

Měsíčník Host
Literatura, kultura, společnost
říjen 2023
125 Kč



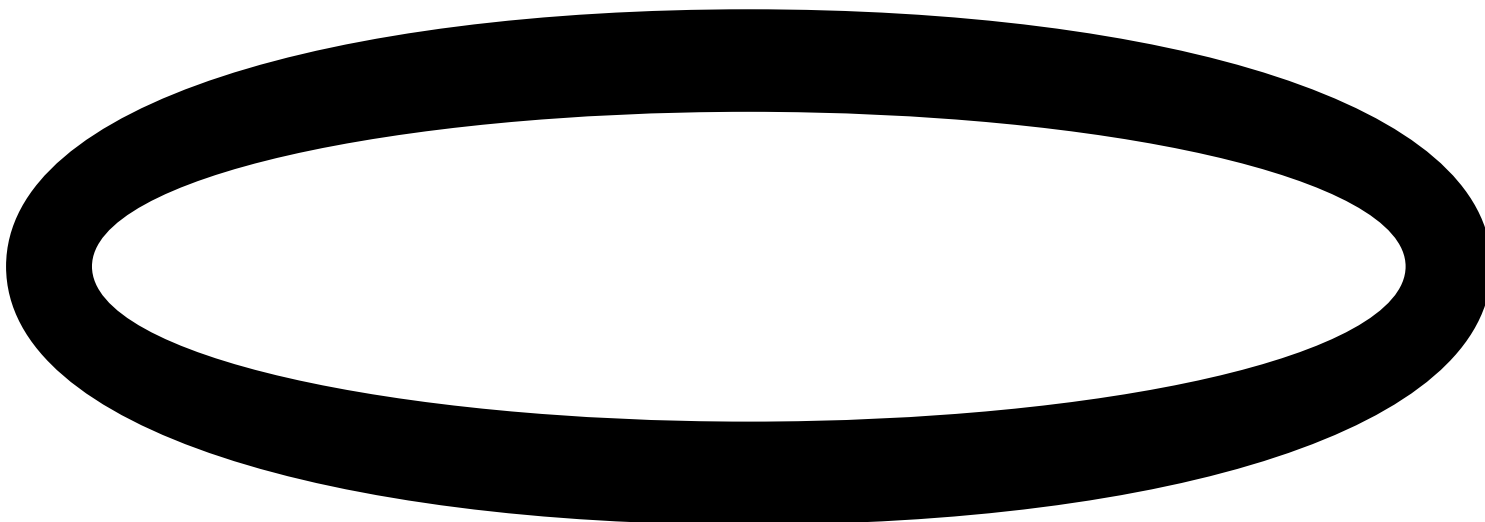
Téma
Sto let od založení
Frankfurtské školy

Kontexty
Klára Vlasáková
Cesta hrdinky

Osobnost
Oksana Vasjakinová
Literatura jako útočiště

**GIRAUD
RADĚJI BYCH
GONCOURTA DOSTALA
ZA JINOU KNIHU**





Měsíčník Host | Literatura, kultura, společnost

Číslo 8 | 2023, ročník XXXIX

Vyšlo v Brně 17. října 2023

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 

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)

Jan Němec | šéfredaktor

Zdeněk Staszek | zástupce šéfredaktora

Klára Fleyberková | redaktorka

Václav Maxmilián | redaktor

Ondřej Nezbeda | redaktor

Jakub Pavlovský | editor webu H7O

Frederika Halfarová | produkce

Alena Němcová | jazyková redaktorka

Marek Timko | jazykový redaktor slovenštiny

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 (Superior Type)

a Atyp (Suitcase Type Foundry)

Papír | ARENA Natural Smooth (100 a 200 g/m²)

a Holmenn (80 g/m²)

Foto na obálce | Pascal Ito / Flammarion

Ilustrace | Václav Magid

Tisk | Tiskárna HRG, s. r. o., Litomyšl

Cena 125 Kč, s předplatným 99 Kč

Předplatné na www.casopishost.cz/predplatne

nebo telefonicky na čísle 725 606 144:

tištěné roční 990 Kč, tištěné půlroční 550 Kč,

tištěné ISIC/ITIC 790 Kč, elektronické 590 Kč

Distribuuje Kosmas, s. r. o., Praha

a První novinová společnost, a. s., Praha

Zasílání předplatného zajišťuje firma

SEND Předplatné, spol. s r. o., Praha





ŇADERNÝ ÚTOK



Jan Němec

Líbí se mi podvratnost, s jakou fotografka Wlasta Laura přeskupuje znaky folkloru. Jen zalistujte do rubriky Ateliér: květiny v ústech, tetování pod spodničkou a bohatě zdobené stuhy spadající přes nahá Ňadra. Málo se ví, že právě taková nechtě spatřil Theodor Adorno na začátku své poslední veřejné přednášky v roce 1969. Během akce, která v německém prostředí žije pod názvem Busenattentat, tedy něco jako „ňaderný útok“, se před ním v posluchárně obnažily tři feministky. Chtěly mu dát najevo, veteránovi kritické teorie, staroušovi jednomu plešatému, že už na to nemá, že sice pěkně píše o hudbě, ale vlak dějin mu ujel. Od založení Frankfurtské školy je to právě sto let a my jsme se v tématu čísla rozhodli ji připomenout a zhodnotit. Přinášíme mimo jiné i článek Stuarta Jeffriese o tom, jak to ve Frankfurtské škole bylo — ale spíš nebylo — se ženami. Říjnový *Host* je jich naopak plný.





OSOBNOST

- 6 Literatura je dnes především útočiště. S Oksanou Vasjakinovou o novém kánonu, o Sibiři a o důvodech, proč zůstat v Rusku

ESEJ

- 16 Michal Svěrák: Srdce svlažené krví. Nad odkazem Cormaca McCarthyho

TÉMA

STO LET FRANKFURTSKÉ ŠKOLY

- 22 Jan Géryk: Hledání dobrého života. O odcizení, rezonanci a dobrém životě
- 28 Herbert Marcuse: Erós a civilizace
- 34 Ivan Landa: První a druhá příroda. Herbert Marcuse, psychoanalytický marxismus a jeho recepce u nás
- 36 Stuart Jeffries: Důsledek biče. O chybějících ženách ve Frankfurtské škole a styčných bodech mezi filozofy spojovanými s Institutem pro sociální výzkum a teoretickými feminismu
- 40 Sabrina Muchová: Beethoven z výtahu nikoho neosvobodí. O populární kultuře, umění, Adornovi a možnostech emancipace

KONTEXTY

- 44 Klára Vlasáková: Cesta hrdinky

ROZHOVOR

- 48 Po katastrofě. S Brigitte Giraud o ztrátě, o Lyonu a o besedách ve věznicích

REPORTÁŽ

- 54 Ivan Motýl: Pravda a láska romské Ostravy

BELETRIE

- 63 **ateliér** Wlasta Laura
- 64 **básniřka čísla** Mirka Ábelová: Vdychují polné zajace smrad asfaltu
- 71 **povídka** Emil Hakl: Pistole. Ukázka z rukopisu Ztracená pointa (hypochondrická romance)
- 74 **nová jména** Jana Koukal: Ukazovali jsme si svá těla jako na pískovišti nebo ve sklepech

HISTORIE

- 78 Ivan Adamovič: Psaní jako kosmická telegrafie. Po stopách první ženské autorky české fantastiky



KRITIKY

- 86** Bob Dylan: Filosofie moderní písně (Petr Vizina)
88 Aleš Palán — Anna Palánová: Mami, miluju. Rozhovory o lásce navzdory — Náčelník. Rozhovor Aleše Palána s Miloslavem Nevrlym (Josef Chuchma)
90 Sjeng Scheijen: Avantgardisté. Ruská revoluce v umění 1917—1935 (Alena Machoninová)

RECENZE

- 92** Daniel Hradecký: Na cvičišti / Bojiště (Libor Staněk II.)
93 Ivan Petlan: Ledva (Sylvie Richterová)
94 Brigitte Giraud: Žít rychle (Jan Němec)
95 Meg Masonová: Trýzeň a touha (Markéta Musilová)
96 Saša Uhlová: Hrdinové kapitalistické práce v Evropě (Zdeněk Staszek)
97 Jens Andersen: LEGO. Rodinný příběh nejslavnější hračky na světě (Agáta Faltová)
98 Vladimír Nabokov: Průzračné věci (Jan Němec)
99 Jón Kalman Stefánsson: Tvá nepřítomnost je tmou (Daniela Mrázová)
100 Richard Erml: Ztracenci a nalezcenci (Kryštof Špidla)
101 Tillie Walden: Kam jsi zmizela? (Kateřina Čopjaková)

SLOUPKY

- 4** **názor** Jan Němec: Nach Frankfurt
14 **hyperlink** Jakub Jetmar: Úkoly pro nového šéfa ČT
15 **švenk** Pavel Sladký: Takhle pálí Guma
15 **beat** Pavel Klusák: Mlha není mist, ale drisk
43 **autoservis** Ondřej Macl: Z nedomrlců lázeňskými šviháky
47 **manuál** Václav Maxmilián: Manuál k Bobu Dylanovi
53 **šeps** Tereza Bonaventurová: Umění na věčnosti
53 **štych** Jan Šotkovský: Hrát se dá všude, hlavně v Edinburghu
61 **federácia** Michal Hvorecký: Postsedliaci?
84 **prospettiva** Alessandro Catalano: Škatulata, hejbejte se
103 **atašé** Aleksander Kaczorowski: Kdo se bojí Agnieszky Holland?
108 **remix** Jan Němec: Cítíš, že víš
5 **zprávy**
42 **madlenka** Vendula Chalánková
102 **rozečteno** Tipy redakce

Názor

NACH FRANKFURT



Jan Němec

Česká literatura pojede na zájezd. První říjnové pondělí ministr kultury Martin Baxa a ředitel Frankfurtského knižního veletrhu Juergen Boos podpisem smlouvy oficiálně stvrdili, co se už nějakou dobu proslýchalo: Česká republika bude v roce 2026 čestným hostem největšího literárního veletrhu na světě.

Pro domácí literaturu je to bezesporu velká věc. Na tiskové konferenci v konírně Nosticova paláce padala slova jako „splněný sen“ (Martin Baxa), „velká příležitost“ (ředitel Světa knihy Radovan Auer) nebo „mimořádná výzva“ (ředitel Českého literárního centra Martin Krafl).

Pro českou literaturu to však v první řadě bude velký test. Není totiž jisté, zda tento splněný sen, velká příležitost a mimořádná výzva neodhalí v plné síle spíše její slabiny. České literatuře dlouhodobě chybějí nejen finance, ale také širší profesionální základna a dostatečná oborová infrastruktura. Nemluvě o tom, že české literární prostředí, nakolik je malé, se zcela v duchu freudovského narcismu malých rozdílů ještě rozpadá na skupiny, jež na sebe zahlížejí. Česká literatura není zvyklá vnímat se jako jeden celek, jenže právě to se od ní teď žádá: potlačit názorové odlišnosti ve prospěch společného zájmu. Hostování ve Frankfurtu je šancí zahlédnout vlastní obrysy zevnitř. Ujasnit si, kdo jsme a kým chceme být.

Přihláška se s tím vyrovnala filigránsky. Ústředním heslem kandidatury se stal slogan „Česká republika — země na pobřeží“. Motiv Česka jako přímořského státu pochází od Williama Shakespeara, v zajímavější podobě ho najdeme u Ingeborg Bachmannové. Pro potřeby kandidátského Bid Booku je definice země tím, co jí zásadně chybí, vtipnou strategií. Je však zřejmé, že dříve nebo později budeme

muset nabídnout to, co máme, ne to, co postrádáme.

Česká literatura samozřejmě má pár velkých jmen, pohříchu jsou to jména zesnulých. Ředitel frankfurtského veletrhu Juergen Boos zřejmě nikomu nevyrazil dech, když na tiskovce zmínil Václava Havla a Milana Kunderu. K současné české literatuře uvedl, už bez konkrétních jmen, že ji reprezentují zejména ženy, které kriticky otevírají společenská témata. Taková charakteristika neurazí, ale vešla by se do ní kterákoli evropská literatura.

Je zřejmé, že během následujících tří let se bude překládat víc než kdy dříve. To samo o sobě je skvělá zpráva. Nejen proto, že českou literaturu objeví noví čtenáři, ale i z toho důvodu, že se autorům dostane jiné zpětné vazby než té domácí, která je téměř vždy specifická. Co dobře funguje u českých čtenářů, nemusí zaujmout ty zahraniční, protože to v mezinárodním kontextu není ničím zvláštní, a vystoupit naopak mohou autoři se svébytnějším přístupem, kteří v malém jazyce těžko hledají pochopení.

Pokud však byla řeč o nedostatečné infrastruktuře, zde je první příklad: Máme vůbec dost překladatelů beletrie? Katedry bohemistiky se poslední roky na evropských univerzitách ruší jedna za druhou a není výjimkou, že do některých jazyků, jako je estonština nebo slovinština, překládá jeden člověk. A o mnoho lepší to není ani s románskými jazyky. Také v případě francouzštiny, italštiny a španělštiny by se aktivní překladatelky a překladatelé dali spočítat na prstech jedné ruky. Je možné, že nezbyde nic jiného než se v některých případech uchýlit k překladům přes jiný jazyk, nejspíš přes němčinu, do níž toho bylo díky české účasti na Lipském knižním veletrhu v roce 2019 přeloženo nejvíc.

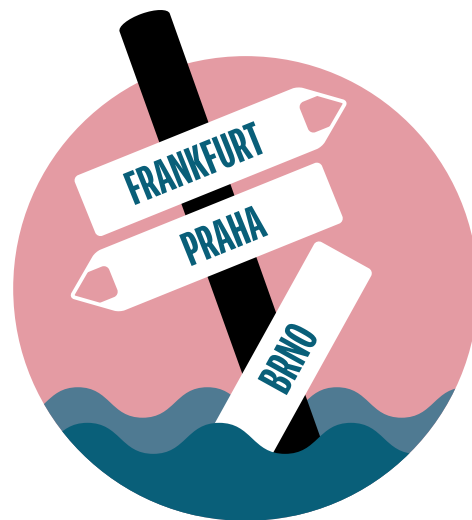
Česká účast ve Frankfurtu počítá s rozpočtem 197 milionů. Co by v mnoha oborech byly spíše drobné — na kilometry dálnice to přepočítávat nebudu —, to je pro českou literaturu velká suma. A opět: ten dvěstémilionový rozpočet je sám o sobě dobrá zpráva, že to všichni zúčastnění myslí vážně. Jenže ne všechno se dá zaplatit a ne všechny transakce lze uskutečnit obratem. Během tří let nevystudují noví překladatelé ani se neetablují další literární agenti, abychom jich dohromady měli více než tři nebo aby alespoň jeden z nich dělal agenturní činnost na plný úvazek. Přestože

v roce 2017 díky náměstkyni Kateřině Kalistové a iniciativě Asociace spisovatelů vzniklo České literární centrum, bez něhož bychom pořád byli v pravěku, ani infrastruktura propagace české literatury do zahraničí dosud neprošla zátěží, jakou je Frankfurt.

A pak jsou tu ještě čeští autoři, ty jsem si schválně nechal na konec. Jejich situace se dlouhodobě podobá situaci indonéských švadlen v tom ohledu, že také oni jsou na začátku něčeho, z čeho mají po finanční stránce méně než všichni další. Zvykli jsme si, že spisovatelé literaturu dotují ze svých druhých zaměstnání tím, že píšou ve volném čase a z vnitřní nutnosti.

Bez niterných důvodů to samozřejmě nejde. Psát za peníze však neznamená psát pro peníze, znamená to jen, že i v umění „hoden je dělník své mzdy“. Má-li česká účast ve Frankfurtu přinést něco skutečného, tedy něco nad rámec dobrého PR, něco, pro co skutečně čteme, píšeme a někdy i žijeme, bez propracovaných románů, dobré poezie a kvalitní nonfiction se to neobejde. Nikdo zřejmě nechce, aby před Frankfurtským knižním veletrhem zaparkoval kamion plný prázdných slupek. Proto je zásadní, aby se příprava nezaměřovala jen na překlady a prezentaci, ale motivovala přímo autorky a autory, aby se pustili do rukopisů, které dosud odkládali, a vydali ze sebe to nejlepší. I v tomto případě jsou tři roky krátká doba, jenže žádná lepší už nebude.

Autor je šéfredaktor Hosta.



TŘI KNIHY DENNĚ STAČÍ

Internetový obchod Amazon v posledních měsících řeší problémy s počítačově generovaným obsahem. V září proto zavedl nové regulace pro počty publikovaných titulů i transparentnost při používání AI.

Po zpřístupnění velkých jazykových modelů typu ChatGPT a nástrojů pro generování grafiky jako Midjourney nebo Dall-E veřejnosti zaplavily stránky Amazonu knižní tituly produkované za pomoci AI. Většina z knih (návodů, průvodců, dětské knihy, self-help, erotika) je problematická především nízkou kvalitou — Newyorská mykologická společnost dokonce musela nedávno vydat varování před houbařskými příručkami od AI, jelikož automaticky generovaný text i grafika obsahují zavádějící a často nebezpečná doporučení — a obrovskou kvantitou, množí se však i eticky sporné tituly.

Deník *The Guardian* například v srpnu psal o případu autorky nakladatelských příruček Jane Friedman, pod jejímž jménem někdo vydal hned několik knih vygenerovaných umělou inteligencí. „Je to jako hanobení, protože skutečně nekvalitní materiál nese moje jméno,“ komentovala Friedman situaci. „Vypadá to hrozně. Působím teď, jako bych chtěla s těmi strašnými knihami lidi jen zneužít.“

Amazon knihy od falešné Friedman stáhl z distribuce. Nejde nicméně o ojedinělý případ využívání slavného jména nebo značky k obohacení na vygenerovaném obsahu. Na Amazonu tak lze najít shrnutí slavných anebo populárních nonfiction titulů, neautorizovaná pokračování knižních sérií, generické biografie a podobně.

Problém se týká především platformy Kindle Direct Publishing (KDP), která umožňuje komukoli prodávat své e-knihy přímo na stránkách Amazonu a prostřednictvím čteček Kindle. Při promyšlené práci s názvem, anotací, klíčovými slovy a cenotvorbou přitom není problém dostat ve vybraných segmentech — typicky jde právě o příručky, odpočinkovou literaturu, shrnutí náročnějších děl a podobně — vygenerovaný titul na viditelná místa ve vyhledávání, nebo dokonce v žebříčcích.

E-knihy generované umělou inteligencí nebo vytvářené s její pomocí tak nemusí poškozovat tvůrce pouze přímo, ale i ubíráním

prodejního prostoru, a tím i zmenšováním příjmů. Autorům také vadilo, že jejich práce v logice prodejní platformy stojí na stejné úrovni jako automatický text vytvořený AI.

Situaci nyní Amazon řeší novými směrnicemi a pravidly používání KDP. Kdokoli teď prostřednictvím platformy začne prodávat nový titul nebo nahraje update stávajícího, musí nahlásit, jestli byla kniha vytvořena pomocí umělé inteligence (AI-generated), nebo při její tvorbě AI nástroje hrály podstatnou roli (AI-assisted). Podle pravidel ovšem autoři a vydavatelé nemusí použití AI hlásit v případě „brainstormování a vytváření nápadů“.

Šéfka britské spisovatelské organizace Society of Authors Nicola Solomon iniciativu vítá s tím, že si čtenáři zaslouží transparentnost a férové zacházení. Zároveň upozorňuje, že se nová pravidla nevztahují na knihy publikované dříve. „Jen za poslední rok na KDP přibyla záplava nekvalitní, rychle vygenerované produkce, hned vedle lidské tvorby. Těšíme se proto také na uchopení způsobu, jak si čtenáři budou moci při hledání knih odfiltrout AI generovaný obsah.“

S extrémním nárůstem nového obsahu na platformě bojuje Amazon jinou regulací: minulý týden firma oznámila, že uživatelé KDP budou moci publikovat pouze tři nové tituly — denně. Doteď žádný horní limit pro počet vydaných e-knih nebyl.

Podle nakladatelské lektorky Miriam Johnson z Oxford Brookes University nové pravidlo nic moc nezmění. „Trochu se sníží čísla, ale lidi, kteří si vydělávají peníze zaplavováním trhu knihami generovanými AI a zveřejňují více než tři tituly denně, si vždycky najdou způsob, jak se omezení vyhnout.“

ROBOTI U SOUDU

S nástupem umělé inteligence se potýkají hlavně spisovatelé. Autorům vadí především neautorizované použití jejich díla pro trénování velkých jazykových modelů a jeho následné využití pro tvorbu zpeněžitelného obsahu.

Už počátkem léta téměř osm tisíc spisovatelů podepsalo otevřený dopis adresovaný šéfům OpenAI, Alphabet, Meta a dalších společností vyvíjejících AI se třemi

požadavky: získat od autorů licenční souhlas s použitím díla; kompenzace za neoprávněné použití při trénování jazykových modelů; finanční kompenzace za díla vzniklá použitím těchto modelů. Mezi signatáři byli třeba Margaret Atwood, Jonathan Franzen, Jodi Picoult a další velká jména.

Firmy nicméně na tuto a další podobné výzvy nezareagovaly a autorsko-právní problematika velkých jazykových modelů (ale i generativních grafických či zvukových nástrojů) zůstává otevřená. Zasažení autoři proto přesedlávají z otevřených výzev k žalobám. Koncem září prominentní autoři jako právě Jonathan Franzen, George R. R. Martin nebo Jodi Picoult v koordinaci se spisovatelkou organizací Authors Guild zažalovali firmu OpenAI, která provozuje patrně nejpoblábnější textovou AI službu, ChatGPT. List *The New York Times* upozorňuje, že se jedná už o několikátou žalobu v řadě, tentokrát by ale slavná jména mohla ke kauze i celému problému přitáhnout větší pozornost médií. Technologické firmy zároveň budou muset pod tlakem soudů začít jednat a minimálně otevřeně formulovat stanoviska ohledně autorských práv.

AMERIČANKA V ŠUPLÍKU

Vyšla nová povídka od Trumana Capoteho. Redaktor časopisu *Strand Magazine* Andrew F. Gulli dosud neznámý text pojmenovaný „Další den v Ráji“ našel při prohledávání archivů v americké Knihovně Kongresu. Vypráví o nešťastném životě Američanky na Sicílii, pravděpodobně v padesátých letech minulého století. Kdy povídka vznikla, není podle Gulliho úplně jasné. „Účty platí romány a ne povídky,“ říká. Truman Capote — autor klasik jako *Snídaně u Tiffanyho* nebo nonfikce *Chladnokrevně* — však byl vynikající povídkář, který podle korespondence nemohl formě odolat a psal povídky i bez vidiny vydání. Capote text naškrábal téměř nečitelně tužkou do poznámkového bloku, a práce na jeho publikaci ve *Strand Magazine* tak prý představovala výzvu pro přepisovače, redaktora i spisovatelku a znalkyni Louisu Schwartz z Truman Capote Estate.

-zst-

LITERATURA JE DNES PŘEDEEVŠÍM ÚTOČIŠTĚ

Text Jan Machonin

Když jsme se letos v březnu s Oksanou Vasjakinovou domlouvali na schůzce a interview, ukázalo se, že bydlíme v Moskvě ve stejné čtvrti, doslova o dvě ulice vedle. Že chodíme venčit psy do stejného lesa přiléhajícího k Timirjazevské akademii a už více než rok se míváme na jeho pěšinkách. A během setkání se ukázalo, že přemýšlíme o stejných věcech a často překvapivě podobným způsobem. Nebýt války, mohla z toho nejspíš být spousta společných procházek, zajímavých rozhovorů... Ale já musel odjet a ona zůstala. A tak se musíme spokojit se zprávami v Telegramu, které čas od času létají z Tbilisi do Moskvy a zpět.





V českém překladu v nakladatelství Maraton nedávno vyšla vaše první próza *Rána* (Rana, 2021). Již dříve jste psala básně, které se s ní tematicky protínají — jsou také o vaší matce, její nemoci, násilí na ženách... Co vás vedlo k tomu, že jste začala psát prózu?

Když jsem psala poezii, chápala jsem, že jsou ještě další věci, o kterých chci promluvit a které chci objasnit. Ale básně do sebe vzhledem ke své formě nepouštějí velké množství informací a hlavně — poezie má omezené publikum. A já vždycky usilovala o to, své sdělení co nejvíce rozšířit. Už v dětství, když jsme ve škole probírali *Evžena Oněgina* a všichni si četli o Taťaně Larinové, hledala jsem text, kde bych našla někoho, jako je moje máma, babička, můj otec, moje rodina. Ale žádný jsem nemohla najít. Chtěla jsem „jiného Evžena Oněgina“, poemu, v níž by hlavní hrdinkou byla moje máma.

A teď jste si to splnila ve svých prózách?

Ano, próza nabízí víc možností. Literatura je vůbec dost třídni záležitost. Já se považuju za součást hluboce lidových vrstev. Vyrostla jsem mezi postsovětskými lidmi, v malém ruském městečku, vím, že takových lidí je obrovské množství, a do jisté míry jsem o nich chtěla dát vědět. A taky jsem chtěla, aby si mé texty přečetlo co nejvíc lidí, mimo jiné i proto, aby se v nich poznali.

Pro vaši prózu i poezii je příznačná krajní otevřenost, s níž mluvíte o sobě, o hledání své sexuální identity, o svých příbuzných, jejich nemocích a smrti. To jsou všechno velice intimní témata. Je těžké psát upřímně, vypnout autocenzuru?

V tom nevidím žádný problém. Spíš si kladu otázku, proč lidé autocenzuru zapínají. Například vůbec nechápu, proč lidé nemluví o smrti. V *Ráně* je místo, kde máma říká, abych si dala stranou peníze, „pro každý případ“. No a tím „každým případem“ myslí smrt. Je jasné, že jde o peníze na pohřeb. A hrdinka se ptá, proč vždycky nenazýváme smrt smrtí, ale mluvíme o ní jako o „každém případě“ nebo „odchodu“. Nikdy jsem nechápala, proč lidé o věcech, které je znepokojují, nemluví obyčejným, každodenním jazykem. Nedávno jsem někomu ukazovala svého psa a ten člověk se mě zeptal, jak žije, jak se chová, a já řekla, že hodně prdí. A to ho úplně rozhodilo. Pro mě je to naopak normální — pes je přece živý! Myslím si, že každý rozměr živé bytosti, ať už psa, nebo člověka, má právo na to, aby se o něm mluvilo. A sem spadá

i smrt, tělesnost, bolest, zklamání i štěstí. Mluvení je v podstatě způsob, jak zvládat život. Když nebudeme mluvit, nezbyde nám nejspíš nic jiného než umřít. A pro mě je zároveň důležité, aby to všechno bylo zaznamenané v textech.

V *Ráně* píšete o své matce a její nemoci — rakovině. Ve *Stepi* (Stěp, 2022) o svém otci a jeho onemocnění AIDS. Vaše nová kniha *Růže* (Roza, 2023) je o vaší tetě a jejím onemocnění tuberkulózou. Proč jste si vybrala jako jedno z hlavních témat vašich próz nemoc?

Nemoc je taková symbolická záležitost. A navíc právě tyto tři nemoci jsme si zvykli zamlčovat, jsou hodně stigmatizované. Susan Sontagová v jednom svém textu přemýšlí o tom, že když člověk umře na infarkt, je to sterilní, ušlechtilá smrt. Ale když umírá na to, že se zevnitř rozkládá, na tuberkulózu, nesmí se o tom mluvit, protože je to spojeno s nejrůznějšími tekutinami. Nemoc jako fenomén navíc umožňuje prozkoumat, jak fungují zdravotnická zařízení, společenské vztahy, jak se kvůli nemoci mění každodennost. Nemoc je velice důležitá součást našeho života a pomáhá nám pochopit, jak je uspořádaný. A navíc je nemoc nejbliž tělu a mě tělo znepokojuje. To, jak mluvíme o nemoci, i to, jak o ní nemluvíme, jak se jí bojíme nebo nebojíme, o nás jako o společenských tvorech říká mnohé.

Jak funguje nemoc ve struktuře vašeho vyprávění?

Každá nemoc má svůj příběh. Třeba jenom kolem tuberkulózy je obrovské množství mýtů, počínaje tím romantickým a konče vnímáním tuberkulózy v nacistickém Německu. Nemocné s tuberkulózou tam prostě svázeli do izolovaných baráků, kde umírali bez léků, protože byli „špinavou skvrnou na sterilním těle společnosti“. Ve svém novém textu *Růže* pozoruju, jak se k tuberkulóze staví dnešní lidé, jakými mýty je nemoc opředená a jak fungují.

S jakými konkrétními mýty spojenými s nemocemi ve svých prózách pracujete?

Rána je o matce, která chce svou nemoc — rakovinu — skrýt, aby si zachovala ženskost na úrovni atributů. Už umírá, ale stejně si navléká protězu prsu, když k ní chodí doktor. Ve *Stepi* je hlavním hrdinou můj otec. Je to takový průměrný Rus trpící maskulinitou a mýtem o „neporazitelnosti“. Umírá na AIDS, ale až do konce má pocit, že je nesmírně silný a všechno mu patří. V *Růži* je

například kapitola o vztahu nemoci a jídla. Lidé v Rusku dodnes věří, že aby se člověk vyléčil z tuberkulózy, musí sníst psa. Ten mýtus přžívá ještě z dob, kdy byli lidé posíláni do vyhnanství. Psí maso má člověka jakoby zachránit. Ale ve skutečnosti to souvisí s tím, že v oblastech, kam se vyhnanec posílali, žádné maso kromě psího nebylo.

Ve své próze píšete o sobě, o svých vlastních zkušenostech. Ale přítom člověk nemá dojem, že by četl vzpomínky nebo autobiografii. Jak takového efektu dosahujete?

Vycházím z toho, že nic osobního neexistuje. Každá osobní věc pro mě souvisí se systémem. Jinak řečeno: chápu, že moje matka, teta a můj otec jsou součástí sociálního systému, a do určité míry je zobecňuju. V tomto ohledu se mi moc líbí slova Lydiji Ginzburgové, která napsala, že „osobní je typické“. Vidím, že v těle mé matky jsou miliony matek. A můj otec je taky součástí velkého armádního a vězeňského organismu. Moje matka pro mě přestává být matkou, se kterou mám osobní vztahy, a stává se z ní ruská, možná dokonce postsovětská matka.

Pomáhá vám ta proměna osobního v typické udržovat si nezbytný odstup, příliš se emocionálně nenořit do materiálu z vlastního života?

V mém případě ten odstup vyplývá spíše z vytváření zmíněných struktur — mytologie, stigmata, to, co je všem společné... využívám jakoby osobní, ale nevnímám to jako osobní. Vždycky říkám, že já v textu a já, jak tu před vámi sedím, jsou dva různí lidé. Svě skutečné „já“ v textu přetvářím v nové. A „já“ v textu o matce je někdo jiný než „já“ v textu o otci. A v textu o tetě jsem ještě někdo další. Je to, jako když mluvíte s matkou a otcem různým způsobem, protože se k nim různým způsobem stavíte. Projevuje se v tom určitá performativita. A v této schopnosti člověka různě se k věcem stavět a používat při tom různé jazyky vidím tvůrčí potenciál.

Vymýšlíte si ve svých prózách?

Každá promluva je podle mě fiktivní. A psaní je druh veřejné promluvy. Nevěřím například, že deník je dokumentární text, nevěřím v dokument. Myslím si, že tam, kde se objevuje jazyk, už je přítomna fikce. A tím spíš, když píšeme umělecký text — působí na nás přece kultura. Když vezmeme například mé knihy *Rána* a *Step*, jsou to cestopisy, to samé jako Radiščevova *Cesta z Petrohradu do Moskvy*. Nebo jako



Vyrostla jsem mezi postsovětskými lidmi, v malém ruském městečku, vím, že takových lidí je obrovské množství, a do jisté míry jsem o nich chtěla dát vědět.

Bolest si věk nevybírá Tamary Petkevičové a vůbec všechny lágrové vzpomínky — je to odysea, návrat domů. Jako u Mandelštama: „Odysseus se vrátil zpět, i prostorem i časem plný.“ K vyprávění svého příběhu využívám zdroje světové literatury a světových znalostí o tom, co je člověk. Fyzik nejspíš začne život vysvětlovat ve fyzikálních kategoriích, matematik v jiných a kynolog ještě v dalších. Já jako spisovatelka a člověk, který čte literaturu, ozřejmuju život v předem daných narrativech a žánrových formách. Často si je pro své potřeby přizpůsobuju.

Někde jste zmínila, že k napsání vašich próz vás inspirovali básníci lianozovské školy.

Čím jsou vám blízcí?

Lianozovce mám ráda. Pohled Jana Satunovského, Igora Cholina nebo Genricha Sapgira je pro mě důležitý, protože žijí uvnitř nějakého konkrétního kontextu a ozřejmují ho prostřednictvím poezie. Blízká je mi především jejich baroková poezie. Atmosféra, kterou popisují, je pro mě pochopitelná, v něčem takovém jsem sama vyrostla. I když popisují

šedesátá léta na okraji Moskvy, a já jsem se narodila na konci osmdesátých v Ust-Ilimsku na Sibíři. Nejdůležitější je pro mě Jan Satunovskij. V jedné své básni nechává několik lidí různým způsobem mluvit o smrti, a přitom nikdo z nich o smrti neřekne ani slovo. Jeden mluví o tom, jak začalo dělení Polska, druhý se zasměje, třetí zavrtí hlavou, čtvrtý začne koktat... a poslední verš zní: „Tak jsme se učili mluvit o smrti.“ A od toho posledního verše se odrážím a taky se učím mluvit o smrti, jenom už sama za sebe.

Ve své próze splétáte vzpomínky, krátké eseje, básně, a v *Ráně* dokonce i cosi jako fiktivní deník vaší matky. Proč jste se rozhodla pro takovou mnohohlasou prózu? A jak ji konstruuujete?

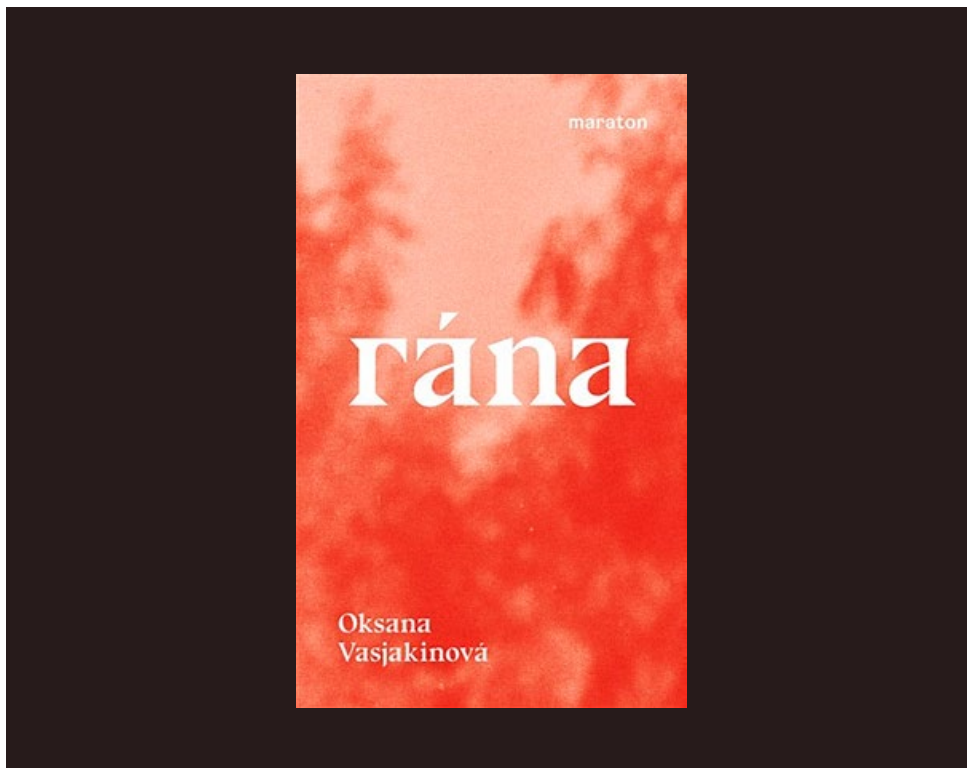
Taky by se dala označit jako hybridní... S *Ránou* to bylo zvláštní, protože to byla moje první prozaická zkušenost a šla jsem naslepo. Když jsem psala *Step*, už jsem chápala, jak napsat velký text. Ale *Ránu* jsem začínala v okamžiku, kdy jsem ještě velký text psát neuměla, ještě jsem neměla

potřebné návyky. Do té doby jsem psala básně a ty se píšou v úryvcích. A zdá se mi, že v *Ráně* je cítit takový poetický dech. Člověk nabere vzduch, promluví... a když se znovu nadechne, už má jinou náladu, je v jiné fázi, dokonce v jiném textovém registru, ale přitom stále mluví o tom samém. Pak je tu otázka časové posloupnosti. V určitém okamžiku jsem pochopila, že jsem tu knihu psala už dávno. Proto je uprostřed *Rány* básnický cyklus *Óda na smrt*, který jsem napsala prakticky hned po matčině smrti, zatímco *Ránu* jsem začala psát až půl roku poté. Přitom je ale v textu nezbytný, je to svým způsobem jeho nejvyšší bod. Protože *Rána* je sama o sobě velice neutrální text a není v ní vidět smutek. A přes tento básnický text můžu tu neviditelnou bolest vyjádřit. Teprve když jsem ho tam přidala, došla mi logika celé kompozice.

KAPITALISMUS PORAZÍ PATRIARCHÁT

Vaše knihy bývají označovány za „ženské psaní“. Souhlasíte s tím?

Ano, na takovou charakteristiku jsem hrdá.



Proč nestačí literaturu dělit na dobrou a špatnou a je třeba ji určovat na základě autorova pohlaví?

V tomhle mám trochu marxistický přístup. Psaní je třeba označovat jako „ženské“, aby se „ženské“ stalo viditelnějším. Je to takové čisté politické gesto. Když jsem se zabývala hlavně psaním poezie, chodila jsem a všude říkala: „Dobrý den. Jmenuju se Oksana, zabývám se „ženským psaním“, píšu o lesbách...“ To všechno je součástí veřejné výpovědi, která je potřeba k tomu, aby se ženy v literatuře legitimizovaly, protože nehledě na to, že žijeme už v roce 2023, pořád je to nejednoznačné. A když člověk přijde k nějakým spisovatelkám starší generace, nechťjí s tím nic mít, protože mají sovětskou zkušenost a nesouhlasí s tím, že se zabývají ženskou literaturou. Zabývají se literaturou obecně. Jenomže když se řekne „literatura obecně“, v podtextu je univerzální subjekt, univerzální subjekt je člověk a člověk rovná se muž. Jako *man*—*man* v angličtině.

Takže taková spisovatelka se stejně skrývá za muže?

Ano, používá jejich jazyk a obraty a i v tom je určitá politická hra. Nedávno jsem například na semináři se studenty řešila psaní Ljudmily Ulické. V její próze je takový ten disidentský patos, který je právě obecně lidský, tedy především obecně

mužský, takový „sacharovovský“. A pro mě je naopak důležité říct: „Podívejte se, já jsem žena, píšu, jak píšu, je to moje psaní, takhle to vidím já.“ A i když už ty mé řeči nikdo nemůže ani slyšet, budu to do smrti opakovat, abych tento způsob pohledu na autorství ještě víc zviditelnila.

Je pro vás důležité, že před vámi byly ženy spisovatelky?

Samozřejmě! Čtu je všechny, právě se chystám udělat takový archivní kurz o ruských prozaičkách devatenáctého a dvacátého století. A taky čtu všechno, co se píše o ženském psaní. Protože když nebudu pracovat na své genealogii, prostě mě z dějin literatury vyřadí, jako se to stalo tolika spisovatelkám přede mnou. Kdežto když se budu pořád na někoho odkazovat a odkazovat... tak prostě funguje tradice. Zvolila jsem si v tomto ohledu takovou velice maskulinní strategii. Ale zároveň je to garance toho, že ty ženy spisovatelky víc zviditelním a sama pro sebe si vybuduju pevné základy.

Říkáte, že v otázkách feminizmu se nechcete orientovat jen na západoevropská a americká jména, že je třeba „najít feministky v ruské literatuře“? Nacházíte je?

Důležitější než konkrétní jména je to, jak člověk čte. Když čtete Lydiju Ginzburgovou, začínáte chápat, že v tom, jak pozoruje

svět obléhaného Leningradu, je genderová analýza. A v tomto ohledu není důležité, co čtete. Můžeme číst třeba Tolstého *Kreutzerovu sonátu* nebo nějaký román Alexandry Zraževské o studentkách tehdejších dívčích gymnázií, ale číst je z pohledu feministky. Vidíme, jak se tam popisuje tělesnost, milostné vztahy z pohledu ženy...

Kdo dnes v Rusku vydává feministickou literaturu nebo literaturu s tematikou LGBT?

A v jaké situaci se taková nakladatelství a časopisy ocitly poté, co byly nedávno přijaty zákony zákazu propagace homosexuality?

Můžu jmenovat třeba nakladatelství No Kidding Press, časopisy *Něžnanije* nebo *F-Pismo*, ale jsou to i větší nakladatelství jako Novoje literaturnoje obozrenije. Možná to ještě není právě bohatý svět, ale zatím to stačí. Malá nakladatelství paradoxně riskují méně, protože jsou méně vidět. Kdežto nakladatelské giganty, které se taky chytily „ženského psaní“ a udělaly z autofikce do jisté míry mainstream, trend, musely opravdu proškrtat své seznamy, odstraňovat knihy z prodeje.

Kdy a jak se z „ženského psaní“ a autofikce v Rusku začal stávat mainstream?

Částečně to souvisí s mou osobní zkušeností. Když vyšla *Rána*, byla vstřícně přijata kritikou i čtenáři a začalo být jasné, že taková literatura je potřeba. To bylo v roce 2020, 2021, nehledě na pandemii. A člověk měl pocit, že stačí málo, a... viděli jsme, jak se velká nakladatelství těch témat stále víc chytají, jak se je snaží přizpůsobit trhu. Bylo sice jasné, že se orientují výhradně na prodej, ale i tak — existuje takové rčení, že „kapitalismus porazí patriarchát“. A hodně práce v tomto směru udělala i malá nakladatelství. A i když je dnes tlak ze strany státu citelný, ten trend je natolik silný, že jenom ze setrvačnosti bude pokračovat určitě ještě několik let.

Žánr autofikce a ženské psaní jsou těsně provázané. Proč?

Spojuju to s tím, že do velké literatury byly ženy vpouštěny v podstatě jen zadním vchodem — prostřednictvím překladu nebo například pamětí, deníků, nejružnějšího dokumentárního psaní. Takže tyto periferní žánry byly často „ženské“ a autofikce je dnes jejich dědičkou. Jurij Tyňanov se domníval, že „centrum literatury bloudí“. Právě formalisté už ve třicátých letech psali, že je třeba věnovat se literatuře faktu, že velký román přestává být



aktuální, že se drolí, a snažili se pochopit, kam se teď vydá literatura. Pak se pravda objevil román na společenskou objednávku, socialistický realismus, který do určité míry oživil velkou formu. Ale formalisté tu krizi zaznamenali, a proto se vydali směrem k dokumentu, zajímali se o zápisky, o malé žánry. A mám pocit, že právě tato periferie velké literatury se dnes postavila na nohy a začala být viditelnější.

Velký impulz tomu podle mě dal v padesátých a šedesátých letech Varlam Šalamov ve svých Kolymských povídkách i v esejích o „nové próze“. Po literatuře požadoval, aby byla „prožitá jako dokument“, román pro něj zemřel...

Nesporně. A velký román zpochybnilo celé dvacáté století. A já si stejně jako formalisté před sto lety nepřestávám této otázku pokládat. Ale u nás mají lidé z nějakého důvodu velký román pořád ještě rádi, věří ve „velkou literaturu“. K tomu jsem skeptická. Když dnes čtu nějaký román, který má čtyři sta stran, nudí mě to. Všechno je tam propracované — hrdinové, perfektní zápletky, je tam třeba skvělý popis Benátek, zkrátka všechno, ale já jako čtenářka už na to nemůžu přistoupit. Protože potřebuju nějaký náznak autentičnosti. Potřebuju jiný narativ, už ne takový uspořádaný, ne tak souvislý, protože vidím, že svět funguje jinak. Ta uspořádanost mě spíš frustruje, protože chápu, že už nemůžu přemýšlet o světě jako o nějaké detektivce.

Takže doba velkých ruských románů definitivně skončila?

Literatura, kterou se zabývám, je podle mě dědičkou velkého ruského románu, velké ruské literatury, Čechova, Puškina, Gogola. A v tomto ohledu prostě všichni musí přijmout, že se časy mění. Že velký ruský balet už je minulostí. Byla jsem nedávno na klasickém baletu v režii britského choreografa Akrama Khana a pochopila jsem, jak nesmírně se balet proměnil. Proč by se stejně hluboce nemohla proměnit i literatura? Za to, že lidé nedokážou uvidět něco jiného, může jenom setrvačnost jejich myšlení. Proč by se *Rána* nebo *Step* nedaly vnímat jako román? Je tam cesta i systém hrdinů... Používám stejné nástroje jako třeba Tolstoj v *Kreutzerově sonátě*, ale mluvím jiným jazykem. Nemůžu přece psát o feministce z devatenáctého století, to by byla prostě maškaráda. Píšu o postavách, které mě obklopují. I forma už je přirozeně jiná.

V jednom interview říkáte, že chcete udělat součástí feministického diskursu „dědičnost ruské literatury napsané ženami“. Může z toho vzniknout nějaký ženský kánon v ruské literatuře?

Určitě. Stejně náhodně, jako vznikl „mužský kánon“ ze jmen, která náhodou vytáhli vědci, vznikne i „ženský kánon“. Já už ho mám hotový, zatím je to popravdě řečeno hromádka knih ruských autorek, která mi leží na stole. Bude zvláštní tím, že tam nebudou tři jména za století, ale pět nebo šest, a možná i víc. Kánon je taková poměrně přísná hierarchie, je to pohled na literaturu prostřednictvím vrcholných děl. Ale já už nepřemýšlím o tom, které dílo je nejlepší, důležité jsou pro mě úplně jiné věci. Jak je v textu zobrazeno tělo, jak milostné vztahy, jak autorka pracuje s formou, jak se mění jazyk. Tak třeba spisovatelka počátku dvacátého století Anna Marová psala o masochistické erotické touze. Zakazovali ji, protože se to považovalo za pornografii. Ale pro mě je to příklad toho, jak žena na počátku dvacátého století psala o svém těle. Nebo třeba Jelena Gurová, která pravda zemřela mladá, ale mimo jiné psala o tělesnosti a o tom, jak její subjektka buduje své vztahy s přírodou a světem. Někde píše: „A světa se dotýkám teplými slovy, protože jak jinak se dotknout raněného? Mám pocit, že všem tvořím je taková zima. Vidíte, nemám děti — možná

proto tak nesnesitelně miluji všechno živé. Někdy se mi zdá, že jsem matkou všeho.“

A v dnešním obecně přijímaném kánonu ruské literatury ženy nejsou?

Dnešní kánon přemýšlí přibližně takto: dáme dohromady deset mužů a k nim možná přiřadíme jednu Achmatovovou. Důležité je, že pokud tam má být žena, musí být jediná. V případě symbolistů je to Zinaida Gippiusová, u akmeistů je to Anna Achmatovová, v „estrádní“ poezii šedesátých let je to Bella Achmadulinová.

CÍTÍM SVOU ZODPOVĚDNOST

Ve svých textech se nikdy nevyhýbáte politickým tématům, kritizujete homofobii, násilí na ženách, toleranci patriarchální společnosti k domácímu násilí i násilí státu na svých občanech. Myslíte si, že literatura musí být politická?

Literatura nemůže z politiky vyklouznout, nemůže existovat vně politiky, to je nesmysl. Ale musíme pamatovat taky na to, že literatura neexistuje bez čtenáře. A není důležité jenom to, kdo a co píše, ale taky kdo a jak to čte. Taťána Larinová z *Evžena Oněgina* se dá označit za naivní, ale její gesto můžeme vnímat na devatenácté století taky jako radikální. Je jasné, že na její dopis měl vliv sentimentalismus se svou milostnou korespondencí, ale píše Oněginovi jako první,

**To, jak mluvíme o nemoci,
i to, jak o ní nemluvíme, jak
se jí bojíme nebo nebojíme,
o nás jako o společenských
tvorech říká mnohé.**

Oksana Vasjakinová (nar. 1989) je ruská básnířka, spisovatelka a kurátorka řady kulturních projektů. Narodila se v sibiřském městě Ust'-Illimsk. Vystudovala Literární institut Maxima Gorkého v Moskvě (2016). První básnickou sbírku *Ženskaja proza* (Ženská próza) vydala v roce 2016. Se svou poezií se dostala do užších nominací několika významných ocenění a obdržela básnickou cenu Licej (2019) za rozsáhlou báseň *Kogda my žili v Sibiri* (Když jsme žili na Sibíři). V roce 2019 jí v nakladatelství AST vyšel cyklus *Vetěr jarosti* (Větr zuřivosti), věnovaný ženským obětem sexuálního násilí. Její prozaickou prvotinou je román *Rana* (2021, česky *Rána*, Maraton, 2023), který vydalo nakladatelství Novoje literaturnoje obozrenije. Ve stejném nakladatelství vyšel v roce 2022 román *Stěp* (Step) věnovaný otci, dálkovému řidiči kamionu, a devadesátým letům v ruské provincii. V březnu 2023 pak prozaickou trilogii uzavřel román *Roza* (Růže), který je věnován tetě z matčiny strany a jejímu boji s tuberkulózou.



narušuje společností přijatou etiketu. A to je feministické čtení. Zároveň nemá cenu do literatury vkládat velké naděje. Stačí připomenout případ disidentů, kteří doufali, že si všichni přečtou Solženicyna a probudí se ze spánku. Všichni si Solženicyna přečetli, ale zázrak nenastal. Literatura se nezabývá politickou agitací, nikoho nepřesvědčuje. Vytváří prostor, ve kterém je možné všechno. Literatura je v první řadě svobodný prostor. A v tomto ohledu se z ní dnes stává především útočiště.

Ve svých knihách otevřeně píšete o homosexualitě, o životě LGBT společenství v Rusku. Ruská společnost je v této otázce krajně konzervativní. Jak lidé reagují na vaše knihy?

Rána měla mnoho čtenářů a reakce byly různé. Někdo mi psal: „Jsem sice žena v domácnosti s dítětem a vede se mi dobře, mám skvělého muže... ale vaše kniha se

mi líbila.“ Nebo naopak: „Co nám cpeš tu svoji homosexualitu, nezajímá mě to.“ Takže nemůžu říct, že by reakce byly nějak jednoznačné. Ale pochopila jsem z toho, že v každodenním životě je homofobie v Rusku daleko méně, než jak se o tom mluví. Myslím, že homofobie existuje na rétorické úrovni, ale v každodenním životě tolik není. Může to být samozřejmě ještě otázka sociální bubliny, ve které žiju.

Ale od slov k činům je přece jenom krok. Není i sama ta rétorika nebezpečná, obzvlášť když se může opřít o homofobní zákony?

I to je hůl o dvou koncích. Obecně se má za to, že státem podporovaná homofobie je jenom ke škodě. Ale já nemám ve zvyku dívat se na věci jen z jedné strany a chápu, že jak zpíval Gazmanov: „Čím větší je tlak, tím pevnější je beton.“ Mám na mysli to, že když byl v letech 2013—2014 přijat první

homofobní zákon, LGBT společenství se konsolidovalo a začalo být víc vidět. Takže ten proces funguje na obě strany. A vidím, že teď se politizují lidé, kteří si předtím mysleli, že se jich to nijak netýká, že „žiji mimo politiku“. Homofobní zákony spouštějí politickou reflexi, je to prostě sebeobraný reflex. A lidé si začínají říkat: „Co jsem těch osm let dělal?“

Pokud vím, do emigrace se nechystáte. Ale nové zákony o propagandě LGBT se už dotkly vašich knih a mohou se velmi snadno dotknout i vás osobně. Jak vidíte svou perspektivu v Rusku za války?

Budu muset hledat nějaké alternativní způsoby existence. Už v listopadu minulého roku začaly mé knihy odmítat knižní velkoobchody. *Step* se ještě občas někde prodává, ale *Rána* už z polic knihkupectví skoro zmizela. V mé poslední knize *Růže* není nic, co by souviselo s homosexualitou,



takže se jí to možná nedotkne. Na druhou stranu jsem už poměrně slavná spisovatelka a budu všemi způsoby usilovat o to, abych byla vidět, i když budu muset mlčet. Jinak řečeno: jsem ochotná psát lesbický román do šuplíku, ale udělám, co budu moct, pro to, abych mohla vydávat v Rusku, v ruštině, abych zůstala viditelná pro své publikum. Pro to, aby pochopili, že ještě všechno není ztracené. Moje osoba už je do určité míry lakmusovým papírkem. Víím, že pro mnohé je moje přítomnost v Rusku podporou. Nedávno jsem předávala knihy lidem, kteří mě sledují na sociálních sítích, a mnozí mi prostě děkovali, že jsem zůstala.

Jak se vůbec díváte na vlnu emigrace po začátku války?

Odjel establishment, lidé, kteří měli možnost odjet, plus ti, kdo propadli panice. Ale je obrovské množství lidí, kteří z objektivních důvodů odjet nemohli — mají tu staré příbuzné, hypotéky. Já osobně nevím, proč bych měla ze své země odjíždět. Je to můj domov, ta země mi patří stejně jako těm, komu se nelíbím, mám stejný pas v červených deskách, mluvím a píšu jazykem té země. A lidé, kteří mě vidí a slyší, mé poslání zachytí, i kdybych měla zmlknout. Od začátku války jsem v Moskvě pořádala několik akcí a viděla jsem, jak sály praskaly ve švech, protože lidé prostě cítili potřebu být spolu. A chápu, že musím zůstat prostě proto, abych byla s lidmi, i kdyby jich bylo jenom tisíc, sto, nebo třeba jeden. Jestli je tu aspoň někdo, kvůli komu tu člověk zůstává, je to správné. Cítím zodpovědnost a je to pro mě důležité.

ROZBITÁ VÁZA

Vaše básně a prózy se odehrávají v různých krajinách. Co můžete říct o krajině svého dětství, o Sibiři, Irkutské oblasti, Ust'-Ilimsku, Novosibirsku?

Sibiř, a Ust'-Ilimsk obzvlášť, považuju za místo uvržené do nicoty. Samotná Sibiř je obrovská, a když tam spolu lidé mluví, vypadá to takto: „Není to daleko.“ — „Kolik?“ — „Čtyři sta kilometrů.“ Je to prostor, který je nepředstavitelný. A je to prostor, kde je jakási neuvěřitelná krása, ale zároveň děsivá bída. Vždycky mě udivovalo, jak v takovém krásném místě může být tolik násilí a těžkostí.

Cítíte se ještě jako Sibiřanka?

Sibiř je taková moje vnitřní krajina, do které už jsou dveře jakoby zavřené,

už se tam nemůžu vrátit. Můžu si na ni vzpomenout, ale když tam přijedu, už se k ní nemůžu připojit a přepadá mě tam spíš hrůza. Na druhou stranu chápu, že mi tam bylo strašně, už když jsem tam žila. Annie Ernauxová ve své knize *Hanba* popisuje městečko Yvetot, kde vyrostla — je to v Normandii, na severu Francie. A píše, že když se tam vrací, cítí se nesvá právě proto, že naráží na sebe, na pocit studu. Když se vracím na Sibiř a snažím se ten obrovský prostor vysvětlit, zjišťuju, jak hodně je tam utrpení. Mého vlastního i obecně lidského.

Vaší další krajinou je jižní step, Astrachaň, svět vaší rodiny ze strany otce...

Když člověk vidí les, tajgu, chápe, že je tam život i v zimě, i když spí. Když vstoupíte do stepi, hemží se sice životem, ale chápete, že ten život tam je díky tomu, že tam dřív bylo Kaspické moře. Step je něco jako pomník moři, které bylo a odešlo — zůstala prosolená půda, škeble. Dají se tam pozorovat všechny ty procesy umírání velké vody. A step je navíc místem, kde se člověk nemůže cítit v bezpečí, je odevšad vidět a rád by se schoval. V tom se mi víc asociuje s Ruskem. Právě s ohledem na rozměry, na krutost, s ohledem na to, že je tam člověk neustále v ohrožení.

V určitou chvíli jste sibiřskou krajinu vyměnila za krajinu velkoměstskou, odjela jste do Moskvy. Co vás přimělo k odjezdu?

Zkrátka jsem nevěděla, co si se sebou počít, a jak se říká, v Moskvě se člověk buď najde, nebo ztratí. Když jsem přijela, Moskva na mě byla strašně velká. Cítila jsem se tu jako zrnko písku. Když jste zvyklá žít ve městě s šedesáti tisíci obyvatel — a dokonce i milionový Novosibirsk je ve srovnání s Moskvou maličká —, nemůžete se s takovým rozměrem srovnat. Pracovala jsem v knihkupectví, jezdila jsem po Moskvě pro knížky, musela jsem ten obrovský prostor neustále překonávat a bylo to fyzicky náročné. Moskva byla nad mé síly. A teprve před pár lety jsem pocítila, že už to město zvládám, že se tu tělesně cítím dobře. Pocítila jsem větší sebejistotu, změnil se můj životní rytmus, způsob života a mám pocit, že si víceméně navzájem vyhovujeme. Ale přitom je Moskva město, které člověku neustále ukazuje, že do něj ještě nedorostl.

Jak se změnila moskevská krajina za poslední válečný rok?

Po únoru se krajina, především sociální a mentální, změnila hodně. Je vidět,

že opadla vlna „krásných a moderních lidí“. Je vidět víc neúspěšných lidí, těch, kdo prožívají těžké období. A v Moskvě je teď cítit napětí. Ale nevyklučuju, že to, co říkám, vyplývá z mé vlastní kognitivní poruchy. Možná že napjatá jsem já a můj pohled zaznamenává právě ty, kteří se stejně jako já cítí nesví.

Tvrdíte, že každé nové prostředí má svůj samostatný „jazyk uvnitř jazyka“. Jaké jazyky jste se v životě naučila?

Člověk se jazyky učí celý život. Tedy jedna věc je, když žije celý život na jednom místě, chodí do jedné kavárny, stýká se s jedním okruhem lidí a vzal si spolužáka nebo spolužačku. Ale já mám za sebou velký příběh sociální migrace, a tak se můj jazyk neustále měnil. A pak v určitou chvíli došlo k vytvoření vlastního jazyka. Takže nakonec mluvím směsí několika jazyků. Na jednu stranu používám typické sibiřské výrazy, které Moskvanovi přijdou šílené, a na druhou používám slovo „diskurs“. Můj jazyk je zkrátka hybrid jazyků společenství, se kterými jsem přišla do styku. A teď se ukazuje, že vzhledem k určité autoritě, kterou jsem získala, ten jazyk, který jsem nasbírala jako smetí houbičkou, předávám druhým.

Co se stalo s jazykem, když začala válka? Nezmlkli lidé?

Myslím, že v uzavřených společenstvích nikdo nemlčí. A když mluvíte veřejně, zkrátka pečlivě volíte formulace a intonaci. Situace je strašná, žijeme v cenzuře, to už nikdo nepopírá. Ale já se vždycky na všechno dívám jako na zdroj. Pokud se například v poezii Vsevoloda Někrasova mlčení společnosti stalo zdrojem pro to, aby jako báseň předvedl čistý list papíru, pro mě může být dnešní mlčení zdrojem pro to, abych si vytvořila nový jazyk, který všichni pochopí. Může to vyústit do tvůrčího poryvu, může to vytvořit něco nového. V tomto na situaci hledím pragmaticky, nelituju se. Je mi líto nás všech, ale sebe nelituju, protože jsem člověk, který sleduje vlastní zkušenost, a tohle je pro mě, cynicky řečeno, zajímavá situace. Ano, před našima očima se odehrává strašná tragédie... ale když se váza rozbila, můžeme na to reagovat různými způsoby a něco člověk udělat musí. Já teď přemýšlím, co udělat s tou rozbitou vázou. Můžu prostě vyhodit střepy, nebo je můžu nějak nově poskládat.

Autor je rusista.

Hyperlink

ÚKOLY PRO NOVÉHO ŠÉFA ČT



Jakub Jetmar

Česká televize má od října nového šéfa. Petra Dvořáka vystřídal po dvanácti letech Jan Souček, který posledních devět let vedl brněnské studio ČT. Veřejnoprávní instituci proto důvěrně zná, díky čemuž dokázal ve svém projektu dobře pojmenovat její slabá místa: od málo ambiciózní hrané tvorby přes místy unavenou publicistiku po slabou digitální prezenci. Na reformy by měl navíc dostat i peníze, pokud skutečně projde nedávno oznámené navýšení televizních poplatků. Směřování kolosu se sedmimiliardovým rozpočtem se nicméně nemění snadno, navíc když nikam nemizí věčné politické tlaky.

Souček přebírá televizi ve slušné kondici. Posledních několik let má nejvyšší sledovanost ze všech televizních skupin v Česku, srozumitelně vyprofilované kanály a robustní zpravodajský tým, který se přes často hlasitou kritiku těší dle výzkumů velmi slušné důvěře veřejnosti. Dvořákově úspěšné snaze o co největší podíl sledovanosti ovšem někdy padla za obětí veřejnoprávní otevřenost novým tématům a postupům. ČT působí zejména v hlavních vysílacích časech až zbytečně podobně jako její komerční konkurence: hraje spíše konzervativně a na jistotu.

Patrně nejzajímavější krok nového ředitele proto dosud představuje příchod Terezy Polákové, která povede nově vzniklou divizi obsahu. Poláková přes dekádu působila v evropské odnoži americké HBO a jako producentka stála za jedněmi z nejvýraznějších sérií, které v novodobém Česku vznikly: *Hořící keř*, *Terapie* či *Pustina*. Proto i v ČT snad můžeme očekávat důslednější snahy o charismatickou tvorbu, která se slovy Polákové z úvodní konference dotýká rovněž palčivých témat,

jako je mezigenerační dialog či různé podoby nerovností. Pestrost by měl zaručit mimo jiné otevřenější proces schvalování výroby. Prostor v nejprestižnějších slotech mají konečně dostat i kvalitní zahraniční seriály, kterých dnes vzniká ve Spojených státech i v Evropě obrovské množství.

Nový ředitel mluvil o tom, že nepřináší revoluci, ale evoluci. Patrně největší evoluční skok zatím přislíbil nový ředitel zpravodajství Petr Mrzena, dosavadní šéf zpravodajského kanálu ČT24, který v čele celé divize vystřídal Zdeňka Šámala. Mrzena chce ve zpravodajství dosáhnout genderové parity, a to v jeho vedení i mezi respondenty a respondentkami. Je nejvyšší čas. Ve vedení českých médií obecně chybějí ženy (viz *Host*, 5/2023), ČT navíc výrazně kulhá i ve výběru zpovídaných. Výzkumná organizace MediaCatch nedávno zveřejnila statistiky, podle nichž mají ženy na ČT jen 24procentní zastoupení. To je nejméně ze všech jednadvaceti veřejnoprávních evropských televizí, jejichž práci výzkum měřil.

Zpravodajství čeká výzev vícero. Patrně nejtěžším úkolem bude oslovení části populace, která žije s pocitem přehlížení ze strany státu i veřejnoprávních médií. „Měli bychom se zaměřit v dokumentaristice a publicistice, proč se lidé cítí opomíjeni, nedostávají se tam výsledky školství, proč odtamtud lidé odchází za vzděláním a nevrací se ve chvíli, kdy ho získají,“ prohlásil Souček během volby. Strukturálně-kritická tvorba se v posledních letech v ČT příliš nedařila. I pod tlakem neustálých politických útoků ze strany národovců — bývalý prezident či premiér — skončila spíše v zákopové válce. V ní sice bránila demokratické hodnoty, nedostatečně se však zajímala o důvody, které vedou k podpoře antisystémových hnutí.

Čerstvé vedení slibuje nové diskusní pořady, co vytvoří protiváhu k elitnímu diskursu produkovanému Václavem Moravcem, atraktivní formáty z regionů či tolik potřebnou revizi stávající publicistiky. Dva hlavní publicistické pořady se nacházejí ve velké krizi. Formátově se vyčerpaly a tíží je personální skandály. Marek Wollner, dnes už našťestí bývalý šéf *Reportérů ČT*, roky obtěžoval a šikoval své podřízené, aniž by to někdo řešil. Nora Fridrichová, pokračující vedoucí *168 hodin*, také není patrně ideální šéfkou. Souček slibuje dořešení obou kauz. Neměli

bychom však sklouznout k chlácholení, že šlo o ojedinělé případy. Pracovní podmínky minimálně ve zpravodajství mají dlouhodobě velké slabiny, mezi něž patří i notorické zneužívání švarcsystému.

V neposlední řadě čeká Součkův tým makroúkol, co prostupuje všemi oblastmi televizní práce. Musí udržet krok s překotným technologickým vývojem. Televize se neúprosně sune od lineárního vysílání k rozkouskované digitální konzumaci na různých platformách. ČT si zatím na internetu počíná spíše opatrně. Předloni sice konečně představila nové iVysílání a začala i s původními web-only sériemi zaměřenými hlavně na mladší diváctvo, konkurence z Primy a zejména Novy však postupuje agilněji. Do toho všichni producenti audiovizuálního obsahu musí bojovat s globálními hegemony, jako je Netflix, i záplavou (polo)amatérské tvorby na YouTube či TikToku.

Nový ředitel ve svém projektu „Agenda 2029“ slibuje víc původní tvorby pro web a zvýšení uživatelského komfortu. Plánuje též revizi zpravodajských aplikací a webu, který skutečně patří mezi ty nejvíce předpotopní na zdejší online scéně. Aktivnější digitální role se nebude líbit komerčním televizím a vydavatelstvím, které budou říkat, že se ČT má starat zejména o své vysílání. Důvodně se budou odkazovat na platnou legislativu. Zákonem zadané úkoly pro veřejnoprávní média však potřebují už dávno revizi, protože s existencí internetu v zásadě nepočítají.

Vzhledem k dosavadní mediální politice vlády (viz *Host*, 2/2023) nemůžeme plodnou rozpravu o roli ČT očekávat. Smíme maximálně doufat, že se podaří v aspoň trochu rozumné podobě schválit plánované navýšení poplatků na sto šedesát korun. Důležitou roli bude hrát Souček. Právě on musí ze všech nejvíce uhájit navýšení před zákonodárci i širokou veřejností. Politická vyjednávání představují věčné břemeno pro každého ředitele ČT, o níz si stále mnoho vlivných lidí myslí, že by měla být ve skutečnosti státní televizi. To pochopitelně ředitel nesmí dopustit, ba naopak odvážnými reformami hrané tvorby i publicistiky dokázat, že veřejnoprávní principy zůstávají základním kamenem veřejného prostoru i po jeho digitalizaci.

Autor je novinář.



Švenk

TAKHLE PÁLÍ GUMA



Pavel Sladký

Napadlo by vás ze samotného titulu *Daaaaaali!*, že tématem filmu bude Salvador Dalí? Mně to popravdě nejdřív nedošlo. Pomohl až připojený obrázek a další informace. Ale právě tím, že je přede mnou vždycky o maličký krok napřed, si pro mě francouzský režisér a scenárista Quentin Dupieux udržuje zajímavost. Patří mezi nejproduktivnější, neoriginálnější a rozhodně nevtipnější evropské režiséry současnosti. Prosadil se nejprve jako muzikant a producent elektronické hudby pod nickem Mr. Oizo, pak přes videoklipy a středometrážní *Nonfilm* přešel k celovečerní hrané tvorbě. V jednom z jeho prvních filmů, načernalé a mysteriózní (nebo bizarní, jak chcete) komedii *Guma*, má hlavní roli pneumatika. Kutálí se pouští, objeví v sobě destruktivní telepatické schopnosti a vraždí lidi. „Proč? Proč ne!“ deklaruje Dupieux motto, které ho provází po celou jeho kariéru.

Francouzský režisér má smysl pro analogové, až rukodělně působící retro, zacyklení a smyčkování, překvapivé úkoly pro známé herecké tváře francouzské kinematografie a experimenty s vyprávěním. Takže v jeho mistrovském kousku *Kouření způsobuje kašel* o superhrdinské Tabákové patroly (u kterého je hřích, že dodnes nebyl uveden do české kinodistribuce) například vypráví jednu z historek mluvící barakuda. Ale protože se při tom ryba griluje, příběh zůstane... nedopovězený. A ve filmu *Neuvěřitelné, ale pravdivé* zase manželé Alain a Marie ve svém novém domě objeví zvláštní časoprostorový efekt, který jim obrátí život naruby a rozvine mimo jiné posedlost hlavní hrdinky (kterou hraje Léa Drucker) věkem a krásou.

Dupieux a stejně tak třeba skvělá dvojice Delépine a Kervern tak úplně nezapadají do nostalgickým prachem zasypané škatulky francouzské komedie, jak je vnímaná v Česku. Nezajímají se jen o zákruty vztahů mezi mužem a ženou nebo letní skopičiny četníků ze Saint-Tropez, ale zabírají se bizarností současného světa. Uchovávají si svou vyšinutost, a tím pádem překvapivost. Berou to od digitální přetíženosti až po sny ve snu, ve kterých se můžete mnohokrát setkat s Dalím, který byl sám sobě největším uměleckým dílem a jehož ego tomu odpovídalo. Koukat na Dupieuxovy filmy znamená pocítit závan tvůrčí svobody a dobře se u toho bavit.

Autor je filmový kritik a publicista.

Beat

MLHA NENÍ MIST, ALE DRISK



Pavel Klusák

S autorskou zpěvačkou z anglického Dorsetu PJ Harvey jsme stejně staří. Takže je mi jasné, že nové album *I Inside the Old Year Dying* nebude mladými posluchači popu asi ani zaregistrované, i když je pořád každá její deska neopominutelnou událostí jak pro mě, tak pro všechny ty, kteří s velkým předstihem vykoupili oba její pražské koncerty v Lucerně. Když jsem si vloni prohlížel v Británii její knihu, román ve verších nazvaný *Orlam*, viděl jsem, že je psaný vlastně bilingvně: Polly Jean se vrátila do rodného kraje a napojila se na běh času v dlouhodobém horizontu. Sáhla po staré lokální mytologii Dorsetu, rituálech a zvycích v životech dívek: průvodcem skrze koloběh roku je devítiletá Ira-Abel Rawles, pro kterou je čas vyprávění přechodovým rokem z dětství... tam dál. Je tu „údolí plné čarodějnic“, „nejhorší hlídači dětí na světě“, přízrační vojáci z občanské války a mnoho duchů vládnoucích lesům a polím. Spolu s tím vytáhla PJ Harvey archaický jazyk: ten prosákl i do alba, které zpěvačka postavila na několika textech z knihy *Orlam*. Mech není moss, ale mossy, místo výrazu melancholy zpívá PJ Harvey twanketen, mlha není mist, ale drisk. Množství poznámek pod čarou osvětluje kupu folklorních motivů.

Na svých raných albech PJ zkoumala hlavně svoje nitro, pocity, někdy aspekty vztahů. Přineslo jí to světový věhlas. Jak šel čas, Polly Jean odložila tuto polohu a potřebovala se napojit na veřejné věci, to bylo na albech *Let England Shake* a pak na *The Hope Six Demolition Project*. To už byly reflexe z válečných a sociálních reportáží — Kosovo, Afghánistán, chudinská čtvrt Washingtonu, které všechny osobně procestovala. Teď se uchýlila do míst, odkud pochází. Jako by zkoumala, zda je ještě pořád přítomná a k použití síla, která se tu nashromáždila ze zkušenosti předků a má rozměr mírné mystiky. Možná bych měl podobným způsobem zkoumat místa, odkud pocházím já, jestli tam ještě rezonuje portál k nadčasovým silám: jižní Čechy, Prahu 6, Klášterní zahradu nad svatou Markétou, Jelení příkop. Album se jmenuje *Já a moje smrt uvnitř starého roku* a obsahuje i píseň „Já a moje smrt uvnitř staré sebe sama“. PJ Harvey je zase naléhavá a zase intimní, a zase jinak než dřív. Teoretikové by jistě uměli pojmenovat typ feminismu vyjádřený heslem „jsme vnučky čarodějnic, které jste nestihli upálit“. Tento směr provozuje PJ na letošní výtečné desce v praxi.

Autor je hudební publicista.



SRDCE SVLAŽENÉ KRVÍ



Michal Svěrák

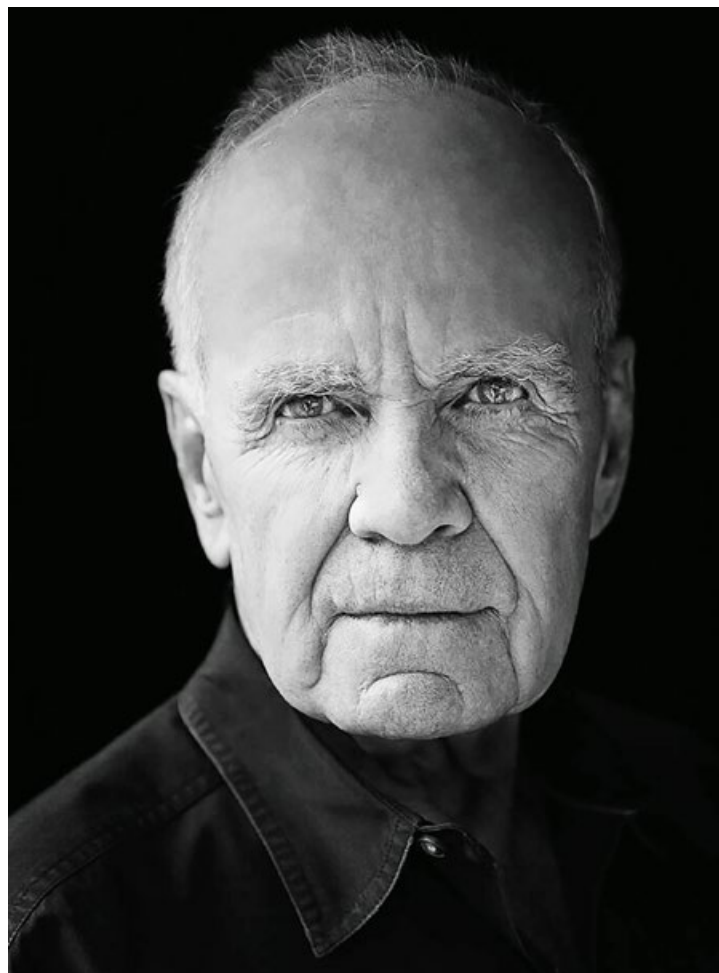
Když na prahu letošního léta v novomexickém Santa Fe krátce před dovršením devadesáti let zemřel americký prozaik, dramatik a scenárista Cormac McCarthy, definitivně se tím uzavřela jedna pozoruhodná kapitola nejen amerického, nýbrž povýtce též světového písemnictví. Neboť proroci a tvůrci jeho ducha se denně nerodí. Již za života vzbuzoval svým dílem, kde spása či osvícení nepřicházejí dokonce ani z temnot, rozporuplné reakce. Poté co si jej čtenáři takřka po třiceti letech konečně všimli, byl rázem pro jedny zpola poustevník, zpola středověký mystik, pro druhé jen nihilistický Louis L'Amour s tezaurem. Konec spisovatelovy pozemské pouti pochopitelně ponouká k prvotním úvahám nad jeho uměleckým odkazem. Jak ovšem smysluplně mluvit a psát o naplněném životě člověka, který byl ve svém tvůrčím zápalu tak často věren právě smrti?



Úvodem je třeba připomenout, že McCarthyho uměleckou tvorbu, impozantně se klenoucí mezi tímto a minulým stoletím, lze s jistotou mírou notorického zjednodušení rozdělit na období, v němž autor bezvýhradně náležel americkému Jihu a v němž naopak zastupoval a zpodobňoval americký Jihozápad. Můžeme tak ovšem učinit jen s vědomím, že ve skutečnosti ono druhé období nebylo nikdy stylisticky, žánrově ani motivicky jednoznačné a provždy odpoutáno od období prvního, nýbrž je jím takřka soustavně a dynamicky prostupováno, prosvětlováno a ozvláštňováno.

První tvůrčí etapa je poznamenána niterným soužitím mladého literáta s prostředím státu Tennessee, obzvláště pak s městem Knoxville a jeho okolím, jakož i vědomým navázáním na kulturní program jižanské renesance. S tím se přirozeně pojí McCarthyho počáteční mocné tíhnutí k tradicionalismu, regionalismu a ruralismu. Apalačský kraj, považovaný již na sklonku předminulého století mnoha folkloristy za zázračně zachovalou svatyni dávných lidových obyčejů, nebyl ovšem v jeho pojetí nikdy zdrojem idealizované venkovské pastorály, byť jej ještě v románovém debutu z roku 1965, příhodně nazvaném *Strážce sadu* (*The Orchard Keeper*, česky 2012), líčí coby přirozeně odloučené území, kde dosud přežívají starobylé hodnoty, přírodní moudrost, primitivní zručnost a archaická obraznost. Jazykově vytríbenou oslavou soběstačných, hrdých a čestných obyvatel hor a jasným odmítnutím civilizačního rozvoje a technického pokroku upoutal McCarthy na úsvitu své umělecké dráhy pozornost jižanských literárních elit, které se hlásily k hnutí „agrárníků“. Kniha byla sice zjevně psána pod silným vlivem Williama Faulknera, nicméně činila tak s natolik přesvědčivým výrazem, že věhlasný Walter Sullivan, profesor na Vanderbiltově univerzitě v Nashvillu, mohl jejího autora prorocky prohlásit za slibného tvůrce, obdařeného velkým talentem a „oslavujícího tradiční hodnoty tradičním způsobem“. *Strážce sadu* tak naplňuje ideální dobovou představu rurálního románu, v němž je zobrazen střet prostoty a morální ryзости venkova s moderní městskou civilizací, a to na útěsném pozadí cyklického střídání ročních dob, věčného působení obrodných živlů a mocného proudění takřka pohanských kosmických sil. Střet je to však navýsost marný, a tudíž tragický.

Zatímco McCarthyho románová prvotina ještě bezesbytku odpovídala hodnotovým východiskům a nárokům věku jižanské renesance, jeho další díla, vyjma rozsáhlého městského pikareskního románu *Suttree* (*Suttree*, 1979, česky 2012), již vypořádávají svět horských samot a hlubokých hvozdů v poněkud jiném, o poznání chmurnějším světle. V knize *Vnější tma* (*Outer Dark*, česky 2011) z roku 1968 se topografická přesnost takřka vytrácí a na její místo nastupuje fantaskně snové líčení nevykořenitelné zaostalosti, morální zvrhlosti, brutality a zločinu. Přesto McCarthy neupadá do šestákového sadismu nebo laciného naturalismu. *Vnější tma* je naopak skvostnou alegorií umně zahalenou do teskného hávu lidové balady. A podobně jako v úzkostném snu ani tady nezáleží na detailech příběhu, nýbrž především na atmosféře, na tíživé náladě osamění, bezvýchodnosti a beznaděje, kterou nedokáže triumfálně proniknout žádný technologický pokrok ani přesvědčivě diagnostikovat žádná psychologická analýza. Pohnuté osudy mladých sourozenců Cully a Rinthy a jejich krvesmilně zplazeného dítěte, pohozeného v lesích a nalezeného potulným dráteníkem, připomínají kruté biblické podobenství i antickou tragédii, kde se chudé a ponižené postavy pod neúprosnou vládou bohyně Ananké náhodně setkávají, dotýkají, střetávají a opět od sebe náměsíčně přechájejí, aniž by se mohly vzájemně poznat a pochopit. V duchu klasických gotických a černých románů se vnější přírodní prostředí plně podvoluje vnitřním stavům protagonistů a buduje pro ně strašlivé půlnoční jeviště, jakýsi úděsný



amfiteátr, do něhož se promítá jejich strach, vina i hněv. Tyto pocity na sebe záhy berou tělesnou podobu tří přízračných trhanů, vyzbrojených primitivním zemědělským náčiním, aby hubili to, co Culla, přestupník proti Božímu řádu, podvědomě touží zničit.

Roku 1973 McCarthy vydává svůj třetí román s názvem *Dítě Boží* (*Child of God*, česky 2009), v němž opět navštěvuje apalačský region. Tentokrát zachází snad ještě dál a předkládá čtenářům portrét Lestera Ballarda, společenského vydědence, vraha a nekrofila, který nalezne útočiště uprostřed divoké přírody a ta ho podivuhodně bezcitným způsobem přijme. Z hlediska zastánců pastorální tradice šlo o takřka rouhačskou ironii a zpustlost. A tak mohl tentýž Walter Sullivan o několik let později vyřknout nad autorem anathema. McCarthy podle něj svými dalšími romány přímo vyhlásil válku společenství a (křesťanskému) mýtu coby odvěkým zdrojům řádu a pravdy. V daném ohledu tedy relativně záhy a vědomě opustil hájemství tradicionalismu, leč zůstal oddán regionalismu a částečně i ruralismu.

Současně poznamenejme, že tento „negativní ruralismus“ *Vnější tmy* a *Dítěte Božího* je již bezvýhradně podřízen zřetelně formulované „gotické“ ideji viny, která utváří jak jeho významovou, tak i stylovou podobu. Postupem času se McCarthy neomezuje toliko na téma viny osobní (individuální), jako v případě *Vnější tmy* a *Dítěte Božího*, ale rozšiřuje své umělecké vidění o vinu společenskou a národní, což snad nejvýstižněji zachytil ve vrcholném díle z roku 1985 s názvem *Krvavý poledník aneb Večerní červánky na západě* (*Blood Meridian; or, The Evening Redness in the West*, česky 2009, 2019) o americké koloniální expanzi, případně civilizační, když ve svém předposledním

románu *Pasažér* (*The Passenger*, 2022, česky 2023) tematizuje světodějně drama vývoje atomové bomby.

Krom toho (či snad právě proto), že většina McCarthyho románů, a to i z pozdního období, je prodchnuta nekonvenční gotickou estetikou a citovostí, jde mnohdy rovněž o romány zasvěcení, jejichž historickým předobrazem je symbolický záznam tělesného dospění (proměna chlapce v muže) spojeného se spirituální, mystickou zkušeností. Toto zasvěcení je nicméně v duchu antiosvícenského romantismu vždy jistým způsobem pokleslé, neboť jeho adept, začasť s přispěním temného mystagoga, v závěru hledí do propasti, nebo se setkává s ďábelskými silami, jimž podlehne, případně je odsouzen k zatracení a věčnému bloudění. Můžeme tedy směle hovořit o zasvěcení do zla. Posilující křesťanská víra a naděje umlká, nebo se mění v deziluzi, v melancholii, v závrat z prázdného nekonečna nebo z mimodějné věčnosti, v pověrečnou hrůzu z démonického anebo v apatický pocit pomíjivosti. Lidské odhodlání a činy pozvolna hynou na zmrtvující nostalgii z konce civilizace. Degradace iniciační myšlenky, která je tak typická pro prózu dvacátého a dvacátého prvního století, naštěstí v McCarthyho případě neznamená sama o sobě degradaci uměleckou.

Vševládny pesimismus a tragické vidění světa ovšem nevyklučují humor ani komiku. Ve *Strážci sadu*, *Vnější tmě*, *Dítěti Božím*, *Všech krásných koních* (*All the Pretty Horses*, 1992, česky 1995, 2008, 2022), *Pasažérovi*, ale překvapivě místy i v *Krvavém poledníku* čtenář objevuje ojedinělé stopy humoru či spíše komična pramenícího z grotesky. Naopak *Suttree* humorem doslova překypuje. Jde však o humor mnohdy založený na excesu, rabelaisovský humor s nádechem morbidity.

Po iniciační cestě titulního hrdiny labyrintickým městem v románu *Suttree* se McCarthy odhodlal sestoupit do divočiny a dát vzniknout stěží souměřitelnému výtvaru extatického násilí a kosmické osudovosti, jímž je zmíněný *Krvavý poledník*. V nezměrných pouštích amerického Jihozápadu a severního Mexika sice lidská bytost nalézá sepětím s živly a vesmírem svou ztracenou (potlačenou) přirozenost, ale je to přirozenost svrchované bestialní, až monstrózní. Širé, vyprahlé planiny umožňují zakoušet nepoznatelné a nepředstavitelné, ale též vyvolávají pocity neurčité úzkosti a děsu. Skrývají výjevy, které se vymykají zdravému rozumu a běžné zkušenosti. Nechybí

jim sice vznešenost, nicméně ta odpovídá spíše klasické koncepci Edmunda Burka, podle níž nám mohutné přírodní jevy vzbuzující obavy připomínají naši nicotnost tváří v tvář mocným živelným silám než neméně známé interpretaci Immanuela Kanta, kladoucí důraz na velikost lidského subjektu, jenž dokáže tyto síly rozumově obsáhnout. Poušť *Krvavého poledníku*, již vládne neukojitelný bůh masakru, je ve skutečnosti vpravdě antikantovská, zbařená vši polidšťující personifikace a konečného účelu, kdy trs agáve, křemen, sup, netopýr nebo pavouk postrádají veškeré člověkem přisouzené taxonomické vlastnosti a význam. Všudypřítomná smrt v těchto neantropomorfních končinách přestává být bránou k věčnému životu, ale připomíná pád do nemyslitelné nicoty.

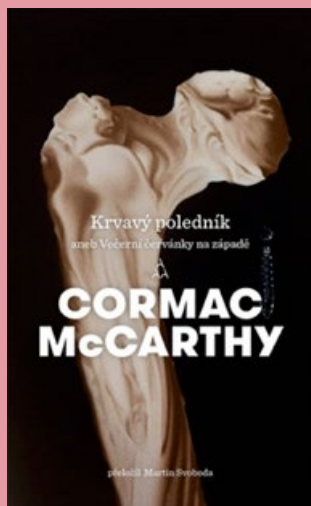
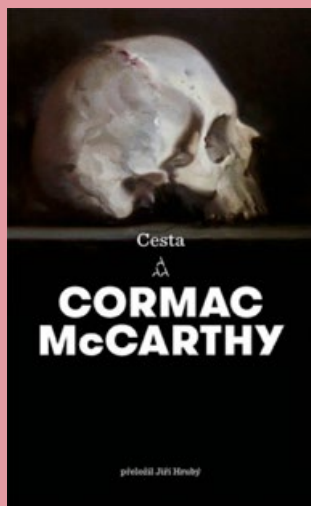
Od velkých angloamerických modernistů, jakými byli James Joyce a William Faulkner, McCarthy záhy převzal řadu formálních stylistických a kompozičních technik, aniž by se sám kdy stal pravověrným modernistou. V jeho slovesné tvorbě sice pravidelně, leč s různou vydatností narážíme na heterodoxní interpunkci a syntax, specifickou volbu adjektiv, snahu o dosažení co nejpřesnějšího výrazu, překrývání dějových linií, metafyzické exkurzy, mytické paralely, stylizovanou vypravěčskou neutralitu, záměrnou významovou neurčitost nebo důmyslné užívání podtextu, alegorie a symbolu, nicméně tato tvorba staví na odív též důsledně vyloučení jakékoli psychologizace postav, což se mimo jiné rozchází právě s podstatnými rysy modernistické estetiky. Románové protagonisty, respektive jejich myšlenky a citění, nahlížíme, snad jen vyjma onoho „gotického“ zpřítomnění, snů nebo halucinací, toliko zvenčí, skrze slovní projevy a činy, začasť lakonicky úsečné či na první pohled nemotivované, a tudíž zdánlivě nepochopitelné.

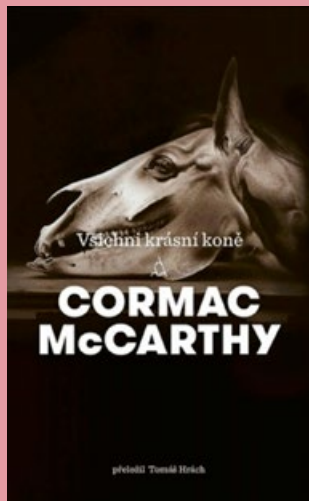
Čím naopak McCarthyho díla hojně oplývají, jsou neotřelá přirovnání, často spojovaná s jedinečnou metaforikou, z nichž ta nejpůsobivější budují svůj bezpříkladný čtenářský účín tak, že neočekávaně zasazují objekty každodenní lidské zkušenosti do širších kosmických, kosmologických nebo mytických souvislostí, namnoze s ozvuky apokalypsy, nebo jim přisuzují jakýsi běžným smrtelníkům nedosažitelný, nadsmyslový význam, čímž onu světskou zkušenost a veškerý svět umenšují. Jako kdyby se před našimi užaslými zraky odvíjelo tajné drama zatracení nebo vykoupení veškerenstva. Vhodným příkladem budiž scéna, v níž titulní hrdina románu *Suttree* putuje do divočiny, kde jej zastihne bouře:

Lesem dole bledounce prosvítaly kmínky bříz a na rozběsněném nebi se střetávaly jednotky strašidelných kavalérií, prastaré přízraky zmrtvýchstalých vyzbrojené rezavým válečným náčiním, a paralakticky se srážely jak postavy z masového hrobu, ze zadu podepřené a opásané a s hrůzným záměrem vržené řinčící nocí do odlehlejších roklín mezi tmou a onou temnotou, jež má teprve přijít.

Ostatně dílem, které nad jiné vyniká uvedenou numinózní estetikou, je opět *Krvavý poledník*, v němž obdobných obrazů napočítáme více než osmdesát.

S uvedeným typem přirovnání se nadto příležitostně pojí užívání neurčitých zájmen (například „nějaký“), a to zejména tehdy, jde-li o přirovnání k něčemu nevýslovně transcendentnímu, co není přístupno myšlenkové analýze, co nelze snadno uchopovat v pojmech. Právě tehdy se zadumaná a pátravá mysl odosobněného vypravěče snaží nalézt uspokojivě obrazné vyjádření své nezbadatelné a nepostižitelné představy nebo myšlenky. Zde pro změnu uvedme podmanivý výjev z románu *Hranice* (*The Crossing*, 1994, česky 1997, 2008, 2023), kdy mladý protagonista Billy Parham pozoruje nedávno lapenou vlčici:





Když se oheň rozhořel, její oči plály jako světla u bran nějakého jiného světa. Světa, který hořel na pokraji nepoznatelné prázdnoty. Světa vybudovaného z krve a z prubířského kamene krve, s krvavým jádrem i vnější slupkou, neboť jedině krev se dokázala postavit tomu prázdnu, které jej každou hodinou hrozilo pohltnit.

Rovněž v pozdních McCarthyho dílech, jakým je kupříkladu post-katastrofický román *Cesta* (*The Road*, 2006, česky 2008, 2019), jehož styl je o poznání koncentrovanější, sevřenější a úspornější, mají tato svébytná přirovnání své nezastupitelné místo:

Postavit se zpříma. [...] Zpříma vůči čemu? Něčemu bezejmennému v černé noci, rudné žíle nebo podloží. Co společně obíhají on i hvězdy. Jako ohromné kyvadlo vyrývající ve své kruhové síni každodenní dlouhé pohyby vesmíru, o němž neví nic, řeklo by se možná, a přece něco vědět musí.

McCarthyho svět totiž rozhodně není odkouzlený. Ba naopak jím prosvitá, a to i noci po všezkázném požáru na konci času, zvláštní druh mimoracionálního posvátna. Toto *sanctum* nelze zkratkovitě směřovat se svatostí nebo s dobrem coby morálními kategoriemi, případně s přítomností křesťanského Boha. Na rozdíl od svatosti je pro posvátno vždy určující úděs probouzející a obraznost rozněcující tajemno. A toto tajemno úzce souvisí se vznešeností, jak o ní byla řeč výše. Jde o stav pohrouženosti do vlastní nicoty vyvolaný bezprostřední, třeba jen tušenou, přítomností jedinečné nesmírnosti, moci, síly, majestátu a naprosté převahy. V takové konfrontaci člověk zakouší pocit pouhého tvora, pocit tajemného děsu, který může poklesnout až do strašlivé hrůzy a zděšení. S těmito negativními psychickými stavy se pak v protikladné harmonii pojí cosi upoutávajícího, zjitřujícího, ohromujícího a fascinujícího, cosi, co přináší libý moment uchvácenosti. Zcela zvláštní formou posvátna je pak v McCarthyho prózách démonično, které v sobě menším dílem nesou postavy Lestera Ballarda nebo nájemného vraha Antona Chigurha, ale jehož nejimpozantnějším literárním ztělesněním je ústřední antagonista z *Krvavého poledníku* soudce Holden. Pro tohoto skvělého řečníka, geniálního polyhistora, vraha

a pederasta, úspěšně uvádějícího do praxe jak Nietzscheho učení o nadčlověku či Hérakleitovu metafyziku války, tak i Baconovo *Nové organon*, platí, že strní nad každý pojem, přesahuje rozum i smysl, a nelze jej tudíž popsat. „Kým nebo čím byl, nikdo nevěděl,“ píše se o Holdenovi v historických memoárech Samuela Chamberlaina, jež posloužily za inspirační zřídlo tohoto monolitu zla. Podle Goetha působí démonično nejstrašněji právě tehdy, když číší z nějakého člověka. Takový jedinec si nás zřídka získá dobrým srdcem, ale sálá z něj úchvatná síla a má neuvěřitelnou moc nad lidmi, ba snad i nad živly. A kdo ví, kam až jeho vliv sahá?

Po dlouhém, šestnáct let trvajícím čekání vycházejí na podzim roku 2022 dva poslední McCarthyho romány — objemný, zprvu dramaticky epický *Pasažér* a doprovodná, dialogicky kontemplativní *Stella Maris*. Zejména *Pasažér* potvrzuje, že McCarthy zůstal po celou svou uměleckou dráhu oddaným regionalistou. Melancholicky laděný příběh nadějněho fyzika, automobilového závodníka a záchranného potápěče Bobbyho Westerna, muže nadaného, leč bezvýznamného, který namísto osoby záhadně zmizelé z paluby potopeného letadla hledá především sám sebe, se z velké části odehrává ve městě New Orleans, kde autor v šedesátých letech minulého století pobýval, aby se následně takřka symbolicky přesunul napříč zemí a skončil na španělské Ibize. I v tomto vyprávění se McCarthy, dost možná zřetelněji než kdy předtím, vyslovuje proti dvěma klasickým hodnotám západní civilizace, a to proti touze po ovládnutí hmotného světa a oslavě pokroku triumfálně završeného arcikacířským stvořením atomové bomby. Slovy jednoho z Bobbyho přemítavých přátel: „Ostří hrůz minulosti se otupuje a my takhle oslepení nevnímáme svět říticí se do temnoty.“ Je-li ovšem současně pravdivé tvrzení šéfa mexického kartelu z McCarthyho scénáře k filmu *Konzultant* (*The Counselor. A Screenplay*, 2013, česky 2013), podle něhož smrt jediného člověka není na subjektivní rovině odlišitelná od konce světa, pak nám úpadek a definitivní zánik lidstva či celého vesmíru může být prakticky lhostejný. Strasti Bobbyho Westerna i jeho chytřejší, laskavější a utrpenější sestry Alicie mohou spíše posloužit k tomu, abychom se snáze naučili, jak skrze empatii a obětavý soucit i s těmi nejmenšími tvory žít ve světě ovládaném vrtošivými bohy a jak dočasně přežít ve světě bez bohů, kde tragická konečnost je scelujícím osmyslněním bytí.

McCarthyho umělecké dílo, završené posledními dvěma romány, se dozajista může mnohým jevit jako odpudivě bezúčelná oslava pochybností, sklíčenosti a zmaru či jako fatalistická vidina života letmo zářícího mezi tmou a nicotou, kde člověk, podoban živé loutce, nalézá po hmatu jen jakási náhodně roztroušená zrnka pravdy. A přesto nám totéž umělecké dílo skýtá nevšední a cenné poznání. Poznání, že kosmos není jen divuplná, okouzlující katedrála, ale též zívající, netečná hlubina. Že Bůh zůstává i nadále nepochopitelný. Že příroda je v základu radikálně nelidská. Že žádné bytí není bez oběti. Že osvícenská idea svobody skrývá sled nepředvídatelných a nezvratných následků našich činů. Že instrumentální, samolibý rozum slouží k dosažení těch nejvyšších cílů jen tehdy, vztáhne-li člověk ruku na svého bližního nebo spáchá-li surovost na vlastním těle. Že skutky barbarství jsou mnohdy i znaky civilizace. Že cokoli povstane, musí padnout. Že hřích je začasté plodnější než svatost a ďábel je zvrhle tvořivý stejně tak, jako je Boží moc zhoubná. A najmě, že tajné srdce světa je třeba k nepřestávajícímu tlukotu každodenně svlažovat čerstvou krví.

Autor je právník a překladatel, publikoval monografii o McCarthyho díle *Svět v hrstí prachu*.



HLEDÁNÍ DOBRÉHO ŽIVOTA

Jan Gélyk

ERÓS A CIVILIZACE

Herbert Marcuse

PRVNÍ A DRUHÁ PŘÍRODA

Ivan Landa

DŮSLEDEK BIČE

Stuart Jeffries

BEETHOVEN Z VÝTAHU NIKOHO NEOSVOBODÍ

Sabrina Muchová



STO LET FRANKFURTSKÉ ŠKOLY

Ilustrace Václav Magid



Na podzim roku 1923 začal při Frankfurtské univerzitě působit Institut pro sociální výzkum, dnes známější coby Frankfurtská škola. Základní otázka Marxem inspirovaných myslitelů, jako byli Theodor Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin, Herbert Marcuse nebo Erich Fromm, tvořila nepochopitelný rébus: proč si lidé pořád nechávají líbit kapitalismus? Jejich kritická teorie pohlédla tehdy nečekaným směrem — ke kultuře, k estetice, k technologii. A začala léčba odcizení vlastní společnosti.



HLEDÁNÍ DOBRÉHO ŽIVOTA



Jan Géryk

Novinář a spisovatel Stuart Jeffries, autor kolektivní biografie Frankfurtské školy *Grandhotel nad propastí*, uvádí, že nejlepší texty několika generací jejích myslitelů nás poučují zejména „o nemožnosti a zároveň nutnosti myslet jinak“. Je něco špatného například na tom, když nám dnes algoritmy nabízejí stále více toho, co se nám líbí? Myslíme-li s Jeffriesem a Frankfurtskou školou „jinak“, odpovídáme, že ano. Nezůstáváme totiž u prvotního přitakání nárůstu našeho potěšení a klademe si třeba otázku po smyslu umění: není jím spíše prorážení kontinuity vkusu než jeho držení v zajetých kolejkách? Nejde však jen o umění. Teoreticko-kritické „myšlení jinak“, jakkoli je často formulováno poměrně abstraktním jazykem, je především vedeno hledáním dobrého života.





Historický kontext, z něhož se Frankfurtská škola rodí, je určujícím způsobem formován neúspěšným pokusem o socialistickou revoluci v Německu v roce 1919. Tato událost vyvolala snahu zkoumat podmínky, za nichž myšlení alternativ selhává, což se postupně stalo ústředním tématem nového Institutu pro sociální výzkum, založeného v roce 1923 coby centra přidruženého k Frankfurtské univerzitě. Tak se po prvních letech, kdy se ve Frankfurtu věnují spíše tradičněji marxistické sociální analýze (vždy však bez vyjádření podpory sovětskému režimu), začíná zejména po nástupu Maxe Horkheimera do funkce

ředitele (1930) na Institutu praktikovat svébytný typ „pesimistického“ (k revolučnímu nadšení skeptického) neomarxismu.

Myslitelé Institutu se tak za pomoci nástrojů marxistické teorie a freudovské psychoanalýzy snažili a snaží pochopit zvláště ty mechanismy, které vedou obyvatele západních společností k tomu, že podlehnou svodům dvěma hlavních předmětů kritiky Frankfurtské školy: jednak konzumní společnosti tažené reklamním průmyslem a jednak fašismu či dalším typům autoritářských a totalitních režimů. S obojím se museli kritičtí frankfurtští teoretici osobně potýkat. Coby ideologicky

nepohodlní intelektuálové židovského původu museli autoři jako Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Erich Fromm, Friedrich Pollock nebo Max Horkheimer po nástupu nacismu utéct z Německa, přičemž exil našel Institut ve Spojených státech. Tam zase mohli jeho členové nahlédnout v ještě čistší podobě než v Německu fungování konzumního kapitalismu. Po druhé světové válce například Fromm či Marcuse ve Spojených státech zůstávají, Institut jako takový se ovšem vrací do Frankfurtu. Svůj étos nadřazující teorii nad revoluční praxi si ponechával i nadále, což v Německu konce šedesátých let vedlo k napjatému potýkání

se řady představitelů Frankfurtské školy se studentskými radikály. Specifický temperament, způsobující, že od autorů spjatých s Frankfurtskou školou můžeme očekávat spíše publikaci obsáhlých teoretických děl než přítomnost na politických mítincích či demonstracích, je ostatně charakteristický i pro její další generace.

MDLÉ ŠTĚSTÍ

Pokud si chceme základní postupy *společenské kritiky* praktikované Frankfurtskou školou více přiblížit, můžeme se začít do úvah jejího současného významného představitele Axela Honnetha. Ten ve své knize *Patologie rozumu* uvádí, že společenský kritik či kritička nekritizují „jednotlivé události, chybná partikulární rozhodnutí nebo relativní nespravedlnosti, nýbrž strukturální vlastnosti sociální sféry jako celku“. Cílem společenské kritiky je jít za jednotlivostí a ukázat, jak problematické jsou samy institucionální mechanismy a interpretace potřeb člověka, které jsou vnímány jako přirozené.

Důležitým prostředkem, který v této své snaze společenská kritika podle Honnetha používá, je zhuštění teoretických vysvětlení společenských procesů do stručné formule, čímž tyto procesy převádí na společného jmenovatele. Rozpor „objektivních“ a „rozumných“ lidských potřeb s „patologickými“ cíli ovlivněnými dominantní formou společenského uspořádání tak kritická teorie vyjadřuje výrazy jako „jednorozměrná společnost“ (Marcuse), „spravovaný svět“ (Adorno) či „kolonizace životního světa“ (Jürgen Habermas). Tato označení popisují „výsledek vývojového procesu“, jenž chce kritický teoretik postihnout a přispět tím k obrácení vývoje směrem k souladu společenských struktur a potřeb člověka.

Existuje však ještě jeden koncept, k němuž se všechna výše uvedená označení „stavu sociální negativity“ sbíhají coby k ústřednímu pojmu kritické teorie. Je jím koncept *odcizení*. Klasická analýza charakteru a původu odcizení byla podána již v díle mladého Karla Marxe. Ten popisuje, jak kapitalistický způsob výroby s rostoucím množstvím vyrobeného produktu čím dál tím specializovanější dělbou práce a také koncentrací soukromého vlastnictví u čím dál menšího množství osob způsobuje, že dělník ztrácí kontrolu nad podobou produktu, který vyrábí, a ten naopak získává moc nad dělníkem. Dělník se však tímto neodcizuje jen od produktů své práce, ale i od práce jako takové. Práce,

tedy činnost definující člověka jako druh, se stává dělníkovi vnější a ten se cítí „svobodně činný už jen ve svých zvířecích funkcích, v jídle, pití a plození, nanejvýš ještě v bydlení, strojení atd.“. Připraven o předmět své produkce je pak dělník dále odcizen nejen od práce jako individuální činnosti, ale i od dělného rodového života, který spočívá v přetváření přírody, ve „zpracovávání předmětného světa“. Člověku je tak odcizena i příroda mimo něj, i jeho duchovní bytost, jeho lidská podstata. Konečně pak dochází k odcizení člověka od druhých lidí, neboť ve vztahu odcizené práce „každý člověk pohlíží na druhého člověka podle měřítka a vztahu, v němž je sám jakožto dělník“.

Kritičtí teoretici dvacátého století na Marxovu analýzu odcizení navazují a dále ji rozšiřují skrze propojení s díly o něco mladších autorů, inovativně zejména se zmíněným dílem Sigmunda Freuda. Především si pak pokládají otázku odcizení v kontextu společnosti, která se do značné míry zbavila materiálního strádání typického pro dělnictvo devatenáctého století. Co nyní s pojmem odcizení, ptá se například Marcuse v *Jednorozměrném člověku*, když lidé „ve svém autu, ve svém Hi-Fi přijímači, ve svých několikapodlažních bytech, ve svých kuchyňských přístrojích nacházejí své duše“. Zasažená v těchto souvislostech se kritická teorie orientuje na analýzu lidských potřeb, neboť sociální kontrola je zakotvena právě v oněch nových potřebách, které jsou vytvářeny a uspokojovány technologicky vyspělou konzumní společností a které Marcuse nazývá „falešnými“.

Pointou této analýzy pak je to, že člověk, jenž má uspokojeny pouze falešné potřeby, o sobě sice může tvrdit, že je šťastný, ale je šťastný jaksi „mdlé“, jak trefně vystihl Ben Agger. Rychlé uspokojování falešných potřeb totiž člověku brání, aby uspokojil ty potřeby, které jsou podle Ericha Fromma „objektivní“, specificky lidské — zejména lásku mezi bližními, transcendenci či potřebu orientačního rámce ve světě. Mdlost štěstí je tedy způsobena tím, že se člověk konzumní společnosti nachází, Marcuseho slovy, „ve stavu anestezií“. Opravdové štěstí však spočívá nejen v pocitu uspokojení, ale také v poznání a vědomí, včetně poznání společenské struktury, jejíž realita je ovšem masovou komunikací, kulturním průmyslem a vzdělávacím aparátem úspěšně zastírána. Odtud vyplývá, že přechod od mdlého k opravdovému štěstí předpokládá úzkostnou epizodu spjatou

s nazřením odcizené reality, což je však pro řadu lidí natolik hrozná představa, že raději dobrovolně zůstanou ve stavu anestezií a spokojí se se štěstím mdlým.

OBTÍŽNĚ VYSLOVITELNÁ BOLEST

Od konce sedmdesátých a začátku osmdesátých let se ovšem analýzy objektivních a falešných potřeb či odcizení objevují ve veřejném prostoru méně. Sociální hnutí inspirovaná marcuseovskou představou „kvalitativní změny“ společenské struktury i lidské subjektivity postupně slábnou, nová témata do diskuse vnáší spíše postmodernismus a i v rámci samotné Frankfurtské školy vrcholí generační obměna. V roce 1979 umírá Herbert Marcuse, v roce 1980 Erich Fromm a na druhé straně v roce 1981 publikuje Jürgen Habermas zásadní dílo *Theorie des kommunikativen Handelns* (Teorie komunikativního jednání), které obrací kritickou teorii od propojení s psychoanalýzou směrem k pragmatismu a filozofii jazyka. Ačkoli i Habermas promýšlí odcizení, když kritizuje skutečnost, že čím dál větší část jednání ve společnosti je jednáním instrumentálním (založeným na cenových mechanismech či administrativní regulaci), nikoli komunikativním (založeným na vzájemném dorozumívání), obrát k jazyku a možnosti nárůstu vzájemného porozumění v procesu modernizace mu umožňuje vidět limity zvětčování druhých lidí. To z Habermase činí autora, který je v rámci Frankfurtské školy považován za neoptimističtějšího ve vztahu k modernitě a osvícenskému projektu.

Problémem je však u Habermase to, že se až příliš zaměřuje na jazykovou komunikaci a aspekt porozumění u společenských vztahů, a opomíjí tak jejich fyzickou, emocionální, estetickou či erotickou stránku, kterým se starší autoři jako Fromm, Marcuse či Adorno výslovně věnovali. Orientace na jazyk a diskurs pak nadto teorii komunikativního jednání vede k jejímu omezení na vztahy mezi lidmi, čímž jsou opomíjeny vztahy lidí s věcmi, zvířaty a rostlinami, vlastním tělem či světem jako celkem.

To jsou výtky, které Habermasovi adresuje zřejmě nejvýznamnější zástupce současné mladší generace kritické teorie Hartmut Rosa, jehož dílo (bohužel zatím nepeložené do češtiny) je zásadní právě tím, jak při zkoumání vztahů lidského subjektu a světa vrací na scénu pojem odcizení jako ústřední pojem společenské



kritiky. Jak totiž ukazuje zmiňovaná Honnethova úvaha, společenský kritik se neidentifikuje až tak soucitně s artikulovaným utrpením, ale snaží se postihnout spíše tušené, obtížně vyslovitelné bolesti. A právě odcizení, v krajních případech manifestované jako úzkost, vyhoření či deprese, je takovouto obtížně vyslovitelnou bolestí. Přičemž v Rosově pojetí je odcizení ztráta schopnosti vztahovat se ke světu (ke druhým lidem, věcem, přírodě, umění či k transcendentnu) tak, že se se světem vzájemně pozitivně utváříme a zároveň mluvíme každý vlastním hlasem. Odcizení spočívá v tom, že subjekt světu nebo svět subjektu neodpovídá, jeden vůči druhému je chladný, němý.

Rosovo dílo je rovněž inovativní tím, že se nezaměřuje primárně na výrobní vztahy jako příslušníci nejstarší generace Frankfurtské školy ani na vztahy komunikace či uznání jako Habermas nebo Honneth, ale na sféru časových struktur a vztahů ve společnosti. Okolo nich ve svém díle *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne* (Zrychlení. Proměny časových struktur v modernitě) vytváří ambiciózní teorii modernity doby období, kdy zrychlují nejen výroba a komunikace, ale také tempo společenských změn či naší každodennosti (a to jak objektivně, kdy například zkracujeme trvání běžných činností, tak subjektivně, kdy je charakteristickým pocitem člověka nestíhání). Podrobně se zabývá motory, které společenské zrychlení pohánějí (kapitalismus, sekularizace a funkční diferenciacce, tedy proces, kdy se subsystémy typu ekonomiky, médií či práva osamostatňují a utvářejí si také své vlastní časové tempo), i důsledky tohoto zrychlení. A to ať už jde o proměnu našeho vztahu k prostoru, který se rychlou dopravou a komunikací „smršťuje“, o proměnu naší identity, která se stává se zrychlováním společenských změn stále více situačně podmíněnou, nebo o oslabování „pomalé“ demokratické politiky, které nezbývá než reagovat na změny ve více akcelerovaných subsystémech, zejména v ekonomice. V závěru knihy pak postihuje specifickou patologii pozdně moderních společností, v nichž zrychlení dosahuje takové míry, že přestáváme být schopni dění společnosti narativně postihnout, sestavit z něj příběh. Tuto patologii, jež je odcizující mimo jiné tím, že přispívá ke ztrátám orientačních rámců ve společnosti, nazývá „zběsilou strnulostí“ — vše těká až tak rychle, že to vede k pocitu, že se vlastně nic nemění,

neboť sestavování smysluplných narativů sice vyžaduje určitou dynamiku, nikoli však přílišnou.

SVĚT POD KONTROLOU?

Rosa se však i přes vypracování kritické teorie společenského zrychlení brání označením typu „guru zpomalování“ a zdůrazňuje, že to není zrychlení jako takové, co vede k odcizení, ale jen některé jeho specifické podoby. Vedle zrychlení vedoucího do stavu zběsilé strnulosti jde ještě o jednu modalitu, kterou Rosa detailně promýšlí nejprve v dílčích studiích vydaných po *Zrychlení* a především pak ve svém druhém velkém díle *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung* (Rezonance. Sociologie vztahu ke světu). Touto odcizující modalitou je zrychlení v režimu „dynamické stabilizace“. Diagnózu dynamické stabilizace, která je podle Rosy diagnózou celé modernity, rozpoznáme tak, že zrychlení, růst a neustálé inovace jsou nutnými podmínkami toho, aby společnost vůbec mohla uchovat a reprodukovat svou strukturu. Zrychlení a růstová dynamika jsou zde povinnými pro stabilitu společnosti.

Jak to souvisí s odcizením? Ve společnosti, v níž je neustálý růst systémovým imperativem, musí i jednotlivec neustále rozšiřovat své zdroje a zlepšovat své schopnosti, a to nikoli proto, aby vynikl nad ostatní, ale aby se vůbec udržel v systému. Takovýto člověk chápe svět nutně instrumentálně, zvěčňuje jej, pojímá jej jako zdroj k vytěžení, čímž však vylučuje možnost, aby s ním rezonoval, vzájemně se se světem pozitivně utvářel. Zvěčněný svět je totiž vůči člověku němý, odcizený.

Rosa nicméně nezavrhuje modernitu zcela. I přes tvrzení, že instrumentální činnost činí svět vůči subjektu němým, rychle dodává, že vědecké, technologické, právní či ekonomické zvěčňování světa je zároveň pro uchování a rozšiřování možností rezonance nutné. Právní regulace řady společenských jednání, peněžní ekonomika, vědecké a technologické vymožitosti typu očkování či železnice zajišťují kvalitu života důležitou k tomu, abychom svět nepojímali jako nepřátelské a nebezpečné místo, ale naopak s ním mohli rezonovat a pociťovat radost z žití v něm. Problém, který v pozdní modernitě vnímáme, je však ten, že si stále

Problémem je však u Habermase to, že se až příliš zaměřuje na jazykovou komunikaci a aspekt porozumění u společenských vztahů, a opomíjí tak jejich fyzickou, emocionální, estetickou či erotickou stránku.

Dobrý život není uchopitelný pouze číselným měřením zdrojů nebo pouze jazykem, ale celým smyslovým aparátem člověka.

více instrumentalizujeme i sám prožitek rezonance, který se stává prostředkem k jiným účelům a k němuž se tak nutíme, čímž i nakonec tradičně rezonantní prostory či aktivity činíme němými. Rezonanci vytěžujeme jako ostatní zdroje, když si například prikazujeme, že „musíme jít do přírody (abychom...)“, „musíme cvičit jógu (abychom...)“.

Takovýto přístup jde podle Rosy proti logice rezonance, neboť ta předpokládá, že svět (lidé, příroda, předměty) nám odpovídá vlastním hlasem, a nemůžeme jej tedy mít plně pod kontrolou. Tomuto tématu věnoval Rosa samostatné dílo, jakési kratší pokračování *Rezonance*, nazvané *Unverfügbarkeit. Unruhe bewahren* (Nekontrolovatelnost. Uchovávaní neklidu). Pro rezonanci je totiž nutný prvek spontaneity. Zde Rosa navazuje na Fromma (jemu patrně nejbližšího autora první generace Frankfurtské školy), jenž považuje právě spontánní, nečekané prožitky za momenty opravdového štěstí. Vyloučení nečekaného znamená vyloučení jinakosti. Setkáváme-li se pouze se stejným, nedochází k rezonanci, ale k pouhé ozvěně, jež nemá vlastní hlas,

což je v politické oblasti situace typická pro totalitní režimy. Totalizující ozvěnu tak stejně jako zvěcněnou němost můžeme považovat za momenty odcizení.

OPAK ODCIZENÍ

Jak tedy lze vidět, rezonanci Rosa chápe jako pozitivní protipojem vůči odcizení. Což je první poselství, které můžeme směrem k dalšímu vývoji kritické teorie v Rosových stopách podat. Rosa totiž zdůrazňuje, že má-li být odcizení analyticky užitečnou kritickou kategorií, pak vyžaduje rozpracování ideje svého opaku, toho, od čeho jsme odcizeni. Ukazuje, že již starší kritičtí teoretici měli představu takových pozitivních protipojmů, ať už jde o auru u Waltera Benjamina, erós u Marcuseho, Frommovo pojetí lásky či Adornovu (alespoň v oblasti umění) mimesis. Cílem teorie rezonance je navázat na uvedené, vytvořit pro tyto koncepty sjednocující pojem a ten ještě hlouběji a podrobněji promýšlet.

To souvisí s druhým poselstvím teorie rezonance, s odvahou vypracovat „sociologii dobrého života“. Důsledkem toho, že se

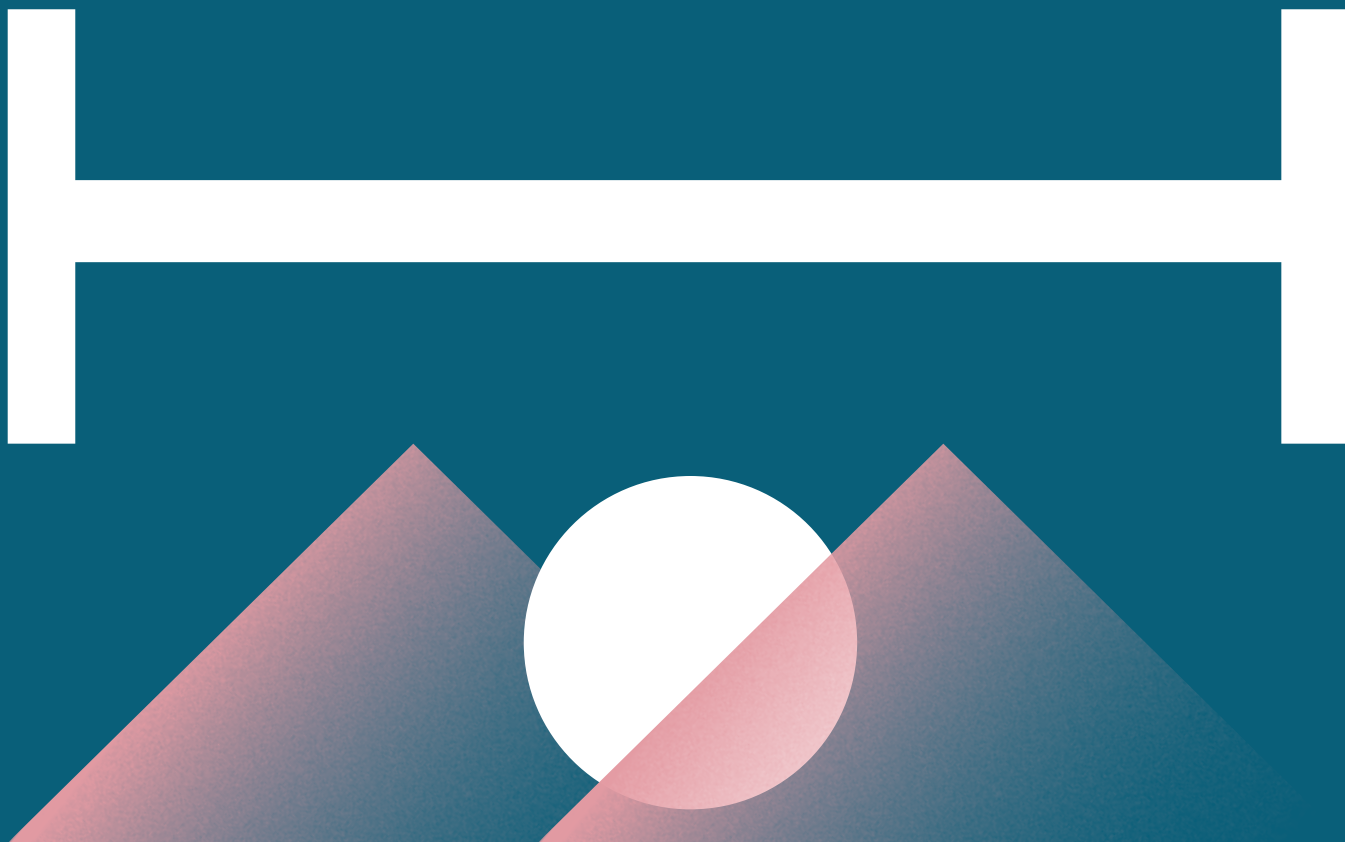
sociologie ve dvacátém století zdráhala s konceptem dobrého života pracovat, bylo podle Rosy to, že svůj kritický aparát zaměřila na oblast zdrojů (například příjmů či vzdělání) a na měření jejich nerovností. Dokonce i v politické a sociální filozofii převažovalo zaměření na otázky distributivní spravedlnosti. Kritika, kterou oživuje teorie rezonance, tak není jen kritikou funkční (zaměřenou na systémové krize ve společnosti) ani jen normativně-morální (zaměřenou na otázky nespravedlnosti a nerovnosti), ale též a především normativně-etickou (zaměřenou na překážky realizace dobrého života v daném společenském systému).

Konečně třetí poselství, vycházející právě ze skutečnosti, že dobrý život není uchopitelný pouze číselným měřením zdrojů nebo pouze jazykem, ale celým smyslovým aparátem člověka, ukazuje na propojení Rosovy kritické teorie s fenomenologickou filozofií. A to podle Alexise Grose až tak, že můžeme teorii rezonance nazvat „fenomenologickou kritickou teorií“. Typickým příkladem může být Rosova kritika ztráty komplexních smyslových prožitků světa v době, kdy se obrazovka stává uniformizujícím médiem pro celou řadu způsobů našeho vztahování se ke světu, ať už jde o práci, či komunikaci. Lidské tělo nejenže stojí mezi já a světem, ale je obojímu konstitutivním základem, tvrdí Rosa a důkladně se věnuje třeba lidskému dechu nebo kůži, na nichž zvláště poznáme, zda prožíváme odcizený, úzkostný, či naopak rezonující moment.

Jsou-li i tyto popisy smyslové otevřenosti světu součástí Rosovy „sociologie dobrého života“, zdá se být onou *societas*, kterou zkoumá, nikoli pouze společenství lidí, ale svět jako celek ležící na všech třech osách rezonance (horizontální, vztahené k ostatním bytostem, vertikální, vztahené k transcendentnu, a diagonální, vztahené k hmotnému okolí subjektu). Takto promyšlený koncept světa jako něčeho, k čemu můžeme přistupovat s láskou a nechávat jej promlouvat vlastním hlasem, může být inspirativní zejména v naší epoše, kterou v souvislosti s lidskými zásahy ve světě nazýváme antropocén. V neposlední řadě pak ukazuje společenství kritických teoretiků a teoretiček nikoli jako samoúčelných kritiků, ale lidí, kteří pěstují společenskou kritiku právě proto, že usilovně pátrají po dobrém životě.

Autor je právní teoretik a politolog.





HOST MASTERCLASS

Výrazné osobnosti kulturního života
hovoří o své profesi i životě

18. 10.

Brno | CED

**KAMILA
POLÍVKOVÁ**

30. 10.

Olomouc | Konvikt

**MIŘENKA
ČECHOVÁ**

15. 11.

Olomouc | Konvikt

**VÁCLAV
BĚLOHRADSKÝ**

Pro bližší informace sledujte
naše sociální sítě @casopishost



Státní fond kultury ČR

WWW.H70.CZ





ERÓS A CIVILIZACE



Herbert Marcuse

Politická předmluva ke třetímu vydání zásadní knihy Herberta Marcuseho *Erós a civilizace* (1955) o svázání lidských pudů v racionalisticky spravované společnosti. Marcuse předmluvu napsal v roce 1966, deset let od původního vydání, a ohlíží se na společenský vývoj ve světle nejen této knihy, ale stejně důležitého *Jednorozměrného člověka* (1964).



Erós a civilizace: tento titul vyjadřoval optimistickou, eufemistickou, ba i pozitivní myšlenku, totiž že vymoženosti pokročilé průmyslové společnosti by mohly člověku umožnit obrátit směr pokroku, zlomit neblahou jednotu produktivity a destrukce, svobody a represe — jinými slovy, naučit se radostné vědě (*la gaya scienza*), jak užívat společenského bohatství pro utváření světa člověka v souladu s jeho Životními Pudry, ve společném boji proti šířitelům smrti. Tento optimismus se opíral o předpoklad, že racionální důvody pro pokračující přijímání panství již nemají platnost, že životní nouze a nezbytnost lopoty se trvale prodlužují jen „uměle“, v zájmu uchování systému panství.

Zanedbával jsem fakt, nebo jsem snižoval jeho význam, že tento „zastaravající“ racionální důvod byl velmi posílen (ne-li nahrazen) ještě účinnějšími formami společenské kontroly. Právě ty síly, které učinily společnost schopnou pacifikovat boj o existenci, sloužily k tomu, aby se v individuích potlačila potřeba takového osvobození. Kde vysoký životní standard nestačí smířit lidi s jejich životem a vládci, „sociální inženýrství“ duše a „věda o lidských vztazích“ obstarají nutné libidinózní obsazení. Ve společnosti hojnosti (*affluent society*) je úřední moc sotva nucena ospravedlňovat rozsah svého panství. Dodávají statky; uspokojují sexuální a agresivní energii svých poddaných. Podobně jako „nevědomí“, jehož destruktivní moc tak úspěšně zastupují, stojí mimo dobro a zlo a princip sporu nemá v jejich logice místo.

Poněvadž hojnost ve společnosti závisí ve stále větší míře na nepřetržité výrobě a spotřebě tretek, prostředků ničení a na mrhání a plánovaném zastarávání věcí, individua se těmto požadavkům musejí přizpůsobit více než tradičními způsoby. „Hospodářský bič“, a to i ve svých nejvytříbenějších formách, již, jak se

zdá, nestačí zajistit pokračování boje o existenci v dnešní zastaralé organizaci, stejně jako zákony a vlastenectví patrně nestačí k zajištění lidové podpory pro stále nebezpečnější rozpínání systému. Vědecké řízení pudových potřeb se již dávno stalo životně důležitým činitelem v reprodukci systému. Ze zboží, které se musí kupovat a spotřebovat, se udělaly objekty libida. A národní Nepřítel, s nímž se musí bojovat a kterého je třeba nenávidět, je do té míry zohaven a zveličován, že může oživovat a uspokojovat agresivitu v hlubinách nevědomí. Masová demokracie poskytuje politickou výbavu pro provedení této introjekce Principu Reality. Nejenže dovoluje lidem (do jisté míry) volit své vlastní pány a podílet se (do jisté míry) na vládě, která jim vládne, nýbrž také umožňuje pánům zmizet za technologickým závojem produktivního a destruktivního aparátu, který řídí a zastírá lidské (a hmotné) náklady výsad a pohodlí poskytovaného těm, kdo spolupracují. Lidé, účinně manipulovaní a organizovaní, jsou svobodní. Nevědomost a nemožnost, introjektovaná heteronomie jsou cenou jejich svobody.

Nemá smysl vyprávět svobodným lidem o osvobození — svobodní jsme tehdy, když nepatříme k utlačené menšině. A nemá smysl mluvit o dodatkové represii, když se muži a ženy těší větší sexuální svobodě než kdykoli předtím. Ale pravda je, že tato svoboda a uspokojení proměňují zemi v peklo. Toto peklo se dosud soustřeďuje do jistých velmi vzdálených míst: Vietnamu, Konga, Jižní Afriky a do ghett „společnosti hojnosti“, jako jsou Mississippi, Alabama a Harlem. Tato pekelná místa vrhají světlo na celek. Je snadné považovat je jen za ostrůvky chudoby a bídy v rostoucí společnosti, která je schopna je postupně a bez pohromy odstranit. Tato interpretace je snad i realistická a správná. Ale otázka zní: odstranit za jakou cenu, a to ne

v dolarech a centech, nýbrž v lidských životech a v lidské svobodě?

Váhám použít slova svoboda, protože právě ve jménu svobody se páchají zločiny proti lidskosti. Tato situace není zajisté v dějinách nová. Chudoba a vykořisťování byly produkty ekonomické svobody. Zas a znovu na celém světě páni propouštěli lidi na svobodu a jejich nová svoboda se měnila v podrobení, ne vládě zákona, nýbrž vládě zákona druhých. Co začalo jako podrobení silou, se stalo brzy „dobrovolným otroctvím“, spoluprací při reprodukování společnosti, která rabství stále více odměňuje a zpřijemňuje. Větší a lepší reprodukce týchž způsobů života začíná stále jasněji a vědoměji znamenat, že se vylučují ony ostatní možné způsoby života, které by sprovedily ze světa raby a pány spolu s represivní produktivitou.

Dnes se toto spojení svobody a rabství stalo „přirozeným“ a hybnou silou pokroku. Prosperita se jeví stále víc a více jako nezbytná podmínka a vedlejší produkt samočinně se pohánějící produktivity, která stále hledá nová odbytíště pro spotřebu a destrukci, a to ve vnitřním i vnějším prostoru, zatímco se zabraňuje, aby se „nepřelila“ do oblasti bídy — doma i v zahraničí. Tak se na základě tohoto amalgámu svobody a agrese, produkce a destrukce mění obraz svobody: stává se projektem *zratu tohoto druhu pokroku*. Osvobození pudových potřeb míru a klidu předpokládá osvobození od represivního nadbytku: obrat ve směru pokroku.

To byla teze *Erótu a civilizace*, kterou jsem podrobněji rozvinul v knize *Jednorozměrný člověk*: že by se člověk mohl vyhnout osudu, který mu připravuje stát, jenž se stává státem blahobytu jako válečnický stát (*Welfare — Through — Warfare State*), jedině tím, že by dospěl k novému výchozímu bodu, kde by mohl přebudovat produktivní aparát bez onoho „niterného

asketismu“, který poskytoval psychickou základnu pro panství a vykořisťování. Tento obraz člověka byl určitou negací Nietzscheho nadčlověka. Je to obraz člověka, jenž je dostatečně inteligentní a zdravý, aby se obešel bez všech hrdinů a hrdinských ctností, člověka bez nutkání žít nebezpečně, čelit výzvám; člověka, který s dobrým svědomím udělá z života účel pro sebe, aby žil v radosti život bez strachu. „Polymorfní sexualita“ byl termín, kterým jsem naznačil, že nový směr pokroku bude záležet úplně na příležitosti uplatnit potlačené nebo zadržené *organické*, biologické potřeby: udělat z lidského těla spíše nástroj slasti než namáhavé práce. Zdálo se, že stará formule o rozvinutí obvyklých potřeb a schopností je neadekvátní a že nezbytnou podmínkou, obsahem osvobození je vznik nových, kvalitativně odlišných potřeb a schopností.

Idea tohoto nového Principu Reality se opírala o předpoklad, že hmotné (technické) předběžné podmínky tohoto vývoje se již vytvořily nebo by je bylo možno nastolit v pokročilých průmyslových společnostech naší doby. Bylo samozřejmé, že přenesení technických schopností do skutečnosti by znamenalo revoluci. Ale právě rozsah a účinnost demokratické introjekce potlačily dějinný subjekt, jednající činnou sílu revoluce: svobodní lidé nepotřebují osvobození a utlačení nejsou dost silní, aby se sami osvobodili. Tyto podmínky nově definují pojem Utopie: osvobození je nejrealističtější a nejkonkrétnější možnost ze všech dějinných možností a zároveň je to možnost nejracionálnější a nejúčinnější způsobem potlačená — potud je možností nejabstraktnější a nejvzdálenější. Žádná filosofie, žádná teorie nemůže odstranit demokratickou introjekci pánů do jejich poddaných. Jestliže ve společnosti, která je víceméně společností dostatku, produktivita dosáhla stupně, kdy se masy podílejí na jejich užitečných a kdy opozice byla účinná a demokraticky „zkrocena“, pak konflikt mezi pánem a rabem byl také účinně zkracen. Nebo spíše změnil svou společenskou polohu. Existuje a vybuchuje v revoltě zaostalých zemí proti nesnesitelnému dědictví kolonialismu a jeho pokračování v neokolonialismu. Marxovská koncepce předpokládala, že jedině ti, kdo jsou zbaveni výhod kapitalismu, by mohli změnit kapitalismus ve svobodnou společnost. Ti, jejichž existence byla pravou negací kapitalistického vlastnictví, by se mohli stát dějinnými činnými silami osvobození. Na mezinárodním dějišti marxovská koncepce znovu

získává svou plnou platnost. V té míře, v níž se vykořisťovatelské společnosti staly globálními mocnostmi, v té míře, v níž se nové nezávislé národy staly bojištěm jejich zájmů, „vnější“ síly systému. To nedělá z těchto rebelů posly humanity. Sami o sobě nejsou (právě tak málo, jako byl marxovský proletariát) představiteli svobody. Také zde platí marxovské pojetí, podle něhož by mezinárodní proletariát mohl získat svou intelektuální výzbroj zvnějšku: „blesk myšlenky“ by udeřil do „*naiven Volksboden*“ (prostonárodní půdy). Velkolepé myšlenky o jednotě teorie a praxe nejsou dodatečně doceněny vzhledem k chabým počátkům této jednoty. Revolta v zaostalých zemích však přece našla odpověď v pokročilých zemích, kde mládež protestuje proti represí v hojnosti a válce v zahraničí.

Revolta proti nepravým otcům, učitelům a hrdinům, solidarita s chudými a nešťastnými celého světa: existuje nějaké „organické“ spojení mezi těmito dvěma stránkami protestu? Zdá se, že existuje téměř pudová solidarita. Domácí revolta proti domácím poměrům se zdá být ve velké míře impulzivní a je obtížné definovat její cíle: zhnusení vyvolané „způsobem života“, revolta jako záležitost tělesné a duševní hygieny. Tělo proti „stroji“ — ne proti mechanismu sestrojnému k tomu, aby se život stal snazším a bezpečnějším a aby se zmírnila krutost přírody, nýbrž proti stroji, který nastoupil na místo mechanismu: proti politickému stroji, stroji korporace, proti kulturnímu a výchovnému stroji, který spojil požehnání a prokletí do jednoho racionálního celku. Stal se celek příliš velikým, jeho soudržnost příliš pevnou a stalo se jeho fungování tak účinným, že síla negativna se soustřeďuje v poněkud primitivních, živelných silách, které částečně dosud nejsou zvládnuty? Tělo proti stroji, muži, ženy a děti bojující nejprimitivnějšími nástroji proti nejbrutálnějšímu a nejničivějšímu stroji všech dob a držící ho v šachu: definuje guerilla revoluci naší doby?

Dějinná zaostalost se může stát opět dějinnou příležitostí obrátit kormidlo pokroku jiným směrem. Přebujelý technický a vědecký rozvoj je vyvrácen, když bombardéry vybavené radarem, chemické a „speciální síly“ společnosti dostatku jsou vysílány a rozpoutávány proti nejchudším lidem na této zemi, proti jejich chýším, nemocnicím a rýžovým polím. „Akcidenty“ odhalují substanci: strhávají technologický závoj, za nímž se skrývají reálné síly. Schopnost zabíjet a spalovat

v dosud nevídaném rozsahu a psychické postoje, které ji doprovázejí, jsou vedlejšími produkty vývoje výrobních sil v systému vykořisťování a útlatku. Zdá se, že se stávají tím produktivnějšími, čím pohodlnější se tento systém stává pro své privilegované poddané. Společnost hojnosti nyní dokázala, že je společností ve válce. Jestliže si toho nepovšimli její občané, všimly si toho jistě její oběti.

Dějinnou výhodou opozdilce, technické zaostalosti, je snad to, že přeskočí fázi společnosti hojnosti. Zaostalé národy může jejich chudoba a slabost donutit, aby přešly uplatnění vědy a technologie ve službách agresivity a plýtvání a aby udržovaly produktivní aparát à *la mesure de l'homme* (na míru člověka) pod svou kontrolou pro uspokojení a rozvíjení životních individuálních a kolektivních potřeb. Pro více než vysoce rozvinuté země by se tato příležitost mohla rovnat zrušení podmínek, za nichž lidská namáhavá práce (*labor*) navěky prodlužuje jako samočinně se pohánějící síla podřízení člověka produktivnímu aparátu a spolu s tím zrušení zastaralých forem boje o existenci. Zrušení těchto forem je, jak tomu bylo vždy, úkol politické akce. Ale v dnešní situaci tu existuje pronikavý rozdíl. Zatímco dřívější revoluce způsobovaly větší a racionálnější rozvoj produktivních sil, v dnešních nadměrně průmyslově rozvinutých zemích by revoluce znamenala zvrát tohoto zaměření: odstranění nadměrného rozvoje a jeho represivní racionality. Odmítnutí nadměrné produktivity, aniž by zdaleka znamenalo ulpívání na nezkaženosti, prostotě a „přírodě“, by mohlo být znamením (a zbraní) vyššího stadia lidského vývoje, založeného na vymoženostech technologické společnosti. Jakmile se přestane pokračovat ve výrobě zbytečných a ničivých statků (stadium, jež by mohlo znamenat konec kapitalismu ve všech jeho formách), bylo by možné odstranit to, čím člověka somaticky i psychicky mrzáčí jeho vlastní produkce. Jinými slovy, osvobození životní pudy mohou spíše pohánět přetváření prostředí a přeměnu přírody než pudy potlačené; agresi by při tom životní pudy podřídily svým požadavkům.

Dějinná příležitost zaostalých zemí tkví v tom, že v nich neexistují podmínky, které pracují pro represivní vykořisťovatelskou technologii a industrializaci, agresivní produktivitu. Sám fakt, že válečnický stát hojnosti rozpoutává svou zkázonosnou sílu proti zaostalým zemím, osvětluje velikost této hrozby. V revoltě zaostalých národů narážejí bohaté společnosti



v živelné a brutální formě nejen na společenskou revoltu v tradičním smyslu, nýbrž i na pudovou revoltu — biologickou zášť. Rozšířenost guerilly na vrcholu technologického století znamená symbolickou událost: energie lidského těla se bouří proti nesnesitelnému útisku a potlačení a vrhá se proti mašinerii represe. Snad rebelové nic nevědí o způsobech, jak organizovat společnost a budovat socialistickou společnost; snad je terorizují jejich vlastní vůdci, kteří o tom něco vědí, ale děsivá existence rebelů tkví v totální potřebě osvobození a jejich svoboda je protikladem nadměrně rozvinutých společností.

Západní civilizace vždy oslavovala hrdinu, obětování života pro obec, stát, národ. Málokdy si kladla otázku, zda stát a národ byly hodny této oběti. Tabu lpějící na nesporném přednostním nároku celku se vždy udržovalo a prosazovalo a udržovalo se a prosazovalo se tím brutálněji, čím více se předpokládalo, že se celek skládá ze svobodných individuí. Tato otázka se nyní klade — je kladena — zvenčí a vyslovují ji ti, kdo odmítají hrát hru bohatých — otázka, zda zrušení tohoto celku není nezbytnou podmínkou pro vznik opravdu lidské obce, státu a národa.

Šance jsou převážně na straně existujících mocností. Romantické není pozitivní hodnocení osvobozeneckých hnutí v zaostalých zemích, nýbrž pozitivní hodnocení jejich vyhlídek. Neexistuje žádný důvod, proč by věda, technologie a peníze znovu nevykonávaly dílo destrukce a pak dílo rekonstrukce podle svého vlastního obrazu. Cena pokroku je strašlivě vysoká, ale my vydržíme. Řekly to nejen oklamané oběti, nýbrž i jejich vlády. Existují fotografie, které ukazují řadu polonahých mrtvol z Osvětimi a Buchenwaldu. Nic a nikdo nemůže nikdy překonat tyto činy ani pocit viny, který znovu přechází v další agresi. Ale agresi lze obrátit proti agresorovi. Podivný mýtus, podle něhož ránu, jež se nehojí, může zhojit jen zbraň, která ji způsobila, nebyl ještě dějinami prokázán: násilí, které zlomí řetěz násilí, snad bude začátkem nového řetězu. A zatím, v tomto kontinuu a proti němu, bude boj pokračovat. Není to boj Erósu proti Thanatu, protože zavedená společnost má také svůj Erós: chrání, trvale prodlužuje a rozšiřuje život. A není to špatný život pro ty, kdo se přizpůsobují a potlačují. Ale v celkové bilanci se uplatňuje obecný předpoklad, že agresivita v obraně života

méně škodí životním pudům než agresivita v agresi.

V obraně života: tato věta má výbušný význam ve společnosti hojnosti. Nezahrnuje jen protest proti neokoloniální válce a vraždění, spalování povolávacích lístků za cenu vězení, boj za občanská práva, ale také odmítnutí mluvit mrtvým jazykem nadbytku, nosit čisté šaty, těšit se z tretek společnosti nadbytku, procházet výchovou k nadbytku. Nová bohéma, beatnici a hipsteři, mírové sbory — všichni tito „dekadenti“ se stali nyní tím, čím dekadence pravděpodobně vždy byla: slabým útočištěm hanobené lidskosti.

Můžeme mluvit o spojení mezi erotikou a politickou dimenzí?

Ve vražedné účinné organizaci společnosti hojnosti a proti ní nabývá nejen radikální protest, nýbrž i pokus formulovat, vyjádřit a vyslovit jej podoby dětinské, směšné nezralosti. Tak je směšné a snad i „logické“, že hnutí „volného projevu“ v Berkeley skončilo kraválem, který způsobilo to, že se objevil nápis s velmi obscénním slovem. Je snad právě tak směšné i oprávněné vidět hlubší význam v knoflících, které nosí někteří demonstranti (mezi nimi i děti) proti válce ve Vietnamu:

Revolta proti nepravým otcům, učitelům a hrdinům, solidarita s chudými a nešťastnými celého světa: existuje nějaké „organické“ spojení mezi těmito dvěma stránkami protestu?

Západní civilizace vždy oslavovala hrdinu, obětování života pro obec, stát, národ. Málokdy si kladla otázku, zda stát a národ byly hodny této oběti.

Make love, not war (Milujte se, neválejte!).

Na druhé straně, proti nové mládeži, která odmítá a bouří se, stojí představitelé starého řádu, který nemůže dále ochránit život, aniž by jej obětoval destrukci, mrhání a zkáze. Patří k nim nyní představitelé organizované práce, což je normální do té míry, v níž zaměstnanost v rámci kapitalistické prosperity závisí na ustavičné obraně panujícího řádu.

Mohou být pro blízkou budoucnost pochyby o výsledku? Lidé, většina lidí ve společnosti hojnosti, jsou na straně toho, co je, ne toho, co může být a co by mělo být. A panující řád je dosti silný a dosti účinný, aby ospravedlnil tuto věrnost a zajistil její trvání. Ale právě síla a účinnost tohoto řádu se může stát činitelem jeho dezintegrace. Trvalé udržování zastaralé potřeby celodenní práce (i když ve velmi omezené formě) bude vyžadovat rostoucí pustošení zdrojů, vytváření stále zbytečnějších zaměstnání a služeb a růst vojenského, destruktivního sektoru. Vystupňování války, stálá příprava na válku a totální administrativa snad dobře stačí udržet lid pod kontrolou, ale za cenu zhoršování morálky, na niž společnost ještě závisí. Technický pokrok, který je nutný pro

udržení panující společnosti, pěstuje potřeby a schopnosti, které jsou v rozporu se společenskou organizací práce, na níž je tento systém vybudován. Za automatizace určuje hodnotu společenského výrobku stále méně a méně pracovní doba nutná k jeho výrobě. Proto se zmenšuje reálná společenská potřeba produktivní práce a prázdno se musí zaplnit neproduktivními činnostmi. Stále větší část práce, která se dnes vykonává, se stává zbytečnou, marnotratnou a bezúčelnou. I když lze tyto činnosti za totální administrativy udržovat, a dokonce i rozmnožovat, zdá se, že pro jejich růst existuje horní hranice. Této hranice by se dosáhlo, kdyby nadhodnota vytvořená produktivní prací již nestačila zaplatit neproduktivní práci. Postupné omezování namáhavé práce se zdá být nevyhnutelné a pro tento případ systém musí obstarat zaměstnání bez práce. Musí rozvíjet potřeby, které překračují tržní hospodářství a mohou s ním být i neslučitelné.

Společnost hojnosti se svým způsobem připravuje pro tuto eventualitu tím, že organizuje „touhu po kráse a hlad po pospolitosti“, obnovu „styku s přírodou“, obohacení ducha a pocty pro „tvorbu pro tvorbu“. Falešný zvuk takovýchto prohlášení

naznačuje fakt, že v panujícím systému se tyto snahy mění ve spravované kulturní činnosti, podporované vládou a velkými akciovými společnostmi — v jejich prodlouženou výkonnou ruku v duši mas. Je zcela nemožné uznat takto definované snahy za snahy Eróta a za jeho autonomní přetváření represivního prostředí a represivní existence. Jestliže se mají tyto cíle splnit bez nesmiřitelného konfliktu s požadavky tržního hospodářství, musí se splnit v systému obchodu a zisku. Ale tento druh uspokojení by se mohl rovnat odepření, neboť erotickou energii životních pudů nelze osvobodit v odlišujících podmínkách výnosné hojnosti. Zajisté, konflikt mezi nutným rozvojem neekonomických potřeb, které by uvedly v platnost ideu zrušení práce (život jako cíl sám o sobě) na jedné straně a na druhé straně mezi nutností udržet potřebu vydělávat si na život, je zcela zvládnutelný (zvláště pokud „Nepřítel“ uvnitř a venku může sloužit jako hnací síla obrany *statu quo*). Tento konflikt se však může stát výbušným, budou-li jej doprovázet a prohlubovat očekávané změny v samé základně pokročilých průmyslových společností, totiž postupné podlamování kapitalistického podniku v průběhu automatizace.



Mezitím je třeba udělat některé věci. Systém má své nejslabší místo tam, kde předvádí svou nejbrutálnější sílu: ve stupňování svého vojenského potenciálu (který podle všeho naléhá na svou periodickou realizaci se stále kratšími intervaly míru a připravenosti). Tato tendence je patrně zvrátitelná jen nejsilnějším nátlakem a její zvrat by odkryl nebezpečná místa ve společenské struktuře. Její obrácení na „normální“ kapitalistický systém si lze těžko představit bez vážné krize a pronikavých ekonomických a politických změn. Dnes opozice vůči válce a vojenské intervenci proniká ke kořenům. Bouří se proti těm, jejichž hospodářské a politické panství závisí na ustavičné (a rozšířené) reprodukci stávající válečné moci, proti jejím „násobitelům“ a politickým orientacím, které nutně vyvolávají tuto reprodukci. Není těžké zjistit tyto zájmy a k válce proti nim nejsou třeba rakety, bomby a napalm. Ale tato válka vyžaduje něco, co je mnohem těžší vyrobít — rozšíření necenzurovaného

a nemanipulovaného vědění, organizované odmítání pracovat dále na hmotných a intelektuálních nástrojích, kterých se dnes užívá proti člověku, na obranu svobody a prosperity těch, kdo panují nad ostatními.

V té míře, v níž organizovaná práce působí k obraně *statu quo*, a v té míře, v níž se zmenšuje podíl namáhavé práce (*labor*) v materiálním procesu výroby, *intelektuální* dovednosti a schopnosti se stávají společenskými a politickými činiteli. Organizované odmítnutí vědců, matematiků, techniků, průmyslových psychologů a tvůrců veřejného mínění by mohlo dobře vykonat to, co stávka, a to ani masová stávka již nemůže vykonat. To, že tato idea se zdá být zcela nerealistická, nezmenšuje politickou odpovědnost, která je spjata s postavením a funkcí intelektuála v soudobé průmyslové společnosti. Intelektuální odmítnutí snad nalezne oporu v jiném katalyzátoru, pudové odmítnutí u protestující mládeže. Právě jejich životy jsou v sázce, a ne-li jejich životy, pak jejich duševní zdraví a jejich schopnost

působit jako nezmrzačené lidské bytosti. Jejich protest bude pokračovat, protože je biologickou nutností. Mladí lidé jsou svou „přirozeností“ v předních řadách těch, kdo žijí a bojují za Eros proti Smrti a proti civilizaci, která se snaží zkrátit „okliku k smrti“ tím, že kontroluje prostředky k prodloužení této okliky. Avšak v administrované společnosti biologická nutnost nevyúsťuje bezprostředně do akce; organizace vyžaduje protiorganizaci. Boj za život, boj za Eros je dnes *politickým* bojem.

Český překlad pořídil Lubomír Sochor koncem šedesátých let minulého století. Překlad vyjde v roce 2024 v nakladatelství Filosofía v ediční řadě Emancipace a kritika. Děkujeme Peteru Marcusemu, správci literární pozůstalosti Herberta Marcuseho, za svolení publikovat tuto předmluvu, stejně jako Marii Sochorové, držitelce práv k dílu Lubomíra Sochora, za svolení publikovat ji v Sochorově překladu.

Krátká radost Ji.hlava 2023

9. – 22. října
na dafilms.cz

Dívejte se zdarma
a hlasujte o nejlepší snímek



**dafilms.
CZ**



PRVNÍ A DRUHÁ PŘÍRODA



Ivan Landa

Herbert Marcuse (1898—1979), německý filosof a sociolog, jeden z nejvýznamnějších představitelů Frankfurtské školy žijící od roku 1934 v emigraci ve Spojených státech amerických, se v předválečných letech ponořil — stejně jako jeho souputníci, například Erich Fromm — do intenzivního studia Freudova díla. Nepřístupoval k němu však jako k psychologické teorii. Zajímal se o jeho metapsychologický rozměr. V poválečných letech se pokusil propojit Freudovu koncepci sexuality, kultury a civilizace s Marxovými analýzami kapitalismu a s marxovskou koncepcí dějin. Styčné plochy mezi Freudem a Marxem spatřoval ve filosofické antropologii, v pojetí člověka jako přírodní a současně společenské bytosti. Výsledky úvah shrnul v knize *Erös a civilizace* (1955), která představuje originální syntézu marxismu a psychoanalýzy. Do třetího vydání knihy v roce 1966 Marcuse sepsal „Politickou předmluvu“ (1966), v níž jednak zopakoval hlavní myšlenky *Eröta a civilizace*, jednak znovu připomněl, že Freudova metapsychologická koncepce a psychoanalýza vůbec mají silný politický náboj.

Knihu *Erös a civilizace* přeložil do češtiny koncem šedesátých let Lubomír Sochor. Překlad, opatřený Sochorovou úvodní studií nazvanou „Filosofická konfrontace

Marxe a Freuda“, měl původně vyjít v roce 1970 v Mladé frontě v edici Ypsilon. Sazba však byla rozmetána. Vysázenou verzí pro korektury spolu s původním strojopisem překladu se nicméně podařilo nedávno najít v Sochorově literární pozůstalosti. Obojí posloužilo jako podklad pro připravované vydání, které se plánuje na rok 2024 v nakladatelství Filosofia, v ediční řadě Emancipace a kritika.

Sochor se v šedesátých letech zasloužil o pořízení hned několika překladů Marcuseho textů do češtiny. Inicioval a zrealizoval překlad útlé Marcuseho knížky *Psychoanalýza a politika*. Svazek měl vyjít v roce 1968 v edici Otázky a názory; návrh obsahoval překlad dvou přednášek: „Teorie pudů a svoboda“ (1956) a „Idea pokroku ve světle psychoanalýzy“ (1956) a dále jednoho článku: „Zastarávání psychoanalýzy“ (1963). Svazek vyšel v roce 1970 v edici Filosofie a současnost. Sochor stál také za edičním návrhem na překlad Marcuseho knihy *Jednorozměrný člověk* (1964) a lektoroval návrh na vydání *Eseje o osvobození* (1969). Druhý návrh nebyl vůbec zrealizován, první ano, byť po více než dvou desetiletích od samotného Sochorova edičního návrhu.

Ohlas Marcuseho myšlenek nebyl v Československu vždy jednoznačně

pozitivní. V poválečných letech se měnil dle toho, jak se měnilo společenské a politické klima. Koncem padesátých let se předmětem polemik a diskusí stala Marcuseho sovětologická práce *Sovětský marxismus* (1958). Marcuse zde širavým způsobem zkritizoval jak marxismus-leninismus — podle něj nejde o teorii, natožpak o filosofii, nýbrž o ideologické schéma sloužící jako podezdívka společenského systému —, tak samotný společenský systém panující v Sovětském svazu, jemuž vytýkal, že reálně popírá ideály (například ideály svobody, rovnosti, spravedlnosti), jichž se nominálně dovolává a na nichž údajně stojí. V šedesátých letech byla tato Marcuseho kniha čtena explicitně jako kritika stalinismu.

Mezi marxistickými filozofy zaznamenaly v padesátých a šedesátých letech značný ohlas Marcuseho rané práce: (nejen) mezi hegelovskými badateli se četla kniha *Hegelova ontologie a základy teorie dějinnosti* (1932), studie „O filosofických základech pojmu práce v hospodářské vědě“ (1932) anebo články a eseje, v nichž Marcuse usiloval o smíření historického materialismu s Heideggerovou fundamentální ontologií; právě tyto texty stály u zrodu fenomenologického marxismu.

Vliv těchto Marcuseho děl je patrný zejména u Karla Kosika v *Dialektice*



konkrétního (1963). Kosík se z jedné strany ohradil vůči Marcuseho pojetí práce. Vytýkal mu, že práci pojímá ekonomicky nebo sociologicky, namísto toho, aby jí rozuměl ontologicky: jako ohnisku zrodu člověka a jako místu odlišení se člověka od ostatních živočichů. Kosík, opíraje se o Hegelovu myšlenku o souvislosti práce a „zadržené žádostivosti“, prohlašoval, že člověk je podobně jako ostatní živočichové především pudová bytost. Usiluje proto ve své činnosti primárně o uspokojení svých pudů, ať už je to hlad, nebo sexuální pud. Z bezprostřední pudové sféry („první příroda“) se ovšem člověk vyděluje, je-li s to odložit uspokojení svých pudů na později a vložit mezi potřebu a ukojení střední článek, jímž je *práce*. Zadržení žádostivosti v práci — to je přesně ten rozhodující moment, kdy vzniká člověk, ekonomie, společnost, kultura a civilizace. Z druhé strany Kosík od Marcuseho přejímá základní přesvědčení, že marxismus není schopen provést víceúrovňovou analýzu společností, neboť je přespříliš zacílen na studium dějinných epoch, společenských forem a strukturálních činitelů, ovlivňujících životy lidí, aniž věnuje pozornost konkrétnímu člověku a konkrétním podobám, jakých nabývá život lidí v různých dobách a na různých místech. Stejně jako Marcuse také Kosík hledal inspiraci ve fenomenologii a nabyl přesvědčení, že je potřeba obohatit marxismus, který je především teorií emancipace člověka skrze revoluci, o individuální perspektivu.

I když pozdní Marcuse se na rozdíl od Kosíka od fenomenologie jako inspiračního zdroje odklonil, nikdy neopustil stanovisko, podle něhož marxismus je teorií emancipace člověka skrze revoluci měnící od základu společenskou formu. Právě psychoanalýza, beroucí v potaz individuum, jeho přírodní složku a psychofyzický život, propůjčuje nezřídka mlhavým emancipačním představám a vizím ostré kontury. Marcuseho ústřední myšlenka zní přitom tak, že v emancipaci člověka jde o uvolnění pudové, zejména sexuální energie (nazývá ji souhrnně „Eros“), která je v moderních komplexních společnostech stále důmyslněji omezována a regulována kulturní hegemonií, stejně jako společenskými, politickými či ekonomickými institucemi. Psychoanalýza se tedy snaží pochopit pudovou složku člověka, jeho přirozenost, zatímco marxismus popisuje společenskou formu a její proměny v dějinách, mající vliv na tvárnění lidské přirozenosti. Jedině psychoanalytický marxismus proto může aspirovat na to, stát se kritickou teorií moderní společnosti vyznačující se narůstající komplexitou.

To je jádrem Marcuseho koncepce psychoanalytického marxismu, představené v knize *Eros a civilizace* a později dále rozvinuté v knize *Jednorozměrný člověk*, na niž kriticky navázal Robert Kalivoda. V eseji „Marx a Freud“ (1964) s Marcusem polemizoval a současně vedl dialog. Rozcházel se s ním nejen v hodnocení Freudovy metapsychologie, nýbrž také v odpovědi na otázku, v čem může být psychoanalýza pro marxismus přínosná. Pudová či podle Kalivody „biopsychická energie“ alias Marcuseho „Eros“ je naturalisticky vyložená spontaneita člověka. Freud ji naturalizoval, když ji označil za neosobní, neurčité „Es“ (Ono), jehož vůdčím principem je slast a dosažení uspokojení. Pudová energie však dříve či později naráží na překážky, zadržující či znemožňující uspokojení, tj. princip slasti je konfrontován s principem reality. Následkem toho se neosobní a neurčité „Es“ personalizuje a determinuje: Vzniká „Ich“ (Já), které napříště plní funkci kontrolora či regulátora pudové energie. Nad tímto Já se ovšem tyčí ještě vyšší kontrolní instance: „Über-Ich“ (Nad-Já), představující kolektivní významovou strukturu — kulturu, civilizaci. Každý z nás si ji osvojujeme během socializace. Reguluje pak naši pudovou energii zevnitř, bez našeho vědomého souhlasu či aktivního přičinění. Kalivoda v návaznosti na Freuda rozumí této pudové energii jako zcela základní vrstvě existence člověka. Z ní a nikoli v opozici vůči ní povstává ekonomie, společnost, etika, právo, kultura a civilizace. Kalivoda se podobně jako Marcuse zamýšlí nad otázkou, do jaké míry může emancipace člověka skrze revoluci rozřešit rozpor přítomný v člověku, jenž je přírodní a současně společenskou bytostí, respektive který je konfliktem a jednotou tří elementů: Onoho, Já a Nad-Já. S Marcusem pak sdílí optimismus, že je možné zharmonizovat přírodní a společenskou stránku, respektive zmiňované tři elementy.

Na okraj poznamenejme, že Kosíkovo stanovisko je docela jiné nežli Marcuseho a Kalivody. Přírodní stránku — žádostivost — má sice na zřeteli, nicméně výhradně v její práci zkulturnované, a tudíž zespolečenštěné podobě. Pro Kosíka je člověk v prvé řadě pracující, činnou subjektivitou. Kalivoda a Marcuse naproti tomu obracejí pozornost k hlubší vrstvě lidské existence, k neměnné přirozenosti člověka („první přírodě“), která je podle nich zřídlem veškeré činnosti, bez ní nelze vysvětlit a pochopit, že člověk je vůbec činnou subjektivitou. Kosíka zas více zajímá společenskost

(„druhá příroda“); pokládá ji za dějinnou a proměnlivou v důsledku revolučních přeměn společenské formy, čímž vlastně dává za pravdu Marxovi, který tvrdil, že člověk je souhrnem společenských vztahů.

V politicky zjištěné atmosféře roku 1968 se Marcuse stal na Západě teoretikem Nové levice a ideovým guru studentské revolty Pařížského máje. Jeho myšlenky však rezonovaly také u nás, mezi mládeží a studenty v průběhu Pražského jara a bezprostředně po něm. Vlivný byl Marcuseho ikonický esej „Represivní tolerance“ (1966), s podtitulem „Kritika čisté tolerance“, který vyšel v českém překladu. Zabývá se v něm otázkou, do jaké míry je praktikování tolerance osvobozující a zda může být v některých případech hlásání tolerance zástěrkou pro potlačování svobody. Nechala se jím inspirovat Jiřina Šiklová v partiích své knížky o studentském hnutí nazvané *Stoupenci proměn* (1969).

Počátkem sedmdesátých let se Praha stala centrem mezinárodního projektu koordinovaného tehdejší Československou akademií věd a zaměřeného na kritiku koncepcí Frankfurtské školy a kritické teorie společnosti. Do projektu byly zapojeny všechny země tehdejšího východního bloku. Přestože valná část výsledků měla ideologické zabarvení, vznikla řada zajímavých studií, z nichž mnohé zůstávají nevydané, například studie Ireny Dubské, která se na projektu podílela v pozici prekarizované pracovnice Ústavu pro filosofii a sociologii Československé akademie věd, provádějící rešerše a zpracovávající podklady pro jiné. Náplň, rozsah a osudy tohoto projektu nejsou dosud zmapovány, stejně jako dějiny normalizační marxistické filosofie, jejíž jednou kapitolou je právě zmiňovaný projekt. Ve stručnosti lze říci, že kritika Marcuseho vlivu na Novou levič a studentské hnutí se nesla v duchu Leninovy kritiky „dětské nemoci levičáctví“; Marcuseho pokusy o syntézu marxismu a psychoanalýzy byly kritizovány za to, že údajně mylně ztotožňuje sexuální a sociální revoluci; v neposlední řadě byla odmítána Marcuseho teze, že moderní komplexní společnosti — nehledě na to, zda jsou kapitalistické, či socialistické — nutně stojí a padají s moderní vědou a technikou, které člověku sugerují mylnou představu emancipace, založené na ekonomickém růstu a rozvoji výrobních sil: Marcuse byl tehdy kritizován za údajnou technofobii prosakující prý z jeho knihy *Jednorozměrný člověk*.

Autor je filosof.

O chybějících ženách ve Frankfurtské škole a styčných bodech mezi filozofy spojovanými s Institutem pro sociální výzkum a teoretičkami feminismu



DŮSLEDEK BIČE



Stuart Jeffries



Při práci na knize *Grandhotel nad propastí* mě neustále trápila jedna otázka: kde byly ženy? Omezovala se role žen v Institutu pro sociální výzkum jen na to, že geniálním mužům vařily kávu, přepisovaly rukopisy a zařizovaly cesty přes Atlantik, aby tito intelektuálové, v drtivé většině marxističtí Židé, mohli utéct před Hitlerem?

Kritická teorie, jak ji praktikovali ve Frankfurtu i v americkém exilu, pocho-pitelně obnášela spoustu psaní a přemýš-lení o útlaku Židů, útlakem žen se však téměř vůbec nezabývala, částečně proto, že ve Frankfurtské škole žádné významné ženy nebyly. U údajně radikální skupiny myslitelů dvacátého století se to zdá zvláštní, až ostudné. Stačí srovnat kritickou teorii Frankfurtské školy s tehdy novou a příbuznou psychoanalytickou teorií, k níž podstatnou a významnou měrou přispěly ženy jako Melanie Klein a Anna Freud. Jaká by byla Frankfurtská škola a kritická teorie, kdyby měla svou Rosu Luxemburg, Simone de Beauvoir, Hélène Cixous, Margaret Thatcher nebo Kate Millett (o níž se více zmíním později)? Dost možná bychom ji tolik neodsouvali na okraj zájmu jako dnes.

Nemůžeme zkrátka Frankfurtskou školu zahrnout jako další partu mrtvých bílých mužů, jejichž spisy nám již nemají co říct? Mohli bychom, ale nebylo by to šťastné. Frankfurtská škola mohla o útlaku žen sotva nevědět a těch několik pasáží, které její představitelé na toto téma napsali, inspirovalo hned několik feministických myslitelů. Například v Adornově knize *Minima Moralia. Reflexe z porušeného života* z roku 1951 je vynikající odstavec, v němž autor rozebírá pojem „ženskost“ s tím, že jde o produkt maskulinní společnosti, který ženy osvícensky ovládá a mrzáčí stejně jako přírodu. V naší civilizaci má příroda a ženskost mnoho společného: zdají se sice přirozené, ale mají jizvy po zmrzačení. „Má-li psychoanalytická teorie pravdu v tom, že ženy svou tělesnou konstituci zakoušejí jako důsledek kastrace,“ napsal Adorno kousavě (z čehož plyne, že tuto teorii neuznával), „díky neuróze tuší pravdu. Žena, jež si připadá zraněná, ví o sobě víc než ta, která se vidí jako květinu, protože to vyhovuje jejímu muži“. Podle Adorna tedy společnost ženy utlačuje, a to zejména tím, že je redukuje na ženskou roli, kterou musí plnit.

Ve své dřívější knize *Dialektika osvícenství* Adorno spolu s Maxem Horkheimerem napsal exkurs s názvem „Juliette aneb osvícenství a morálka“. Tvrdí v něm, že zcela sekularizované vědecké poznání

odmítá jakékoli morální hranice. Je-li Bůh mrtev, podle Nietzscheho je dovoleno vše; podle de Sadeho, jehož román *Juliette* Adorno s Horkheimerem dekonstruovali, je krutá podřízenost žen, popření jejich subjektivity a jejich redukce na sexuální objekty zvráceným důsledkem osvícenského ovládnutí přírody. Kantova snaha založit morálku na praktické racionalitě, tedy na používání rozumu, pak podle autorů knihy umožnila rozšíření chladně kalkula-jící, instrumentální, formální racionality, k níž patří i nadvláda nad přírodou a lid-stvem. De Sade je tak barbarskou temnou stránkou Kantova osvícenství. Útlak žen prý zřejmě v osvícenství nezačal, ale díky všeobecné podpoře instrumentálního rozumu jako nástroje osvícenského myšlení se rozšířil a posílil. Historik Frankfurtské školy Martin Jay v knize *The Dialectical Imagination* (Dialektická imaginace) tyto úvahy glosoval s tím, že právě instrumen-tální racionalita vedla k hrůzám dvacátého století: „Osvícenský sadismus vůči slab-šímu pohlaví ve skutečnosti předjímal poz-dější likvidaci Židů — ženy i Židy totiž jako objekty nadvlády ztotožňoval s přírodou.“

V jistém smyslu tedy existuje možnost solidarity mezi Židy a ženami, jež by mohla vycházet z podobných kořenů jejich útlaku. Některé pozdější feministky překvapivě zjistily, že kritická teorie, a zejména Adornovo dílo, je pro jejich práci inspi-rativní. V *Dialektice osvícenství* Adorno s Horkheimerem instrumentální rozum demaskovali jako novou mytologii ospravedlňující lež, jež má pod pláštíkem hladkého fungování buržoazní společnosti zastírat útlak, nadvládu a krutost. „Adorno ukázal, že to, co se v buržoazní společnosti jeví jako racionální řád, je iracionální chaos; tam, kde se předpokládá anarchická a iracio-nální realita, však odhalil třídní řád, který se pod tímto zdáním skrýval,“ napsala historička Frankfurtské školy Susan Borck-Morss v knize *Origin of Negative Dialectics* (Původ negativní dialektiky). Právě tato perspektiva našla odezvu ve feminismu, jak tvrdí Renée Heberle v úvodu knihy *Feminist Interpretations of Theodor Adorno* (Feministické interpretace Theodora Adorna): „Tam, kde některé feministky dokázaly historičnost domněle přirozených vlastností pohlavně diferencované existence, jiní ukazovali iracionální, mytickou, natu-ralizující sílu historicky konstituovaných pojmů mužství a ženství.“

Adorno si toho, jak filosofové-muži těchto historicky utvářených pojmů mužství a ženství využívají k útlaku žen,

všiml. Nietzsche jednou napsal: „Jdeš k ženě? Nezapomeň na bič.“ Adorno v knize *Minima Moralia* poznamenal, že Nietzsche si „ženu [spojoval] s neověřeným obrazem ženskosti pocházejícím z křesťanské civi-lizace, které jinak absolutně nedůvěřoval“. Ne všechny ženy byly ženské, ta představa však Nietzschemu vyhovovala. Jinými slovy, Nietzscheho rada byla od začátku k ničemu, neboť, jak napsal Adorno: „Ženskost je již důsledkem biče.“

Herbert Marcuse se několik let po zve-řejnění těchto Adornových slov neobával ženskosti, ale mužnosti, tedy toho, jak se ve vyspělých průmyslových společnostech, například ve Spojených státech amerických a v západní Evropě, z mužů staly humanoidní stroje prosazující princip výkonu. V knize *Eros and Civilisation. A Philosophical Inquiry into Freud* (Eros a civilizace. Filosofické zkoumání Freuda) z roku 1955 tento princip definoval jako „násilnou a vykořisťovatelskou produk-tivitu, která z člověka učinila pracovní nástroj“, a srovnával jej s principem rozkoše neboli Erótem, jehož pěstování by mohlo přinést osvobození od utlačovatelských, genderově podmíněných rolí, které muži musí hrát. V knize *An Essay on Liberation* (Esej o osvobození) z roku 1969 se Marcuse odvážil představit si nový typ člověka, „který odmítá principy výkonu, jimiž se řídí zavedené společnosti; typ člověka, který se zbavil agresivity a surovosti, jež jsou uspořádání zavedené společnosti vlastní; typ člověka, který není schopen vést války a tvořivě trpět; typ člověka s dobře vyvi-nutým smyslem pro radost a slast, který kolektivně i individuálně působí na sociál-ním a přírodním prostředí, v němž bude taková existence možná“.

Výborně, ale co ženy? V eseji „Marxism and Feminism“ (Marxismus a feminismus) z roku 1974 Marcuse tvrdil, že „ženské“ vlastnosti, například nenásilí, něha, vnímavost a citlivost, představují negaci mužských hodnot: „Tuto antitezi, defi-nitivní negaci agresivních a represivních potřeb kapitalismu jakožto formy kultury ovládané muži musí ztělesňovat socialis-mus coby kvalitativně jiná společnost.“ Tato analýza je samozřejmě problema-tická — měl-li pravdu Adorno a ženskost je důsledkem biče, přenesení „ženských“ vlastností do plánu utopie bude mít katastrofální následky.

Z přenesení osvobození žen do obec-nějšího utopického projektu se některým feministkám může dělat více než nevolno. Vezměme si například reakci Kate Millett

na její setkání s Herbertem Marcusem 25. dubna 1975. Geiselovu knihovnu na Kalifornské univerzitě v San Diegu jsem ještě nenavštívil, ale snad se mi to podaří. V tamním hudebním oddělení mají díky Ženskému centru Kalifornské univerzity dvě kazety, jednu devadesátiminutovou a jednu šedesátiminutovou, které toto setkání zaznamenaly nejlépe. Kate Millett šest let před setkáním s Marcusem vyšla doktorandská práce s názvem *Sexual Politics* (Sexuální politika) a od té doby se z ní stal klasický feministický text.

Několik neověřených, ovšem fascinujících záznamů tohoto setkání jsem našel na internetu. Podle webu marcuse.org Herbert Marcuse prý řekl, že vykořisťování sexuální pracovníce či modelky pózující pro nahé fotografie do pornočasopisu je něco jiného než brutální vykořisťování dělníka, který má dlouhé směny. Kate Millett na to údajně (a předpokládám, že sarkasticky) odpověděla: „Protože orál a práce v masážních salonech není moc těžká,“ a podle všeho dodala i něco zajímavého o „velkém bílém pánovi a instantním otroctví“.

Podle jiného neověřeného záznamu Millett o Marcusovi řekla: „Člověk z něj má dojem — který jistě vyvolává

neúmyslně — politického oportunismu: přišel zkrátka ten pravý čas, ženské hnutí se pěkně rozjíždí... využijme je ve věčném boji a ve velké svaté válce, abychom dosáhli pádu kapitalismu. Ženy jsou přece na zneužívání zvyklé.“ Až budu v San Diegu příště, musím ověřit, jestli se Kate Millett opravdu vyjádřila takto; pokud ano, její slova svědčí o tom, že Marcuseho spisy nejspíš nečetla, i když (si můžete myslet, že) jí dal na sebe číslo.

O vztahu mezi Frankfurtskou školou a feminismem je však třeba říct víc než jen to, že muži z Frankfurtu feminismus využili. Hlavním protipříkladem teze, že se snažili jen převzít boj jiných utlačovaných skupin, by mohla být Angela Davis. Intelektuální vývoj této přední feministické myslitelky rozhodně svědčí o tom, že ji kritická teorie Frankfurtské školy spíše inspirovala než zneužila.

Angela Davis — později afroamerická aktivistka, feministka a revolucionářka, která nějakou dobu patřila mezi „deset nejhledanějších osob“ na seznamu FBI, kterou prezident Richard Nixon označil za teroristku a kterou se kalifornský guvernér Ronald Reagan pokusil vyhodit z univerzity — patřila v šedesátých letech k Marcuseho

americkým studentům. Na první pohled se nezdá, že by zrovna ji mohly teoretické práce party německých židovských marxistů zaujmout. Jenže ji zaujaly.

Angela Davis se narodila v roce 1944 a vyrůstala v rasově segregovaném Birminghamu, ve městě v Alabamě, jež neblaze proslulo v době bojů za občanská práva. Afroameričané, kteří se odvážili veřejně demonstrovat za volební právo, tam čelili útokům psů a hasičským hadicím — a podle Angely Davis i horším věcem. „Vyrůstala jsem v době, kdy kvůli mezi-rasové debatní skupině, k níž jsem patřila, vypálili kostel, kam jsme chodili diskutovat. Vyrůstala jsem v době, kdy do domů v bělošské čtvrti poté, co se do nich přistěhovali černoši, nastrožili bomby,“ napsala.

Později získala stipendium na Brandeisově univerzitě, kde se v roce 1962 — během kubánské krize, kdy se Spojené státy a Sovětský svaz kvůli rozmístění sovětských balistických raket na Kubě ocitly na pokraji jaderné války — na jednom shromáždění seznámila s Marcusem a začala studovat jeho dílo. Částečně ji oslovilo nejen to, co nazvala „emancipačním příslibem německé filosofické tradice“, ale i to, že Marcuse vnímal

O vztahu mezi Frankfurtskou školou a feminismem je však třeba říct víc než jen to, že muži z Frankfurtu feminismus využili.



odvrácenou barbarskou stranu amerického snu. Jak uvedla v předmluvě ke sbírce jeho dopisů: „Právě proto, že se konkrétně a bezprostředně angažoval v odporu proti německému fašismu, byl schopen a ochoten odhalit i fašistické tendence v USA.“ K těmto fašistickým tendencím podle Angely Davis patřila významná strukturální role rasismu.

Některé pozdější texty Angely Davis i její agitování si lze vyložit jako pokračování Marcuseho snahy analyzovat fašistické tendence. Sama později tvrdila, že takzvaný „vězeňský průmysl“ je v rozporu s občanskými právy, za něž Afroameričané kdysi bojovali. „Hromadné věznění příliš velkého počtu barevných lidí v USA obecně vede k tomu, že nemají dostatečný přístup k demokratickým postupům a svobodám. Vězni nemohou volit, v řadě států nemohou volit ani ti bývalí, a má-li někdo za sebou vězeňskou minulost, nemůže sehnat zaměstnání.“

Podle Angely Davis je věznění příliš velkého počtu barevných důsledkem přesunu kapitálu z oblasti lidských služeb, bydlení, zaměstnání a vzdělávání do ziskových oblastí. „Všude na světě tak najdeme ohromné množství lidí, kteří nejsou schopni se uživit. Stávají se přebytečnými, a jsou tak často nuceni podílet se na praktikách, jež se považují za trestné. Proto na celém světě vznikají věznice, často s pomocí soukromých korporací, které na těchto zbytných lidech vydělávají.“ Marcuse se rozkvetu vězeňského průmyslu nedožil, s bystrou analýzou své studentky a s odsouzením této situace by však nepochybně souhlasil.

V šedesátých letech Angela Davis stejně jako řada jiných studentů nadšeně četla i Marcuseho esej „Repressive Tolerance“ (Represivní tolerance) z roku 1965, podle něhož je tolerance v domněle liberální společnosti formou mystifikace, která členy společnosti nutí přijmout rafinovanou formu nadvlády. Podle Marcuseho je proto nutný nový druh tolerance, včetně tolerance revolučního násilí. Vazba jeho eseje, podobně jako vazba „Rudé knížky“ Mao Ce-tunga, připomínala modlitební knížku či misál a studenti ji nábožně četli na svých stávkách vsedě. Některým kritikům, například Alasdairu MacIntyreovi, však její poselství připadalo skandální: „Pravdu [prý] mají revoluční menšiny a jejich intelektuální mluvčí, jako je Marcuse, a většina se musí osvobodit tím, že ji tato menšina s právem potlačovat konkurenční a škodlivé názory o pravdě poučí. To je zřejmě nejnebezpečnější ze všech jeho teorií — je totiž nejen nepravdivá, ale

pokud by se všeobecně rozšířila, prakticky by bránila každému racionálnímu pokroku a osvobození.“

Angela Davis si však z jeho díla odnesla něco jiného: „Herbert Marcuse mě naučil, že člověk může být akademik, aktivista, vědec i revolucionář.“ Studovala u něj na Brandeisově univerzitě a poté u Adorna ve Frankfurtu, a když pak v roce 1966 vznikla Strana černých panterů, táhlo ji to zpět do Spojených států částečně proto, že chtěla být součástí radikálních hnutí. Adorno byl k tomu skeptický: „Naznačil, že moje touha působit v tehdejších radikálních hnutích mu připomíná vědce z mediálních studií, který by se rozhodl stát se rozhlasovým technikem.“

Neodradilo ji to a vstoupila k Černým panterům i do klubu Che-Lumumba, černošské skupiny v rámci Komunistické strany Spojených států amerických. Stala se také profesorkou filosofie na Kalifornské univerzitě v Los Angeles, kvůli členství v komunistické straně ji však propustili. Později ji znovu přijali, v červnu 1970 ji ovšem vyhodili znovu, tentokrát za pobuřující projevy, v nichž policisty, kteří rok předtím potlačili studentský protest v takzvaném Lidovém parku v areálu Kalifornské univerzity v Berkeley, označila za prasata a vrahy. V srpnu 1970 již byla na útěku před spravedlností.

Angela Davis tehdy patřila mezi deset nejhledanějších osob na seznamu FBI kvůli své údajné roli v dodávkách zbraní pro Černé pantery, kteří osvobodili tři muže zvané bratři Soledadovi z budovy, kde je soudili za vraždu vězeňského dozorce. Nakonec ji zatkl a čelila obvinění ze spiknutí za účelem únosu a vraždy, za což jí hrozila i poprava. Soudní proces v roce 1972 ji sice osvobodil, jiní spoluobžalovaní a bývalí Černí panteré však skončili ve vězení — někteří na více než půl století.

Svého bývalého profesora Angela Davis vnímala jako osobnost, která ji intelektuálně osvobodila: „Koncem šedesátých a začátkem sedmdesátých let Marcuse sehrál důležitou roli v tom, že přesvědčoval intelektuály, aby vystupovali proti rasismu i válce ve Vietnamu a brali se za práva studentů. Zdůrazňoval, že mají v opozičních hnutích důležitou roli, což podle mého názoru vedlo k tomu, že se jich do těchto hnutí víc zapojilo. Marcuseho myšlení navíc odhalilo, jak silně ovlivňovala soudobá hnutí i jeho a jak svou angažovaností obrodil svůj způsob myšlení.“

Snad nejpřekvapivějším aspektem jeho vlivu na Angelu Davis však bylo to, jak

formoval její pohled na utopické možnosti vyjádřené v umění, literatuře a hudbě. Nebyl příliš srostlý s vysokou evropskou kulturou? zeptal jsem se jí v roce 2014, když jsem s ní vedl rozhovor. Nemyslel si přece, že se populární hudba vzpírá *statu quo*, a považoval ji spíše za součást kulturního průmyslu, která *status quo* zachovává — stejně jako si to o jazzu myslel Adorno. „Začínal měnit názor. Měl velmi klasické, evropské vzdělání, takže za kulturu považoval vysokou kulturu, ale později si myslím začal uvědomovat, že bychom ji neměli stavět proti té nízké. Měli bychom se zabývat tím, jak daná kultura působí.“

V knize *Blues Legacies and Black Feminism* (Dědictví blues a černošský feminismus) z roku 1998 Angela Davis píše o tom, jak zpěvačky jako Gertrude „Ma“ Rainey, Bessie Smith a Billie Holiday „vytvořily kulturní prostor pro budování společenství černošských žen z dělnické třídy... v němž chyběl tlak buržoazních představ o sexuální čistotě a „pravém ženskosti“. Celou knihou prostupuje Marcuseho pojetí umění jako poloautonomní zóny či jako jiné dimenze, v nichž si lze představovat utopie v protikladu k dominantním kulturám, které obžalovává.

Marcuse, stejně jako Adorno, který zase navazoval na Stendhala, psal o umění jako o „příslibu štěstí“. Co to znamená, vysvětlil v knize *Jednorozměrný člověk*, kde píše, že převládající řád „byl zastíňován, prolamován a vyvracen jinou dimenzí, která měla k řádu obchodu nesmiřitelně antagonistický poměr, obžalovávala jej a popírala“. Příslib štěstí Marcuse našel u holandských malířů sedmnáctého století, v Goethově *Vilému Meisterovi*, v anglickém románu devatenáctého století a u Thomase Manna; Angela Davis jej slyšela u Bessie Smith a Billie Holiday.

Nic z výše uvedeného nesmíme chápat tak, že z Angely Davis učinila feministku a revolucionářskou obhájkyňu osvobození Afroameričanů Frankfurtská škola. Nepochybně by k tomu dospěla i bez Marcuseho či Adorna a v knize *If They Come in the Morning...* (Pokud ráno přijdou...) líčí boje, které oni nevedli. Přesto ji myšlenky těchto mrtvých bílých mužů k jejímu celoživotnímu boji proti rasismu a mizogynii nesporně podnítily.

Autor je novinář a spisovatel.

Původně publikováno na webu nakladatelství Verso. Přeložila Sylva Ficová.

BEETHOVEN Z VÝTAHU NIKOHO NEOSVOBODÍ



Sabrina Muchová

Americký filosof Kumars Salehi v roce 2017 ve svém esejí „What Would the Frankfurt School Think of Social Media?“ napsal, že kdykoli se stane něco špatného, pomyslí si, že Adorno by to býval očekával. Salehi svůj text publikoval v době, kdy byl Donald Trump zvolen americkým prezidentem. Dnes, v roce 2023, kdy si připomínáme sto let od založení takzvané Frankfurtské školy, jejímž prominentním představitelem Theodor Wiesengrund Adorno byl, má tento sentiment stále svou platnost. Nechci tím říct, že Adorno jasnovidecky předvídal všechny katastrofy a politické turbulence dvacátého prvního století. Ve svém filosofickém projektu však popisuje společenské projevy a pnutí, které můžeme rozpoznat i v dnešní době: tlak na snadnou srozumitelnost za každou cenu; posuzování světa, druhých i sebe sama primárně na základě obecných kategorií na úkor jedinečnosti a zvláštnosti; anebo dominanci zisku a ekonomické využitelnosti v přístupu ke světu, k přírodě i k lidem. Specifikem Adornova myšlení je to, že v těchto postupech, které považujeme mnohdy za samozřejmé a nevyhnutelné, nachází nebezpečný podtón, respektive vyjadřuje přesvědčení, že jsou velmi často náchylné k využití či zneužití nebezpečnými formami diskriminace, útlaku

a násilného přístupu k lidem i k přírodě. Za nedílnou součást těchto společenských procesů přitom Adorno považuje také umění a populární kulturu.

Na první pohled by se mohlo zdát, že Adornovo uvažování o postavení umění a populární kultury v soudobých společenských podmínkách jednoduše vidí v populární kultuře zdroj posilování panujícího — a podle Adorna principiálně škodlivého — společenského systému, zatímco umění tomuto systému vzdoruje a kritizuje jej. Ačkoli Adorno populární kulturu skutečně takřka bezvýhradně ztrácuje, pozice umění není v jeho koncepci tak jednoznačná. Umělecká díla se mohou kompromitovat stejně snadno jako produkty populární kultury, a přispívat tím k udržování *statu quo*. Schopnost skutečně autentických uměleckých děl odporovat společenskému systému a poukazovat na jeho nedostatky je výsledkem komplikovaného a paradoxního procesu, který umělecká díla současně se společenským systémem úzce spojuje. Krom toho Adornovy představy o odlišení hodnotného umění, špatného umění a populární kultury jsou v dnešní době již neudržitelné. Nejenže pro Adorna je kvalitní sotva hrstka děl, ale samotné hranice mezi takzvaným vysokým uměním a populární kulturou,

kteří se Adornovi jeví být jasně dané, se v posledních dekadách stírají. Ostatně už v roce 1983 konstatuje Albrecht Wellmer, představitel takzvané druhé generace kritické teorie a Adornův žák, že Adornovy tradicionalistické postoje k umění i jeho teoretická východiska mu brání nacházet v populární kultuře emancipační potenciál a estetickou hodnotu. V návaznosti na pozitivní a optimistický přístup k moderním technologiím a populární kultuře z pera Waltera Benjamina vyjadřuje Wellmer přesvědčení, že populární umění je typické svou ambivalencí: může obsahovat „pozitivní potenciál pro demokratizaci a osvobození estetické imaginace, stejně jako potenciál pro kulturní regresi“.

Wellmerovo stanovisko mnohem lépe odpovídá současné situaci nejen populární kultury, ale i umění obecně. Spor o to, co je a co není progresivní či emancipační, jsme v poslední době mohli vidět například v diskusích o filmu *Barbie* režisérky Greta Gerwig. Pro někoho laciný a povrchní rádooby feminismus, pro jiné naopak subverzivní dílo. Pro Adorna by byla nepřijatelná už jen samotná myšlenka, s níž se v dnešní době běžně setkáváme, totiž že pro určování kvality díla jsou podstatné i subjektivní reakce recipientů. Adorno estetickou zkušenost



ze své koncepce téměř vylučuje, protože ji považuje za nespolehlivou: lidé mají podle něj tendenci si do uměleckých děl projektovat své vlastní představy a zároveň po nich chtějí, aby jim vycházela vstříc a aby bylo zřetelné, co jim nabízejí, ať už zábavu, poučení, nebo třeba dojetí a strach. Adorno takový přístup považuje za chybný, protože pro správné pochopení uměleckých děl je naopak potřeba se jim podřídit a následovat jejich vlastní dynamiku. Pokud budeme dostatečně vnímaví, můžeme pak pocítit silnou responzi a na okamžik nahlédnout za limity společenských struktur, jakmile však z uměleckých děl vystoupíme, jejich smysl nám opět uniká, protože jej zhruba řečeno nelze pojmově vyjádřit. Takto pojaté zakoušení uměleckých děl nezní jako rozptýlení na nedělní odpoledne, a tak není divu, že poslední dílo, které podle Adorna propojuje popularitu s hloubkou, je Mozartova *Kouzelná flétna*.

Adornova estetická koncepce je však ve skutečnosti udržitelná i v případě, že se oprostíme od jeho striktních a poněkud zkostnatělých názorů na to, která konkrétní umělecká díla jsou hodnotná. Důraz Adorno klade především na formální aspekty uměleckých děl a na jejich schopnost kritizovat a svým způsobem překračovat represivní postupy, s nimiž se dle jeho názoru obvykle, byť mnohdy nevědomky, setkáváme

v běžném životě. Můžeme se tak dohadovat, zda by Adorno byl schopen ocenit například počiny, jako jsou *Boj o moc*, *Bílý lotos* nebo třeba *Ostré předměty*. Všechny tři jmenované seriály jsou velmi formálně propracované a právě skrze své postupy vyprávění nabourávají postupy a struktury dominantní v naší soudobé společnosti: patriarchát, rasismus, sexismus, kapitalismus. V každém z nich přitom můžeme najít jiný přístup. Méně mediálně populární a také o něco starší *Ostré předměty* volí mimo jiné subtilní rozklad potřeby mít poznání skutečnosti jasně ohraničené a definovatelné tím, že do sledování děje tady a teď seriál zasazuje vzpomínky a představy či téměř halucinace, které hlavní hrdinka zrovna prožívá. Skutečnost se tím ukazuje být méně srozumitelnou, naše rozumové schopnosti méně spolehlivými; právě takové vnímání však mnohem spíše odpovídá reálnému zakoušení světa navzdory tomu, co se snaží prosadit, jak se domnívá Adorno, moderní společenské normy poznání, které si zakládají na jednoznačnosti. U nesmlouvavých satir *Bílý lotos* a *Boj o moc* by se mohlo zdát, že útočí na společenský systém daleko otevřeněji, jenže právě v situacích, kdy působí, jako kdyby nezastřeně vyjadřovaly určitý názor, vyznívají tyto názory neupřímně, prázdně a falešně, čímž oba seriály podřívají soudobý hodnotový systém daleko efektivněji a také mnohem

promyšleněji. Ať už progresivní názory na vztahy mužů a žen nejmladšího Albieho z trojgeneračního klanu Di Grassů v druhé řadě *Bílého lotosu*, nebo občasně záblesky určité míry morálního citění Siobhan Roy nebo Kendalla Roye v *Boji o moc* (například ve scéně, kdy Shiv Roy vehementně a téměř v panice protestuje proti podpoře kandidáta na budoucího prezidenta Spojených států, který zastává „fašistické“ názory), obojí působí jako prázdné floskule bez jakéhokoli skutečného významu, natož autenticity. Normativní a hodnotový systém našich západních společností se v obou seriálech, byť mají rozdílná vyznění i odlišné postupy, jeví jako absurdní a nefunkční. Každý jedinec se pachtí za nějakým více či méně velkým cílem, ale ve skutečnosti jeho činnost spíše připomíná psa, který se honí za vlastním ocasem; a čím úspěšnější a mocnější člověk je, tím víc narušená a dysfunkční bude patrně jeho psychika. Žijeme v systému, který nás kontroluje a ničí, tvrdí Adorno, ale my to nevidíme a jenom dál posilujeme jeho mechanismy a udržujeme jej při životě.

Adorno se přitom nedomnívá, že by umění, jakkoli hluboké a autentické, mohlo stávající společenskou situaci zásadně změnit. Na rozdíl od Waltera Benjamina, který dostupnost umění s pomocí technologií považuje za prostředek politické emancipace, nemá podle Adorna umění na zásahy do společenského systému žádné prostředky a jeho masová dostupnost jej naopak připravuje o jeho sílu. Beethoven ve výtahu poslouží jako kulisa, nikoli jako záblesk naděje pro společenskou změnu. Současná dostupnost mnohdy estetizovaného „obsahu“, umění i populární kultury především díky internetu a sociálním sítím ovšem spíše vyvolává otázku, nakolik se protíná Benjaminem vyzdvihaná politizace umění, které je dostupné všem a ztrácí elitářský status, s estetizací politiky, před níž varuje jako před nástrojem totality.

Adornova skeptická pozice nakonec nabízí poměrně nosné východisko, protože za společenský přínos umění považuje především to, že umění vůbec je, čímž se dokládá, že stále ještě existují síly rezistence vůči represivnímu společenskému systému a potenciál pro jeho změnu. Ale nakonec ani Adorno i přes svou oblibu Proustova *Hledání ztraceného času*, filosofického náhledu na svět a podezřívavost vůči populární kultuře nebyl vůči jejím projevům imunní. Najdeme totiž fotografii, na níž sedí Adorno před zrcadlem — a fotí si selfie.

Autorka je estetička.

Adorno se přitom nedomnívá, že by umění, jakkoli hluboké a autentické, mohlo stávající společenskou situaci zásadně změnit.

MADLENKA VENDULY CHALÁNKOVÉ



Pop nebo art?

Kaiser nebo Lábus?

Co nejvíc nesnášíte na svých rodičích?

Špatná otázka.

Co vás vzrušuje?

Šnorchlování na Krétě. A míchání barvy.

Váš největší strach.

Opakuje se mi noční můra, že jsou Vánoce a já pro nikoho nemám dárek.

Na čem jste závislá?

Na tvorbě, kočkách, cigaretách a kávičce.

Co potřebujete, abyste byla šťastná?

Lásku.

Váš největší zlovyk.

Hlavně to kouření.

Co vám připomíná koala?

Olalá. A taky trojúhelník, to asi tvarem hlavy.

Jaká je vaše nejoblíbenější pomazánka.

Troufám si tvrdit, že jsem pomazánkový specialista. V dětství asi pomazánka ze sádla na chlebu, v dospívání pak vajíčková a kvasnicová od mojí maminky. A moje nynější klasiky jsou: budapeštská a nivová s česnekem.

Vaše nejčastěji užívaná slova nebo fráze.

„Na druhou stranu, jak já vždycky říkám: počkejme ještě.“ Ministr Síkela.

Kdo byste chtěla, aby vás objal?

Maminka, tatínek, babička, Michal a Miladka.

Vaše iniciační kniha.

František Gellner: *Bázně*. To mě přivedlo ke čtení. Ale taková zásadní, co mi četla maminka, byl *Skaut Jiřík*.

O co jste v životě přišla?

Jednou v Přerově na nádraží jsem přišla o peněženku. Byla v ní šupina z kapra, aby se v ní držely peníze. A byl silvestr.

Váš nejoblíbenější domácí spotřebič?

Všechny mám ráda. Viktor Pelevin: „Už dávno jsem si všimla, že nic tak neobšťastní ruského humanitně orientovaného intelektuála jako koupě nového elektrospotřebiče.“ Nejoblíbenější bude asi vysavač. A dneska bych řekla topinkovač.

Co je nejlepší na světě?

Kurátor Radek Wohlmuth, kamarád Jiří Zahrádka, kapely Jaromíra Švejdíka, affogato v Riverside Coffe v Maloměřicích, kočky, moře.

Román nebo báseň, ve které byste chtěla žít.

V básni Ivana Martina Jirouse „Otakarovi D.“: Potkat blázna / je možná štěstí // Potkat štěstí je / k zbláznění / milá / proč sis blázna / za muže vzala // Za starých časů / Humpolcem chodil Richard / ptal se který je den // Máta jsme ho / zlá děťátka / v úterý tvrdila / že je středa // Nyní rád / sám bych / Richardem byl // Durman a blín / durman a blín.

V čem jste v životě selhala?

Pole, které jsem zdělila po dědovi, obdělává soused. Letos tam jsou brambory.

Který spisovatel by měl napsat vaši biografii?

Ladislav Klíma.

Jakou knihu právě čtete?

Mlýn na mumie od Petra Stančíka.

Vendula Chalánková je výtvarnice, konceptuální umělkyně a autorka komiksových stripů.



Autoservis

Z NEDOMRLCŮ LÁZEŇSKÝMI ŠVIHÁKY



Ondřej Macl

Nikde jsem se nezkažil tolik jako na lázeňských léčebných pobytech. Celé to začalo křivou páteří, rodinným dědictvím v podobě šroubovitých skolióz a lordóz. Ortoped Bláha se s osaháváním mého třináctiletého těla příliš nezdržoval a vyslal mě do jakéhosi sochařského ateliéru (chcete-li, do ortoticko-protetického centra), kde mě oplácali namočenou sádrou a podle odlitku mi vytvořili korzet na míru.

Stal jsem se tehdy na několik let želvou. Krunýř se mi zařezával do kůže, jež na více místech fialověla, a tlačil mě na přidušené plíce. Tentam byl požitek ze spánku. A když jsem z krunýře vylezl, musel jsem cvičit. Ale ani to k přerodu v mrštného úhoře nestačilo, a tak mi Bláha předepsal dvouměsíční pobyt v dětském oddělení Lázní Bělohrad.

Jsi Čech, Čech, Čech, narovnat se snaž!

Na uvítanou mě tam kluci z učňáků chytli v noci za ruce a nohy a vtírali pastu s paštikou do mých dlouhých vlasů. Z kazetáku hrál do zblbnutí Orlík. Ani krunýř vás neubrání před dravci. Když jsem byl přijat, směl jsem se účastnit křtu jiných nováčků nebo jsem hlídal u dveří při odpoledním klidu, aby někomu do milování za prádelníkem nevpadnula sestra. Při vycházce jsem si poprvé frajersky potáhnul z cigarety (což se pak se mnou táhlo deset dlouhých let). Ale nejradši jsem si vystál frontu na jeden ze dvou kompjútrů, kde jsem se mohl stát na omezený počet životů Aladinem, princem z Persie, vládcem kolonizací, homo neandrtálcem, bombermanem, pampuchem, vlakovým strojvedoucím či Mariem v montérkách dupajícím po nebohých želvách...

*Idem si bez respektu pre svoj ciel
Som ten čo buduje svoj cigánsky sen.*

Další roky jsem stoupal v hierarchii směrem nahoru. Samozřejmě tu byla i nějaká ta rehabilitace: chodilo se na procedury, na vířivky a perličkové koupele v tom lepším případě, v tom horším na vás vyšla bolavá masáž nebo skotský střík. Cvičili jsme zvlášť i společně,

polonazi v zrcadlové síni pod vyobrazením dvou nahých ideálních těl jak z učebnice anatomie, kde u každé části těla visela vysvětlivka, kdybyste náhodou váhali nad rozdílem paže od stehna. Nedivím se, že pár samečků neovládalo svou erekci. Dokonce jsme cvičili i v bazénu, nebo jsme se v pauzách topili.

Před večerí jsme my, patnáct plus, měli povolenou vycházku, a tak jsme spěchali do zámeckého „věčka“ na houbu, jinde nám nenalili, a z jukeboxu jsme si do fotbálku pouštěli Rytmuse nebo naschvál třeba „Když jde malý bobr spát“, abychom namíchli štamgasty. Ale někdy měla službu Mengelka, která by nám mohla dát dejchnout, a to jsme si smotli brčko někde na hřišti, protože o existenci trávy neměla šajnu. Byla to pro ni zelenina stejně jako pórek a králičí oči jsme měli beztak ještě z bazénu.

Jednou za čas pozvaly sestry provinčního DJe, který pro nás uspořádal takzvanou piškotěku (tančení bez návykových látek). Matně si vybavím i karneval, ale k dispozici byly jen tělové barvy, většina šla za opačné pohlaví, ti kreativnější se ovázali toaletákem na Tutanchamona. Vtipálek s největším hrbem dostal při zábavě záchvat, všichni jsme si mysleli, že se jen předvádí. Zrovna začínalo hrát: „I like to move it, move it.“

Naposledy jsem jel do lázni v osmnácti, později to pojišťovna neproplácela. A to už jsem byl král. Padl jsem si do oka s frajerem, který měl s sebou příruční chemickou laboratoř, a moje fyzioterapeutka, jen o pár let starší, mi nabídla tantra masáže. Kecám. Měl jsem nově leda terapii na koních. A v pátek večer jsem docházel na programy pro skutečné lázeňské hosty, což byly buď tančírny do houslového kvarteta, nebo přijel někdo z televize. A byl jsem zas najednou ten nejmladší, vrstevník jejich vnoučat, jako bych tam vůbec nepatřil — kdyby mě pod košilí nesvíraly plástve korzetu.

*To lázeňští šviháci jsou,
vrchní sestra s družinou jim velí.
Když necvičí, tak tancujou,
aby hned na vozík nemuseli.
To lázeňští šviháci jsou,
dokud je návraty nerozdělí.*

Anetě už taky bylo osmnáct. Z programů jsme chodili přes osvětlenou bažantnici, kde jsme se štípali do paží a stehen. Ale než se z toho stalo něco víc, zmizela do Liberce. Jel jsem ji tam jednou navštívit. Zašli jsme k Ještědu a pak se motali bezcílně v kopcovitých ulicích. Když jsme se zastavili v baru na kulečník, přizvala dalšího kamaráda, jen se mnou se očividně nudila. Dokonce mu nabídla i přespání. A tak jsme zalehli všichni tři na její postel, on vysportovaný jen v boxerkách, já zachumlaný na samém okraji s úmyslem co nejrychleji usnout a jsem si skoro jistý, že spolu v noci něco měli.

Aspoň ten krunýř jsem už nosit nemusel.

Autor je spisovatel a performer.

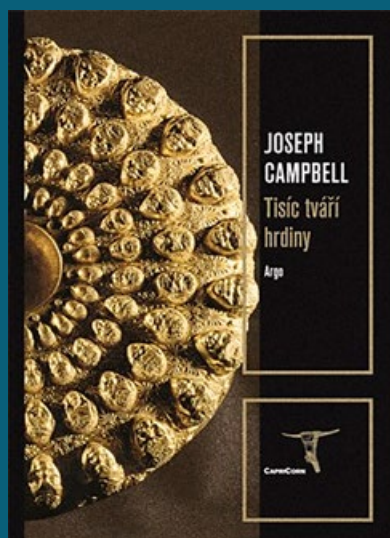


CESTA HRDINKY



Klára Vlasáková

Když Joseph Campbell vydal v roce 1949 knihu *Tisíc tváří hrdiny*, v níž analýzou světových mýtů dospěl k podobě archetypální cesty hrdiny, jednalo se o počín, který měl mimořádný vliv. Jenže v tomto vyprávění o vyprávění o hrdinech-autorech a hrdinech-postavách přece jen něco podstatného chybí.



Campbellovi, toho času vyučujícím na ženské Sarah Lawrence College, se za jeho knihu nedostalo akademického uznání a jeho práce se neprobojovala do sylabů. Kniha *Tisíc tváří hrdiny* se však vydala na jinou, překvapivější cestu. Během let se z ní stal manuál, někdy až doslovně, takřka nábožně přejímaný, s jehož pomocí konstruují autoři a autorky po celém světě své příběhy. S velkým nadšením se Campbellův přístup setkal především v Hollywoodu. Režiséři jako George Lucas, tvůrce *Hvězdných válek*, tvrdí, že bez Campbellova pojetí by ve vytváření svých fikčních světů pohořeli, nebo vytvořili jen slabý odvar svých úspěšných děl. Ačkoli bylo Campbellovo pojetí inspirativní a přístupné, připadalo některým hollywoodským producentům zdoluhavé. A jestli je Hollywood v něčem nepřekonatelný, tak ve své schopnosti destilovat a zjednodušovat. Autor a pedagog Christopher Vogler tak nejdříve vytvořil shrnutí Campbellových tezí, které kolovaly po amerických studiích, a později v roce 1992 vydal knihu *Scenáristova cesta* (v letošním roce vyšla v češtině v nakladatelství NAMU, v překladu Martiny Williams Buchlové), jež z *Tisíce tváří hrdiny* do velké míry vychází a zároveň ji aplikuje na několik úspěšných filmů. Každý scenárista se tak může dozvědět, jaké parametry by měl mít příběh hrdiny, který opouští známé a bezpečné, aby se po přestání mnoha nebezpečí a zkoušek vrátil zpět s předmětem, znalostí nebo schopností, kterou nepospěje jen sobě, ale především ostatním. Campbellova práce si tedy po chladném akademickém přijetí našla své vděčné odbytiště a minimálně pro některé autory se jeho pojetí stalo pomocnou rukou, jež je vytáhla z bažin vývoje doposud stojatého příběhu.

Jenže v tomto vyprávění o vyprávění o hrdinech-autorech a hrdinech-postavách přece jen něco podstatného chybí.

Krátce po vydání *Tisíce tváří hrdiny* začal Campbell dostávat dotazy, kam se v jeho pojetí vytratily ženy. Píše o hrdinech — ale kde jsou hrdinky? Campbell odpovídal, že velké mytologie a mýty jsou vyprávěny z mužské perspektivy. Ženy jsou zastávkami, které hrdina během své cesty mine, jinými slovy: ženy zkrátka „jsou“. Nepohybují se — jsou místem, kam se chtějí dostat ostatní. Podle Campbella jsou průvodkyněmi — múzami, odměnou nebo bohyněmi, jsou zdrojem bytí i smrti. Dobrodružství spojené s pronásledováním monster a ničení nepřátel je vyhrazeno mužům. Campbell zároveň zjistil, že kdyby chtěl do své knihy přidat hrdinky, musel by se zaměřit na jiný

žánr — pohádky. Ty často vyprávěly matky svým dětem, takže tam perspektiva hrdinek nechyběla. Zároveň si ženy pohádkami zpestřovaly nekončící koloběh domácích prací, a z vyprávění se tak stávala forma komunikace. Toto poznání Campbella nicméně nevedlo k otázce, nakolik je důležité, kdo a z jaké perspektivy příběh vypráví; namísto něj si ji položila až feministická literární kritika, která spolu s postmoderním rozlámáním velkých příběhů začala zohledňovat nejen to, co je vyprávěno, ale i kým, proč a pro koho.

UMLČENÉ ŽENY NEJSOU BEZ NÁSTROJŮ

Americká folkloristka a pedagožka Maria Tatar ve své dva roky staré knize *The Heroine with 1001 Faces* předkládá pozoruhodné protiteze ke Campbellovi, když píše, že není jen třeba dosadit do stávajícího popisu hrdinské cesty ženu, ale je třeba vůbec uvažovat nad novými, jinými způsoby, jak vyprávět.

„Narativní oblouk, který je vedený konfliktem a dobýváním, naprosto selhává coby model ženské zkušenosti,“ píše v jedné části. Tatar na obdivuhodném vzorku hrdinek — od Filomély z Ovidiových *Proměn* přes Šeherezádu po Hermionu Granger — ukazuje jiné přístupy k vyprávění. V případě analyzovaných ženských postav jde totiž především o hodnoty jako zvědavost, kuráž, vzdor nebo péče o své okolí, nikoli o dobývání, potírání a zabíjení. „Žádná z hrdinek není dominantní ani se nesnaží obstát za každou cenu,“ píše dále Tatar. „Místo toho se hrdinky neustále vyvíjejí, zpochybňují autoritu a legitimitu řádu, v němž žijí, bouří se, vzdorují a požadují změny.“

Pozoruhodné potom je, jak Tatar píše o způsobu, kterým hrdinky své příběhy zachycovaly. Protože jim často byla odepřena možnost psát (a v některých extrémních případech i mluvit), uchylovaly se k alternativním nástrojům. To dobře dokládá třeba příběh již zmíněné Filomély, kterou znásilnil švagr a manžel její sestry král Tereus. Filoméla slibuje, že řekne světu, co Tereus udělal. Ten se jejího závazku zalekne a vyřizne jí jazyk. Filoméla nicméně najde způsob, jak sdělit, co se stalo, a to tak, že vetká celou pravdu do tapisérie, kterou pošle své sestře. „Umlčené ženy nejsou bez nástrojů,“ píše Tatar a umně propojuje příběhy hrdinek i se současnými hnutími, kdy potřebu mluvit o svých zkušenostech dává do souvislosti například s hnutím #MeToo. Do velké míry tak navazuje na feministickou literární kritiku, která kladla velký důraz

právě na kritický rozbor mýtů. Feministická literární kritika se zhruba od sedmdesátých let dvacátého století zaměřovala na dva hlavní proudy — žena jako čtenářka a žena jako spisovatelka (gynokritika).

Autorkou tohoto rozdělení je Elaine Showalter, která ho dále charakterizuje takto: V prvním případě jde o ženu coby spotřebitelku literatury psané muži — tento typ kritiky především zkoumá obrazy a stereotypy žen v literatuře, zatímco druhý proud se věnuje čtení a interpretaci textů napsaných ženami. S nadsázkou píše, že vztah mezi těmito dvěma proudy je jako mezi Starým a Novým zákonem: Zatímco feministické čtení se orientuje na hledání „starých hříchů“, gynokritika se zaměřuje na půvab představitosti a milosrdenství.

Pokud bychom se vrátili ke Campbellově pojetí ženských postav, argumentovala by feministická literární kritika tím, že obsadit ženy pouze do úlohy ctnostné manželky, svůdkyně nebo čarodějnice je způsobem, jak je zploštit a ospravedlnit jejich podřízenost — v příběhu i ve společnosti. A tato kritika nekončí u mýtů. Když si třeba hlavní hrdinka ze slavné italské tetralogie *Geniální přítelkyně* od Eleny Ferrante prochází literární kánon, tak sice nachází ženy v hlavních úlohách, ale jejich ztvárnění příkře odsuzuje:

A tak jsem se se svým rozumováním vydala od dvou biblických příběhů o stvoření člověka až k Defoe-Flandersové, až k Flaubert-Bovaryové, až k Tolstoj-Karenině, až k Mallarmého La dernière mode, k Duchampově Rrose Sélavy a dál, ještě dál, posedlá odhalováním. Pomaličku jsem se začala cítit spokojeněji. Všude jsem objevovala ženské roboty sestroyené muži. Našeho nebylo nic, to málo, co se vymklo, se okamžitě stávalo materiálem pro jejich manufakturu.

V přesvědčení o nutnosti měnit zavedené postupy literatury byla nejradikálnější francouzská filosofka Hélène Cixous. Ta ve svém slavném eseji *Smích Medúzy* z roku 1975 psala o tom, že je potřeba, aby se žena „napsala“ — tedy aby našla cestu zpátky ke svému tělu a ke svým pocitům, od nichž je odcizena. Právě nový způsob psaní umožní, že slovo bude ženou „dobyto“, a ona tak vstoupí do dějin.

Její esej rezonoval v mnoha dílech — od radikálních feministických filmů po celosvětové bestsellery jako právě *Geniální přítelkyně*. Nicméně zároveň je

důležité dodat, že v procesu tvorby je kromě autora/ky a díla ještě jeden zásadní prvek — publikum. A to často není na nějaké nové pohledy a jiná vyprávění příliš zvědavé.

ŠÍLENÉ ŽENY A VRAŽDÍCI PSYCHOPATKY

Toto autorské cvičení v empatii je poměrně známé — člověk si při něm zvolí nějaký kanonický román nebo novelu a převypráví děj pohledem jedné z vedlejších postav. Častým příkladem je třeba Berta, „šílená“ manželka Edwarda Rochesterera z románu *Jana Eyrová*. Berta je vedlejší postava, která představuje překážku v naplnění vztahu mezi Janou a Rochesterem. Rochester neřekne Janě, že je ženatý, což překazí jejich svatbu a zapříčiní odloučení. Berta v závěru knihy podpálí dům a během požáru zahyne. Teprve když je „šílená“ žena pryč, může být ústřední pár opět spolu.

S jiným pohledem na Bertu přišla až feministická literární kritika. Ta ji necharakterizovala jako „šílenou“ postavu, ale jako ženu, kterou zlomí nároky na to, jak by se měla chovat, a volí si raději šílenství coby únik z reality, v níž nechce žít. Není to tedy Berta, kdo nedokáže myslet jasně; šílená je společnost, v níž žije. Protože se však Berta vymkla konvencím, je třeba ji držet pod zámkem. V roce 1966 vyšel dokonce román *Šíré Sargasové moře*, v němž autorka Jean Rhys líčí život Bertu před domluveným sňatkem s Rochesterem. Výraz „šílená žena v podkroví“ se později začal používat jako označení pro ty postavy, které zpochybňují hegemonii ve fikčním světě.

Podobným a v leccem ještě výmluvnějším příkladem je postava milenkyně Alex ve filmovém thrilleru *Osudová přitažlivost* z roku 1987. Příběh je celkem jednoduchý — ženatý právník Dan v podání Michaela Douglase si začne s redaktorkou Alex, kterou hraje Glenn Close. Když se s milenkou chce rozejít, nejde to zdaleka tak hladce, jak si představoval. Alex mu oznámí, že je těhotná, dítě si chce nechat a odmítá z Danova života nenápadně zmizet. Její nátlak se stupňuje stejně jako pocit ohrožení Danovy rodiny. Ve slavné scéně uvaří Alex králíka, který patří Danově dceři, kterou později dokonce odvede/unese ze školky. Obavy se stupňují — čeho všeho je Alex schopná? Otázka zůstane nezodpovězena, protože Alex je v děsivém finále zastřelena Danovou manželkou Beth. Problémová postava zmizela, rodinné štěstí může být obnoveno (ačkoli je otázka, nakolik bude rodina po tom všem schopná znovu fungovat).

Nejzajímavější na celém filmu je, že měl původně dopadnout úplně jinak: Alex v závěru spáchala sebevraždu, ale dokázala svůj odchod narafičit tak, aby to vypadalo, že ji zavraždil Dan. To byla její poslední, ultimátní pomsta. Jenže při kontrolních projekcích se takový konec divákům nelíbil; přáli si, aby rodinné hodnoty zvítězily. A tak došlo k zásadní změně. Poslední slovo tak už nepatří Alex, ale Danovi a jeho rodině. Z Alex se v závěru stává takřka hororové monstrum, přičemž nechybí ani obvyklá scéna, v níž se už poražená nestvíra pokusí ještě jednou naposledy zaútočit. Abychom jako publikum tento konec přijali, je nutné ukázat Alex jako nelidskou — její úpornost už není snahou dohnat Dana k zodpovědnosti, k tomu, aby s ní jednal jako s bytostí, a ne jako s materiálem, ale jde o známky narušené osobnosti.

Film byl ve své době nebyvale úspěšný. Glenn Close v roce 2017 v rozhovoru pro *The New York Times* popsala, že bojovala celé týdny za to, aby se původní konec nepřetáčel. „Vždyť jsem měla udělat z postavy, kterou jsem milovala, vraždící psychopatku.“ Nakonec Close dostala radu, aby byla „týmová hráčka“ — a tak souhlasila s odlišným koncem. Snímku tedy chybí hlubší pochopení pro postavu Alex — ta zůstává jednorozměrným monstrem —, ale tehdejšímu publiku to nevadilo, dokonce takovou verzi preferovalo.

Letos byla uvedena první řada stejnojmenného seriálu, která celý příběh pootáčí: Dan byl za vraždu Alex odsouzen, teď je propuštěn a hodlá dokázat to, co celou dobu vazby tvrdil — že on Alex nezabil. Recenze na seriál jsou zatím spíše negativní a nezdá se, že by podle kritiky uspělo dílo v tom, co si vytyčilo — tedy skutečně proměnit perspektivu obdivovaného i zatracovaného příběhu.

MLUVÍ SPOLU O NĚČEM JINÉM NEŽ O MUŽÍCH?

Když se podíváme na filmy a seriály posledních let, zdá se, že sílící trend hlavních ženských hrdinek je nepopíratelný. Tady je důležité poznamenat, že producenti a velké streamovací platformy to nedělají ze svého hlubokého feministického přesvědčení, ale zkrátka proto, že jsou taková díla sledovaná a úspěšná. Vždyť ostatně třeba letos uvedená *Barbie* režisérky Greta Gerwig se stala obřím hitem — jednak jde o první film režírovaný výhradně ženou, který se dostal ve výnosech nad hranici miliardy dolarů, a zároveň je to nejdělečnější

snímek studia Warner Bros. vůbec. To je na jednu stranu skvělá zpráva a skoro by to svádělo k optimistické myšlence, že se studia nebudou obávat svěřovat do budoucna velkofilmové režisérkám. Jak však trefně poznamenal český filmový publicista Martin Šrajer, pravděpodobnější je, že bude vznikat víc a více snímků o nejrůznějších hračkách. Ostatně jen firma Mattel v současnosti vyvíjí více než čtyřicet filmů o svých produktech. V každém případě jde o příznivý trend, že i snímek jako *Barbie*, který produkuje Mattel a jehož hlavním účelem je zvýšit prodej panenek, bez okolků hovoří o tom, proč patriarchát neprospívá ženám ani mužům. Jako celek je snímek sice přitakáním liberálnímu feminizmu a přesvědčení, že každý a každá můžeme zazářit, pokud najdeme sami sebe, ale i přesto jde o počín, který bude při zpětném ohlednutí pro feministické filmové analýzy důležitý.

Při zkoumání ženských postav ve filmech se nejčastěji zmiňuje takzvaný Bechdel test. Tento původně satirický vtip z komiksových stripů *Dykes to Watch Out For* (z nichž vyšel český výbor v roce 2010 pod názvem *Lesby k pohledání*) vymyslela v osmdesátých letech jejich autorka Alison Bechdel. Test si klade za úkol zjistit, jakým způsobem jsou v díle ženy zastoupeny. Vychází při tom ze tří otázek: Jsou v díle alespoň dvě ženy, které mají jméno? Mluví spolu? Mluví spolu o něčem jiném než o mužích? Pokud se na všechny otázky odpoví kladně, prošel film Bechdel testem. Je zajímavé, jaké důležitosti test nabyl, ačkoli nejde o žádný promyšlený akademický koncept. Proto je také třeba nebrat ho příliš dogmaticky. Existuje řada filmů, které sice všechny tři body nesplňují, ale přesto mají výraznou ženskou postavu, s níž procházíme její „cestu hrdinky“ — namátkou třeba *Jackie Brown* (1997), *Gravitace* (2013) nebo *Příchozí* (2016). Zároveň ale existuje celá řada blockbusterů, které testem neprojdou ani náhodou — *Avatar*, *Oppenheimer* nebo celá trilogie *Pána prstenů*. Na YouTube ostatně existuje video nazvané *The Lord of The Rings, but with female interactions only* (tedy Pán prstenů, ale pouze s ženskými interakcemi), které trvá dohromady čtrnáct vteřin. „Kde je máma?“ ptá se v něm malá dívka ustrašeně, na což rohanská štitonoška Éowyn zareaguje tak, že jí dá příkrývku kolem ramen a řekne: „Ššš.“ Celá interakce trvá dvě vteřiny a nejtípnější na videu je, že ho tvůrci opatřili velkolepými úvodními i závěrečnými titulky, které trvají mnohem déle než samotný „rozhovor“.



„Testů“ zjišťujících, jak jsou ve filmech zastoupeny jiné než mužské bílé heterosexuální postavy, existuje hned několik. Po vyhlášení oscarových nominací v roce 2015 a 2016, kdy se v hereckých kategoriích objevili výhradně jen bílí herci a herečky, získal popularitu takzvaný „DuVernay test“. Ten zkoumá, jak jsou ve filmech zobrazovány nebělošské charaktery. Sada otázek (třeba jestli postavy sledují i své vlastní cíle než jen cíle bílých nebo jestli jsou zobrazeny jako rasistické stereotypy) míří k tomu, zda mají menšinové postavy svůj vlastní život a nejsou jen zaměnitelným doplňkem.

NEOMEZENÁ MNOHOTVÁRNOST

Nakolik jsou příběhy, kde ženy hrají důležitou roli, skutečně podstatné, si člověk nejvíc uvědomí při výchově dětí. Můj synovec mi před pár lety říkal, že se nerad dívá na „filmy s holkama“. Z dalšího rozhovoru vyplynulo, že jich zatím příliš mnoho neviděl, a jsou mu tak z podstaty podezřelé. Když s mužem vybíráme knížky pro dceru, které jsou dva roky, je pro nás důležité, jak jsou v nich ztvárněny dívčí postavy. Jsou to totiž právě tyto první interakce s fikčními světy, které nás výrazně formují a které pokládají základy pro to, co je v dospělosti považováno za „normální“. Dětské animáky udělaly v tomto směru mnohem větší kus práce než snímky cílící na dospělé publikum — od práce japonského animátora Hajaa Mijazakiho po disneyovské a pixarovské hrdinky od *Mulan* (1998) přes Meridu z *Rebelky* (2012), Annu a Elsu z *Ledového království* (2013, 2019) po *Moanu* (2016). To všechno jsou filmy, které nestaví fakt, že mají hlavní hrdinku dívku, nijak na odív — namísto toho zobrazují jejich světy citlivě a uvěřitelně.

Maria Tatar svou knihu nenazvala *The Heroine With 1001 Faces* proto, aby pokořila Campbella, jehož hrdina má tvář „pouze“ tisíc. V knize píše, že chtěla číslem odkazujícím mimo jiné k *Pohádkám tisíce a jedné noci* ukázat neomezenou mnohotvárnost hrdinek, kdy je spíše třeba hledat bohatost jejich chování než se je snažit vměstnat do několika stereotypů. To je potom ostatně nejsilnější argument, proč by mělo být pojetí ženských postav tématem pro jakéhokoli tvůrce/kyni. Pokud má umění dokázat zachytit mnohost a nabídnout perspektivy, nad kterými čtenáři/ky doposud nepřemýšleli, není nic horšího než udělat z žen zastávku u cesty.

Autorka je spisovatelka a publicistka.

Manuál MANUÁL K BOBU DYLANOVI



Václav Maxmilián

Ve filmu Todda Haynese *I'm Not There* hraje muzikanta celkem šest herců. Tento film je ideálním vstupem do Dylanova díla, a to ze dvou důvodů. Nejenže na těchto šesti personách nádherně ukazuje, jak je Dylanovo dílo proměnlivé, jak se on sám vyvíjel, hudebně, ale i osobnostně, ale také dokládá, jak se jeho songy dokážou proměnit skrze jiné muzikanty. Kromě celé řady Dylanových songů v jeho vlastním podání je totiž soundtrack k filmu složený z coverů. Covery k Dylanovým songům patří a mnohé z nich častěji známe z kytar a z mikráku někoho jiného než z podání samotného Dylana: „All Along the Watchtower“, „Knockin' on Heaven's Door“, „Maggie's Farm“, „Mr. Tamburine Man“, „One More Cup of Coffee“ a tak dále a tak dále. Aby ne: na Wikipedii je dokonce stránka se seznamem umělců, kteří coverovali od Boba Dylana. Je jich přes šest set.

Mnozí se za ně budou do krve bít a tvrdit, že až Jimmy Hendrix nebo Guns N' Roses z nich vytvořili nesmrtelné hity. Když si ale poslechnu „Knockin' on Heaven's Door“ od Dylana, mám pocit, že mu rozumím mnohem víc. Tenhle song se poprvé objevil ve filmu *Pat Garrett and Billy the Kid*, ke kterému složil Dylan kompletní soundtrack. I to je dobrý vstup do Dylanovy hudby: něčím neobvyklým pro celou jeho tvorbu. Deset skladeb, z nichž jen tři obsahují slova.

Bob Dylan celý život vydává desku za deskou. Od roku 1962 je to čtyřicet studiových alb, přičemž poslední vyšlo letos. Nejikoničtější jsou ale ta, která nahrál do své nehody na motorce v létě roku 1966. Bylo to těsně před vydáním už nahrané desky *Blonde on Blonde*, která celé toto období završuje, právě zde se Dylan dostává na vrchol — předvádí totální textovou i zvukovou svobodu. Je to hudba pro náročnější uši.

Potom už jeho hudba nikdy tak experimentální nebyla. Svými texty pokračoval v příbězích, baladách, milostných romancích. *Nashville Skyline* (1969), *Blood on the Tracks* (1975), *Desire* (1976) a *The Basement Tapes* (1975), které nahrál s kapelou The Band, patří k tomu nejlepšímu z té doby.

Ta rychlost a prudkost počátečních let je vidět i na třech svazcích jeho textů, které s českým zrcadlovým překladem vydalo v roce 2012 Argo. První svazek, ten nejtlustší, shrnuje období od roku 1961 do roku 1966, pokrývá prvních šest eruptivních let. Pro srovnání o sto stránek užší poslední svazek pokrývá třicet let od roku 1982 do roku 2012.

Snad jedinou vadou tohoto vydání je to, že skladba „I'm Not There“, podle níž se jmenuje výše zmíněný film, v něm zařazena není. Ale ten film stejně nemá pravdu. Dylanů není jen šest. Je jich nejméně sto. A na každém albu jich najdeme několik.

Autor je redaktor *Hosta*.



PO KATASTROFĚ

Text Magdaléna Platzová
Fotografie Pascal Ito / Flammarion

Nikdy jsem si nemyslela, že získat rozhovor může být tak složité. Zvláště když s Brigitte Giraud (63) žijeme v jednom městě a máme společné známé. Ale Goncourtova cena, nejvyšší literární ocenění ve Francii, zřejmě vytváří kolem autora bariéru, kterou je těžké překonat. Komunikace s tiskovými atašé nakladatelství Flammarion byla složitá, ale nakonec se mi přece jen podařilo domluvit s Brigitte schůzku. Hlavně díky tomu, že román *Žít rychle* právě vyšel i v češtině. Sešly jsme se na zahrádce kavárny v lyonské čtvrti Croix Rousse, kde Brigitte žije. Když jsem dorazila, byla už na místě. Drobná, vzpřímená, na pohled nenápadná žena, která se omluvila, že si ponechá sluneční brýle, protože ji bolí oči. Soustředěná žena, která se moc nezdržuje na povrchu. Přesně takovou jsem si ji při četbě jejích knih představovala.





Znáte Prahu? Znáte Českou republiku?

Ne, četla jsem samozřejmě Kafku a Kunderu, ale to je všechno. Nikdy jsem tam nebyla.

A plánujete přijet, až vyjde vaše kniha?

Nic není dojednáno, záleží to na mém nakladateli. Ale ráda bych přijela. Všichni moji známí a přátelé mi říkají, jak je to tam krásné.

Na úvod bych vám chtěla říct, jak velice oceňuji vaše knihy. Budeme si tu nejvíce povídat o té poslední, oceněné Goncourtem,

protože ta vychází v Česku. Ale ráda bych se dotkla i několika předchozích. Co se mi na vašem psaní nejvíce líbí, je jeho etická dimenze, řekla bych skoro pedagogická. A také způsob, jak pracujete s historií a ukazujete její působení na naši současnost, na životy jednotlivců. Ať je to druhá světová válka, válka v Alžíru, nebo revoluce v Portugalsku. Oceňuji vaši ojedinělou schopnost empatie, jak jste schopna skutečně vstoupit do nitra a světa svých postav, i když jsou od vás osobně vzdálené. Dokážete se nenásilně, velice přirozeně ztotožnit s dospívajícími chlapci a dívkami,

s dětmi, s homosexuálním chlapcem. V tomto kontextu mi připadá váš poslední román *Žít rychle* poněkud výjimečný. Píšete v něm o sobě, je autobiografický. Je o tragické smrti vašeho manžela, který se před dvaceti lety zabil na motorce. Proč vám to trvalo celých dvacet let, než jste tuto knihu napsala? Jaký proces k tomu vedl? Dlouhý proces. Ale pro mne tato kniha není tak odlišná od těch ostatních, a pokud jsem ji nakonec napsala, je to proto, že nějak rezonuje s kolektivní zkušeností. I tento osobní příběh je příběhem dvacátého století ve smyslu historickém,

Raději bych tu cenu dostala za jinou knihu. A úplně nejšťastnější bych byla, kdybych tuhle knihu vůbec nemusela napsat.

sociologickém a politickém. V té knize zkoumám determinaci v sociologickém smyslu, tedy jako společenskou předurčenost, ale také například krutost trhu. Importu. Je tam ten japonský motocykl, který je v Japonsku z bezpečnostních důvodů zakázaný, ale ve Francii i jinde v Evropě se běžně prodává. Tato kniha je velice intimní, ale zároveň se nachází, stejně jako moje ostatní knihy, na křižovatce osobního a kolektivního.

Snažila jsem se v ní také porozumět něčemu, čemu se vlastně porozumět nedá. Vnést smysl do něčeho, co se jeví jako nesmyslné. Je o dopravní nehodě, která neměla zřejmou příčinu, nikdy se žádná nešla. Policie nic nevyšetřila, svědci nebyli, nikdo nebyl obviněn. Nikdo mi nebyl schopen odpovědět na moje otázky. Nic, tma. Potřebovala jsem napsat tu knihu i proto, abych sama pro sebe rozhodla, zda se jednalo o náhodu — ve francouzštině *hazard* z arabského výrazu pro hru v kostky —, nebo zda tu zasáhl osud. Zda to bylo někde předurčeno, předem napsáno.

Stopuji genealogii tragického momentu, který viděno z vnějšku neměl žádný hmatatelný důvod. Používám logický přístup, různé hypotézy. A snažím se také dopátrat

dna svého vlastního pocitu viny. Stopovala jsem pozpátku události dní a měsíců, jež nehodě předcházely, a našla celou řadu ko-incidencí a znamení, které jsem v té době neviděla. První a zásadní byla koupě domu, který vlastně nebyl na prodej. Ale já jsem si ho na majitelích či osudu vynutila, protože jsem po něm tolik toužila. Kdybych se chovala jinak, mohla jsem změnit realitu? Předejít tomu, co následovalo?

Žít rychle je samozřejmě také kniha o lásce k jednomu muži. Zrovna nedávno jsem si říkala, při odpovědi na nějaký novinářský dotaz, že toho muže, který už tu není, celých těch dvacet let vlastně udržuji při životě. Na otázky týkající se lásky, které v knize kladu, neodpovídám. Láska je mystériem.

Ulevilo se vám nějak po napsání té knihy?

Ne. To s nějakou úlevou nemělo nic společného, absolutně ne. Tu knihu nelze číst ve vztahu k bolesti nebo truchlení. Nebyla to žádná terapie, je to něco úplně jiného. Má literární dimenzi, je to vystavené. Musela jsem se naopak od svých pocitů vzdálit, abych mohla tu tragédii literárně uchopit. V letech, které předcházely, bych toho nebyla schopna. Nemohu psát, pokud

nemám svou vlastní existenci pod kontrolou. V mém psaní musí být ironie a humor. Tohle není kniha, která by mluvila o bolesti a utrpení té ztráty.

Ale ta bolest a ztráta jsou přesto v jádru vaší knihy, kroužíte kolem nich, to je ta energie, emoce, která vaši knihu nese, třebaže o ní přímo nepíšete. Od samého začátku víme, že se schyluje k neštěstí, jen nevíme, jak se k němu dostaneme, kudy, a toto napětí, chvílemi nesnesitelné, drží váš román pohromadě. Není to žádná intelektuální kniha.

Ne, to není. Je ještě jeden důvod, proč mi tak dlouho trvalo tu knihu napsat. Od začátku jsem věděla, že ji jednou napsat musím, ale bála jsem se, abych ji nepropásla, protože mi bylo jasné, že je to nejdůležitější kniha mé spisovatelské dráhy. Musela jsem na ni být opravdu dobře připravena a vybavena. Proto jsem mezitím psala jiné knihy, kde jsem také uváděla na scénu velice osobní věci, ale v jiném kontextu. Například v knize *Une année étrangère* (Cizokrajný rok, 2009) se bratr hlavní hrdinky zabije na motorce, ten román je o truchlení. V *Nous serons des héros* (Budeme hrdiny, 2015) je zase



hlavní hrdinkou vdova s malým chlapcem [Brigitte Giraud měla v době manželovy smrti malého syna — pozn. M. P.]. Nemohla jsem o své ztrátě psát přímo, udělat z toho téma, ale přibližovala jsem se k tomu z různých stran. I ve velice autobiografické knize *Avoir un corps* (Mít tělo, 2013) je jedna pasáž o truchlení. Stopy byly všude, ale nebyla jsem připravena vstoupit do toho, co nazývám černou skříňkou posledního dne.

Za *Žít rychle* jste dostala nejvyšší francouzské literární ocenění. Není to úžasné?

Je to samozřejmě úžasné, ale zároveň znepokojující. Raději bych tu cenu dostala za jinou knihu. A úplně nejšťastnější bych byla, kdybych tuhle knihu vůbec nemusela napsat. Takže tu cenu nesu s jistotou, řekla bych... pokorou.

Pracujete na něčem novém?

Ne. Nemám čas se soustředit, pořád někde jezdím. Pracuje se na překladech, jsem příliš zaměstnaná. Na druhou stranu vím, že to bude trvat jenom rok, než se objeví další výherce Goncourtovy ceny. Takže z toho nejsem nervózní, budu mít zase brzy svůj klid.

V *Žít rychle* hraje velkou roli město Lyon.

Dokonce jsem si říkala, zda někdo, kdo Lyon nezná, bude mít z té knihy stejně silný zážitek jako ten, kdo tady žije... Proč?

Lyon je důležitý, protože je to místo tragédie. Stopuji události v jejich reálných místech, sleduji detaily, trajektorie. Je to skoro detektivní pátrání. Musela jsem přijít na to, jak tu věci fungují, například doprava. Když někoho ztratíte, je místo velmi důležité. Den, hodina, místo. Všechny detaily. Také rekapituluju náš společný život v Lyonu, předměstí, z něhož oba pocházíme, náš první společný byt blízko Opery — to v té době byla laciná a nebezpečná čtvrť, dnes jsou tam jedny z nejdražších nájmu ve městě.

Knihy má sociologickou polohu, která je velmi zajímavá. Začínáte expozicí života vašich rodičů na předměstí zamořeném jedovatými zplodinami z továren.

Manželovi rodiče přišli z Alžíru, on se tam ještě narodil. Byli to, čemu se tady říká *pied noir*, černá noha — tedy alžírští Francouzi. Moji rodiče byli odtud, ale otec byl v Alžíru během války a matka ho následovala, tak se stalo, že jsem se také narodila tam. V našem příběhu vlastně popisuji snahu druhé generace ve Francii zakořenit. Možná odtud

pocházela ta moje touha po vlastním domě, která nakonec vyústila v tragédii.

Pocházíte tedy z Lyonu, ale docela jiným způsobem než pevně usazení lidé, které si člověk vybaví, když se řekne Lyoňané. Ti tvoří vlastní společenskou třídu. Žijí buď v centru, nebo ve vilových čtvrtích, jsou konzervativní, většinou zámožní. Vy, jako dítě dělníků z předměstí, jste z úplně jiné lyonské kultury. To je velký rozdíl — Lyon a Lyon.

To ano. Můj manžel a já jsme oba z předměstí a navíc bylo naše dětství spojeno s válkou v Alžíru, která byla velice přítomna i tady v Lyonu. V podstatě tu probíhala občanská válka, jednotlivé politické frakce si vyřizovaly účty. Vládlo tu násilí, které v atmosféře přetrvalo ještě dlouho poté, ještě dnes je ho cítit jako něco nevyřčeného, neuchopitelného, co nicméně působí. Tehdy to ale bylo natvrdo. Bomby v autech, atentáty, neustálý pocit ohrožení.

Ve vašem psaní často citujete hudbu, písně, hlavně rock.

Ano, protože hudba je absolutně spojena s mou každodenností, je to způsob sdílení, prožívání světa. Muziku poslouchám vlastně pořád. Ale ne, když píšu.

V *Žít rychle* se zmiňujete o zvláště literárního života ve Francii. Vypadá to, že všechno důležité kolem literatury se odehrává v Paříži. Tak se chci zeptat, jaké to je být spisovatelkou a nebýt v Paříži? Přicházet z provincie? Ovlivnilo to nějak vaši literární dráhu?

Je pravda, že tu existuje taková nálepka „regionální spisovatelé“. A pak jsou ti velcí a ti jsou z Paříže. Ale i to se pomalu mění. Víc a víc lidí se stěhuje kvůli životním podmínkám do menších měst. Nicméně je pravda, že je jistá nevýhoda být mimo. Všechna setkání mezi spisovateli, novináři a nakladateli se odehrávají tam a věcem to pomáhá. Na druhou stranu jsem vždy cítila, že ta vzdálenost mne chrání. V Lyonu jsem měla čas na psaní a to je to, co mne jako spisovatelku skutečně zajímá. Mám vlastně ráda tu vzdálenost a nikdy pro mne nebyl problém, že všechny lidi neznám, nebo že se s nimi tak často nesetkávám.

Já mám v Lyonu také mnohem víc klidu na psaní, než bych měla v Praze, úplně vám rozumím. Ale existuje v Lyonu nějaký literární svět? Ptám se, protože v České republice takové autentické světy máme.

Například Brno, taková česká obdoba Lyonu, žije svým vlastním bohatým a autentickým literárním životem, nezávisle na Praze. Jsou tam nakladatelé, festivaly, spisovatelé...

Ne, tady nic takového není, neexistuje tu ani žádné nakladatelství. Je tu pár velkých literárních slavností jako Quais du Polar, festival detektivního žánru, nebo festival komiksů, je tu Villa Gillet, která pořádá literární festival, ale to je jednou za rok a nejsou to události, které by dávaly prostor autorům z Lyonu, spíše zvou lidi odjinud.

Chtěla bych se ještě pozastavit u vašeho románu *Jour de courage* (Den odvahy, 2019). Pojednává o referátu v hodině historie, během něhož váš hrdina skutečně svůj coming out. Podle mne je dost originální založit román na studentské prezentaci tématu, které nějak komunikuje se současnou, urgentní situací hlavního hrdiny. Popisujete reakce spolužáků a učitelky a také emoce chlapce, který přednáší referát o Magnusu Hirschfeldovi a přitom sděluje světu, že je homosexuál. Hirschfeld totiž ve dvacátých letech minulého století, v Berlíně, jako vůbec první sexuolog a lékař pomáhal homosexuálům a jiným sexuálním menšinám.

Den odvahy je vlastně poctou jedné výjimečné učitelce. Zamýšlím se tam mimo jiné nad jednou podstatnou otázkou: historie má na naši současnost i budoucnost ohromný vliv. Víme, že bychom ji měli mladé lidi učit, ale nevíme jak. Jak vztáhnout minulé události k dnešku? Druhou světovou válku, válku v Alžíru — která nikdy nebyla ve francouzské společnosti opravdu reflektována a vznáší se kolem ní tiseň. Jak vlastně mohou vyučující nebo rodiče předat historickou zkušenost? Ve *Dnu odvahy* jsem propojila minulost se současností skrze téma pálení knih a pronásledování minorit.

Ve *Dnu odvahy* také — stejně jako v *Žít rychle* — hrajete hru na kdyby. Kdyby někdo zareagoval tak a tak. Kdyby matka za chlapcem přišla do pokoje. Kdyby ho jeho kamarádka neodmrštila. Je to dlouhá řada „kdyby“ zakončená katastrofou, jejíž příchod je ohlášen už od začátku. A přece je nakonec, když k tragédii dojde, člověk silně zasažen. Snad že předtím s vámi prošel všemi těmi kdyby. Ve vašich knihách docela často píšete o školním prostředí, o učitelích a žácích. Vy sama jste někdy učila?

Ne, ale byla jsem žákyní, a to byla velice silná zkušenost. Měla jsem štěstí na učitele.



Brigitte Giraud se narodila v roce 1960 v Alžírsku francouzským rodičům a vyrůstala v Lyonu. Od roku 1997 publikuje romány, povídky a básně. Vedle toho též prodávala v knihkupectví, psala do novin nebo překládala. Je nositelkou několika významných literárních ocenění, nejvýznamnější mezi nimi je Goncourtova cena za povídku z roku 2007 za soubor povídek *L'Amour est très surestimé* (Láska se přeceňuje) a Goncourtova cena za román *Žít rychle* z roku 2022, který právě vyšel v češtině v nakladatelství Odeon. Mezi její další výrazná díla, která dosud nebyla do češtiny přeložena, patří romány *Une année étrangère* (Cizokrajný rok, 2009), *Nous serons des héros* (Budeme hrdiny, 2015) nebo *Jour de courage* (Den odvahy, 2019).

Jsem z rodiny, kde nebyly knihy, neměli jsme žádný vztah k vnějšímu světu, k historii, k intelektuálnímu životu. To vše ke mně přišlo ze školy. Škole vděčím za to, co jsem.

Někde jsem si přečetla, že děláte literární setkání ve věznicích. Chtěla jsem se zeptat na tuto zkušenost.

Ano, to dělám už dlouho, od té doby, co jsem vydala svůj první román *La Chambre des parents* (Pokoj rodičů, 1997). Jeho hlavní hrdina, vězeň odsouzený za zabít svého otce, který je po dvanácti letech puštěn na svobodu, v něm vypráví svůj život před zatčením. Řešila jsem tam takové otázky jako: Jak se člověk vrací? Je vůbec možné se vrátit, navázat po katastrofě? Všechny moje knihy se vlastně stále nějak vracely a vracely k tomuto tématu, které nakonec silně poznamenalo i můj osobní život. Jak pokračovat po katastrofě?

Po této první knize jsem začala být zvána do věznic a vždy jsem se snažila být k dispozici. Je to můj způsob práce pro

společnost, můj způsob angažovanosti. Ta setkání jsou velmi intenzivní, bohatá, otevřená. Protože když je někdo ve vězení, nemá už co ztratit, nemusí nic předstírat, žádnou personu.

Děláte diskuse? Nebo jim předčítáte?

Většinou mají moji knihu už přečtenou, pracovali na ní s někým, kdo se jim věnuje. Setkání je dobrovolné, jsou tam jen ti, které to zajímá. Většinou muži. U *Žít rychle* pro mne bylo překvapivé, jakým způsobem tu knihu přečetli a uchopili. Naprostá většina z nich totiž zažila podobně náhlou ztrátu, násilnou smrt někoho blízkého. Smrt za volantem nebo na motorce. Dokázali se s tím identifikovat a šli na to svým způsobem, který byl pro mne nový a zajímavý. Hodně jsme rozebírali například mechaniku motoru.

Nepřemýšlela jste o tom, udělat s nimi ateliér psaní? Mohli by se také pokusit vystopovat všechna ta „kdyby“, která vedla ke katastrofě, jež je přivedla do vězení. Analyzovat proces, který k tomu vedl.

Já nemohu dělat ateliéry psaní, to, že je někdo spisovatel, neznamená, že může lidi učit psát.

Ale vaše metoda psaní by mohla poskytnout dobrý model k organizaci jejich života. Je to mechanismus, který by se dal napodobit. Domino efekt?

Přesně. Mohlo by to pomoci porozumět tomu, co se jim stalo.

Žádali mne o to, ale nemohla jsem to udělat. Víte, kdysi jsem něco takového zkusila, udělala jsem literární dílnu se studenty gymnázia. Ale během psaní se v nich vynořila různá traumata, většinou rodinná, a já se pak ocitla s těmi texty a nevěděla, co si s nimi počít. Když někdo vynese na světlo nějaké trauma, když jej zachytí do slov, je třeba mu s tím pomoci, a to jsem já udělat nemohla. Od té doby se podobným věcem vyhýbám, protože to na mne uvaluje zodpovědnost, které nemohu dostát. Možná bych mohla dělat literární dílny pro spisovatele. Ale ne pro mladé lidi nebo vězně. ●



Šeps

UMĚNÍ NA VĚČNOSTI



Tereza Bonaventurová

Za hlubokým uměleckým zážitkem není nutné chodit jen do míst k tomu explicitně určených. Na umění můžete narazit na náměstí, na sídlišti, v podchodu, v nemocnici — nebo třeba na hřbitově.

Na takovém hřbitově se kolikrát kontemplančně mnohem lépe než v galerii. Nikdo vás neokřikuje, ať nesaháte na exponáty, živo je tam zhruba tak stejně jako v Národní galerii a v době ukrutných veder jsou doslova oázou chladu uprostřed rozpálených měst. Dále zde můžete klidně vyučovat základy dějin architektury. Na Strašnickém hřbitově se tiše tyčí monumentální smuteční síň v minimalistickém stylu, v Pardubicích slavné krematorium ve slohu art deco a v pražských Ďáblicích najdete jediný kubistický hřbitov na světě. A nyní na hřbitovech můžete dokonce potkat i současné umění. Konkrétně na těch Vinohradských naleznete jednu z nejpozoruhodnějších sochařských realizací poslední doby.

Sochař, pedagog, aktivista a neúnavný popularizátor umění ve veřejném prostoru Pavel Karous zde vytvořil náhrobek pro novináře, politika a neúnavného bojovníka za práva slabších Petra Uhla. Ideální spojení dalo vzniknout dílu zásadnímu hned z několika důvodů.

Rezavě vyhlížející socha ze svařovaného cortenu vyobrazuje konstruktivisticky ostrý pahýl mrtvého stromu a vzdáleně může připomínat i ruku v agonické křeči. Mezi ostatními náhrobky tak působí naléhavě a dramaticky, ale zároveň okolní pietu nijak nepřistojně nenarušuje. Plastika má být navíc nosnou konstrukcí pro popínavý břechtan, který by ji měl postupně obrůst a pomoci ji lépe zapadnout do okolního prostředí.

V českém kontextu se jedná o velmi ojedinělý počin. Originálních, monumentálních i bizarních pomníků a památníků bychom po Čechách pár našli (například pomník Franze Kafky od Jaroslava Róny, památník Jana Palacha od Johna Hejduka, „Brána nenávratná“ od Aleše Veselého, intervence do pomníku Marie Kudeřikové od zmíněného Karouse, z těch bizarních například nový památník Antonína Švehly v Hostivaři a mnohé další). S provedením samotných náhrobků už je to horší.

Přiznám se, že usedlost a uniformita hřbitovů mi leží v žaludku dlouhodobě. Kamenné náhrobky kreativitou připomínají šedivé panely, a hřbitovy tak působí jen jako jakási sídliště ze žuly. Kdyby všichni ti slavní literáti, umělci, myslitelé či vynálezci měli své náhrobky osobitější, hřbitovy by mohly být unikátními galeriemi pod širým nebem.

O to větší radost mi udělalo, že právě náhrobek Petra Uhla se mezi žulovými obdélníky důstojně nudy hrdě tyčí jako odhodlaná zaťatá pěst. Takže jak by řekl Pavel Karous: Všechnu moc (náhrobkově) imaginaci!

Autorka je výtvarná umělkyně a kurátorka.

Štych

HRÁT SE DÁ VŠUDE, HLAVNĚ V EDINBURGHU



Jan Šotkovský

Léto je festivalů čas a i mně se jich podařilo pár vymést (na některých jsem se i dramaturgicky a organizačně podílel, ale od sebepropagace tyto sloupky nejsou). Ta největší radost však spočívala v možnosti se opět divácky zúčastnit festivalu v Edinburghu. A doufat, že hvězdy budou natolik nakloněny, že něco z tam viděného uvidí i publikum některého z brněnských festivalů (ale pst, jednak od sebepropagace tyto sloupky nejsou, jednak my nesmíme ani naznačovat).

Edinburgh Festival Fringe je monstrum. Jeho program letos čítal 3 535 *shows* a během pětadvaceti srpnových dnů, po které trvá, na něm šlo vidět přes 52 000 představení. Lze si to vůbec představit? Pro nápořdu tři obrazy.

První: V Summerhallu, což je bývalé sídlo fakulty veterinárního lékařství místní univerzity, se hraje od desíti ráno do půlnoci bez ustání ve více než deseti různých prostorách najednou. V bývalých učebnách, přednáškových sálech, ve sklepech, v někdejších kancelářích i v šapitó na dvorku. Ve vyklizené zasedačce tam můžete vidět storytelling dvou skotských třicátníků o vztahu k násilí a lásce k akčním filmům — v tomtéž čase, jen o pár dveří dál, probíhá performance hudebně-výzkumného kolektivu, který vás pozve jakoby do svého pokojíčku, naplněného hudebními nástroji, osobními předměty i merchem, abyste se tam svobodně pohybovali, zatímco oni hrají brutální noise i něžné balady.

Druhý: Věhlasná místní knajpa Southsider zcela plná, místní štamgasti se mísí s vyplašenými turisty, na dvanácti obrazovkách běží hlučně fotbalový přenos, což nebrání skupince v koutě hulákat u kytary. Cestou na záchod ovšem zjistíte, že hned vedle toalet, oddělených od zbytku hospody pouhým závěsem, má Fringe další ze svých *venues*. V prostoru bratru pro padesát lidí je natěsnána zhruba stovka diváků a bouřlivě se smějí vystupující komiče. Stand-upy zde probíhají od jedenácté dopolední do jedenácté večerní nonstop, vždy pouze s pětiminutovou pauzou na výměnu performerů a publika.

Obraz třetí: Den poté, co po strop plný tisícíhlavý sál baví kabaretní show, kterou od klavíru osobně řídí její autor, potkáváme autora na ulici. S úsměvem rozdává letáčky na další představení. Boj o diváka je při tomto počtu konkurenčních titulů pochopitelný: ostatně typická děkovačka na Fringí vypadá tak, že po jedné bleskové úkloně se sdělí publiku, na kterých socsítích soubor sledovat, kde všude ho vychválit a v jakých dalších kusech zde ještě lze herce vidět. Přesto bylo na všech mnou navštívených *shows* solidně plno, až narváno. Divadlo žije? Málokdy to člověk pocítí tak silně jako v Edinburghu.

Autor je dramaturg.



PRAVDA A LÁSKA ROMSKÉ OSTRAVY



Text a foto Ivan Motýl



V ostravské kolonii Salmovec si fárání na zaniklém Dole Salm Hugo-Eliška nikdo nepamatuje. V roce 1871 tady vznikl hornický čtenářský spolek, který založil Čeněk Vavrečka, praděd Václava Havla. Hned naproti areálu bývalé šachty jsou doma Kroščenovi, romská rodina s dvanácti dětmi. Spíše živoří, než by žila. Milan je nejstarší syn, v únoru vyskočil z okna policejní stanice, teď trpí na vozíku. Od pasu dolů cítí jen prázdno, horní část těla je torturou. V pětadvaceti má za sebou pasták a dvakrát i věznici v ostravských Heřmanicích, ve stejné base seděl před revolucí také Havel. Disident a prezident se mnou chodí po Ostravě stejnými stezkami jako Romové. Nejdou od sebe oddělit, nic s tím nenadělám.

*Všichni se topíme v jednom moři
napíchnuti na zkurveném noži,*

rapuje Max Trezor. Potkal jsem ho při razii revizorů na černé pasažéry v ostravském autobuse číslo 32, který projíždí vyloučenou lokalitou. Bez lístku. Když mu vystavují pokutový blok, kontrolory pozoruje s pohrdáním.

Ptám se: „Nemáte peníze na lístek?“

„Vy jste nikdy nejel načerno?“

„Občas se to stane, ale nedělám z toho pravidlo.“

„To my Romové to máme jako pravidlo, taková je realita,“

provokuje Trezor.

„Naučili se jezdit městskou dopravou takzvané na občanku.

Když s nimi někam vyjedu, nechápou, že si mají koupit lístek.

Říkají mi, že přece mají občanku,“ poučí mě později Helena

Balabánová, ředitelka sociální společnosti Společně — Jekhetane.

A také zakladatelka romské Základní školy Přemysla Pittra.

*Za všechno může tato doba nemá / rozděljuje nás naše kůže
hnědá / každý ví že se žít bez ní nedá.*

Nahrávám text do mobilu, Trezor tvrdí, že z velké části improvizuje, takhle už to nikdy nezopakuje.

KARMA, MINOVÉ POLE A TUCET DĚTÍ

Milan Kroščen vyskočil 27. února 2023 ze třetího poschodí policejní stanice v ulici U Svobodárny v Karviné, tak vysoko okna nejsou opatřena mřížemi. Přežil, ovšem ochrnl. Zrovna prý seděl u výslechu. Policie ho totiž zadržela kvůli okradení invalidní ženy.

Když ten příběh sdílím v hospodě s jedním ostravským literátem, hypnotizuje mě očima: „Je to karma. Za přepadení invalidy se ten tvůj cigán sám stal invalidou, to je spravedlivé.“

Není. Karma je pro buddhisty etický přírodní zákon příčiny a následku. Justiční spravedlnost je něco jiného. „Za krádeže

už jsem byl dvakrát v kriminálu,“ netají přede mnou Kroščen. „Z nikoho jsem ale neudělal invalidu,“ vzpouzí se myšlence, že ho tak krutě potrestal nějaký osud, bůh či kdo.

Milan je zloděj, navíc Rom, což jsou stigmata, která staví neprostopupné zdi. Soužití většiny a menšiny v Ostravě je bolestné. Toho času alespoň vandasovci, skinheadi či jiní extremisté nechodí „čistit“ romské lokality, což se dříve dělo za sympatií části „spořádaných občanů“. Ještě v srpnu 2013 v ulicích města létaly kameny, dýmavnice, rozbušky i popelnice a policisté obě etnické komunity oddělovali slzným plynem.

*Z dalšího města se hladina zvedá / přichází bouře naše domy jsou
plně kouře / na našich cestách mastně to klouže.*

S Kroščenovými se znám dvanáct let, každá návštěva je vstupem na minové pole. Negativní zprávy mě zasypou jak střepiny.

Milan Kroščen starší s partnerkou Simonou zplodili dvanáct dětí, devět je plnoletých. Nejstarší syn mě už několik měsíců vítá na invalidním vozíku, častěji spíše v posteli. Nemůže se převrátit ani na bok: „Nejde to, bez pomoci se neotočím.“

Kolem lůžka skotačí křičící chumel, děti jeho mladších sester i družky Žanety. Milan nosí jméno po tatovi, devětašedesátiletém ostravském rodákovi, cigánovi ze staré školy: „Mě slovo cigán neuráží, však jsme cigáni.“ Vadí mu, že bílí na černé pořád koukají skrz prsty. „I policajti. Nechali by bílého zloděje vyskočit z okna? Nenechali,“ sám si odpovídá. „Místo aby mi kluka ochránili, tak ho vlastně zmrzačili.“

Pomáhat a chránit.

VÝBUŠNÁ OSTRAVA

Z okna od Kroščenů se dívám k bráně centrálního dřevišťe Ostravsko-karvinských dolů. Pila Salma OKD, tak zní název podniku, dnes tu připravují výdřevu štol jen pro poslední činnou šachtu v revíru, závod ČSM (Československého svazu mládeže) ve Stonavě u Karviné. Tohle je soumrak nad černým Ostravskem. Vytěženo.

Pila stojí v areálu bývalého dolu Salm Hugo-Eliška, na kterém se naposledy fáralo 8. května 1926. Z podzemí pod dřevěným stropem se teď příroda snaží mstit za dlouhá léta rabování. Hugo Karel Eduard kníže Salm-Reifferscheidt-Raitz se tu do karbonských vrstev vlámal již v roce 1851, právě po něm tento klan nese název Salmovec.

Vidím odplyňovací komínky, ostravské nitro je nafouknuté výbušným metanem, musí se odvětrávat. Občas se živel vzbouří, 2. května 1996 v areálu zaniklé šachty i zabíjel. Nahromadil se v závodní jídelně, pak to bouchlo. Jeden mrtvý a devět zraněných, z toho čtyři těžce.

Milan Kroščen přežil skok z policejní kanceláře jen šťastnou náhodou. Nežuchnul na betonový chodník, stal se malý zázrak. „Z dvanácti metrů jsem spadl přímo na střechu policejního auta. Na takové to většiny, co jezdí k autonehodám, na toho transporta. Střecha se prohnula a zachránila mi život,“ vypráví.

„Zrovna jsem dojedla polévku a začala si pochutnávat na výtečných játrech se sójovým masem, když se ozvala rána a já vyletěla ke stropu a za chvíli jsem byla i se židli ve sklepe,“ vylíčila výbuch metanu v bývalém Dole Hugo-Eliška svědkyně Zdena Trníková v ostravské *Mladé frontě DNES*.

Jo, nějak moc skáču po časové ose, skoro rapuji, spontánní texty Maxe Trezora mě něčím fascinují, jde to z hlubin duše.

*Ne každému z nás je dobrý život dán / nakaženému už je bohužel
vzán / ne každý ví jakou cestou se dal / je to tak a tak to bude /
kopou si hroby je to v kundě / do jaké doby to tak půjde / začni
poslouchat zasraný šmejde / co se ode mě do tebe vejde.*

Játra se sójovým masem, podivuhodná kombinace z devadesátek. U Kroščenů je to dneska ještě horší, podávají se špagety s nejlépejším kečupem. „Před hodinou mi volali z jedné vyloučené lokality, že nemají co jíst. Všechny peníze museli dát na nájem. Mají hlad a jsou zoufalí,“ vypráví Kumar Vishwanathan, legenda na poli práce s místními Romy, aktivista indického původu, který se k cikánům blíže dostal při moravských povodních v roce 1997, když zachraňoval obyvatele zatopeného ghetta v Ostravě-Hrušově.

ŠEST ADRES ZA DVANÁCT LET

Simona Gažiová a Milan Kroščen starší, na klínech drží dvě nejmladší děti, osmiletou Nikolku a šestiletou Sárku. Jsou pro mě lakmusovým papírkem, jak se Romům žije v moravskoslezské metropoli. Nic moc, ale mají se rádi. Je to velká láska, zároveň při sobě drží jako klan.

Od roku 2010 rodinu vídám několikrát za rok, je to průměrný vzorek z vyloučené lokality. Kočují od ghetta ke ghettu, zažil jsem už Kroščenovy na šesti adresách. Všude to byl stejný holobyt. Pár kousků nábytku, jedna postel až pro čtyři děcka. Kdyby se mnou chodil Karel Čapek, citoval by možná sloupek z roku 1934: „Nejhorší a nejbeznadějnější na bídě je, že o ní dost nevíme, že je jako hluboký stín, ve kterém se ztrácejí lidé. Je jako roh ulice, za který už nevidíme.“

O chudobě, která tíží Milana a Simonu celé čtvrtstoletí, lze říct totéž. I tohle je nouze na rohu ulice a rodina o své nemajetnosti nikde nic nevykřikuje. Nemá kde. Tohle je bída v hlubokém stínu, která nikoho nezajímá, snad s výjimkou Kumara.

Pastákem a věznicí neprošel jen pětadvacetiletý Milan, ale i o něco mladší Lukáš. Patrik se drží, jenže od sedmnácti je tátou. Zbýlé děti jsou ženského rodu, skoro všechny dcery již porodily vlastní děti, zatímco jejich partneři už většinou také okusili kriminál.

Verunka mě prosí, abych ji i s dvouletou Klaudíí odvezl na kontrolu k dětské lékařce. Cestou vyslechnu docela důvěrný rozhovor

přes mobil s jejím přítelem, tatínkem Klaudíí. Ptám se, jestli volal z práce.

„Dostal povolený hovor, je v Heřmanicích,“ odpoví Verunka. Její máma uvězněného zeťáka líčí pozitivně: „Ten její chlap není špatný, dostal šest roků natvrdo. On se staral, ale až přijde domů, bude mít Klaudíinka sedm roků. Verunka na něho počká, je hodná,“ obrací se na dceru.

Všechny další nápadníky dospělých dcer posílá Simona Gažiová do horoucích pekel: „Chlapi jsou špatní, udělají našim holkám děcka a pak je už jen mlátí.“ Holky se proto každý den stahují pod mámina křídla. Některé na Salmovci i bydlí, jiné přijíždějí alespoň na pár hodin z dalších vyloučených lokalit.

V PASTI GHETTA I ŠKOLY

Ghetto všechny drží za nohy jako past na vysokou zvěř. Není úniku. Věčná lež, drogy, zločin, považují to tady za běžnou součást života. Vyvléct se ze sociální léčky bez podané ruky zvnějšku, to je skoro nemožné.

A mají vůbec šanci, že jim ruku někdo podá? Docent Martin Kaleja z Ostravské univerzity vyrůstal v největší romské osadě na Slovensku, v pětitisícových Jarovnicích. „Mají i nemají. Určitě to není tak, že se to najednou podaří stovkám Romů. Záleží, jak na koho narazí, v jakém momentu, jak má kdo štěstí,“ přemítá dvaadvacetiletý Kaleja.

Jarovnice jsem jednou navštívil, mezi chatrčemi tam posedávají teenageři se sáčky na obličejích. Fetují toluen a podobné těkavé látky, najít cestu z ghetta se mi tam zdá nemožné. Do revoluce mohli Romové tuto osadu dokonce opouštět jen v určité hodiny. „U plotu si veřejná bezpečnost postavila služebnu. Kdo nedodržel čas vycházky, zmlátili ho pendrekem,“ vzpomíná Kaleja.

Už na prvním stupni ale narazil na kantorku, která ho nadchla. Hned se chtěl také stát učitelem. „To se mi povedlo i díky ní.“

*Plňte si úkoly ve škole doma / rodiče bolí když je vlastní dítě
nemá / v pekle nemají rádi diline Roma / myslí si že na ně v pekle
nikdo nemá.*

U Kroščenů se o škole moc nemluví, nebo s pohrdáním. Úřady je všechny prohnaly zvláštními školami, i když asi mohli projít i normálními základkami.

Aktivistu Kumara zajímá, proč romské děti, které netrpí mentálními retardacemi, končí na placce (ve zvláštní škole). „Zjistil jsem, že za tím jsou i zmanipulované psychologické testy, celkem jsem to prokázal v osmnácti případech.“ Kumar segregaci dostal až před soud do Štrasburku, český stát pak děti musel odškodnit.

Malé vítězství z roku 2007.

„V tomto případě jsme něco rozbili, jenže diskriminační systém školství trvá dál, je to dlouhý boj.“

Vzdělávat Romy je kříž. Na ostravském pajdáku jsem se recept, jak na to, nedozvěděl. Když jsem pak cikány zkoušel učit v Základní škole Přemysla Pittra, totálně jsem selhal. Pamatují si hodinu dějepisu a svůj naivní dotaz pro osmáky: „Znáte nějaké osobnosti z českých dějin?“

„Evangelismus,“ vykřikl kluk v poslední lavici.

„Masaryk,“ dodal jiný hoch.

Zaradoval jsem se: „A co víš o Masarykovi, kdo to byl?“

„Masaryk měl největší péro na světě.“

„Odkud to víš?“

„Od paní učitelky.“



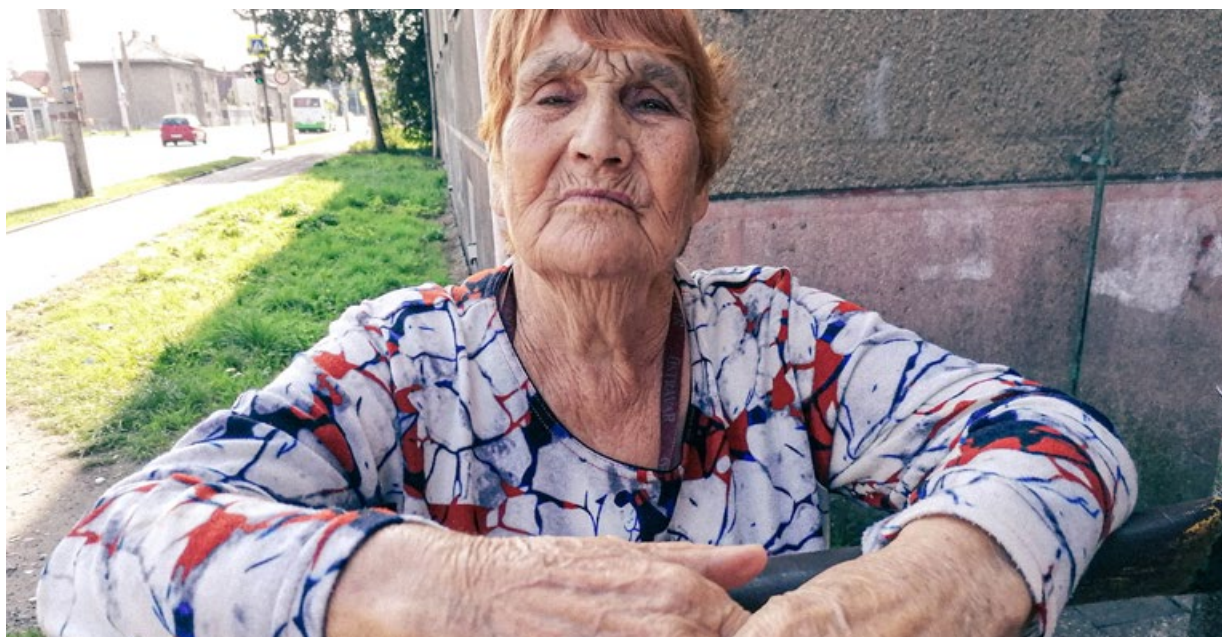
→ U Kroščenů,
rodiče dvanácti dětí
Simona a Milan



→ Havel versus
Romové. Kristýna
Kroščenová
u plotu kriminálu
v Heřmanicích.
Budoucí prezident
nastoupil do této
věznice v lednu
1980



→ Pamětnice Mária
Gažiová přežila
pogrom v romské
osadě na Slovensku.
Voják po ní hodil
poleno, tekla
krev, jizva zůstává
dodnes. Psal se rok
1944, v roce 2023 ji
děsí exekuce





„To vám určitě nemohla říkat.“

„Přisáhám,“ pokračoval a popotáhl si tepláky, aby naznačil, že je svlékne. Další dva žáci se začali pohupovat v tanečním rytmu a sahat si mezi nohy.

O přestávce jsem to vzdal, takový kantorský úvazek nezvládnou.

ČTENÁŘSKÝ SPOLEK HAVLOVA PRADĚDY

Za dvanáct let, co chodím ke Kroščenům, jsem nezaznamenal nabídku jediné neziskovky, která by třeba chtěla docházet do rodiny a pomáhat dětem s úkoly. Anebo jen tak přijít s dobrým slovem, s pohádkami v ruce a předčítat.

U Kroščenů jsem nikdy nespatriil knihu, přitom právě tady v havířské kolonii Salmovec vznikl v roce 1871 čtenářský spolek Salm, jeden z nejstarších na Ostravsku. V pětaticeti letech ho založil Čeněk Vavrečka, praděd Václava Havla. Ostravské kořeny prvního

porevolučního prezidenta ze strany jeho matky jsou prakticky neznámé. Havel maximálně připomínal dědečka Hugo Vavrečku, dále ke kořenům nešel.

Důkaz o založení čtenářského spolku jsem našel ve svazku Karla Jaromíra Bukovanského *Polská Ostrava a okolí* z roku 1878: „Roku 1871 založen jest na Salmovci hornický čtenářský spolek pod jménem Salm, ku kterému se hned 52 členů přihlásilo. Založena byla též knihovna spolková.“ Spolek se podílel i na salmoveckých divadelních představeních, třeba 18. června 1871 se odehrála premiéra inscenace *Rýbrcoul na Krkonoších*, kterou napsal Josef Alois Kouble. Zásluhy Vavrečky na čtenářské gramotnosti horníků ocenil i nekrolog z roku 1908, který vroucně pečoval o „zanedbávanou zahradu národa českého ve Slezsku“.

Havlovi přitom ostravští havíři v listopadu 1989 příliš nedůvěřovali, znali ho z *Rudého práva* jako milionářské dítě z Barrandova. „Škoda. Panu prezidentovi tehdy stačilo říct, že jeho praděd byl



havířem na Slezské, a měl by všechny horníky u nohou,“ přemítá třicet čtyř let po sametu jeden z tehdejších hornických vůdců Ladislav Vrchovský.

Čtenářské, literární i divadelní vlohy tak Havel zřejmě zdědil i po pradědečku Čeňkovi. Historička Nina Pavelčíková se mnou souhlasí: „Jsem o tom dokonce přesvědčena, že povahou, životním stylem, uvažováním a vůbec vším byl Václav Havel nejvíce podoben svým ostravským předkům.“

Pavelčíková se po listopadu 1989 pustila do dvou velkých témat. S vědeckým zápletem do historie ostravských Romů a soukromě do díla Hugo Vavrečky.

Havel a cikáni, opět se to propojuje.

Vavrečkovi bydleli dvanáct set metrů od Kroščenových, v kolonii Hranečník. Dům, ve kterém se narodil Hugo Vavrečka, byl zbourán v roce 1985, na zadní části jeho katastru vyrostla čerpací stanice.

Pavelčíková našla v ostravském archivu „Návrh na řešení otázky našich spoluobčanů cikánského původu“ z roku 1951. Ze zprávy vyplývá, že Romové žili na březích Ostravice, jen kousek od Vavrečků. Chlapi kšeftovali s koňmi a brousili nože. „Asi 25 až 30 cikánů táboří u Ostravice po pravém břehu. Mají k dispozici osm obytných vozů a sedm koní,“ konstatovalo se ve zprávě. Koně byli v majetku Biháriů, Stojků a Lakatošů. U Ostravice se jim líbilo, úřadům to vadilo: „Dosud žádný cikán nebo cikánka se neoddávala před úřady. Stále tyto sňatky dějí se před cikánskými králi. Budeme-li důsledně řešit cikánskou otázku, je nutné, abychom se poučili z velikých zkušeností Sovětského svazu v řešení národnostních otázek.“

Život je ostrý jako břit / musíš být bystrý a v mysli mít klid.

SVĚDECTVÍ O POGROMU

U Kroščenů zná Václava Havla jen Milan Kroščen starší: „Nejlepší prezident, cigáni mu nezapomenou velkou amnestii, když byl poprvé zvolen.“

Mladší Romové o Havlovi neslyšeli. „Nějaký blbý gadžo,“ vpálí mi do tváře obyvatel Horní kolonie na Hranečníku. V té ještě pořád stojí domy z konce devatenáctého století, které pamatují Vavrečky. Na předky Havlů přesto neupozorňuje žádná naučná cedule, Ostrava má k politikovi pořád odmítavý vztah. Za Havla skončila těžba černého uhlí, zastavily se vítkovické vysoké pece.

Anebo je to snad kvůli rovnoprávnosti? Ani na předky Kroščenů přece neupozorňuje žádná naučná tabule.

Babičky ochrnutého Milana se dotkl romský holocaust. Dvaosmdesátiletá Mária Gažiová zažila pogrom koncem roku 1944 v rodné osadě u slovenského Popradu. Už si nevybavuje, zda u něho byli jen němečtí vojáci, anebo se k nim přidali i slovenští gardisté. Měli uniformy a strašně křičeli, stříleli a zabíjeli. „Když vtrhli do osady, vraždili snad každého, koho potkali. Přišla jsem o rodiče a pět sourozenců, v necelých čtyřech letech jsem najednou byla sama,“ vzpomíná. „Jeden voják po mně hodil polenem, které našel u nás doma. Byla to pořádná rána a teklo ze mě hodně krve. Musel si myslet, že mě zabil, tak odešel.“ Mária přežila, po pogromu ji našla teta. „Jizva mi už zůstala,“ rozhrnuje si vlasy na temeni.

Kde se podíváš samá krvavá louže / pěsti zatínáš vytahuješ nože / jak Tarzan jdu stále ve své víře / svůj ramadán si každý jednou slíže.

MÁŠ TŘICET VTEŘIN A SKOČ

Vnuč Marie přežil skok ze třetího patra policejní stanice. „Bere se to jako čtvrté patro, je to asi dvanáct metrů nad zemí,“ vypráví Milan Kroščen.

Vyslýchala ho dvojice policistů, od počátku prý byli nepřijemní. Se zlodějem s popsáním trestním rejstříkem se asi nemazlili. Zná jen výpověď jedné strany, policie svůj pohled na tragickou událost zatím odmítá sdělit, případ vyšetřuje i Generální inspekce bezpečnostních sborů (GIBS). Inspekce mi od dubna do července jen několikrát potvrdila, že případ řeší. Tečka.

Pomáhej a chraň!

Milan: „Policajtním jsem se omlouval a nabízel, že pro mobil zajdu domů a vrátím. Že se holce omluvím, fakt mě to mrzí. Policajti několikrát zopakovali, že teď už je to nezajímá. Že půjdu sedět, protože jsem okradl invalidu.“

Atmosféra na služebně prý houstla: „Začali na mě křičet, že je moje lítost nezajímá, že tohle není součást výpovědi, že musím pocítit to, co jsem udělal té paní. Řvali na mě, že se dobře znají s jejím bráchou, že je to mistr v kulturistice, že ho znají dvanáct let a on si to se mnou vyřídí, že to se mnou vůbec nedopadne dobře.“

Vyslýcháný Milan upadal do stresu, bál se dalšího kriminálu. „Nevím, proč to řekli, ale najednou mě vyzvali, že když chci, tak klidně můžu vyskočit z okna.“ Jeden z policistů ho prý provokoval: „Podívej se na ty dveře doprava. Máš třicet vteřin na to, abys otevřel dveře, pak okno a vyskočil.“

Milan nabídku přijal. „Rychle jsem otevřel dveře a pak okno. A vyskočil. Byl jsem jako v transu, prostě jsem to udělal. Nijak se mi v tom nepokusili bránit. Možná to měla být nějaká jejich sranda, nevěřili, že bych skočil. Ale já to jako srandu nebral, prostě jsem to udělal, byl jsem zoufalý.“

Jsem novinář, Milanův skok jsem ve zkratce medializoval a poté skončil „na koberečku“ v budově Krajského ředitelství Policie Moravskoslezského kraje v Ostravě. Poručice Štětínská a majorka Jiroušková z tiskového oddělení mě poučily, jak o podobných případech psát. Nelíbilo se jim, že případu vůbec dávám prostor. A když už, měl jsem projevovat větší lítost s obětí krádeže.

Opět Václav Havel. Policejní budovu na ulici 30. dubna, v níž mě proškolují poručice s majorkou, jsem musel několikrát navštívit již v prvé půli roku 1989. Vyšetřovala mě zde Státní bezpečnost, protože jsem ve studentské pivnici Na Plivanci sepsal děkovný dopis polským studentům, kteří v únoru toho roku uspořádali v Krakově demonstraci za propuštění Václava Havla. Vysloužil jsem si obvinění podle § 6 písm. c) zák. č. 150/69 Sb., tedy pendrekového zákona.

O výsledcích Státní bezpečnosti v této budově vyprávím poručici a majorce. Smějí se, a když se loučí, tak jedna podotkne: „Dneska to tu snad bylo příjemnější než tehdy.“

Jo, bylo.

POMÁHÁ JEN KUMAR

V červenci už je z Milana kost a kůže, zlomený člověk. Nemá praktického lékaře a ve špitálech mu tvrdí, že bez jeho doporučení a následných odborných vyšetření ho nemohou přijmout k další léčbě.

„Pan Kroščen potřebuje operační zákroky a rehabilitační pobyty, aby se jeho stav mohl aspoň částečně zlepšit,“ říká mi doktorka Helena Sajdáková. Aktivista Kumar ji přesvědčil, ať to s Milanem alespoň zkusí. „Je to zoufalé, já vím. Máme v tomhle státě tolik organizací, které mluví o pomoci Romům anebo invalidům, ale nikdo se nestará tak, jak by měl,“ dodá lékařka.

Sama ho nakonec do péče nepřijme. Milan má prý moc problémů, vyšetřuje ho policie, čeká na soud. Kumar marně shání dalšího doktora dobrodřeje...

Milan se soudním procesem počítal už předtím, než ukradl mobil postižené ženě. „Několik předchozích krádeží a tak, něco v drogerce,“ vysvětluje. Věznicí v ostravských Heřmanicích se tak vyhýbá jen kvůli ochrnutí. Jenže při poslední návštěvě jsem měl pocit, že by kriminál považoval za vysvobození.

„Prosím, sežeňte mi lékaře, tohle není život,“ stýská si. Spíše šeptá, hlas je zlomený podobně jako tělo a působí na mě, jak by už všechno vzdával. „Nosím pleny, hrozná bolest zad, v břiše křeče, chce se mi zvracet.“ Několikrát volá rodiče, aby mu přinesli k lůžku kýbl. I pití se mu vrací do krku.

Umřít žízni není taká věda / v mojí tísní se hladina zvedá.

Dáví.

Občas se dusí, špatně dýchá. „Možná bude lepší, když teď půjdu do výkonu trestu, tam mají aspoň vězeňského doktora.“

EPILOG S ELIŠKOU

Václava Havla přivezli do heřmanické věznice 7. ledna 1980. V takzvané příjmové komisi tehdy seděla i Eliška Romanová

z oddělení nápravně výchovné činnosti. Romanová zůstává kmenovou zaměstnankyní ostravského kriminálu i v důchodovém věku, dnes je sociální pracovnící a občas vyplňuje papíry i se syny Simony Gažiové a Milana Kroščena.

Anebo s partnery jejich dcer.

Eliška Romanová: „Úplně Havla vidím, tu vzpomínku mám v sobě. Ve věznicích jsem pracovala od roku 1977, ale mezi vězni jsem byla jako sociální pracovníce až od začátku ledna 1980, takže Havel byl jeden z mých prvních případů. S trochou nadsázky se dá říct, že jsme tady v Heřmanicích s Havlem vlastně začínali spolu. On i já, i když každý na jiném postu. A v jiném věku, Havel byl starší o dvacet let.“

Havel a Romové. „Na vojně i ve vězení jsem poznal mnoho skvělých lidí i mnoho lidí bezcharakterních. Mnozí mi pomáhali a mnozí mne udávali. Dělicí čára mezi jedněmi a druhými šla na přič jejich národnostním původem,“ prohlásil prezident při setkání s cikány na prvním Romfestu v roce 1990.

Kumar Vishwanathan: „V nejmladší generaci je mnohem méně animozit, než když před dvaceti lety starostka ostravských Mariánských Hor Liana Janáčková chtěla romské lokality obehnat ostnatým drátem a mluvila i o dynamitu. Rasismus ale z Ostravy nezmizel.“

Nezmizel. I Trezor pořád cítí, že má prostě menší šance než bílí.

*Čím dál víc se blížím za mříže
tady z toho místa dostanu se ztíže
lidí se bouří po smrti touží
přítom se topí všichni v jedné louži.*

Autor je básník a novinář.

Občas se dusí, špatně dýchá. „Možná bude lepší, když teď půjdu do výkonu trestu, tam mají aspoň vězeňského doktora.“



Federácia

POSTSEDLIACI?



Michal Hvorecký

Som Slovák? Kto sa tak smie označiť, a kto už nie? Tieto otázky si v uplynulých týždňoch kladiem častejšie ako zvyčajne. Slovenčina je môj rodný jazyk, narodil som sa v Bratislave, žijem v SR väčšinu svojho života. Lenže jeden môj dedo sa volal Kirchmayer a bol to spišský Nemec z Levoče, babka menom Kissová mala aj maďarský pôvod. Veľa mojich blízkych vyrástlo s pôvodom pestrým ako stredoeurópsky mix, v ktorom sa spojili slovenské, maďarské, rusínske, české či židovské a mnohé iné prvky.

Politický zmätok a nárast nacionalizmu na Slovensku vyvolal novú diskusiu o identite obyvateľov medzi Dunajom a Tatrami. Kto naozaj sme? Ale aj kto určite nie sme?

Ako to v takýchto prípadoch často býva, jeden z podnetov prišiel od najbližších susedov, z Česka. Marek Švehla napísal pre *Respekt* esej „Zapomnelo se Slovensko u Cyrila a Metoděje?“. Text vzbudil značný ohlas. Autor v úvode zašiel až k byzantskému historikovi Prokopiovi do šiesteho storočia nášho letopočtu, ktorý o slovanských predkoch na približne rovnakom území napísal, že „uctívajú řeky a víly, přinášejí jim oběti a pomocí nich věští. Bydlí v ubohých chatřích, navzájem rozptýlení. Často mění obydlí. Někteří nemají ani košile, ani pláště, všichni mluví jedním jazykem, neumělým, barbarským. Vzrůstem a ohromnou silou se liší od ostatních, kůži a vlasy nemají ani příliš světlé, ani docela černé, spíš jsou kaštanové. Způsob jejich života je drsný, bez pohodlí“.

Čo to má spoločné so mnou a s dnešným Slovenskom? S trochou fantázie všetko, v skutočnosti asi vonkoncom nič. Švehla však nezostal hlboko v minulosti, ale pokúsil sa podrobnou analýzou pochopiť, čo sa v SR aktuálne deje. Ako je možné, že päť rokov po vražde investigatívneho novinára Kuciaka sa k moci môžu vrátiť politici úzko spojení s týmto brutálnym zločinom? Prečo sa veľkej obľube tešia krajne pravicové a prokremeľské naratívy, aj trumpovskými znejúcimi sľubami „berieme si späť svoju krajinu“? Bude sa Slovensko onedlho podobať na Orbánovo Maďarsko? Zasadnú do vlády aj fašisti, alebo — ako ich nazývam ja — fešisti? Čiže noví vlasteneckí a náboženský radikáli, ktorí odložili kanady aj fagle, obliekli si drahé obleky a zmenili symboly aj jazyk. Nechcú demokraciu úplne zničiť, pretože sa na nej výborne priživujú, ale radi by k nej

doplnili prívlastky ako „neliberálna“. Hlásia sa k tradíciám, hoci ich takmer nepoznajú. Neznášajú novinárov, pretože kritizovať ich znamená haníť celý ľud, ktorý práve oni údajne stelesňujú. Nehorlia za právny štát, lebo keď platia zákony, ťažšie sa im kradne. Označujú sa za vlastencov, no ochotne slúžia iným mocnostiam a tyranom, najmä Rusku, ochotnému štedro za to platiť.

Švehlovi kontroval talentovaný mladý slovenský sociológ Dominik Želinský textom „Zaostalá spoločnosť?“. Súhlasí, že situácia je vážna, ale v jej pochopení nám podľa neho nepomôže dokola omieľaný modernizačný mýtus. Želinský pripomína globálny kontext. Krajná pravica je na vzostupe aj v krajinách, kde „osvietenstvo“ doslova vzniklo: v Nemecku či vo Francúzsku, ale aj v USA či Škandinávii... Pointou tu nie je povedať, že všetko je v poriadku, pretože Slovensko je súčasťou trendu. Naopak, nesmieme zo zreteľa stratiť rozsah problému“.

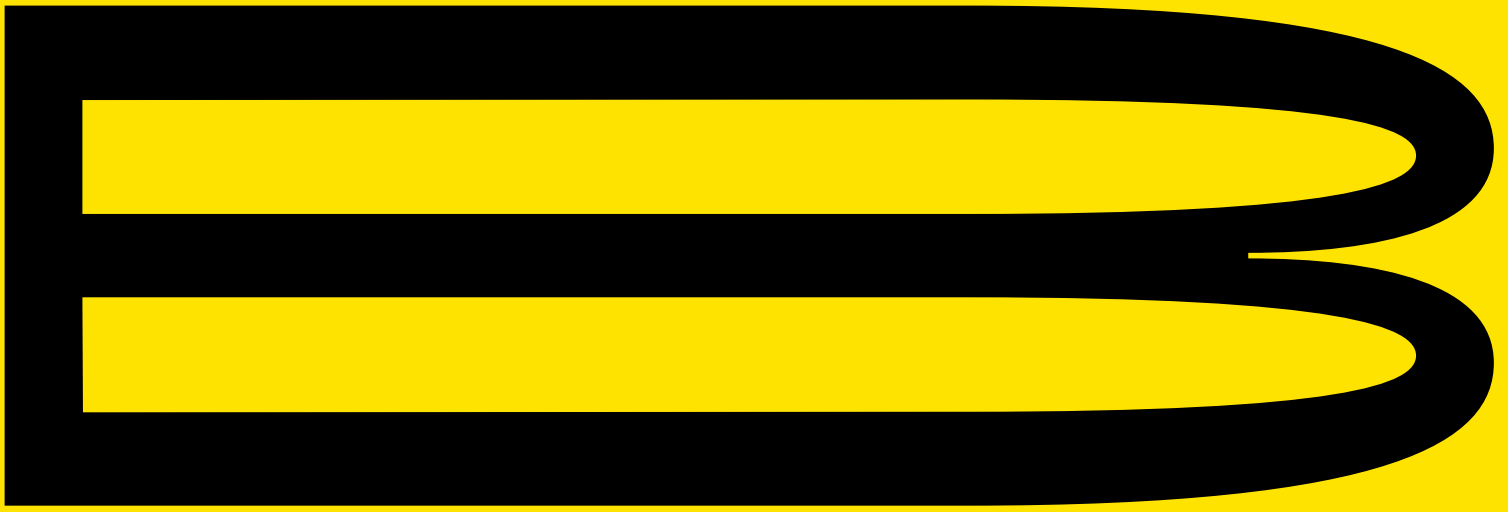
Podľa Želinského idea Slovenska ako nevyvinutej spoločnosti, krajiny hôr a salašov, historicky animovala budovanie (českého) moderného ega. Dáva Čechom na chvíľu možnosť „vystúpiť v dejinnej úlohe nositeľov pokroku“. Navyše, pripomína sociológ, podporovatelia mýtu o večnej tradičnosti a zaostalej modernizácii Slovenska nedokážu pochopiť a prijať súčasných ľavicových voličov, a dodáva, že všetko by bolo inak, keby radšej pekne odvolili jednu z mikroskopických pravicových strán. Tie sú „naše“.

Pozoruhodným príspevkom do debaty je aj nová kniha *Postsedliaci* od Juraja Buzalku z bratislavskej Fakulty sociálnych a ekonomických vied. Autor sa detailne zamerá na moderných Slovákov, ktorí naďalej veria v ideál domoviny zo starých agrárnych čias. Žijú síce úplne inak, ako ich predkovia pred sto rokmi, ale myslia značne podobne. Vyznávajú tradičné konzervatívne vidiecke hodnoty, volia populistov a nerozumejú geopolitickému deleniu sveta na Východ a Západ. Slovensko vidia niekde medzi, nech už je to kdekoľvek. Nikdy nezažili skutočné uznanie, šťve ich, že ich svet ignoruje, nepozná alebo neberie dostatočne vážne. Podľa sociálneho antropológa sú ich radikálnou verzou „dedinskí fašisti“, ktorých priťahujú politickí lídri „umne narábajúci so sociálnou demagógiou a nacionalizmom, zmiešanými s ľudovým katolicizmom“. Autor neočakáva, že sa teraz vidiek „prispôsobí cnostiam strednostavovského burgerstva“. Preto si želá nových, hodnotovo orientovaných a hlavne uveriteľných lídrov „s ohľadom na identitu a potreby postagrárneho voliča, aby pestovali slovenskú záhradu“. Žiaľ, momentálne je to zjavne len čoraz radikálnejší Robert Fico. Kniha má síce seriózne vedecký základ a vychádza z podrobných dát, ale jej štýl je značne osobný, až žoviálny, v mnohých pasážach prehnane publicistický, či skôr blogerský. Buzalka však vystihol, že dnešná slovenská politika je predovšetkým „pokračovaním bitkárstva na stohu slamy“.

Slovenská diskusia a boj naplno pokračujú.

Autor je spisovateľ.





**MIRKA
ÁBELOVÁ**

Básnířka čísla

**JANA
KOUKAL**

Nová jména

**EMIL
HAKL**

Beletrie

**WLASTA
LAURA**

Ateliér





VDYCHUJÚ POĽNÉ ZAJACE SMRAD ASFALTU

Mirka Ábelová

Železiarne

Akýsi nutkavý pocit
prinúti muža zastaviť auto uprostred
dediny
a nervóznym krokom prejsť k plotu
Výjav ho ohromí
Je noc a zo žiary reflektorov vylieza
chápadlo veľké ako panelák
Tá nadpozemská ruka
naberá sústo z hromady šrotu
a kŕmi neviditeľné ústa hladných detí
Svetlo sa odráža na vrstvách materiálu ako
na mori
Navýšené svetlo — až do neba — smeruje
jeho pohľad
Milujem svojho muža
prebleskne mu hlavou
Je... úplne
ako toto chápadlo
Náš svet — kopa šrotu
Láska — kopa šrotu
Šrot — to sme my
Akýsi nutkavý pocit
utrie mužovi oči
a naloží ho naspäť do auta

* * *

jedného dňa
ich zobudí rachot za domom
nie sú to tanky
dôsledky klimatickej zmeny
ani technopárty na poli

začala sa výstavba druhej etapy
deti z balkóna v detskej izbe
sledujú bagre valce miešačky
zbijačky a ďalší stavebný arzenál
od vzrušenia ani nedýchajú

o piatej ráno
pri novovznikajúcej ceste
vdychujú poľné zajace smrad asfaltu
zmätene sledujú opätovný vnik na vlastné
územie
k starým votrelcom sa prisťahujú noví

aj žena stojí pri žalúziách
bez dychu sleduje výjav
pristúpi muž a povie:
aspoň tie myši budú chodiť k nim
aspoň tie myši budú chodiť k nim
zopakuje žena

no vie
že horizont sa zmení
žiadne ďalšie oblaky
ak aj
tak zoškrtané
zoškrtaný horizont
zoškrtaný životný priestor
obmedzíš slobodu
bude ti obmedzená

namiesto mora nový dom
nová garáž
nové zelené pletivo
nové tuje
nový nekonečný trávnik

žena vie
ako sa asi cítia zajace

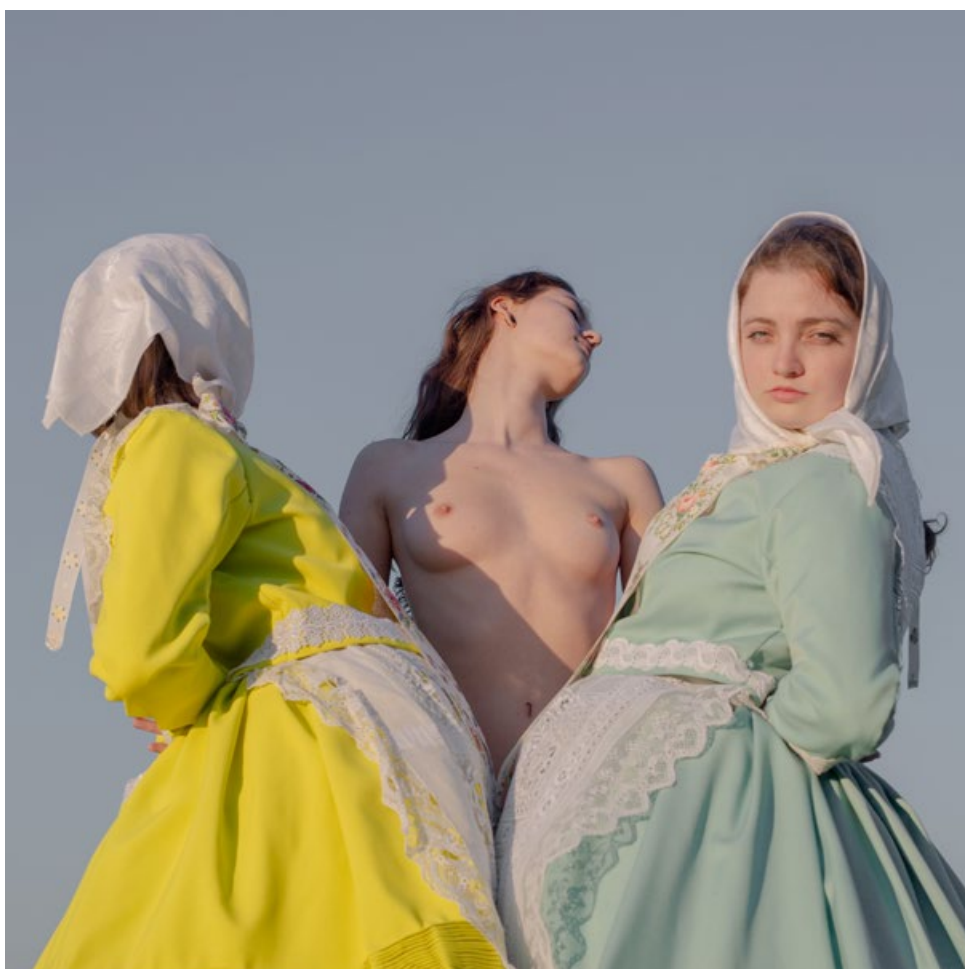
namiesto poľa nový dom
nová garáž
nové zelené pletivo
nové tuje
nový nekonečný (oplotený) trávnik

obmedzíš slobodu
bude ti obmedzená

vedeli predsa že to príde
no nečakali že tak skoro

každé ráno sledujú z okna poľné zajace







Wlaska Laura, ze série *The Unspoken Things*



* * *

spolu so mnou začal
starnúť aj
tento dom

už si presne nespomínam
kým sme boli
keď odišiel za
pevnejšími stehnami

no tento dom
akoby chcel odísť s ním

základy a vinič ho však
nás však
prerástli
sme prerastení
slanina ťažko lezie dole krkom
vojdí a nezostaň
kričím
zostali sme
zostarli

zostali sme tu
ja a dom
prerastení
nestrihaní
obaja túžili po pánovi
čo nás opustil

zostali sme tu
ja a dom
prerastení
nestrihaní
ako ruže

už si presne nespomínam
kým sme boli
keď odišiel
no to ticho
ktoré odvislo
keď zavrel dvere naposledy

premazalo všetky zvuky
všetko ticho

miestnosť v hlave

— spáľňa —

odcudzili sme sa
nepatrla som do jeho pracovného sveta
z domova bol vyčlenený

občas som si predstavovala
ako mu beriem ruku
a smerujem ju
od členkov
smerom nahor
k spánkom
tam
kde kedysi pulzoval mozog

raz
za mnou prišiel cez obed z práce
prstami mi obopol členky

a bolo jasné
že je koniec

miestnosť v hlave

— kuchyňa —

smrť v paradajkovej omáčke

o pol jednej v noci
dovarila obed
mäsové guľičky tagliatelle rajčinová omáčka

zjedli
nedali si dupľu

v noci do snov za ňou chodia mŕtvi
zistujú, či nesmrdia
keď sú v rozklade už jeden deň
mäsové guľičky
je jediná, čo ich vidí, cíti

je dobrá kuchárka
toto z nej zostalo

na film je už neskoro
poskladá ešte pár vecí zo sušičky

terapeutka môže až o dva mesiace
(často myslí na smrť)
sníva o nej

smrť v paradajkovej omáčke
s mäsovými guľičkami

* * *

keď sa to rozhodneš
naozaj ukončiť

byť paňou kvapky
čo dopadne do suda s dažďovou vodou

naplánuješ
nikomu nepovieš
uľaví sa

zrazu budú dni znesiteľné
ich ohraničenosť ťa uteší

bude ľahko

potom vstaneš
do pohárika naleješ kvapky na spanie
celú fľaštičku
bez zbytočného pátosu
listov na rozlúčku

len tak v zástere, v teplákoch
umyješ si zuby

hlavne žiadny rúž

ešte sa obzrieš

rázny gestom
priložíš pohár k ústam
sú sladké

neanalyzuješ
nepredstavuješ si

napustíš vaňu
ponoriš telo do teplej vody

už si ani nespomínaš kedy

* * *

v našom dome rastie teplota
vo vaniach umývadlách toaletách
stúpa hladina
hladujú medvede deti sýkorky sršne
miznú celé mestá
strácajú sa kľúče predmety a živočíchy

dušíme sa
v útrobach je sucho
penetrácia zadržáva
neobrúsenou doskou po dlani

nie je voda
nie je voda
inde jej je veľa
veľa
sucho súš
teplota stúpa

kľúče miznú
vysycháme
horíme
dušíme sa

* * *

odídu myši
prídu muchy
odídu muchy
prídu komáre
odídu komáre
zjaví sa mravce
odídu mravce
prídu mole
zbavíš sa molí
prídu vínne mušky
utopia sa vínne mušky
prídu sršne



Wlasta Laura, ze série *The Unspoken Things*





PISTOLE

Emil Hakl

Pár dní odsouvám možnost telefonátu. Syn se sám neozve — občas mu ten nápad i naskočí, určitě občas chce, ale negativa vždy převáží. Je pozdě, brzo, éch, není nálada, furt ty stejný kecý.

„Ťuknu na kontakt.“

„Jo,“ vezme to hned.

„Nechceš se objevit, než zmizíš?“

„Přesně tuhle větu jsem slyšel v nějakým filmu, jenže v jakým?“

„Áá, víš co — běž do prdele.“

„Ne, ne, ne, promiň, promiň — s radostí se zastavím, jenže kdy?“

„Kdykoliv. Co dneska u nás?“

„Á to ne, nemám sílu se s někým seznamovat.“

„Všichni jsou v Paříži — přijď na koňak.“

„Tak jo. Cé cé á za dvě hodinky?“

„Jo.“

„Adresa stejná?“

„Jo.“

Stojím u okna, hledím na stromy v protisvahu. Za dvě hodinky dorazí člověk, který má tu samou povahu co já. Nesnáší křeč a zároveň se neumí uvolnit. Když se uvolní, působí křečovitě. Aby se uvolnil, přihne si. A když si přihne, působí křečovitě.

„Jsem v ulici za viaduktem,“ hlásí telefon.

„Za křižovatkou vlevo, levej horní dům.“

„Nevidím — vidím!“

„Jdu odemknout.“

Ulicí se blíží náměsíčník z Kabinetu doktora Caligariho, lunatický vrah Cesar. Má ten jeho krok, výraz. Autenticky vytřeštěný. Mnozí to předstírají, on ne.

„Jsem tu.“

„Pojď dál.“

Schody, rohožka, dveře, předsíň, pokoj. Sedáme ke stolu. Mladý prokřupne páteř, zírá ke stropu.

„Nó jo,“ povídá. „Tak jo. Jak jsem ti teda řek posledně, hodlám zmizet.“

„Kdy?“

„Příští pondělí.“

„Dejme si koňak.“

„S radostí.“

„Jak dlouho tam budeš?“

„To vyplyne.“

„Všecko vo sobě jakoby víme, známe se — přitom nevíme nic, je to představa představy, představa na druhou.“

„Sedím a piju koňak — jaká představa představy?“

„Nic, to mám z četby. Jak dlouho tam budeš?“

„Podle toho, jak dopadne zápas Ukrajina—Rusko. Jestli se přidá Polák, Fin, Němec.“

„Ibérie je za rohem, tam to doletí taky.“

„Ať, ale je lepší trávit čas v náručí dryáčnický Barcelony než sledovat ty křečovitý kašpary tady.“

„V čem je Barcelona dryáčnická?“

„Mix fantazie na všech úrovních — chmatáci, dealeri, úředníci, starší dámy, mladší dámy — většinou krásný, mládež pravičácká, levičácká, studenti, blouznivci, feministky, katalánský náckové, pouliční pěvci, všichni jsou absolutně féroví, bezprostřední. Sedmdesátiletý chlap ti v hospodě nabídne ze svého talíře mušle na víně, ty si vezmeš, pochválíš mu je a von ti sdělí, že je tam denně jídá šestatřicet let. Krásný ruský šlapky, krásný africký šlapky — mix kultur, etnik.“

„No jo — ach jo.“

„Byls tam?“

„Čtyřikrát.“

„Prima lidi.“

„Krásný hřbitovy.“

„Svět skončí na hřbitově, protože bude vyrábět čím dál víc věcí, které nikdo nepotřebuje, řek Gándhí.“

„Jenže kdo má, sakra, tu jeho bystu?“

„I kdybych věděl, nebudu to rozmazávat.“

„Hele — ty přijedeš do ciziny a hned se tam chytneš?“

„Nedělá mi potíže najít lidi, který mi řeknou, co se tam u nich dá dělat. Do minuty s někým plkám o jeho problémech a skrz to plkání se zorientuju.“

„Co děláš, než se usadíš?“

„Já se usadím okamžitě, akorát v Čechách ne — lidma tu hejbe nenávisť, bludy, úzkost, mamon, špatný svědomí. Kritický myšlení nula, humor v prdeli, tolerance, přehled, nadhled, kuráž, sebe-reflexe a tak dál. Praha je mrtvá.“

„Jiný metropole, co jsem viděl, jsou oslnivější, vzdělanější, živější, uměj používat příbor, potkáš tam tisíckrát přátelštější, vstřícnější, vkusnější, normálnější lidi — včetně Vidně, Pešti, Blavy. Ale pokaždý z nich rád prchám zpátky do týhle buransky vytunelovaný žumpy. Jsem tu doma.“

„Ne každé potřebuje dechat oceánskej vzduch.“

„Oceány jsou plný mikroplastů.“

„To my dva taky.“

„Jak to, že cituješ Gándhího?“

„Dcera přítelkyně ho bifluje ke zkouškám.“

„Přítelkyně?“

„Takový hubenidlo utahaný, zubatá kobyla taková — skvělá ženská! A bystrá, vtipná, nadaná, jenže jsem to poslal. Nechtěj vědět jak.“

„Proto mizíš?“

„Nejen.“

„Mám tam dát nákou muziku, film?“

„Vyber něco — hlavně ne Zběsilost v srdci. Hezkej výhled z okna máte — Emauzy, Palačák, hú — i kousiček Hradu!“

„Co Reservoir Dogs?“

„Ty tam dej! Biják, co se dá studovat po vrstvách — princip domina.“

Dolévám koňak, Tim Roth na zadním sedadle zmatkuje, krvácí.

„Můžeš aspoň naznačit, proč ses chtěl picnout?“ říkám.

„Konglomerát příhod, náhod, podrazů, výčitek a podobně.“

„Míniš svoje výčitky?“

„Spíš její, jeho a eště něčí.“

„Máš dítě.“

„Ušetři mě.“

Pan Bílý s panem Růžovým si třicet vteřin vzájemně míří do obličejů.

„Co ty tvoje závislosti?“ zní dotaz.

„Potíž je se zolpidem, zatím se to výrazně nehorší, ale doktorka zdvihá ukazovák.“

„Z druhý strany tě tlačí farmaceutická saň — bolí tě to, tamto, tohle, nemůžeš spát, chcát, žít — šup pro předpis!“

„Jeden známej se během posledních let vypracoval na sto zolpidemů denně. Extrémně chytřej chlap, Slovačisko, povoláním lékař, povahou zbojník. Před čtvrt rokem jsem mu vez domů cigára, prosil, ať mu je koupim. Zvonim s kartonem, von huhlá zpoza dveří, ať je nechám na rohožce, že děkuje. Ze schodů jsem pak viděl, jak se dveře otevřely. Zahlídl jsem ho — nebyl to člověk. Vypadal jako obrovskej hmyz.“

„Kdybys nečet Proměnu, tenhle průměr by tě nenapad.“

„Jenže jsem ji čet. No — a před pár dny jsem mu nes cigára na kliniku. Zpackaná sebevražda, tvrdej detox, ale už je to zase zpátky von. Dva roky jsme se neviděli — a tam na tý chodbě jsme se objali jak ztracený bratři.“

„Zpackaná sebevražda?“

„Už ani nespál, jel celý dny v halucinacích, tak vzal jednoho dne skalpel a proříz si ruku podélně, k tepně. Klaplo by to, kdyby ho nezachránil taxikář, takže transfuze a pár tejdnu příkurtované k lůžku.“

„Zolpidem žereš taky, ne — kolik?“

„Seš muj doktor či co? Zatím jsem v pořádku. Časem hrozí, že budu s druhejma řešit věci, co mám dávno vyřešený. Vykládat, co jsem vykládal před hodinou.“

„Ten, cos ho minule citoval: *Denisa má svý mouchy, ale je fajn, pro mě je rozhodující, jestli se s ženskou zasměju, a pokud jo, odpustim jí cokoliv*, to je taky ňákej tvůj kámoš?“

„Proč?“

„Že si to pamatuješ.“

„Je to rovnice mýho vztahu k Anče. Proč si to pamatuješ ty?“

„Mluví mi z duše. Znáám člověka, co má doma ježka v kleci a neumí ho vyndat, chápeš to?“

„Naprosto.“

Harvey Keitel brečí: Promiň, mladej, načež Oranžovému ustřelí hlavu. Film končí.

„Mám, hele, takovýho koníčka,“ povídám.

„Jakýho?“

„Občas někde něco vylepím. Fotky, reprodukce, rešerše, takový drobnosti. Taky textíky — někdy samostatně, jindy jako doprovod ke grafickejm kreacím a tak.“

„Street art — toho je všude plno.“

„To ani ne, prostě jsem jenom domestikoval pár zapomenutejch koutů, kam občas lepím koláže, negativy fotek, vzkazy a podobně. Mnohý jsou, když se tam vrátím, stržený, počmáraný — to patří k věci. Žije to. Zasažený místa přelepuju novejma věcmá nejradši.“

„Fyzicky obrážíš kouty a lepíš?“

„Jo.“

„Nó, máš aspoň ňákej sociální kontakty. Dobry!“

„Mně kontakty nescházej, mám jich kolem sebe tak akorát.“

„Co je akorát?“

„Někomu stačí deset, jinýmu jsou tisíce málo. Někdy taky posílám textíky.“

„Jaký?“

„Svoje i cizí, to je buřt. Stažený, uložený, desítky fotek, často upravenejch, doplněnejch, dodělanejch, různý kresby, koláže, co web dal. Mix všeho se všim prostě — reprodukce, videa.“

„Videa?“

„Jo, ty posílám poštou. Někdy moje, většinou Anči, vona točí, když je v cizině, kratinký klipy, přesný a chladný, nic osobního.“

„Komu to posíláš?“

„Lidem — z no name adresy. Na svý úrovni dbám na anonymitu, mažu adresy, čistím registr. Jestli mě ňákej šikula vyhmátne, je mi fuk.“

„To zní jako mánie.“

„Mánie to je.“

„Nepadá na tebe samota nebo tak něco? Zkus nákou síť, poznáš hromady kolegů s játrama na dlani.“

„Seru na ně — tady jsem na lovu. Vypustím návnadu a čekám. Některý i odpověď, pravda, ne vždycky v dobrým. Další věc — zkouším konfrontovat různý subjekty na základě toho, co veřejně řekli, to už je samozřejmě trestný. Ale pro mě je to osvěžující druh komunikace.“

„Na f-booku ale seš — viděl jsem tě.“

„Proč já tebe ne?“

„Jsem jako ponorka, vystrčím periskop, nikde nic — šup zpátky pod hladinu.“

„Podobně se chovám na kanálu AllOver30.com — mám slabost pro ty stárnoucí matadorky.“

„Dyť je to kýč pro citový mrzáky.“

„Ale zároveň dojemný svědectví! Megahvězda Bobbi Starr prošla zázračnou proměnou — od usměvavý dívenky s oplácáným bříškem až po BDSM aktivistku. Má jiskru v oku a duši intelektuálky, i když ji mrdaj naráz čtyři Afroameričani. Nikdy není vulgární,



je vtipná, přirozená. Dáma i v momentě, kdy líže tlustochovi prdel, nebo když jí dávají latexový čertice klystýr.“

„To vypadá, že ji máš fakt rád.“

„Mám rád ty její minipříběhy — v každém slajdu má kus inspirace.“

Synovu tvář ozáří displej: „Má ale přetočený tachometr — narodila se šestýho čtvrtý jako Elizabeth Renee Evans — je jí čtyřicet plus.“

„Je celebrita — nemůže přestat.“

„Co řeknou její děti učitelce, když se jich zeptá: Co dělá máma?“

„Máma má úspěch! Ve Státech cíl existence, meta bytí — to respektuje i ta úča.“

„A ty děti se nemrknou, jak máma dostává klystýr?“

„Mrknou se — a jsou pyšní, jakou má sledovanost.“

„Takže Rusko Západu správně vyčítá, že je říše amorálního bahna.“

„Dvě třetiny pornoherců jsou z Ruska.“

„Do roka je nahradí umělá inteligence.“

„To jo, ale víš co — kdykoliv ten web navštívím, zjevují se mi pak na absolutně solidních stránkách inzeráty: *Bohaté Zralé Ženy v Prague Vás Chtějí Dnes Večer Poznat* a podobně.“

„Holt microsoft — pusť mě k tomu.“

Hrabe se mi v softwaru. Cosi zadává, stahuje, konfiguruje. Tohle ne, tohle jo — tak.

„Eště koňak?“ ptám se.

„Rád. Máš tam nejvyšší ochranu, která je ti ovšem naprd.“

„Děkuju.“

„Za nic.“

Ančiny sklenky cinknou pod vysokým stropem jako farářův zvoneček. Syn vyloví šlukovku, nacpe, škrtně zapalovačem, vdechne.

„Chceš?“ ptá se při výdechu.

„Nechci to míchat. Můžu ti, hele, stran tvý cesty do neznáma nějak helfnout? Cokoliv, jakkoliv?“

„Ne.“

„Zkus si aspoň dávat bacha na lidi.“

„Jak už jsem řek — to nedělám. Přijedu, projdu se, posedím, poklábosím s každým, kdo o to stojí. Ne vždycky se mi všude líbí, nicméně většinou zahlídnou dřív nebo pozdějc nějaký dočasný ráj. Někdy se tak jenom jeví, jindy funguje.“

„Ráj rovná se vztah?“

„Spíš náhodný setkání, přechodný známosti, celková konstelace. Chvilí někam patřit.“

„To seš Odysseus.“

„Spíš stěhovavej neurotik.“

„Zkrátka furt zdrháš.“

„Zkousím existovat na několika místech současně, proto jsem pořád v pohybu.“

„Neni to to samý?“

„Sometimes stopping is the only way to keep going — proč jsem ale tady,“ vyšoupane nohou zpoza stolu tašku, hrábne do ní. „Jednak jsem tě chtěl vidět, což se zdařilo, jednat ti dát tohle.“

Vytáhne věc zabalenou v hadru, podá mi ji. Ucítím železo, konkor, píchne mě u srdce.

„Je tam šest nábojů, víc nemám. Známěj ji vyčistil, namazal a celkově zrestauroval, abys na mě nevzpomínal ve zlym,“ říká.

„Chtěl bych něco říct, ale nic mě nenapadá.“

„Nó — jó, jo,“ zvedá se syn. „Tak hrr, Tábor! Já se pomalu odporučím.“

„Sed.“

„Mám agendu — musím, tak ahoj!“

„Musím ti odemknout.“

Jedny schody, druhé, suterén čpí česnekem, vnitřní dveře, vnější dveře.

„Uvidíme se eště?“ zajímá mě.

„Ozvu se.“

Dívám se za ním. Somnambul Cesar odchází pavoučím krokem do tmy. Po viaduktu kodrcá City Elephant. V ulici svítí modlitebna ČSL církve husitské, Wine bar Andílek a bludičky večerek.

Doma vybalím pistoli. Modřený závěr, nikde ani flíček. F.N. 9MM, HI-POWER, INGLIS, CANADA, čtu. Najednou z ní nemám vůbec žádnou radost. Léta jsem po ní toužil, teď je to zbytečná přítěž. Nepraktická, mastná, nebezpečná.

Ukládám ji do šuplete, zhasínám, беру si triko na spaní. Chvilí hledím z okna. Ulicí táhne karavana opilců z Východu. Od ostatních se liší tím, že pijí zavile. Když začnou, jen tak neskončí.

Jdu hodit ucho, co ty? píše Anče.

No já jsem v tý Paříži, poslala jsem ti fotky a videa — je tu všechno takový lehký, snadný, jenže Francouzi řvou, hádají se, migrantí zapalují auta, těším se, až si dáme na Avoidu kafe. Bonne nuit.

Dobrou!

Zapomněl jsem, že je Anča v Paříži? Ne, jenom jsem si hned nevzpomněl. Říkala to přece.

Dávám pod jazyk tři zolpidemy, neuroložka zdvihá varovný ukazovák, a vrhám se do spánku. ●



UKAZOVALI JSME SI SVÁ TĚLA JAKO NA PÍSKOVIŠTI NEBO VE SKLEPĚ

Jana Koukal

potkali jsme se mezi už nemůžu a
středníkem a i když jsem věděla že nebudu
milovat podle pravítka něco ve mně poskočilo
jako hopík jehož odskoky se zvyšují hraje
barvami duhy jeho trajektorie se vlní a
nejednou pleskne o zem jako těžké
krvavé srdce metafora lásky kterou nikdo
nikdy nedržel pulzující v ruce tak si kurva
přestaňte posílat srdíčka je to nechutné beztak je to
ikon prdel ale to není podstatné ukazovali jsme
si svá těla jako na pískovišti nebo
ve sklepe a říkali šáhni sem a uvidíš
krmili jsme se ze zobáčku do zobáčku rvali
jsme se s otevřenou tlamou a v zimě si dýchali
za triko horký vzduch pokládal jsi se do mě
jako do strouhanky dobíhali jsme své lži snažili jsme
se udržet nad svým stínem stáli jsme před
nákupákem s prstýnkou s razítkem a poslouchali
jak snadné je vymyslet nové slovo ale kolize dvou
černých děr to už vyžaduje pořádné
kulinářské schopnosti vyprávěli jsme si
mě vychovávali jako domácí spotřebič a mě
jako daňového poradce a byli jsme si
dcerou sestrou i matkou
synem bratrem i otcem
až až už ne

protože odcházet neznamená utíkat
rostoucí kopec mokré nohavice přemýšlím
jestli se díváš na mě nebo pod nohy jestli
přemýšlíš o tom kdo právě nese batoh
jestli to něco znamená kolik jsme se toho
společně navyrůstali kolikrát jsem viděla tvého
pimpulu zlámaného vodou v neckách
kolikrát jsi mi brečel na druhém konci
telefonu kolik svačin a cigaret jsme si
vyměnili kolikrát jsme plánovali budoucnost
která nás nečeká v trávě napravo
od nás zašustí něco se dá na útěk
je to mrštný a rychlostí bezbarvý ombligo ve vzduchu
zakráká dravý quatre-vingt-dix v hlavě se mi zjevují
další oblíbená slova v podobě pouze tušených
bytostí a na stromě kus před námi sedí na větvi
křečovitě zkroucená friederike mayröcker
se strašnými linkami a z jejich skřeků není
jasné jestli pláče nebo se směje možná
obojí najednou velmi zřetelně ucítím prostor
mezi námi připomenu si proč jsme
ztichli procházíme opatrně kolem a ona
na nás kulí oči a něco šeptá neřekla jsem ti to ale
tehdy předpověděla že po smrti
budeš křivkou veverčího skoku



Jana Koukal je básnířkou mnohvrstevnatého univerza — je to nejenom silný, svalnatý uzel vzácného životného básnického proudu, ale také zával vzpomínek a zároveň pečlivá reformulace zdánlivě zažitých banalit z dětství a vyrůstání, kterými ale můžeme nakonec vzácně obohatit kotrmele každodenního života, kriticky strhávat třeba zpeněžování slunce nebo na to jít úplně z druhé strany a vytvářet silný brautiganovsky imaginativní svět a slova balit do básně jako do strouhanky zbraně. Je to prostě svět, v němž čtenář s textem kolidují jako dvě černé díry.

* * *

dívám se na tebe jak spíš a myslím
u toho na dítě s trsem dikobrazích ostnů
místo tváře ze života s tebou mi začalo
cukat oční víčko a tak je to asi doopravdy
hladím tě jako všechny před tebou ale
v životě bych se nedopustila srovnání
i proto že vím že ty taky ne vypadáš
trochu jako oběť autonehody a trochu
jako její viník občas prostě jen nedokážu
snést jak dýcháš sáhnu ti za ucho a vytáhnu
provaz sáhnu ti pod deku a vytahám tě
na jazyku cítím chuť kaučuku
musíš se vzbudit nebo se uslintám
ale ne dřív než ti vyšiju
píču na čelo

* * *

kdosi tě poranil a k tomu něco vzal
ne není to loupež spíš jako by tě hacknul
a ty neznáš jméno a odkud zmizel kam
jak kdysi před netem zas zíráš do tmy přes tmu
rád bys mu napsala jen prostě nemáš jak
jasně můžeš jít ven a tam vydat se městu
ale taky máš dost chce se ti strašně spát
tak poslechni mámu a radši něco pěstuj
juka a citroník vedle eukalyptu
dole pak dracéna palma kapradina
nahore klívie a asi tlustice
a zamiokulkas u divého kaktusu
v jednom rohu fikus v druhém zlá monstera
rozverný tužkovník a dieffenbachie

* * *

slovo které se skrze mě předvádí se jemně drží
mého jazyka roztahuje se v mých ústech prochází
mým tělem ale nedokáže mě vyslovit ukazuje se
v situacích které změnily můj život ale ty nás
patrně nedovedou k vítězství v téhle soutěži
v téhle veliké soutěži ostatní hledí na mou
bezradnost jako úřednice na přepážce a to slovo
mezitím poskakuje na jedné noze a pitvoří se
skoro to vypadá jako by chtělo něco říct ale
není jasné jestli má vůbec co bříška si přetahuje
přes hlavu žongluje se svými slabikami přestávám
chápat co je cílem téhle hry snad něco jako
že věci dávají smysl slovům
pohybujeme se mezi pruhy s neskrývanou neomaleností
naše víčka mají drobný předkus a naše oči šíšlají
díky tomu vidíme kam jiní nevidí díky nohám do tvaru
písmene můžeme jít kam jiní nemohou pohybujeme
se převážně v minulém čase ale to hlavně proto
abychom pošlapaly jeho výdobytky pobýváme mimo
vaše zorné pole a pojmenovat nás je možné pouze výčtem
našich vlastností čím víc se na nás snažíte zapomenout
tím jsme přítomnější postupně se zhmotňujeme slovo jsou
naše údy slovo je naše maskování slovo je náš bojový
systém slovo je zbraň hromadného ničení ale to víte
moc dobře sami tak na nás hlavně nemyslete jako
nemyslete na konec toho všeho čeho jste součástí

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

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



Básniřka čísla Miroslava Ábelová

Miroslava Ábelová je slovenská básniřka, rozhlasová redaktorka, příležitostná textařka a překladatelka. Dosud vydala pět básnických sbírek (*Striptíz, Na!, Básničky pre domáce paničky, Večný pocit nedele, Dom*), veršovanou pohádku pro děti (*Pes Moko a jeho oko*, která vyšla i v češtině v nakladatelství Grada v překladu Emila Hakla). Napsala deset z dvanácti textů hudebního alba *ČeskosLOVensko* Davida Kollera, za něž získali cenu Anděl. Na Rádiu FM moderuje básnickou desetiminutovku *Nedeľná chvíľka poézie FM*. V roce 2012 vyhrála soutěž Básne. Přítomné básně jsou ukázkou z knihy *Dom* a nových, dosud nepublikovaných textů.

Beletrie Emil Hakl

Emil Hakl se narodil jako Jan Beneš v roce 1958. Pražský rodák vystudoval Konzervatoř Jaroslava Jeřka, obor tvorba textu, a později ještě dva ročníky dramatického oboru tamtéž. Už při střídání profesí jako aranžér, knihovník, skladník, strojník čerpací stanice nebo reklamní textař také psal poezii a prózu, což se ukázalo být pro českou literaturu více než přínosné. Po třinácti vydaných knihách a řadě ocenění teď svět čeká na jeho další román. Jak vzniká, si — mimo jiné — můžete poslechnout v Hostcastu Pracanti na všech podcastových platformách.

Nová jména Jana Koukal

Jana Koukal se narodila o půlnoci na 1. ledna 1993. Studovala na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Je vděčná, že může. V lesích Středočeského kraje občas ráda zdálky pozoruje Borkovce. Miluje Elsu Aidse a jeho rubatovské básnické sbírky. Myslí si, že místo medailonků by se měla psát vyznání.

Ateliér Wlasta Laura

K ukrytým významům folklorních oděvů se ve své sérii *The Unspoken Things* obrací fotografka Wlasta Laura. Tradiční moravské kroje si dnes většinou spojujeme s řemeslnou dovedností našich předků, stejně tak lidová kultura v nás budí dojem něčeho starého, možná až přežitého či zkostnatělého. Wlasta Laura jde však hlouběji za povrchový obdiv k dekorativním prvkům a rozkrývá pozapomenutou symboliku vztahující se k rituálním oslavám plodnosti, probouzení sexuality a roli tělesnosti ve folklorních tradicích, otištěnou v designu krojů předávaných z generace na generaci.

Wlasta Laura (nar. 1994 ve Znojmě) je absolventkou Institutu tvůrčí fotografie v Opavě. Magazínem *Artpil* byla zařazena do mezinárodního výběru třiceti fotografek pod třicet let za rok 2023. Je členkou mezinárodního kolektivu Women Photograph.



PSANÍ JAKO KOSMICKÁ TELEGRAFIE



Ivan Adamovič

Jakou science fiction napsala česky poprvé žena? Pátrání nás zavede ke jménu Emilie Procházková a do roku 1920. Románový cyklus *V koloběhu světů* je však zajímavý více aspekty než tímto prvenstvím. Je to také dílo spiritistické, protofeministické a možná i queer. Poprvé také odhalíme biografické údaje dosud tajemné autorky.





Stavitel pražského paláce Lucerna Václav Havel, dědeček pozdějšího prezidenta, žil dvojitým životem. Veřejnost ho znala jako významného podnikatele ve stavebnictví. Pod přezdívkou Atom se však také angažoval ve spiritistickém hnutí a s pomocí médií píšících i mluvících čile komunikoval s „bytostmi mimopozemskými“. Založil a financoval knižní edici *Projevy* neznáma určenou těmto naukám a jeden sál Lucerny poskytl pražské Teosofické společnosti, v níž se sám angažoval.

Jednoho dne vyhledala „Atoma“ Havla, v té době již vážně nemocného, na doporučení předsedy Teosofické společnosti paní Emilie Procházková. Přinesla mu rukopis svého medijně napsaného románu. „Mne to občas nutká, abych zasedla a psala,“ vysvětlovala návštěvnice, která se označila za pisatelku, nikoli však spisovatelku.

„A víte, co píšete?“ tázal se Atom prostě se vyjadřující ženy. „Vím to, až když si to přečtu,“ odpověděla. „Často se stává, když jsem u plotny, že najednou mne něco nutká, jako by mi říkalo: Jdi a piš, a já musím zanechat vaření, zasednouti a psáti.“

Píše prý tak, jako by se jejích rukou zmocnil někdo jiný. Někdy píše jen různě sestavené tečky a čárky, jejichž význam musí teprve následně luštit. „To jest jako kosmická telegrafie!“ zvolal inženýr Havel, okamžitě zaujat. Sdělil pisatelce, že si román do týdne přečte.

Na dalším setkání již přislíbil, že knihu nazvanou *V koloběhu světů* rád ve své edici vydá, neboť je krásným příkladem projevu Neznáma. Zaujalo jej, že všechny osoby jsou svázány „osudovou příčinností“, což románu propůjčuje „záhadné zajímavosti“. První svazek několikadílného cyklu vydal

↑ **Růže ze Siria.** Medijně vytvořená kresba z roku 1929 ze sbírek Městského muzea v Nové Pace. Mimozemské květiny jsou častým námětem medijních kreseb a hrají i významnou roli v románech E. Procházkové

Václav Havel v roce 1920, ve stejném roce, kdy slavnostně otevřel Lucernu, první českou stavbu ze železobetonu.

VĚDĚNÍ Z JINÝCH SVĚTŮ

Šestidílný román *V koloběhu světů* je založen na představě, že jednotlivé světy (planety) jsou domovem bytostí různého stupně duchovní vyspělosti, přičemž Země je nejnižším z nich. Žijí zde duše vtělené



↑ Medijní spisovatelka Emilie Procházková na dobové podobence. Přetištěno s laskavým svolením Literárního archivu Památníku národního písemnictví

do těl, aby prošly útrapami žití a v ideálním případě dosáhly postupně takové čistoty, že po smrti postoupí do světa vyššího. Přesně to je předurčeno mladičké komtese Ester. Její život je ovládán inspirací duchů z vyšších světů, a proto bez jakéhokoli vzdělání vykazuje mimořádné vědomosti a hlavně duchovní vyspělost. Je jí souzeno, že ve věku jedenadvaceti let zemře, proto

se snaží, aby stihla odejít z tohoto světa zbavená jakýchkoli nízkých energií. Ví, že „Země lidí sbírá jen drobtý vědění, jež s jiných světů padají“.

Pozvolna se posouvající děj vykresluje život na zámku a v nejbližším okolí zabydlený řadou postav, které hrají v Esterině životě nějakou roli, zejména to jsou její přítelkyně Róza a Beta. Všichni postupně seznají, že tu jsou kvůli tomu, aby Ester ochraňovali a pomáhali v její cestě. Nejinak je tomu se synem místního zahradníka, mladým mužem Rijem, kterého Ester přesvědčí, že čistá, cudná láska je trvalejší hodnotou než fyzické potěšení.

V mnohých vystupujících postavách je vtělen některý z jejich předků, ne nutně

téhož pohlaví. Duše předků pak mohou k živým promlouvat ve stavu hlubokého spánku, do něž hrdinky často upadají. V důsledku toho jsou postavy navzájem propleteny poměrně složitou vztahovou sítí.

Selankovitý obraz prvního dílu série nabývá v dílu druhém nazvaném *Róza* temnějších barev. Róza i Ester mají vidění „Země Jódy“, v pozemské řeči planety Uran, odkud jejich duše pocházejí a kam se po smrti vrátí. Postupně vysvítá propojení postav románu s biblickou legendou, přičemž Ester je označena jako Júdit. Vyvrcholením druhého dílu je Esterin poklidný, plánovaný odchod ze světa. Brzy nato ji následuje i Rijo.

Jako by smrt hlavních postav románu cosi předznamenala. Třetí díl cyklu nazvaný *Uran* totiž začíná netypicky autorčiným prolovem, v němž mimo jiné čteme: „Můj drahý mecenáši! Spěte tedy klidně! Duch Váš nechť vítězně projde vytýčeným kruhem vyhraněných světů a krásná fialová Země Jódy nechť zachytí vás v sladkém objetí. V Roztokách 14. září 1921.“

Mecenáš není jmenován, ale týden před uvedením datem zemřel Václav Havel. Pro Procházkovou to musela být rána, pohnutí je znát na celém úvodním věnování. Odešel vzácný člověk, který její tvorbě věřil a investoval do ní.

Třetí a čtvrtý díl se odvíjejí na „Zemi Jódy“, planetě vyšší úrovně, kam odcházejí duše ušlechtilých zemřelých, ale základ obyvatelstva tvoří rasa téměř nesmrtelných humanoidních tvorů. Technický pokrok se zde téměř zastavil, protože obyvatelé nepotřebují spát ani jíst a podnebí je vlidné. Obyvatelstvu vládne královna Ester, převtělená komtesa. Procházková před užaslým čtenářem vykresluje společnost postavenou na zcela jiných základech, plnou neobvyklých pravidel, kouzel a rituálů. Jódané využívají nejrůznějších druhů magie, cyklus se od tohoto svazku tedy proměňuje v poměrně komplexní fantasy ražení, které má v současné české fantastice blízko k tvorbě Vilmy Kadleckové.

Autorka se netají s tím, že jí není blízký ani technický pokrok, ani demokratické zřízení. „Rozmach nového pokroku a bohatství zapudí jméno Kristovo. Neznámá, cizí studená slova budou hlásati volnost, rovnost, bratrství! Socialismus, demokratismus, nacionalismus atd. ledově budou se dotýkati lidského srdce, zarmouceného tolika vraždami a ztrátou svých milých. Tajná touha po Bohu však vyrůstá ve stínu zatažených lamp.“ U poslední věty je odkaz k poznámce pod čarou: „V seancích.“



Planeta Země se mezitím ocitla na hranici zkázy. Hned několik hrdinů ze Země Jódy dobrovolně ukončí svou existenci, aby se vtělili zpátky dolů na Zemi a zhostili se svých předurčení.

Autorka je díl od dílu sebejistější a poslední svazky jsou již prodchnuty prorockou zapáleností a silnými slovy. Svůj cyklus knih označuje Procházková za proroctví dvacátého století, jež je odkazem slovanskému lidu. V závěru pak vyzývá čtenáře, aby oslavovali odkaz mučedníků, jako byl Jan Hus, a řídili se zákony božími.

ČTYŘÚHELNÍK LÁSKY

Pokud zkusíme číst mezi řádky, nacházíme v celém cyklu značné množství queer motivů. Procházková je vyjadřuje svým opatrným, cudným způsobem, navíc silně prostoupeným křesťanským i hinduistickým mysticismem. Zejména v prvních dvou dílech je tělesná náklonnost projevována především mezi dívkami, které se často líbají a intimně dotýkají, zatímco vztah mezi mužem a ženou je vykreslován buď jako nežádoucím způsobem nízký, nebo naopak idealizovaně duchovní. I početí dítěte je vnímáno jako akt hříchu, který ulpí i na dětech. Ester sama touží po dítěti, ale zároveň deklaruje, že k jeho stvoření nechce žádného muže. „Což k tomu musí být muž, abych měla dítě, nepotřebuji ho!“

Naopak mezi dívkami přeskakují jiskry náklonnosti všeho druhu: „Líbajíc Betu dlouze, vzrušena ve svém srdci tiskla ji k sobě slabými ručkami. [...] Beta si položila její hlavu do svého klína a dívajíc se sobě do očí jako milenci — umlkly v hovoru.“

Žena není podle Procházkové kompletní, pokud jí schází část mužské duše, a naopak. Teprve splynutím Duše-ženy a Duše-muže může vzniknout úplná, harmonická bytost. Neznamená to však, že budou ve výsledku obě duše v rovnováze. Po přesunu na „Zemi Jódy“ se duše Ester a Rija vtělí do jednoho těla, je to však tělo Ester, protože její duše byla v tomto páru silnější, dominantnější. Znalci Platóna zpozorní, ale stejně tak můžeme popsany princip číst jako výraz snění o nebinárním pohlaví.

Skutečnost, že Róza miluje jak Rija, tak Ester, je na jiném světě vyřešena elegantně. Rózin duch vstoupí do těla inkarnovaného Rijova děda a takto dvojediná pojme Róza za manželku Ester se vstřebanou duší Rija. V rámci posvátného svazku manželského tak budou tvořit pár dvě dvojice lidí a vznikne láskyplný čtyřúhelník sahající přes tři pozemské generace!

Nemůže nás pak již překvapit, že jde o dílo jaksi archaicky feministické. Mužům je sice přiznávána jejich síla, ale kýženým královstvím je panství žen. Země Jódy se mu blíží; ženy zde hrají výraznější společenskou úlohu a obvykle bývají i hybatelkami děje.

Pokud bychom hledali nějaký předobraz témat z tohoto románového cyklu, nemůžeme pominout díla Camilla Flammariona, například román *Uranie*, jež vyšel česky poprvé již v roce 1902. I zde se duchovně putuje vesmírem, i zde jsou líčeny podivuhodné životní formy na jiných světech pod barevnými slunci, včetně planety, kde si mohou muži se svými ženami navzájem vyměnit duše v tělech a nadále obývat tělo svého partnera za účelem „úplnější intimnější zkušenosti“.

VE STÍNU ZATAŽENÝCH LAMP

Pozastavme se nyní u způsobu, jakým byly knihy údajně napsány. Na přelomu devatenáctého a dvacátého století, v době největšího rozmachu spiritistického hnutí, působila celá řada „médií“, která pod vlivem cizích „duší“ či „mistrů“ psala romány nebo kreslila. Mediální kresby se na první pohled vyznačují podobnými rysy. Obvykle jsou kresleny lidmi bez výtvarného vzdělání, spontánně, tažené jakoby z hlubokých podloží tvůrčova nevědomí. Jedním ze spiritistických center v Čechách byla oblast kolem Nové Paky. Zdejší muzeum uchovává asi největší sbírku takových kreseb.

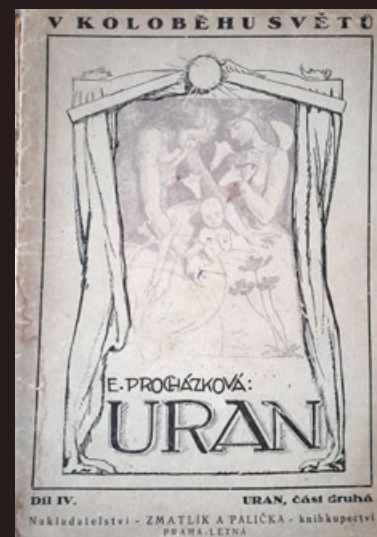
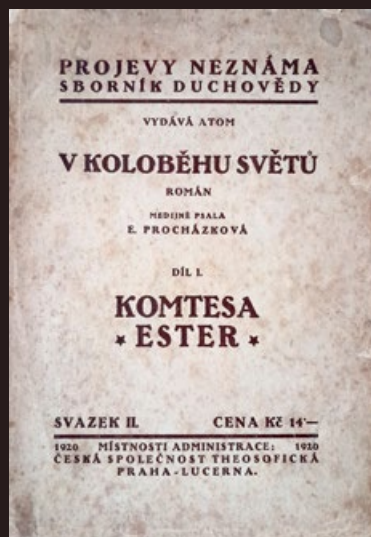
V Nové Pace působil nejznámější český propagátor spiritismu Karel Sezemský

(1860—1936), vydavatel časopisu *Posel záhrobní* i mnoha knih na toto téma. Mezi nimi najdeme v roce 1917 také prvotinu Emilie Procházkové *Mysterie života*, symbolistický příběh téměř bez děje, v němž vystupují personifikované ideje a hodnoty. Hrdinka vyprávějící v první osobě váhá, zda má ve svém životě vykročit na Cestu ticha, nebo Cestu rozkoše, nakonec však volí Cestu práce duchovní.

Tématem mediálních kreseb jsou velmi často fantaskní květiny, což mají společné s obrazností Emilie Procházkové. V cyklu jejích románů hrají květiny — pozemské i mimozemské — významnou úlohu. Velmi hojná byla i mediální tvorba písemná, ta se však, podobně jako kresby médií, dočkala jen zřídka otištění a širokého zveřejnění. V roce 1919 například vychází sbírka mediálně psaných básní *Ku světlu* od sochaře Františka Bílka. V *koloběhu světů* začíná vycházet o rok později.

Po smrti Václava Havla převzalo vydávání cyklu *V koloběhu světů* vydavatelství Zmatlík a Palička. Tam také vzápětí vyšel i samostatný krátký román Procházkové nazvaný *Marťané* (1922), údajně psaný rovněž mediálně. Jedná se o autorčino literárně nejvyspělejší dílo, svižně psané a s mimořádnou dávkou imaginace. Má také znatelně blíže k žánru science fiction než předešlý cyklus. Vykresluje život na Marsu, jehož společnost je utopií, ale utopií dynamickou. Pro Marťany je prvotní práce a tvorba. Jsou to bytosti pyšné, náruživé, energické a ctižádostivé. Pracovitý, elektrifikovaný

Svůj cyklus knih označuje Procházková za proroctví dvacátého století, jež je odkazem slovanskému lidu.



Mars se svými zkrocenými řekami zavlaujícími planetu připomíná komunistickou utopii. Ženy jsou plně emancipované a společensky na stejné úrovni s muži, děti vyrůstají s matkou. Namísto manželství se zde praktikuje volná, ale hluboká láska. Samotný děj rozvíjející melodram vášně, moci a lásky mezi několika hrdiny příběhu je méně zajímavý než četné detaily ze života marsovské společnosti.

Literární věda pojem mediijního autorství nezná, proto by nepochybně označila Procházkovou za skutečnou autorku díla, jakkoli se ona sama tomuto označení bránila. Snažme se však být otevření i alternativnímu výkladu a připuštění, že se jedná o dosud málo prozkoumaný jev psychický, či dokonce metafyzický.

Čtenář zaznamená, jak rozdílná jsou jednotlivá díla Procházkové. Od *Mysterií života* je skutečně velký skok ke *Koloběhu světů* a od nich zase k *Martánům*. *Martané* je dílo tak výjimečné, že nedávno podnítilo amerického překladatele z češtiny Carletona Bulkina, aby celý nedlouhý román přeložil do angličtiny, aniž by zatím měl zájemce ze strany vydavatelů.

Mediijní psaní bylo rozšířeno po celé Evropě. Není bez zajímavosti, že i autorka označovaná za „první dámu ruské science fiction“, Věra Ivanovna Kryžanovská (1861—1924), psala své knihy mediijně — ovšem ve francouzštině. I ona napsala cyklus románů — *Mágové* (1901—1916) —, v němž však zpusťšenou Zemi opouští bratrstvo nesmrtných čarodějů na kosmické lodi. Je autorkou příběhu o feudálně uspořádané utopické společnosti na Marsu *Na sousední planetě* (1903). Napsala dokonce román o Janu Husovi *Pochodně Čech* (1903). Množství styčných bodů s tvorbou Procházkové je až zarážející. Žádná ze jmenovaných knih nicméně česky nevyšla.

Procházková v cyklu *V koloběhu světů* na několika místech mediijní psaní sama tematizuje. Nejzřetelněji v pátém dílu, kde jedna z hrdinek vidí v horečnatém snu samu autorku, jak píše tuto knihu:

Chodila jsem v nějakém údolí. Dole plynula řeka, ověncená po jedné straně nízkým pohorím a na druhém protějším břehu stály malé domky. Jedno okno z domku vedlo do zahrádky a jedno

na čistě umetený dvorek. Všechno bylo milé a útulné, ačkoliv tam štěstí zrovna nesídlilo. U nízkého okna seděla a psala starší žena. Na kolenou měla prkénka a na prkénku papír. [...] Nyní jsem cítila, jak se mnou děje se veliká změna; cosi lidského ze mně unikalo, a měla jsem pocit, jako bych niterně vystoupila ze sebe, takže obzor můj stal se mnohem rozšířenějším. Neviděla jsem již té ženy, protože mnoho jiných pracovníků stálo kolem ní. V rukou drželi dlouhé bílé nítě jako přtzi a tkali a stále tkali. Ovíjeli její hlavu těmito nítěmi a žena pohroužena v toto bílé tkanivo nic kolem nevnímala, jen to, co psala.

KDO JE EMILIE PROCHÁZKOVÁ?

Jak víme, že ve výše uvedené pasáži píše Procházková o sobě? A jak o ní víme vůbec něco? Když jsem před třiceti lety připravoval heslo Emilie Procházkové do *Slovníku české literární fantastiky a science fiction*, nebyly ještě žádné bibliografické údaje známy. V Literárním archivu Památníku národního písemnictví je hned několik Procházkových a Procházků, a to pátrání



ztěžovalo. Až nyní, po desítkách let, jsem se znovu do archivu ponořil a tentokrát jsem měl štěstí. V jedné složce byly uloženy pouhé dvě pohlednice. Na jedné byl snímek autorky, na rubu tužkou označený. Na druhém pak její adresa z doby před sto lety: Roztoky u Prahy č. 75.

Podrobné pátrání v matrikách uložených na obecním úřadu v Roztokách bylo také korunováno úspěchem. Poprvé zde tedy můžeme napsat: Emilie Procházková rozená Nováková se narodila 21. června 1878 v Roztokách u Prahy a zemřela tamtéž dne 1. března 1960 na „nedostatečnost srdeční“ v pozhnaném věku 81 let.

Katastrální mapa odhalila i polohu domu, v němž spisovatelka žila v bezdětném manželství s Františkem Procházkou. Dům ve svahu nad tratí ale již nestojí — na jeho místě je novodobá dřevostavba. Poloha domu nicméně přesně odpovídá příbytku ženy písařky na prkénku u okna popsaneho v uvedeném úryvku.

Sousedé v nejbližším okolí se dnes na Procházkovou pamatují jen matně. Více jim utkvěl v paměti její manžel, který svou

ženou přežil o dlouhá léta. Podle svědectví sousedů to byl společenský, povídavý člověk s perfektní znalostí jazyků, zejména italtštiny. Zaměstnan byl prý jako průvodčí na mezinárodní trati Balt — Orient Express.

Z těchto střípků se nám pomalu skládá ucelenější obrázek. Jak známo, spiritistická literatura se po Čechách šířila nejčastěji právě prostřednictvím zaměstnanců železnice, a to často ze sousedních zemí, nejčastěji z Německa. Byl to tedy možná autorčin manžel, kdo ji mohl seznámit s příslušnou literaturou. Pochopení pro manželčino psaní však neměl žádné. „Můj muž to nevidí rád,“ zpovídá se v úvodním slovu k prvnímu svazku *V koloběhu světů* Procházková. „Vytyká mi, že z toho bez toho nic nekouká, jen ztráta času.“

Žoviální konduktér stále na cestách (jeden soused si proto myslel, že je námořníkem) a citlivá, duchovně založená žena odsouzená k samotářské péči o domácnost a odmítající kráčet po „cestě rozkoše“.

Žádný div, že „tam štěstí zrovna nesídlilo“. A jak víme z jiného citátu, Procházková nepřijala ani realitu nově založené

Republiky československé s jejím proklamovaným pokrokem a demokratičností. Od vydání *Martanů* v roce 1922 již žádnou další knihu nepublikovala. (Ačkoli jiný mediálně psaný román *Jeanne d'Arc — Panna Orleánská* od Anny Vavřínové vydaný v roce 1926 opět Karlem Sezemským by mohl být také jejím dílem.) Jaký asi byl život talentované „pisatelky“ a stoupenkyně duchovních nauk po zbývajících třicet osm let pod lisem dvou následných totalit? Život bez potomků, v mlčení?

Je pravděpodobné, že Emilie Procházková našla realizaci alespoň v okruhu podobně naladěných přívrženců spiritismu. Ti na ni na rozdíl od veřejného kulturního dění nezapomněli. Jak uvádí Jaromír Kozák ve svém kompendiu *Spiritismus* (2003), v červnu 1948 připomněla Obec československých spiritistů v divadle na Vinohradech tehdy již sedmdesátiletou spisovatelku oslavným pozdravem.

Autor je kulturní publicista pracující v Muzeu literatury.

Inzerce



**NOVÝ WEB
H70.CZ**

**ZPRÁVY,
KOMENTÁŘE,
KRITIKY, KAUZY
A MNOHO
DALŠÍHO**

WWW.H70.CZ

Prospettiva

ŠKATULATA, HEJBEJTE SE



Alessandro Catalano

Jak podporuje Česká republika svou kulturu v zahraničí? Tato zdánlivě nevinná otázka vyžaduje od těch, kteří pracují s českou literaturou, znalost poměrně spletitého systému. Například na univerzitách jsou třeba lektoři českého jazyka. Ty přiděluje Ministerstvo zahraničních věcí, ale konkrétní detaily se už řeší s institucí nesoucí název Dům zahraničních služeb. Kulturní akce zase pomáhají pořádat Česká centra, ale některé služby zase zajišťují ambasády a konzuláty. A co se týče konkrétně literatury, tak granty na podporu překladů nakladatelé žádají u Ministerstva kultury, přičemž spisovatelské cesty jdou přes České literární centrum (instituce podřízená Moravské zemské knihovně), popřípadě také z Českých center.

Pokud bychom se podívali, jak to funguje v Itálii, zjistíme, že se za posledních třicet let situace neustále mění. Poprvé jsem kvůli kulturní akci jednal někdy v devadesátých letech s Marií Zábranovou ještě na římské ambasádě. Poté bylo v Římě zřízeno České centrum, jež sídlilo v přízemí činžáku a připomínalo spíše větší garáž než kulturní instituci. Po nějaké době bylo potichu zrušeno a v roce 2010 bylo přesunuto do Milána. V roce 2019 tam byl obnoven i Generální konzulát, a člověk tak nabyl dojmu, že je za tím už konečně nějaká smysluplná koncepce.

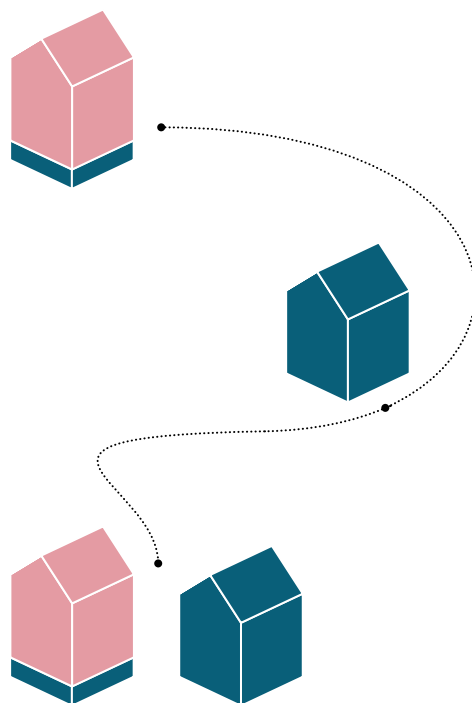
Poslední dobou dokázalo milánské České centrum svou činnost podstatně rozšířit. Každý se o tom může jednoduše přesvědčit, když se podívá na seznam podpořených výstav, představení a koncertů. Významné bylo i zastoupení českých spisovatelů na knižních festivalech v Mantově a Pordenone. Zdálo se, že se povedlo zavést značku, na kterou se ten, kdo v Itálii potřebuje něco z české kultury, může bez obav obrátit. V roce 2019 bylo

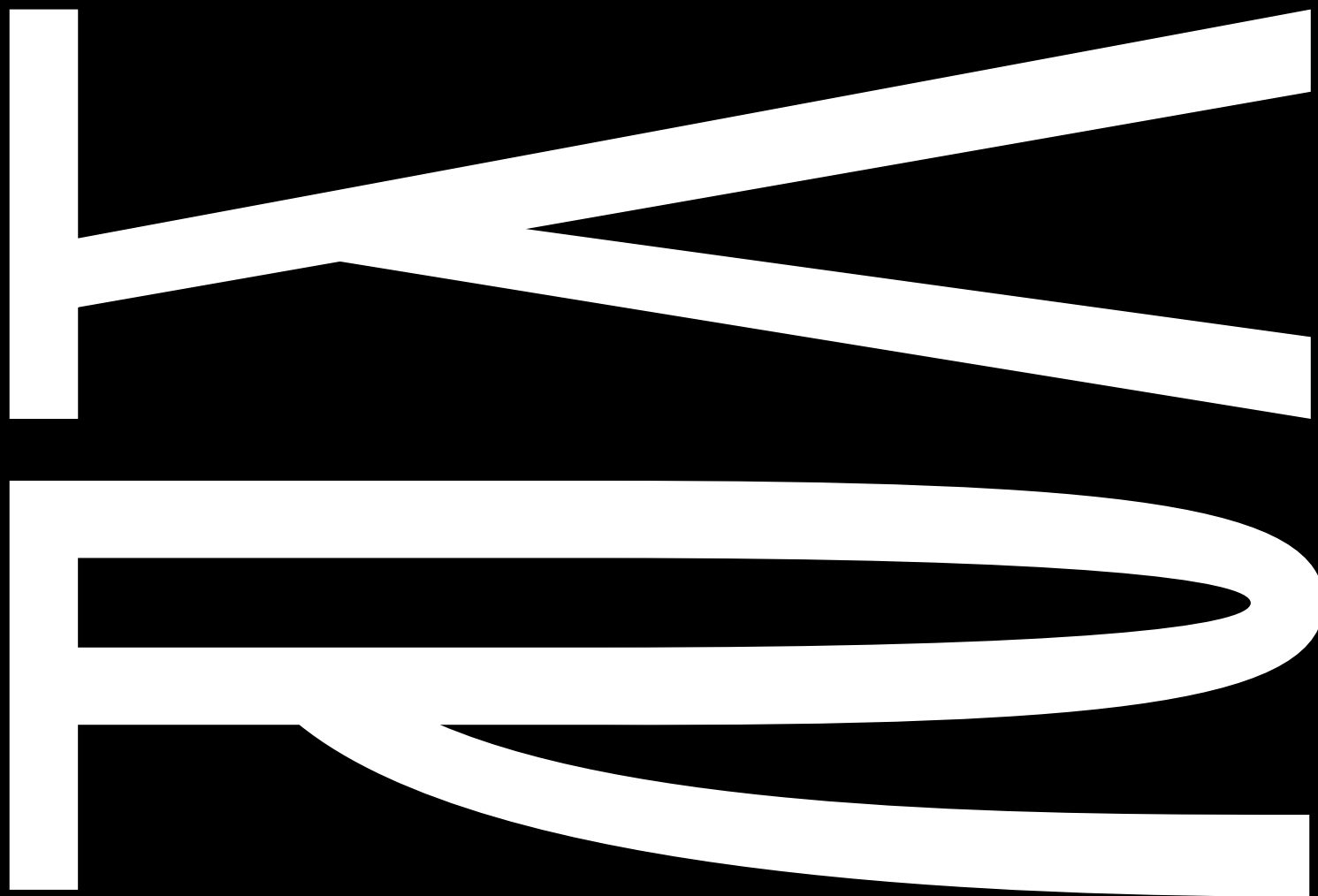
však obnoveno i České centrum při České ambasádě v Římě, takže jsme najednou v Itálii měli dvě centra zároveň. Chvilí tady nebylo nic, teď je jich zase příliš...

Nyní jsou škatulata opět v pohybu. Zdá se, že činnost Českého centra v Miláně bude omezena a že bude převedeno (bez současné ředitelky) pod římské České centrum. Jaká pak asi bude funkce toho milánského? Aby byla situace ještě méně čitelná, začalo se v Miláně používat označení „Casa ceca“ (Český dům), které odkazuje k dalším institucím sídlícím ve stejné budově. Už nyní tak akce uspořádané v Miláně nesou místy označení České centrum a jindy Český dům. Čert aby se v tom vyznal.

Situace je to jistě z finančního i organizačního hlediska složitá, zainteresována jsou různá ministerstva a instituce a není vůbec jisté, že by jakýkoli pokus o centralizaci mohl fungovat lépe. Proč se ale vracet k modelu, jenž se už v minulosti neosvědčil? Z pozice rezignovaného bohemisty jen doufám, že v budoucnu nebudeme na minulé roky jen nostalgicky vzpomínat...

Autor je profesor české literatury v Padově.





FILOSOFIE MODERNÍ PÍSNĚ

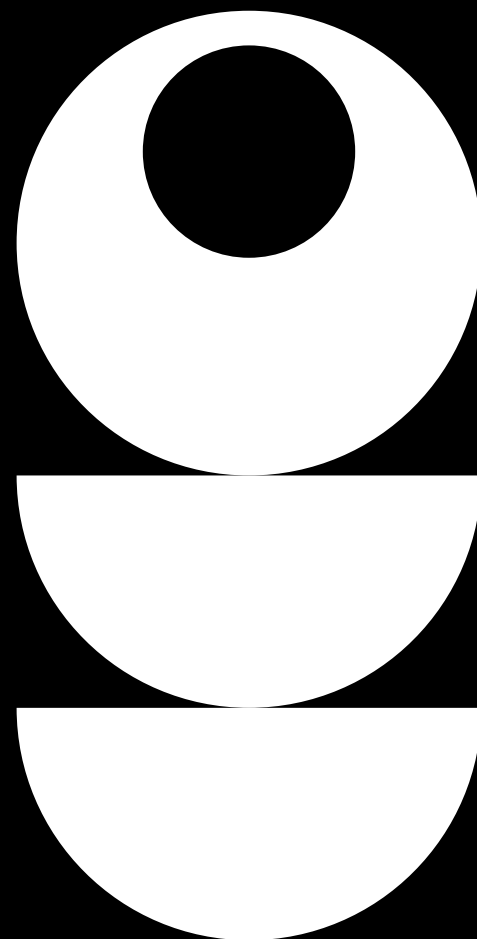
Bob Dylan

MAMI, MILUJU — NÁČELNÍK

Aleš Palán — Anna Palánová

AVANTGARDISTÉ

Sjeng Scheijen



DYLAN A ČTVERCOVÝ KOLÍK V KULATÉ DÍŘE

Petr Vizina

Filosofie moderní písně není knižní síň slávy, kterou Bob Dylan vystavěl svým oblíbencům. Ani knižní *master class* na téma americké popkultury na příkladu šestašedesáti vybraných jazzových, countryových nebo punkových songů. Spíš lze knihu považovat za pokračování rozhlasového pořadu *Theme Time Radio Hour*, v němž písničkář mezi roky 2006 až 2009 neodolatelným způsobem uváděl tematicky vybrané skladby. Seriál měl nakonec sto a dva díly, přičemž rozhlasové postřehy a legrácky k uváděným písním uvedly posluchače do Dylanovy intimity.

Ve společnosti spektaklu, jak ji koncem šedesátých let pojmenoval francouzský filosof Guy Debord, se intimitou míní pohled do soukromí. V Dylanově smyslu ale znamená „být u toho“, když písničkář vypráví postřehy o světě, který jej formoval a obklopuje, přičemž hlavním prostředníkem intimity není obraz, ale zvuk.

Výsledkem je rozkoš z toho, jak zní Dylanův poněkud skřípavý, nosový hlas, jaká volí slova, obraty a jak frázuje, když popisuje svou oblíbenou hudbu, knihy nebo filmy. Na tento vzácný zážitek, uvážíme-li, že stále koncertující legendární tvůrce a interpret se na pódiu skrývá za krepou stetsonu a mezi písněmi obvykle neřekne ani slovo, se Dylanova knižní „filosofie“ snaží navázat. Jenomže v převodu ze zvuku k psanému slovu spočívá první zádrhel, k němuž se přidávají problémy s překladem.

PŘEKLADATELSKÝ VEHIKL

Potíž s převodem mluveného slova do psaného textu nejspíš bezděky vystihl samotný autor, když v komentáři k textu jedné z vybraných písní upozorňuje, že „je důležité mít na paměti, že tato slova byla napsána pro ucho, a ne pro oko“. Nad čím bychom se tedy při poslechu Dylanova charismatického hlasu nejspíš nepozastavili — třeba konstatování, že „každá deska je mnohem lepší, když se jí dá věřit“ —, na knižní stránce budí dojem vyprázdňené, obligátní banality.

To umocňuje český překlad, zachovávající téměř pietní úctu vůči originálu. Své glosy k písním autor píše ve druhé osobě, ve formě jakéhosi vnitřního hlasu, jehož prostřednictvím nabízí obrazy, které v něm píseň vyvolává: „Někoho se dovoláváš, někoho prosíš, aby tě odsud odvedl. Mluvíš sám k sobě a doufáš, že jsi nezešlel.“ Vnitřní dialog má ve čtenáři evokovat, co se s postavami písní děje navenek i uvnitř. V překladu zní ale tykání spíš familiárně, navíc tu drhne spojení „bluesově“ uvolněného jazyka se spisovnou češtinou, přičemž samotný význam textu je zhusta matoucí: „A co ta malá koza, která ne a ne zmizet? Chceš ji zmrzačit a zohavit. Chceš ji vidět v bolestech, chceš do toho všeho bušit, až to oteče, a pak to ohmatávat a mačkat, dokud se to nezborní.“

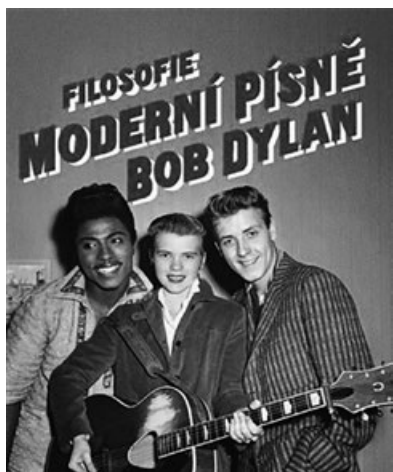
Co má působit jako expresivní popis emocionálního stavu v jedné z písní britského rockera Elvise Costella, vychází v překladu spíše jako návod k domácímu násilí.

Těžko si rovněž představit, jak by česky mluvící Dylan o nějaké písni řekl, že je „vy-maštěná“. Anebo že by pod dojmem songu Warrena Zevona pronesl, „byl jsi plný energie a prcal jsi s koňskou silou“. Jednoduše proto, že angličtina má pro notorické *fuck* širší použití od kletby po erotiku, zatímco slovníkový ekvivalent v češtině připomíná právě a jen pohyby v temném průjezdu. Doslovný překlad ustálených rčení vyznívá přinejmenším nezvykle („narodil se v bohaté rodině, kam se hodil asi jako čtvercový kolík do kulaté díry“), jindy pomůže k porozumění teprve opakované čtení („Chlap s bleskem v kapse se nikdy nevytahuje“).

K výhradám vůči překladu je nutné dodat, že text nabitý aluzemi a citacemi prakticky nelze přeložit bez vysvětlujících poznámek pod čarou, přestože s nimi tento druh populární četby nejspíš nepočítá. „Chceš jet vozíčkem skrz sloupy světla, máš víru, jsi nebojácný a neohrožený;“ promlouvá Dylan k jedné z písňových postav, přičemž vozíčkem (*chariot*) se nemyslí ten nákupní ani pro handicapované, ale v bibli zmíněný vehikl, který popisuje prorok Ezechiél ve vidění a který se tak často objevuje v gospelových písních.

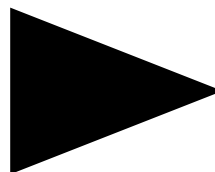
Anglicky mluvící svět je z *Filosofie moderní písně*, alespoň podle recenzí, spíš na rozpacích. Kvůli kapitolám dlouhým tak na jedno sezení se pro knihu v recenzích vžilo označení „záchodová knížka“. Snad proto, že v anglickojazyčném prostředí existuje pro zapálené „bobcats“, tedy Dylanovy fanynky a fanoušky, přece jen větší hojnost knih i podcastů, kde se mohou dozvídat další a další poznatky o svém oblíbenci.

Pokud jde o sebereflexi, letos dvaosmdesátiletý „Song and Dance Man“ naposledy a možná nejotevřeněji od vydání prvního dílu *Kronik* (2004) odkryl karty ve fascinujícím eseji k udělení Nobelovy ceny za literaturu v roce 2016. Existují dnes již klasické studie a životopisy (*Život v sedmi písních* od Greila Marcuse chystá letos k českému vydání nakladatelství Prostor), v populárních i akademických textech se lze dočíst například o tak specifických



Bob Dylan
Filosofie moderní písně
přeložila Gita Zbavitelová
Argo, Praha 2023
352 stran





Diskusi o knize *Filosofie moderní písně* si poslechněte v podcastu *Kverulanti* dostupném na Spotify a dalších platformách. Debatují Petr Vizina, Petr A. Bílek a Petr Hruška, moderuje Ondřej Nezbeda.

tématech, jako je pojetí hříchu v písních Boba Dylana. K poslechu je osmdesát dílů vynikajícího dylanovského podcastu *Is It Rolling, Bob?*, v němž si dva hostitelé, herci Kerry Shale a Lucas Hare, zvou k rozhovoru exkluzivní hosty, přičemž někteří skutečně měli s Dylanem co do činění na pódiu nebo ve studiu, mystériem tu přesto zůstává spíše nevyčerpatelně tajemný svět Dylanových písní než písničkářovo soukromí.

Shora zmíněné výtky ovšem nedělají z *Filosofie moderní písně* zbytečnou knihu, nad níž můžeme ohrnovat nos. S příspěvím YouTube se text stává doprovodem k autor-skému playlistu.

KAM ZMIZELY SNY?

Sledovat, o čem se rozhodne vyprávět unikátní tvůrce, který obsáhl a definoval několik kulturních epoch, je vzácné. Ve *Filosofii moderní písně* se Dylan sice zamýšlí nad novějšími písněmi, což v jeho případě znamená punk rock přelomu sedmdesátých a osmdesátých let, kdy píše o Elvisi Costellovi a kapele Clash, velká část komentovaných „moderních písní“ ale pochází z padesátých let, tedy z časů, které byly pro písničkáře a jeho generaci narozenou za války formativní. V tom smyslu existuje podobnost mezi názvem knihy a titulem alba *Modern Times* (2006), které signalizovalo Dylanovu definitivní rezignaci na hledání „současného zvuku“ ve smyslu právě panujících trendů a stylů. Déle než šest desetiletí na scéně je pro Dylana příležitostí k promyšlené politice

paměti. Podobně jako když na sklonku šedesátých let utekl dobovému diskursu poloakustickým albem *John Wesley Harding*, na němž je aktualitou spíše prchající otrokyně a válka Severu proti Jihu než peklo ve Vietnamu a účinky LSD, se Dylan zaobírá poslední dvě desítky let historií, která dává americké současnosti vykladačskou pointu.

Čteme postřehy starého muže, který se často ohlíží za tím, co pominulo, aby čtenářstvu a třeba i sám sobě připomněl, že každá dobrá píseň svou dobu nejen vystihne a definuje, ale zároveň překračuje směrem k nepomíjivosti.

Dylanovy postřehy vystihují Spojené státy jako zemi, kde ani velké ideje otců zakladatelů a vznešenost ústavy nedokážou zakrýt leckdy brutální realitu danou například vztahem k původním obyvatelům. V příběhu písně „Doesn't Hurt Anymore“ zmiňuje příběh jejího autora a interpreta, potomka kmene Dakotů, zpěváka Johna Trudella (1946—2015). Jeho tři malé děti, těhotná manželka a tchyně uhořely koncem sedmdesátých let v karavanu poté, co kdosi nejprve pověsil na dveře jejich traileru zámek a pak vrhl zápalnou bombu. Stalo se to o den později, co Trudell protestoval ve Washingtonu na schodech Kapitolu za práva původních obyvatel Spojených států amerických. Žháři nebyli nikdy dopadeni. „Píseňka toho, kdo trpí, proniká až k jádru věci,“ poznamenává Dylan, přičemž pro ten klamavě prostý výrok může nárokovat autoritu biblických proroctví i vlastní písničkářské i posluchačské zkušenosti.

Jindy je starosvětsky politicky nekorrektní, když zvažuje, co myslel autor písně, která tvrdí, že se vyplatí vzít si ošklivou ženskou. Dylan sám se v písňovém komentáři přimlouvá za polygamii s tím, že pro muže je takové rodinné uspořádání otázkou prestiže a pro ženy věcí výhodnosti. Bohužel u toho všeho neslyšíme, jestli si z nás zrovna neutahuje.

Pochopitelně si, nejspíš jako každý starší člověk, občas povzdechne, že věci už nejsou, co bývaly. Dokonce i Dylanovy stesky ale stojí za to číst, zvláště když se přitom dotkne podstaty písničkářského řemesla. „Každá fráze souzní s hlasem. Docílit něčeho takového je v dnešní době velmi obtížné, dosahuje se toho pomocí jednoduchých akordů zahranych s přesnou intenzitou. Takové fráze mají větší cenu než všechny technické triky světa,“ popisuje nadšeně souzvuč mezi steel kytarou a houslemi na nahrávce písně „Your Cheatin' Heart“, kterou vydal písničkář Hank Williams s kapelou Drifting Cowboys na značce MGM zkraje padesátých let. A pokračuje stařeckým spíláním dnešku, který si to podle všeho zaslouží. „Všechny písničky jsou o jedné a té samé věci, nejsou v nich žádné nuance, žádné tajemství. Možná že právě proto lidé momentálně do hudby nevkládají sny; ty se v tom vzduchoprázdnou dusí.“

Na rozdíl od rozhlasové show je Dylanův hlas v knize místy nesrozumitelný, ale stejně by byla škoda ho neposlouchat.

Autor je šéfredaktor časopisu *Quartal GHMP*.

Tykání zní familiárně, drhne tu i spojení „bluesově“ uvolněného jazyka se spisovnou češtinou, přičemž samotný význam textu je zhusta matoucí.

NEMOHU SE NEZEPTAT. BEZBŘEHÝ PALÁN

Josef Chuchma

Česká publicistika má v současnosti v „oboru“ knižních rozhovorů asi tři nejvýraznější autory. Tedy co se týče veřejného ohlasu. Jedním z nich je doyen Karel Hvizďala. Druhým Renata Kalenská. Třetím — a suverénně nejpłodnějším — Aleš Palán. Bibliografické údaje o něm říkají, že je autorem nebo spoluautorem více než čtyř desítek knih. Rozhovory mezi nimi převažují. Jeho publikační tempo nabralo v posledních pěti letech hektických otáček.

Spustila to publikace obsahující kolekci interview se šumavskými samotáři *Raději zešít v divočině*, která zvítězila v anketě *Lidových novin* Kniha roku. Následující soubor „nových setkání se samotáři z Čech a Moravy“ *Jako v nebi, jenže jinak* získal Magnesii Literu za publicistiku. Nakladatelství Prostor, v němž zmíněné tituly vyšly, spolu s autorem využilo výtečného prodejního ohlasu obou knih a v rychlém sledu, v obdobné grafické úpravě a koncepci, k níž se tu ještě dostaneme, publikovalo další dva svazky na téma samotářů a podivínů. V témže formátu vyšel pod názvem *Spánek rozumu plodí příšery* ovšem i Palánův rozhovor s biochemikem Janem Konvalinkou. A do řady těchto knih, které můžeme označit za výpravné, předloni přibylo šest rozhovorů se ženami v životní krizi *Nevídím ani tmu*. Volně na ni letos na jaře navázalo pět dialogů s dalšími ženami, *Mami, miluju. Rozhovory o lásce navzdory*. K tomu všemu nutno připočíst pět dalších titulů: kromě těch zmíněných Prostor autorovi vydal prózu *Miss Exitus* a dva svazky úvah. Mimo tuto nakladatelskou značku byl publikován rozhovor s lékařkou Marií Svatošovou a Palán editoval sumu svědectví o 17. listopadu 1989 *Ten den*. Podívejme se podrobněji na dva nejnověji zveřejněné svazky, jež na obálce nesou Palánovo jméno. Vedle titulu *Mami, miluju* je to v září na trh dodaná kniha *Náčelník* s podtitulem *Rozhovor Aleše Palána s Miloslavem Nevrlým*.

ANTOLOGIE PATOLOGIE

Palán v úvodu publikace *Mami, miluju. Rozhovory o lásce navzdory* píše, že ačkoli

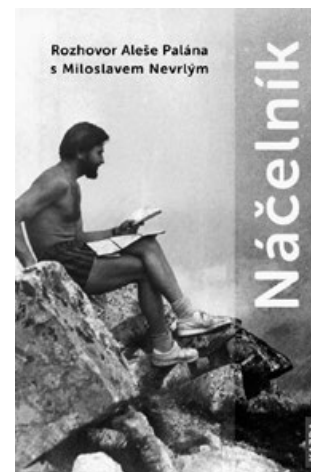
to vypadá, že „už byly prolomeny všechny bariéry a hovořit je dnes možné v podstatě o čemkoliv“, i tak „existují témata, která jsou nadále víceméně tabu“. Tím dle něho „zřejmě nejniternějším je patologický nebo absentující vztah mezi matkou a dcerou“, přičemž má na mysli „totální nepřijetí, opičí lásku, vyhlazovací válku“. Dokládající kazuistikou mají být „příběhy pěti dívek a žen [...] některým je těsně přes dvacet, těm nejstarším maximálně trochu přes třicet — a stejně toho mají za sebou na devět životů“. Ku pomoci si tentokrát Palán přizval svou dceru Annu, která připravila dva z pěti dialogů. Nездěluje, které to jsou, každopádně v každém interview si aktéři tykají. Pouze u prvního z kvintetu rozhovorů je zřejmé, že jej pořizoval Palán (v jedné z otázek stojí formulace: „viděl jsem tě v sedle“), z ostatních interview

tazatele/tazatelku vyčíst nelze. Stejně tak (spolu)autor neuvádí, jaká byla metoda výběru, na základě čeho ženy on a jeho dcera kontaktovali. Prostě jsou tu zpovídány Anička, Aneta, Dorota, Laura a Jana — ber, nebo neber.

Všechny dialogy vedli otec & dcera se ženami fatálně poškozenými, poznamenanými. Reprezentují určitý výsek silně neurovnaných, či rovnou patologických rodinných vazeb. Deklarované ústřední téma se v knize jako celku vytrácí, neboť vztah matka—dcera je sice pokaždé nějak přítomen, ne však jako primárně analyzovaná součást příběhu protagonistky. Z výše naznačeného výčtu autorových titulů z posledních let je zřejmé, že Palán cíleně vyhledává „vychýlené“ osudy, že nejde pod povrch normality, nýbrž staví na očividné a „vděčné“ abnormalitě (jakkoli jsou



Aleš Palán — Anna Palánová
Mami, miluju. Rozhovory o lásce navzdory
fotografie Libuše Jarcovjáčková, editorka
fotografií Lucie Černá
Prostor, Praha 2022 (fakticky 2023)
224 stran



Náčelník. Rozhovor Aleše Palána s Miloslavem Nevrlým
Kazda, Brno 2023
288 stran



kategorie standardu a normality samozřejmě věci diskuse).

Když dojde na prostřední aktérku z kvintetu, trans ženu Dorotu, stejně jako v předešlých dvou rozhovorech se ocitáme v říši alkoholu, drog, násilí, rozvrátů, sexuálního obtěžování dětí. V tom okamžiku to začne být nápadně monotónní. Co takhle najít příklad chladu i mezi matkou a dcerou v naprosto „běžné“, rozuměj nezozvrácené, rodině, bez více či méně úchylných mužů? Chladu, z něhož se přitom dcera vzpamatovává třeba až do hodně pokročilé dospělosti a za pomoci terapií? Takových žen je dost a dost. Marné je však toto čtenářské přání! Matka předposlední zpovídáné, Laury, která se živila jako prostitutka, pro změnu brala drogy a nadto se zamilovala do ženy (otec to nesl těžce a dramaticky), která je brala s ní. Poslední vyprávění je samo o sobě strhující. Jana si vzala za manžela v Londýně žijícího muže pákistánského původu. Ze strany jeho rodiny je chování k Janě pohrdlivé a bez skrupulí (tedy pokud za fakta bereme to, co Jana tvrdí). Jako příklad nesnadnosti multikulturního soužití obstojí Janino vyprávění výtečně. Ale že by se tu vyskytovala „vyhlazovací válka“ s vlastní matkou? Ani náhodou. Jestli s někým Jana válčí, pak s tchyní.

Kardinální problém ve vztahu k avizovanému tématu je tedy ten, že tazatel/ka nechá dotyčnou ženu odvyprávět skoro celý její životaběh, přičemž avizovaného vztahu matka—dcera se dialogy dotýkají vesměs jen letmo, povrchně, nedostatečně. Není tu zřejmá jakákoli metodologie. Jistě, jde o publicistiku, nikoli o strukturovanou orální historii nebo o řízené dialogy terapeutického směřování, nicméně zapnout diktafon a nechat protagonistku daleko víc mluvit o jejím vztahu ke koním než k matce, jak je tomu u otvíracího dialogu knihy s Aničkou, je trochu moc.

Zmínil jsem, že se ještě dostaneme ke koncepci oné volné série svazků tožného formátu. Takže: Všechny jsou vázané, vytištěné na kvalitním papíře, texty

jsou doprovázeny portréty dotyčných lidí od známých fotografů: od Jana Šibíka, Karla Cudlína, Alžběty Jungrové, nejnověji pak od Libuše Jarcovjákové. Taková jména mohou být pro publikum taháky, ale to bych jednak obchodně nepřečenoval, jednak Prostor zasluhuje uznání, že špičkovým fotografům poskytuje prostor k reportážní práci. Takového prostoru v tuzemských tiskovinách už totiž příliš nezbývá... Jarcovjáková se dokumentace pro kvintet *Mami, miluju* ujala s citlivostí, s promyšlenou anonymizací žen, které tu zveřejňují své osudy a trable. Ale poněkud mi vadí, že zpovídáná Dorota vypráví, jak ji při jejím studiu fotografie na Západočeské univerzitě v Plzni táž Jarcovjáková, která tam učí, pochválila. Až moc domácí píseček.

NAPSAL TO ZA NĚJ

Ostatně Palán též Libuši Jarcovjákové děkuje v knize *Náčelník*; nespecifikuje za co. Tentokrát zpovídá jednoho muže: Miloslava Nevrlého — biologa, skautského vedoucího, mnohaletého vedoucího přírodovědného oddělení Severočeského muzea v Liberci, mimořádného znalce Jizerských hor, o nichž napsal několik knih. Pan Nevrlý by měl 29. října tohoto roku oslavit devadesátiny. Palán v úvodu informuje o genezi knihy (*Náčelník* vyšel jinde než v Prostoru a má odlišnou podobu): rodil se dlouho, na etapy, přes počáteční odpor protagonisty, nakonec dotazovaný odpovědi psal.

I když jste od Nevrlého nikdy nic nečetli a téměř netušíte, s kým máte tu čest, jeho odpovědi rychle zaujmou, ba strhnou. Zde je v pořádku, že dialog prochází relativně celým autorovým životem a dílem; dotýká se jeho rodiny, vzdělání, práce, cestování, pěšího putování po mnohých horách, víry. Běží o svého druhu memoáry. S přibývajícimi stránkami je však stále patrnější, že odpovědi jsou lepší než otázky. Nevrlého jazyk je barvitý, přesný, přitom působí uvolněně. Jde o zpověď bez nadsázky moudrého, v nejlepším slova smyslu smířeného muže, který si udržuje nadhled

i nad sebou samým, netrpí stesky po minulosti. A když v jedné z nejdelsích odpovědí líčí svá stařecká trápení, která jej potkala letos 19. ledna v libereckém papírnickví, jsme tu vystaveni tíživému i dojemnému popisu stařecké zpomalnosti a fyzické nemožnosti.

V poslední zhruba čtvrtině *Náčelníka* dialog čím dál častěji šlape vodu proto, že Palán se jen jinými slovy ptá, na co se tázal již předtím; Nevrlý se poctivě a trpělivě snaží odpovídat a volit odlišné formulace (jistá „hluchota“ vůči již řečenému je dohledatelná i v *Mami, miluju*). Palánova tazatelská a kompoziční sebekázeň a zacílenost zde opět vyjevují své limity. Produktivita u něho poráží promyšlenost. Aleš Palán nezná míru. Tento jeho autorský rys se váže nejen ke dvěma přítomným titulům. A naznačuje to i fakt, že na listopad hlásí Host další Palánův svazek — *Muž, který sází borovici blatku. Příběhy dobře utajených malířů*.

Autor je kulturní publicista a kritik, editor webu ČT art.

OKOUZLEN ŽIVOTY AVANTGARDISTŮ

Alena Machoninová

Ruská klasická avantgarda se v posledních letech doma těšila zvýšenému zájmu. Jen v Moskvě a jejím okolí probíhalo někdy i několik výstav současně — jako třeba začátkem roku 2020, kdy byly v Nové Treťjakovce k vidění práce, které avantgardisté svého času kupovali sami od sebe pro jimi řízené Muzeum malířské kultury, v Židovském muzeu a centru tolerance to zase byla díla představitelů prvního oficiálně zaregistrovaného avantgardního spolku, petrohradského Svazu mládeže, v Muzeu architektury ocelové věže Vladimira Šuchova, v Moskevském muzeu současného umění knižní tvorba Ilji Zdaněviče, v Muzeu Moskvy avantgardní textil a v Novém Jeruzalémě retrospektiva Marca Chagalla.

Jednalo se patrně ještě o dozvuk stoletého výročí Říjnové revoluce, která se sice ve své politické rovině putinovskému režimu nikdy příliš nehodila, ale jako cesta k novému umění, které šlo alespoň krátce ruku v ruce s mocí, přijatelná byla. Namísto násilného státního převratu revoluce v umění. A samo umění jako nástroj sloužící k proměně života. Právě v tomto kontextu se objevila kniha nizozemského slavisty a kunsthistorika Sjenga Scheijena *Avantgardisté. Ruská revoluce v umění 1917–1935*, která v roce 2019 vyšla v originále i v ruském překladu. I ona příběh ruské avantgardy, jež v revoluci roku 1917 uviděla svou historickou šanci, vypráví s ohledem na tento nerovný esteticko-politický svazek — ale také na jeho nešťastné následky.

NESMIŘITELNÍ SOKOVÉ?

Kniha, jak napovídá název, je věnována zástupcům avantgardy. Dala by se označit za kolektivní biografii. V rozhovoru pro ruský nezávislý web Meduza autor uvedl, že právě v soustředěnosti na životy vybraných avantgardistů, a nikoli na jejich tvorbu, spočívá hlavní novum a přínos jeho práce. V jejím úvodu dokonce varuje před tím, abychom se nenechávali zaslepovat dojmy, které v nás avantgardní díla budí,

a nezapomínali na historické okolnosti jejich vzniku či osudy jejich tvůrců. Samu avantgardu charakterizuje nikoli jako umělecký proud, ale jako životní postoj, který prostupuje vším, co člověk dělá. Radikalismus v tvorbě se proto nutně odráží i v umělcově každodennosti. Místy tak vzniká dojem, že autor až příliš doslovně přečetl avantgardní manifesty volající po setřetí hranice mezi uměním a životem. Ostatně také informace o životech hrdinů své knihy čerpá nejen z oficiálních dokumentů a historických či uměnovědných prací, ale zejména ze soukromých deníků, osobní korespondence a vzpomínek účastníků, tj. z žánrů blízkých uměleckým.

Hlavní hrdiny má Scheijenova kniha dva — výtvarníky Kazimira Maleviče a Vladimira Tatlina. I proto v centru její pozornosti stojí výtvarné umění, zatímco literatura, divadlo či tanec se zmiňují spíše okrajově, pro dokreslení celkové atmosféry. Autoři dvou emblematických děl ruské avantgardy, *Černého čtverce* na jedné straně a *Památniku III. internacionály* na straně druhé, jsou zde představeni jako nesmiřitelní sokové. Jejich celoživotní rivalitu dokládají četná svědectví přátel a známých. A ať už byla, či nebyla ve skutečnosti takto zavilá, Scheijen s její pomocí konstruuje poutavý příběh. Je to příběh o dvou ambiciózních venkovanech, kteří se toužili vymanit ze zaostalého světa, a ochotně proto využili dějinného zlomu jako možnosti nejen zbořit starý svět, ale především postavit nový. Soupeřili pak o jeho podobu a hlavně o prvenství v něm. Avšak jen do chvíle, než se proti nim oběma obrátili jeho političtí vůdcové. Znesváření umělci kupodivu nespojili své síly v obraně a oba režimu tak či onak podlehli. A přece jako by se nakonec v Scheijenově příběhu usmířili — když Vladimir Tatlin přistoupil k Malevičově rakvi a údajně pronesl, že ten svou smrt jenom hraje.

Sjeng Scheijen má bezesporu smysl pro dramatickosti vyprávění. Jednotlivé kapitoly končí v tom nejnapínavějším okamžiku. Nicméně skutečnost bývá daleko

méně vypointovaná. A například autorem zdůrazňovaná existence jediné společné fotografie Maleviče s Tatlinem může být zapříčiněna docela banálními důvody — tím, že jiné se nedochovaly, že doba nebyla fotodokumentací tak posedlá. Není to hned důkaz nepřátelství, ačkoli jako takový jediný skupinový snímek na pozadí břízek do vyprávění pěkně zapadá. Jak známo, fotografie říkají jen to, co je obsaženo ve slovech, která je provázejí. Do jisté míry to platí i pro všechny ostatní dokumenty — podávají svědectví, ale o čem konkrétně, je už věcí našeho výkladu. A to je třeba mít na paměti při četbě Scheijenovy knihy.

ZNEUŽITÍ A VYTLAČENÍ

Detailně popsané osudy Kazimira Maleviče a Vladimira Tatlina — včetně opakovaně



Sjeng Scheijen
Avantgardisté. Ruská revoluce v umění 1917–1935
přeložila Radka Smejkalová
Host, Brno 2023
608 stran



zmiňovaného sklonu k tloušťce prvního a asketismu druhého — tvoří osu vyprávění o porevolučních dějinách ruské avantgardy, jejichž součástí byla i řada dalších významných osobností. Ty se v knize objevují především s ohledem na to, jak zasáhli do životů dvou autorem zvolených lídrů. A tak v ní básník Velemír Chlebnikov vystupuje jako Tatlinův přítel a inspirátor mnoha jeho děl, výtvarnice Olga Rozanovová jako autorka, jejíž odkaz si Malevič po její smrti hodlal přivlastnit, fotograf Alexandr Rodčenko jako „mazaný intrikán“, který přizívoval nevraživost mezi oběma uměleckými vůdci, básník Vladimir Majakovskij se svými obrazoboreckými verši jako spouštěč útoků na avantgardu, pro něž Tatlin i Malevič přišli o svá vlivná místa. Na pěti stech stranách zazní i méně samozřejmá jména: Naděžda Udalcovová (malířka), Vladimir Golcšmidt (herec), Jelena Bučinská (tanečnice) a mnoho jiných.

Mezi hrdiny však nejsou pouze avantgardisté, ale také jejich předchůdci z řad modernistů, které prvně zmínění už ve svých předrevolučních počátcích požadovali spolu s klasiky „svrhnout z parníku současnosti“. A tak další opozicí, na které Scheijen staví napětí svého výkladu, je vzájemný antagonismus představitelů těchto po sobě jdoucích proudů. Nicméně opomíjí, že byl především deklarovaný, zatímco v samotném díle avantgardních tvůrců je při podrobnějším pohledu patrná kontinuita některých modernistických konceptů, takových jako „přetvoření života“

či touha umění v životě rozpustit. Ostatně i jeden z největších odpůrců avantgardy výtvarník a kritik Alexandre Benois ve stati proti ní uznal, že neklid, který její zástupci do umění vnášejí, je užitečný.

Neopomenutelnou roli v knize hrají také zástupci porevoluční moci, zejména první lidový komisař osvěty Anatolij Lunačarskij, který bývá vnímán jako ochránce kulturního dědictví i samotných tvůrců. Scheijen tuto jeho roli demaskuje a tvrdí, že jediné, co bolševiky s avantgardisty skutečně spojovalo, bylo vědomí nevyhnutelnosti změn — nikoli ideové, natož estetické přesvědčení. Avantgardní umění s jeho potřebou šokovat, překračovat hranice a rozbít ustálené formy nebylo bolševikům právě srozumitelné — měli daleko konzervativnější vkus. Za své spojence si avantgardní umělce podle Scheijena zvolili proto, že nikdo jiný než mladí outsideri se na porevoluční proměně kulturního prostoru podílet nechtěli. Avantgardisty jednoduše využili. A ti se stali tváří nového režimu. Nicméně ne na dlouho. Sotva po roce začali být vytlačováni zpátky na okraj a později také pronásledováni — někteří podleli represím. Jejich umění soustředěné na sebe sama a rozšiřování vlastních mezí se pro ovládnutí mas nehodilo.

PŘIZNANĚ ZAUJATÝ

V titulu knihy Scheijen příběh ruské avantgardy rámuje lety 1917 až 1935. Začíná dnem, kdy vojenský revoluční výbor

jmenoval Kazimira Maleviče komisařem pro ochranu kremelských památek, a podává tento fakt jako první průnik avantgardistů k moci, jako „futuristický výstřelek“. Rok 1935 je zde rokem Malevičovy smrti, jež se pro mnohé jeho současníky rovnala smrti celé avantgardy. Scheijenovo vyprávění však končí až o osmnáct let později, kdy zemřel druhý z jeho hlavních hrdinů, Vladimir Tatlin. Právě jemu patří autorovy sympatie. A nespornou zásluhou Scheijenovy knihy je, že přináší detailní biografii tohoto tak trochu opomíjeného avantgardního umělce a odhaluje řadu mýtů, které o sobě a svém částečně ztraceném díle s oblibou šířil.

Spory o podíl avantgardy na utváření sovětského totalitního systému se vedou přinejmenším od jejího znovuobjevení v šedesátých letech minulého století. Scheijen ukazuje komplikovanost této otázky a jeho snaha nahlédnout do soukromí avantgardních tvůrců a zjistit, jak sami svou spolupráci s mocí vnímali, stojí za pozornost. Pravda, mnohdy se autor nechává doznáními svých hrdinů strhnout natolik, že zabředá do líčení jejich malicherných rozmršek a milostných pletek — snad aby historické prezentaci dodal na různorodosti, která je realitě vlastní. Příběh, který Sjeng Scheijen o ruské avantgardě vypráví, je přiznaně zaujatý. Jeho monografie okouzlená materiálem jako by sama sklouzávala do oblasti umění. Je to spíše próza než vědecká práce.

Autorka je rusistka.

**Monografie okouzlená materiálem
sklouzává do oblasti umění. Je to
spíše próza než vědecká práce.**

POCÍTÍTE-LI BOLEST, PŘERUŠTE CVIČENÍ

Libor Staněk II.

Když Daniela Hradeckého nazvete prozaikem (v roce 2021 získal Magnesii Literu v kategorii próza), považuje to za osobní urážku. Kdykoli pak tento autor vydá básnickou sbírku, vysílá přes svého nakladatele do éteru sebevědomé zprávy, že letos napsal jednu z nejlepších knih u nás. Což může znamenat dvojí — buď je nabubřelý egomaniak, nebo to s poezií namísto všemožných poetických kejklířů myslí smrtelně vážně.

Kolem Hradeckého se v literárním prostředí obecně vznáší zvláštní mytický opar jakési aristokratické sebedestrukce, v němž se slovem empaticky nehledí, ale spíše se jím sarkasticky plive ve snaze bytostně prožít poezii jako silný psycho-fyziologický stav, který se ve svém sebezáhubném gestu posléze ani nemusí přenášet na papír. O tom mimo jiné hovoří v nedávno vydané knize esejů *Poezie ve věku vnější-kovosti* básník Jakub Řehák, když cituje

francouzského básníka Leóna-Paula Fargua: „Buď někdo žije, nebo nežije ve stavu poezie. Pokud jde o písničho básníka, to je zkrátka lovec.“ Hradecký je právě takovým básníkem-lovcem, jehož múza nelíbá, ale spíše se na něj krvelačně vrhá.

Autorovo básnění je tak v kontextu soudobé poezie vlastně velmi nemoderní, evokující jakýsi titánský romantismus. Jeho poezie ale nepřezívá v romanticky vyvoněném obýváku, jehož okna jsou zatemněna básnickým egem. Emoce se do Hradeckého knih vlévají s ukázněnou (dalo by se říci až pedantsky intelektuální) elegancí. Hradecký je daleko více než romanticky rozháraným hrdinou elliotovským typem básníka, jenž má v sobě hluboce zakódováno, že poezie není bezbřehým výlevem emocí, ale jejich transformací. Přesto této lyrice nechybí intenzivní emocionální náboj či přesněji řečeno vším prostoupený zármutek, v němž se pomocí skepse a jízlivých aforismů jde vždy na hranu řečeného.

Všechny zmíněné atributy platí i pro nejnovější Hradeckého sbírku příznačně pojmenovanou *Na cvičišti / Bojiště*. Je asi zbytečné obšírně rozebírat tuto metaforu reprezentující proces psaní jakožto vnitřně svěhlový souboj se sebou samým (což by měl být ostatně úkol každého básníka). Mnohem zajímavější je, jaké poetické prostředky či formu autor protentokrát zvolil. Sbírkou tvoří tři dlouhá básnická pásma psaná volným veršem, jejíž dva první předěly („Na cvičišti“, „Opatření v době míru“) tvoří administrativní návody, doporučení či příkazy: „Provozní řád je závazným, provozní řád stanoví a obsahuje,“ nebo: „V rámci poskytování a vytváření se přednostně realizují záchranné a prvořadě likvidační práce.“ Násilně mechanizovaná řeč následně prorůstá rukopisem, v němž se na pozadí tragédií především dvacátého století (ale i dějinných etap obecně) objevují různé instrukce, úřednické poučky a vyhlášky. Autor svůj jazyk (nebo spíše jazyk autora) stále někam performativně suně: „Pocítíte-li jakoukoliv bolest, přerušete

cvičení. Nástroje s pružinami je odevšad vidět, přísná pravidla se střídají ve stráži.“ Sbíрка tak připomíná bitevní pole zamínované byrokratickou řečí, která je v přímém opozitu k jinak filozofickému a existenciálně laděnému jazykovému backgroundu.

Básník tím znovu poukazuje na to, že v jeho díle je mezi vážností (intelektuálně vystavěný jazyk) a nicotností (záměrně depoetizovaný jazyk) tenká hranice. A také si uvědomuje, že básnická řeč vůči hrůze událostí lidských dějin ve své nesmyslnosti selhává a že odhumanizovaný člověk se skrze ni stává jen bezvýznamnou stopou v registru. To ovšem neznamená, že by měl na toto pojmenování rezignovat.

V *Bojišti* lze ale kromě této dějinné univerzální linky vysledovat i osobní historii autora. Sbírkou tedy můžeme pojímat i jako otevřený autobiografický deník, v němž putujeme po stopách spisovatelových životních milníků. Daleko více je však kniha textovým labyrintem, jehož cestičky jsou zaváté intertextovými aluzemi (v knize se objevují narážky na Pabla Neruda, Antonína z Padovy, svatého Pavla, Emila Háchu, Fernanda Pessou, Borise Pilňaka a jiné) a takřka nedohledatelnými citacemi, v nichž autor předvádí velkou dávku historického, geografického a především literárního vzdělání. Vzniknuvší kolážovitá vrstva pak demonstruje záměrnou hru se čtenářem.

Hradeckého poezie má navíc tu výhodu, že funguje jak na úrovni jednotlivých veršů — básník je mistrem koncentrovaných aforismů, například: „mír bude zdánlivý jako klid na fotografiích“ —, tak na celkové výstavbě zmiňovaných pásem. Půdorys sbírky je totiž velmi dynamický; básnické cykly jsou propojeny vnitřním hudebním rytmem s gradujícím tempem, které se žene jako krvežíznivé vojsko stále vpřed. Ze stran *Bojiště* tepe neklid, roztěkanost a „blázněcká“ neuspořádanost. V konečném důsledku se ale zmiňovaný chaos přetavuje do dokonale strukturovaného řádu. Právě v tomto napětí je Hradeckého poezie nejintenzivnější. ●



Daniel Hradecký
Na cvičišti / Bojiště
Větrné mlýny, Brno 2023
72 stran



NA JEDNOTCE INTENZIVNÍCH POCITŮ

Sylvie Richterová



Ivan Petlan

Ledva

Větrné mlýny, Brno 2023

80 stran

Sbírka Ivana Petlana nazvaná *Ledva* je nenápadně hluboká — a čistá jako křišťál. Přirovnání ať prosím čtenář nebere jako obligátní klišé, hloubka, čistota a také originální humor tu tvoří protipól situace chorobné a temné. Vnitřním dějem cyklu je totiž proces proměňování bolestných zkušeností v originální způsob vidění a jednání. Výsledkem proměny jsou verše natolik jasné a lehké, že si čtenář na první pohled ne vždycky uvědomí, že a jak autor k proměně našel cestu. Situaci napovídá motto: „Když jsou útroby / konfrontovány s peklem, je to výzva pro nebesa...“

Autorem motta je básník MUDr. Robert Fajkus, zde ve své roli lékaře. Napsána byla ta slova *ad hoc* v SMS pro přítele. Pod ním ještě jako motto věta jiného básníka a lékaře: „Nechcete mi o tom vyprávět?“ Je to věta z románu *Tři lásky* Archibalda Josepha Cronina.

Příběh, který má materiálu na román, je skutečně — a opět nenápadně — kostrou

díla. Napovídá to členění na *Prolog*, tři jednání a *Epilog*. Namísto epického podání se ale příběh skrývá ve vrstvách uložených v různých hloubkách. Nevypráví: naznačuje, napovídá, ukazuje, pozoruje. V realistickém provedení by musel být značně hybridní: pacientovy dialogy s ošetřovatelkami rámuje televizí vysílaný sbor fotbalových fanoušků z kteréhosi šampionátu; do nemocničních operací se míchají Texas Rangeři z jiného seriálu, plány dějů se násilně prostupují, až pod vlivem amerického živlu pacient vklouzne do jeho jazyka, aniž se vyhnul realitě nemocnice: „The appealing nurse / inviting me for a drink / of laxative.“

Humor neumenšuje význam toho, co se děje. Například: „vstoupíš / podruhé / do těžké sprchy“. Verše dosahují maxima úspornosti a střízlivosti a zaslouží si termín poetika podstatného.

Název sbírky jemně napovídá právě to, že ji můžeme číst v různých významových rovinách, pokud kolem ní nepřejedeme v obrněném voze. *Ledva* by mohlo být podstatné jméno z repertoáru brněnského „hantecu“, ale ve sbírce se jím nemluví. Teprve postupně čtenář objeví, že hybatelem pásma rozmanitých obrazů, rozhovorů, úvah a situací je operace ledviny. *Ledva* je myslím novotvar, jakoby dobrácký a domácký výraz, který zlé vymytá nebo aspoň krotí. Bez lékařského kontextu je ovšem „ledva“ adverbium (či „archaická spojka“?) znamenající: sotva, málem, obtížně, těžko, stěží. Onemocnění má právo vyvolat na scénu všechny tyto významy. Máme je vztáhnout k nevyhnutelnému šoku z diagnózy (o kterém se nic nepraví)? K léčení, k možnému uzdravení? Podprahovými cestami, vtipnými nápady a pozorným čtením okolností rozehrává autor divadlo reálných věcí, citů, situací, myšlenkových procesů a lidských setkání vepsaných do bezprostřední blízkosti tajemné hranice, kde život přestává být samozřejmý.

Hranice se nezmiňuje, nutně ale spoluhraje a čím důvtipněji ji čtenář bude vnímat, tím lépe ocení sílu představení. Tak jak se připomíná Hérakleitos ve sprše, připomíná se východní moudrost na pojízdném lůžku

cestou na operační sál: „Cesta je cíl / říkají prý na Východě.“ Parodie, úsměvy, karikatury, halucinace, otázky skrývají vždycky motivace pádné a důvtipné. Poezie vzniklá na hraně, v ohrožení, probouzí jako zázrakem energii.

Představovat si zde divadlo je snad nejlepší způsob čtení: postavy na jevišti, počínaje Pepou, celou bytostí oddaným všudy přítomnému bohu „telce“, do níž je ochoten zasvěcovat pacienta nevěrce, po Honzu, který se objevuje na konci se samozřejmostí osudu odhalujícího prozátím jen lůžka. Ve kterém propadlišti zmizel Pepa, nevíme. Ocitne-li se parkoviště v roli hvězdného nebe, je to z nouze: „Krystalky náhody / se usazují / v asfaltové Petriho misce.“ Všude člověk hledá odpověď, všude nějakou dostává. Důležitou roli hraje sbor sester, z nichž se každá vyznačuje vyhraněnými poznávacími atributy a osobním způsobem, jak pacienta vystavovat těžkým zkouškám. Lékaři se vyskytují v podobách většinou nezaostřených následkem „dávek“ posunujících vědomí. „Jednotka intenzivních pocitů“ je zajímavější než navozené halucinační stavy po prokletí toužících básníků.

A v čem že nacházím tu krystalickou čistotu? *Ledva* působí čistě proto, že do vyhraněné existenciální situace nevstupuje ani na chvíli to slavné, malé, osobní ego. Však také katarze znamená očistu právě v tomto smyslu.

Petlanova poetika není hraní pro hraní, ani poetické, ani surrealistické, ani automatické, psychologické nebo lyrické. Domnívám se, že nejbližší inspirací pro jeho poetiku by mohl být Georg Heym, jehož sbírku *Tucet vzlyků* autor skvěle přeložil a v roce 2010 vydal. Ivan Petlan se narodil v Uherském Hradišti, žije v Brně a tak jako je básníkem, je také nenápadným a hluboce i podstatně působícím duchem života poezie v Brně. ●

ZVEDAT SE NA ZADNÍ

Jan Němec



Brigitte Giraud
Žít rychle
přeložila Alexandra Pflimplová
Odeon, Praha 2023
160 stran



Jako kluci jsme to dělali i na kolech, jen jsme nevěděli, že se tomu tak říká: *wheeling*. Pořádně šlápnout do pedálů, zvednout říditka a chvíli balancovat na zadním kole. Na motorce je stejný trik o dost nebezpečnější, nejen kvůli vyšší rychlosti, ale také kvůli větší váze stroje. Takové *wheelie* — jak zní užívanější podstatné jméno — může skončit tragicky. Vymstilo se i Claudovi, manželovi spisovatelky Brigitte Giraud, když někde uprostřed Lyonu přidal na půjčené hondě plyn příliš rychle a jeho stroj se nechťeně vzepjal k nebesům. Právě k této více než dvacet let staré tragédii se vrací novela *Žít rychle*, za níž loni Giraud obdržela Goncourta.

Mimochodem, bylo to složité rozhodování. Desetičlenná porota nedokázala dojít k výsledku ani po čtrnácti kolech hlasování, takže musel rozhodnout extra hlas jejího předsedy. Ten dal Giraud přednost před

favorizovaným švýcarsko-italským esejistou a spisovatelem Giulianim da Empolim, který v knize *Le Mage du Kremlin* (Čaroděj z Kremlu) předestřel fabulovaný obraz nejužšího kruhu Putinových spolupracovníků a jeho kniha se ve Francii po začátku války okamžitě stala bestsellerem.

Kritika často volá po tom, aby literatura odpovídala na to, co se děje ve světě. Když to však podobně jako Empoli udělá, lze jí zase snadno vyčíst, že je příliš tendenční či oportunistická. Oproti tomu Giraud napsala příběh, který je vpravdě univerzální, snad proto nakonec Goncourta dostala ona: každý někdy někoho ztratil a zvlášť v případě tragických nehod si říkáme, jak málo stačilo, aby všechno bylo úplně jinak. Úvaha je to stejně tak platná jako planá. Giraud z ní každopádně udělala nejen hlavní téma, ale dokonce i kompoziční princip svého *récitu*, jak francouzská literární věda nazývá tyto sebereflexivní texty.

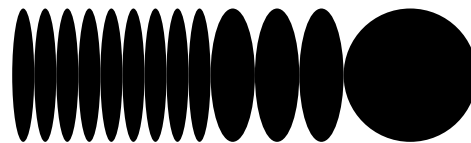
Jednotlivé kapitoly *Žít rychle* obsedantně zkoumají, co by kdyby: Co kdyby si autorčin bratr svou hondu během dovolené zaparkoval někde jinde? Co kdyby manžel nejel ten den vyzvednout syna ze školy, když stejně měl jít ke kamarádovi? Co kdyby semaforey vyšly jinak a Claude by plynule projel na zelenou?

Nemožnost přijmout manželovu smrt tu na sebe bere podobu nekonečné řady možností, jichž život z nějakého nepochopitelného důvodu nevyužil. S každou další nevyužitou možností přitom Giraud zaostřuje blíž a blíž na osudový okamžik. Ten jí však nakonec uniká, nebo unikne alespoň čtenáři, který se nedozví, co přesně se vlastně tehdy uprostřed Lyonu stalo. Nejdřív to vypadá jen na zraněné rameno, pak však lékařka z pohotovosti konstatuje: „Nedalo se nic dělat.“ Detailní průzkum podmínek nespelnitelných v minulosti ostře kontrastuje s povšechností prostého minulého času.

A podobně ostrý kontrast vzniká také mezi oním makro přiblížením „co by kdyby“ a nevyhnutelným konstatováním na konci, že „žádné kdyby neexistuje“. Není co objevit, víme jen to, co jsme celou dobu věděli.

Žít rychle je další francouzský příspěvek k žánru, kterému se z nedostatku lepšího označení — a z nejasnosti hranic mezi autobiografií a autofikcí — začalo v angličtině říkat *life writing*, tedy zkrátka psaní o životě. Édouard Louis v románu *Stát se jiným* klade daleko větší důraz na sociální podmíněnost a vnitřní transformaci, Annie Ernauxová v *Rocích* zkoumá, jak se do horkého vosku subjektivity otiskuje pečeti doby. Giraud je v této trojici ta nejtradičnější, jak ambiciózní, tak formou. Její přístup by se snad dal v něčem přirovnat k Rachel Cusk, která v *Obrysu* zachycuje své vlastní kontury tak, že mluví jen o druhých, protože právě ti určují její tvar. Podobně zde jako by ony podmínky nespelnitelné v minulosti postupně tvarovaly skutečnost, tu díru uprostřed antihmoty možností.

Žít rychle se dá číst rychle, je to kniha na večer či dva. Dává letmo nahlédnout do života francouzských umírněně alternativních kruhů v devadesátých letech, v knize hraje dobrá hudba, mluví se o gentifikaci a podobně. Celý román však působí trochu jako úhybný manévr a někdy je toho uhybání příliš: Giraud jednotlivá „kdyby“ zjevně prozkoumává i s pomocí Wikipedie, takže se dozvíme leccjaká zbytečná fakta, třeba o těch, po nichž jsou pojmenovány ulice, na jejichž křižovatce k tragédie došlo, nebo o japonském konstruktérovi hondy Tadau Babovi. Román tak místy ztrácí existenciální tah a stává se spíš katalogem soukromé sbírky, vybudované kolem neštěstí. A když se konečně ke smrti postaví čelem, nenabídne nic než to, co čtenář nejspíš ví, protože to je pevnou součástí lidové moudrosti: žádné kdyby neexistuje, minulost změnit nejde, na špatné otázky přicházejí jen špatné odpovědi. Můžeme se zvedat na zadní, jak chceme, život nás nakonec zkrátí. ●



SOUDOBA VARIACE NA AUSTENOVOU

Markéta Musilová

Londýn. Oxford. Rodina bohémů (dosud nevydaný básník a excentrická sochařka-alkoholička) se dvěma dcerami a bohatými příbuznými, kteří je celoživotně drží finančně nad vodou. Dvě sestry, Martha a Ingrid, kdy jedna tančí v oblacích a každou chvíli z nich padá hluboko do propasti a druhá ji zpovzdálí hlídá. A trpělivý a chápatel Patrick, bezmezně milující Marthu, schopný na ni dlouhá léta čekat a celých osm let snášet její vážné psychické obtíže.

Tak nějak by se dal ve zkratce shrnout v pořadí třetí román *Trýzeň a touha* dosud nepřiliš známé novozélandské novinářky a spisovatelky Meg Masonové, která tímto svým brilantním dílem vystoupala až na pomyslný vrchol a je svými fanoušky srovnávána s literárními megastar typu Sally Rooneyové. Rozhodně po právu. Ač se může zdát námět románu *Trýzeň a touha*, tedy partnerský vztah poznamenaný duševní chorobou, poněkud oštrpaný (vzpomeňme na Sylvii Plathovou s Tedem Hughesem, Virginii Woolfovou či dvojí perspektivou zachycené soužití Francise Scotta Fitzgeralda a Zeldy), u Masonové jde o neotřelý vhléd do citlivé a většinovou společností bagatelizované problematiky, která i v jednadvacátém století s sebou nese, hlavně v anglických vyšších kruzích, stále nádech stigmatu. Sama autorka nikdy nic takového jako román o duševním zdraví napsat neplánovala. *Trýzeň a touha* vznikla, dle jejích slov, omylem namísto chystaného vánočního románu, a Masonová ji nikdy nechtěla vydat. Necítila se povolána psát o duševních chorobách, bála se, že nepronikla dostatečně do hloubky, a také, zda její snaha o odlehčení tématu nebude působit jako znevážení. Její nakladatelka s ní však nesouhlasila a v knize, která je spojením drásavé sebereflexe duševně nemocné a především chybně diagnostikované ženy a sžíravého, vysoce sarkastického britského humoru, odhalila velký potenciál.

Postava Marthy je mimořádně chytrá, vtípná a citlivá, také však sebestředná, kritická a věčně nespokojená. Má obrovské

štěstí, že je obklopena obětavými lidmi, v první řadě manželem Patrickem, který ji miloval již od prvního setkání kdysi dávno v dětství a s nepochopitelnou trpělivostí dokázal snášet její depresivní propady, měnící se nálady a především neschopnost fungovat v reálném světě. Román začíná krátce po Patrickově odchodu a retrospektivně vrací Marthu do doby, kdy, jak sama říká, jí v jejích sedmnácti letech něco explodovalo v hlavě a celý její život se obrátil vzhůru nohama. Spolu s ní poodhalujeme tajemství její dysfunkční rodiny, Marthiny pokusy popřít sebe samu a fungovat jako „normální“ člověk, rodící se a posléze i odumírající vztah s Patrickem a především i ta nejskrytější zákoutí její mysli — v podstatě neřízený chaos ve stylu pokus—omyl, který dostane určitý řád, až když je ve svých čtyřiceti letech konečně řádně diagnostikována.

Netušíme, jakou přesně psychickou nemocí trpí, autorka namísto jejího jména používá jen znaménko — —. Důvody této opatrnosti jsou mnohé, předně se nejedná o lékařskou analýzu konkrétní diagnózy. Autorce šlo spíše o obecný pohled na život současných žen a jejich postavení v rodině a společnosti. To, že Martě činí mnohem větší potíže žít než komukoli dalšímu v jejím okolí, ještě nemusí nutně znamenat, že je horší než oni. Její nemoc je její součástí, taková je Martha, a není v jejím zájmu snažit se být za každou cenu „normální“. Nesmiřuje se jen s krutou diagnózou, smiřuje se především sama se sebou. Teprve to jí rozváže ruce a umožní jí konečně, poprvé po dlouhých desetiletích, žít tady a teď.

Jak již bylo řečeno, *Trýzeň a touha* klame „tělem“. Kromě výše zmiňovaného humoru, sarkastického a mnohdy až černého, jenž je dokonalou protiváhou těžkého tématu, je v tomto románu patrná také láska Meg Masonové k Jane Austenové a inspirace jejím dílem. Vztah dvou sester, jedné rozumné a druhé věčně nespokojené a tápající, podobně jako v románech *Pýcha a předsudek* či *Rozum a cit*, je stěžejní i v této knize. Martha je v mnoha ohledech

moderní reinkarnací prostořeké a zbrklé Elizabeth a Patrick potom jejím Darcym. A všechny ženy románu tu úspěšněji, tu méně hledají pevný přístav v podobě zabezpečeného a pečujícího manžela. A rodina je přístavem, kde lze zakotvit i v těch nejobourlivějších dobách.

Román *Trýzeň a touha* lze samozřejmě vnímat jako terapeutickou knihu. Zkušenější čtenář však dokáže pod horní trýznivou slupkou rozpoznat druhý rozměr a postupně vyzobávat jednotlivé třešinky, aluze na literární klasiky a postavy, za něž by se nestyděla žádná komedie mravů, dialogy ve stylu nejlepších děl Alana Hollinghursta, Edwarda St. Aubyna či ještě hlouběji do minulosti Oscara Wildea. Masonová sice není Britka a v Británii strávila jen část svého života, nemohla však napsat britštější román než *Trýzeň a touha*. ●



Meg Masonová
Trýzeň a touha
přeložila Michaela Ritter Konárková
Argo, Praha 2023
328 stran

ZPOZA MZDOVÉ OPONY

Zdeněk Staszek

V chorvatském Dubrovniku letos dopisy a balíky roznášeli čtyři noví poštáci — z Filipín. Byla by to milá letní zajímavost, kdyby v sobě zároveň nenesla chmurnou zprávu o pracovním trhu v Chorvatsku, Evropě a na Západě obecně. Kromě Filipínců do Chorvatska ve velkém příjíždějí za práci obyvatelé ze sousední Bosny a Hercegoviny, Srbska a na třetím místě překvapivě nejvíce z Nepálu. Země se totiž po vstupu do Evropské unie a na její jednotný pracovní trh vylidňuje. Mladí a schopní Chorvaté míří do západní poloviny unie za lepšími platy. A horšími podmínkami. Stávají se součástí širokého proudu pracovní migrace směřujícího z východu na západ, kde zacelují strukturální nedostatky té či oné země.

Novinářka Saša Uhlová v roce 2017 publikovala v deníku *Alarm* o podobných pracovních pozicích v Česku sérii reportážních textů, které později vyšly i v knižní

podobě jako *Hrdinové kapitalistické práce*. Rozhodnutí v reportážích a natáčení pokračovat v zahraničí padlo poměrně záhy, plán však zastavila pandemie covidu-19 a omezená možnost cestovat, natož získat v cizině práci. Autorka se k projektu nicméně po vynucené pauze vrátila a letos jako jeho první výstup v nakladatelství Alarm vydala knihu *Hrdinové kapitalistické práce v Evropě*. Uhlová v ní postupuje stejnou metodou jako v reportážích z Česka. Nechá se zaměstnat na prekarizované a často zneužívané pracovní pozici a následně píše o podmínkách, které se s danou prací pojí. To v případě agenturní nebo nelegální práce v zahraničí tentokrát znamená i cestování, shánění práce nebo řešení ubytování. *Hrdinové kapitalistické práce v Evropě* vypráví o třech pracovních pobytech a třech segmentech pracovního trhu. V Německu Uhlová pracovala přes agenturu na zeleninové farmě, ve Velké Británii se pokusila sehnat si práci v pohostinství, našla ji nakonec — opět s agenturní pomocí — v Irsku, a ve Francii pracovala jako pečovatelka o seniory.

Uhlovou jako reportérku zajímají lidé, jejich osudy a podmínky, v nichž musí žít a pracovat bez minimálních záruk, jak působí na jejich myšlenky, těla touhy i pocity.

Přímá emocionální i tělesná zkušenost gasterbeitera nakonec prosakuje i ze samotných textů knihy. Byť jednotlivé pracovní pobyty trvaly jen zhruba měsíc a Uhlová se mezi nimi vracela do Česka, a dokonce pohřbila tatínka, jako hlavní emoce se přes frustraci, únavu, hněv nebo rozčarování prosazuje stesk po vlastní rodině. Uhlová je sama a unavená, s rodinou má kvůli pracovní náloži minimální spojení, stesk jí zabírá čím dál větší myšlenkovou kapacitu — o to víc obdivuje Polky, které tráví v odloučení od svých dětí nebo partnerů tříděním či krájením zeleniny v Německu mnohem delší dobu, někdy i roky. Musí. Dům potřebuje opravit; dluhy se musí splatit; z polských důchodů nejde vyžít. Něco podobného slyší i od Slováků, kteří pracují v jednom irském hotelu: exekuce, nulové

příležitosti, mizivá podpora. Ze stejných důvodů Alžířanky či Albánky suplují ve Francii systém sociální a paliativní péče. Přitom však není čas na nějaké hloubání, téměř totiž není čas ani na spánek a jídlo, natožpak odpočinek nutný k přemýšlení. Ne náhodou se v Irsku často Uhlové ptali na věk — práce v hoteliérství je pro mladé a silné organismy, které toho hodně vydrží.

Vyčerpání těla i duše se nakonec propsaly i do stylu knihy. Kapitoly z Německa Saša Uhlová rekonstruovala pomocí nahrávek telefonátů s manželem: představa, že bude po dvanácti čtrnácti hodinách tvrdé dřiny něco psát, se ukázala velmi brzy jako naivní. Materiál je to surový, Uhlová se nemohla soustředit než na přítomnost, její ubíjející repetitivnost i malé záblesky štěstí v podobě kolegiální solidarity nebo pauzy na cigáro. A podobný charakter mají i zápisky z Irska a Francie. Možná je tak označení (knižní) reportáže tentokrát zavádějící, spíše jde o bezprostřední deníkové zápisy.

Jedná se ovšem o deníky, které lze zobecnit. Unavení a smutní jsou všichni. Všichni ví, že věží v nespravedlivém systému, ale nelze s tím nic dělat, téměř se na to ani soustředit. Volno se vyplňuje drobnou radostí, nákupem, odpočinkem nebo chvilkovým návratem domů. Pracovat se ale musí, a tak se znovu vracejí, aby podobná místa v Česku, na Slovensku nebo v Chorvatsku zastali zas stejně unavení lidé z Ukrajiny, Vietnamu nebo Filipín. Nebo třeba Italové či Řekové ve Skandinávii. Jak snadné by bylo svalit systém postavený na dostupnosti levné pracovní síly na neoliberální kapitalismus! Nemały podíl viny za „mzdovou železnou oponu“ nese v případě jednotného pracovního trhu Evropské unie i politická reprezentace na národní i unijní úrovni. Současné české boje o výdaje ve školství nebo regulaci pracovních podmínek ve zdravotnictví jsou toho výživným důkazem. A také připomínkou, že vykořisťování se nevyhýbá vůbec nikomu, že to není problém jiných, ale úplně všech. ●

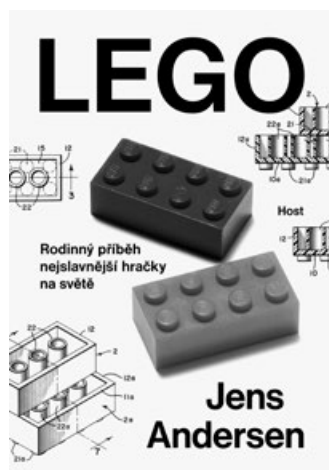


Saša Uhlová
Hrdinové kapitalistické práce v Evropě
Alarm, Praha 2023
220 stran



A CO DĚTI?

Agáta Faltová



Jens Andersen
LEGO. Rodinný příběh nejslavnější hračky na světě
přeložila Markéta Kliková
Host, Brno 2023
400 stran

Na obálce dánského vydání knihy *Život s Legem* a podtitulem *Rodinný příběh sedí šedesátník na hromadě červených plastových kostiček, ze kterých jako by zrovna dokončil závodní auto. Kolem postává žirafa, půlmetroví legoví panáčci, mezi nimi vykukuje dřevěný traktor a jojo. Onen pán je dánský miliardář Kjeld Kirk Kristiansen. Jeho dědeček založil firmu LEGO a on ji téměř třicet let víceméně úspěšně vedl a předal svému synovi. Dánové tohoto pána notoricky znají už z reklamy z padesátých let — v podobné pozici jako na obálce knihy tehdy jako malý chlapec pyšně seděl u stavebnice, kterou právě dokončil.*

Když si truhlář Ole Kirk Christiansen zařizoval svou první dílnu uprostřed dánských vřesovišť, netušil přitom, že tam za téměř sto let bude stát obrovský tovární areál, mezinárodní letiště a zábavní park,

to vše založené jeho firmou LEGO, která se pro miliardy dětí na celém světě stane synonymem pohlcujícím technické i imaginativní hry. Jeho rodinnou firmu vede dnes už čtvrtá generace a jmění mladých dědiců se odhaduje na sto padesát miliard českých korun. Plastová kostička se stala světovým trhákem. I přesto, že zakladatel firmy proti použití plastu protestoval a tvrdošíjně trval na výhradním použití dřeva.

Příběh rodiny Christiansenových se rozhodl zpracovat dánský publicista Jens Andersen, autor mnoha úspěšných biografii velikánů Dánska i Skandinávie — mezi jinými třeba Astrid Lindgrenové, Hanse Christiana Andersena nebo současného korunního prince Frederika. Andersen se s chutí pouští do sepisování příběhů slavných, které slibují čtenářský úspěch i komerční zisk. Do řady velkých Dánů tak celkem pochopitelně přidal i příběh chudého truhláře, který započal historii „nejslavnější hračky na světě“ — jak podtitul doplnilo nakladatelství Host. Jako by se ale spolehl na slavné jméno. Obraz téměř stoleté firmy poskládal jako cihličky LEGA na sebe bez větší invence a imaginace, na níž hra se stavebnicí stojí.

Příběh LEGA vypráví lineárně. Od založení truhlářství v roce 1916 přes špatné výnosy během druhé světové války, kdy majitel přišel s nápadem vyrábět hračky, které se i v době válečných let hojně kupovaly, po generační obměnu ve vedení i vlastnictví firmy. LEGO se nejprve specializovalo na dřevěné hračky, syn zakladatele se však rozhodl vsadit obrovské jmění do novinky konce čtyřicátých let — plastu. Tehdy si firma zapůjčila nápad americké společnosti Kiddicraft, která vymyslela — ovšem nepatentovala — cihličky stavebnice, které jdou skládat na sebe. Základní myšlenku LEGO převzalo, úspěch však zaznamenalo až o několik let neúspěšného prodeje později — teprve když použilo tvrdý plast a vymyslelo speciální systém, díky němuž na sobě kostky drží.

Na vlně plastového úspěchu plula firma dlouho a získávala čím dál objemnější

majetek. Období velkých zisků se střídala s finančními krizemi, kdy muselo vedení propouštět zaměstnance a rušit velké plány, nakonec ale také díky nápadu s LEGO-panáčkem a malými světy, které se s ním dají tvořit a především kombinovat, najela na zdánlivě nekonečnou cestu úspěchu.

To vše Andersen empaticky popisuje jako fascinující příběh štěstěny. Neskrývá rodinné nesrovnalosti s řízením firmy, dohady nad dědictvím a prohry, z textu ale stále trčí nedostatek odstupu, který by byl v podobné biografii namístě. Je zřejmé, že největším zdrojem informací mu byl zmíněný Kjeld Kirk Kristiansen, který do vyprávění vstupuje dlouhými odstavci přímé řeči. Především období, ve kterém Kjeld podnik řídil, sklouzává k nekonečnému výčtu střídajících se manažerů, jejich plánů a strategií, zatímco téma „dítě a hračky“ — které je jádrem příběhu LEGA — odstavil do kouta. Stavebnici jako takovou autor zmiňuje okrajově, spíše jen když zaznamenala větší úspěch nebo když vývojáři vymysleli nové formy zboží. Negativní dopady na rodinu majitelů a dalších dědiců jen naznačuje, ženy ředitelů, které musely samy obstarávat děti a chod domácnosti, opomíjí téměř úplně. Snad jen když s úsměvem přiznávají, že na víkend musely pro rodinu plánovat konkrétní společný program, jinak by své manžele neviděly sedm dní v týdnu.

Jak ale fungoval proces vývoje dětské hry, kromě touhy po větším zisku? Proměnily formy stavebnice dětské hrani? A ovlivnilo LEGO vývoj dalších hraček a stavebnic? Příběh samotného výrobku by byl jistě zajímavější než byznysový model. Biografie výrobce geniální kombinovatelné stavebnice se tak s přibývajícím stranami stává spíše příběhem manažerů, kteří do firmy investovali veškerý svůj čas, svým dětem jej ale věnovali asi tolik, jako je v Dánsku pohoří. Celek tak v konečném důsledku působí jako prodloužená brožura rodinného muzea, na hony vzdálená mottu zakladatele firmy „Jen to nejlepší je dost dobré“. ●

PŘÍTOMNOST JAKO TENKÁ VRSTVA MĚDĚNKY

Jan Němec

„Dovolil bych si také prohlásit, že co se týče schopnosti uchovávat dojmy, byly ruské děti mé generace nadány vnímavostí vskutku geniální, jako by se jim osud v předtuše budoucí katastrofy, jež měla náhle a navždycky odklidit jim známý svět, čestně snažil nahradit utrpenou ztrátu,“ napsal Vladimir Nabokov ve své autobiografii *Promluv, paměti*. Paměť je však pozvána k řečnickému pultíku také v mnoha dalších jeho románech — někdy je zapomnětlivá, jindy blekotá, často odbíhá od tématu a vydává se vlastními pěšinami. Snad je to právě zkušenost emigrace z bolševického Ruska a její nastavení v případě útěku z předválečné Evropy, co stojí za touto autorovou celoživotní fascinací. Projevuje se i v pozdní novele *Průzračné věci*, již jako další svazek Nabokovova díla vydalo nakladatelství Paseka, opět v překladu Pavla Dominika, tentokrát s doslovem Jiřího Pelána.

Osnovou stostránkové prózy jsou čtyři cesty hlavního hrdiny Hughu Persona do Švýcarska, přičemž první a poslední od sebe dělí osmnáct let. Během té první Person přichází o otce a panictví, během druhé se osudově zamiluje do dívky jménem Armande, třetí cesta je sotva zmíněná, zato čtvrtá tvoří hlavní čas vyprávění: Person se do Švýcarska naposledy vrací právě proto, aby stopoval své staré kroky a byl si v patách. Jde zejména o Armande, která v mezičase zahynula Personovou vlastní rukou — smrt to byla tragická, ale také trochu tragikomická, protože k ní došlo ve chvíli, kdy byl Person náměšičný.

Armande však není jediný důvod, proč Person do Švýcarska jezdí. Pracuje v New Yorku jako nakladatelský redaktor a jeho zaměstnavatel ho do Evropy posílá za jedním ze svých autorů, jmenovaným jen jako R. S Armande se seznámí ve vlaku během druhé cesty, právě když jede za R., záminku mu poskytne, že zrovna čte jednu z knih vydaných jeho nakladatelstvím. Okamžitě se do ní zamiluje a navzdory špatné startovní pozici vzhledem k dalším nápadníkům jí i získá. Zklamání tak následuje až v dalším kole: Armande se ukáže být zcela banální

a nepříjemná osoba a žít s ní není žádný med.

Nebyl by to Nabokov, aby erotický refrén neobklopovaly daleko temnější tóny. Nejenže příběh neplyne tak chronologicky, jak by to mohlo vypadat z předchozích řádků. *Průzračné věci* jsou sice útlá novela na jeden večer, ale operují s vlastní metafyzikou. Předměty jsou v této novele průzračné, protože stačí zaměřit na ně pozornost, abychom se okamžitě propadli do minulosti. Nosiči paměti nejsou u Nabokova žádná cloudová úložiště, ale úplně všechny věci a místa — přítomnost se na nich drží jen jako tenká vrstva měděnký, zatímco jejich skutečnou hmotou, jejich bytností, je minulost. Život připomíná štos popsaných listů a přítomnost je jen ten jeden nahoře. „Posledním viditelným obrazem toho života byla doběla rozžhavená kniha nebo krabička, která zcela zprůhledněla a zprázdňela,“ píše Nabokov v závěru.

Zvlášť v první části novely toto své přesvědčení demonstruje i různými návodnými odbočkami. Takže když například Person v zásuvce hotelového stolu najde starou tužku, dozvíme se, kdo ji používal před deseti lety, jak probíhala její výroba a slyšíme dokonce skučení právě vynalezené motorové pily, která podřezává borovici.

Person se snaží o podobnou archeologii v případě vlastního života, sám však zůstává poněkud záhadou. Nabokovovy postavy mohou být z osudu vykoupeny svým talentem, láskou či hrdinským činem, nic z toho však není Personův případ. Jeho nejvíc vystihuje polovičitost: získá sice Armande, ale nedokáže s ní žít šťastně, zabývá se literaturou, ale pouze z pozice redaktora, který má k dispozici vždy jen příliš úzké okraje stránek, byl nadán několika talenty, ale žádný pořádně nerozvinul.

Podezření se naplní, Person je *nomen omen*: hlavní postavou je zde zkrátka osoba, někdo, kdokoli. Nabokov jak známo psychoanalýzou pohrdal, přesto se hodí připomenout, že v analytické psychologii je persona sociální maskou, na způsob antickeho dramatu, kde označovala škrabošku, již

si herec držel před tváří. Jenže Hugh Person jako by žádnou tvář ani neměl. Není to příliš nabokovovské, ale ruské jistě ano: *Průzračné věci* jako výprava do života člověka, který nic moc neznamenal, přesto však žil.

Vladimir Nabokov umřel v roce 1977, *Průzračné věci* se objevily o pět let dříve. Společně s novelou *Koukej na harlekýny*, jež vyšla v roce 1974 a v níž autor paroduje vlastní život, tak tvoří jeho testament. S pozdními díly je to však složitější: piedestal je připravený, sil však ubývá. Podobně jako Milan Kundera ve *Slavnosti bezvýznamnosti*, i Nabokov v *Průzračných věcech* ještě jednou zaštěřchal svou poetikou jako kaleidoskopem a vytvořil novou mozaiku ze starých sklíčků. Není to už vitráž přes tři metry gotického okna jako *Lolita*, *Bledý oheň* nebo *Ada*, ale na svět se přes ta barevná sklíčka chvíli hledět dá celkem s potěšením. ●



Vladimir Nabokov
Průzračné věci
přeložil Pavel Dominik
Paseka, Praha 2023
120 stran



TUCET TVÁŘÍ ISLANDSKÉ LÁSKY

Daniela Mrázová

Lidé si zvyknou na všechno: jsou schopni spokojit se skromnou existencí na samotné výspě výspy, na osamělé usedlosti na ostrovních vrchovině, kam zatím nedoputovaly ani tabulky skla a na svět venku se hledí skrze mázdrou potažená okénka. Otcové vyjíždějí v zimě na ryby, vydávají se všanc nelitostnému moři, matky zatím pečují o děti, dobytek, domácnost... a tu a tam si uzmou pár minut, aby si něco přečetly jen tak pro sebe. Rodinná sounáležitost, hrdość na svobodný život tvrdě vydobytý z moře a z půdy, víra v Boha, to všechno jsou pilíře, o které se mohou opřít, až do chvíle, než jejich životy protne jedna z oněch dvou příslavných os lidské existence — nečekaná láska či náhlá smrt. Obě útočí ze zálohy a nikdy na ně nejsme připraveni.

Asi tak by se daly shrnout tematické kulisy zatím posledního románu islandského vypravěče Jóna Kalmana Stefánssona (nar. 1963). Jón Kalman je bezesporu nejpopulárnějším současným islandským spisovatelem u nás, jeho předchozí knihy šly na dračku. Trilogie *Ráj a peklo*, *Smutek andělů* a *Lidské srdce* se stala poptávanou raritou, oceňovaný román *Letní světlo, a pak přijde noc* vydalo nakladatelství dybbuk už podruhé (v krásné grafické úpravě Evy-Marie Engströmové, která se postarala i o nadstandardní výpravu právě recenzovaného titulu), což je v rámci severské ne-detektivní tvorby na českém trhu naprosto ojedinělé.

Uvedené knihy se však od sebe liší především epickou šíří — od minimalismu zmíněné trilogie, v níž sledujeme bezjmenného chlapce v jeho putování, přes symfonický vypravěčský koncert v knize *Letní světlo, a pak přijde noc*, odehrávající se v omezeném prostoru islandské vesnice, až po časově i prostorově rozkročenou kroniku o lásce *Tvá nepřítomnost je tmou*.

Autor hned v úvodu nabízí přehled všech postav, které se jeho lyricko-epické hostiny zúčastní, a vzápětí uvádí na scénu zmateného vypravěče, jenž nezná své jméno ani povolání, jen tuší, že někoho někdy miloval a že milován byl. Jako poutník v jakémsi labyrintu srdce pak odchází



Jón Kalman Stefánsson
Tvá nepřítomnost je tmou
přeložila Lenka Zimmermannová
dybbuk, Praha 2022
376 stran

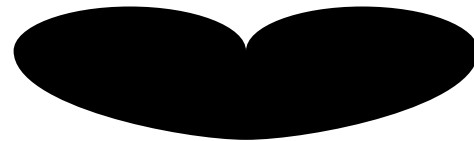


z kostela na hřbitov, odtud do hotelu, z hotelu do obytného přívěsu a mezitím vypráví příběhy jednotlivých protagonistů, zhusta příběhy o lásce, které se prolínají napohled nepředvídatelně, přesto jistě precizně promyšleně tak, aby čtenář pouze ztrácel jistotu, ne však půdu pod nohama.

Právě tato chvějivá, avšak ne nepříjemná ztráta jistoty, kam se příběh bude dál ubírat — a jestli vůbec bude mít nějaké pokračování —, udržuje čtenáře v napětí, které mu autor kompenzuje nemalou dávkou sentimentu a pravidelným zásobováním hu-debními odkazy od Erika Satieho přes Boba Dylana a staré islandské šlágry až po Kanye Westa. Ty slouží nejen pro smyslové dokreslení konkrétních scén, ale i jako orientační body na časové ose jinak poměrně nadčasového vyprávění. Knihu lze totiž také číst z historické perspektivy jako letmou kroniku života na Islandu posledních sto třiceti let.

Už ve svých předchozích dílech Jón Kalman více než naznačoval, že se snaží dopátrat, nakolik naše rozhodování a osudy vůbec ovlivňuje láska, tady se do jejího zkoumání pouští doopravdy s vervou a postupně předkládá čtenáři přehled všemožných podob lidských citů. Výsledkem přitom nemá být epický atlas lásky, nýbrž sonda do lidské povahy, uvažování, rozhodování. Jeho pronikavost spočívá především v odvaze rozpitvat motivaci jeho postav, ukázat jejich zranitelnost, popsat i ta nejnepatrnější duševní hnutí, a přitom jim přiznat, že se jejich rozhodování neřídí ničím jiným než zas a pouze city. *Tvá nepřítomnost je tmou* je zkrátka rámcový kolektivní a trochu historický román o lásce a o ničem jiném než o ní. A Jón Kalman Stefánsson je výjimečný právě tím, že se jí nebojí, nebojí se podrobit čtenáře záplavě citů, protože mu to umožňuje nejen jeho vypravěčský prostředník, ale i odvaHa, upřímnost a kumšt.

Patos a sentiment shazuje ironií a humorem a pomocí jakéhosi našeptávače, ironického kritika připomínajícího Knoflíkáře z Ibsenova *Peera Gynta*. Přesto se zejména k závěru vtírá otázka, jestli se celá kniha nedá náhodou oloupat jako ta gyntovská cibule, osud po osudu, cit po citu, až nakonec nezbude nic. V poslední třetině totiž ubývá jasnozřivých hovorů, které vede farář Pétur s dávno mrtvým Hölderlinem, i mlčením prošpikovaných vypjatých scén a do textu se vkrádá nepatřičně poučující tón jako vystřižený z Fredrika Backmana. Ale to už jsme lapeni v pasti vyprávění a cenné jádro našťestí zůstává, a to v podobě dlouhotrvající ozvěny nebývalého vypravěčského výkonu, nádherného poetického jazyka (i díky překladatelce Lence Zimmermannové) a především pocitu, že nic není ztraceno — i v tomto světě máme nárok se zasnít, zamilovat, ztratit hlavu, odejít. ●



MELANCHOLICKÁ JISTOTA

Kryštof Špidla

Richarda Ermla mohou čtenáři znát především jako zakladatele a dlouholetého příspěvatele *Divadelních novin*. Většina jeho textů pracuje s autobiografickými prvky — odehrávají se na autorovi známých místech, ať už jde o postupně mizející Libeň, či stále uzavřenější Tibet...

Ve své poslední knize *Ztracenci a nalezcenci* se vrací právě do této pražské čtvrti a jejího okolí. Kniha se skládá ze dvou kratších novel, které kromě stylu a prostoru spojuje především téma hledání blízkého člověka, někoho, koho bychom měli důvěrně znát, avšak víme o něm žalostně málo, zmizel a zůstává po něm jen několik nezřetelných stop. A takového člověka je třeba nejen naleznout, ale znovu vybudovat.

První novela, *Šestiprsták*, se odehrává v lehce dystopické blízké budoucnosti, jejíž rysy už autor nastínil ve své předchozí próze, *Libeňském románu*. Jde o rozpadající se společnost s velkými sociálními rozdíly. Privilegovaná vrstva obývá bezpečné čtvrti, zbytek obyvatel žije v jakýchsi slumech ve vnitřních periferiích města. Zásadní roli zde hraje bezpečnostní aparát. Kromě pronásledování lidí bez domova policie bedlivě hlídá kohokoli podezřelého. A podezření může vzbuzovat i sezení na zahrádce vinárny. Jde o svět, v němž například „doba, kdy bylo lidem jedno, jestli kluk vypadá jako holka, už je dávno pryč“. A právě taková je jedna z hlavních postav.

Pro poslední Ermlovy prózy je typická polyfonie a rovněž ve *Ztracencích a nalezcencích* se pravidelně střídají vypravěčské hlasy. Základní zápletkou *Šestiprstáka* je hledání. Jonáš či spíše Jonáška — tak alespoň vnímá tato postava svou identitu —, opouští matčin byt, aby našel/a svého skutečného otce, matka se pak vydává hledat ztraceného potomka. Jonáš/Jonáška potkává na své cestě chlapce z bezdomovecké party Lojzu. Tento libeňský „Huckleberry Finn“ se stává průvodcem po nebezpečném světě narkomanů a bezdomovců, obývajících údolí Rokytky. Celý příběh je stylizován trochu jako barvotisk. Základní fabule obsahuje dějové zvraty, ale vnitřně zůstává nekomplikovaná.

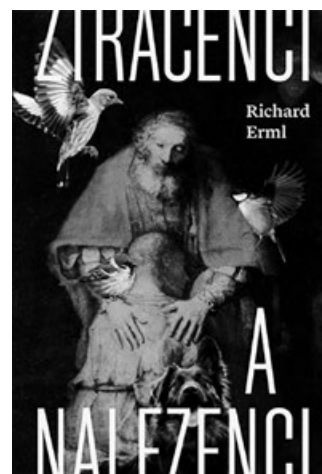
Postavy, které se mají potkat, se potkávají a navzdory tomu, že se pohybujeme po milionové metropoli, objevují se vždy právě tam, kde je třeba. Postava Jonáše/Jonášky plní částečně roli anděla. Je čistá, milující a ochraňující. V temném světě novely tvoří světlý bod a přináší naději.

Próza působí místy nedotaženě. Jako by její svět potřeboval větší prostor, aby opravdu ožil a nabyl uvěřitelné obrisy. Platí to nejen pro zápletku v opuštěné hvězdárně, dočasném útočišti ústřední dvojice, ale především pro nepřilíš věrohodný příběh matky a vinárníka Aleše. Co činí text hodným pozornosti je právě Jonáš/Jonáška. Postava s nevyjasněnou pohlavní identitou, která by se mohla zdát úlitbou trendům, působí v textu naprosto přirozeně. A onen vědomě sentimentální vztah s chlapcem Lojzíkem nakonec přináší čtenářský prožitek. Snad je v tom trochu přecitlivělého dojetí, jako když se na oněch barvotiscích drží děti, stojící na okraji propasti, za ruce...

Název druhé novely, *Než se vrátí ztracený syn*, předjímá její téma. Na půdorysu střídajících se monologů otce, dcery a matky a synových dopisů postupně skládáme dohromady příběh „marnotratného syna“, který se chystá na návrat ze Spojených států amerických do rodné Libně. Vše od začátku působí podezřele. Proč se chce vrátit právě teď? Před čím utíká? Namísto toužebného očekávání přicházejí obavy.

Zatímco potenciál vypravěčského mnohohlasu zůstal u první novely spíše nevyužitý, v případě druhé textu funguje znamenitě. Každá z postav totiž na situaci nahlíží z jiné perspektivy a svým způsobem nepřesně. Každý si pamatuje jiné události, či jim dává jinou váhu, každý je interpretuje po svém. Každý má jiná očekávání, ale i jiné plány. Zajímavé kupříkladu je, jak syn vidí svého otce a jak jej naopak vidí jeho vlastní žena a jak se otec vidí sám. A právě sériemi drobných nepochopení či různých úhlů pohledu jsou modelovány vztahy všech postav.

Určitá nejistota, jež prostupuje celým textem, je umocněna zajímavým vypravěčským trikem. Zatímco monology otce,



Richard Erml
Ztracenci a nalezcenci
Druhé město, Brno 2023
216 stran

dcery a matky dávají nahlédnout do jejich vědomí — postavy samy tedy nemají kontrolu nad tím, co čtenáři sdělují —, syn se vyjadřuje výhradně dopisy. Je na něm, co o sobě dá ostatním vědět a co nikoli. Má zkrátka prostor pro sebestylizaci a vrchovatě jej využívá. Jeho texty otce provokují, snaží se jej šokovat a vyvést z míry, maskují se cynismem. V některých okamžicích však maska nesedí rovněž a jako bychom za ní zahlédli kus opravdové tváře. Právě odtud pramení napětí novely a především díky tomu se také vztahy mezi postavami vyvíjejí.

Obě novely Richarda Ermla jsou prosty jazykové ekvilibristiky, jsou zvláštním způsobem neambiciózní a snad právě to z nich dělá texty, kterými má smysl se zabývat. V kontextu autorovy tvorby nejsou vysloveně nové, spíše rozvíjejí, co Erml psal v předchozích prózách. Což ovšem nevadí. Jde o texty přinášející jistotu posmutnělosti, křehkosti a trošky naděje. ●



DVĚ ŽENY A KOUZELNÁ KOČKA NA ÚTĚKU

Kateřina Čopjaková

Není jí ani třicet let a už získala dvě Ceny Willa Eisnera, přitom kreslit začala až na střední škole. Tillie Walden patří za hvězdu amerického nezávislého komiksu oplývající talentem a pracovitostí. Zatím vytvořila devět komiksových knih, z nichž tři byly přeloženy do češtiny. Poslední *Kam jsi zmizela?* vyšla česky před prázdninami a ukazuje ji jako suverénní autorku, která se nebojí nových tvůrčích postupů ve spojení s těžkými tématy.

Nezletilá Bea utíká z domova, když naráží na automechaničku Lou a ta jí nabídne svezení. Z náhodného setkání se vyvine osudová cesta, na jejímž konci se mladé ženy vyrovnají se svými traumaty. Zní to jako banální *road movie*, rukopis Walden, charakteristický snovostí, melancholií i určitou odcizeností, ale rozvíjí jednoduchou osnovu v originální scénář.



Tillie Walden
Kam jsi zmizela?
přeložila Lenka Bukovská
Paseka, Praha 2023
316 stran

Už citát z básně „Itinerár“ od feministické spisovatelky Adrienne Rich, která si prošla *comming outem* až po porodu tří dětí a více než dvacetiletém manželství, v úvodu komiksu otevírá v jejím díle novou kapitolu. Walden sice od počátku své kariéry vytváří postavy s LGBT+ identitou a v jejích komiksech se téměř nevyskytují muži, dělá to ale tak samo sebou, že to někteří recenzenti (ať záměrně, nebo nevědomky) opomíjejí.

Prvním jejím komiksem, který v češtině vyšel, byly autobiografické *Piruety* (Paseka, 2021). Ačkoli vypráví o zákrutách dospívání, kdy se vyoutovala, samotné svěření se blízkým, že je lesba, tvoří přirozenou součást bolestného hledání identity. V něm je sexuální orientace jen jedním z kroků k finálnímu zjištění, že se nechce stát krasobruslařkou, ale komiksovou kreslířkou.

Vzpětí se přidal překlad sci-fi webkomiksu *Na paprsku* (česky Centrala, 2022), který začala publikovat na pokračování na internetu na podzim roku 2016 a v němž už muži zmizeli zcela a zůstaly jen postavy s ženskou identitou v celé šířce spektra, případně nebinární osoby. Tato skutečnost nijak neproniká do děje, jednoduše to tak je a zápletka se točí kolem zakázané lásky mezi dívkami ze znepřátelených rodin.

Tento způsob, kdy homosexualita není středobodem vyprávění, a přitom lesby a gayové jsou hlavními postavami, lze v americkém komiksu nalézt sice častěji než v českém, ale Walden jej ovládá nejkompaktněji. *Kam jsi zmizela?* navíc přidává feministický náboj a nejde jen o zmíněný citát. Prvních osmdesát stránek se komiks zdá být precizně nakresleným komorním dramatem na pozadí texaské krajiny. Neosobní předměstí střídají nekonečné dálnice obklopené vyprahlou krajinou, přerušované jen benzinkami a *drive-in* restauracemi. Inspirace mangou, na níž vyrostla, se tu projevuje v práci se stříhem a v estetice postav. Přestože obvykle používá dvoubarvu a její odstíny, její kresba podobně jako v japonském komiksu stojí na lince. Purpurová, oranžová, petrolejová paleta Walden potměněla a barvy hoří v zapadajícím slunci.

Hrdinky skoro nemluví, jejich mimika není nijak výrazná, přesně do okamžiku, než se na scéně objeví zatoulaná bílá kočka a Bea se rozhodne ji zachránit. Zvrat, který nastane, je nečekaný, začne sněžit a postupně se přidává stále více magicko-surreálních prvků. Na scéně se objevují maskovaní muži a pronásledují dvojici žen napříč Texasem, aby získali nadpřirozenými schopnostmi obdařené zvíře.

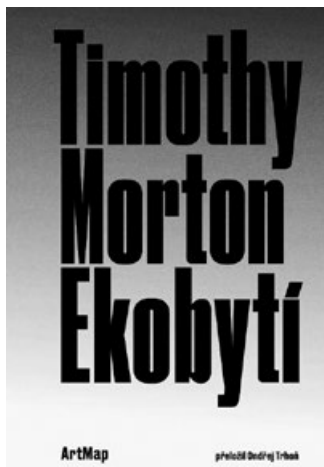
Autorka v rozhovorech opakovaně uvádí, že její vizuální slovník zásadně ovlivnila tvorba Hajaa Mijazakiho, v případě *Kam jsi zmizela?* tento vliv opět zdůraznila. A není to jen kočka coby převozník mezi reálným a fantaskním světem, ale také existence magického i mystického v našich životech coby jeho další dimenze.

Společné nebezpečí Beu a Lou sblízuje, v panelech se častěji objevují bubliny a v nich důvěrná sdělení. Obě mladé ženy zjišťují, že útěk nepřináší úlevu, jestliže si člověk nedokáže odpustit sám. Emoce se zahušťují, kontury skutečného světa rozpouštějí a Bea se konečně odhodlá říct, proč utekla z domova.

Symbolicky se Lou svěří během nočního koupání, a smyje tak ze sebe vinu, že se nedokázala ubránit znásilnění, že dovolila, aby se to opakovalo. V těchto panelech Walden nechala jen zčeřenou vodní hladinu, která se rozlévá přes bubliny plné Beina sebeobviňování i hranice panelů. Úleva však nepřichází, přízraky na dvojici dorážejí a vše vrcholí zběsilou automobilovou honičkou. Skutečnost, že do komiksu autorka obsadila muže jen coby sexuálního predátora a mužské pohlaví přisoudila také pronásledovatelům z fantaskního světa, mělo v době, kdy vrcholilo hnutí #MeToo, jistě souvislost, i když ne přímočarou. Walden se nesoustředí na násilníka ani na kontext, v němž k sexuálnímu zneužívání mohlo dojít, ale na to, jak se trauma propisuje do Beina myšlení. V jejím podání trauma exploduje v horečnatý fantaskní svět a přeživším posílá vzkaz kódovaný uměleckým jazykem: oběti nenesou žádnou vinu a lidská mysl je dostatečně silná, aby ustála trauma a mohla se vydat na novou cestu. ●

Rozečteno

TIPY REDAKCE



Timothy Morton
Ekobyť
přeložil Ondřej Trhoň
ArtMap, Praha 2023
212 stran

Už se o tom dál nebavme. Svět prostě hoří, škvíří a bublá, zítra bude hůř, nedávejte mi žádné další grafy. Jsme smutní, naštvaní i apatičtí zároveň. Co s tím dělat? Přece víme, co dělat. Nic se ale neděje, až na neustálé přibývání infografik, dat, zpráv a varování. Může se o něčem pochybovat? Svět klimatické krize je pro myšlení prostě paralyzující — její rozsah se vzpírá uchopení, její vědecká reprezentace zase v mediální a politické interpretaci štěpí společnost i nitra. Výzvou „bytí v antropocénu“ se už téměř dvacet let zabývá Timothy Morton. V nedávno česky vydaném — jde o první překlad do češtiny vůbec — *Ekobyť*, divokém hybridu mezi filozofickou esejistikou a memovou publicistikou, jde nečekanými cestami. Nezbyvá nám totiž než si najít něco hezkého i na masovém vymírání... (zst)

Günter Grass
Příběhy z temné komory
přeložil Jiří Stromšík
Atlantis, Brno 2011
176 stran

Günter Grass se stal mou novou závislostí. Poznám to, když se objevily první podzimní dny na přelomu srpna a září. Začal jsem totiž čím dál víc koukat k zelenomodré řadě jeho sebraných spisů a čím dál

víc jsem jimi listoval. Závany studeného vzduchu, stíny mezi domy, zvuky od silnice a barvy stromů mi připomínaly zážitky z jeho předchozích knih. Mám to tak s více autory. S Proustem, Modianem, s Munro, s Didion. Na rozdíl od nich — mám aspoň ten dojem — se Grass s každou knihou víc proměňuje a víc zkouší. V této knize dává hlas svým osmi dětem, které vrší vzpomínky na svá dětství a na otce zavřeného na půdě a tůkajícího do psacího stroje své obrovské romány. Mluví jeden přes druhého, přerušují se a skáčou si do řeči, až to občas připomene skupinové chatové konverzace. Celá kniha stvořená v řeči. (vmax)

Jana Šrámková — Filip Pošivač
Kuba Tuba Tatubahn
Běžiliška, Praha 2015
48 stran

Co když vás jako malého kluka baví něco, co vůbec není cool? Kuba miluje hru na tubu. Ve skutečnosti je do ní beznadějně vpletený a nikdy ji neodkládá. Jenže jednou se cestou do hudebky ocitne v pražském metru a ještě hlouběji, v podivném světě pod povrchem povrchu. A o svůj nástroj přijde... Jana Šrámková dětskému čtenáři stvořila fiktivní svět, který dokonale odráží ten reálný, ryze současný. Její příběh nenásilně akcentuje téma šikany, jinakosti i městského života a přitom stíhá rozvíjet fantazii do nekonečných dálek (a hloubek). To ještě posilují ilustrace Filipa Pošivače. I on ve svých kolážích kombinujících výstřižky, kresbu a malbu vytváří bohaté obrazy se spoustou detailů a naprosto osobitou estetikou. *Kuba Tuba Tatubahn* je zkrátka umělecké dílo. Pro děti i dospělé. (kf)

Janne Teller
Nic
přeložila Markéta Kliková
Pulchra, Praha 2023
160 stran

Existencialismus pro teenagery, i tak by mohl znít podtitul dnes už slavné, do více než třiceti jazyků přeložené knihy *Nic* dánské spisovatelky Janne Teller. Sedmák Pierre Anthon na začátku školního roku vyleze na švestku a tvrdí, že nic stejně nemá význam. Jeho spolužáci se rozhodnou, že mu význam předvedou ve vši kráse, a na jednu hromadu naházejí všechno, co pro každého z nich něco znamená: od nových sandálů přes morče, kolo,

vykopanou rakev s mrtvým bratříčkem až po ztracené panenství a uřezaný prst. Kupa významu roste, ale na Pierra to nedělá valný dojem, zvláště když se majitelé domnělého významu pod jeho tíhou hroutí... *Nic* předchází pověst skandální knihy, kterou ve školách nejdříve zakazovali a dnes ji využívají k diskusím, a člověk chápe obojí. (jn)



Liv Strömquistová
V zrcadlové síni
přeložila Marie Voslášková
Paseka, Praha 2023
176 stran

Píše a kreslí britké eseje prokládané glosami a anekdotami, citace Sigmunda Freuda, Hartmuta Rosy nebo Byung-Chul Hana střídá s promluvy rapperů, fiktivními rozhovory s hinduistickými a řeckými bohy nebo s vynálezcem kukuřičných lupinků. Její první kniha vyprávěla o vulvě, druhá o neschopnosti se zamilovat a v té poslední vydané česky — *V zrcadlové síni* — se zabývá proměnou pojetí a významu krásy. Liv Strömquistová zkrátka zachází s komiksem svérázně. Teorie o „ztrátě zákulisí“ soukromého života a o tom, jak se rezonance s okolním světem a lidmi proměňuje v duté ozvěny našeho ega, už asi nepřekvapí. Stejně jako výklady toho, jak se z ideálu krásy a vznešenosti stala obchodní komodita. Naléhavost ale její kniha získává třeba ve svědectví pěti postarších žen o tom, jak unifikovaný požadavek krásy poznamenal jejich životy. A také se dozvíte, proč byla princezna Sisi jednou z prvních influencerek posedlých vzhledem a že měla sice nejkrásnější vlasy v Rakousku-Uhersku, ale celý život ji kromě pozornosti davů trápily i ošklivé zuby. (on) ●



Atašé

KDO SE BOJÍ AGNIESZKY HOLLAND?



Aleksander Kaczorowski

„Ve Třetí říši Němci natáčeli propagandistické filmy, které ukazovaly Poláky jako bandity a vrahy. Dnes na to mají Agnieszku Holland...“ napsal ministr spravedlnosti a zároveň generální prokurátor (v polské vládě zastává tyto dvě funkce jeden politik) Zbigniew Ziobro na Twitteru. Podle dalších významných vládních činitelů je slavná režisérka „nemocná nenávistí k Polsku“ (napsala soudkyně Ústavního tribunálu Krystyna Pawłowiczová) a její film „bude útokem na vládu Polské republiky“ (náměstek ministra — koordinátora zvláštních služeb Stanisław Żaryn). „Kdo sponzoruje tohle hovno? Rusko, nebo Bělorusko?“ ptají se neomaleně uživatelé internetu. „Bojkotujte tuto protipolskou ohavnost!“ vyzývá anonymní vlastenec na diskusním fóru největšího filmového portálu.

Poláci si již zvykli, že politici a příznivci vládnoucí pravicové strany házejí urážky na každého, koho považují za nepřítele, obviňují je ze zrady a ze služby Němcům. Pro české čtenáře však může být překvapením, jakému rozsahu slovní agrese ze strany vládních představitelů čelí polští umělci. Jiná věc je, že čeští umělci možná nedávají domácím politikům mnoho důvodů k útokům. Snažím se vzpomenout na český film, který vyvolal pobouření úřadů. Existuje v České republice režisér, kterého členové vlády označili za zrádce, vyvrhele národa? Hm, kdy jsem se naposledy vůbec díval na nějaký český film?

Zelená hranice vypráví o tragédii, která se už dva roky odehrává na polsko-běloruské hranici. V létě roku 2021 tam Putin a Lukašenko přitáhli tisíce uprchlíků, hlavně ze Sýrie a Afghánistánu, kteří se chtěli dostat do Německa a dalších západoevropských zemí. Polská vláda se rozhodla,

že do pohraniční oblasti nikoho nepustí — ani uprchlíky, ani novináře —, a podél hranice postavila zeď. Od té doby byla v lesích na východě Polska nalezena těla desítek lidí včetně žen a dětí, kteří umrzli nebo zemřeli hlady a vyčerpáním. Žádné z obětí pohraničníci neumožnili podat formální žádost o azyl; uprchlíci, kteří se ocitli v lesích, jsou stále — v rozporu s polskými i evropskými zákony — vyháněni a někdy doslova vha-zováni zpět na běloruskou stranu. Několik aktivistů uprchlíkům pomáhá, ale většina Poláků si myslí, že se jich tento problém netýká: uprchlíci si za to mohou sami, ostatně to žádní uprchlíci nejsou, musíme se bránit hybridnímu útoku z Běloruska a Ruska. A vůbec — copak Ukrajincům nepomáháme dost?

Agnieszka Holland ukazuje drama na hranici Evropské unie z pohledu jedné syrské rodiny (hrají ji skuteční uprchlíci, herci ze Sýrie), polské pohraniční strážce, místních vesničanů a aktivistů. O posledně jmenovaných režisérka řekla v rozhovoru pro *Gazetu Wyborczu*: „Za dvacet let se aktivisté z pohraničí stanou Spravedlivými [mezi národy světa]. A najednou se ukáže, že všichni pomáhali.“ Dnes jsou však stejně osamoceni jako Poláci, kteří za okupace pomáhali Židům.

V jedné ze scén filmu aktivistka zadržena policisty recituje otčenáš, aby dokázala, že je Polka. Holland v rozhovoru zmiňuje, že tato scéna, stejně jako všechny události zobrazené ve filmu, se skutečně stala. Ještě více šokující však je, že mladí herci nevěděli, že stejným způsobem byli mnozí Poláci za okupace nuceni dokazovat, že nejsou Židé.

A tak se nám před očima opakuje zapomenutá tragédie: lidé umírají v polských a běloruských lesích, ve Středozezemním moři, v Lamanšském průlivu. Umělci, kteří o tom podávají svědectví, jsou některými politiky obviňováni, že slouží Berlínu nebo Bruselu, zatímco jiní mlčí, stejně jako většina z nás. Říkáme si: Co máme dělat, pustit do Evropy miliony Asiatů a Afričanů?

Kdo se tedy bojí filmu Agnieszky Holland? Obávám se, že my všichni.

Autor je bohemista, novinář a esejist.



Vyjde 100. číslo revue

ANALOGON

SURREALISMUS - PSYCHOANALÝZA - ANTROPOLOGIE - PŘÍČNÉ VĚDY

tentokrát na téma

ANALOGON č. 1/1969 – 100/2023
(jubilejní průřezové číslo)

František Dryje, Stanislav Dvorský, Ludvík Šváb, Karel Hynek, Gaston Bachelard,
 André Breton, Zbyněk Havlíček, Paul Éluard, Bertrand Schmitt, Karel Šebek,
 Vratislav Effenberger, Jan Švankmajer, Roman Telerovský, Jan Gabriel, Prokop Voskovec, Petr Král, Eva
 Švankmajerová, Surrealistická skupina A. I. V., Šimon Wikstrøm Svěrák, Alena Nádvorníková, Jaromír Typl,
 Pierre Mabilie, D. Ž. Bor, Benjamin Péret,
 Martin Stejskal, Albert Marenčin, Rozhovor s René Alleauem, Andrew Lass,
 Zdeněk Justoň, Jiří Sádlo, Václav Cílek, Ivan Horáček, Josef Fulka, Henri Michaux,
 Geroges Bataille, Jan Kohout, Otto Fenichel, J.-B. Pontalis, Josef Janda, David Bell,
 John Zerzan, Václav Švankmajer, Jiří Brynda, Ladislav Šerý, Guy Debord

Vydává: Sdružení Analogonu, Mezivřší 31, 147 00 Praha 4

Vydavatel + redakce: tel.: 725 508 577; dryje@surrealismus.cz

Distribuce: KOSMAS, s. r. o., Lublaňská 34, 120 00 Praha 2 (222 510 749; www.kosmas.cz);

předplatné: Tomáš Kroupa, tokroup@seznam.cz, tel: 731 328 058

www.analogon.cz

MĚSÍČNÍK
PRO SVĚTOVOU
LITERATURUPřeklady, rozhovory,
eseje, aktualityPLAV
svetovka.cz**Roztroušený
Karpátland**VZDÁLENÉ KOUTY
RUSÍNSKÉ LITERATURY*Julijan Naď, Daniela Kaprářová, Ivan Petrovcij,
Stefania Trochanowska*

Rozhovor: Jakub Sedláček a Marie Voslášřová o komiksech Liv Strömquist

Esej překladatale: Jan-Marek Šík o Chiměře 38 Kjella Westöa



OSLAVY
17. LISTOPADU

NÁMĚSTÍ
SVOBODY

BRNĚNSKÝ OPOMÍJENÝ DISENT SEDMNÁCTÝ



čtení | diskuze | divadlo
dětská stage | filmy | proslovy
fórum | koncerty | přednášky | výstava
zóna univerzit a neziskových organizací



brnensky17.cz



brnenskysedmnacty



Brněnský sedmnáctý

L

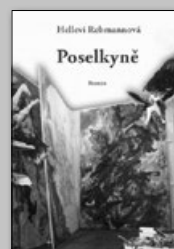
LISTY

dvoutměsíčník
pro kulturu a dialog

Číslo 5/2023 vychází 12. října

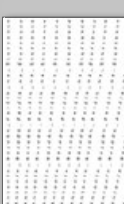


Knihy z nakladatelství Listů Burian a Tichák



Nedávno vyšlo

Brzy vyjde



Knihovna Listů

Společnost

Próza, poezie

Poznání

Místní historie

www.listy.cz
informace
předplatné

[bit.ly/
budte_s_listy](https://bit.ly/budte_s_listy)
newsletter



Rezidence

Kafé

Kaprál

Inzerce

Uvedení časopisu Host

Silvie Lauder

17. října 2023 | 19:00

autorské čtení | moderace Zdeněk Staszek

OPLOCENÝ ČAS

VZPOMÍNKY POLITICKÉHO VĚZNĚ

JAN WIENDL – FRANTIŠEK WIENDL

Vzpomínky Františka Wiendla (*1923) na podstatné angažmá v protinacistickém i protikomunistickém odboji, na věznění v jáchymovských lágrech i pevných věznicích, léta po návratu i své blízké. V rozhovoru se synem Janem a s řadou fotografií, úryvků z dopisů i dalších pramenů.



Žádejte u dobrých knihkupců
a za nejvýhodnější cenu
na www.revolverrevue.cz.



JAN WIENDL
FRANTIŠEK WIENDL

OPLOCENÝ ČAS

VZPOMÍNKY
POLITICKÉHO VĚZNĚ

REVOLVER REVUE



G HMP

**MYŠLENÍ OBRAZEM:
VIZUÁLNÍ UDÁLOSTI MIROSLAVA PETŘÍČKA
4. 10. 2023 – 28. 1. 2024
MĚSTSKÁ KNIHOVNA
2. PATRO
WWW.GHMP.CZ**



Karima Al-Mukhtarová, Ateliér radostné tvorby (Marie Kúsová, Lukáš Paleček, Vojtěch Proske, George Radojčič), Zbyněk Baladrán, Mária Bartuszová, Jana Bernartová, Rudolf Fila, Tomáš Hlavina, Václav Janoščík a Adam Trbušek, Magdalena Jetelová, Magdaléna Kašparová, Michal Kindernay, Julie Kopová, Zdeněk Košek, Tom Kotik, Eva Kotátková, Václav Krůček, Kristina Láníková, Jiří Matějů, Maxmilián Aron Mootz, Pavel Mrkus, Jiří Načeradský a Jaroslav Nešetřil, Jaromír Novotný, Milan Paštéka, Ondřej Příbyl, Jiří Skála, Kateřina Šedá, Miloš Šejn, Adriana Šimotová, Josef Šmíd, Kateřina Štenclová, Dagmar Šubrtová, Eva Vápenková, Vladimíra a Miroslava Večeřovy, Martin Velíšek, Petr Veselý, Lenka Vítková, Martin Zet

Radio Wave
Český rozhlas

ART
KNOX

ART
KNOX

Artyčok.tv

REVUE
REVUE

Artiki

ART
LAB

A2

Flash Art

ART
TALK

ArtMap

ART
ANTIQUES

MINISTERSTVO
KULTURY

PRO
GALLERY
PRO
GALLERY



Remix
CÍTÍŠ, ŽE VÍŠ



Jan Němec

Některá slova jsou jako plevel, chytí se všude. V akademické sféře se člověk prodírá aspekty, faktory a diskursy, levicová kritika zarostla apropriací. Velký potenciál dnes mají hlavně anglicismy označující něco toxického (toxický je samozřejmě další nálet: v jednom pětadvacetiminutovém podcastu na radiu Wave vyrašil patnáctkrát). Zkrátka, slyšeli jste už o gaslightingu?

Určitě ano, pokud jste četli debut Jakuba Stanjury *Srpny*. Gaslighting je — starší terminologií —, když z někoho děláte blázna nebo vola. Termín pochází z divadelní hry Patrika Hamiltona *Gaslight*, jejíž protagonista v domě tlumí světla a vydává různé zvuky, ženě však tvrdí, že se jí to jen zdá: prostě ji „hardcoreově gaslightuje“, jak jsem nedávno zaslechl na univerzitním dvorku.

Sázka na jedno slovo Stanjurovi vyšla. První náklad se rozprodal během pár měsíců a i dotisk se daří. Uživatelka karol.cadex vysvětluje zájem o knihu takto: „Hele a teď vážně — je někdo v mém věku z této šedo země, kdo nebyl psychicky nebo i fyzicky týrán svým vlastním rodičem?“

Na čtenářských databázích to jen vře: „Je to krásně zpracováno, ale bude vám z toho úzko,“ slibuje Pittbulka. A Mona Lisa doplňuje: „Čtení nabitě emocemi, text má hlavu a patu. Cítíš, že víš, co chtěl autor předat a jen necháváš stránky, aby na tebe působily a plnily jeho záměr. Svíraly se mi u ní vnitřnosti strachem a odporem a tak je to správně.“ I z dalších recenzí vyplývá, že čtenář dnes od literatury vyžaduje hlavně tělesné reakce. Ostatně už Nietzsche se na jednom divadelním představení pozvracel.

Mnoho čtenářek je šokovaných, že tak důležitou knihu napsal muž. „Srpny jsou kniha, která je v dnešní společnosti strašně potřeba,“ píše Arkagas. „I psychický teror je totiž domácí násilí. Tohle je potřeba si v dnešní době uvědomit. Na to, že se jedná o prvotinu autora a ještě je to chlap, vysoce smekám klobouček.“

Stanjurovi se na čtenářských databázích vyčítá snad jen otevřený konec. To by v literatuře být nemělo, Illik vysvětluje proč: „U knih, které chtějí přiblížit takto vážné téma, bych čekala uzavření příběhu, aby se popřípadě čtenář mohl inspirovat, jak podobnou situaci řešit, kdyby se v ní náhodou ocitl. Aby dodala naději, že se dá něco dělat a že to bude ok.“ — Literatura jako příbalový leták k životu...

Autor je šéfredaktor Hosta.

HOST → 9

Osobnost

PAVEL KOLMAČKA

Téma

KULTURNÍ PUBLICISTIKA

Rozhovor

VLADIMÍR SOROKIN

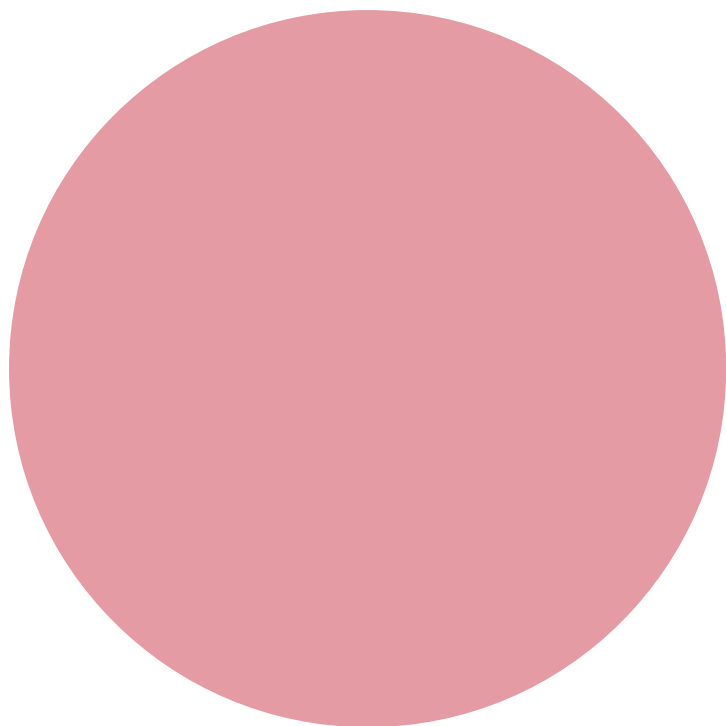
Básník čísla

DANIEL HRADECKÝ

Historie

MIROSLAV HOLUB





Ne každý problém, který má někdo se svou přítelkyní, je nezbytně důsledkem kapitalistického způsobu výroby.

Herbert Marcuse



PETR ŠABACH

Láska je kurva

V krátkých textech, souborně publikovaných poprvé, se Šabach představuje jako mistr české povídky. Najdete v nich vypravěčské nasazení, kouzlo mluveného jazyka i poetiku všedního dne.



JAKUB SEDLÁČEK A KOLEKTIV

Neviditelné řemeslo

Osobnosti z nakladatelství Paseka, Host, Argo, Labyrint, Odeon či Kher odhalují tajemství redakční práce. Nabízí exkurzi do zákulisí knihomolům, studentům či knihkupcům. Zkrátka všem, kteří žijí knihami.

MAREK TORČÍK

Rozložíš paměť

Román o mladém queer chlapci vyrůstajícím v konzervativním průmyslovém městě. Český objev by se snadno mohl řadit vedle tvorby autorů, jako jsou Ocean Vuong nebo Édouard Louis.

