosty**
– rubrika navazuje na česko-slovenský týdeník, který vycházel v letech 1992–2007
- **Fejetony**
– šest textů v každém čísle: Václav Jamek, Alena Wagnerová, Ondřej Vaculík a další
- **Album, Jazyk ad.**
– výtvarné umění, sémiotika, naše řeč...
- **Fotografie**
– představujeme přední, nejen české autory

L


LISTY

dvoměsíčník
pro kulturu a dialog

ročník LIII

5

číslo 5/2022
Cena 79 Kč/3,10 €
www.listy.cz



POLITOLOGICKÁ ZÁHADA:
DOMAČÍ VLASTENCI
NECHTĚJ, ABY MOHLI VOLIT
ZAHRABNÍCH VLASTENCŮ.

Tisk se v našem měsíčníku provádí v souladu s předpisy státního úřadu pro tisk a tištěné publikace v České republice. V programu jednalo se například o: Zpracování souboru překladů a o rozpisu zlet. Celo šesti měsíční podrobných článků sice – a zvláště na své čten. Nejen přívětivě sice, se bychom si vložili práci.

Ondřej Vaculík

L

LISTY

dvoměsíčník
pro kulturu a dialog

ročník LIII

4

číslo 4/2022
Cena 79 Kč/3,10 €
www.listy.cz

Václav Dostál
CT posthabe postit
Ernst Hilbrand
Nováši ať seže dleží?

Jiří Kuroň
Dělník o Ukrajně
Alena Wagnerová
Jak souhlasí s ruskými
Zdeněk Vitek
Přehledně ať seže dleží
Zuzana Řihová
Sly 1912
Zdeněk Mítáček
O letní Petru Králě
Miroslav Urban
Přehledně, Utopismus
a duch časa (fotografie)

mosty
The Progressive
POST

0 5

L

LISTY

dvoměsíčník
pro kulturu a dialog

ročník LIII

3

číslo 3/2022
Cena 79 Kč/3,10 €
www.listy.cz

Luňák Jitka
Třetího soubor přehled
Oto Novotný
Sobota soubor přehled
Marie Hůlová
Náš posthabe jazyk
je ukrajinský
Heda Cepelová
Miroslav Jitka
Marian Milien-Henrig
Růžka se se soubor přehled
Dora Kapačková
O letní Štěpána Nová
Zdeněk Vitek
Nováši ať seže dleží
David Macháček
Z fidelemba

mosty
The Progressive
POST

0 4

www.listy.cz
informace
předplatné

bit.ly/budte_s_listy
newsletter

irí Müller • Pascal Bru
ilová • Jan Novotný • Pa
vec • Jaroslav Fiala • Pa
Skwar • el Skal
Silva • ek Šten
Ka • v • Dor
vič • Ma
na Ka • Svanda • To
na Kárlm • Martin Bůtora • Va
ák • Alena Zemančíková • E
ubomí • Dorac • Adam
Michnik • Jindřich Štreit • Pavel Rychetský • Vladimír Špidla • Václav Žák • Apolena Rychlíková • Vladimíra Dvořáková • Jaroslav Šabata

MĚSÍČNÍK
PRO SVĚTOVOU
LITERATURU

Překlady, rozhovory,
eseje, aktuality

PLAV

9/22

Ut pictura poesis

PŘÍBĚHY O VÝTVARNÉM UMĚNÍ

Jules Verne, Émile Zola, Yves Bonnefoy, Kamel Daoud

ROZHOVOR: VLADIMÍR PISTORIUS, LIBOR DVOŘÁK A VLADIMÍR SOROKIN
ESEJ PŘEKLADATELE: JANA POKOJOVÁ A CHRISTIAN MORGENSTERN

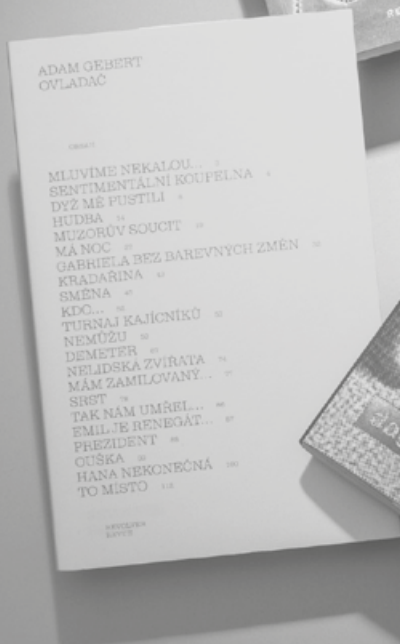
Soutěž Jiřího Levého: Klára Našincová a Bogdan Suceavă

svetovka.cz

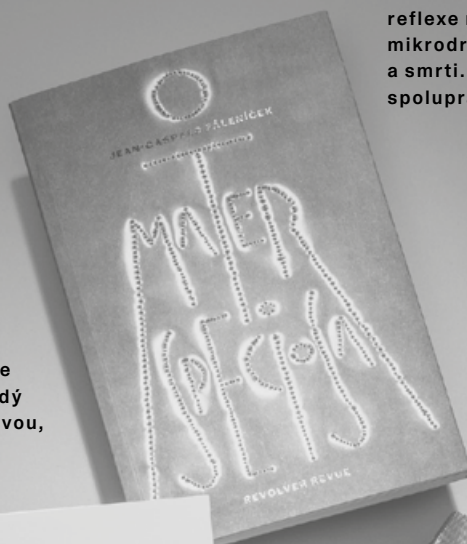


3 novinky z Revolveru

Adam Gebert ▶ Ovladač
Povídky volně spjaté motivem osudového momentu, kdy nelze nejednat a kdy se zároveň každý rozhodný krok stává problémem, či přímo devastující volbou.



Jean-Gaspard Páleníček ▶ Mater speciosa
Civilně laděné, básnický vytříbené reflexe mezilidských archetypálních mikrodramat zrození, štěstí, bolesti a smrti. Francouzsko-české vydání, spolupráce na překladu Ivan Matoušek.



Novinky žádejte u dobrých knihkupců
a za nejvýhodnější cenu na www.revolverrevue.cz.



@revolverrevue



@revolver_revue
#revolverrevue

Dagmar Urbánková ▶ Umřel Brežněv
Všednodenní magie dětství a dospívání ve vzpomínkových záznamech, hravě a hutně postihujících příznačné rysy jedné životní a shodou okolností zároveň historické epochy.



Tupy or not tupy: that is the question

Lada Weissová



Název článku jsem si vypůjčila z *Lidožroutského manifestu*, jehož autorem je kritik a spisovatel Oswald de Andrade, jedna z vůdčích postav brazilského modernismu. Za klíčovou událost brazilského modernismu je dnes považován Týden moderního umění, ačkoli v době jeho konání mu věnovalo pozornost jen pár deníků. Událost se konala právě před sto lety, v roce 1922, tedy ve stejném roce, kdy Brazílie slavila sté výročí nezávislosti. Tento časový souběh vůbec nebyl náhodný. Atmosféru akce, z níž největší pozornost přilákala představení, která bychom dnes nejspíš nazvali *performancemi*, případně *happeningsy*, probíhající v úctyhodných prostorách Městského divadla v São Paulu, rozhodně nelze označit za úctyhodnou. Týden svým pojetím spíš vzdoroval oficiální podobě oslav nezávislosti, ale pochopitelně nikoli nezávislosti samotné. Naopak to bylo vyznání svobody a ryzejší „brazilskosti“, a to nejen v umění. Myšlenka vytvořit vlastní svobodný výraz, ale nikoli jen převzít či napodobit to, co nově vzniká v Evropě, získala nejosobitější podobu v hnutí, které Oswald de Andrade vymezil ve zmíněném manifestu.

Název *antropofagického* nebo zkrátka *lidožroutského* hnutí vznikl na základě obrazu indiánského lidožrouta, který ještě jako bezjmenný věnovala svému tehdejšímu manželovi Oswaldu de Andrade

k osmatřicátým narozeninám Tarsila do Amaral, další výrazná osobnost brazilského modernismu a dnes zřejmě nejznámější brazilská malířka. Zeleno-žluto-modrému plátnu, které barevností odkazuje k barvám brazilské vlajky, dominuje sedící nahá postava, obrovská a křehká zároveň, která zamyšleně pozoruje mohutný kaktus. O výrazu tváře lze vést spory, protože obličej je zredukován na jednoduchou siluetu hlavy s dvěma tečkami očí. Oswald de Andrade obraz nadšeně popsal jako „člověka, který vyrůstá z téhle země“, a pokřtil ho *Aba-poru*, což v domorodé tupijštině značí „člověka, který pojídá lidi“. Odkaz ke kanibalskému rituálu byl metaforou nové kulturní strategie. Podle ní není nutné cizí kulturu slepě napodobovat, ignorovat nebo se vůči ní vymezovat. Otevřít se před ní, jako se otevírají ústa, nikoli v němém úžasu, ale s cílem sežvýkat ji a spolknout. Cizí vlivy, jsou-li kvalitní, je nejlepší prostě pozřít a strávit, stejně jako při obřadném pojídání nepřítelů, vždy ovšem těch nejlepších částí a pokud možno z co nejsilnějších protivníků, protože tím do člověka přechází nepřítelova síla.

Modernismus včetně své lidožroutské fáze nadále inspiroval a inspiruje pozdější až současné domácí umělecké a kulturní proudy. Jak s odkazem na texty současného portugalského výtvarníka a spisovatele Pedra Nevese Marquese napsal v revue *Prostor* David Štír, nejen nová generace umělců, ale i filozofů se na lidožroutský přístup znovu dívá jako na „v pravém slova smyslu filozofický — a v důsledku pak politický — projekt“.

Navzdory zmínce o politickém projektu bych se však zdráhala tvrdit, že problematika lidožroutství v podobě, v jaké se objevila během letošní klíčové politické události v Brazílii, v kampani před prezidentskými volbami, má s tímto filozoficko-politickým pojetím antropofagie přímou souvislost.

Lidožroutství se v předvolební kampani začalo řešit, když tým

Luize Inácia Luly da Silva, jednoho ze dvou favorizovaných kandidátů, objevil několik let staré video, na němž Jaire Bolsonaro, stávající prezident a druhý favorit voleb, poměrně furiantsky hovoří o tom, jak se chtěl účastnit kanibalského rituálu jednoho domorodého kmene, a vysvětluje, proč z toho nakonec bohužel sešlo. Na základě toho Lula da Silva označil svého soupeře za kanibala, proti čemuž se dotyčný ohradil a spor nakonec rozhodoval Nejvyšší soud, který dal za pravdu prezidentu Bolsonarovi a jeho protikandidátovi za antropofagickou argumentaci potrestal.

K nejvyššímu soudu se obrátili i rozhořčení zástupci kmene Yanomamů, v jejichž osadě k Bolsonarem popisovanému „vaření indiána, protože to patří k jejich kultuře“, údajně došlo. Důrazně se ohradili proti tomu, že by k jejich tradicím kdy patřilo pojídání masa zabíjených nepřátel, jak tvrdil současný prezident. Posvátný pohřební obřad Yanomamů zvaný Reahu spočíval v rituálním pojídání banánové kaše smísené se zpopelněnými zbytky nebožtíka. Český čtenář se o tématu může dozvědět víc třeba díky tomu, jak rituál popsal italský parazitolog a etnograf Ettore Biocca v knize, která v češtině vyšla pod názvem *Sama mezi Indiány*. Dnešní Yanomamové už ale tento rituál nepraktikují.

Je škoda, že letošní prezidentská kampaň nenabízí ani náznak antropofagického nadhledu, humoru, velkorysosti či respektu a úcty, když už ne mezi kandidáty k sobě navzájem, tak alespoň k tradicím nebo ke kultuře. Bylo by pěkné, kdyby si rozdělené tábory obou soupeřů připomněly jiný bod z Oswaldova *Lidožroutského manifestu*: „Jediné lidožroutství nás spojuje. Sociálně. Hospodářsky. Filozoficky.“

Vítězem volebního klání se stal Luiz Inácio Lula da Silva.

Autorka je překladatelka a portugalistka.



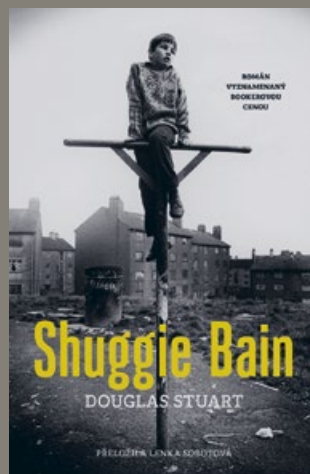
**Dům, ve kterém známe všechny pokoje,
nestojí za to, aby v něm člověk bydlel.**

Giuseppe Tomasi di Lampedusa



DOUGLAS STUART
Shuggie Bain

Román, který získal Man Bookerovu cenu, je naléhavým obrazem dělnické rodiny. Shuggie vyrůstá v 80. letech ve zchátralých obecních bytech v Glasgow. Poté, co jeho otec opustí rodinu, matka nachází útěchu v alkoholu. Osamělý Shuggie se snaží být obyčejným klukem, jenže zjišťuje, že je všechno, jen ne „normální“.



SALMAN RUSHDIE

Quijote

Odvážné převyprávění Cervantesovy klasiky i svérázná reflexe televizní kultury. Tak by se dal charakterizovat nový Rushdieho román, jenž byl nominován na prestižní Man Bookerovu cenu. V jeho barvitém kaleidoskopu ožívají témata, jako jsou rasismus, závislost na opiátech či dvousečné působení popkultury.

MARIE HAJDOVÁ
Jeřabinový dům

V Rychlebských horách už po generace stojí kamenný dům obklopený alejí vzácných jeřábů. Právě do něj se vrací Lucie, která naruší křehkou rovnováhu života místních obyvatel... Vztahový román o návratech a nových začátcích. I o tom, že některé kořeny nelze tak lehce vyrvat.



**Pa
se
ka**

9771211993009