



Esej
Miroslav Balaščík
Ke kauze Toy Box
vs. Mornštajnová

Téma
Jaká je kondice
české kulturní
publicistiky

Rozhovor
Vladimír Sorokin
Že se Fukuyama
nestydí

Historie
Václav Maxmilián
Sto let od narození
Miroslava Holuba

the right way

the wrong way

the only way

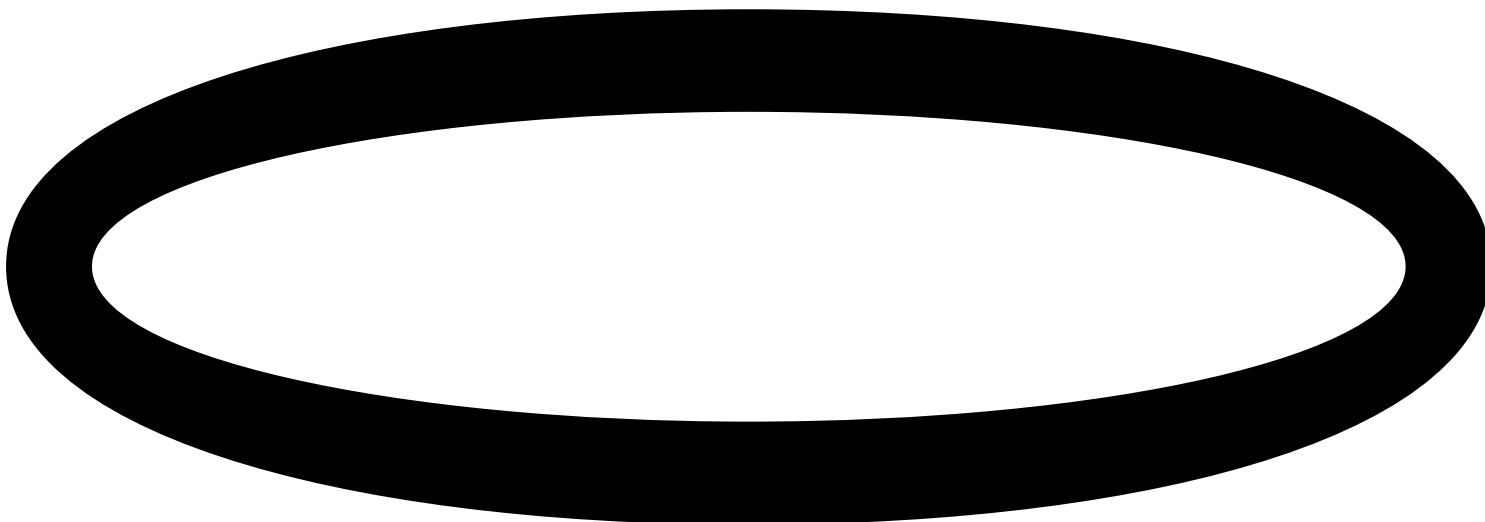
správný směr

nesprávný směr

jediný směr

**MCCANN
CHTĚL JSEM
IZRAELSKO-PALESTINSKÝ
KONFLIKT POLIDŠTIT**





Měsíčník Host | Literatura, kultura, společnost

Číslo 9 | 2023, ročník XXXIX

Vyšlo v Brně 13. listopadu 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) 

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

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

Písmo | 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 | Jan Slavík

Ilustrace | Přemysl Černý

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

Cena 125 Kč, s předplatným 99 Kč

Předplatné na www.h7o.cz/predplatne

nebo telefonicky na čísle 775 995 695:

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





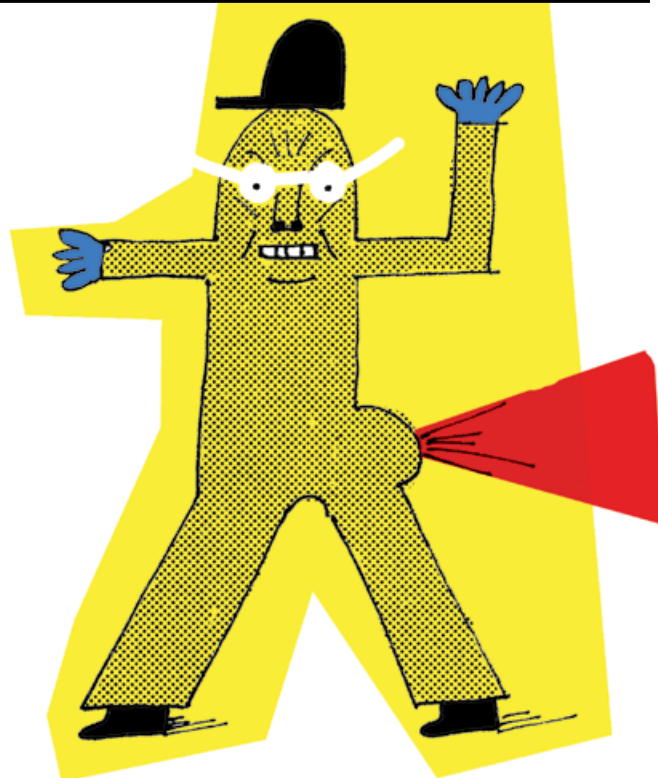
HUMANISMUS ZLOMENÉHO SRDCE



Jan Němec

„Že se Fukuyama nestydí,“ říká Vladimir Sorokin v dialogu s Tomášem Glancem. Ano, Fukuyamova studie *Konec dějin a poslední člověk* vyšla už před třiceti lety a tehdy to všechno vypadalo jinak. Dějiny si však jen oddechly, daly si dvacet. O probuzené historii Blízkého východu mluví Ir Colum McCann v titulním rozhovoru čísla. Má přitom k ruce tragický příběh dvou otců, kteří oplakali své dcery: tu Ramiho zabil sebevražedný útok palestinského teroristy, tu Bassamovu izraelský voják. McCannův román *Apeirogon* je teď něco jako model v krabičce — jestliže se dějiny probudí, literatura opět pomáhá pochopit večerní zprávy. Příběh Ramiho a Bassama však není jen tragický. Společně dnes cestují po světě a ztělesňují něco, co se snad dá nazvat humanismem zlomeného srdce. Těch je teď v Izraeli a Gaze nepočítaně. Chtěl bych věřit, že pokud to dokázali Rami a Bassam, najít společnou řeč, podaří se to jednou i jejich národům.





OSOBNOST

- 6 Svoboda začíná u uší. S Columem McCannem o Izraeli a Palestině, kulturní apropriaci a irské zkušenosti

KONTEXTY

- 14 Tomáš Koblížek: Za hranicemi smečky. O malbě Horáková visí!, polemikách a možnostech interpretace

ESEJ

- 20 Miroslav Balašík: Etický obrat v literatuře: Účel proti smyslu. Kauza románu Les v domě z perspektivy kritiky

TÉMA ČESKÁ KULTURNÍ PUBLICISTIKA

- 30 Štěpán Šanda: Hrnečku, křič! O prekarizaci publicistiky, budoucnosti oboru a smyslu psaní
34 Josef Chuchma: Býval to rajc. O velkém světě deníků, malých světech internetu a času na psaní
38 Vynalézání textu. Publicistická anketa o možnostech psaní
44 Pavel Klusák: Jak napsat hudební recenzi v sezoně 23/24

ROZHOVOR

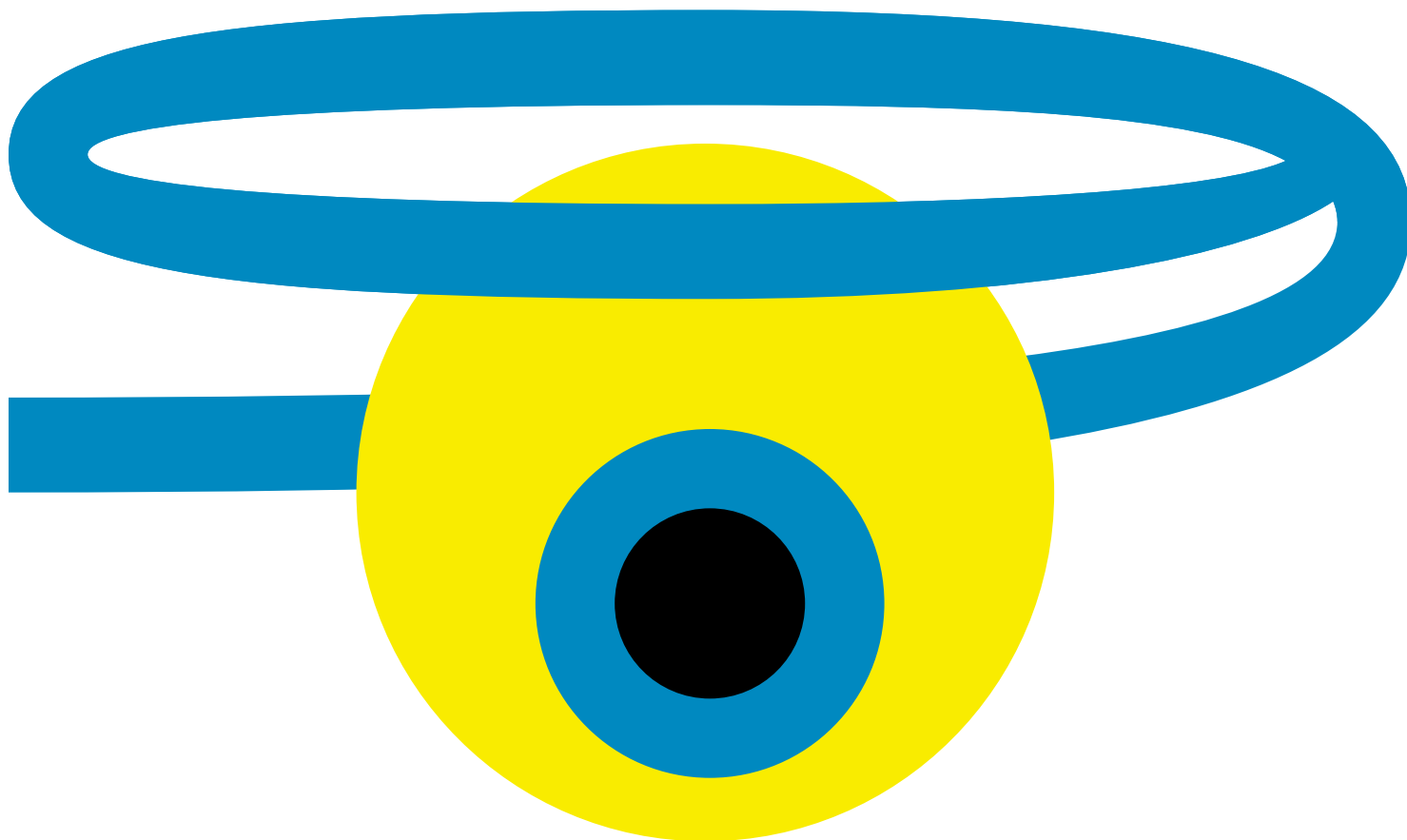
- 51 Že se Fukuyama nestydí. S Vladimírem Sorokinem o psaní za války, Rusku a Švejkovi

BELETRIE

- 57 **ateliér** Telona
59 **básník čísla** Daniel Hradecký: Chytím to za pačesy a vykonám knihu
67 **ukázka z rukopisu** Emma Kausc: Narušení děje
72 **nová jména** Krista Kašpar: Nechat to nabít sluncem

HISTORIE

- 76 Václav Maxmilián: Ačkoli báseň vzniká tehdy, když už nic jiného nezbývá. Sto let od narození a pětadvacet let od úmrtí Miroslava Holuba
81 Anketa o Miroslavu Holubovi



KRITIKY

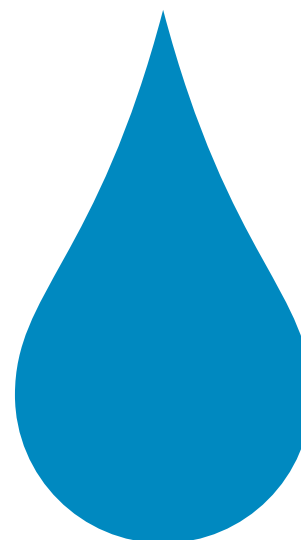
- 86** Alena Machoninová: Hella (Magdaléna Platzová)
88 Kateřina Rudčenková: Tchyně nemá jazyk — Daniela Fischerová: Fialky, tajemství a jiné povídky (Kryštof Eder)
90 Jan Géryk: Společnost úzkosti. Jak souvisí politika, čas a duševní zdraví (Martin Brzobohatý)

RECENZE

- 92** Robert Zaretsky: Zneklidňující Simone Weilová. Život v pěti ideách (Jan Němec)
93 Serhij Žadan: Internát (Václav Maxmilián)
94 Michal Kašpárek: Fosilie (Josef Chuchma)
95 Jaroslav Rudiš: Návod k použití železnice (Ondřej Nezbeda)
96 Andrej Sevruck: Evropanka. Historiky z Polesí (Kryštof Špidla)
97 Magdaléna Rejzková: Přístav (Kryštof Eder)
98 Rudolf Jurolek: Obsah ticha (Libor Staněk II.)
99 Elsa Aids: Lazarská v zimě a jiné básně (Roman Polách)
100 Štěpánka Jislová: Srdcovka (Václav Maxmilián)
101 Pauline Delabroy-Allard: Kdo ví (Anna Fremrová)

SLOUPKY

- 4** **názor** Ondřej Lipár: Status ohrožených druhů
13 **hyperlink** Jakub Jetmar: Věk nových ludditů
19 **švenk** Pavel Sladký: V krajině animovaných úspěchů
19 **manuál** Václav Maxmilián: Manuál k Wesi Andersonovi
49 **federácia** Michal Hvorecký: Vyhrali, nezvykajme si
55 **šeps** Tereza Bonaventurová: Prostor radostného myšlení
55 **štych** Jan Šotkovský: Trápení festivalového dramaturga
83 **autoservis** Ondřej Macl: Rakev nemá kapsy
84 **prospettiva** Alessandro Catalano: Gratias agit
103 **atašé** Leona Šmelcová: Plukovník píše dopisy
108 **remix** Jan Němec: Nemám slov
- 5** **zprávy**
48 **madlenka** Stanislava Berana
102 **rozečteno** Tipy redakce



Názor

STATUS OHROŽENÝCH DRUHŮ



Ondřej Lipár

Zopakujme si hned na úvod pár základních skutečností. Takzvaný status umělce není státem udělený glejt nebo řád — není to nic jako titul zasloužilého umělce. Není to ani doživotní dekret, z něhož plynou nějaké výhody, není to doživotní renta. A není to ani stříbrná kulka, kterou lze vyřešit všechny problémy nakupené v tuzemské kultuře v minulých letech. Nic z toho status umělce není.

Status umělce je — obecně vzato — nástroj kulturní a sociální politiky. Je to institut, kterým státy, jež ho do svého právního řádu zavedly, projevují mimo jiné uznání skutečnosti, že umělecká práce není stejná jako podnikání — je způsobem ochrany umělců před znevýhodněním na trhu práce. Může jít o soubor různých opatření, zákonů, úprav, vyhlášek a podobně, kterými se státy snaží narovnat pracovní podmínky umělců ve srovnání s ostatními pracujícími. Důvodů je pro to dost a dost.

Lidé pracující v kulturním a kreativním sektoru se ocitají ve velmi křehké pozici. Významná část z nich je na volné noze, nezřídka musí skládat více různých zdrojů příjmů, aby se užívali. Vzniká *de facto* horší podoba švarcsystému. Ve vyjednávání se svými protějšky na pracovním trhu se umělci ocitají ve slabší pozici — v českých podmínkách například nemohou zakládat odbory nebo společně stanovovat minimální odměny za tvůrčí práci. Výjimkou proto není ani stav, kdy se z umělecké praxe pod tlakem životních okolností stává i pro dobře hodnocené tvůrkyně a tvůrce něco jako koníček — činnost, které se věnují po večerech, o víkendech, berou si na ni volno ze zaměstnání, jímž si vydělávají na nájem a jídlo.

Není to ani zdaleka pouze věc Česka. Což je smutné, ale má to i jistou výhodu: můžeme čerpat ze zahraničních zkušeností. Je jich poměrně hodně, protože už v osmdesátých letech organizace UNESCO vyzvala k tomu, aby státy celého světa zlepšily profesionální, sociální a ekonomické podmínky umělců tím, že zavedou opatření související s profesní přípravou, sociálním zabezpečením, zaměstnaností, příjmem, zdaněním, mobilitou a svobodou projevu. V Evropě existuje řada

států, které status umělce v té či oné podobě zavedly, není to však ani zdaleka dokončený proces. Není ani jednotný, jak ostatně ukázala loňská konference pořádaná na půdě našeho Ministerstva kultury, kde lidé ze státních institucí i profesních organizací z jiných evropských zemí prezentovali své zkušenosti.

Mohlo by se zdát, že v Česku se ze statusu umělce stalo téma až v letošním roce. To by ale byla mýlka. Institut umění — Divadelní ústav (IDU) k problematice vypracoval už poměrně velké množství podkladů a ještě před covidovou pandemií začal komunikovat s uměleckými profesními asociacemi. Status umělce je součástí aktuálně platné Státní kulturní politiky, stejně jako Národního plánu obnovy. A do značné míry právě díky němu — protože je závazkem nejenom směrem dovnitř, ale také vůči Evropské unii — se v dohledné době k jakési podobě statusu umělce dobereme. Zatím se zdá, že to bude poněkud drhnout, půjde to pomalu a po velmi malých krůčcích.

V současné chvíli se věci mají tak, že Ministerstvo kultury připravuje návrh nikoli samostatného zákona, ale novely Zákona o některých druzích podpory kultury. Čerpá z podkladů od IDU a od některých profesních asociací (které během loňského podzimu připravily výzkumy a rešerše za jednotlivé umělecké obory). S asociacemi se také dvakrát sešlo — jednou před létem a jednou po létě — na hromadné pracovní schůzce. Nějakým způsobem jedná s dalšími rezorty (Ministerstvem práce a sociálních věcí, Ministerstvem financí...) o tom, co by v novele mělo být, ale zatím neexistuje formálně ustavená mezirezortní pracovní skupina. Návrh novely by přitom měl už letos na podzim doputovat na vládu. Zatím se dá odhadovat, že nebude příliš ambiciózní — reálně se tak promítne do života jen malé části umělců. Měl by být zřízen dobrovolný registr umělců, mělo by dojít k úpravě dotačních titulů Ministerstva kultury a vzniknout by měl nezávazný metodický pokyn k minimální výši honorářů za uměleckou práci. Podle lidí z Ministerstva kultury má jít o první krok, na který časem navážou další. Slibem nezarmoutíš, ale na stole zatím není žádná *roadmap*, kterou by bylo možné v příštích letech sledovat a hlídat. Dobrá zpráva naopak je, že se nově formuje Kulturní konfederace, která by měla být zastřešující organizací pro celou sféru a s níž stát bude moct status umělce a další podobná opatření řešit.

Mezitím však z kultury odchází stále více lidí. Jejich postavení je tak křehké, že často není zbylí. A s mizením určitého druhu tvůrců a tvůrkyň je to bohužel podobné jako s vymíráním živočišných druhů: pokud ochránci nebijí na poplach a nevytvářejí záchranné programy, tak si širší společnost jen stěží všimne, že ubývá raků nebo puštíků nebo bělásků. Až je najednou pozdě.

Autor je básník a editor časopisu Vogue.



Z UCHA DO LOUŽE

Streamovací platforma Spotify vstoupila na pole distribuce audioknih. Firmě se podařilo ke streamovacímu modelu přesvědčit nejdůležitější nakladatelské konglomeráty. Vyjednávání se však neúčastnili autoři, agenti nebo producenti audioknih, kteří mají z novinky obavy.

Zakladatel a šéf firmy Daniel Ek na začátku října oznámil, že posluchači v Austrálii a Velké Británii se v rámci předplatného dostanou kromě hudby a podcastů rovněž ke knižnímu audioobsahu. Uživatelé ve Spojených státech amerických — čili největším trhu vůbec — se mají tyto služby dočkat ještě tento rok.

Audioknihy jsou na Spotify dostupné pouze skrze prémiové, předplacené účty. Každý australský či britský uživatel s předplatným má k dispozici přinejmenším sto padesát tisíc audioknižních titulů a patnáct hodin poslechu měsíčně. Pokud tento limit vyčerpá, je možné si za poplatek odpovídající zhruba měsíčnímu předplatnému koupit další hodiny poslechu audioknih navíc.

Spotify nabízelo ve své aplikaci audioknihy v některých regionech včetně Spojených států už minulý rok. Nejednalo se však o streamování v rámci předplatného, ale o pouhou možnost zakoupit si konkrétní titul a zařadit si jej do své osobní uživatelské knihovny, tak jak to nabízí konkurenční audioknižní platforma Audible, kterou vlastní Amazon, nebo například česká Audiotéka.

Nakladatelé a držitelé licenčních práv se streamovacímu modelu dlouho bránili: z jejich perspektivy je výhodnější nákup jednoho konkrétního titulu, z něhož pak mají procenta zisku, než zpřístupnění celého katalogu najednou v rámci jediného poplatku. Podle časopisu *The Wall Street Journal* proto vynaložilo Spotify v zákulisí velké vyjednávací úsilí, aby přesvědčilo zástupce „velké pětky“ — pěti největších nakladatelských domů ve Spojených státech, jejichž produkce představuje většinu anglicky mluvícího trhu — a stovky malých subjektů, že i streamování audioknih je pro ně udržitelná a výhodná strategie. Podle profesního časopisu *Publishing Perspectives* to byla právě omezená doba poslechu a její dokupování, co přesvědčilo

nakladatele ke spolupráci. Vedle toho také zřejmě sehrálo roli červnové navýšení ceny předplatného Spotify.

Spokojenost s dohodou však nesdílejí autoři. Britská spisovatelská organizace Society of Authors v prohlášení reagujícím na streamování audioknih na Spotify upozornila na špatnou zkušenost, kterou má s platformou většina hudebníků. Příjmy z přehrání skladeb jsou oproti jiným formám distribuce minimální, pokud ale svou hudbu chtějí dostat k posluchačům a fanouškům, nejde se Spotify často vyhnout. Muzikanti se ocitli v pasti.



„Streamování audioknih soutěží přímo s prodejem a je dokonce ještě škodlivější než streamování hudby, jelikož knihu si většinou přečtete nebo poslechnete jednou, kdežto hudba se obvykle poslouchá vícekrát,“ stojí ve zprávě. Podle Society of Authors také žádná nakladatelství nekontaktovalo spisovatele s informací, že se jejich dílo bude nově distribuovat tímto způsobem. Většina autorských smluv prý přitom v oblasti audioknih neobsahuje možnost streamování — z toho důvodu, že v době uzavírání kontraktu ještě nebyl streaming reálnou distribuční možností.

O celé věci se nedozvěděli ani literární agenti, kteří spoustu spisovatelů zastupují. Johny Geller ze známé agentury Curtis Brown pro *The Guardian* uvedl, že ani jeho firmu, která přitom autorské smlouvy spravuje, nikdo před dohodou se Spotify nekontaktoval. „Práva na audio jsou stále důležitější součástí autorské práce a příjmu,“ vysvětluje Geller. Agenti, spisovatelé i jejich organizace se teď podle něj soustředí na budoucí i stávající smlouvy. „Nechceme jít katastrofickou cestou, po níž se vydal hudební průmysl.“

Spotify na výtky Society of Authors a literárních agentur zatím nereagovalo.

PARAGRAF PRO ROBOTY

V říjnu se odehrála jedna z nejdůležitějších akcí knižního průmyslu a literární scény: Frankfurtský knižní veletrh. Veřejné projevy, včetně ten od letošního laureáta Mírové ceny německých knihkupců Salmana Rushdieho, a diskuse se nepřekvapivě týkaly situace v Izraeli a pásmu Gazy, celou akci navíc provázela zvýšená bezpečnostní opatření. Oborové debaty se však týkaly jiného, rovněž velmi diskutovaného tématu — umělé inteligence. V debatních panelech, kuloárech i v prezentacích se probíraly možnosti i hrozby nové technologie, případně právní a licenční opatření, která by autoři nebo nakladatelé měli přijmout.

A přišlo i na (symbolickou) akci. Organizace European Writers Council (Rada evropských spisovatelů), Federation of European Publishers (Federace evropských nakladatelů) a European and International Booksellers Federation (Federace evropských a mezinárodních knihkupců) v rámci zahájení veletrhu apelovaly v otevřeném dopise na zástupce Evropské unie, aby využili příležitosti a do chystané legislativy o umělé inteligenci — tzv. AI Act — začlenili i klauzule o transparentnosti a ochraně spotřebitelů. Velké jazykové modely jako ChatGPT nebo Bard od firmy Google se totiž nelegálně trénovaly na tisících literárních děl, a jsou proto schopny produkovat na trhu prodejné texty: celý model tak obchází licenční práva a potenciálně klame čtenáře.

Evropský AI Act bude první legislativní úpravou umělé inteligence na světě, a jeho vývoj proto pozorně sledují experti a politici ze zámoří: může se stát vzorem pro podobné zákony i jinde. V současnosti probíhají politická jednání o znění legislativy, jejíž finální verze by měla být známa počátkem příštího roku a v platnost vejde na konci roku 2025 nebo později. Prostor pro začlenění právní ochrany autorů, nakladatelů i čtenářů tu tedy pořád je. Otázkou zůstává, co všechno se za dva roky od schválení AI Act po jeho uvedení v platnost na poli umělé inteligence a knižního průmyslu stane: například populární model ChatGPT byl veřejně spuštěn před necelým rokem...

-zst-

SVOBODA ZAČÍNÁ U UŠÍ

Text Markéta Musilová

Apeirogon je geometrický útvar s nekonečným počtem stran. A také titul posledního románu irského spisovatele Columa McCanna, v němž skrze tisíc a jeden fragment vypráví příběh izraelského a palestinského otce, kteří v blízkovýchodním konfliktu přišli o dcery. První dívku zabil sebevražedný atentát palestinského teroristy, druhou gumový projektil izraelského vojáka. Pravdivý příběh. Alespoň natolik, nakolik to literatura umí.



the right way

the wrong way

the only way

správný směr

nesprávný směr

jediný směr



Co mají společného příběhy Izraelce Ramiho a Palestince Bassama, kteří se stali předlohami vašich postav?

Odpovím asi hodně ořepaně, ale někdy mohou být nejpravdivější ty úplně banální věci. Jestli mají ty dva příběhy něco společného, je to humanita. Uvědomuju si, že zrovna ve chvíli současných masakrů je to odpověď, z níž se zvedá žaludek. Sám musím nad takovou naivitou obrátit oči v sloup.

Váš román je koláž tvořená bezpočtem větších a menších střípků, příběhů a omylů. Hodně věcí zde může spojovat, ale i rozdělovat...

Ano, román *Apeirogon* se skládá z tisíce a jednoho fragmentu, kterým říkám zpěvy. Ty logicky odkazují na *Příběhy tisíce a jedné noci*. Vyprávění těch příběhů udržuje Ramiho a Bassama při životě, stejně jako drží při životě obě jejich zabitě dcery. Ti dva vyprávějí své příběhy pořád a pořád dokola, někdy klidně i pětkrát šestkrát za jediný den. Vyžaduje to od nich neuvěřitelnou disciplínu, odvahu a odhodlání. A přesto je to pořád jeden a tentýž příběh dvou mužů, Izraelce a Palestince, kteří využívají sílu svého žalu, aby se jím pokusili uzdravit svět. Tento společný příběh v sobě obsahuje všechny další příběhy.

V té souvislosti bych citovala Milana Kunderu, který často hovořil o schopnosti románu narušovat binární opozice. V době adorující jistoty je podle něj román místem pro zkoumání pochyb, nejednoznačnosti a mnoha případných pravd.

Věk jistoty, to je přesně ono! Všichni jsme jistotou posedlí. Já jsem v tomto románu chtěl celý izraelsko-palestinský konflikt polidštit. A také jsem se snažil vyvést čtenáře z míry. Chtěl jsem ho o tuto jeho „jistotu“ připravit a také jsem chtěl, aby zapomněl na fakta a čísla, statistiky...

Spojujete přítom fakta a fabulaci.

Tím, že mísím beletrii a nonfikci, se pokouším jít na dřevě toho, co je a co není pravda. Upřímně řečeno: celý koncept *fake news*, postpravdy považuji za hlavní problém současnosti. Na druhou stranu — pravda je dost často ošemetná, a tak nám nezbývá než vymyslet nějaké nové formy vyprávění. A přesně o to se snažím ve své knize. Tak jako tak tomu musím říkat román, byť se jedná do značné míry o nebeletristické dílo, protože se v něm pohybuji v srdcích a myslí postav, které jsou více než skutečné — Ramiho a Bassama.

Nebo ještě jinak: chtěl jsem zabydlet i prostor mimo daná fakta.

Vztah mezi beletrii a „pravdou“ byl vždycky hodně komplikovaný a v současnosti je to ještě těžší. Kudy vede ta čára? Fakta jsou dnes zbožím, lze jimi manipulovat a každý si s nimi může dělat, co se mu zlíbí. Skutečná lidská zkušenost je proto jen těžko postižitelná — mísí se v ní láska, pýcha, lítost, obět, násilí a vše ostatní. Lidské srdce je chaotické, neustále se proměňující místo.

Proměňoval se váš pohled na ten konflikt během psaní?

Vlastně ani ne. I když postupem času jsem byl asi opatrnější. Čímž chci říct, že jsem byl mnohem zmatenější a chtěl jsem se s tím zmatkem nějak vypořádat. A totéž jsem chtěl umožnit i čtenáři. Není ostudou říct, že prostě „nevím“. Vlastně je to v dnešní době hodně odvážné. Chtěl bych jednou napsat esej, který by se jmenoval „Chvála zmatku“.

Jak jste vůbec postupoval? Měl jste od Bassama a Ramiho volnou ruku k tomu, jak s jejich zkušeností zacházet?

Zpovídal jsem je. Byl jsem s nimi. Ukazoval jsem jim, co píšu. Tvrdili, že to četli, ale nakonec si to přečetli, až když to vyšlo. Pak jsem jel domů a dal volný průchod představitosti. A samozřejmě jsem toho musel strašně moc nastudovat. Taky jsem to všechno rozeslal spoustě izraelských a palestinských spisovatelů, abych se ujistil, že to, co píšu, je autentické. Ale abych se vrátil k otázce: Ano, pokud jde o Bassama a Ramiho, měl jsem úplně volné ruce. A hodně mi to pomohlo.

Progresivní levice dnes často vystupuje proti aropriaci, přivlastňování si cizí zkušenosti, kultury, ať už v literatuře, nebo v umění obecně. Jak o této výtce přemýšlíte?

Vyprávění příběhů je naše velká demokracie. Je to jediná věc, k níž máme všichni přístup. Vyprávíme své příběhy, protože potřebujeme být vyslyšeni. A nasloucháme příběhům, protože potřebujeme někam patřit. Vyprávění příběhů překračuje hranice. Boří stereotypy. Ale příběhy jsou také nebezpečné, jsou to zbraně, protože nás mohou zranit. Ano, v současné době se v literárních kruzích hodně mluví o kulturním přivlastňování. A lidé, kteří proti ní vystupují, mají naprostou pravdu. Řeknu to radši ještě jednou: mají *naprostou* pravdu. Po léta, desetiletí, možná i staletí

spisovatelé a umělci vstupovali do prostoru, kde jsme se povyšovali, kradli a kde jsme se vysmívali. Spisovatelé se často dostávají do míst, do kterých by neměli chodit. Nedomyšlejší důsledky. Nevidí si dál než na špičku nosu. Někdy se dokonce plácáme po zádech za svou domnělou statečnost, která je ve skutečnosti jen formou vychloubování. Pokud je naším záměrem brát si z jiné kultury a využívat ji, pak je to špatně.

Na druhou stranu — nebo lépe řečeno na téže straně — je ale možná i forma kulturní oslavy, kdy se autor jde učit, chce sdílet, prohlubovat. To je případ, kdy spisovatel vstupuje do neznámého prostoru s pokorou a milostí. Říká: jsem zmatený, jsem nevědomý, prosím, poučte mě. Nejsem dost zralý, dost moudrý, dost velký nebo dost bystrý. Chci se zapojit do vašeho příběhu, abych pochopil ten svůj. Dovolte mi naslouchat. Toto zapojení, tato kulturní oslava, nemá být v souladu s kulturním přivlastňováním, ale ani se od něj nemá odělovat. Palestinský kulturní kritik Edward Said napsal, že dnes nikdo není tvořen jen jedním aspektem. Nálepky jako Ital, Ir, Žid, muslim nebo Američan nejsou ničím jiným než výchozím bodem. Když se totiž tyto nálepky přenesou do skutečného života, stanou se mnohem komplikovanějšími. Žijeme v době, která by se měla nazývat „exponenciální věk“. Ve sledu rychle se střídajících evolucí, v jakémsi kolotoči zrychlování, kdy je všechno rychlejší, levnější a dostupnější, k sobě paradoxně nemáme blíž, ale dál, protože si stále více odmítáme naslouchat. Místo toho zejména v politické sféře, ale stále častěji i v literární oblasti, vidíme narcistní potřebu mít pravdu.

Co však konkrétně znamená přivlastňovat si s pokorou a milostí?

Jediným způsobem je upřímný rozhovor, v němž nějak přijmeme myšlenku, že existuje mnohem víc než jedna pravda. Jde o to, abychom se zapojili do komunikace s ostatními — dokonce, nebo možná především, s těmi, které nemáme rádi. Jde o nuance a přijetí obtíží a zároveň o oslavu příslibu i té nejvzdálenější formy podobnosti. Nikdo samozřejmě nechce být úplně stejný, ale jsme si mnohem podobnější, než si myslíme. Nakonec jde o to naslouchat — poctivě naslouchat. Svoboda začíná u uší. A pak pokračuje mezi ušima, v mozku, až do toho dalšího rozporuplného místa, kterým je lidské srdce.

Příběhy a jejich předávání souvisejí i s projektem Narrative 4, na němž se podílíte.





Prostřednictvím příběhů se snažíte učit lidi, především děti a studenty, empatii. Sídíte v Americe, měli jste možnost tuto „výměnu příběhů“ vyzkoušet i v nějakých znesvářených oblastech či zemích, třeba i v samotném Izraeli nebo Palestině?

Nejedná se ani tak o americký projekt, jako spíše o projekt mezinárodní. Dnes už působíme ve čtyřiceti zemích světa. Kupříkladu spolupracujeme se dvěma třetinami škol v Irsku. A také jsme prostřednictvím DOXu uskutečnili některé výměny v České republice. Cílem Narrative 4 není používat příběhy jako nástroj, pomoci něhož by se řešily nějaké konflikty. To by nefungovalo. Bylo by asi dost naivní si myslet, že posadíme do jedné místnosti skupinky

Izraelců a Palestinců a řekneme jim, aby si navzájem vyprávěli. Navíc by to bylo i nebezpečné. Jak už jsem říkal, příběhy mohou také škodit. Musí se s nimi zacházet opatrně.

Co je tedy vaším cílem?

Spojit mladé lidi z celého světa a nechat je vyprávět o svých mnohdy drsných zkušenostech. Nikdy však nejde o dvě strany otevřeného konfliktu. Někdy možná trochu ano, třeba u dětí ze západního a východního Belfastu, i ty vyprávějí, nikdy však nejde o samotný konflikt. Může jít o hudbu, lásku, umění. Vyprávění příběhu by vždy mělo vést k akci, to je smyslem. Kupříkladu se může jednat o dítě z Bronxu

a druhé z Kentucky. Na první pohled to vypadá, že nemůžou být odlišnější — jedno je černoch, druhé běloch, jedno pochází z města, druhé z venkova, jedno z okruhu voličů demokratických, druhé republikánských. Opravdu nemohou být odlišnější. A bez přehánění se jedno druhého bojí. Když si pak navzájem vyprávějí své příběhy — osobní, nic didaktického nebo politického —, najednou jim začne docházet, že vlastně zas až tak jiní nejsou. A pak si své příběhy převyprávějí v první osobě. Z tebe se stane já. A já zase budu tebou. Postupně se začnou bortit stereotypy. Je to vlastně takové cvičení v absolutní empatii. A někdy to vede ke skutečným činům. Naše děti založily po této zkušenosti spolky



na kontrolu zbraní. Nebo začaly recyklovat. Nebo založily skupiny zaměřené na osvětu ohledně drog.

Mnoho lidí po celém světě vnímá palestinsko-izraelský spor černobíle. Jedna strana je viník, druhá oběť. Je však možné být opravdu nestranný, obzvláště s ohledem na to, že líčíte události a životní příběh dvou skutečných lidí, Bassama Aramina a Ramiho Elhanana? Může vůbec existovat nějaká další strana, na níž lze stát?

Hodně těžká otázka. A těžko se na ni hledá odpověď. V posledních dnech často říkám, že nevím, protože je to mnohdy ta nejlepší možná odpověď. Upřímně řečeno, když jsem se do celého toho projektu pustil, měl jsem vážně strach. Jsem Ir, muž středního věku, který žije v New Yorku. Jaké já mám právo mluvit o Izraeli a Palestině? Navíc jaký jiný konflikt je takto vyhocený a rozdělující? Může vůbec spisovatel do celé té problematiky proniknout a alespoň částečně pochopit, oč v něm vlastně běží? Chtěl jsem vyprávět příběh, kterému porozumím i ten, kdo o celém konfliktu nic neví, zároveň však psát i pro lidi, kteří rozumějí i těm nejmenším nuancím,

kteří jsou s ním spojeni. Musím přiznat, že politika Izraele a Palestiny pro mě byla naprosto nepochopitelnou záležitostí. Proto jsem zvolil formu, která snad dokáže toto všechno postihnout, ale zároveň to i podkopat. Proto jsem román postavil tak komplexně. Také jsem ale věděl, že chci, aby byl *Apeirogon* zároveň hudbou. Polyfonií. Punkt a kontrapunkt. A to, že jsem Ir, mi určitě pomohlo.

A lze tedy být skutečně nestranný?

Ne. Samozřejmě že ne. Našlo se pár lidí, jimž se má kniha hodně nelíbila. Především těm z krajní pravice a krajní levice. Ale většina čtenářů pochopila, oč se zde snažím.

Změnil se váš postoj po posledních událostech v Gaze?

Ne. Jen mě to celé drásá ještě víc než předtím.

Jedním z důvodů, proč se ptám, je právě kritika vašeho románu. Palestinská spisovatelka Susan Abulhawa vaši knihu odsoudila jako kolonialistický přešlap, který okupaci Palestiny zlehčuje a prezentuje ji jen jako

↑ Diskuse v DOXu. Zleva moderátor Petr Vizina, Izraelec Rami Elhanan, spisovatel Colum McCann a Palestinec Bassam Aramin

„složitý konflikt mezi dvěma rovnocennými soupeři“. Snažil jste se podle ní sice o solidaritu a dialog, ale tím, jak stavíte bolest obou protagonistů na roveň, zamlčujete disproporci jejich životních situací. Vlastně se ptá: Může být kolonizátor stejnou obětí jako příslušník utlačovaného národa?

Susan Abulhawa má na svůj názor samozřejmě právo. Zároveň to však neznamená, že má pravdu. Ani jeden z protagonistů románu se onou disproporcí netají. Oba vědí, že je okupace špatná. Nechodí po světě a nesnaží se to nějak vybalancovat. Jeden žije na okupovaném území, druhý ne. Právě to je podstatou jejich dialogu. A jejich postoj je velmi statečný.

Nezměnila se přece jen povaha tohoto konfliktu po posledním útoku Hamásu? Takovou brutalitu ještě nikdy neprojevil... Nebo je



smrt nevinných stejně tragická a liší se jen v pornografičnosti těch strašných záběrů?

To násilí je naprosto příšerné. Všechny ty fotografie a videa. Veškerá ta brutalita. A navíc ještě to, jak se s těmi věcmi posléze manipuluje. Zda se povaha toho konfliktu změnila? Obávám se, že ano. Myslím, že jsme se pustili na hodně tenký led. Navíc se o tom všem až moc mlčí. Lidé se bojí mluvit, bojí se přiznat vinu. Spousta Američanů to zpovzdálí sleduje, jako by to byla nějaká videohra, a pak se pouští do laciných prohlášení na adresu jedné nebo druhé strany. Vůbec nejsou ochotni přijmout jakoukoli vinu. Řeknu to však nahlas a jednou provždy: Na vině je každý, kdo mlčí. A je tomu tak už dlouho, hodně dlouho. Netýká se to jen Izraele a Palestiny. Týká se to celého světa. My všichni jsme vinni. Umožnili jsme to tím, že jsme přihlíželi. Gaza byla jedno velké vězení pod širým nebem. My jsme si v klidu postávali kolem a teď jsme překvapeni? Všechna ta prohlášení o „lidských zrůdách“ jsou naprosto otřesná. Někdo z těch lidí musel ty zrůdy udělat.

Sám opakovaně vysvětľujete, že váš román není dokument, je to beletristické dílo. Přesto vycházíte ze skutečných událostí, které jste pozměnil, estetizoval. Není to svým způsobem manipulace?

Cílem beletrie je snažit se zachycovat pravdu slovy. Já ve svém románu nic nezakresluju. I když si některé drobnosti vymyslím, třeba že Rami jezdí na motorce s manuální převodovkou a ne automatickou, protože díky tomu čtenář motorku více „cítí“. Chci se dostat pod povrch věci, nejen po něm klouzat. *Apeirogon* je románem, byť z větší části není beletrií. A to z toho důvodu, že mi šlo hlavně o srdce a mysl obou postav, Ramiho a Bassama. O to, co se v nich odehrává.

Existuje něco, co jste musel ve finále vypustit, protože jste cítil, že by to nebylo vhodné?

Rozhodně! Ještě nikdy jsem o tom nemluvil, ale Ramiho manželka Nuri je hodně upřímná. Je židovka, dcera generála, ale zároveň neskutečná levičačka. Když vysvětlovala, v čem se smrt obou dívek liší, prohlásila, že když už nic jiného, jsou aspoň Palestinci, kteří zabili její dceru, mrtví, protože se vyhodili do povětří, zatímco člověk, který zabil Abír — jednalo se o izraelského vojáka —, si klidně chodí na svobodě. Je to hodně kontroverzní výrok a mně přišlo, že by to mohlo hodně ovlivnit čtenáře a jeho názor na ni, proto jsem to celé vypustil. Její

výrok se dá najít leckde jinde. Jinak jsem v románu skoro všechno nechal.

Když už přišla řeč na Nuri, během vaší návštěvy v Praze jste mluvil o tom, že v irském konfliktu sehrály značnou úlohu ženy. V *Apeirogonu* se však zdají být hodně upozaděny, přestože právě zmiňovaná Nuri Pelet Elhananová, Ramiho manželka, je významnou filoložkou a propalestinskou aktivistkou. Proč?

Nechal jsem si ženy a jejich postoj až do poslední třetiny románu. Byl to záměr. Najednou po tom všem dostanou slovo... Je škoda, že v celé záležitosti hrají ženy tak malou roli. V současnosti to je hodně mužská záležitost. Dost možná by nás ženy dokázaly mnohého ušetřit. Navíc se domnívám, že právě palestinské ženy sehrávají hodně velkou úlohu. Jejich hlas byl ovšem dlouhá léta ignorován. Jsem přesvědčený, že mír může přijít i z míst, jimž společnost zdánlivě nedopřává sluchu. Samozřejmě některé hlasy, které zaznívají, jsou hodně silné, konkrétně Emily Jacir, Laily Shaw, Lindy Sarsour, Mony Hatoum a rovněž Susan Abalhawy. Nezbyvá než doufat, že společnost dokáže využít veškerou sílu a energii, kterou přinášejí.

Mluvili jste o pravdě a pravdivosti. Filmová práva na váš román koupil Steven Spielberg, což mnoho lidí přijalo s nevolí. *Apeirogon* obsahuje tisíc a jeden příběh, které jsou navzájem provázané, zároveň však fungují samostatně. Často se jedná o důmyslný řetězec asociací, rozhodně to není lineární příběh. Nebojíte se, kolik se toho ve filmu „ztratí v překladu“?

Nakonec od koupě práv ustoupili. Bylo to až příliš kontroverzní. O práva se teď zajímá několik prominentních palestinských filmařů a za mě je to mnohem lepší volba. I tak budou muset najít nějakou novou formu, jak tento román převést na filmové plátno. Ostatně, jak řekl již Samuel Beckett, úkolem dnešního umělce je vypořádat se s chaosem.

Ve svých předešlých románech jste psal o dalších přelomových událostech novodobých dějin, o 11. září nebo o irsko-britském konfliktu. Bylo při psaní *Apeirogonu* výhodou, že jste Ir? Tedy že jste příslušník národa, který zažil mnohé z toho, co sami Židé: exodus, rozdělení národa, útlak ze strany větších sousedů a tak dále? Dá se vůbec o vašem románu mluvit jako o irském?

Rozhodně to je irský román. Narodil jsem se v Dublinu, v dětství jsem jezdil na léto do Derry v Severním Irsku, odkud pocházela moje matka. Mám proto k tomu

místu hluboký vztah. Když jsem byl v Palestině, musel jsem opakovaně procházet kontrolními stanovišti. Stejně jako jsem jimi procházel v dětství, když jsem jezdil na Sever. Léta strávená v Derry pro mě byla zásadní. Byl jsem svědkem uzavírání mírového procesu — ve finální podobě v roce 1998. Díky tomu jsem lépe chápal, co se děje na Středním východě. A proto jsem také, když jsem tam pobýval, dokázal vnímat různé podoby žalu. A také jsem pochopil, jak mocnou zbraní je jazyk. Uměl jsem rozeznat, co je lež a co polopravda. Ale rovněž poznat zlomené srdce. Netvrdím, že jsou obě situace stejné — to ani v nejmenším —, ale když už člověk jednou takovou situaci zažije, lépe pak rozumí jiným podobným situacím.

Dotklo se to nějak konkrétně i vaší rodiny? Dotýkalo se to všech. Tady by se hodil citát z Wilfreda Owena: „Čela mužů, ač nezraněná, krvácela.“

Svým způsobem jste ve svém životě šel ve stopách svých předků a v dospělosti se vydal z Irska do Ameriky. Proč jste odjel? Je to vlastně svým způsobem další zajímavá paralela s Izraelem — rovněž Irové se v minulosti vydali na cestu do zemí zaslíbené. Odpovím stručně — jsem člověkem dvou zemí. A rukama šátrám v nejhlubších kapsách obou z nich.

Je ale vůbec možné mít dva domovy? Není člověk, slovy Salmana Rushdieho, tak trochu uvězněn někde mezi?

Já to tak rozhodně nevnímám. Spíš plynule proplouvám mezi oběma místy. V ničem mi to nevadí. Naopak to беру jako velké štěstí.

Jak vy, tak i Rami s Bassamem stále dokola opakujete, že je třeba více příběhů a méně kamenů. Že je důležité se navzájem poznat. Budou však příběhy stačit? Mají takovou moc?

Musíme najít sílu a doufat. Musíme věřit. Po prvních záběrech masakru ze strany Hamásu jsem jako většina ostatních lidí nevěděl, co říct rodině, kolegům ani sám sobě. Na WhatsAppu jsem napsal, že moje mlčení je výpovědí samo o sobě.

Jak reagovali ti, o kterých jste psal, tedy Rami a Bassam?

Bassam se mi ozval do půl hodiny. Citoval báseň Mahmúda Darwíše: „Zítřka válka skončí. / Vůdci si podají ruce. / Stará žena bude dál čekat na svého umučeného syna. /

Dívka bude čekat na svého milovaného manžela. / A ty děti budou čekat na svého otce hodiny. / Nevím, kdo prodal naši vlast. / Ale viděl jsem, kdo za to zaplatil.“

Připsal k tomu: „Všichni jsme se vrátili do vlasti: tam spočívá jádro problému, který je třeba řešit. Víme, že k tomu jednou dojde, ale je otázka kdy. Než se dočkáme konce, uvidíme další krveprolití a další mrtvé. Konec znamená mír a spravedlnost pro všechny v této zemi.“

Jeho odpovědi mě hluboce zasáhly. Byly jednoduché, na druhou stranu, jednoduchost je v tomto konkrétním konfliktu úspěchem. Bassam tvrdí, že válka skončí. Mír je v jeho očích nevyhnutelný. Čas mění všechny věci. Není pravda, že konec války znají jen mrtví. Kdo by kdy věřil, že dvacet let po holocaustu může být v Berlíně izraelské velvyslanectví a v Tel Avivu německé? Koho by napadlo, že bude berlínská zed'

zbořena? Kdo by si pomyslel, že v ulicích Belfastu bude relativní klid?

Bassam není sentimentální člověk. Strávil sedm let v izraelských věznicích. Izraelská kulka ho připravila o milovanou dceru. Je to však člověk, který zapadá do Gramsciho ideje o pesimismu intelektu a optimismu vůle. Jinými slovy: doba je temná, ale Bassamovým úkolem je věřit, že na světě pořád existuje naděje, že se to změní. Nevěřit by znamenalo zemřít. Ta naděje je svým způsobem prokletí.

A Rami?

I Rami je prokletý svou vírou v naději. Jako Izraelec si je vědom toho, že duši jeho země zkazila okupace. „Nic neskončí,“ řekl mi, „dokud neskončí okupace.“ To, co se stalo o uplynulém víkendu, ho nepřekvapilo. Překvapilo ho jen to, že se to nestalo dříve. Neznamena to ale, že mu to nezlomí

srdce. Protože srdce puká všem. Izraelcům, Palestincům i ostatním, kteří jsou nuceni navštívit zemi smutku.

Herbert George Wells kdysi řekl: „Minulost je jen začátek začátku a vše, co je a bylo, je jen soumrakem úsvitu.“ Lze to číst dvojím způsobem — optimistickým, nebo pesimistickým. Nebo je možná lepší číst to jako kombinaci obou pohledů. Rami a Bassam často opakují jednu myšlenku: „Nemusíme se mít rádi,“ říkají. „I když doufáme, že bychom mohli. Ale jediné, co potřebujeme, abychom nemluvili z šesti stop pod zemí, je porozumět si navzájem. Potřebujeme se navzájem poznat. To sice nestačí, ale je to aspoň něco.“ Vybavuju si píseň Nicka Lowea, v níž se ptá: „Co je tak směšného na míru, lásce a porozumění?“ Ta píseň je stará téměř padesát let. Nikdy nebylo její poselství aktuálnější. ●



Colum McCann se narodil v roce 1965 v Dublinu, kde také vyrostl, a v současnosti žije v New Yorku. Je autorem sedmi románů a tří povídkových sbírek, česky vyšly romány *Co svět světem stojí* (*Let the Great World Spin*, 2009, česky Odeon, 2011) a *Zoli* (2006, česky Odeon, 2011). Získal mnohá literární ocenění, včetně americké Národní knižní ceny nebo Dublinské literární ceny. Je prezidentem a jedním ze zakladatelů neziskové organizace Narrative 4, která se zaměřuje na rozvíjení empatie prostřednictvím sdílení osobních příběhů. V září tohoto roku navštívil McCann Prahu jako host festivalu FALL v pražském Centru současného umění DOX, kde představil i svůj nový román *Apeirogon*, který v překladu Pavly Niklové právě vydalo nakladatelství Argo.

Foto Jan Slavík



Hyperlink

VĚK NOVÝCH LUDDITŮ



Jakub Jetmar

Technologie jsou dobré, protože umožňují hospodářský růst a ten přináší blahobyt. Všichni proto musíme být technooptimisty, burcuje ve svém čerstvém manifestu jeden z nejvlivnějších lidí ze Silicon Valley Marc Andreessen. Tvůrce jednoho z prvních internetových prohlížečů, raný investor do Facebooku a dnes hlavně šéf obřího kapitálového fondu nepublikuje rozmáchlý traktát poprvé. V roce 2011 psal slavně o tom, že „software požívá svět“, před třemi lety přišel s virální výzvou, že „nastal čas budovat“. Hlavním motivem schematických, velkášských, avšak zároveň vzrušujících textů byl vždy poukaz na spásný potenciál technologií. Tentokrát nicméně v utopickém příběhu přibývá nepřátel.

Experti ze slonovinových věží, byrokraté, sociální inženýři odtržení od skutečného světa či firemní programy zaměřené na „společenskou odpovědnost“ — zde všude slavný investor nachází technoskepsi, která brzdí podnikavé jednotlivce, z jejichž práce by přitom kolektivně profitovalo celé lidstvo. Andreessen ve své tweetovitě-citátové úvaze maluje obraz světa jako ze slavně předlouhého románu *Atlasova vzpoura* od Ayn Rand. V něm se dusivá moc státu rozroste natolik, že výjimeční jedinci raději odcházejí do své *laissez-faire* roklinky. Úděl našeho světa, zdá se, může být podobně nahnutý, naznačuje Andreessen, který ve svém výčtu „svatých technooptimismu“ jmenuje i klíčovou postavu románu Johna Galta. V něm patrně vidí vzor inženýra, co se zároveň stal rebelujícím filozofem individualismu.

I americký investor — podobně jako třeba nejbohatší člověk světa Elon Musk — vytváří dojem, že touží po revoltě. „Bouříme se proti statu quo,“ píše Andreessen. To však zní spíše legračně od příslušníka bytostné elity, který ve svém

textu nakonec jen zopakoval argumentační šlágr z devadesátých let, kdy se v nadějném svazku spojilo libertariánství a technologické nadšení. Ideologie to byla veskrze úspěšná. „Přestali jsme regulovat technologické monopoly. Snížili jsme daně bohatým. Věřili jsme, že technologičtí baroni mají jasnozřivý vhled do toho, jak bude vypadat nadcházející budoucnost,“ vyjmenovává ve svém newsletteru výzkumník a publicista Dave Karpf důsledky společenské naivity směrem k technologiím.

Utopie se však ani po třech dekáдах nekoná. Svět stíhají války, rostoucí nerovnosti, klimatická krize. Příslibu, že nás z polykrize vyvedou šikovní programátoři a investoři Silicon Valley, už nemůže navzdory snahám Andreessena a jemu podobných věřit nikdo přičetný. Po éře technooptimismu proto nastává doba technologického pragmatismu. V něm se postoje naivně či propagandisticky nedělí na *pro* či *proti* technice. Otázky musejí být přesnější, musejí se tázat po konkrétním fungování technologií a po tom, komu ve společnosti pomáhají. Přes tvrzení kapitánů křemíkového průmyslu neprofitují z nových nástrojů a aplikací všichni podobně. To neznamená, že bychom měli novinky odmítat. Podmínky užívání ale zkrátka nemají diktovat jen lidé v pozicích moci. Musejí se co nejčastěji stávat otázkou politického a sociálního vyjednávání.

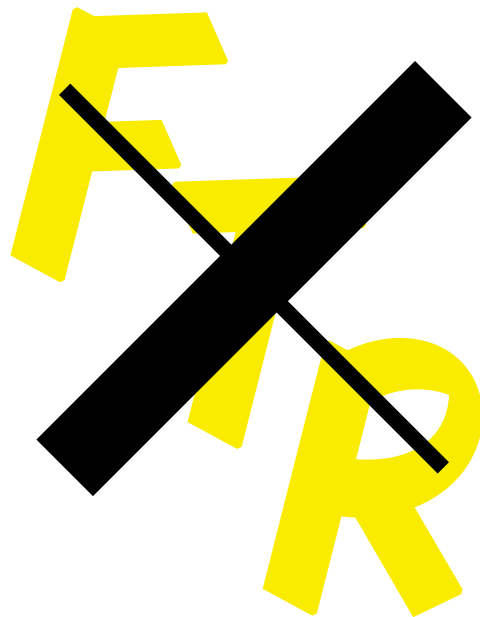
Dobrou praxi v poslední době ukázala stávka hollywoodských scenáristů. Odborový svaz WGA vedl se studii spor mimo jiné o umělou inteligenci a autorská práva. Prudký rozmach textových generátorů přinesl hrozbu, že do různých období ChatuGPT nasypou producenti někdejší či stávající práci opravdových lidí, kterým následně nezaplátí, protože přece vytvořili vlastní verzi. Nic podobného se však podle nedávné dohody stávat nesmí. Scénáře musejí psát živí scenáristé, kteří za ně musejí dostávat odpovídající odměny. Různé AI pomůcky přitom nevypadávají ze hry. Sami tvůrci si jimi mohou pomáhat. Nemají však sloužit k obcházení živých lidí.

Výsledek stávky bývá označován za jeden z příslibů moderního luddismu. Hnutí spojované převážně pouze s rozbíjením tkalcovských stavů nemá nejlepší pověst. Označení platí za cejch zpátečnické či přímo nebezpečné technofobie, což dosvědčuje i užití v Andreessenově manifestu. Stále častěji však bývá připomínán

historicky přesnější rozměr hnutí. To nemělo problém s technologiemi jako takovými, ale s jejich sociálními dopady. Šlo jim o lepší pracovní podmínky, s nimiž jsou nové nástroje — konkrétní podoba jejich využití — vždy propleteny. To dnes platí více než kdy dříve. Většina sociálních hnutí a regulací proto v sobě má kus ludditů: od odborů v Amazonu přes omezování Airbnb a boj proti biometrickým kamerám až po kampaně, které často s využitím lidských těl usilují o proměny autocentrických měst v příjemnější a udržitelnější životní prostor.

Luddité na začátku devatenáctého století příliš neuspěli. Nenašli zastání. Zdar moderních pokračovatelů se bude odvíjet od toho, jak se jim do svých sociálních či ekologických požadavků podaří zapojit státní instituce. Právě ty mohou být nakonec největší protívahou „antidemokratického modelu technologického rozvoje“, o němž mluví Brian Merchant, technologický novinář a autor čerstvé knihy o ludditech a jejich pokračovatelích. „Hrstka miliardářů a venture kapitálových společností určuje podobu budoucnosti — a kdo v ní vyhrává a prohrává,“ vysvětluje, proč o současnosti mluví jako o nedemokratickém modelu. Miliardářům jako Andreessen hrála politika posledních třiceti let do karet. Pokud se nálada mění natolik, že musejí psát vyděšené manifesty jako z pera sedmnáctiletého fanouška strany Svobodných, jedině dobře.

Autor je novinář.



ZA HRANICEMI SMEČKY



Tomáš Koblížek

Komentářové rubriky a sociální sítě v minulých měsících plnila další kauza v Ústavu pro studium totalitních režimů. Tentokrát se předmětem diskusí a sporů vedle personální politiky a výkladu předlistopadové historie stala i středoškolská učebnice moderních českých dějin — a především ladovský obraz s oběšenou Miladou Horákovou od Petra Motyčky. Byly a jsou to zajímavé diskuse. Především tím, jak málo se někdy dotýkají samotného uměleckého díla a jak moc politický mají náboj.





I ti, kdo běžně nesledují dění okolo českého umění, mohli nedávno zaznamenat polemiku nad malbou umělce a člena skupiny Pode Bal Petra Motyčky *Horáková visí!* (2012). Dílo, jehož reprodukce je odnedávna součástí učebnice o soudobých dějinách pro víceletá gymnázia, ladovským stylem znázorňuje popravenou Miladu Horákovou a skupinu přihlížejících. V původním cyklu *Lada* (2006—2012) sice najdeme i jiné práce s tématy z novějších českých dějin jako *Čurda informuje* či *Palach hoří*, byl to však kontext středoškolské učebnice, který z obrazu učinil kontroverzní materiál.

Diskuse okolo Motyčkovy malby a zmíněné učebnice je součástí širší kauzy kolem dění v Ústavu pro studium totalitních režimů. Aféru vyvolala kontroverzní výpověď, kterou obdržel Čeněk Pýcha jako jeden z autorů učebnice, a následný odchod dalších členů ústavu. Do sporu o učebnici se pak zapojili autoři jako Michal Stehlik, který její obsah v odborném posudku hájí, naopak kritické texty na adresu učebnice publikoval například novinář Michal Klíma.

Symbolickým epicentrem sporů se minimálně v mediálním prostoru stala malba *Horáková visí!*. Jedni komentátoři vnímají dílo jako eticky nepřijatelné: ladovské pojetí chápou jako dehonestaci zmíněné političky, případně upozorňují na to, že Milada Horáková je zde neadekvátně znázorněna jako pasivní oběť režimu. Jiní naproti tomu hovoří o tom, že výjev

kriticky upozorňuje na nečinnost mnoha Čechů v těžkých historických okamžicích. Rozhodně nemá jít o projev neúcty k političce nebo o zlehčování tragédie.

Tato aféra ukazuje, že morální pobouření nad uměním nemusejí prožívat, jak občas zaznívá v rámci českých kulturních válek, pouze mladí příznivci levice importující do Česka *cancel culture*, ale třeba i centristé nebo konzervativci v produktivním věku: jde o pochopitelnou a nijak naivní reakci, jež často prochází napříč politickým spektrem a různými generacemi. To ale není jediný aspekt této kauzy. Lze na ní také objasnit, proč je vhodné oddělovat kontroverzní díla a kontroverze či polemiky o nich coby samostatné problémy. Polemikám či stylu, jak spolu nesouhlasíme ohledně umění, bývá totiž věnována menší pozornost než kontroverzním dílům samotným. Tím spíše se u dané kauzy nabízí věnovat se tomu, jak o kontroverzním umění mluvíme a zda naše schopnost spolu nesouhlasit nevykazuje limity.

FAKTA A INTERPRETACE

Východiskem pro analýzu diskusí kolem obrazu *Horáková visí!* může být porovnání naší tuzemské debaty s dvěma slavnějšími, mezinárodními aférami týkajícími se uměleckých děl. Každá z nich zahrnuje jiný typ kontroverznosti a jako taková vyžaduje jiný typ diskuse. Právě to by nás mělo zajímat.

↑ Petr Motyčka, výřez z obrazu *Horáková visí!*, 2012

První aféru spustil v roce 2017 otevřený dopis britské umělkyně Hanny Black vyzývající kurátory Bienále Whitneyova muzea v New Yorku ke zničení malby Dany Schutz *Open Casket*, která byla na uvedené přehlídce vystavena. Hlavním refrénem dopisu bylo heslo „the painting must go“, jímž je text Hanny Black také občas označován. Důvodem k sepsání dopisu, k němuž se přidali i protestující příležitostně blokující přístup k malbě, byl fakt, že uvedené dílo je založeno na posmrtném snímku Emmetta Tilla, černošského chlapce, který byl v roce 1955 zlynčován v Mississippi. Fotka chlapce v otevřené rakvi se následně stala pro členy černošské komunity symbolem jejich útlatku a je stále považována za ikonu svého druhu. Ačkoli Dana Schutz vysvětlovala, že jejím záměrem bylo především vyjádřit solidaritu s matkou, která přišla o syna, protestující oponovali, že není možné uvedený snímek využít jako předlohu k dílu, které má autorce v daném kontextu přinést zisk: vystavovat na Bienále Whitneyova muzea je pro umělce důležitým milníkem v kariéře. Stejně tak kritici upozorňovali na to, že takto proměněná fotografie je především zdrojem potěšení: malba je formálně vzato



↑ Dana Schutz, *Open Casket*, 2016

mistrovsky provedeným dílem, které však oproti fotce postrádá znepokojivost, není nesnadné ji pozorovat.

Tato aféra spadá typově mezi kauzy, které se netýkají postojů vyjadřovaných v díle — vyjadřovat empatii s trpícími samozřejmě není problematické —, ale spíše způsobu, jakým dílo vzniklo. Analytický filozof umění Ted Nannicelli, jenž tématu věnoval monografii *Artistic Creation and Ethical Criticism* (Umělecká tvorba a etická kritika), proto označuje tyto debaty jako „production-oriented criticism“ (kritiku tvoření). Terčem kritiky může být použití kontroverzního materiálu (například lidských ostatků v díle *For the Love of God* od Damiena Hirsta), nevhodné využití zvířat (jako v práci *Dogs That Cannot Touch Each Other* od autorů Sun Yuan a Peng Yu, kteří umístili psy na běžící pásy), ničení krajiny (zde se debatuje o landartovém díle Michaela Heizera *Double Negative*, jež výrazně změnilo tvářnost nevadské pouště) nebo jednání autora spjaté se vznikem díla (příkladem může být kauza Jana Fabra, který byl minulý rok odsouzen za sexuální násilí vůči členkám své umělecké skupiny Troubleyn).

Kontroverzní aspekt *Open Casket* pak spočívá v takzvané kulturní apropriaci, která je definována jako používání artefaktů,

příběhů či motivů úzce spjatých s určitou kulturní skupinou nějakým „outsiderem“, tedy někým, kdo k této skupině nepatří. Apropriacce sama o sobě není běžně chápána jako nepřipustná: mnoho apropriací v umění je často přijímáno, příkladem budiž jazz nebo rap. Jako problematická však může být vnímána tehdy, když proti ní skupina explicitně protestuje: v literatuře se mluví o „expresivních apropriačních výrocích“, které lze chápat jako závazné, i když jejich autor explicitně neuvádí důvody pro svůj protest — lze ho chápat jako oprávněný jen proto, že jej pronáší člen skupiny. Pro ilustraci je zde používáno přirovnávání k protestu rodinných příslušníků ohrazujících se proti využití soukromých fotografií umělcem, který členem rodiny není. Legitimní protest tohoto typu nyní podle některých formulovala Hannah Black.

Druhý významný typ kontroverzí — kontroverze týkající se nikoli způsobu vzniku, ale obsahu díla — reprezentuje aféra vyvolaná snímkem *Piss Christ* (1987) od amerického fotografa Andrese Serrana, jehož retrospektivní výstava, zahrnující i dotyčnou práci, byla letos k vidění v pražském Centru současného umění DOX. Fotografie, spadající do série snímků s názvem *Immersion*, znázorňuje plastový krucifix zanořený do Serranovy moči, která kolem daného objektu vytváří jakýsi žltorudý efekt.

Toto dílo bylo nejprve kladně přijato při své premiéře v newyorské Stux Gallery.

Kontroverze se rozhořela až poté, co Serrano fotku vystavil v Southeastern Center for Contemporary Art ve městě Winston-Salem v Severní Karolíně, kde také obdržel státem dotované ocenění. Právě to bylo spouštěčem polemiky, v níž byla práce označena jako blasfemická, tedy jako vyjadřující neúctu k náboženským symbolům. Spíše nevyslyšené pak zůstalo vysvětlení autora, podle něhož snímek jen kriticky reaguje na komercializaci křesťanské ikonografie v současné společnosti — proto je použit plastový krucifix —, rozhodně nemá být vnímáno jako blasfemie či urážka.

Tento typ kontroverzí zaměřených na obsah je tradičnější než kauzy zaměřené na způsob vzniku díla. Paradoxně zahrnuje debaty o výtvorech, jejichž obsah je jednoznačně problematický — například antisemitské pamflety Louise-Ferdinanda Célina či propagandistické filmy Leni Riefenstahl z třicátých let —, ale i polemiky o dílech, jejichž kontroverznost je diskutabilní. Příkladem budiž román od Margaret Atwood *Příběh služebnice* (1985), který byl kvůli explicitnímu, ale rozhodně nijak afirmativnímu popisu násilí a znásilňování pranýřován ve Španělsku či Portugalsku a dnes čelí cenzuře také v některých knihovnách ve Spojených státech. Jakkoli disparátní tyto kauzy jsou, jejich společným jmenovatelem je debata o obsahu.

Ted Nannicelli ve své knize provádí důležité rozlišení. U prvního typu kauz vyvolaných způsobem vzniku díla odpůrci kritizují *fakta*: lze například odkazovat na okolnost, že někdo použil určitou fotografii, změnil krajinu nebo manipuloval se zvířaty. Oproti tomu u druhého typu kauz se protestující nezaměřují na fakta, ale na výsledek své *interpretace*: dílo je chápáno jako vyjádření kontroverzních názorů, například antisemitských. Toto rozlišení přitom není jen samoučelnou klasifikací, ale i klíčem k objasnění jedné významné skutečnosti. Právě proto, že protesty zaměřené na způsob vytvoření díla odkazují na fakta, jsou často účinnější než protesty odkazující na interpretaci a obsah. Zatímco první nezřídka vedou k úpravě či odstranění dané práce, druhé končí patem mezi dvěma a více výklady.

POLARIZOVAT A SIGNALIZOVAT

Jakým způsobem nám předešlé rozlišení může pomoci lépe chápat polemiku okolo malby *Horáková visí!*? Především je patrnější, že tuto kauzu charakterizuje jeden



paradox. Ačkoli jde typově o aféru, která se týká interpretace, přesněji řečeno postojů, které má dílo z určité perspektivy vyjadřovat, pouze zčásti je tato debata střetem interpretací. Částečně je také vedena způsobem, jako by šlo o kauzu týkající se kulturní aropriace, takže je průběžně zdůrazňován „fakt“, kdo obraz vytvořil nebo kdo ho dále využívá v učebnici. Motivací tohoto přístupu může být právě skutečnost, že argumentace odkazující na fakta působí průrazněji než oponentura založená na pouhé interpretaci obsahu.

Podívejme se na debatu podrobně. Jeden z kritických komentářů formuloval filozof Miroslav Vodrážka, který se v textu „Historie jako variace na domácí zabijačku“ zaměřuje právě na využití Motyčkovy obrazu v učebnici dějepisu pro gymnázia. Uvádí, že malba v tomto kontextu působí jako „nejen ahistorické, ale zejména neetické vyobrazení politické vraždy ženy“. Miroslav Vodrážka upozorňuje především na to, že dílo, jak je použito v učebnici, znázorňuje Miladu Horákovou jako pasivní oběť režimu, ačkoli je známo, že tato politička byla ve svém odporu aktivní. Tuto kritiku podle něho podporuje okolnost, že v učebnici je k postavě Milady Horákové připojen štítek s nápisem „oběť“.

Vedle tohoto čtení je však možné postavit i jiné. Lze například tvrdit, že hlavním tématem obrazu, i jeho reprodukce v učebnici, není v první řadě sama Milada Horáková, ale skupina lidí, kteří její popravu sledují: ladovský styl signalizuje, že do české kotliny typicky patří nejen sáňkování a stavění sněhuláků, ale také přihlížení národním tragédiím. Znepokojivost výjevu pak může pro někoho spočívat v implicitním náznaku, že skupina přihlížejících nekončí na obraze, ale možná pokračuje i za jeho rámem, v zástupu pozorovatelů malby: Do jaké míry bychom my sami dokázali nepřihlížet? Pasivita by se tak netýkala tolik oběti, jako diváků.

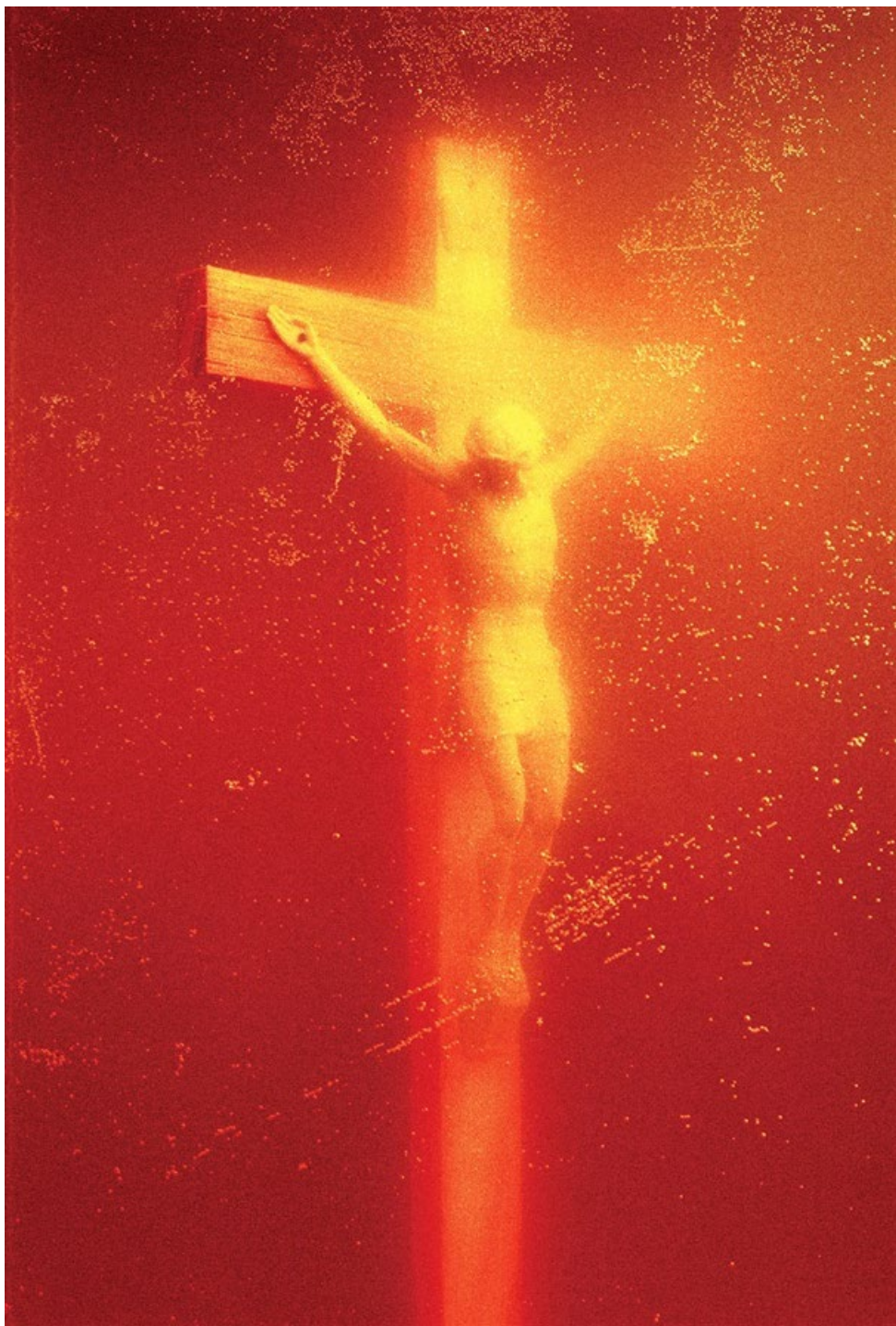
Pointou tohoto srovnání není ukázat, že výklad Miroslava Vodrážky a podobné další jsou beze všeho mylné. Přinejmenším na první pohled dává dobrý smysl: vzhledem k tomu, že atribut odporu na malbě patrný není, lze ji skutečně interpretovat jako znázornění někoho, kdo byl pasivní obětí bezpráví. Motyčkovy dílo takto může působit tím spíše, když ho budeme kontrastovat se známým snímkem Milady Horákové stojící před soudem, na níž je odhodlán se bránit zřejmé. Stejně tak smysluplné je však říci, že obraz neznázorňuje pasivitu oběti, ale spíše pasivitu

okolí. I tato interpretace má základ v tom, co vidíme na obraze, totiž popravenou oponentku režimu i přihlížející skupinu.

Z tohoto hlediska by debata nebyla nijak nestandardní: šlo by o běžný střet interpretací, který velmi často bývá pro každou zúčastněnou stranu výhodou — nutí nás oživovat vztah ke svým přesvědčením, argumentovat pro ně nebo se posunout dál. Debata o Motyčkově obraze však naráží hned na několik úskalí a dostává se daleko za hranice standardního nesouladu mezi různými pohledy na věc.

Hlavní úskalí spočívá v tom, že výše popsané expresivní aropriční výroky, tj. výroky, které členové nějaké komunity vznášejí na protest proti outsiderům využívajícím artefakty náležející k této komunitě, se objevují i v této polemice, kde rozlišování na insidery a outsidersy nedává smysl.

↓ **Andres Serrano, *Immersion (Piss Christ)*, 1987**



Některé protesty proti malbě Petra Motyčky tak vynívají způsobem, jako by malba vznikla přetvořením ikonického snímku Milady Horákové náležejícího skupině, která se nyní vyhraňuje proti jeho zneužití někým zvnějšku. Takto lze rozumět tomu, že jsou obhájci malby označováni různými kolektivními nálepkami: jako neomarxisté, svazáci, normalizátoři, wokeři, revizionisté a tak dále. Tento zájem o „podstatu druhého“ spíše než o „podstatu věci“ někdy dokonce přehlazuje samotnou debatu o malbě. Začíná vznikat poněkud umělý obraz skupiny, která má přinejmenším omezenější právo se k tématu vyjadřovat.

Zde je nejprve důležité upozornit na triviální fakt, že ve vztahu k popravě Milady Horákové neexistuje žádná specifická skupina vlastníci její ikonický obraz, který by mohl být příležitostně odcizován. Existují jen různé pohledy na Miladu Horákovou, všechny ne stejně dobré či případné, jejichž nepřipadnost však nemůže být zdůvodňována poukazem na to, kdo je jejich nositelem. Je možné a důležité oponovat pohledu, s nímž nesouhlasíme, ale nikoho nelze *a priori* vylučovat z diskuse například kvůli jeho politickému přesvědčení, tím spíše, že jeho přesvědčení je možná o dost jiné, než příslušné nálepky naznačují.

Tento apropriační pohled se pak bohužel promítá do faktu, že některé interpretace Motyčkovy malby mají zjevně jiný cíl než vyjadřovat názor na dílo. Jde v tomto smyslu o neupřimné, spíše formální interpretace plnící jednu ze dvou vzájemně se doplňujících funkcí, jež lze označit jako polarizační a signalizační. Zjednodušeně řečeno, cílem polarizační interpretace není primárně něco říci o díle, ale vytvořit kolem uměleckého díla tábory oponentů. Signalizační interpretace je pak především vyjádřením toho, že interpret do nějakého takto vzniklého tábora patří.

Pokud jde o polarizaci, je snadné si povšimnout, že vedle výkladů Motyčkovy práce, které vyjadřují autentický názor či autentickou nespokojenost s malbou, existují pobouřené výklady, v nichž zcela absentuje analýza, ale které o to více pomoci rozličných jazykových figur rozdmýchávají rozhořčení vůči „nepříteli“. Mám na mysli především patetické výklady obrazu na pomezí citového vydírání, podle nichž se někdo tímto výtvořem a jeho obhajobou snaží ukázat, že „vraždění politických odpůrců nebylo černobílé“. Jde přece o jasný „pohled podobný režimním historikům ze 70. let“, který dotýčný chce vštěpovat „bezbranným, školou povinným dětem“. Domnívám se,

že komentáře tohoto typu reprezentuje například text historika Ivo Cermana „Dezinformace o kauze edukátorů na ÚSTR“. V něm se přímo operuje s urážkami typu „rudí edukátoři“, „podporovatelé socialismu“ nebo „pochybní levicoví aktivisté“.

TÁBOROVÁ ZNAMENÍ

Je důležité respektovat rozhořčení těch, kdo se cítí dotčeni mimořádně nekonvenčním obrazem političky. Rozhořčen či uražen se někdo může cítit tím spíše, pokud on či jeho blízcí byli poznamenáni komunistickým režimem (ostatně určité bezprostřední pobouření nad malbou pociťoval i autor těchto řádků, jehož rodina si za komunismu „užila svoje“). Projevem cynismu ve vztahu k takovému pobouření ale není něčí tvrzení, že vnímá malbu jinak a že jeho samotného nerozhořčuje, protože ji například chápe jako obraz přihlížejícího davu. K nerespektování tohoto nesouhlasného či pobouřeného postoje dochází spíše tehdy, když je brán jako tupý materiál, s nímž lze manipulovat a rozhňovat ho, snad za účelem zisku politických bodů nebo dehonestace nepohodlných akademických konkurentů.

Nálepkování nepřátel samozřejmě občas bývá účinným nástrojem. Naštěstí nespokojenost s obrazem nevede u každého k tomu, že by jako slepec podléhal těmto praktikám. S obrazem Petra Motyčky mohou nesouhlasit i přičetně, aniž bych za jeho vznikem chtěl vidět špatnou vůli a bezcitého neomarxistu.

Přejdeme nyní od polarizačních výkladů k druhému typu neupřimných interpretací, které označuji jako interpretace-signály. Je například zřejmé, že některé výklady Motyčkovy malby či ilustrace v učebnici mají jen signalizovat, že dotyčný interpret rozhodně patří do tábora, který byl takto vykolíkován, a nikoli k nepřítelům — příslušný interpret se například chce veřejně distancovat od „levičáků“. Mám zde na mysli především interpretace, které se objevily jako odpověď na polarizovanou debatu.

To, že některé interpretace, například ta od Miroslava Vodrážky, spíše plní tuto signalizační funkci, lze soudit z toho, že tvrzení v nich zahrnutá působí jako konstruovaná přinejmenším *ad hoc*. Za pozornost například stojí fakt, že vehementní útok na ilustraci v učebnici, kde je postava Milady Horákové přímo označena jako „oběť“, Miroslav Vodrážka nevede proti působivému sousoší od Olbrama

Zoubka na pražském Újezdu, které nese název *Pomník obětem komunismu*. Je skoro řečnickou otázkou, zda i toto použití výrazu „oběť“ by chtěl autor vykládat jako označení pro někoho, kdo byl zcela pasivní. Chápat výraz „oběť“ jako jasné synonymum pasivity je čistě lingvisticky těžko obhajitelné. Stejně obtížné je porozumět autorovu tvrzení, podle něhož sama malba historickým výjevem není, zatímco v učebnici se takovým výjevem stává proto, že je zde doplněna titulky. Avšak jen těžko si lze představit, že by autoři doplněním titulků chtěli vyvolávat dojem, že Motyčkova malba je věrným znázorněním popravu odpůrkyně komunistů. Naopak samu popravu komentují jako jeden z „nejbrutálnějších činů režimu“ a právě v tomto kontextu explicitně upozorňují, že Motyčkova malba dodnes vyvolává polemiky.

Stručně vyjádřeno: takové interpretace malby od Petra Motyčky či jejího použití v knize velmi málo působí jako výsledek upřimné snahy o přesný popis a výklad. Vyznívají pouze jako souhlasný signál směřovaný ke svému táboru. Otázkou je, zda se tímto debata nedeformuje, neboť interpretaci už nevede zájem o malbu či ilustraci samotnou, ale o veřejnou prezentaci své skupinové identity.

Z řečeného plyne jedno poučení týkající se polemik o kontroverzním umění. Občas je dobré vést polemiku ohledně umění nejen s lidmi, kteří jsou naši názoroví oponenti, ale také s těmi, kteří s námi souznějí a vítají nás ve své smečce. Pokud se nám podaří dosáhnout toho, že odmítneme logiku skupin či smeček a manipulaci s ní spojenou, máme dobrou šanci, že dospějeme dál. Za hranicemi smečky na nás totiž čeká náš vlastní názor, vlastní nadšení či vlastní nespokojenost, ale třeba i ochota slyšet své oponenty. To rozhodně není málo.

Autor je filozof.



Švenk

V KRAJINĚ ANIMOVANÝCH ÚSPĚCHŮ



Pavel Sladký

Máte rádi dobré zprávy? Tady jedna je. Český animovaný film je znovu mezinárodně respektovaný pojem. Početné úspěchy krátkometrážní tvorby českých animátorek a animátorů se v posledních letech rozšiřují i na celovečerní pole. To je tak trochu podmínka toho, aby byl sukces vůbec rozpoznán nejširším publikem, ale zároveň jde o náročnou formu, vyžadující mimo jiné dlouhé roky vývoje, a tedy producentskou i autorskou výdrž. Při samotné výrobě se totiž často nedá animovat víc než několik vteřin denně, samozřejmě v závislosti na zvolené metodě. A ne každý autor nebo autorka pregnantně pointovaných nebo výtvarně podnětných kraťasů dokáže vyprávět příběh, který je v celovečerním filmu často potřeba. Pro některé tvůrce je kvůli těmto omezením dlouhometrážní animák meta, které dosáhnou jen jedinkrát za život.

Rodinné *Myši patří do nebe* i adaptace afghánského příběhu Petry Procházkové *Moje slunce Mad* zanechaly stopu nejen při domácím uvedení, ale také například na francouzských cenách César. V domácích kinech teď můžeme vidět milý loutkový film *Tonda, Slávka a kouzelné světlo* od Filipa Pošivače. Pyšní se cenou z klíčového oborového festivalu v Annecy a blíží se představě současného evropského filmu o skloubení autorského rukopisu se sdělným příběhem. *Tonda, Slávka a kouzelné světlo* je určený dětem zhruba od sedmi let výše, ale může okouzlit i jejich rodiče. Vypráví příběh o dvou dětech, které se vymykají a mají zvláštní dar, a o temném geniui loci jednoho starého domu. Paleta barev Pošivačova díla je pozoruhodná.

Nejlepším českým filmem letošního roku pak patrně zůstane nadupaná *Elektra*, snímek Darii Kashcheevy, kombinující animaci s hranou akcí a příběh o Elektríně komplexu s dalšími současnými tématy. Jde sice o půlhodinový kráťas, ale nic tak intenzivního, dynamického a novátorského jsme v Česku jednoduše neviděli. Jestli se podaří zopakovat úspěch s oscarovou nominací, není jisté, ale film každopádně snese mezinárodní parametry. Diana Cam Van Nguyen letos na podzim dosáhla na rezidenci festivalu v Cannes a začíná připravovat celovečerní debut, na který jsme po inovativních, osobních a empatických animovaných dokumentech *Spolu sami* nebo *Milý tati* náležitě zvědaví. Stejně jako na vývoj pestré krajiny české animace jako celku.

Autor je filmový kritik a publicista.

Manuál

MANUÁL K WESI ANDERSONOVI



Václav Maxmilián

Jednu věc mají cinefilové bezpochyby rádi, a to, pokud se dva filmy, které jsou neporovnatelné, jedinečné a diametrálně odlišné, jmenují stejně, přičemž jeden z nich je populární a druhý je skrytý poklad. Ještě větší pecka ovšem je, když se toto týká režisérů: jeden je populární, na kontě má spoustu filmů, ocenění a napodobitelů, zatímco druhý je známý jen hrstce zasvěcených. Anderson a Andersson. Wes a Roy. Píší se jinak, čtou se jinak a málokdo si je splete, protože o tom druhém tolik lidí neví. I dnes bude řeč o tom prvním.

Začít s dílem Wese Andersona se může zdát opravdu jednoduché, prostě pustit jeden film a je to. Začít odkudkoli tady opravdu není jen fráze a skutečně se to dá. Pokud se ale nabízí možnost začít něčím kratším a přesto typickým, je to vždy jednodušší. Na Netflixu se na začátku října objevily Andersonovy krátké adaptace méně známých povídek Roalda Dahla. Ty mohou být skvělým úvodem, protože opravdu představují vstup do světa, který, ač založený na cizím scénáři, je s tím jeho velmi podobný: pohádková magie, naivita, ale i krutost světa a lidí jsou všechno znaky, které nacházíme napříč jeho filmy. I formální prvky jako vysoká stylizovanost, známí herci proměnění kostýmy nebo maskami k nepoznání, zářivé barvy, vrstvená vyprávění, to vše je pro něj typické.

Ale vyplatí se i opačný přístup — skočit hned na začátek, k jeho prvním filmům. Anderson neměl štěstí na distribuční překlady, a tak jeho první celovečerní film *Bottle Rocket* někdo překřtil na *Grázlové*. *Rushmore*, název školy, okolo níž se točí další příběh, někdo proměnil na *Jak jsem balil učitelku* a *The Royal Tenenbaums*, což není nic menšího než jméno hlavní postavy, dostalo zaměnitelný název *Taková zvláštní rodinka*. Všechny tři filmy napsal se svým kamarádem Owenem Wilsonem, který se v jeho filmech stále objevuje tu ve větší, tu v menší roli. Jsou to úplně jiné filmy než ty novější. Mají původ v amerických nezávislých filmech odehrávajících se na předměstí a všechny tři už mají kultovní status.

Vrcholem Andersonovy tvorby však pro mě jsou *Grandhotel Budapešť* a *Francozská depeše*. Čirá radost z vyprávění a vytváření světů, které tím, že se odehrávají v minulosti, jsou už tak trochu opatřeny jistým kouzlem. Jako by se odehrávaly mimo reálný svět. Když jsem viděl *Grandhotel* poprvé, říkal jsem si, jestli Anderson náhodou nečetl *Obsluhoval jsem anglického krále*, i když je film připisán dílu Stefana Zweiga. Člověk skrze tyto dva filmy přímo vstupuje do lobby maďarského hotelu nebo do redakce jedněch malých novin.

Autor je redaktor časopisu Host.



ETICKÝ OBRAT V LITERATUŘE: ÚČEL PROTI SMYSLU



Miroslav Balaščík

Dějiny literatury jsou také dějinami zápasu o její autonomii. Zejména v dobách společenských změn se literatura dostávala pod politický a ideologický tlak a byla svazována s důležitými úkoly nebo naopak umlčována. Dnes, když politiku přestalo umění zajímat úplně a jeho dopad na společnost je minimální, začíná sama literatura zpochybňovat tvůrčí svobodu a zadává si úkoly. Je to předzvěst společenské změny, nebo sebedestrukce z bezradnosti?



Když byla v roce 2018 v rámci festivalu Divadelní svět uvedena hra Olivera Frljiče *Naše násilí vaše násilí*, zaplnili protestující horní část brněnského Zelného trhu, média mluvila o skandálu a Dominik Duka se dodnes soudí pro urážku víry a přesvědčení.

V jedné z úvodních scén představení si totiž protagonistka vytáhla z přirození českou vlajku a v jiné postava Ježíše znásilnila muslimku. Během představení pak vtrhly na jeviště dvě desítky holohlavců, kteří si říkali Slušní lidé, aby zabránili hanobení státního symbolu, a poté co se je podařilo vyvést, narušovaly představení hlasitě modlitby bigotních katolíků zděšených předváděnou blasfemií.

Představení s těmito zásahy zvenčí zjevně počítalo. Šokujícími obrazy se obracelo právě k nepoučenému publiku a snažilo se vyvolat jeho pohoršenou reakci. Bez ní by vzbudilo zřejmě jen pokrčení ramen a podezření, jestli se nejedná o kýč. „Narušitelům“ pochopitelně o estetiku nešlo a protesty brali jako příležitost veřejně demonstrovat životní hodnoty, příslušnost ke kmeni, který je vyznává, a své odhodlání obojí osobně bránit. Očekávanou součástí představení se proto stala také reakce umělecké a intelektuální sféry, které vůči nim hájily autonomii umění a jeho svobodu zobrazovat cokoli. Střet politiky jako sféry stabilizace hodnot a umění jako procesu problematizování a přehodnocování jistot zde tedy bezzbytku naplnil tradiční pozice, což naštěstí nevyústilo v politický zákaz divadla ani jeho ekonomickou šikanu.

Vlastenectví nebo křesťanství jsou však hodnoty, které se pod tlakem umění ocitají po staletí, a pro českou společnost (a tím méně pro umění) nepředstavují nic zásadního z hlediska jeho identity.

Co ale nastane ve chvíli, kdy podobně jako Slušní lidé vstoupí do literatury kritici, publicisté i sami umělci, aby vůči svobodě a autonomii umění bránili životní hodnoty?

OČ SE VLASTNĚ PŘEME?

Na jaře letošního roku vtrhla na sociální sítě a do médií kauza Toy Box — Mornštajnová. Nejpoučlivější česká spisovatelka vydala román, kde je jedním z témat zneužívání dětské hrdinky vlastním dědečkem. Publicistka Eva Klíčová ve veskrze odmítavé recenzi obvinila autorku, že se při psaní skrytě inspirovala článkem výtvarnice Toy Box, v němž popisuje svou vlastní zkušenost se zneužíváním, a že její text posunula a „opepřila za vlasy přitažlivými creepy motivy“, aby dosáhla emotivně působivého a komerčně úspěšného výsledku.

Redakce *Alarmu*, kde článek vyšel, současně kontaktovala Toy Box, která na sociálních sítích už přímo obvinila Alenu Mornštajnovou z plagiátorství a hrozila jí žalobou. Mornštajnová zareagovala jedinou větou, v níž odmítla, že by se jejím příběhem inspirovala, a několik textových i právních analýz (Jan Němec, Miroslav Balašík, František Vyskočil a další) ukázalo, že k plagiátorství nedošlo, a jestli Alena Mornštajnová znala příběh Toy Box, nebo ne, je z románu neprokazatelné. Jako tragikomický dovětek celé kauzy vyšlo najevo, že sama Toy Box se v knize *O díře z trychtýře* inspirovala obálkou jiné knihy, aniž by to v té své uvedla, a příbuzní zesnulé squaterky a básničky Semtextdesign jí viní z toho, že v komiksu *Moje kniha Vinnetou* využila bez souhlasu její verše a reálné jméno jejího nezletilého syna. Pokud věříme Toy Box, že svolení obou zesnulých autorů měla, jde o stejný typ důvěry, s níž je třeba přijmout konstatování Aleny Mornštajnové, že se textem Toy Box neinspirovala.

To však byla pouze první a rozhodně ta méně zajímavá rovina celé kauzy a nemá smysl se k ní dále vracet. Mnohem podstatnější

je posun, k němuž došlo vzápětí a který odhalil poměrně zásadní rozpory uvnitř literární obce v tom, jaký je smysl a funkce umění a zejména jaký je jeho vztah ke společnosti a jejím hodnotám.

Posun kauzy na tuto etickou rovinu nejlépe vystihuje facebookový status spisovatele Pavla Kosatíka. Podle něj Toy Box vlastně nešlo o „doslovnou rovinu problému“, ale „o to, aby ji Mornštajnová slyšela“. A jediná věta, kterou na to reagovala, je tedy „slovní beton skoro jako od Stalina“.

„Před pár lety jsme si tady řekli,“ píše Kosatík, „že se budeme snažit o větší citlivost k těm, kdo stojí mimo silnou většinu. Teď tady tady máme ženu, která se poznala v příběhu jiné ženy [...] já nevím, jestli když teda chceme být tou citlivou společností, máme právo Toy Box říct, ať jde do háje, protože v doslovné rovině se jí ta kniha netýká. Pokud oběť říká, že se jí něco týká, měli bychom být schopni se jejími slovy zabývat.“

Jinak řečeno: nejde už o to, že jedna autorka (Toy Box) poznala „svůj text“ v textu jiné autorky (Mornštajnové), ale že „se“ oběť zneužívání poznala v románovém příběhu úspěšné spisovatelky reprezentující vůči ní onu „silnou většinu“. Z toho pro Mornštajnovou vyplývá morální stigma a odpovědnost týkající se citlivosti vůči menšinám. Kosatík už proto nepromlouvá sám ze sebe jako čtenář knihy, ale za kolektiv, který takové hodnoty sdílí.

Tento etický obrat (dlužno říci, že status Pavla Kosatíka byl pouze jeho součástí) pak umožňoval zaujímat vyhrcoené postoje i těm, kteří román ani článek Toy Box nečetli, a projektovat do sporu další hodnotová dilemata, jako jsou privilegovanost a citlivost vůči obětem, reálná zkušenost a kapitalizace cizího utrpení, svoboda tvorby a společenské dobro a tak dále. A přestože každý z diskutérů na sociálních sítích nebo v médiích nacházel problém v něčem trochu jiném, nešlo už o otázku plagiátorství nebo estetiky, ale o spor dobra se zlem.

VŠICHNI JSME OBĚTI

Je příznačné, že k etickému obratu v intelektuálních a uměleckých kruzích dochází nikoli pod tlakem náboženství nebo vlastenectví (jako u Frljiče), ale v souvislosti s tématem zneužívání dítěte. Představuje totiž mezní zkušenost oběti a v tomto smyslu slouží jako metafora pro jakýkoli druh násilí vedeného z pozice moci.

Základním atributem oběti (a zahrňme pod ni také zkušenost minorit, různé znevýhodněných nebo diskriminovaných skupin či obecně postavení slabších vůči silnějším) je potom „bezmoc“. A naopak: základním atributem moci je svoboda ve smyslu neodpovědnosti.

Bezmoc je přitom zásadní zkušenost, která definuje identitu dnešního člověka přesněji než vztah k něčemu, co jeho existenci přesahuje, jako je národ nebo Bůh. Tato bezmoc však neznamená ani tak deficit svobody, jako spíše nejistotu, kde se nachází opresivní moc, jejímuž působení jsme ve svých životech vystaveni. (Je jí zvolená vláda, nevolená evropská byrokracie, nadnárodní korporace, sociální sítě, nebo naše životy víc ovlivňuje světová válka na Ukrajině, covid, patriarchát a globální klimatická změna?) Spolu s tím je těžké shodnout se i na tom, zda hierarchii hodnot ovlivňuje více minulost (konzervativismus, opozice vůči komunistickému režimu, kapitalismus a liberalismus), nebo budoucnost (progresivismus, socialismus či klimatický aktivismus). Moc jako by vposledku neměl nikdo a nějak bezmocní se cítíme nejspíš všichni.

Ale nejen to. Oběť je současně spojena s nevinností, a tím pádem představuje univerzální narativ, skrze nějž lze definovat

hodnoty, jako je spravedlnost, dobro nebo pravda, a orientovat se ve světě. A to i proto, že oběť současně identifikuje moc. Oběť a moc se vzájemně definují. Sdílením narativu oběti tedy získáváme etickou jistotu a současně možnost vzepřít se moci, což nepředstavuje akt agrese, ale spravedlnosti.

Toy Box s Alenou Mornštajnovou tak byly postaveny proti sobě, jako reprezentantky „oběti“ a „moci“. Alena Mornštajnová se mohla buď jevit jako úspěšná (a tedy mocná) autorka, která kapitalizuje téma, s nímž nemá osobní zkušenost, a odmítá nést odpovědnost za jeho dopady na čtenáře i oběti. Anebo z opačné strany jako oběť mediální moci *cancel culture* a progresivistické štvánice na sociálních sítích, které chtějí literaturu připravit o její svobodu.

Důvodem k takové konfrontaci byl fakt, že se román o „cácorě“, která je zneužívána vlastním dědou, výrazně rozchází s tím, jak je vystaven společenský narativ oběti. Ten má jasně dané parametry: striktní vymezení dobra a zla, dominantní roli predátora (o němž se dozvídáme vždycky více než o obětech), odhalení detailů a motivace jeho činu a především správné řešení případů, tj. mravní pohoršení a odsouzení. Příběh „cácory“ ale postavu predátora téměř pomíjí a o detailech zneužívání se dozvídáme jen z náznaků. Zato se výrazně zaměřuje na oběť, kterou však líčí jako morálně problematickou, neboť obvinění ze zneužívání nechává padnout na nevinného spolužáka, kterému se chce pomstít. Skutečný predátor není odhalen a ani žádná institucionální spravedlnost se zde nekoná.

Všechny tyto aspekty jsou zcela pochopitelné v rámci fiktivního románového příběhu, z pohledu společenského narativu se ale jeví jako nepřipustná relativizace a mravní nihilismus.

Etická síla narativu oběti se pak projevila tím, že určitá část kritiků, publicistů i samotných umělců měla potřebu demonstrovat jeho univerzální platnost tím, že ho postavila do opozice s estetickými hodnotami, k čemuž by v případě jiného tématu (jako náboženské blasfemie u Frljiče) nedošlo.

Umění, které bylo díky estetické funkci dosud považováno za autonomní, se tak dostalo pod tlak požadavku, aby bylo

„pravdivé“ nikoli ve smyslu umělecké přesvědčivosti, ale souladu se zkušeností obětí a aby bylo „dobré“ nikoli ve vztahu ke své vlastní tradici, ale jako cesta ke spravedlnosti a nápravě společnosti.

KRITIKA JAKO SPOLEČENSKÝ AKTIVISMUS

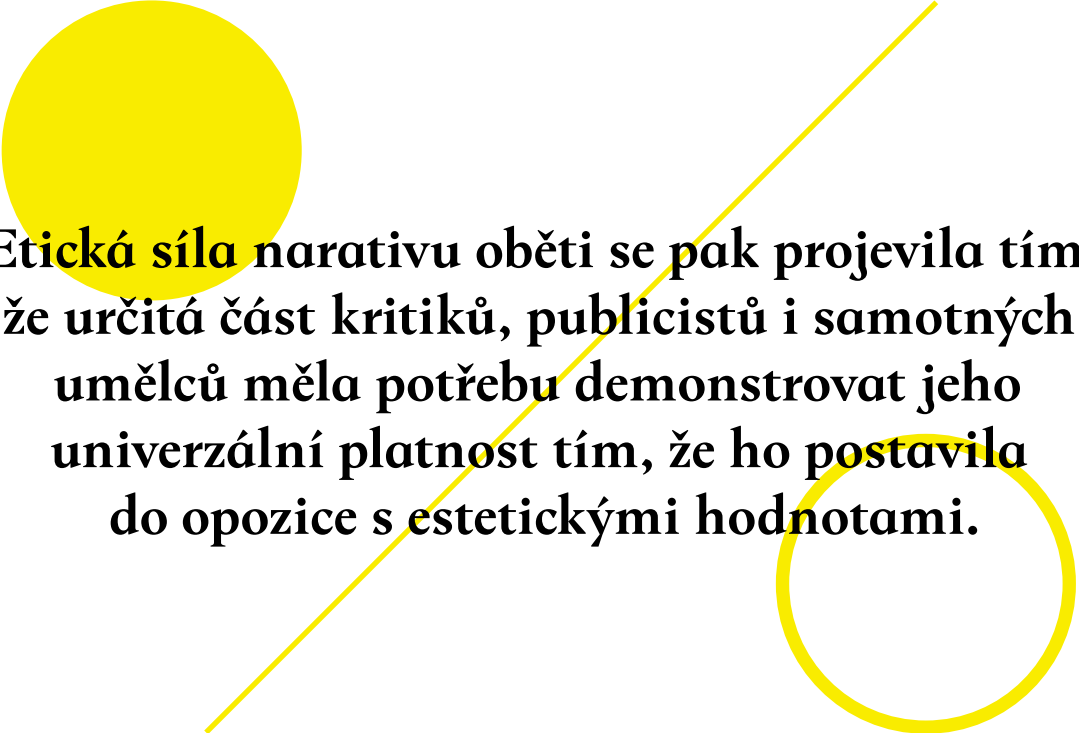
Podle Pavla Kosatíka nese největší díl viny za celou tuto „katastrofu“, která intelektuální obec rozdělila, literární kritika. Má totiž podobu buď nekritického fandovství, nebo gerilové střelnice a kritici si mimo jiné nejsou schopni položit „otázku, oč autorovi knihou vlastně šlo, a nepřejeli ho rovnou parním válcem vlastního názoru“.

S tím lze souhlasit, problém je nicméně složitější. Zkusme předpokládat, že v případě kritických textů o *Lese v domě* nešlo jen o emoce a osobní sympatie a antipatie, ale také o konzistentní postoj k literatuře. Tomu by totiž odpovídal fakt, že řada textů se v několika důležitých parametrech shoduje.

Citace v následujících kapitolách pocházejí z textů Evy Klíčové („Nová Mornštajnová: Román mezi creepypastou a šedou zónou literární výpůjčky“, „Mornštajnová 2. Literární imitace v zemi, kde se všichni znají“) a spolu s Janem Bělíčkem z podcastu TL;DR („Je v pořádku přiznat se k inspiraci. V románu Mornštajnové je ale problémů víc“), Barbory Votavové („Kánon 2.0: Svoboda znečitlivět“ a „Boj za přežívší pod falešnou vlajkou a nový román Aleny Mornštajnové“), z rozhovoru s Tomášem Koblížkem („Jak psát knihy o citlivých tématech“) a s Jonášem Zbořilem (podcast 5:56 — „Mornštajnová versus Toybox. Kauza knihy Les v domě“).

1. VĚROHODNOST

K tomu, abychom mohli na románový příběh klást etická měřítka, je třeba dvou předpokladů: zpochybnit jeho fikčnost, respektive to, zda čtenáři dokážou rozeznat hranici mezi románem a skutečností, a z druhé strany poměřovat jeho věrohodnost reálnou zkušeností. Eva Klíčová o *Lese v domě* proto tvrdí, že „evidentně nemalá část



Etická síla narativu oběti se pak projevila tím, že určitá část kritiků, publicistů i samotných umělců měla potřebu demonstrovat jeho univerzální platnost tím, že ho postavila do opozice s estetickými hodnotami.



čtenářů při čtení zapomíná, že jde o fikci“. A potom jsou „plní znechucení ze současného světa, vyděšení tím, co všechno je dnes možné“.

Filmový kritik Kamil Fila na svém facebookovém profilu prohlašuje, že ani pro autory „neexistuje rozdíl mezi fiction a non-fiction“ literaturou, protože „vždycky kvalita vašeho stylu vychází rovněž ze znalosti reálií. (I obyčejný popis ulice, šatů, jídla...)“.

Vzhledem k tomu, že románový příběh je vždy redukcí skutečnosti, směřují výhrady nejčastěji k tomu, co všechno v románu chybí. Eva Klíčová mu vytýká, že i když se odehrává v devadesátých letech, nezavádíme zde „o žádnou bizarní dobovou reálii, a už vůbec ne o životní styl nebo kulturní a společenský kontext zrodu demokracie a kapitalismu“. Zásadní chybou pak podle Barbory Votavové a Jonáše Zbořila i dalších je to, že zde není vykreslena postava predátora.

Filozof Tomáš Koblížek dodává, že „žádná fikce nevzniká vnuknutím z vesmíru. Každý čerpá z reality. A tu realitu si někdo prožil a někoho se dotkla“. Proto „fikčnost není alibi“ před skutečností. Tady se ocitáme u druhého aspektu, a to zpochybnění práva autorů psát o něčem, co nezažili. Respektive psát o traumatických zážitcích bez dohledu těch, co je prožili, nebo relevantního seznamu odborné literatury (což fakticky požaduje Kamil Fila i Eva Klíčová).

Podle Jonáše Zbořila může sice autor „psát o čemkoliv, ale pokud to neudělá věrohodně, musí čelit kritice“.

Věrohodnost příběhu, kterou mají na mysli, tedy není inherentní vlastností díla a otázka jeho vnitřní konzistence. Jde o to, zda dílo odpovídá zkušenosti reálné oběti, případně relevantním (citovaným a ověřitelným) zdrojům. Ačkoli tedy Jonáši Zbořilovi nepřipadá román „až tak špatný“, není si jistý, jestli to může posoudit, protože sám „není obětí zneužívání a nemá tu zkušenost“. A Tomáš Koblížek tvrdí, že arbitrem toho, zda je román kvalitní, mají být v první řadě „oběti nebo lidé, kterých se to bezprostředně dotýká“.

Zpochybnění práva psát o traumatických zážitcích, pokud je autor sám nezažil, nevznese ale v tomto případě Toy Box ani žádná jiná oběť zneužívání. Kritika zde tedy nevystupuje jako mluvčí reálných obětí (ani estetické tradice), ale jako mluvčí společenského narativu, s nímž se román dostal do kolize.

2. KOLEKTIVNÍ ČTENÁŘ

Pokud není dílo autonomní ve vztahu k realitě, pak ztrácí svou jedinečnost i ve vztahu ke čtenáři. Autor a čtenář (i kritik) už nestojí vůči textu v pozici jeden na jednoho (každý se svou individuální literární a životní zkušeností), ale jako reprezentanti (a mluvčí) kolektivů sdílejících určité hodnoty, které se bezprostředně propisují do tvorby i do způsobu interpretace a hodnocení.

Tímto přístupem přicházejí o svou jedinečnost také hrdinové románu. Narativ oběti, jehož je tato kritika mluvčím, prakticky upírá „cácoře“ možnost jednat individuálně a mít specifické osobnostní rysy. Pokud se pak její chování dokonce vzpírá základnímu etickému vzorci a kromě traumatu je zobrazena jako morálně problematická či zlá, znamená to (podle mluvčích narativu), že všem „obětem škodí“, či dokonce přímo „pomáhá predátorům“. Čtenáři (jako kolektiv) totiž nejsou schopni rozlišit mezi fikcí a skutečností (Klíčová), „nerozumí do hloubky tématu“ a „jásají“ nad hrůzou, bezvýchodností a zlem (Votavová, Klíčová) a jsou literaturou jednoduše ovlivnitelní ve svých postojích („...jsou vyděšení tím, co všechno je dnes možné“).

3. VÝCHOVNÁ FUNKCE UMĚNÍ

Odmítneme-li fikčnost literárního díla a upřeme-li čtenářům možnost rozumět mu individuálně (a považujeme-li je současně za manipulovatelné), přichází tím o své výsadní postavení estetická funkce a na důležitosti naopak nabývají funkce společensky výchovné, etické či politické. Dílo tedy přestáváme posuzovat na škále estetické libosti, ale z hlediska jeho výchovných účinků jako prospěšné či škodlivé, správné nebo špatné či morálně dobré nebo zlé.

Jestliže tedy hrdinka knihy své zneužívání dědou neohlásila ve škole nebo na policii, nechala padnout obvinění na nevinného spolužáka a skutečný predátor nebyl institucionálně potrestán, pak je to z hlediska výchovné funkce důvod k negativnímu hodnocení.

Podle Evy Klíčové román všem „obětem sexuálního násilí vlastně vzkazuje — nesnažte se bránit, nemá to cenu, zlo číhá všude a nic jako právo doopravdy neexistuje“. Mornštajnová podle ní „až křečovitě podřívá důvěru v řešení těchto mimořádně citlivých kauz“ a ve shodě s Janem Bělíčkem tvrdí, že „dělá z obětí patologické osobnosti... což jde proti smyslu všech terapií“. Podle Kamila Fily to „obětem sexualizovaného násilí vyloženě škodí“.

Publicistka Barbora Votavová pak dokonce obvinila Alenu Mornštajnovou z toho, že stojí na straně predátorů: „[...] napsat knihu o tématu, kterému veřejnost do hloubky nerozumí, použít nespolehlivou vypravěčku a dokola opakovat řeči o řetězení zla opravdu nedělá přeživším dobrou službu, zato to dost možná pomáhá predátorům.“ Čímž také podle Klíčové „přispívá k tomu, že společnost a její instituce jsou na straně predátorů“.

Vyplývá z toho, že umění má vzdělávat a vychovávat čtenáře, terapeuticky pomáhat obětem a přispívat ke společenské a institucionální spravedlnosti.

4. MORÁLNÍ ODPOVĚDNOST AUTORA

„Každý fiktivní příběh zahrnuje nějaký pohled na věc,“ tvrdí Tomáš Koblížek. „Pohled třeba na problematiku znásilnění není jenom pohled na fiktivní znásilnění. Vyjadřujete názory, které se dotýkají reálného problému.“

V případě, že tématem románu je zneužívání dítěte, tak „vyjádřit názor“ znamená odchýlit se od společenského narativu oběti. Autor pak nese morální odpovědnost za jednání a postoje hrdinky, za konstrukci příběhu i za možné interpretace. V duchu výše zmíněných obvinění proto Klíčová s Bělíčkem mluví o autorčině „hanebnosti“.

Tímto způsobem lze vyčíst postoje autorky i k dalším tématům, její světónázor či politickou orientaci, a polemizovat s nimi mimo kontext díla.

Jana Bělíčka například „rozčiluje“, že les je v románu zobrazen jako „metafora zla, které se ukrývá v člověku, že je metaforou pro zneužívání, pro lež, a přitom ten les v příběhu nic špatného neudělá“. To je nepochybně pravda. Les sám nikoho nezneužívá (ale to ani v případě Toy Box). Pomineme-li však premisu, že příroda je ze své podstaty vždy dobrá, pak spojení lesa se zlem má v románu zřejmý důvod: byla v něm kdysi zavražděna jiná dívka a prarodiče tím „cácoru“ záměrně straší, vůně dřeva a jehličí signalizují přítomnost predátora a roli hraje i obecně archetypický kontext, na nějž upomíná několikrát zmiňovaná pohádka o Jeníčkovi a Mařence.

Podle Bělíčka je ale demonizace lesa součástí „normalizačního“ přístupu k přírodě „symbolizované Milošem Zemanem, přehradami a průplavy a budme přísní na přírodu, protože nás ohrožuje“.

Také Klíčová odmítá, že by příroda byla něčím démonickým, protože ani zvířata se prý nechovají predátorsky, ale „kooperují spolu“. Veskrze nepřátelský postoj autorky k přírodě pak oba interpreti odhalují i v detailech: pes je zlý, smrdí a kouše dítě do nohy a hubí se zde plzáci. Přičemž je nepodstatné, že negativně vnímá psa obět zneužívání, protože je průvodcem dědy-predátora, a plzáky hubí po všech stránkách zlá postava „babi“.

(V tomto duchu pak Klíčová viní autorku například i z anti-semitismu, když vypravěčka v románu *Hana* „reprodukuje klišé o židech jako šikovných obchodnících“.)

Dílo Aleny Mornštajnové podle ní představuje „kompatibilní a nekritickou součást ideologie pozdního kapitalismu“. A to zejména proto, že „čtenáři (sic!) svou situaci podprahově srovnávají s koncentračním táborem, padesátými léty nebo chudou rodinou, v níž dochází k sexuálnímu zneužívání“. A říkají si: „[...] tak špatně na tom nejsme [...] a to i v případech, kdy na tom v současném ekonomickém, sociálním a ekologickém propadu skutečně nejsou dobře.“

5. OTÁZKA „ZLA“

Hodnotíme-li literární dílo z hlediska etiky, v předem daném nastavení dobra a zla, a považujeme-li za jednu z hlavních funkcí umění výchovu, jeví se zásadně problematičtější přítomnost zla, které zůstává nepotrestáno.

V případě románu tematizujícího zneužívání dítěte Klíčová, Bělíček, Fila i Votavová očekávají, že bude pomáhat obětem a odsuzovat predátory. Jak již ale bylo řečeno, román se tomuto etickému nastavení vzpírá: oběť sama ubližuje a predátor zůstává veřejně neodhalen a neodsouzen. Přítomnost zla se proto kritikům jeví jako samoučelná a sloužící pouze k vyvolávání hrůzy a děsu a podbízení se jednoduchému vkusu čtenářů. Mornštajnovou podle Klíčové vede logika „efektu a přehánění zla“, „vše je primárně ustrojené k vyvolávání děsu“, „zlo je prostě tady a nedá se s ním nic dělat, kdo se o to pokusí, způsobí ještě větší tragédie“, „donekonečna opakuje bludy o řetězení zla“. A podobně o tom hovoří i Bělíček a Votavová.

Jakkoli se z hlediska „řešení reálných kauz“ může zlo v románu jevit jako frustrující, jeho přítomnost získá smysl, pokud jej propojíme s koncem románu.

Příběh „cácory“ se završí tím, že zapálí dům, kde byla zneužívána, aby předešla dalšímu násilí (jako u ní a její matky) v případě své malé sestry, kterou má děda s babi dostat do péče. Není to tedy akt pomsty (predátor při požáru zemře pouze náhodou), ale zoufalé vzpoury, která má přerušit onen řetěz zla bez ohledu na následky, které to pro „cácoru“ bude mít. To má výrazný katarzní účinek, který v případě literatury dává zpětně smysl spoluprožitému zlu a tragédii.

6. OTÁZKA KONCE A ÚČELU

V této souvislosti je příznačné, že o konci románu se kritika nezmiňuje. Důvodem zjevně není „spoilování“, a tedy ohled na čtenáře (což by bylo paradoxní, pokud knihu označí za škodlivou). Jde o to, že interpretační přístup, kde význam epizod, jednání postav a jejich výroků určuje vnější realita a kontext aktuální společenské debaty, konec v podstatě vylučuje.

Každý příběh je jistou redukcí světa a prostředkem, který člověku umožňuje s ním manipulovat. Tím se zásadně neliší románový narativ od toho společenského. Rozdíl je však právě v jejich uzavřenosti. Zatímco společenský narativ usiluje v duchu

určitých hodnot o změnu světa, a zůstává proto otevřený, aby do něj člověk mohl vstupovat a ovlivnit jeho vývoj, románový příběh má definitivní konec, vůči němuž jsme bezmocní. (S tím, že „cácora“ zapálí dům, čtenář nic neudělá na začátku ani v průběhu děje.)

Právě tato uzavřenost vytrhává každý románový příběh z přímé závislosti na skutečnosti a dává jí smysl. Pokud totiž nedokážeme něco ovlivnit, máme šanci tomu porozumět.

Stojí tu tedy „mysl“ proti „účelu“. Účel směřuje do budoucnosti, a proto svazuje život s pravdou (jako souladem s účelem) a s dobrem (jako cestou k němu). Konec románu naopak iniciuje ohlédnutí zpět do minulosti, nikoli aby byla souzena z hlediska pravdy a dobra, ale aby jí bylo porozuměno.

Je příznačné (a vidíme to i v dalších textech a podcastech Klíčové a Bělíčka), že tento typ aktivistické kritiky sledující účelovost literatury vyzdvihuje žánr autofikce. Právě zde totiž konec zůstává otevřený, neboť je svázán s biografií autora, a může tedy dále pokračovat. Tím, že autofikce ruší distanc mezi hrdinou/vypravěčem a autorem, stejně jako mezi vyprávěným příběhem a realitou (neboť autor je ochoten nést za příběh morální odpovědnost), umožňuje přímou konfrontaci s jeho názory a postoji a dává literatuře příležitost působit výchovně (exemplárně); počítaje v to i hypotetickou možnost čtenáře podílet se na dalším vývoji příběhu tím, že se pokusí změnit svět.

7. JAZYK

Dalšími projevy takového přístupu k literatuře je malá pozornost, kterou kritika věnuje jazyku, stylu či kompozici díla. Tyto atributy literárního díla totiž nenavazují bezprostřední vztah k vnější skutečnosti ani je nelze spojit s etikou. Jakožto projevy estetické funkce je lze poměřovat pouze předchozí literární tradicí a hodnotit v tomto směru jejich originalitu, která však pro tento typ kritiky nepředstavuje zásadní hodnotu.

A naopak: jazyk kritiky se vyhýbá tradičním literárním termínům a k popisu díla využívá jazyk společenských fenoménů (toxická literatura, retraumatizace, přežívání, predátor a tak dále). Čímž rovněž ruší autonomii literatury a vtahuje ji do aktuálních společensko-politických sporů o hodnoty.

PROČ? A PROČ NE

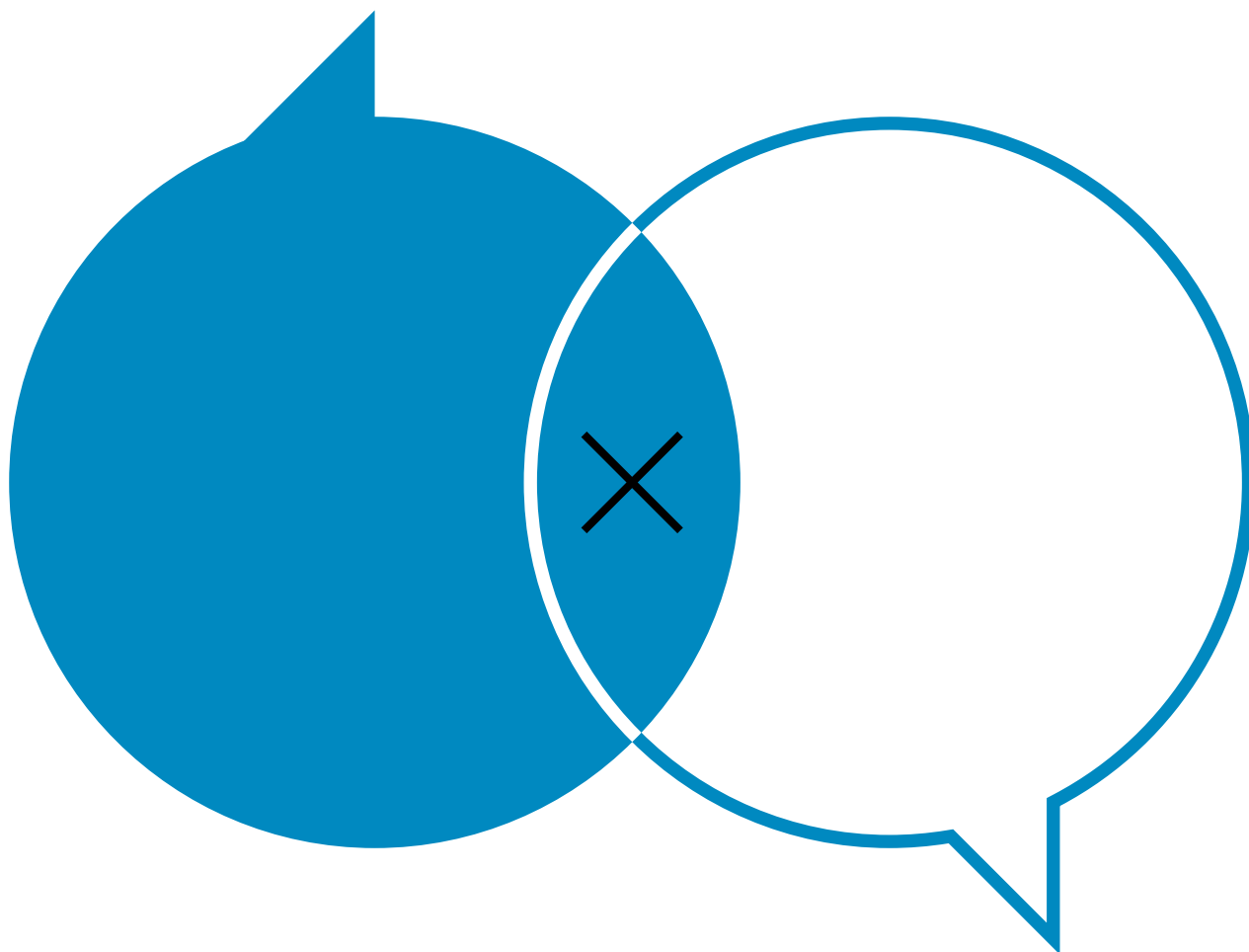
Postoj k literatuře, který se vymezuje proti jejímu tradičnímu pojetí jako fikčního světa, může být ale do jisté míry pochopitelný.

Je zřejmé, že zkušenost člověka, kterou dává všanc literárnímu dílu, aby ji přeskupilo, rozbilo nebo propojilo do jiného příběhu, není dána pouze jeho vlastní minulostí, ale ovlivňuje ji také pohled do budoucnosti. Ten je v době klimatických změn, politické, bezpečnostní, ekonomické i etické nejistoty a dějinného přehodnocování stále více kolektivní.

Z této pozice lze rozumět i přístup k literárním dílům, který je chce interpretovat jako součást aktuálního světa procházejícího dějinnou proměnou, a který v nich proto zvýrazňuje politické, etické či ideologické odkazy a žádá od nich jednoznačné postoje.

Současná literatura ale stále ještě vyrůstá z jiné tradice, která proti kolektivní (ideologické, politické, etické...) perspektivě staví osud jednotlivce. Tím není řečeno, že autor jako člověk nepodléhá kolektivním vizím a interpretacím světa, ale to, že jej při psaní vede literární tradice primárně jinudy: cestou jedinečného, originálního příběhu, který chce být záměrně jiný, než jsou ostatní příběhy a „novinové“ verze světa a společenské narativy.





Z literárního textu tudíž nelze bezprostředně usuzovat na autorův světonázor a jeho etické postoje tak přímočarým způsobem, jak to činí Bělíček, Klíčová nebo Votavová. Přesněji řečeno: i kdybychom na okamžik připustili, že Aleně Mornštajnové skutečně šlo o to, zpochybnit věrohodnost obětí, pomoci predátorům, demonizovat přírodu a hájit kapitalismus, musíme připustit i to, že na druhé straně existují čtenáři, kteří to takovým „kolektivním“ způsobem přečtou a od literatury tento typ názorového sdělení očekávají. Jinak by její snaha přirozeně postrádala smysl.

Taková komunikace zatím zjevně nenastala, což je patrné z toho, že ono politické a etické čtení románu *Les v domě* nevzniklo spontánně mezi čtenáři, ale vyšlo z prostředí aktivistické kritiky, odkud se šířilo na sociálních sítích, a ani tak vpsledku nepanovala úplná shoda na tom, co je na knize všechno špatně.

PŘÁNÍ OTCEM MYŠLENKY

Pokud by se prosadilo politické a etické rozumnění literárnímu dílu a budeme-li ochotni se na něm skrze sociální sítě domlouvat (například tím, že přijmeme interpretaci někoho, kdo je pro nás autoritou), změní to podstatně kritéria hodnocení literatury.

Z interpretace díla budeme vylučovat všechno zvláštní a nejednoznačné, co se nějak vzpírá naší zkušenosti, a naopak budeme vyzdvihovat to, co odpovídá (nebo naopak neodpovídá) obecné představě o ideálním stavu společnosti, na němž jsme se dohodli. Po literatuře pak budeme žádat jednak pravdu (jako souhlas s touto představou) a jednak dobro (jako způsob, jak tuto představu naplnit). Což se projevilo v případě *Les v domě*. Pokud není dílo verifikovatelné (ve smyslu souladu se zkušeností „typické“ oběti nebo seznamu sekundární literatury) a pokud není eticky ve shodě se společenským narativem (pozitivní obraz oběti a negativní predátora) a neukazuje-li cestu k nápravě společnosti, je odmítnuto nikoli z hlediska škály estetické libosti (na čemž by se kolektivní shoda hledala těžko), ale jako zlé, falešné a škodlivé, což jsou kategorie, na nichž se budují kolektivní etické postoje naopak lehce.

Pokud takovýto etický přístup k literatuře nemá být jen sebeuspokojující demonstrací vlastního dobra, musí vycházet z přesvědčení, že literatura má reálnou moc svět změnit.

Náklady knih Aleny Mornštajnové se pohybují ve statisících výtisků a autorce se věnuje velká mediální pozornost — odtud může pramenit představa kritiků o její politické síle a možnosti manipulovat se čtenáři. Množství prodaných výtisků však samo

o sobě ještě o ničem nevyovídá. Potřebné jsou další dva předpoklady: vůle autorů tímto způsobem konstruovat literární text a vůle čtenářů řídit se podle románů v reálném životě.

Literatura ani spisovatelé však již přinejmenším čtvrt století neslouží jako autority, které by hýbaly společností, a čtenáři od románů neočekávají politické nebo hodnotové postoje. Pravdou spíše je, že jsme si zvykli brát literaturu jako zábavu (kratochvilnou, emocionální nebo intelektuální) a spisovatelky a spisovatelé sami se zrekli své veřejné role a komentování společenských a politických (ale bohužel i literárních) problémů, což by případně mohlo také jejich díla spojovat s politickými a etickými vzkazy. Klíčová a Votavová ale samy hovoří o tom, že čtenáři chtějí především „hrůzu“ a „zlo“ a ke společenskému kataklyzmatu to nevede. Domnívat se proto, že by spisovatelé a literatura mohli dnes něco ovlivnit, že jsou mluvčími a svědomím národa (což ani nikdy nebyli), je stejně naivní jako představa konzervativců, že kdysi existoval přirozený stav demokracie nebo tradiční rodina.

DOBŘÁ A ZLÁ LITERATURA

Přesto však zmiňovaní kritikové chtějí literaturu poměřovat především z hlediska jejich společenských dopadů: „Je nutný začít klást na autory a autorky mnohem větší nároky. Přestat obhajovat totální banalitu ‚svobody psaní‘ (tvl, chápeme to úplně všichni, přestaňte s tím votravovat),“ píše Fila a požaduje „zaměřit se na to, kdo dělá svou práci poctivě a co jí chce skutečně dosáhnout“.

Jonáš Zbořil to posunuje ještě dál: „Existují dnes mnohem větší morální nároky na literaturu, a pokud Alena Mornštajnová napíše knihu o obětech sexuálního zneužívání a pokud se dostane do nějaké morální šedé zóny, musí počítat s tím, že ta kniha přestane být přesvědčivá. [...] Někteří lidé tvrdí, že v literatuře to vůbec nemá hrát roli. Ale já si myslím, že doba se mění a že morální nároky na autory a jejich díla a texty budou vyšší.“

Ke Zbořilovu postoji se přihlásil také výbor českého PEN klubu, který svobodu tvorby ve vztahu k morálním otázkám označil za teoretickou. A fakt, že píše „velmi nečernobílé postavy“, vyčítá Mornštajnové i Votavová, neboť „v *Tichých rocích* zpochybňuje jednoznačně negativní hodnocení angažmá v komunistické straně, v nové knize zpochybňuje věrohodnost obětí“.

Vyšší morální nároky na literaturu tedy znamenají vystoupit z „šedé zóny“, kde se dobro a zlo problematizují a stávají nejednoznačnými, a zaujmout jasný etický postoj. V tomto směru má být literatura kontrolovatelná nejen ve vlastním textu, ale také na obou koncích tvůrčího procesu: jak na straně inspirace (autor nese odpovědnost za zdroje, z nichž vychází), tak na straně účelu (je zodpovědný za morální jednoznačnost díla).

Klíčová pak dokonce tvrdí, že: „Argumentace absolutní svobodou literatury také souvisí s privilegiem těch, kdo ji hlásají, neboť skrze ni především upevňují své zájmy, své interpretace světa. Těmto ‚majitelům literárního hlasu‘ samozřejmě vyhovuje postmoderní cynismus říznutý neoliberální představou, že příběhy tak nějak leží na chodníku, stačí je sebrat.“

Svoboda je tedy (s ohledem na narativ oběti, o němž jsme mluvili na začátku) vnímána jako privilegium moci, a má být tudíž omezena privilegiem pravdy a dobra.

Stavět proti sobě společenské dobro a fikční literaturu je boj, který žádné ze stran nemůže přinést prospěch. Svoboda umění spočívá nikoli v tom, že problematizuje dobro nebo jej pojmenovává jako zlo, ale že ukazuje různé možnosti lidského bytí, aniž by je morálně soudila.

Vymýt zlo ze společnosti pak nelze tím, že budeme žádat po literatuře, aby psala ve prospěch dobra, neboť, jak ukazuje minulé století, to dopadá většinou naopak.

Pokud se totiž literatura ztotožní s apriorním dobrem, způsobí, že jej člověk přestane *a posteriori* hledat ve svém životě. Upírat mu toto aposteriorní přemýšlení o dobru tím, že budeme po literatuře chtít, aby ho *a priori* vyjadřovala, tedy znamená učinit člověka důvěřivým a manipulovatelným.

Jedině umění je totiž sférou, kde se lze potkat se zlem, aniž bychom s ním museli bojovat, a kde máme šanci mu porozumět, abychom se mu pak lépe bránili v reálném životě. Porozumět mu je důležité i proto, že zlo je svůdné a přesvědčivé tím, že musí vyvinout důmyslnost a tvořivost, neboť je přestoupením dobře strážené etické hranice. Dobro si nárokuje souhlas, zlo vyžaduje důvod, k jehož pochopení je nutná empatie. Proto nám bývají záporní hrdinové často sympatičtější, abychom pak o to víc byli na konci příběhu sami sebou zděšeni, a dospěli tak ke katarzi a sebepoznání. Umění tedy přestává být věrohodným ne tehdy, když neodpovídá realitě, ale když začne vynášet přímočaré etické soudy.

POPŘENÍ TRADICE

Snaha podřít dílo etickým hodnotám, jejichž hierarchii určuje aktuální společenská diskuse nebo názorový proud či ideologie, není nic nového. Umění vždycky stálo v jistém napětí se společenskými normami a čelilo pokusům o regulaci. Současná situace je specifická v tom, že tendence ukončit dohodu o autonomii (kterou v průběhu staletí umění vybojovávalo, až se stala součástí jeho podstaty) a hnát autory k morální odpovědnosti vycházejí nikoli z politických kruhů, ale z prostředí umění, které ji dosud vůči takovým tendencím hájilo (jak ukázal případ Frličkyovy hry).

Etický obrat nicméně představuje silné pokušení, neboť nabízí literatuře možnost podílet se na proměně společnosti šířením dobra: citlivosti k menšinám, obětem, přeživším či jakkoli znevýhodněným skupinám, které pocítují nějakou formu mocenského útlaku ze strany „silné většiny“. A zastávat se jednotlivce vůči jakékoli opresivní moci přece bylo vždy jedním ze základních literárních schémat!

Jenže spojit se účelově s dobrem znamená naopak vlastní tradici popřít. Tradice je přitom z hlediska estetiky zásadní kategorií, která pro autory a čtenáře představuje prostředek dorozumění a současně etalon, vůči němuž se vymezují umělecké hodnoty, jako je originalita. Z hlediska etického je naopak mnohem důležitější budoucnost. Ta představuje ideální stav, k němuž má společnost dospět, a úkolem všech (včetně literatury) je tedy vychovávat a probojovávat k ní cestu. To se týká i minulosti, která nepředstavuje nic definitivního, a už vůbec ne hodnototvorného, a je tudíž možné do ní účelově vstupovat a měnit ji. Což se projevilo například v nedávné diskusi nad změnami v knize Roalda Dahla *Karlík a továrna na čokoládu*. Lze přitom jen těžko předpokládat, že se nová generace dětí stanou citlivějšími, pokud v jedné šedesát let staré knize nahradíme slovo „tlustý“ výrazem „mohutný“ (případně provedeme i řadu jiných změn). Pokud už dítě umí číst, je kromě soudobé literatury neskonalé víc „vychováváno“ internetem a sociálními sítěmi, kde se setkává se zcela otevřenými formami šikany, rasismu či xenofobie. Podobné retušování v případě literatury pro dospělé pak z hlediska výchovy nedává smysl vůbec.

Potřeba měnit minulost na základě aktuálních etických norem má ale jiný důvod. Minulost je obětmi (menšinami a obecně slabšími), respektive jejich mluvčími identifikována jako jedna



z forem opresivní moci (v souvislosti s Toy Box se psalo o tom, že sexuální násilí je také důsledkem patriarchátu), která je spoludopovědná za dnešní stále ještě nepřijatelný stav a která (v podobě tradice) brání zásadní a okamžité změně. Abychom mohli měnit přítomnost a dospět k lepší budoucnosti, je tedy třeba minulost odsoudit a opravit. Jde o symbolická gesta, která demonstrují fakt, že etický narativ, který sdílíme, je univerzální, a minulost a tradice nemohou být překážkou, kvůli níž by bylo nutné měnit svět evolucí a ne revolucí. Jakkoli je nutné společenský a institucionální postoj k obětem a menšinám změnit, nelze toho docílit obviňováním a opravováním literatury.

Vytrácí se tím nejen historické povědomí o tom, kým jsme skutečně byli, ale relativizuje to i tradici jako způsob vzájemného dorozumění, které nelze nahradit vizí ideální budoucnosti, neboť tu si nakonec každý představujeme jinak.

KDYŽ NEVÍME, JAK BÝT KRÁSNÍ, BUĎME ALESPON DOBŘÍ

Etický obrat však může být nakonec úspěšný hlavně proto, že literatura v posledních desetiletích ztratila ponětí o sobě samé. O tom, co je a není a k čemu je na světě, a tím přichází i své hranice a obranné mechanismy. Autoři se k literatuře nevyjadřují, nereflektují její vývoj a tradici, a nemluví o tom, proč píšou a proč píšou právě tak, jak píšou, ostýchají se mluvit o sobě jako o spisovatelích a pouze tiše konstruují zápletky. Proto necítí ani žádnou oborovou sounáležitost, nepotřebují spisovatelské organizace, které by z nich tvořily společenskou sílu a ovlivňovaly podmínky, za jakých literatura funguje ve společnosti.

Ještě horší však je, že na to samé rezignovala i literární kritika, která tím zcela zpochybňuje svou podstatu a autoritu. Kritika dnes už fakticky pouze doplňuje redakční práci, upozorňuje na věcné a jazykové chyby a jejím jediným měřítkem (v dobrém nebo špatném) je pozice na žebříčku prodeje. Případně, jak o tom psal Pavel Kosatík, nadšenecké fandovství nebo názorové válcování.

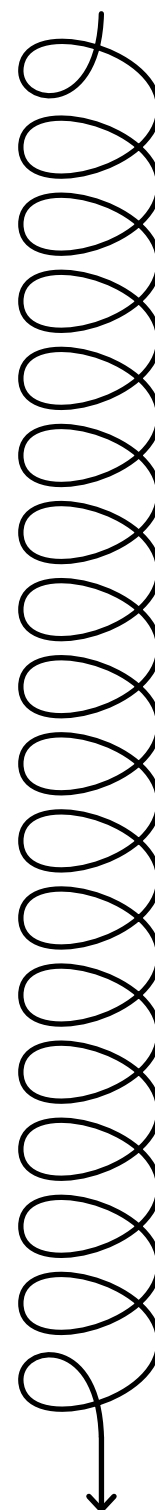
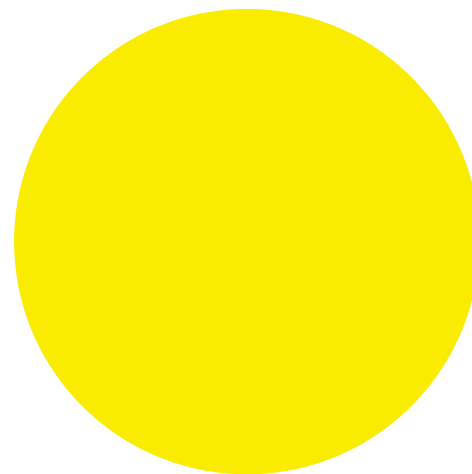
Pokud však literatura sama nepromyslí své autentické hodnoty, nekalibruje podle nich kritická měřítka, pokud si není vědoma své výjimečnosti a nehájí svou autonomii, je zcela pochopitelné, že do ní začnou vstupovat kritéria zvenčí. Že se stává pouze jedním z hlasů aktuální společenské debaty a je na ni vyvíjen tlak, aby se podřídila etickým normám, když už nemá ty estetické, které by ji bránily.

Pro určitou část kritiky (zřejmě i pro některé autory) může být podřízení se těmto kritériím východiskem z intelektuální i tvůrčí bezradnosti. Svůdnost takového přístupu je nasnadě: etika jako hodnotové měřítko je absolutní a pro všechny stejná, není elitářská a je naplnitelná i průměrnými autory. A na rozdíl od estetiky nepřipouští ani velké tvůrčí pochybnosti.

Ani kritikova autorita pak není odkázána na objevené čtení a originální myšlení, ale pramení jednoduše z toho, že mluví za kolektiv a hodnoty, které sdílí. Nebo za ty, kteří v literární komunikaci sami hlas nemají, a jsou tedy vůči literatuře bezmocní (menšiny, oběti, naivní čtenáři či děti).

A konečně: odmítnutí svobody je výrazem sebepopření a jako takové jedním z intelektuálně nejpřitažlivějších gest. „Existuje cosi jako flagelantství intelektuálů,“ řekl Milan Kundera v rozhovoru s A. J. Liehmem, „s rozkoší dávají za pravdu těm, kteří jim odnímají svobodu. Pochopit pravdu proti sobě — k tomu je zapotřebí velkého rozumového výkonu, který intelektuálovi lichotí.“ Sebepopření však nejčastěji končí popíráním těch druhých.

Autor je esejista a spolumajitel nakladatelství Host.





HRNEČKU, KŘIČ!

Štěpán Šanda

BÝVAL TO RAJC

Josef Chuchma

VYNALÉZÁNÍ TEXTU

Publicistická anketa o možnostech psaní

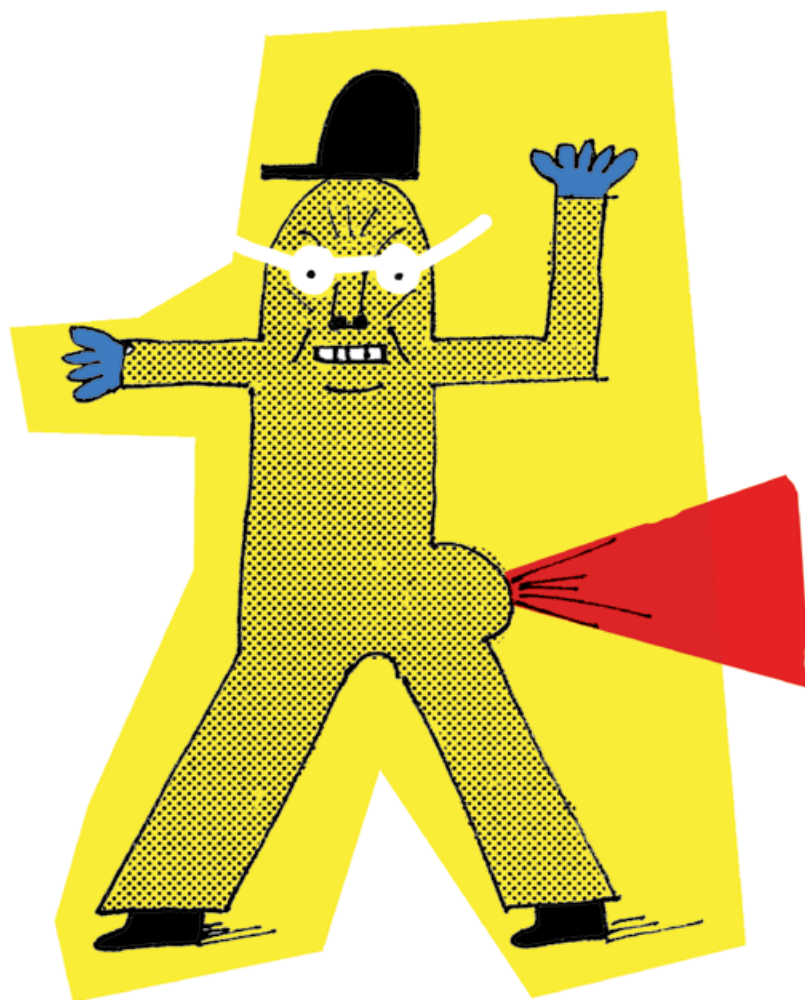
JAK NAPSAT HUDEBNÍ RECENZI V SEZONĚ 23/24

Pavel Klusák



ČESKÁ KULTURNÍ PUBLICISTIKA

Ilustrace Přemysl Černý



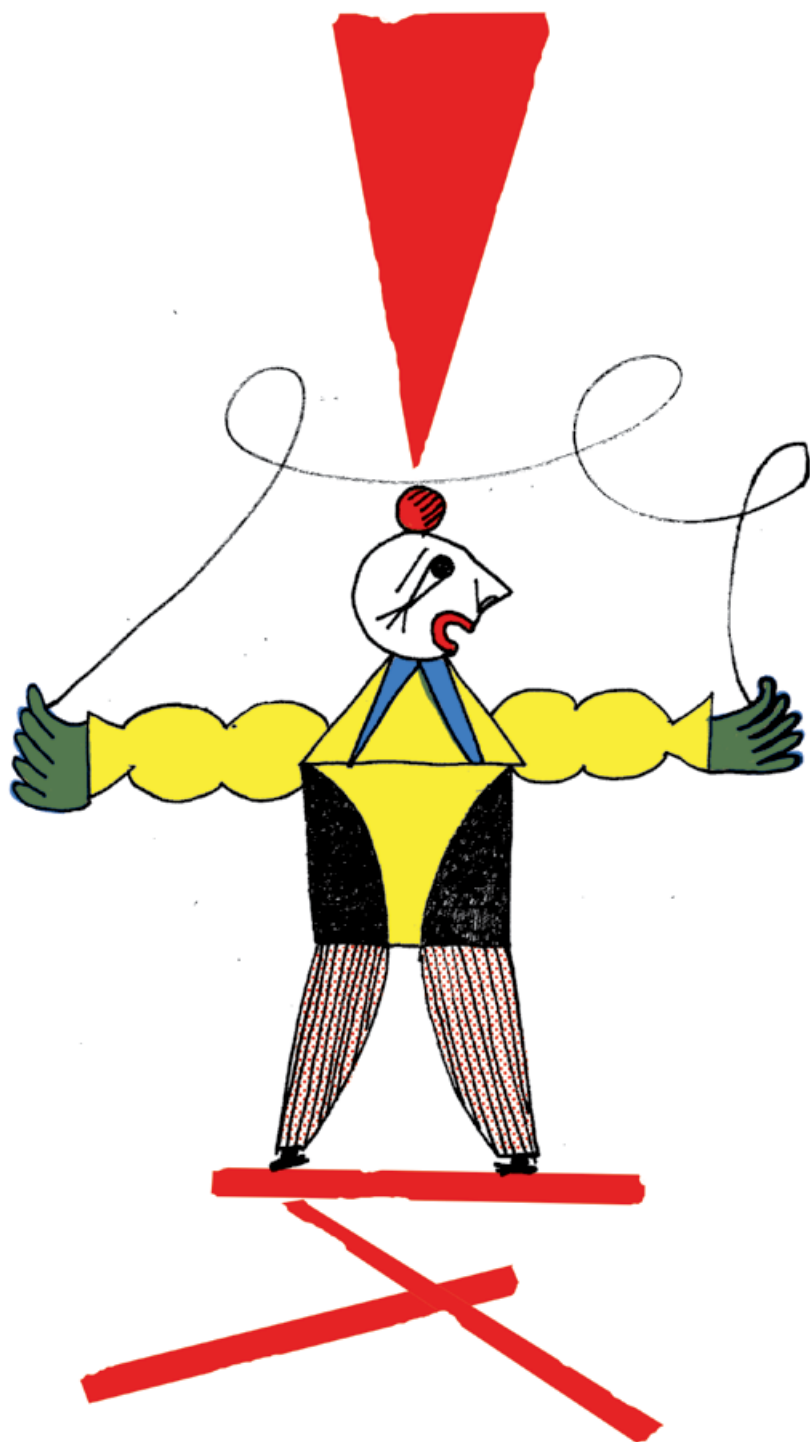
„Nadšením nájem nezaplatíš,“ zní už pár měsíců českým kulturním prostorem heslo kulturních novinářů a publicistů. Přidává se k mnohohlasu lékařek, učitelů, vědkyň nebo umělců, kteří upozorňují na to, že za současných podmínek není jejich profese udržitelná. A systémové podhodnocení se propisuje i do podoby samotných oborů a jejich výstupů — psaní o kultuře nevyjímaje: když se tím nedá uživit, proč to nějak kultivovat. „Zbývá mi alespoň to nadšení?“ ptá se proto za všechny publicisty v tomto čísle Štěpán Šanda.



HRNEČKU, KŘIČ!



Štěpán Šanda



Zprávy o stavu kulturní novinářiny jí v posledních letech předpovídají jasnou trajektorii: ke dnu. Není kam psát, a když už, tak za mizivé peníze. A publicisté a publicistky se nejenže nemohou svým oborem uživit, ale ztrácejí rovněž zpětnou vazbu, kontakt s kolegy a možnost kritické diskuse nad vlastními texty. Jako by existoval pouze mailový klient a textový editor a psaní se odpoutalo od komunikace. Starší generace novinářů může alespoň vzpomínat na lepší časy — ta mladší vstupuje do světa rychloobrátkových textů bez adresáta.

Nerad přicházím pozdě. Tentokrát to ale nezvládám, a tak zadýcháný střídám rychle jednu nohu s druhou, jako by to moje zpoždění mohlo smazat. Mířím do prostoru Planety Za, podniku navázaného na klub Ankali v pražských Vršovicích, na schůzku lidí, kteří čelí podobným problémům jako já. Na jaře se tu sešla přehlídka kulturních publicistů a publicistek, aby diskutovali o stavu oboru, který se zdá na vymření. Tedy alespoň co do ekonomických podmínek: česká kulturní publicistika je navzdory finančnímu ohodnocení až v pozoruhodné kondici; co se týče pestrosti autorů a autorek, jejich rozhledu, témat, o nichž píšou, i podob zpracování. O kultuře je prostě radost si číst, říkala mi o pár měsíců dříve novinářka Táňa Zabloudilová.

„Nadšením nájem nezaplátíš“, zní o několik týdnů po vršovické schůzce název iniciativy/platformy, kterou spoluzaložili právě Táňa Zabloudilová, publicista a akademik Miloš Hroch, šéfredaktorka *Artalku* Anežka Bartlová a později se rozrostla ještě o Hanu Řiřicovou z Radia Wave. Nešli jsme „dělat kulturu“, abychom byli milionáři, ale tady už jde jen o možnost vést důstojný život, chci říct, když mě pozvou jako hosta za iniciativu do jednoho červnového dílu *Akcentu* na Českém rozhlasu Vltava. Nedostanu se k tomu.

Celou dobu mi přitom vrtá hlavou: zbývá mi alespoň to nadšení? S odpovědí váhám.

V PETRIHO MISKÁCH

Když otevřu dveře, v kruhu už sedí mnoho z těch, které považuji za elitu tuzemské

reflexe kulturního dění. Někdo chybí, ale spousta známých a respektovaných tváří tu je. Ale sedí tu i lidé jako já, začínající autoři s problémem se někde uchytit a proměnit psaní v obživu. Táňa ohlašuje, že dnešní, teprve druhá schůzka naší obce bude osobnější. Každý dostane slovo, aby se podělil o své zkušenosti a svěřil se s pocity vážícími se ke krizi kulturní publicistiky. Mladí, začínající se tu střídají s ostřílenými, kteří zažili několikrát proměny mediálního trhu a teď postupně vyhlížejí snad jeho záchranu, možná jeho zánik. Staré dosud neumřelo, nové se nezrodilo.

Možná že můj pozdní příchod vystihuje marasmus, v jakém se moje publicistická generace ocitla. Snažíme se svižným krokem srovnat se situací, která začala dávno předtím, než jsme vyrazili z domu. Zadýcháváme se ve snaze předběhnout čas, když ne chrlíme, tak alespoň vykašláváme články, recenze, rozhovory, možná i eseje či snad kritiky v naději, že si nás přece někdo všimne a že někde tam v dáli, s každým dalším publikovaným textem, už čeká místo v redakci, kde se dá psaním uživit.

Jenže kulturní rubriky jsou osekané, často je tvoří pouze jeden editor, s nímž si akorát lze čile mailovat, co a kdy pro něj napíšeme. A pokud má člověk to (ne)šťěstí a dozví se výšku výdělků některých svých vzorů, najednou zjistí, že možná není o co stát. Promiň, tvoje psaní zadarmo s nadějí, že ti později přinese živobytí, připomíná spíše pověstného osla umořeného stonásobným ničím než rychlík ke štěstí. Pár lidí podobně starých jako já se k této nadějeplné práci bez nároku na odměnu stejně přiznalo. Jedna studentka a aspirující publicistka — její

zápal je obdivuhodný — vyprávěla o svém studiu, jedné práci v drogerii a psaní po nocích, aby budovala a přizivovala perspektivu publicistické kariéry. Všichni se víceméně od vidění známe, sledujeme své Instagramy a zřejmě si navzájem čteme i texty, každý však jedeme víceméně sám za sebe. Ne so-becky nebo egoisticky, prostě jsme oddělení jako rozličné a zároveň příbuzné bakteriové kultury v Petriho miskách. Bez možnosti se spojit a růst společně.

Na druhé straně o svých zážitcích vyprávějí veteráni kulturních rubrik, kteří od devadesátých a nultých let prošli různými redakcemi, případně našli jednu, v níž kotví dosud. Jejich perspektivu si ještě umím představit, vidět se v jejich situaci dokážu už hůře, minimálně kvůli publicistické práci, která přináší víceméně stabilní odměny. Rozruch vyvolá vedoucí jednoho velkého média dávajícího prostor kultuře, když vyjádří zklamání a postěžuje si, že jedna autorka po pracovní době neopravila chybu v článku na webu. Mladí prý nechtějí pracovat, lpěním na pracovní době se nikam nedostanou (upřímně, když už se nikam dostat nemůžeme, chceme to mít alespoň hezké). Kolikrát a z kolika míst už jsme to slyšeli... Nezlobím se na něj, chápu ho. Koneckonců si třeba uvědomuje, v jak výjimečné pozici se nachází, a nechce to pokazit. Nikdo nechceme, ani my na našich čekajících, neexistujících a o to vratších pracovních místech.

Řada dojde také na Pavla Turka z týdeníku *Respekt*. Na Fakultě sociálních věd Univerzity Karlovy ke psaní o kultuře vede seminář. Vypráví, jak ho mrzí, že se na kurzu teprve nedávno rozhodl dopředu avizovat, že kulturní publicistika je ve stavu,

V těch několika letech samotářské snahy psát dobře, srozumitelně a snad i předat nějakou myšlenku se do mě nejhlouběji a zároveň plíživě zaryl pocit, že je to zbytečné, že jen marním čas.

v jakém je: nikdo vás nezaměstná, když píšete pro velká média, čeká vás odměna přibližně od patnácti set do tří tisíc korun za text. Jsou to jednoduché počty — abyste dosáhli alespoň minimální mzdy, musíte napsat cirká šest článků za ony tři tisíce. Za týden je přítom reálné, pokud ve vás nedřímé génius, šílenec nebo grafoman, zvládnout s rešeršemi, jinými přípravami a samotným psaním asi dva takové články. Vypětí všech sil dá dohromady deset textů za měsíc. K tomu pro mnohé začíná hra o přežití ve velkém městě, které rozkládají vysoké nájem, nedejbože cena nemovitostí — že by si kulturní publicisté vydělali na byt, je jen vtíp. Média však nemají většinou ani tolik peněz, aby zaplatila jednomu autorovi část měsíčního příjmu. Oněch deset dlouhých a honorovaných hypotetických článků za měsíc je totiž jen opravdu teorie. Nabídka dodávky třeba jen čtyř článků za měsíc by jakékoli redakci většího média zřejmě přišla naprosto nemyslitelná, nebyla-li by však zadarmo nebo za výrazně sníženou taxu. Mizivé možnosti materiálního zajištění vedou k deziluzi a ztrátě motivace: při psaní se najednou můžete trochu zdržet, vaše živobytí se od něj neodvíjí; najednou zjistíte, že článek píšete déle, než jste chtěli. S každou uběhlou minutou se snižuje hodinová sazba. Tempo ještě víc

zpomaluje. A pak se snažíte vzpomenout: proč to dělám?

NA SAMOTCE V KAVÁRNĚ

Pavel Turek na jarním, terapeutickém, jak se mu začne přezdívat, setkání kulturní publicistiky proto říká, že s druhým vyučujícím a zároveň zakladatelem iniciativy „Nadšením nájem nezaplatíš“ Milošem Hrochem už tolik nekladou důraz na psaní samo, jako spíše na předání alespoň kritického uvažování nad uměním a na jeho interpretaci, populární kulturu nevyjímaje.

Sám jsem do tuzemských kulturních rubrik pronikl díky Pavlovu semináři a následnému setkání s Milošem — první ve mně vzbudil pocit, že by mi to mohlo jít, druhý mi důvěřoval na základě našeho náhodného seznámení a konverzace nad rapovým uskupením Opak Dissu. První článek pro Radio Wave a o kultuře vůbec, který měl někde vyjít, jsem dával pokoutně dohromady v mezičase příprav přehledu zpráv v ekonomickém týdeníku, kam jsem tehdy docházel jako elév. Když ještě onoho léta roku 2018 Miloše „optimalizovali“ v Rozhlasu (jeden z náznaků, jaký je o poctivou reflexi kultury ze stran mediálního managementu zájem), předal můj další pokus už do čtrnáctideníku A2.

Covid očividně ovlivnil vnímání času. Uběhlo už pět let, co se snažím snad alespoň trochu důstojně přispívat k oné dobré kondici tuzemské kulturní publicistiky, kterou zmínila Tāna. Na zlepšování mých textů má obrovskou zásluhu právě Pavel Turek svou otevřeností, vstřícností, schopností vzbudit nadšení i toleranci k chybám a ochotou bavit se o psaní a konkrétních textech i poté, co nám svůj předmět uznal za splněný. Vždycky jsem se cítil trochu provinile, jestli ho wordovské dokumenty, s nimiž v zásadě neměl nic společného, vlastně neotravuji a jestli bych kroky, které se mnou probírá, neměl už dělat tak nějak sám od sebe. Uvědomuji si, že plnil a plní dál i pro ostatní roli mentora, takže má na vývoji české publicistiky jaksi nenápadnou, přesto podstatnou zásluhu. Všem, kdo začínají psát, bych přál mít takové štěstí.

Tento případ ale zároveň ukazuje na další důsledek postupného úbytku tuzemských kulturních rubrik. Nejenže si editoři, sami velmi vytížení, nemohou dovolit podrobnější zpětnou vazbu, ale autoři a autorky si většinou nemohou osvojit redakční rutiny. A ještě podstatněji — naše texty vznikají osamocně, v izolaci kavárenských židlí, knihovnických studoven, po večerech a nocích ve ztluměných místnostech našich domovů, na cestách nebo na klávesnicích občanských zaměstnání, čímž se ztrácí reflexe i obohacení dalšími lidmi, třeba i s jiným zázemím.

V těch několika letech samotářské snahy psát dobře, srozumitelně a snad i předat nějakou myšlenku se do mě nejhlouběji a zároveň plíživě zaryl pocit, že je to zbytečné, že jen marním čas. Jako byste křičeli do zdi. Nebo do hrnečku a potom jej obrátili ven v domnění, že ten křik někdo uslyší. K nikomu se nedostane. Mám komplikovaný vztah k vlastní práci, u čehokoli, co odevzdávám, čekám úzkostlivě na každou odpověď, potvrzující, že jsem nevystřelil úplně mimo cíl, že textu nehrozí, že ho čeká jen digitální zmačkání a přesun do koše, kde zůstane v zapomnění. Tudíž se jen těžko přemlouvám k dnes jediné možnosti kulturního publicisty, jak si říct o uznání, aniž by to vypadalo úplně nepatřičně — sdílení přes sociální sítě se srdíčky a palci ale brzy přestane stačit a se současným nastavením platform, které usilují, aby z nich uživatelé nikam neodcházeli, se mediální výstup stejně zobrazí jen hrstce lidí.

Po malých kapkách, jejichž množství se zřejmě u každého kolegy a kolegyně liší, tak odtéká vědomí elementárního smyslu, jehož potřebu u psaní vnímám



velmi silně nejen já. Pocit izolace pomalu ukousává jakoukoli vůli vyjádřit se, psát, přemýšlet, nadto v situaci, kdy fandom toho nebo onoho vede válku s jakoukoli kritikou, PR dostává v médiích snad větší prostor než kulturní novinařina a kdy prázdná podpora nepřichází ani z široké veřejnosti, jelikož tu si uzurpují zmíněné platformy. Když máte štěstí, jediné stvrzení vaší práce dorazí v podobě několika stovek okolo patnáctého dne měsíce, v němž text vyjde. Toto osamění zvyšuje konkurenční prostředí, v němž bojujeme o omezený prostor v kulturních rubrikách a jež zároveň vytváří další tlak v už tak dost nehostinném ovzduší: je možné se spolehnout pouze na sebe. Různí lidé se sice mohou nějak vzájemně inspirovat, ale setkání s takovými jinými úhly pohledu je nevynucené a zároveň nepravidelné. Praxe je nahodilá, nárazová, místo aby se zkušenosti postupně usazovaly, spojovaly a upevňovaly půdu pod nohama, vedou jen do močálu se zrádným terénem, který každý krok a pokus činí nebezpečně nejistým.

Proto je každá domluva s editorem na dodání textu náročným dilematem — zkusit zase pohlédnout do děsivé a obklopující prázdnoty bílé stránky? A proč? Nemám při psaní velkou sebedůvěru, jsem na něj sám a psaní se mi spíš tak nějak děje. Tuším, co píšu, ale zároveň jsem od toho zvláště odštěpený, vzdálený. Není to má priorita, ale přitom v tvorbě tkví příslib nějakého smyslu. Hotový text nakonec potěší a současně mi přijde jako zázrak, že se podařilo sestavit alespoň něco, co se na první — a v současnosti rychlé spotřeby i poslední — pohled nerozsype. Vmžiku však zmizí ve vířivce mediálního provozu, snad si jej stačil někdo všimnout. Kulturní publicistika se dnes odehrává na okraji zájmu a člověk snadno propadne syndromu podvodníka: nesebral jsem peníze a místo někomu lepšímu? Zpětná vazba nepřichází, pochyby zůstávají. Člověk pak utíká. Nemůžu psát, protože mám mozek rozstřelený nesoustředěností; mozek mám rozstřelený nesoustředěností, protože zrovna nedokážu psát. Přitom chci splnit úkol a alespoň na pár sekund, když odchází mail s přílohou, prožít pocit uvolnění a snad i dobře odvedené práce.

Psaní je dvojsečná zbraň, všechny pochybnosti s ním spojené prostupují chatrnou ochranou, již jsem si kolem vlastní osobnosti dokázal vybudovat. Se stále vzrůstajícím počtem textů, které jsem kdy odevzdal, se tak nějak očekává, že přece „umím psát“. Dá se psaní vůbec

umět? Není to činnost, kde by se dalo postupovat podle návodu s body A, B, C, pro realizaci konkrétního textu neexistuje návod na YouTube. Se stále vzrůstajícím množstvím bolesti, nejistoty, úzkosti, strachu, neschopnosti, zaseknutí, mentální paralýzy, spojenými s každým dalším textem, se s konstatováním, že psaní je řemeslo, nedokážu ztotožnit.

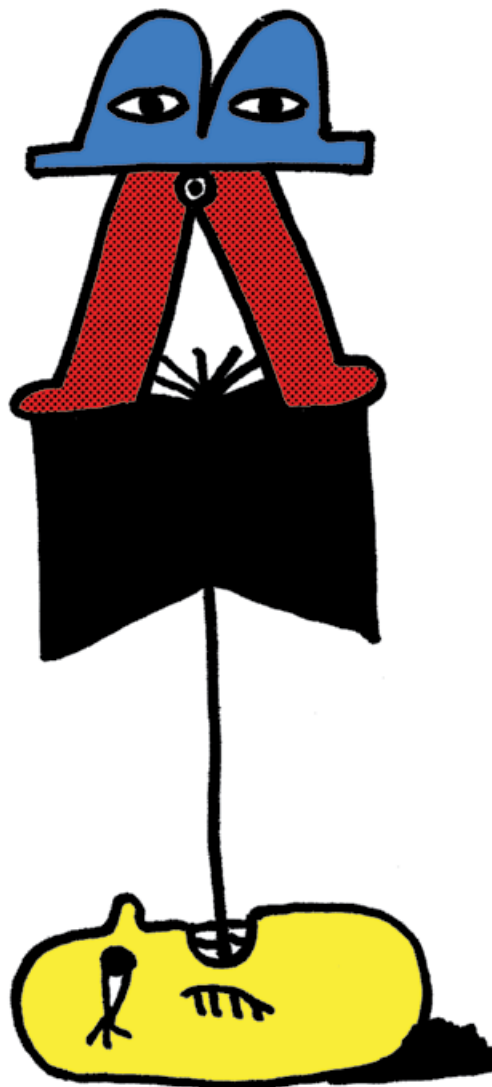
Ale pořád to z nějakého důvodu chci. Třeba aby se mi potvrdilo, že alespoň něco umím. Pořád je přitažlivé a kouzelné mít moc nad vlastním projevem. Chcete se podělit o své myšlenky, formulovat jejich fragmenty do něčeho smysluplného, něčeho, co přesahuje váš život a osobní zkušenost, činite si nárok na obecná hodnocení a tvrzení. Samotný proces takové formulace je však pořád velmi osobní, plný pachtění, nejistoty, strachu, radosti, zvědavosti, nudy nebo přemáhání. Jeho výsledek v sobě ukrývá paradox — když je text „dobře udělaný“, jako

by se vynořil zčistajasna, námaha potřebná k jeho finálnímu stavu se skrývá v neviditelné práci editorských zásahů a autorského přepisování. Tato mlha přispívá k romantizaci psaní jako něčeho, k čemu si člověk prostě sedne a ono se to stane.

Nestane, ne tak jednoduše.

Přišli jsme pozdě, to už je jasné. Kvůli podmínkám, kde taháme za kratší konec provazu, se vše týkající se psaní — rutina, standardy, zlepšování, kontinuita, patřičnost — vznášejí někde v oblacích nad námi. Sem tam z toho mraku zaprší, ale jen těžko se na takový déšť lze spolehnout. Období sucha jsou častá a krutá. Když se však nakonec sprška spustí, z hrnku se najednou ozve křik a někdo zakřičí zpět — a kvůli i díky takové prchavé chvíli sedám ke klávesnici znovu.

Autor je kulturní publicista.



BÝVAL TO RAJC



Josef Chuchma



Reflexe kultury v Česku zároveň zachází na úbytě i je ve skvělém stavu. Publikují se výborné texty, které nikoho neuživí. Jak se to stalo? Následující osobní poznámky budou nutně fragmentární, neboť za těch čtyřicet let, co se na půdě tuzemské kulturní publicistiky pohybuji, tomu nemůže být jinak. A budou pochopitelně značně subjektivní, i když se pokusím formulovat některé obecnější trendy a podmínky daného oboru.

Pracovat jsem začal v létě roku 1984, hned po skončení vysoké školy, ve společenském týdeníku *Mladý svět*, v jeho kulturní rubrice. Těch necelých pět a půl roku by si zasloužilo samostatný text přibližující provoz v tehdy velmi čteném a v zásadě respektovaném časopise, který nicméně působil pod ideologickým tlakem a v ekonomických podmínkách zásadně odlišných od dnešních. Omezím se proto na několik řádek o své pozici.

Téměř každý svůj text jsem osvětářsky považoval za něco, co by mohlo posunout — byť třeba jen o milimetr — hranice možného, co by mohlo a mělo upozornit na něco, co si zaslouží právo na existenci — ať v oblasti hudby, divadla, literatury, filmu, či obecně společnosti. Přitom šlo o právo na existenci v rámci takzvané povolené kultury, jenže hranice mezi tím, co bylo povoleno a co mohlo být zakázáno, byla nejasná a pohyblivá. Někdy byl jedinou metodou, jak to zjistit, průzkum bojem — zda vedení redakce přehlédne či skousne text o někom, kdo sice „může“ veřejně vystupovat či publikovat, ale stojí na okraji, přehlížen rozhlasem, televizí či *Rudým právem* a o němž se jinde téměř nepíše.

A byla tu ještě jedna rovina této mé činnosti, na niž několikrát došlo a která dokládá absurdnost poměrů. Totiž jisté „záchranářství“. Do redakce za mnou například přišel mladý umělec Tomáš Ruller, dnes již dlouholetý profesor na brněnské Fakultě výtvarných umění Vysokého učení technického. Od sedmdesátých let, kdy začal studovat sochařství na pražské Akademii výtvarných umění, se věnoval akčnímu umění, které na výtvarné scéně nebylo vítaným směrem, existovalo

v polooficiálním šeru. Ruller se dostavil s prosbou, zda bych o něm nenapsal, protože má potíže, „jdou po něm“. Vyhotovil jsem tedy nedlouhý text asi v tom smyslu, že i performance jsou hledáním cesty. Ruller text z *Mladého světa* pak mohl vzít a argumentovat, že na jeho tvorbě není nic protizákonného, když o ní hezky píšou v oficiálním médiu. Dneska to zní asi neuvěřitelně; také to jsou historiky z jiného světa. Proto se nyní přesunu do světa devadesátých let, který se z nynější perspektivy ovšem také může jevit jako neuvěřitelný.

Z JINÉHO SVĚTA

Stačilo několik málo měsíců po „sametu“ konce roku 1989 a na mediální scéně bylo vše jinak. Týden co týden vznikaly nové deníky a časopisy. Kultura v nich vesměs nebyla popelkou. Mělo to několik důvodů. Zpočátku existovala určitá celospolečenská shoda, že by se měly splatit všemožné resty za poslední půlstoletí nesvobody. V této nesvobodě to byla právě i kultura, co bylo oklešťováno, perzekvováno, dušeno. A byla to zároveň kultura, co napomáhalo vědomí, že ideologicky dusivého režimu je třeba se zbavit. Ostatně několik osobností z hudební publicistiky se na „sametu“ výrazně podílelo a rok 1990 jim přinesl dříve netušené výzvy a šance. Jiří Černý odmítl nabídku stát se ministrem kultury a založil časopis *Rock & Pop*. Vladimír Hanzel byl osobním tajemníkem Václava Havla. Jan Rejžek nastoupil do Kanceláře prezidenta republiky.

Obnoveny byly *Literární noviny*, časopis s legendární pověstí. Od jara devadesátého roku vycházely coby součást

Lidových novin a měly početnou redakci. Někjaký čas si to mohly dovolit, neboť *Lidovky* startovaly nejen s velkým kreditem, ale i nákladem (pokud se nemýlím, tak minimálně dvě stě tisíc výtisků, zatímco v srpnu 2023 činil jejich prodaný náklad něco málo přes devatenáct tisíc výtisků). Ostatně zmíněný *Rock & Pop* začínal někde na sto tisících výtisků! Byl hlad po lidech. Kdo chtěl psát, mohl, aniž to třeba uměl. Všichni se učili v běhu. Po určitou dobu byli členové redakcí celostátních tištěných médií (včetně kulturních rubrik!) vcelku privilegovanou společenskou skupinou. Platy pobírali nadprůměrné, někde přímo vysoce nadprůměrné. Honoráře byly v některých případech skvělé. Pamatuji si, jak jsem na ulici potkal Petra A. Bílka, který počátkem devadesátých let psal knižní recenze do zprivatizované *Mladé fronty* (pak *Mladé fronty DNES*) a říkal mi, že za rukopisnou stránku deník platí tři sta nebo pět set korun, teď nevím přesně, na tom ale nesejde, každopádně to byla na tu dobu výtečná suma. Vždyť od těch dob mzdy vzrostly zhruba desetinásobně, zatímco absolutní výše honorářů zůstává v roce 2023 v některých periodících prakticky na téže úrovni (to vím kupříkladu z *Divadelních novin*, kam přispívám recenzemi).

Týdeník *Mladý svět* se snažil, seč mohl, v nových podmínkách obstát, ale čím dál víc obsahově šlapal vodu. Redakci zasáhla fluktuace (v devadesátých letech byla u řady titulů výrazným rysem) a projevovala se únava a snižující se invenčnost. Témata, včetně kulturních, „kradla“ výrobně rychlejší deníková média i výrazově dynamičtější časopisecké tituly. Kromě toho se *Mladák* sunul k populáru a lidovosti,

kteřou jsem nechtěl následovat. V roce 1993 jsem tedy přešel do *Respektu*, ale ač jsem měl a mám ten časopis rád, po zhruba roce mi práce v něm přišla určitým způsobem svazující; především tím, že prostoru tam tehdy na kulturu nebylo tolik, kolik je v *Respektu* dnes, a nadto žánrově byla představa o publikovaných materiálech ze strany vedení redakce dost striktní. Dostal jsem nabídku, již jsem neodolal: přebudovat kulturní redakci *Mladé fronty DNES*. Princip byl: každý obor měl svého redaktora-garanta. Například Jiří Peňás literaturu, Marek Pokorný výtvarné umění, Vladimír Vlasák populární hudbu. Rubrika měla dva své editory. Tak jako celá tehdejší redakce *MF DNES*, i kulturní rubrika dbala na jasné oddělení své zpravodajské a názorové části. Kulturní dění tedy v deníku pokrýval celý tým interních redaktorů a editorů a k tomu široký okruh spolupracovníků. Seděl jsem celé dny od dopoledne do večera v redakci a řídil, četl, přepisoval a kontroloval. Pro specializované, řekněme odborné redaktory byl mnohdy řemeslný, ale někdy i morální problém napsat nestranné zpravodajské texty a současně publikovat recenze. Možná to byla iluze oněch let, ale skutečně jsem usiloval o nestranné referování o knižním, filmovém či hudebním provozu; věřil jsem, že to jde. Ovšem třeba taková kolegyně Mirka Spáčilová toto nezastíraně odmítala, protože měla své jasné žánrové a především osobnostní preference a mou koncepci torpédovala včetně různých zákulisních tahů. A kromě toho mě a lidi, které jsem do rubriky přivedl, považovala za elitáře, kteří čtenářstvu nejdou náležitě vstříc. Vedení redakce si Spáčilovou chtělo ponechat, protože takzvaně měla jméno, ale současně si bylo vědomo, že se snažím uplatňovat standardy, které platily i pro jiné rubriky. Bylo to ze strany vedení redakce pragmatické lavírování.

Je třeba mít na paměti i společenské souvislosti, v nichž kulturní rubriky ve zpravodajských médiích fungovaly. Tehdy totiž takzvané kulturní kauzy vnímala nepoměrně širší veřejnost než dnes. Kupříkladu spor kolem šéfa České filharmonie, když jím byl jmenován Němec Gerd Albrecht. Zcela vážně a vášnivě se vedly debaty o tom, zda dirigent německé národnosti může řídit přední české hudební těleso. Byl tu spor kolem Bojnického oltáře: slovenští politici osočili Českou republiku, že si chce toto středověké dílo přivlastnit. Na těchto „případech“ kulturní rubrika pracovala ve zpravodajském režimu, průběžně, od uzávěrky do uzávěrky, až do pozdních večerních

hodin, kdy se „zavíralo“ vydání pro Prahu a střední Čechy. Ještě pár roků předtím, v „osmdesátkách“, se kulturní rubrika *Mladé fronty* vyráběla s jednodenním předstihem, panoval v ní ospalý klídek. V půli „devadesátek“ vládl mezi kulturními rubrikami deníků ostrý konkurenční boj. Velmi se v nich sledovalo, co máme na stránkách „my“ a co na svých mají „oni“.

To byl svět deníků, z nichž některé si tenkrát držely statistické prodeje a jiné naopak zanikaly. A nemazlivou transformací procházel i svět časopisů, kulturní nevyjímaje. Kultura se stávala čím dál více zbožím, nabídka se rozšiřovala a rozšiřovala, publika se tudíž diverzifikovala a prodané náklady klesaly. Docházelo k prosevu. Už v roce 1992 se *Lidové noviny* zbavily *Literárních novin*, které začaly vycházet samostatně, což kromě menší čtenosti vzápětí přineslo personální redukci. Sláva *Rock & Popu*, který původně vydavatelsky zastřešovaly rovněž *Lidové noviny*, také netrvala dlouho, časopis zakrátko nuceně přešel na ekonomicky punkový provoz. Při dnešních diskusích o stavu kulturní publicistiky se nejednou vzhlíží k „devadesátkám“ jako ke zlatému věku, ale při bližším pohledu už tehdy můžeme pozorovat zárodky trendů, jež zdejší scéně dominují dnes a jsou předmětem kritiky a rozčarování lidí, kteří kulturní publicistiku chtějí provozovat nikoli na zájmové, nýbrž na profesionální úrovni.

Nemůžu však a nechci popřít, že kulturní publicistika jako profese byla daleko větší „rajc“, než je teď. Publikum recenze sledovalo pozorněji, nejmenší společný jmenovatel kulturní veřejnosti nebyl tak parciální jako dnes. Na scéně samozřejmě existovaly protivy i averze. Taková *Kritická Příloha Revolver Revue (KP RR)*, existující v letech 1995–2004, byla velmi často spíše metakritická, tedy uváděla ze svého pohledu na „pravou míru“ dosavadní ohlasy na nějaké dílo, což ale třeba mě, jenž nejednou byl objektem *KP RR*, vedlo k užitečnému zamýšlení se nad vlastním psaním. Navzdory třenicím však existoval, domnívám se zpětně, základní pocit sounáležitosti, který se někdy ke konci devadesátých let začal vytrácet. Jednotlivé obory a „party“ kolem periodik se postupně zakopaly ve svých pozicích, začaly si stačit samy o sobě a pro sebe, jazyky jednotlivých „publicistik“ inklinovaly k odborné hantýrce. Mělo to relativně objektivní důvody. Humanitní a uměnovědné obory se během devadesátých let na vysokých školách částečně už reformovaly a i díky

mezinárodním kontaktům se v nich počaly uplatňovat nové odborné standardy, což s sebou přineslo rovněž rozevírání nůžek mezi akademickými a oborovými publikacemi na straně jedné a „obecnou“ kulturní publicistikou na straně druhé, která mezi těmi, které měly odborné ambice, ztrácela kredit. A ruku v ruce s tím nastalo drobení mediální scény, které neustalo dodnes a jehož konce těžko dohlédnout.

Z NOVÉHO SVĚTA

Drobení samozřejmě nastalo s rozvojem internetu. Redakce papírových tiskovin byly vůči internetovým mediálním stránkám zprvu značně přehlížlivé, jen málo je braly na vědomí. Pamatuji si velmi dobře ty úšklebky, když vznikl portál *iDnes.cz*. Internetová bublina, která se nafukovala v druhé půli „devadesátek“, sice v roce 2001 splaskla a řada internetových firem těžce dopadla na ústa, jenže nejen ona. V tu dobu se začalo poprvé masivněji propouštět i v redakcích papírových médií včetně kulturních rubrik deníků. Prodeje už nebyly tím, čím bývaly.

V roce 2000 přešel z postu šéfredaktora *Lidových novin* do *MF DNES*, kde jsem vedl kulturní rubriku, Pavel Šafr. Ekonomickému propadu chtěl čelit populárnějším obsahem, přičemž se vztekal, když mu někdo řekl nebo někde napsal, že jde o bulvarizaci. Mně vytykal, že mám v kulturní rubrice málo „hvězdného“ obsahu, že takový materiál musí být v rubrice minimálně jeden denně. Dosavadní zacílení rubriky na seriózní mapování kulturního provozu Šafr nezajímalo, pro něho to bylo synonymum nudy. Byl jsem tedy ve vedení rubriky nahrazen, ne však z redakce vyhozen. Šafr jako zručný stratég věděl, že noviny nesmí ztratit — jak tomu říkal — kompetenci, akorát náročnější kulturní obsah vytlačil do takzvaných speciálních projektů (tedy sérií materiálů) a do stránek, jež se v novinách objevovaly jednou týdně. Tak dal vzniknout sobotní esejistické příloze *Kavárna*, což byl tah obdobný tomu, když předtím šéfoval *Lidovkám* a založil sobotní přílohu *Orientace*, která na rozdíl od *Kavárny* existuje dodnes.

Kavárnu jsem měl původně připravovat s Pavlem Kosatíkem. Ten si dobře spočítal, co za objem práce by to představovalo, a vycouval z toho (pro sebe udělal dobře, jinak by nenapsal tolik knih, kolik jich napsal). A *Kavárna* fakticky zůstala jen na mně s tím, že jsem měl na dva dny v týdnu k ruce editorku, která však



primárně pracovala v oddělení komentářů. Šafr si totiž dobře spočítal, že jsem workoholik, „dám to“ — a firma ušetří jeden plat. Tato *one man show* se konala od roku 2003, kdy *Kavárna* vznikla, až do mého odchodu z *MF DNES* do *Orientace Lidových novin* o deset let později. Nepíšu to zde proto, abych dojímal, nýbrž pouze a jen přibližuji podmínky, v nichž příloha vznikala. Ano, měl jsem na tu dobu slušný plat, ale také pravidelně propadlé týdny nevybrané dovolené. A během oněch deseti let, kdy jsem v *MF DNES* provozoval tu poněkud zvrácenou sólojízdu, k níž jsem si časem ještě dobrovolně přibral internetovou verzi *Kavárny*, notně pokročil obecnější proces „dekulturizace“ vlivných českých médií ve prospěch showbyznysu. Zpravodajsko-investigativní pokrývání provozních pohybů na tuzemské kulturní scéně téměř úplně zmizelo. Recenze „divných věcí“ se stávaly vzácností.

Těžký zásah redakcím způsobila ekonomická krize z let 2008—2011. Propady inzerce byly okamžité, drastické a vzápětí následovaly početné vyhazovy z redakcí. Z této rány se tuzemská mediální scéna už nikdy nevzpamatovala. Zahraniční vlastníci si spočítali, že zlatý mediální důl v Česku skončil. Tuzemští oligarchové zavětřili šanci ohlídat si svůj vliv a řadu médií koupili. Nastala nová kapitola. V *Orientaci LN* jsem vydržel čtyři roky a odešel jsem za okolností a z důvodů, jejich líčení si zde odpustím (mimo jiné pro nedostatek místa).

To už jsem se dostal téměř k současnosti. Jaká z mého pohledu tedy zhruba je dnešní tuzemská kulturní publicistika ve srovnání s tou z „devadesátek“ — abych vybral dvě markantně odlišné epochy? Nynější autoři a autorky mají neskonale snazší a širší přístup k informacím — a také k publikování. Platí se za to fragmentarizací scény a marginalizací jak jednotlivých příspěvků a titulů, tak kulturní publicistiky jako takové, neboť v babylonském mnohohlasu a v permanentním nadbytku podnětů je jednotlivými příspěvky nutně oslovován užší výsek publika. Autoři a autorky jsou vybavenější ve znalosti cizích jazyků. Stylisticky jsou ovšem velmi často rozbředlí a rozbředlé, protože internet, který se dnes stal převládající platformou, nezná striktní rozsahové omezení, pokud si jej pisatel(ka) neurčí sám. V publicistické kritice se už sotva vyskytnou osobnosti tak vlivné, jakou byl letos zesnulý Jiří Černý, i když on byl, přísně vzato, spíše citlivý vykladač daných osobností a děl než jejich „šaldovský“ soudce. Jestliže se chcete prosadit do širšího povědomí, musíte si

Těžký zásah redakcím způsobila ekonomická krize z let 2008—2011. Propady inzerce byly okamžité, drastické a vzápětí následovaly početné vyhazovy z redakcí.

jednak vybrat disciplínu, která má potenciál širokospektrálního zásahu, a tou je dnes především filmová a televizní tvorba, jednak musíte generovat aktivity, které přímo nesouvisí se sdělováním kritických soudů. Naznačím to na dvou konkrétních osobnostech. Před čtvrtstoletím byl uznávanou filmovou kritickou personou Jiří Cieslar. Dnes by arbitrárního postavení rád docílil Kamil Fila, přičemž na podporu toho provozuje — zejména na sociálních sítích (ale i kupříkladu filmem, k němuž svolil, aby o něm vznikl) — věci, které by plachému Cieslarovi snad ani nemohly být cizější.

A konečně, a nejspíš především: Když přehlédnou vývoj kulturní publicistiky za dobu, co jsem v ní aktivní, docházím k tomu, že je asi nemožné, aby nastaly podmínky, které zástupci nastupující nebo řekněme mladší generace mají za důstojné a férové. Onu důstojnost a férovost formulují tak, že by za své příspěvky měly dostávat honoráře, které by odrážely vložnou námahu a umožnily jim soustředěnou práci, nejlépe pak ještě za stálé podpory ze strany státu ve formě finančních úlev či podpor. Kde však brát finance při stále rostoucích mandatorních výdajích státu a jeho zadlužování? Dokonce i kdyby ty peníze byly, vyvstává široký vějíř otázek například ohledně toho, komu a za jakých podmínek u kulturní publicistiky přisuzovat takzvaný status umělce.

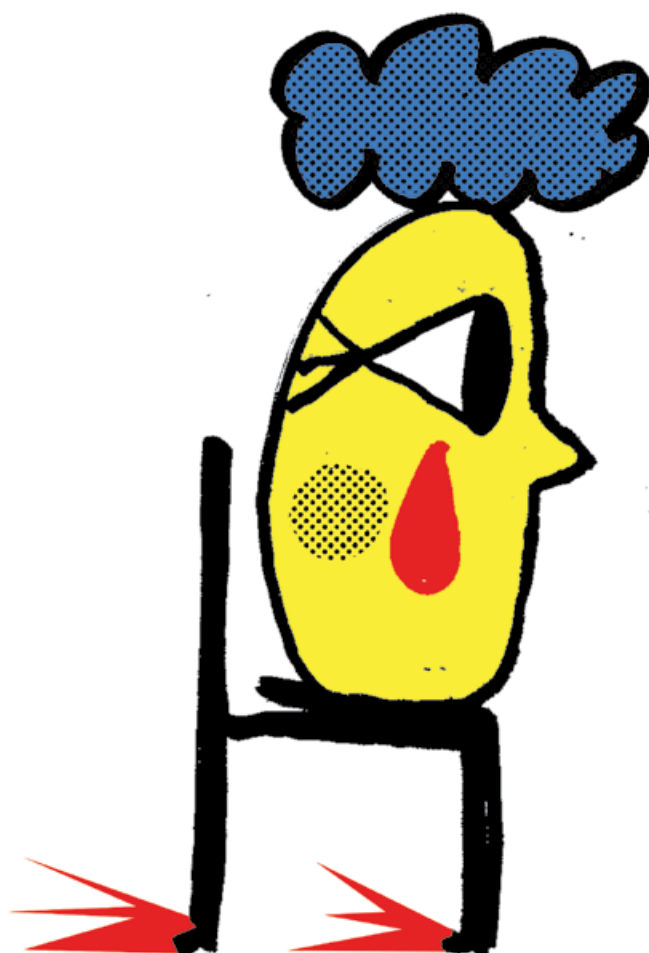
Tento text myslím jasně dokládá, že dnes je v kulturních rubrikách médií, která můžeme označit za velká či vlivná, menší počet redaktorských míst, než býval (viz třeba jediná redaktorská pozice „pro kulturu“ v početné redakci *Deniku N*). Provozní podmínky zdrsňely. Ale změnil se i společenský kontext. Kulturní publicistika není celkově méně, avšak parceluje se, jako se kouskuje společnost. Kulturní publicistika jako celek ztrácí na síle a vlivu (a to i kvůli stále důmyslnějším metodám PR, což tady nechávám stranou). Pro její aktéry je to vesměs a pochopitelně frustrující; nejsem v tom výjimkou. Recenze, kritiky, profily či analýzy budou i nadále existovat — mnohdy navzdory podmínkám, které autoři a autorky mají za nevyhovující, i když třeba získali redaktorské místo „pro kulturu“. Jenže to neznamena, že s ním automaticky obdrželi i nerušený čas pro samotnou publicistickou činnost.

Někdy v devadesátých letech jsem zapředl hovor s dnes již nežijícím literárním kritikem Milanem Jungmannem a dotkli jsme se i toho, kdy psát, jak si na to vůbec najít čas. Jungmann, který v šedesátých letech řídil *Literární noviny*, mi řekl: Psal jsem tenkrát recenze o víkendech, přes týden mě pohltil provoz v redakci.

Autor je publicista a kritik, editor webu ČT art.

VYNALÉZÁNÍ TEXTU

Intuice napovídá, že jestli se někdo něčím živí, měl by to umět — a tudíž se to někde i naučit. Lze však umět a naučit se něco tak unikavé, jako je psaní o kultuře? Navíc v situaci, kdy se není téměř kde a od koho učit. Zeptali jsme se proto českých kulturních publicistů, jak to se samotným „řemeslem“ v dobrém i zlém mají: 1) Jak jste se naučili psát? 2) S čím při psaní nejvíc zápolíte?



PAVEL TUREK

týdeník *Respekt*

1. Můj pohled je, že jsem se psát nenaučil a ani nenaučím, ale učím se to tím, že píšu. Nejde se to naučit už z toho důvodu, že pokaždé jsem psaním řešil nějaký jiný problém nebo reagoval na jinou společensko-kulturně-mediální situaci, do níž moje texty vstupovaly. Tím pádem učení považuji za konstantní věc, která úzce souvisí se samotnou činností, kdy člověk chce něco říct, vyjádřit a chce, aby mu bylo v nějakém kontextu porozuměno. A jakkoli to bude znít toxicky, tak největší motivací pro mě je pocit vlastní nedostatečnosti a strach ze selhání, který mám při psaní každého textu. Každou práci tak vnímám jako příležitost k chybě a to mě velmi stresuje a nutí ke snaze to nezvorat. Takto popsáno to působí dost nezdravě, ale ze všech možných vnitřních motorů, které mám, je tento bohužel nejspolehlivější. Inspirací se přitom může stát úplně cokoli. Ale abych byl konkrétní, v jisté fázi mé práce pro mě byla oči otevírajícím zážitkem kniha Simona Reynoldse o historii post-punku *Roztrhej to a začni znovu (Rip It Up and Start Again)*, ta mi nabídla úplně jiné obzory toho, jak se dá psát o hudbě. A podobně určující pro mě byly třeba dlouhé hovory a setkávání s hudební publicistkou Daphne Carr, která v nultých letech sestavovala sborníky *Best Music Writing* a delší čas také pobývala v Česku.

Je pro mě podstatné a nade vše důležité, abych to, o čem píšu, pochopil a co možná nejméně zkreslil. Vždycky si chci být jistý tím, že vím, co se mi to konkrétní kulturní dílo, případně určitý člověk, jehož profil zrovna píšu, snaží říct. Toto porozumění nebo empatické nacítní je pro mě klíčem ke všemu a bez něj si ani nedávám povolení o věci referovat.

2. Nejvíce při psaní zápasím sám se sebou a s tím, aby můj výše popsaný pocit nedostatečnosti a nekompetentnosti nepřevzal nad mými výstupy otěže. Dále se mi nedaří být pohotový, musím si dlouho počkat na to, abych zjistil, jak se mi kulturní produkt nebo umělecké dílo, o němž píšu, vlastně zdá a co si o něm vůbec myslím. Proto se bojím rychlého psaní a vždy potřebuji, aby se mi myšlenky usadily,

Současně mi v rychlém mediálním provozu chybí prostor na řeckně intelektuální růst a dozdělavání se. Z toho pak i logicky pramení obavy, že jisté produkci, tendencím a myšlenkovým proudům přestanu rozumět a stíhat je.

JULIA PÁTÁ

externí příspěvatelka (*Full Moon*, ČT Art, *Seznam Zprávy* a další)

1. Otázkou je, jestli umím psát. Zpravodajstvím jsem se víceméně živila od konce prvního ročníku bakaláře. O rok později jsem se začala věnovat kulturní publicistice, ale stále mám pocit, že mám co dohánět. Hodně mě naučilo studium, ale především mí kolegové editoři. Děkala jsem externě v redakci *iRozhlasu* a první rok jsem měla velké štěstí na editory, kteří se mnou trávili čas nad texty a dávali mi k nim dost vyčerpávající zpětnou vazbu. Stále si toho vážím, o to víc, když se mi v rychlém toku novinářské práce taková odezva stává zřídkakdy. Je to úplně pochopitelné a bohužel to i vyplývá z toho, že rychlost má svou prioritní hodnotu — dávat každému externímu příspěvateli rozsáhlejší zpětnou vazbu by bylo dost náročné. Přesto mě motivuje a inspiruje každý, kdo mi v tomto ohledu vychází vstříc. Pak mám pocit, že se aspoň řemeslně vyvíjím. Motivuje mě také, když dostanu dobrou odezvu na text od čtenářů a čtenářek nebo posluchačstva. Ale moje potřeba psát dál vyplývá spíše z toho, že mě ta práce neskutečně baví a ráda se ponořuji do rešerší. Vedle toho mě inspirují ostatní novináři a novinářky, jejich výstupy a kulturní hodnoty obecně. Svou roli v mém psaní a uvažování o publicistice sehráli i někteří učitelé.

V psaní je pro mě zejména důležité, abych pro něj měla prostor, nejen ve smyslu fyzickém, ale i ekonomickém zázemí. Honoráře jsou bohužel nastaveny tak, že to zčásti děláte jako koníček. Nadšením nájem nezaplátíte, jak to glosuje iniciativa kulturních publicistů a publicistek. A to obzvláště, když jste student nebo studentka z většího města a nemůžete si při škole najít stálejší úvazek. Mám štěstí, protože mám ještě určitá privilegia, ze kterých čerpám,

jako je finanční podpora od rodičů. Nevím, co bych jinak dělala.

2. Čeho se bojím? Už jsem to trochu nastínila v minulé odpovědi. Samotný proces psaní je vesměs náročný a obnáší i to, že musíte být součástí určitých komunit a sítě kontaktů. Je to další časová a finanční investice, pokud se máte pravidelně účastnit kulturních akcí nebo konzumovat kulturní produkty. Občas také trochu pochybuji o tom, jak velkou hodnotu má moje práce pro ostatní lidi. Ačkoli když se ohlédnu za stavem, ve kterém jsem byla v minulém roce, tak teď už to nevidím tak skepticky. Přesto v průtoku rychlých informací, psaní a vydávání, kdy text je *highlightem* dne a pak po pár dnech zanikne ve stínu nových výstupů, je těžké si udržet přesvědčení, že děláte něco, co má větší smysl. Mám také strach z přepracování a vyhoření, s nimiž jsem bojovala posledních pár měsíců. Obávám se toho, že když jednou něco odmítnu, tak mě pak už nikdo nebude oslovovat. Obzvláště když nedělám publicistiku tak dlouho jako ostatní. Chcete se udržet v povědomí. Každá další příležitost je skvělá zkušenost, ale ukrájí vám trochu z času. Pak už vám nezbyde žádný na odpočinek nebo dozdělavání se i mimo rešerše, což je dost podstatné nejenom pro osobní vývoj, ale i pro vývoj žurnalistické práce. Velkou roli hraje rovněž to, že když vaše práce funguje na bázi honorářových smluv, tak nemáte žádnou fixní pracovní dobu, tudíž je těžké si udržet stálý *time-management* a zdravý rytmus života. Často se mi stává, že nad něčím sedím do brzkých ranních hodin a ta únava se postupně kupí do té míry, že to ovlivňuje i kvalitu výstupů. Ocenila bych někdy stálou pozici v kulturní rubrice, ale je málo pravděpodobné, že takovou příležitost někdy budu mít. Chtěla bych se někdy kulturní publicistikou živit, ale bojím se, že to skončí na rovině přivýdělku. Na druhou stranu je fajn mít možnost publikovat v různých médiích. Rozšiřuje vám to záběr a dovoluje se ponořovat do odlišných témat. Ačkoli jsem ale za poslední tři měsíce u psaní strávila tolik času, kolik by mi zabrala časová výměra polovičního úvazku, tak stejně přicházejí momenty, kdy nemám z čeho zaplatit účty za energie. Zároveň si nechci stěžovat, protože se zase dokážu vcítit do té druhé strany. Myslím si, že většina editorů a editorek se vám v rámci svých možností a možností média vždy primárně snaží vyjít vstříc. Alespoň u mě to tak bylo. Problém vězí spíše v systémovém nastavení, které podceňuje úlohu kultury a kulturní publicistiky.

IVAN ADAMOVIČ

externí přispěvatel, dříve redaktor *Ikarie*,
Hospodářských novin, *Pátku Lidových novin*,
Deníku N a dalších

1. Psát jsem se naučil takzvaně sám, čili od dětství metodou neustálého (doufám)

zlepšování ve vyjádření toho, co chci říci. Jistě mi byli vzorem lidé, u jejichž způsobu psaní jsem zpozorněl a řekl si, že je to napsáno dobře, že jsou tam nové myšlenky vyjádřené elegantní formou. Za všechny bych rád jmenoval přítele Pavla Kosatíka. Podstatné mi při psaní přijdou zejména dvě věci: a) aby bylo mé psaní, mé myšlenky, čtenáři srozumitelné a plynulé, b) abych přinášel pokud možno novou informaci nebo alespoň nový pohled na věc.

2. I ve svých letech zápasím se dvěma věcmi. Jednou je přemýšlení, jak text začít, kudy do problému vstoupit. Z toho důvodu by mi pomohlo začínat od prostředka a vracet se

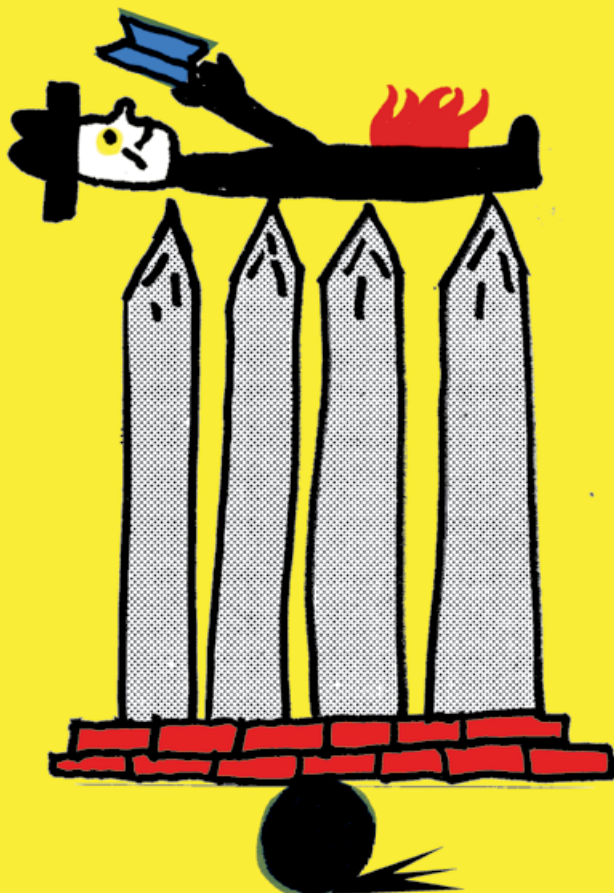
pak k začátku, ale nedovedu to. Tou druhou je, že jsem se dosud nenaučil psát všemi deseti prsty a bez hledění na klávesnici. Chybí mi také médium pro pravidelné vydávání delších, dobře zaplacených textů.

KATEŘINA KADLECOVÁ

týdeník *Reflex*

1. Jak píše jeden z mých literárních oblíbenců, překladatel, redaktor a publicista Petr Onufer v esejí připraveném pro právě vydanou, velmi přínosnou publikaci *Neviditelné řemeslo*: „Kromě schopnosti literárněkritické abstrakce a základní orientace v literární teorii by ovšem redaktor — stejně jako literární kritik — měl disponovat také robustní ‚praktickou‘ výbavou: rozsáhlou čtenářskou zkušeností.“ U té jsem začala já: od svých čtyř do zhruba devatenácti let jsem četla prakticky neustále a výběr to byl skvěle kurátorovaný, ať už maminkou, nebo paní knihovnicí a staršími spolužačkami z gymnázia. Psát jsem se naučila především díky čtení dobrých knih. V rámci studia bohemistiky a žurnalistiky jsem pokračovala v duchu nastíněném výše zmíněnou citací, tedy teorií. Nadále jsem soustavně četla, ovšem primárně jaksí „pro potravu“, tedy to, co jsem čist měla a musela. Mnohá z pedagogy doporučených kanonických děl mě inspirovala a motivovala k práci a psaní, jehož nedostatečnost si při soustavném srovnávání s literární a publicistickou špičkou tuzemskou i zahraniční dobře uvědomuji. Za mnohé vděčím Martinu Uhlířovi z *Respektu*, editorovi mých prvních delších článků. Posledních zhruba osmnáct let si pak opět vybírám, co čist a o čem a jak psát. A co je pro mě při psaní důležité? Abych s výsledným textem byla spokojena já i čtenář, aby šlo o sdělení srozumitelné, podnětné a řemeslně dobře zvládnuté. A aby text stylistickou úrovní převyšoval pomyslný standard.

2. Jako pracující máma čtyř malých dětí postrádám především čas a klid a s tím související trpělivost. Dříve jsem si napsané mnohokrát četla a cizelovala, nyní text dávám z ruky dřív, spoléhajíc na dobrého



editora. Dlouhodobě mi chybí zpětná vazba — nechci svými texty obtěžovat beta-čtenáře (za tak důležité je považuji jen výjimečně) a konstruktivně kritických dopisů od čtenářů *Reflexu* zdaleka nepřichází tolik co před deseti patnácti lety. Při psaní se bojím, že se dopustím věcné chyby nebo mylného úsudku, že budou mé argumenty posouzeny jako hloupé, že použiji výraz v chybném kontextu. Jisté je, že na psaní a jeho kvalitě při vědomí snižujícího se čtenářského dosahu našeho časopisu už nelpím tolik, jako když jsem v zaměstnáních souvisejících s písmenky před rovným čtvrtstoletím (v *Děčinském deníku*) začínala.

MARTIN ŠRAJER

časopis *Film a doba* a databáze *Filmový přehled*, externí příspěvatel (*Deník Alarm*, *Seznam Zprávy*, *Cinepur* a další)

1. S každým textem se v jistém ohledu učím psát od začátku. Hledám vhodná slova a vymyslím odpovídající syntax. Je to pro mě stále běžící proces, opakované vynalézání jazyka, který mi umožní vést dialog s daným dílem. Pokud se někdy dostanu do bodu, kdy si budu myslet, že psát umím, bude to pro mě znamení, abych s tím přestal. Kdybych ale měl být konkrétní, pomohli mi — už se samotným uvědoměním si, že bych psaní měl dát šanci — inspirativní učitelé. Nejdřív na gymnáziu, pak na filmové vědě, kterou jsem studoval na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Jejich zpětná vazba, ať už spočívající v poznámkách k argumentační výstavbě konkrétních textů nebo v obecnějších doporučeních *à la* „čtěte Vančuru“, pro mě byla velmi cenná a dodneška mě při uvažování o mých písemných výstupech ovlivňuje. Pokud jde o psaní samotných filmových kritik, ne odbornějších akademických studií, to jsem se učil a učím za běhu. Vděčný jsem zejména těm několika zbývajícím editorům, kteří mají čas a kapacitu věnovat textům víc času a dát mi *feedback* nad rámec pouhého opravení překlepů. Stávající model fungování kulturních redakcí, kdy obsah obstarávají převážně externisté a externistky, ale moc

nevychází vstříc soustavné spolupráci s jedním editorem nebo editorkou napříč lety, což by bylo ideální.

Dostatek času na přípravu a promyšlení toho, co chci psát, je důležitý i pro mě, protože mám tendenci několik dní žít napůl ve světě filmu, o kterém zrovna píšu. Opustit jej dokážu až po publikování textu. Možnost zpracovat v sobě zážitek z daného díla, transformovat emoce a myšlenky do slov, a postoupit tak od dialogu s dílem k dialogu se čtenářstvem je určitě jedním z motivujících faktorů. Psaní je pro mě hlavně forma komunikace. Ta nejlustnější, při níž se cítím nejistěji. Další motivací jsou ohlasy čtenářstva, které daný text nějak obohatil. A další pochopitelně peníze. Finanční ohodnocení žel málokdy odpovídá časové a intelektuální náročnosti dané práce.

2. Při psaní i po přibližně patnácti letech praxe nejvíc zápasím sám se sebou. S pochybnostmi, jestli text dostojí nárokům, které na sebe kladu, jestli v něm dokážu postihnout alespoň část toho, co ve mně film vyvolal, jestli bude čtivý, srozumitelný, ne jako podle šablony a plný frázi, a jestli někomu něco předá. Zároveň mám potřebu dodat, že psaní je pro mě radost, a moc si neumím představit, jak bez něj fungovat.

Chybí mi jistota, třeba v podobě možnosti kontinuálně cizelovat vlastní styl pod vedením jednoho editora, a bojím se budoucnosti oboru. Prostor pro psanou a ne vyloženě fanouškovskou uměleckou kritiku se zmenšuje. Zájem o ni také. Velký problém jsou samozřejmě peníze, o kterých píšu v první odpovědi. Nečekám a při svém životním stylu ani nepotřebuji závratné honoráře, ale ty stávající jsou v řadě médií pod lafkou toho, co by se dalo označit za důstojné, a tedy motivující ohodnocení.

KAREL VESELÝ

Deník Alarm

1. Nejspíš jsem co se týče publicistiky samouk. Učil jsem se povětšinou napodobováním od jiných svých oblíbených autorů z různých oborů, do kterých jsem toužil nakouknout — ať už to byl Ivan Adamovič, Pavel Klusák nebo zahraniční autoři jako Simon Reynolds nebo David Toop. Motivuje mě psát o věcech, o kterých

zatím nikdo nepsal, a ideálně také tak, jak o nich zatím nikdo nepsal. Vždycky ale myslím na čtenáře — jim musím předat informaci, objevit jim něco nového, co ještě neznali. Při psaní je pro mě podstatný klid a možnost soustředění, stejně jako relativní svěžest ducha nebo dostatek času. Zásadní je také možnost strávit s textem delší čas — nechat ho odpočinout, číst ho dokola a promýšlet, jestli je argumentace nebo stavba textu dostačující.

2. Poslední dobou hodně zápasím se svým soustředěním a celkovým klidem na práci. Úplně se mi nepodařilo vytvořit si návyky, které by mi s nimi pomáhaly. Někdy mám problém s tím článek ukončit, což možná souvisí se způsobem, jakým píšu — většinou mám pocit, že téma vysvětluji hlavně sám sobě, a občas mě napadá, že už není co vysvětlovat. Bojím se, že ztratím zápal a zájem o věci — což je asi tak jediný důvod, proč ještě píšu. Bojím se, že už nebude nikdo, kdo by mě chtěl číst, a já se budu muset přizpůsobovat nějakému vkusu. A samozřejmě mám strach z toho, že psáním už neživím sebe a svou rodinu. Chybí mi možnost vypadnout na nějakou dobu z kola věčných uzávěrek — strávit třeba jen měsíc s knihami a nemuset nic vymýšlet. Spouště autorů — mě nevnímaje — by podle mě pomohlo, kdyby si mohli dovolit luxus delší osvěžující dovolené.

JIŘÍ PEŇÁS

týdeník *Echo*

1. Nevím, kde jsem se „naučil psát“, a ani vlastně nevím, jestli umím psát tak, jak bych chtěl, abych psát uměl. Dejme tomu, že člověk má nějaký styl, nějakou techniku či co, ale nevím, jestli tohle je naplnění pojmu „umět psát“. Jistě, já se psáním živím a z podstaty věci píšu docela hodně a často, takže bych jaksí psát měl umět, ale tady nejde o gramotnost, že. Prostě nevím, jak na to odpovědět. Je plno lidí, které jsem rád četl a čtu, kterých si vážím, kteří mě zajímají etc., ale mluvit o nějaké inspiraci by bylo nepřesné a zavádějící. O motivaci také. Jakmile se ostatně začnete psáním živit, tak je ta primární motivace docela jasná.

2. Nejvíc zápasím sám se sebou, se svou leností, únavou, pohodlností, nechutí...

A pak samozřejmě se svými limity. A čeho se bojím? Že to časem k ničemu nebude a brzy to za nás bude psát nějaká mašina. A všem to bude jedno a nikdo to nebude potřebovat: což už se pomalu děje. To se ale myslím týká všech, kteří něco píšou.

ANEŽKA BARTLOVÁ

webový magazín *Artalk*

1. Psát jsem se naučila sama, ale zásadní pomoci mi byly rady editorek a editorů, s nimiž jsem měla možnost texty konzultovat, procházet a upravovat podle jejich rad a přání. Určitě mě motivoval i ohlas na moje recenze, za což jsem byla vždy velmi vděčná. A pak je motivací samozřejmě můj vlastní pohyb, posun v myšlení, porozumění světu kolem, k čemuž mi přemýšlení o uměleckých dílech zformulované do textu pomáhá.

2. Nejvíce zápasím s časem, který ale bohužel zároveň znamená peníze. Bylo by skvělé mít na psaní (respektive s tím spojené nutné aktivity jako čtení dalších relevantních textů a sledování kontextuálních akcí a děl) dost času, tedy být zaplácena tak, abych si to bez výčitek mohla dovolit. To je ale zatím spíš sen...

ZDENKO PAVELKA

externí přispěvatel Českého rozhlasu, dříve *Salon Práva*

1. Nejstručněji: praxí. Proto mi dnes nezbyvá než se nad ranějšími texty smát nebo červenat. Neměl jsem a vlastně dodnes nemám ambice psát. Paradoxně mě to částečně živilo — ta druhá část byla editace, korektury, to je naopak práce, která mě baví a snad jsem se ji obstojně naučil. K psaní mě motivuje objednávka — jako například tato anketa. Jen výjimečně mám

naléhavou potřebu něco písemně sdělit (ale i říct). Jedno z nejdůležitějších kritérií, skoro obsese: Když už píšeš, ať to není blbé. Ne vždycky se to povedlo. A pokaždé otázka: Koho to zajímá? Motivovali mě dobří kolegové-učitelé a zároveň přátelé, především nedávno zesnulý Josef Holý (redaktor *Rudého* a později už jen *Práva*), Jan Kašpar (týdeníky *Mladý svět*, *Tvorba*, též už jen ve vzpomínce), Ladislav Müller (*Tvorba*). Zdeněk Porybný jako šéf, když jsem v *Právu* vedl přílohu *Salon* — nedovedl jsem si představit, že by mě mohl nachytat, že jsem napsal nějakou pitomost. Blanka Stárková mě rychlokurzem (rovněž přímo v praxi) učila psát si do pusy do rozhlasu a správně mluvit. A další, kteří pro mě představovali měřítko, k němuž se mám vztahovat. Na prvním místě Bohumil Hrabal — to není chlubení, ale přiznání —, ten se mi stal, když jsem ho poznal osobně, kýmsi jako intelektuálním adoptivním otcem. Dodnes: Obstál bych?

2. Viz výše. A ještě vědomí toho meče na tenké žini nad hlavou: za plevel a zhoubu písemnictví, ať už novinářského, nebo literárního, považují zbytečná slova, plky, slovní průjmy, chytráctví. Nežli to, raději nic.

JONÁŠ ZBOŘIL

Seznam Zprávy

1. Psát jsem se paradoxně naučil v rádiu. Pomohl mi tehdy kolektiv dost silných osobností a kamarádů, všichni se hluboce věnovali nějakým tématům, měli obrovský přehled a zájem o věci kolem sebe. Naučilo mě to víc přemýšlet o dovednostech, které ke psaní patří, ale mluví se o nich celkem málo. Chci říct, že umět psát není jen otázka stylistiky. Na začátku musíte mít dobrý nápad, nějak si ho obhájit, vědět, proč toto téma zkoumáte, jak ho zkoumáte, jakou formu a perspektivu vyberete a proč. Musíte vědět, na co si chcete textem odpovědět a proč to lidé mají číst. Než jsem začal pracovat jako publicista, skládal jsem básně, což byl intuitivní proces, který nic z těch předešlých dovedností nevyžadoval. Obecně si myslím, že se v souvislosti s psaním málo mluví o kompetencích, které jsou

mnohem důležitější, než že umíte poskládat zábavnou větu.

Hodně mě naučila také spolupráce s týdeníkem *Respekt*. Bylo to značně specifické psaní — všechno muselo být dokonalé. Text musel mít dobré tempo, musel jste umět vyprávět. Zní to jako formalita, ale člověk se na tom naučil, že je vždycky třeba myslet na čtenáře a na to, že je nezajímá to samé, co mě, že je musím o svém tématu trochu přesvědčit. Myslím, že s tím má (nejen) kulturní publicistika pořád trochu problém.

Když se na svou mikrohistorii psaní koukám zpětně, uvědomuju si, jak důležité bylo, že jsem pracoval v médiu, kde bylo deset kolegů se stejnými cíli i zájmy. Nechyběl mi lidský kontakt ani komunikace o psaní. Bylo to zdravě soutěživé prostředí. I v *Respektu* byl vždycky čas na pořádnou editorskou práci, dlouho trvající telefonické rozhovory s Pavlem Kroulíkem a debaty o tom, jak jsou formulovány jednotlivé věty a který úhel pohledu ještě textu chybí. Nejsem si jistý, jestli takový luxus dnes mají mladší kulturní publicisté.

Je pro mě podstatné, aby můj text dokázal obstát i u čtenáře, který neví, o jakém filmu či knize píšu. Chci ho dostat na svou stranu, přejí si, aby se do textu ponořil. To se samozřejmě povede asi v jednom promile textů, které vyplodím. Přesto je to pořád můj cíl.

2. Chybí mi čas. Nejen na psaní samotné, ale i na to, přečíst knihu, o které bych chtěl psát, ponořit se do tématu tak, abych o něm opravdu řekl vše podstatné, abych mu porozuměl. Chybí mi kolektiv, který by mi pomohl se lépe zorientovat v tom, o čem má smysl psát. A v neposlední řadě mi chybí sebevědomí, které myslím také dost souvisí s kolektivem. Psaní je osamělá práce až v té poslední fázi. Jinak mu podle mě mají předcházet diskuse a debaty.

Každopádně teď trochu postavím na hlavu to, co jsem psal výše. Samozřejmě by bylo skvělé se „vykašlat“ na očekávání čtenářů a předkládat jim jen to, co vám osobně připadá zajímavé. Takový kulturní publicista přece dělá svou práci mnohem lépe než ten, který píše o tom, co „lidi chtějí“. Je důvěryhodnější. Funguje jako maják v době, která je totálně přecpaná obsahem. Stručně řečeno tedy zápasím s tím, abych si udržel integritu, ale zároveň na mainstreamovém médiu nedělal obsah pro deset lidí. Kompenzuji si to často tím, že ve volném čase píšu umělecké věci. A snažím se na kompromisy úplně zapomenout. Umělecké psaní je pro mě tím pádem pořád tou nejsvobodnější formou literatury a za žádnou cenu se ho nehodlám vzdát. ●







JAK NAPSAT HUDEBNÍ RECENZI V SEZONĚ 23/24



Pavel Klusák



Možná dnes ještě někde přežívá pojetí hudebních publicistů a publicistek coby těch, kteří dokážou napsat o koncertu nebo vyslechnutém albu něco vzrušujícího a trefného. Ale to už je pouze dozvuk odcházejícího světa. Publicistiku zasáhla, tak jako kupu dalších oborů, nebývalá demokratizace. Dnes jde o to, aby recenzi mohl sepsat každý. Těm alespoň trochu obeznámeným je jasné, jak na to. Pro ostatní je tu stručný rychlokurz.

Aby bylo psaní o hudbě skutečně současné, musí se zmínit o několika předurčených kritériích. Žádný strach, není jich mnoho. Začneme emocemi. O hudbě píšeme výhradně jako o smutné nebo veselé. V životě možná pocítujeme i jiné emoce, fajn, ale současnou hudební publicistiku by to zbytečně komplikovalo. Smutek: zde je to jednoduché, pochází z kapitalismu. Pokud se někdo rozešel s holkou nebo nemá na nájem, může to mít různé důvody, ale v interpretaci písniček můžeme jít rovnou k jádru věci: způsobil to kapitalismus. Pokud jde o posmutnělou přírodní lyriku, jde o environmentální žal, ten však také pochází z kapitalismu. Dříve srážka se systémem ústila i v pocity absurdity, odcizení, obvinění, vzteku, rebelství, energie sbírané k odvetě: možná si to dokonce pamatuješ, ale nechceš-li se lišit, pro publicistiku postačí smutek a trauma.

Toto přehledné schéma narušuje fakt, že mnozí kluci, holky a nebinární osoby dnes píší i radostnou a energizující muziku. Zde si snadno poradíme: jde o znovuobjevený nárok na naději a radost z možné revoluce. Ještě se lze těšit z kamarádstva, kterému říkáme „členové komunity“. Nejtěžší situace nastává, když hudba nevyzařuje emoce na jednu či druhou stranu: pak je nejbezpečnější o ní nepsat.

Existují další indexy, kterých se dokáže držet i zkušenější papoušek žako. Je-li

autorkou hudby žena, odhalíme, že jde o ženský příběh. I za mužským příběhem je nakonec ženský příběh.

U muzikantů, jejichž hudba je povážlivě amatérská a rozvrzaná, vytáhneš z rukávu eso: je jím slovo „péče“. Jde přece hlavně o to, že v kapele jsou sympatičtí lidé, kteří si zaslouží péči a podporu. Patrně též pečují o sebe navzájem, o někoho, dávají výtěžek z koncertů na něco či proti něčemu. Znej priority: „Make friends, not art.“ Pokud totálně neumějí hrát, je to „otevřenost nezatížená dějinami hudby“. Pokud své nástroje ovládají, je to „pokorné dřičství a příběh fantastické píle“. Hrají-li něco, co hrálo už sedmdesát kapel před nimi, je to „fascinace žánrem“.

Další poznámky:

Není-li to pop, je to „cenná vlastní cesta“. Je-li to totální pop, jedná se o „cenné přihlášení k dříve podceňovanému proudu“.

Je-li to odrhovačka o ničem, je to únik od zničujícího tlaku státu.

Pokud někdo zpívá o banálních a obyčejných věcech, můžeš nasadit „znovuobjevování každodenní normálnosti“, jen si dej pozor, abys zároveň nezdržoval, že normálnost je mylný pojem.

Nepochází-li autorstvo z Evropy, můžeš s povzdechem vyrukovat s postkolonialismem. Pokud se ne zcela orientuješ v historii a přisoudíš mocenské spády i státům

a národům kolonizovaným a ovládaným zvenčí, nevdá: mezi čtenáři to poznají jen nerdi a obvinít Evropu trochu víc, než si zaslouží, působí jako cool hořkost zklamání milence.

Když nevíš, o čem psát, podíváš se na první stranu webu *Pitchfork* (pozor, raději nepřeklikáš na druhou). Pokud máš političtější sklony, uděláš totéž s *The Quietus*. Pokud jsi Klusák a nemáš čas nic vymýšlet, projdeš poslední čísla *Wire*. Délesloužící autorstvo může napsat o něčem, o čem už psalo před lety, a obměnit dvacet procent textu.

Záporná recenze neexistuje, viz opět „péče“ (kritika by mohla umělce zranit, na čtenářích záleží o mnoho méně). Ovšem u kladných soudů se nezdráháme sugerovat proces hodnocení.

Případá ti občas trochu podezřelé, že jedním dechem propaguješ otevřenost a zároveň lidem vykládáš, co přesně mají v hudbě slyšet? Ať tě ani nenapadne připomenout posluchačům, že je jen na nich, jak se do hudby zaposlouchají. Mohli by ujet z mapy, jejíž souřadnice ovládáš.

Pokud jsme snad dřív jako hudební publicisté uvažovali a psali o samotném díle, nezapomeňme, že už to není nutné ani vhodné. Píšeme o tom, kdo patří do jaké názorové party, případně kam lze koho interpretaci natlačit. Mnohdy se tak

vyhneme zdánlivé nutnosti setkat se při recenzování s hudbou a něco si o ní myslet.

PŘÍKLADOVÁ STUDIE

Uvedené souřadnice, klíčová slova a šablony je možné bez obav napasovat na jakýkoli hudební materiál a také je to třeba, doba si to žádá. Univerzálními pojmy lze trefně popsat kteroukoli dnešní píseň, ba i leckteré starší, které předběhly dobu. Aby i začátečníci viděli, že tu není čeho se bát, načrtněme si mikrostudii jako příklad. Mohla by vypadat takto:

Dnešní debatu o podobách vztahů a — řekněme to otevřeně, nejlíp přímo v titulku — sexuality žen přesně předznamenala zpěvačka Dagmar Patrasová, která už samotnou volbou nicku Dáda překódovala původní jméno a dala najevo, že o své identitě a pojmenování hodlá rozhodovat sama. V následující písni, kterou si spontánně našli posluchači, ale kritika jí ve své době neuměla přiznat hodnotu, se zpívá: „Včera večer u sila / prvně jsem to zkusila.“ Zpěvačka se tu s kurážnou otevřeností dělí o intimní zkušenost ženy: je to terapeutický akt zpovědního umění, vyjadřující vůli vyprávět svůj příběh sama a žádat o podporu po traumatizujícím prožitku. „Prvně jsem to zkusila“: vypravěčka se konečně odváží konat, což v době nesnadných vztahů a *post-everything* nejistot svědčí o vůli jednat a jít dál. Taková pophvězda se stává modelovou osobností, jejíž proaktivní

postoj mohou následovat další mladé ženy. Text graduje: „Tjamtadadá, tjamtadadá, / mám to za sebou.“ Je pozoruhodné, jak dnešní pop-music vytváří bezpečný prostor (*safe space*) pro výkřiky při orgasmu či přinejmenším neartikulované radosti. Dáda se tu napojuje na typicky současné interpretky, jako jsou Beyoncé, Lizzo nebo Ljuba Hermanová, které si berou zpátky právo vypovídat o své tělesnosti. „Tjamtadadá“: pro pocit, kdy užíváte tělo pro vlastní sebeuvědomění a kvalitní šmajchlování, nemá cenu hledat slova nesoucí význam, říká Dáda. Klíčovým výrazem je tu osvobození menšin skrze slast.

Ale dnes už nemůžeme čekat radostné písně o heterosexuální zkušenosti. „Už se nikdy nenechám líbat cizím ogarem, / našťěstí jsem vyvázla jenom s malým oparem.“ Ad zmínka o ogarovi: I když se přeživší Patrasová napojuje na globální trauma postvztahů, mluví lokálně. Odkazuje se — motivicky i jazykově — na moravského ogara, a zkouší tak znovunavázat vztah s tradiční kulturou, kterou na našem území nejdřív nechal zmutovat vcelku zajímavý předchozí režim a po něm ji přidusil kapitalismus. Nevyhnutelnou pointou je pak opar jako viditelné stigma, následek po sexuální a snad i vztahové peripetii, která nevedla k happy endu. Dnešní doba nepřeje starým modelům romantismu, říká song. Milostný příběh u sila nemohl skončit šťastně.

Zbývá jen melancholie, opar a další hledání. Mělo by být současnější, méně

antropocentrické, víc queer a vést třeba ke svobodnému vztahu ženy k jinému živočišnému druhu? Viz další repertoár Dády s nepřeslechnutelným motivem žízaly Julie.

NADĚJE A VAROVÁNÍ

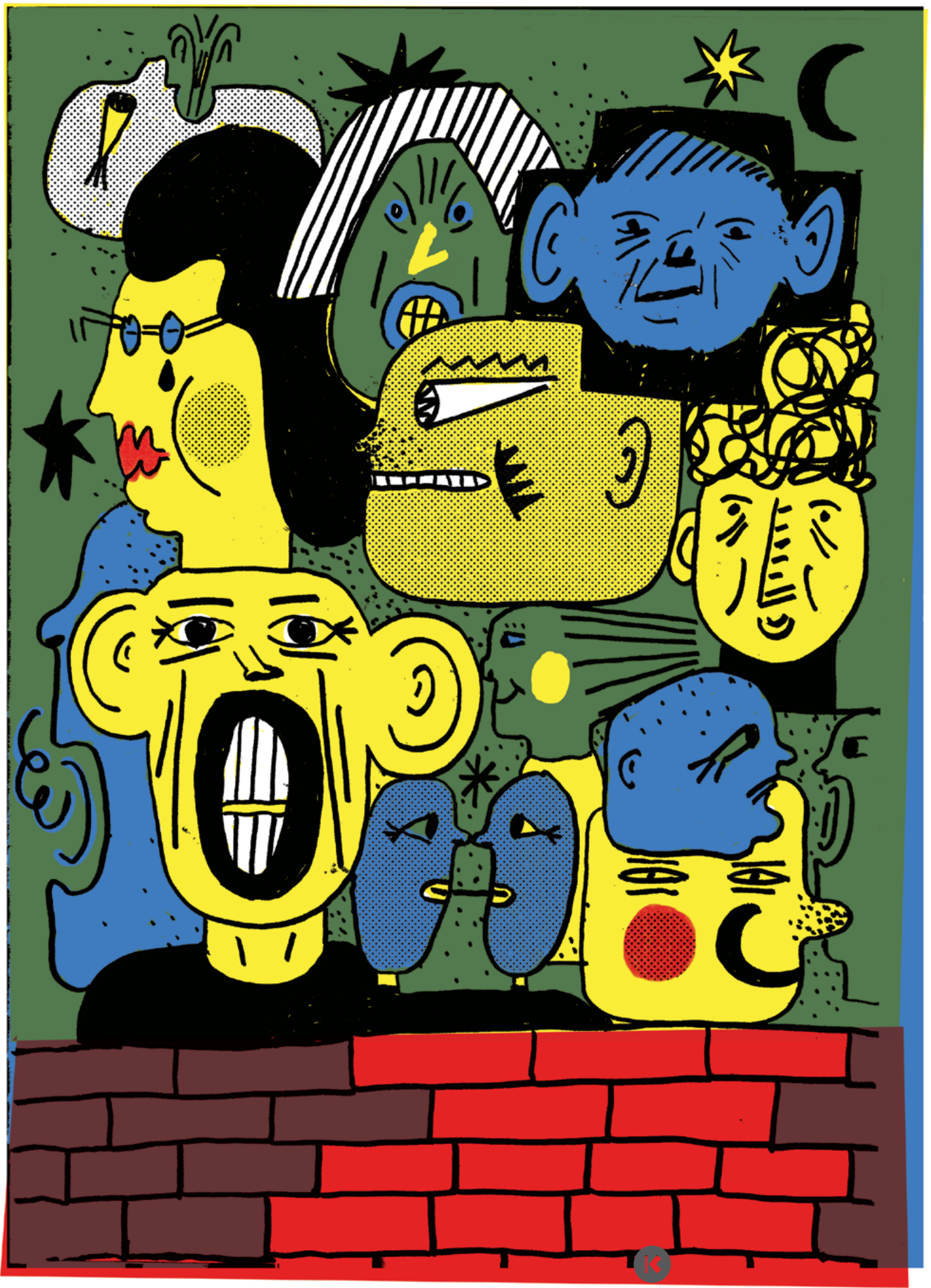
V osmdesátých letech všichni psali články o hudbě ve stylu obrany: bylo potřeba vyjádřit, že i alternativa a podzemí mají svou kulturní hodnotu a že je režim nemá potírat. V devadesátkách se doháněly informační dluhy a v dlouhých textech popisovaly příběhy hudby ze světa — ovšem hlavně té, kterou novinářům vnutili k propagaci distributoři. V nultých letech přišly blogy a všichni psali v první osobě jako zjitření autoři deníků. Potom se trend zase proměnil a dospěl k současnému psaní jako ideové hře — indexování hudby několika kritérii.

Jinými slovy: nemusíme se bát, že by dnešní model hudební publicistiky vydržel věčně. Časem přijde změna. Je to naděje pro ty, kdo chtějí psát individuálně — a mírné varování pro ty druhé. Pokud patříme k těm, kdo se radši přimknou k stádnímu principu, k psaní jasně vymezenému hrstkou kodifikátorů, měli bychom si pospíšit, dokud naše éra ještě trvá. Dříve nebo později bude za „to správné psaní“ pokládáno něco úplně jiného.

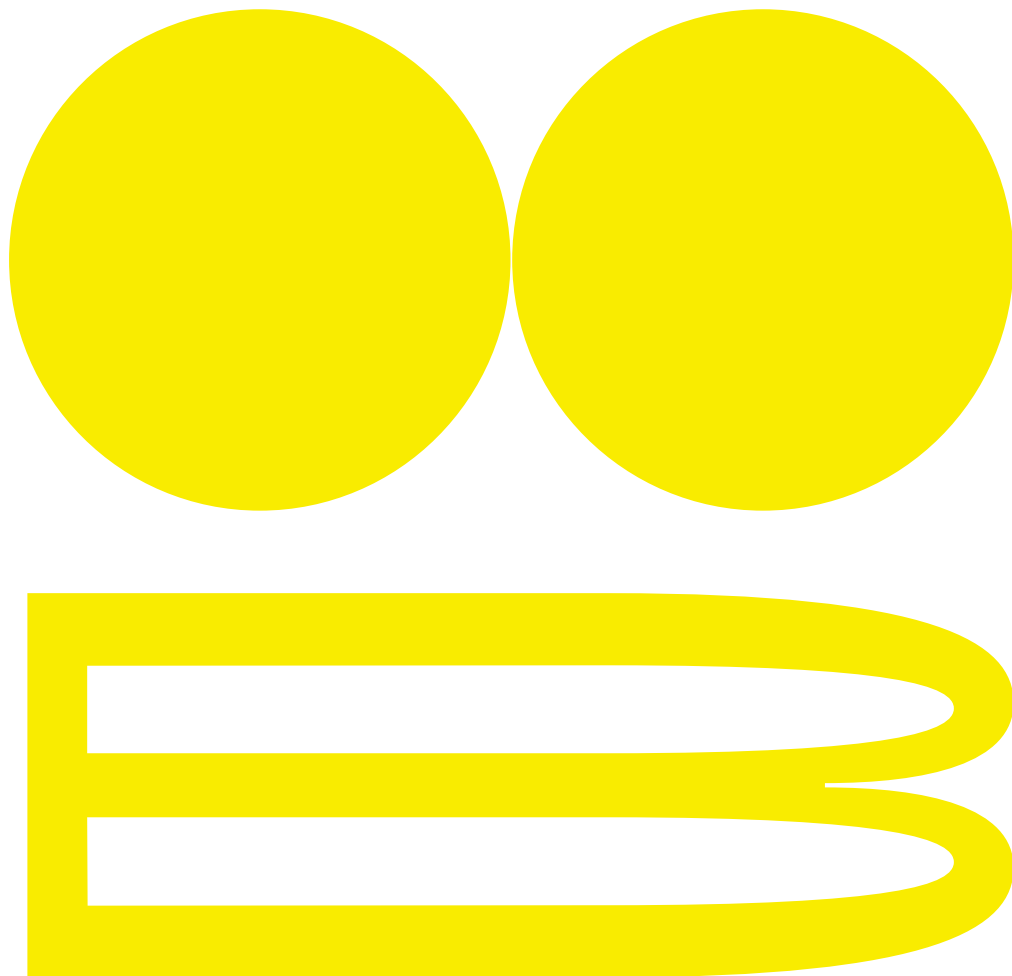
Autor je hudební kritik a publicista.

Nemusíme se bát, že by dnešní model hudební publicistiky vydržel věčně. Časem přijde změna. Je to naděje pro ty, kdo chtějí psát individuálně — a mírné varování pro ty druhé.





MADLENKA STANISLAVA BERANA



Povídka, nebo román?

Uf, to je jako rozhodování, jestli si useknout palec na levé, nebo pravé ruce. Povídka.

Co nejvíc nesnášíte na svých rodičích?

Pochopitelně všechny nesnesitelné vlastnosti, které mě na nich rozčilují už od dětství, a teď si postupně uvědomuju, že se projevují i u mě.

Co vás vzrušuje?

Představy.

Váš největší strach.

O mé blízké.

Na čem jste závislý?

Na sobecké potřebě být alespoň občas sám.

Co potřebujete, abyste byl šťastný?

Pocit klidu. Mít své blízké v dosahu a nemuset o ně mít strach. Činnost, která mě dokáže naplňovat.

Váš největší zlovyk.

Netrpělivost. Misanthropie. Nedůvěra k neznámým lidem. Vznětivost. Občas nekontrolované pití. Který z nich je největší, nedokážu posoudit, každý ovšem (a jistě

mnoho dalších) mně nebo mému okolí příležitostně komplikuje život.

Co vám připomíná koala?

Hračku, které docházejí baterie.

Jaká je vaše nejoblíbenější pomazánka?

Česneková.

Vaše nejčastěji užívaná slova nebo fráze.

Když mluvím, je to slovo „jako“. Uvědomuju si to dlouhodobě a rozčiluje mě to, protože si pak připadám jako žvanil, co neumí stvořit dostatečně stručnou smyslupnou větu. V psaném textu „jako by“. Je to tím, že mám potřebu pořád něco nějak opisovat.

Kdo byste chtěl, aby vás objal?

Všichni dotyční to občas dělají, nikoho dalšího k objímání nepotřebuju.

Vaše iniciační kniha.

Mistr a Markétka, Sto roků samoty, Bratři Karamazovi, Krvavý poledník, Sestra, Možná že odcházíme.

O co jste v životě přišel?

O některé blízké lidi, o čas.

Váš nejoblíbenější domácí spotřebič.

Kávovar. Gramofon.

Co je nejlepší na světě?

Nemám tušení. Snad úplně štěstí?

Román nebo báseň, ve které byste chtěl žít.

Nevím, možná Poláčkovi *Muži v offsidu*. Ale nejspíš bych byl nakonec stejně zklamaný, realita nemá možnost imaginaci dohnat. Takže raději realita se všemi svými předvídatelnými nedokonalostmi.

V čem jste v životě selhal?

V mnoha věcech. V některých nevratně.

Který spisovatel by měl napsat vaši biografii?

Sice nevím, proč by to dělal, ale když už by musel, tak asi ten Poláček. Nebo Jaroslav Hašek.

Jakou knihu právě čtete?

Peckovy *Motáky nezvěstnému*, Votápkovu *Kavkazskou tragédií* a *Perramus* od Alberta Breccii a Juana Sasturaina.

Stanislav Beran je spisovatel.



Federácia

VYHRALI, NEZVYKAJME SI



Michal Hvorecký

Voľby na Slovensku dopadli podobne, ako pravdepodobne skončia tie najbližšie parlamentné v Česku. K moci sa dostanú ostrieľaní populistí, ktorí vedia poriadne strašiť masy, sústavne hľadať nepriateľov, štylizovať sa ako obeť, hlboko rozdeľovať spoločnosť a sľubovať hory-doly.

Vyhrali sme, zvykajte si — táto okrídlená slovenská veta zľudovela. Pochádza však z úst už nebohého a legendárne skorumpovaného smeráka Pavla Pašku, prezývaného aj kráľ Košíc, roky druhého človeka po Ficovi. Paška už pochopiteľne nekandidoval, ale inak sa teraz na scénu triumfálne vracajú mnohí z azda najhoršej generácie slovenskej ponovembrovej politiky. Pohľad na zoznam členov vlády, ktorá práve vzniká, pripomína zombie z éry vraždy Jána Kuciaka a Martiny Kušnírovej. Mnohí už boli považovaní za navždy odpísaných pre akékoľvek verejné funkcie, ale teraz ich čaká repete vo veľkom štýle. Podobne ako Andreja Babiša a Tomia Okamuru, dvoch najnebezpečnejších migrantov v Českej republike.

Sprisahanecké bludy sa môžu stať novou štátnou doktrínou a dezinformačné médiá oficiálnymi tlačovými orgánmi. Navyše, dve dôležité ministerstvá — životné prostredie a kultúra — dostane vo vláde Slovenská národná strana (SNS). Tým môžem vyhlídky oboch rezortov na najbližšie štyri roky uzavrieť. Oboje si ešte neviem predstaviť, znie to škandalózne aj absurdne, až smiešne, keby to nebolo do plaču. Na Slovensku síce ministrami kultúry v minulosti boli aj Vasiľ Biľak či Ivan Hudec, ale ďalší extrém v ťažkých časoch naozaj nepotrebujeme. Slovenská národná strana je vo svojej aktuálnej podobe úlet aj na divoké východoeurópske

pomery. Vďaka krátkozrakej a pomýlenej stratégii svojho predsedu Andreja Danku ju totiž v parlamente nereprezentujú vlastní stranícki členovia a členky, ale — s výnimkou samotného predsedu — divoká zmes zástupcov miniatúrnych strán s názvami ako Hlas ľudu, Život — Národná strana, a dokonca aj neriadených individuí, ozajstných internetových barbarov. Danko ich k sebe zobral na kandidátku, aby v kríze získal vytúžených viac percent, a to sa mu nakoniec splnilo, no netušil, že mu zároveň z hry vyradia vlastných kolegov a úplne narušia stabilitu strany aj akýkoľvek, hocako biedny, program. Výsledkom je nesmierne nebezpečná a výbušná zmes. Podľa nepísaného lídra tohto spolku, Tomáša Tarabu, „nastal čas progresívno-liberálnu kaviareň v kultúre odstaviť od peňazí“. Pravicový radikál a bývalý kotlebovec tvrdí, že umelci sú „nacicnutí na štátnych financiách a realizujú svoju kaviarensku kultúru na úkor rozvoja ľudovej a národnej“. Folklor podľa neho nepatrí do kultúry? Na estetike nás to učili inak. No vtedy o voľbách nerozhodovali lajky na Facebooku, bez ktorých by tento škandál nikdy nenastal. Títo ľudia úplne ovládli slovenský internet, zvlášť sociálne siete. Väčšina podivínov sa vynorila z útrobov dezinfo webov a proruských propagandistických stránok. Viacerých neskrývane platia Rusi.

„Slovenskú klasickú literatúru si nemáte kde ani kúpiť,“ pokračuje Taraba. Ale áno, pán poslanec, volá sa to kníhkupectvo. Slovenskú klasiku, 59 beletristických a 11 odborných titulov, desať rokov poctivo vydávalo maďarsko-slovenské vydavateľstvo Kalligram, pretože náročným edičným projektom sa nik iný nevenoval. Krásne hrubé zväzky kúpite po päť eur (120 českých korún), pretože o ne, žiaľ, nie je bohvieaký záujem.

„Kultúra bude vrátená Slovákom,“ sľubuje dnes Taraba. Niekoť im ju zobral? To mi ušlo, hoci dianie sledujem pozorne. Hotové projekty boli odobrané iba vydavateľstvám, divadlám a filmovým festivalom LGBTQ+ komunity, ktorým bývalá ministerka stopla schválenú podporu. Taraba je obdivovateľ tyranov, nepriateľ slobody, notorický klamár a šíriteľ bludov. Navyše je preukázané, že zasahoval do viacerých policajných vyšetrovaní.

Medzi desiatimi poslancami SNS je aj publikovaný autor a vydavateľ Roman Michelko. Za svoj životný cieľ

si zvolil „intenzívne a systematicky pracovať na dekriminalizácii prezidenta prvej Slovenskej republiky Jozefa Tisa“. Neexistuje blud, ktorý by sa nešíril, ani barbarské médium, v ktorom by sa nepublikoval. Slúžil už Vladimírovi Mečiarovi. Velebí prezidenta teroristátu Putina. Najnovší paškvil mu pokrstil Robert Fico.

Pozornosť za hranicami si zaslúži aj Rudolf Huliak, doteraz len starosta obce Očová. SNS ho chce menovať za ministra životného prostredia! Človeka, ktorý za ekologickým hnutím vidí riadenú kampaň za Nový svetový poriadok. Medzinárodné elity sa podľa neho usilujú ľudí pripraviť o vlastníctvo áut vymyslenou klimatickou krízou. Jeho prvá zahraničná cesta povedie do Moskvy, kde plánuje odprosiť za významnú slovenskú vojenskú pomoc Ukrajine. Vo facebookovom videu, svojom najmilšom žánri, navrhuje obesiť ochranárov, ktorí pripravili odbornú štúdiu o počte medveďov v Slovenskej republike. Medveď hnedý je podľa neho „biologická zbraň na likvidáciu vidieka“.

Napriek tomuto všetkému šialenému slovenské voľby priniesli aj pozitívne správy. Naozaj! Petície proti Tarabovi a Huliakovi okamžite po zverejnení podpísali desiatky tisíc ľudí. Občianska spoločnosť je od zverejnenia volebných výsledkov v stave pohotovosti. Progresívne Slovensko (PS), donedávna mimoparlamentná strana, sa stalo druhou najmocnejšou politickou silou. Získalo až pol milióna hlasov, čo je najviac, ako kedy na Slovensku v moderných dejinách liberáli získali. Líder PS Michal Šimečka je najväčšou nádejou demokratickej opozície za desaťročie. Takého nového politika Slovensko súrne potrebuje. Poznám ho veľa rokov a obdivujem jeho nasadenie aj zvládnutie náročnej kampane. Voliť je vždy radosť. Nikdy nepremárnite svoju šancu ovplyvniť veci verejné. Myslite na to, čo by v mnohých blízkych krajinách dali za to, keby mohli slobodne voliť ako my.

Autor je spisovateľ.





ŽE SE FUKUYAMA NESTYDÍ

Text Tomáš Glanc
Foto David Konečný

S Vladimírem Sorokinem jsme se sešli uprostřed Prahy, ale také uprostřed války, kterou vede Rusko proti Ukrajině. Sám Sorokin žije v Berlíně, který se po stu letech znovu stal centrem ruské emigrace. Od začátku války patří k těm, kdo v publicistice jednoznačně odsuzují toto imperiální barbarství, stejně jako režim, který je rozpoutal. Jako by se naplnily vize z jeho nejznámějších románů.



Jak podle tebe válka ovlivňuje literaturu? Jak vnímáš „válečnou literaturu“?

Velké romány o velkých válkách vznikají až retrospektivně, s časovým odstupem. Teď je podle mě nejvýraznější literární reakcí na válku poezie. Rodí se noví básníci, přesněji řečeno: oni už tady byli dřív, ale teď píšou silné básně. Rusky a ukrajinsky. Básně, které vyvolává válka. A próza se naopak drží zpátky, mlčí. Válka je fenomén, který tak radikálně proměňuje život, že je těžké, dokonce nemožné dívat se na něj zpovzdálí, dokud aktuálně trvá. A odstup, to je pozice, kterou próza předpokládá. Pro spisovatele, který píše prózu, je zásadně důležitá distance. A ta teď není možná. Člověk se probudí a začíná den čtením zpráv — a okamžitě se ocitá ve vleku momentálních událostí, uvnitř času.

Pohled zvenčí je vyloučený, udržet odstup není možné.

**Ty jsi jednou měl celkem dlouhý spisovatel-
ský blok — bylo to v devadesátých letech,
kdy jsi řadu let nenapsal žádný román.**

**Objasňoval jsi to tehdy podobně: že se
realita stala tak naléhavou, rychlou a všudy-
přítomnou, že pro tebe nebylo možné se
k ní spisovatel-
sky nijak vztáhnout. Toto
období skončilo tvým přelomovým románem
Tmavěmodré sádlo z roku 1999, bohužel
zatím nepřeloženým do češtiny. Teď píšeš?**
To je pravda, v devadesátých letech jsem
sedm let nepsal romány. V době válek,
revolucí a perestrojek se jazyk prózy stává
katastrofálně opožděným. Stává se nesnesi-
telně archaickým — a v takovém případě je
lepší mlčet.

**↑ Vladimir Sorokin a Tomáš Glanc během
rozhovoru**

Na začátku této války jsem vůbec nebyl
schopný nic psát, to trvalo skoro celý rok,
až do podzimu nebo zimy. Potom jsem
odjel na stipendium do domu, ve kterém
žil Friedrich Nietzsche, do Sils Maria
ve švýcarském Engadinu — jel jsem tam
hlubokými závějeji jako do jiného světa —,
a Nietzsche mi pomohl vrátit se k psaní.

**Literární jazyk je nebo není živý a aktuální
bez ohledu na to, co se jím vypráví, ale
ve tvé tvorbě se objevuje i bezprostřední
téma války — například druhé světové,**



Vladimír Georgijevič Sorokin (nar. 7. srpna 1955) vyrůstal na moskevské periferii, v roce 1977 dostudoval Vysokou školu těžby ropy a zemního plynu, ale v oboru nikdy nepracoval. Odmítl vstoupit do Komsomolu, a tak byl po roce ze svého prvního zaměstnání v časopise pro mladou literaturu *Smena* vyhozen. Začínal jako výtvarník, zabýval se knižní grafikou a konceptuálním uměním. V roce 1985 publikuje pařížský časopis *A-Я* šest Sorokinových raných povídek a v téže roce v ruskojazyčném francouzském nakladatelství Sintaxis vychází jeho román *Fronta (Očered')*. Sorokinova díla nemohla být v Sovětském svazu vydávána. Až v roce 1989 řížský časopis *Rodnik* otiskl několik spisovatelových povídek a postupem času Sorokin proniká i do dalších časopisů. Rokem 1992 se Sorokin dostává do širšího povědomí — v časopise *Iskusstvo kino* je otištěn již zmíněný stěžejní román v dialozích *Fronta*. Romány napsané po roce 2000 z něj definitivně učinily významného autora bestsellerů. V českém překladu vyšly v nakladatelství Pistorius & Olšanská romány *Třicátá Marinina láska* (1995, 2010), *Fronta* (2003), *Den opričníka* (2009), *Vánice* (2011), *Telurie* (2014), *Manaraga* (2017), *Doktor Garin* (2022) a *Cukrový Kreml* (2023). V roce 2022 odjel Vladimír Sorokin z Ruska a v březnu 2022 publikoval esej „Monstrum z minulosti“ o Vladimíru Putinovi.

kteřou v *Tmavěmodrém sádle* společně vyhráli Hitler se Stalinem, tak jak to koncem třicátých let plánoval pakt Ribbentrop—Molotov. V roce 2002 se tvůj román ještě víc proslavil, protože proti němu prokremelští aktivisté uspořádali v centru Moskvy protestní performanci, kdy házeli tvoje knihy do makety záchoda. Mimochodem jim ani tak nevadilo politické a osobní přátelství Hitlera se Stalinem, jako spíše homosexuální vztah Stalina s Chruščovem. Byli to penzisté, kteří za to dostali zaplacenou. A už tehdy mi jeden známý řekl, že největší pohoršení těchto lidí, pokud vůbec někdo byl opravdu pohoršený, vyvolal fakt, že v románu Chruščov šuká Stalina, a ne naopak. Mně to právě připadalo jako něco naprosto zjevného, protože celý román *Tmavěmodré sádlo* je vystavěný na základě

nerealizovaných syžetových možností. To, že Stalin šuká Chruščova, je banální samozřejmost, protože tak tomu vlastně bylo. Stalin svoje podřízené notoricky ponižoval, týral a podobně.

Na stejném principu funguje obraz narkomana a aristokrata Hitlera v tomto románu, protože ať byl Hitler kýmoli, tak svým původem a svoe podstatou určitě nejméně ze všeho byl aristokratem. Postupoval jsem podle principu kompenzace protikladů.

Ve svých prózách kromě druhé světové války a jejích následků popisuješ i budoucí války na území Ruska. Myslím na román *Telurie*, který jsi nikoli náhodou psal v období „meziválečném“ — román vyšel v roce 2013, po válce proti Gruzii (2008) a před

napadením východní Ukrajiny a anexí Krymu (2014). To by potvrdzovalo tvou tezi, že za války se próza o válce — aspoň v žánru románu — psát nedá.

Ano, jak jsem říkal, nyní je toto pole vyhrazené poezii. Žijeme v období válečné poezie. Ale i zde pozorujeme tápání. Právě probíhá hledání něčeho, co by se dalo nazvat „novou intonací“. Ta se ještě neobjevila. Zřetelnější změny ve válce se stanou předpokladem zrození nového diskursu o válce i v literatuře. Aspoň já si to myslím. Podle mě začne být na obzoru konec toho všeho. Ten konec zatím vůbec nebylo možné spatřit. Je potřeba zahlédnout naději, že Ukrajina společně se západním světem porazí ten nový středověk, který se v Rusku znovuzrodil jako zombie, jako mrtvola, kterou se nepodařilo pohřbít po zániku Sovětského svazu a nyní ji galvanizovali, ona vstala z mrtvých a začala ničit a děsit svět kolem sebe.

Dějiny přece jenom neskončily.

No právě. Naprostý debakl Fukuyamy. Je dost s podivem, že neodešel do důchodu a pořád ještě někde něco vykládá. Že se nestydí. Jaký konec dějin?

Esej „Konec dějin“ vyšel v létě roku 1989.

Tehdy mnozí věřili, že i literatura přestane být politická. Později jsi i ty začal hrůzu dějin, hlavně dějin dvacátého století, ukazovat s velkou intenzitou: kontrafaktuální velká vlastenecká válka v *Tmavěmodrém sádle*, kat Berija v *Doktoru Garinovi*...

A můžu se na něco zeptat já tebe?

Samozřejmě.

Kdysi jsme spolu podrobně rozebírali fenomén Švejka. Zajímalo by mě, jestli po téhle válce bude nový Švejk? Pochopitelně by byl jiný, jiné národnosti... Ale přemyslím o tom, jestli i tahle válka zrodí nebo může zrodit něco podobného, nějakou příbuznou postavu. Švejk není monstrum, ale pohybuje se ve válce jako ryba ve vodě. A je podle mě v existenciálním smyslu šťastným člověkem. Může něco takového znovu vzniknout? To by mě strašně zajímalo.

Myslím, že jeden zásadní rozdíl je v tom, že rakousko-uherská monarchie tehdy byla už víceméně bezmocnou, byť válčící ruinou. Určitě. Obrovská ruina. Bylo v ní něco operetního.

Zatímco Rusko se vyznačuje neskonalou agresivitou fašistické povahy. Řekl bych, že substrátem Švejka je tato zchátralá, vyprázdňená, zevnitř prohnílá monarchie,

kteřá mele z posledního a generuje různé karnevalové a absurdní výjevy. Rusko, jeho armáda, je přinejmenším typologicky nesrovnatelně nebezpečnější.

Je taky zevnitř prohníla. Ale řízena ideologií nelidskosti.

Není to podle mě jeviště pro nového Švejka. Osnovou Švejkových operací je systém právidel, ačkoli se rozpadají.

Mrtvé předpisy...

Zatímco Rusko nemá pravidla, respektive mění se podle okolností, zákony i předpisy se valí jako láva smíchaná s exkrementy. Nejsou tam struktury, část armády tvoří zločinci ve výkonu trestu, jejichž velitelem je zločinec... Vrchního velitele je možné veřejně častovat nejhrubšími vulgarismy a tak dále. A zítra může být všechno naopak. Takže nový Švejk asi nebude. Anebo to bude něco už naprosto odlišného.

Tvoje romány mimo jiné s až hrůzostrašnou přesností popisují realitu ruského mocenského systému a ruské společnosti, různých vrstev jejího obyvatelstva. Nejslavnější je v tomto ohledu *Den opričníka* (2006),

přeložený do více než dvaceti jazyků. A zároveň se tvoje texty hemží nevidaně přízračnými bytostmi a výjevy. Kde bereš inspiraci pro uměleckou reprodukci moci, jejího jazyka a vývoje, je celkem zřejmé: všude kolem sebe. Ale odkud pramení ty mohutné proudy fantazmat?

Fantazie rozvíjím od dětství, je to paralelní svět ve mně, specifický rys mojí subjektivní psychosomatiky. A postupem času se ukázalo, že existují čtenáři, které ty fantazie zajímají, kteří je chtějí. A já sám je samozřejmě chci taky.

V románu *Doktor Garin* (2021) jsou titulní postavy pacienti, osm uměle vyšlechtěných tvorů, jejichž těla mají tvar oteklých lidských hýždí. Ty jim říkáš „prdele“ s obrovskými ústy... Garin tě provází už druhé desetiletí. Tento lékař s rysy Čechovových postav i doktora Živaga se poprvé objevil ve *Vánici*, próze z roku 2010...

Ano, Garin mě nepustil a chtěl jsem vidět, co se s ním stalo po deseti, dvaceti letech. A nejenom s ním, ale i s jeho okolím.

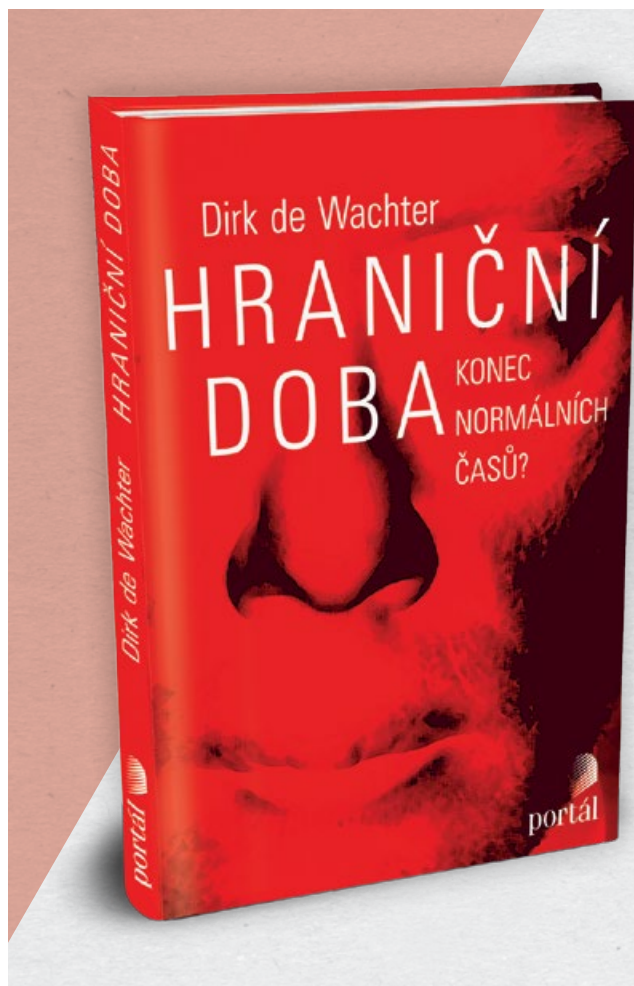
Jestli tomu správně rozumím, tak teď o něm píšeš už třetí prózu?

Je to tak. Nechci mluvit o syžetu, ale román se bude týkat takřikajíc Garinova dědictví. Garin v románu pokračuje ve své misi, ale v trochu jiné podobě — ale to je všechno, co k tomu teď můžu říct. Bude to nevelká knížka, o polovinu menší než *Doktor Garin*. Dvě části už jsou napsané. Většina myšlenek této knihy se zrodila v Sils Maria, v Nietzscheho domě ve Švýcarsku, o kterém jsme už mluvili. Byla to taková ta zima jako trám, v noci minus dvacet, hodně sněhu — přesně to, co potřebuje ruský román.

Takže se tu znovuzrodil duch tvé *Vánice*? Garin tě přišel navštívit...

Ano. I opravdová vánice byla, mimochodem... A jedna z hlavních myšlenek tohoto románu vznikla cestou vlakem, když už jsme se vraceli ze Sils Maria zpátky, jeli jsme vlakem do Mnichova, naprosto fantastickou krajinou — a ten vlak, sníh, ta neskutečná příroda, která jako by vypadla z reálného času, takový stroj času, to všechno dohromady dalo vzniknout myšlence. Jak se říká: „Sometimes it happens...“

Autor je rusista a překladatel.



DIRK DE WACHTER

HRANIČNÍ DOBA

Konec normálních časů?

PŘEKLAD MILENA NOVÁKOVÁ

Podle autora je v současnosti populární diagnóza hraniční porucha osobnosti. Dirk de Wachter věnuje u každého diagnostického vodítka této nemoci zamyšlení, nakolik je příznačné nejen pro lidi s touto nemocí, ale vůbec pro typické jedince naší společnosti. Do jaké míry nás charakterizují nestabilní vztahy? Narušená identita? Impulzivita? Ztráta smyslu a prázdnota? Jak s touto diagnózou souvisí dnešní honba za svobodou, slastí a úspěchem? Na konci autor nabízí naději: Může nás zachránit umění, hledání smyslu, pouto s druhými, každodenní drobné laskavosti?

VÁZ., 304 S., 499 Kč

obchod.portal.cz

portál



Šeps

PROSTOR RADOSTNÉHO MYŠLENÍ



Tereza Bonaventurová

„Máme jenom hodinu, to nemůžeme stihnout.“ Když jdete na výstavu opírající se o celoživotní práci předního českého filozofa, automaticky čekáte, že se budete muset prokousávat hromadami teoretických textů. V případě výstavy *Myšlení obrazem. Vizuelní události Miroslava Petříčka* v Městské knihovně Galerie hlavního města Prahy to naštěstí vůbec neplatí.

Místo sáhodlouhých statí jen pár citátů důležitých filozofů, místo tradiční instalace uměleckých děl vtahující prostředí, ve kterém lze do umění doslova fyzicky vstoupit. Petříček — na rozdíl od mnoha českých kurátorů — nepotřebuje nikoho ohromovat rozsahem svého intelektu, ale chce diváky upřímně nadchnout a nadšeně zprostředkovat, že setkání s obrazem je především *vizuální událostí*. Zároveň je znát, že někdo celé výstavě položil hutné teoretické základy, takže do sebe všechno přirozeně zapadá a vy už se můžete jenom procházet *prostorem radostného myšlení*. Absence vysvětlujících textů nutí diváka myslet, ale neříká mu, co si má myslet, což je velice osvěžující praxe. Bez kontextu se musíte na dílo pořádně zadívat a doufat, že z něj nějaký význam zvládnete vykoukat. Díky tomu však na vás dílo dokáže mnohem více zapůsobit.

Architektura výstavy předkládá díla a *site-specific* instalace více než čtyřicítka převážně českých umělců s nebývalou lehkostí. Změnu paradigmatu vnímání okolního prostoru navozuje ještě před samotným vstupem do galerie videoinstalace Pavla Mrkuse, která diváka náležitě zklidní a uvede v tichý úžas, když z celého schodiště iluzorně vytvoří vnitřek výtahu. Kontemplativní atmosféra pokračuje v potmělé pulzující instalaci Michala Kindernaye i v barevné explozi transparentních pláten Kateřiny Štenclové nebo ve specifických malbách Václava Krůčka, na které zprvu nelze okem ani zaostřit. Do jiného časoprostoru diváka přenáší i *site-specific* instalace Maxmiliána Aarona Mootze s názvem *Já-dro*, která ztělesňuje touhy (minimálně těch pubertálních) obyvatel paneláků po expresivní modifikaci jejich umakartové výbavy.

Musím říct, že mi už dlouho žádná česká výstava neudělala takovou radost. Volnost, lehkost, klid, důvěra v diváka a právě radost z pohledu na umění činí z *Myšlení obrazem* nenápadný, ale opravdu silný zážitek.

A komu by přece jen teoretické texty chyběly, může vyhlížet plánovanou doprovodnou publikaci s texty Miroslava Petříčka, Jitky Hlaváčkové, Václava Janoščíka, Mileny Bartlové a Jiřího Příbáně. Já osobně se na ni (i přes svůj vrozený odpor k filozofování) opravdu těším!

Autorka je výtvarná umělkyně a kurátorka.

Štych

TRÁPENÍ FESTIVALOVÉHO DRAMATURGA



Jan Šotkovský

Jedním ze základních pilířů divadelní teorie je rozlišení mezi inscenací a představením. Běžně se tomu rozumí tak, že inscenace je pojem nadřazený, jakási pomyslná ideální partitura, která se opakovaně realizuje v řadě konkrétních představení. Je to v zásadě (alespoň v jistých typech divadla) pravda a pro řadu teoretických i praktických účelů je to i pravda užitečná. Zároveň je to pravda zavádějící, protože zastírá, že každé představení je unikát, je jedinečné a neopakovatelné. Teoreticky to víme, ale prakticky o divadle běžně přemýšlíme a píšeme, jako by každé představení dané inscenace bylo synekdochou všech ostatních. Tím v nás ovšem vítězí přesvědčení, že divadlo je *artefakt*, nikoli *arteakt* (abych si vypůjčil rozlišení zesnulého Jana Roubala), že je to v první řadě další realizace už hotového a fixovaného, nikoli jedinečné setkání a jedinečná komunikační událost.

Kritici a teoretici si to uvědomit *mohou*. Kdo si to ovšem uvědomit *musí* (i když nechce), je dramaturg divadelního festivalu. Což je v zásadě člověk, který shání ty jedinečné a unikátní divácké zážitky v tuzemsku i cizině, aby je shromáždil na jedno místo. A doufá, že budou samozřejmě jedinečné a unikátní, ale tak nějak stejně, jako když je viděl poprvé. Nebo alespoň tak nějak podobně.

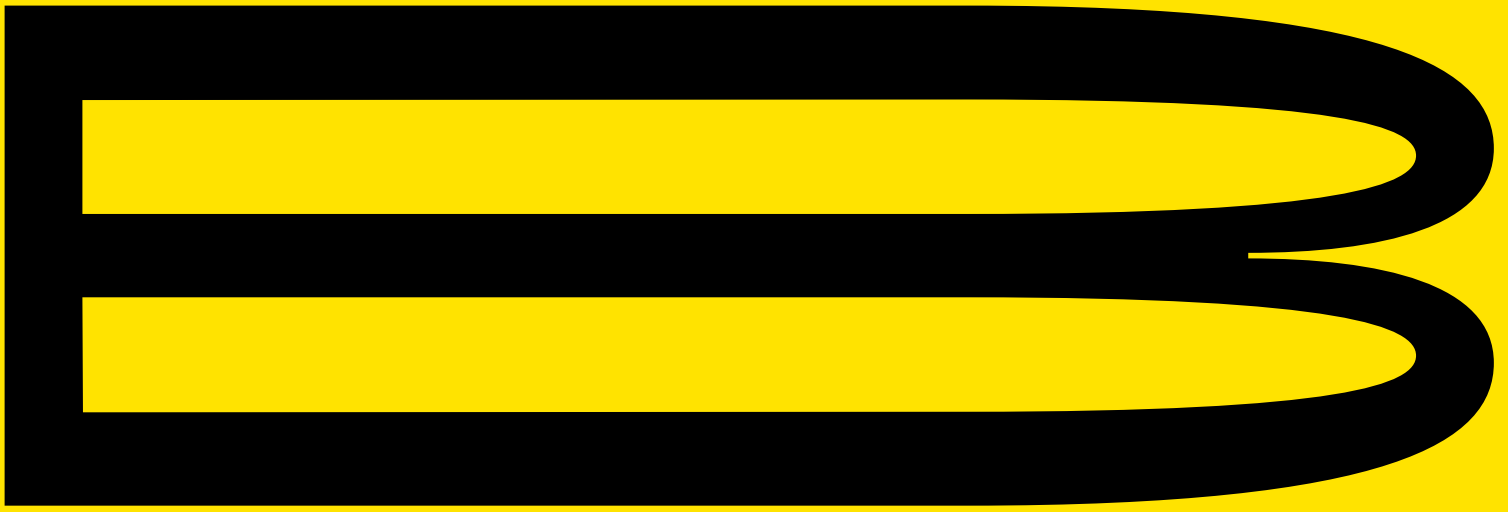
Jiří Havelka ve své knize o divadelní zkoušce přirovnává fixování toho, co bylo na zkoušce šťastně nalezeno, ke snaze zmrazit čerstvé ovoce tak, že „roztaje až teplem diváků v sále. A diváci musí mít pocit, že jedí právě teď utržené plody“. Adekvátně by se práce festivalového dramaturga dala přirovnat ke snaze převést z hospody, kde se dobře jí a pije, tým kuchařů, výčepníků a číšníků do hospody vlastní a doufat, že tam lidem bude chutnat stejně a budou tam stejně rádi trávit večer. A to i když sporáky jsou postavené jinak, od pípy ke stolům je dál, výzdoba není tak stylová a místo zavedených štamgastů, kteří vědí, za čím do své putyky chodí, přicházejí lidé, kteří jsou zvyklí na jiné menu i obsluhu.

A dramaturg tak občas jen melancholicky hledí na to, jak jindy dokonale kmitající servis se motá mezi stoly, krapet jim to trvá a pivo nezadržitelně padá pěna, než se dostane na stůl. A proklíná tu ztrápenou *liveness*, kterou jindy v programových textech vyzývá jako něco, co dělá divadlo nezaměnitelným a nenahraditelným. A doufá ve vzácné chvíle odměny, kdy spokojení strážníci vykřikují, že si na tohle jídlo budou muset ještě někdy do původní hospody zajet.

Marná sláva, je to arteakt.

Autor je dramaturg (také dvou divadelních festivalů).





**DANIEL
HRADECKÝ**

Básník čísla

**KRISTA
KAŠPAR**

Nová jména

**EMMA
KAUSC**

Beletrie

TELONA

Ateliér







CHYTÍM TO ZA PAČESY A VYKONÁM KNIHU

Daniel Hradecký

4.

A zde je, troufám si myslet, to pravé místo na ukolébavku pro Evu Prchalovou, ukolébavku na uklidněnou po všech těch předešlých nadsázkách a přemrštěnostech, ukolébavka, jak jsem jí slíbil napsat, ale naštěstí jsem neslíbil držet se pravidel žánru, pokud ovšem ukolébavka vymezený žánr má, ale napřed se už fakt musím jít vychcat, no tak, už jsem zpátky, tož lehni si, zavři očka a poslouchej:

Bylo to v Žitavě (Zittau), na přesného Apríla roku 06, o sobotní propustce v rámci mé druhé liberecké léčby, bylo to v Žitavě, městě na česko-polsko-německém pomezí, městě, jehož centrální chloubou je údajně největší špýchar střední Evropy, od hranic vede do města alej tak nějak durychovských dubů, každý kus je opatřen pořadovým číslem, podél té aleje se ukázněně pachtí nějaká ta zdejší říčka, patrně nějaká ta Nisa, za Nisou vpravo hnije a hnípe chlívácké Polsko, nepokořená láska mnohých snů, bylo to tedy v Žitavě, všechno je v Žitavě, za chůze jsem téměř stále hleděl do země, ale občas jsem zraky pozvedl a spatřil krám ve výpadové ulici, na němž před šedesáti lety pekař stáhl roletu a při tom zůstalo, promenující Sasové se dorozumívali, a tak jsem slyšel jeden ze svých rodných jazyků, ten, který jsem zapomněl na příkaz československých školských úřadů, a při tom zůstalo, slyšel jsem a uvědomil si,

že moje budoucí rodina vymřela tady někde poblíž místa, které jsem, hledě vytrvale do země, hledal...

Celkem čtyři hodiny jsem šel v Žitavě. Na zemi, do které jsem vyhlížel díru, ležely a čekaly na mne celkem dva předměty, ty jsem, když bylo po všem, vynesl z města zpět do vlasti, do frýdlantské strany lesa: Zaprvé měděnou minci té nejmenší myslitelné hodnoty, takovou, jaká se vrací zpět na baťovské ceny, zadruhé velmi hezkou, a dokonce funkční rolničku. Ten peníz ještě někde bude, rolničku jsem svěřil do opatrování osobě, která nezemřela poblíž místa, které jsem v Žitavě nenašel... Nato se přihnala bouře jak z Durycha, přihnala se, hádáš správně, z české strany hor, bylo třeba pomýšlet na záchranu. Táhnu jsem tedy spěšně, odkud jsem přitáhl, odkud s otevřenou náručí spěchala mi vstříc ta bouře... A to je, milá Evo, všechno k tvému ukolébání, jak napsal Rus: Spí už děti, spí už knížky, spí už celý svět, a jak dopsal Eliot: Shantih, Shantih, Shantih, což sebevrah Jiří Valja přeložil jako Lačno rat, brou noc.

Podle Fišera je ostentativní nezáměr přírody o to, jak trpíme, zvláštním poukazem na existenci boha, no bát, je to skandál, že už v tom dávno nemáme jasno, ačkoli každý jednotlivě v tom jasno mívá, obvykle zcela nezávazně ovšem, jako by se nechumelilo, a ono se zatraceně chumelí, celé generace si kloubily hlavy pronásledující pravdu a celé její časem rozrostlé příbuzenstvo, nebudem se blamovat a zaspíváme jinou, v zásadních otázkách bolestně chybí příběh, to potom hluchý a němý vedou slepého, což je sice rovněž v pořádku, ale jen příběh má začátek a konec, a tedy nesmysl a naději, pohyb života netlačí příčiny, nýbrž táhnou cíle, vždycky je tu člověk neboli ten, kdo vzhlíží ke hvězdám, člověk atom hnoje vybavený nadějemi, čímž se liší od jakéhokoli pánaboha, bůh žádnou naději nemá, předpokládám, že tahle amerika je už obsazená, je to snadný, takhle po ránu se vypořádat s bohem, ačkoli je to myšleno nafest vážně, bojím se výsměchu víc než skurilní boží intervence v můj neprospěch, bůh se raduje z každého slova o sobě, abonuje výstřížkovou službu a vidí, že je to s ním vlastně dobré, taky ho mohl srazit automobil nebo nález na rentgenu, dost, musím se podívat do svých skurilních papírů, co tam máme dále, samá slova a žádné slovo, dovoluji si před klukama v ulici a pak mám slíbino, raduju se, málem tančím nad každým dalším tzv. veršem, vzrušuju se pomyslením na přátelsky naladěného čtenáře, co mi neplivne do úst, jak to kdysi učinil spolužák Kekel, dodneška si vybavuju nezaměnitelnou příchuť Kekelova plivance, tohle věčné vděčné vzpomínání, neustále vzpomínat je prý dětinská neřest, já však vidím, že vzpomínky jsou důležité, koneckonců nic jiného než vzpomínky nemáme, nebo ano? dám se poddat, dám fant, koupím si zmrzlinu nebo revolver, teď je ten pravý okamžik, snad nic jiného než pravé okamžiky ani není, chytím to za pačesy a vykonám knihu, konečně knihu, která se nebude bát, která se bude bát jen toho být čtena, která se bude bát jen čtenářů, čtenářů zklamaných až na práh žízne po pomstě, nikdo neví, k jakým až činům povede zklamání čtenářů, čtenářů schopných úplně všeho a ještě mnoha navíc.

Jak osamělé jsou dějiny, dějiny národa, každého národa zvlášť a navzájem, kdy každý jednotlivě setrvává v pusté ignoranci o druhém, je to takzvaný přírodní zákon, ronit slzy netřeba, nadávat netřeba, závidět, nenávidět netřeba, zato třeba milovat, ale právě to je nemožné nebo možné jen pustou náhodou, žádné sine ira et studio, právě naopak s veškerým dostupným zaujetím a olympským hněvem, až těsto překyne díž, kdo pro svůj národ nepláče, ať se do toho nesere a kušní, ačkoli ten, kdo pláče, je taky pěkný ptáček, jsme vykukové od narození do zcela nahodilého prostředí, národ se definuje společným jazykem z nouze, z pusté nouze a touhy mít aspoň trochu jasno v kalné bouři, již jsou zmíněné dějiny, ostatně nebýt hrstky nebezpečných snilků, mluvili bysme německy a byl by svatej klid, miluju svůj národ teprve zjištěním, že jsem mu nevěrný, to je přece onen svatořečený odstup od předmětu zkoumání, objektu mezi objekty, jejichž souhrn zove leda píču šišky, a nikoli vesmír, ten může, vlastně musí být ukradenej, čas se nachyluje, jako se vždycky nachyloval a nachylovat bude, najdi si přiměřené místo, odkud budiž svědkem libovolného počtu konců, sepiš kšaft, psát je téměř vždycky důstojné člověka a muže, ženám naopak psaní tuze nesluší, jsou bytostmi příliš cennými v tomto světě, kde se musí rodit, a volíme-li zde na tomto místě tato ostrá slova, je to tím, že jak se z lesa ozývá, tak se do lesa volá, quod licet Iovi, non licet bovi, vždycky je to nakonec tak, že starý vůl učí mladého vola orat, tudíž se není čemu divit, pokud míří věci národa od deseti k pěti, jazyk jako nástroj otupily generace příjemců degenerované informace, je to div, že ještě umíme řezat dříví s přijatelnými ztrátami na životech, naučili jsme se mluvit a parentálové jásali, jako by z troskek povstal nový svět, ale jinoch musí umět procházet zdí a ohněm a dívka zachraňovat jinocha z hoven, do nichž z opravdovosti mládí zabředl, vždycky je to tak, musí to tak být, jak je to krásné, vždycky nás přitahují ničitelé světů, při sledování filmu bezděčně přejeme němčům, ačkoli víme, že vlajku nakonec vztyčí rusáci, jak je to krásné tohle z deště pod okap, tohle odshora dolů, kde je smrádek a teplíčko, na obrázku se to nicméně vyjímá moc hezky a nic jiného než obrázkové dějiny tu není, ach, přestat tak doufat a začít věřit, vždyť za život nakonec vděčíme jen omylům a chybám, jichž jsme se kdysi dopustili ze zvědavosti.



Telona, Nalezenny archiv



Telona, Nusle patterns obsession





10.

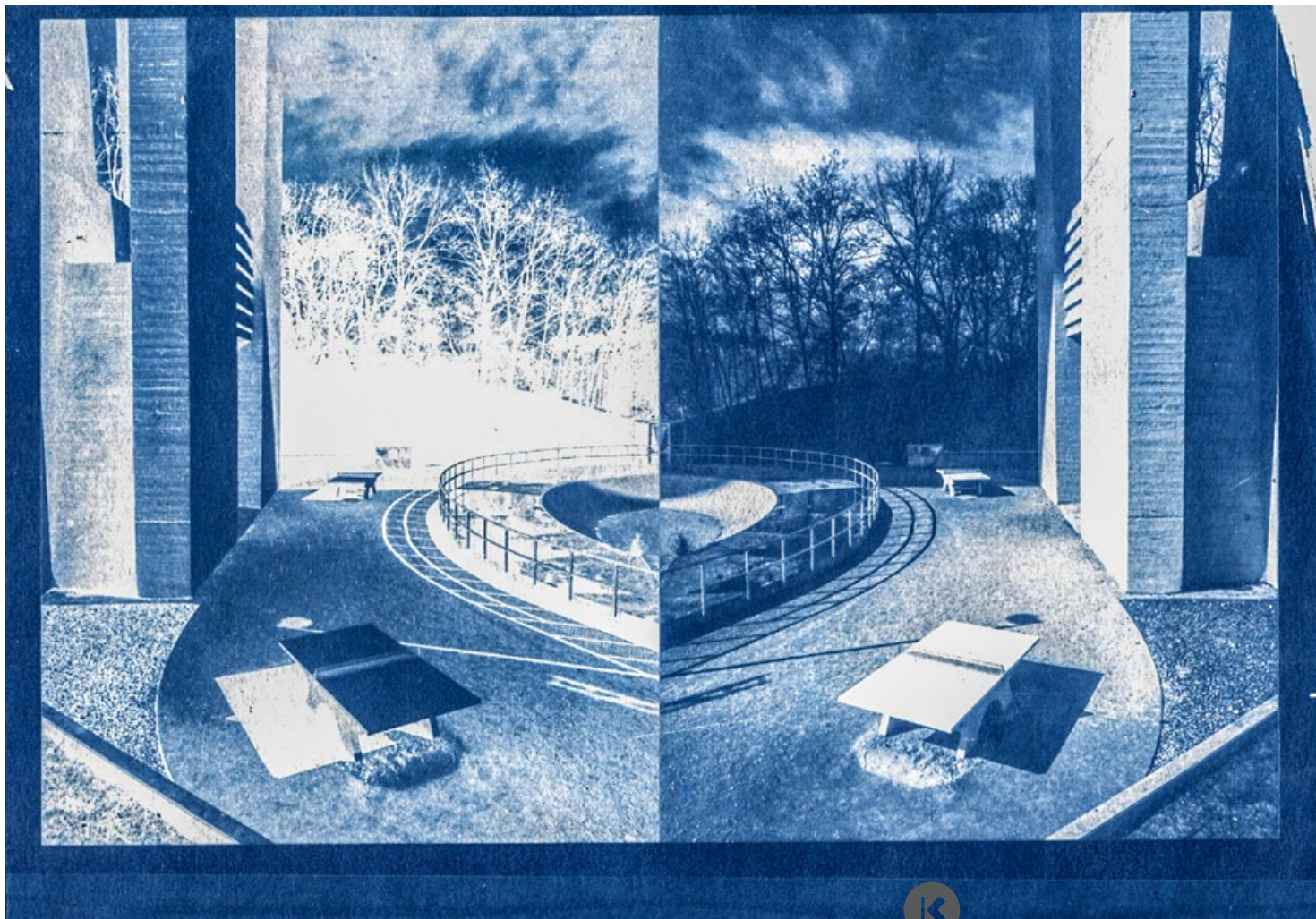
Proč je to krásné a neodbytné a bez otazníků,
vidím sám sebe opouštět mosteckou nemocnici,
jak se nebojím, díky bohu za ten okamžik,
než dojdu na tramvaj, je to zase tady
se znásobenou silou, už zase seru boby,
jak se na severu trefně říká, ó jak je to krásné,
ale ne pro mě, tak to viděl už Ivan Slavík a před ním
zástupy lidí, lepší člověk si to nechá pro sebe,
ano, nežalujme a vidme, k vidění je stále totéž,
vidíme fotra, jak se proměňuje v neškodného
tatrmana, jak nám zametá cestu k témuž,
ostatně píšou to jen tak, aby se po mně něco
našlo, až už se nebude čím a jak stydět,
ztrácím jazyk a to je bohužel jen začátek,
mohl bych jmenovat viníky, ale nejsem ani
u výslechu, nikoho to nezajímá, instituce
strachu se zčásti přizpůsobily, zčásti zhroutily,
teď si vzpomínám: nikdy jsem nikoho z vás
nečet, nebyl na to čas, jistě mi s láskou prominete,
čímž se z vás stanou andělé, kteří mě ubytují
a najdou práci, abych musel pokračovat,
je zvláštní, že kritici si nepovšimli vlivu
kamaráda Becketta, ahoy Same, ty ses
teda uměl tvářit, že to myslíš správně,
v souladu s duchem doby, již jsi pomáhal vytvářet,
snad je jasné, že se taky snažím ozlomvat,
furt se mne dotazují — proč vlastně, vždyť jsou
kurvkrát lepší než já, vždyť kurva ležel jsem
na pokoji s ostatními pěti muži a všichni
především milovali a neřekli to, věděli, že to nestačí,

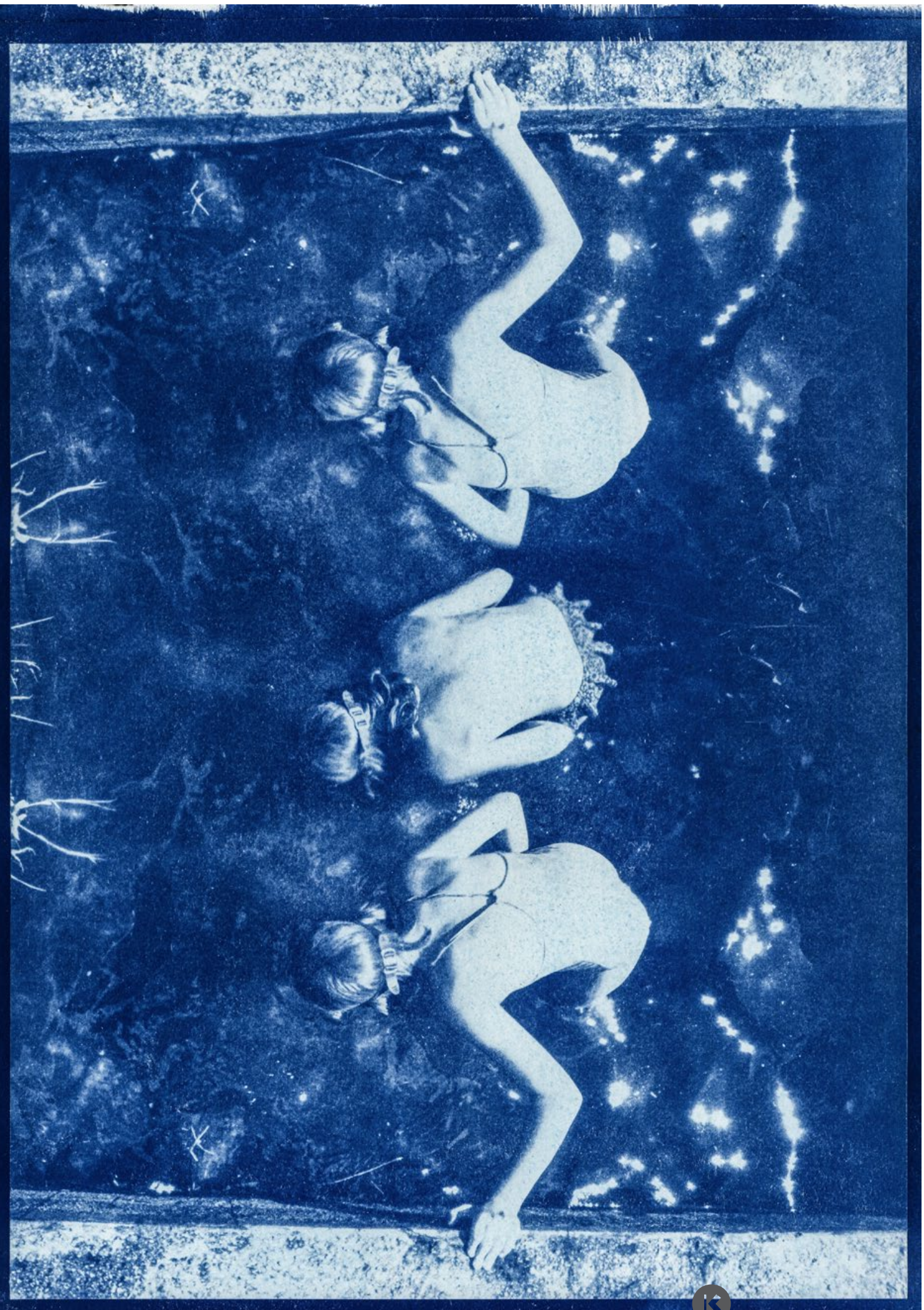
když se mi udělalo líp, oholil jsem se a kontaktoval
blbec svou lásku, udělala pro mne poslední,
a proto jsem naživu, všechno se naklání,
jsou jedy spásy a jedy zatracení, upokojte se,
za velkého moru londýnského byly zakázány
medvědí zápasy a zpěv balad, pořádkové hlídky
se ve skupinách vrhaly do Temže z jakýchsi
stillyardských schodů, to jen pro zajímavost;
na bojišti se většina lidí bojí,
pochopil jsem, opouštěje lidi a rodný špitál,
kdybychom se všichni přiznali, zhroutil by se
svět, jak ho známe, naše mezihvězdná komunikace
vážně, temná noc duše je alibi, na něž si ještě
posvítíme, velitel výpravy pochází ze smíchova
a jeho podřízení z hrdlořez, což je bůhvíproč
obzvláště hrozné, ale lidé se zachránili, sorry za tu
čáru přes rozpočet, ne nadarmo jsme strávili
život vysvětlováním v osvětlených místnostech,
vyšetřovatelé jsou ohleduplní, co všechno dal
bys za jednoduchou přesdržku, vidím přece
jedny boty, dvoje kalhoty, nějaké ty spodky
svršky, čepici, kapesník a pěkný zápisník,
nějaké ty peníze a doklady závratné totožnosti,
dokonce nějaké ty předměty ve tvaru vejce,
úhledná šibenička ve vkusném pouzdře taky,
ano, tohle je finální rozvrat osobnosti, čist
se to bude hezky a vida, tady je něco škrtnutého,
ano, je to zvláštní věc, že závěrečnou zkouškou
adeptů kněžství bylo u druidů 5 let mlčení.

Úplně na začátku nás začnou školit, vypadá to tak nevinně s těmi kornouty plnými cukroví a jak je celej ten první den a vůbec všechno v těch nejjasnějších základních barvách tak lákavé, to aby nás hned zpočátku zbytečně nepostrašili, celý první rok nás pak známkuje vesměs samými velkými jedničkami, jako by to tak mělo být napořád, po celý ten nekonečně dlouhý a nekonečně krásný život, jenže plíživě a nenápadně započne pak ta změna, pomocí barevných množin hrušek a švestek na tabuli vypustí nám duši a ventilký zahodí do houští, zasvěti nás do tajů písma a to bude skutečný počátek našeho konce, čítáním v čítankách v nás zardousí přirozenou touhu číst, ale abych nebyl jen nespravedlivý a škarohlídský: ve školních prostorách nás naženou do houfu a to by v tom byl čert, aby v houfu nedošlo čistě statisticky k objevu možnosti přátelství, tedy toho nejlepšího, co lidský svět může v životě nabídnout, a právě nutná odúmrť těchto prvních zelených přátelství nás připraví na nevyhnutelný rozptyl a zánik všech pozdějších přátelství, no co, zkrátka a dobře tzv. škola... ale úplně zkurvit nás přirozeně nemohli, ona totiž metodika zničení mladého člověka kulhá už od zločince Komenského na obě nohy, a že pokusů o nápravu bylo!, snažil se Bělinskij, až se potil, snažila se Leninova milá Naděžda Krupská, až se bezvysledně usnažila, její stať „Žákovské sebevraždy a svobodná pracovní škola“ budiž toho dokladem, přirozená dětskost dětí zkrátka a dobře vždy vítězí o několik délek, děti zkrátka a dobře nelze dokonale

zkurvit v jejich primordiálním lidství — a tedy hurá, děti zůstanou dětmi přes všechny opačné pokusy lidí, budoucnost je zotvírána pro jejich záchrannou podvratnou činnost, pedagogičtí koryfeje se otáčejí jako grilovaní ve svých zapomenutých hrobech a každá další generace dětí udělá si ze světa svoje vlastní hřiště pro svoje vlastní tvořivé nebo ničivé štěstí, víc o tom netřeba plácet, každý, v němž zůstal drobínek dětství, porozumí, svět se každou novou generací obcerstvuje novými vzpourami proti zasraným dobrým úmyslům společnosti rodičů a přátel školy — nebo jak se ten zlovolný spolek dnes nazývá —, svět je zkrátka každých zhruba 10 let úplně novým a jiným světem a v tom tkví naděje, och konečně jsme se v tomto elaborátu k naději jako takové dopotili!, budiž vám, děti, provolána třikrát sláva, vy vždy noví Achillové, Hérostratové a Sókratové, hip hip hurá, takovej dr. Bohuslav Glos například se svou „Plánovitou distribucí pracujících“ může se jít utopit do rybníka a taky že už jde, už cupitá, už běží, aby uniknul homérskému výsměchu nových a nových bohů povstávajících ze školních škamen all around the world, konečně jsme se tedy dopracovali k naději a radosti a smíchu, třem hlavním ctnostem znovu a znovu se obživujícího světa skrze odvahu dětí sehrát se skutečností vždy novou a nebývalou hru na nový svět, lhostejno, zda svět, který přežije, nebo se do sebe zhroutí, o to tu jde, že i v případě, že nepřežijeme, dopadlo to báječně a dobře, a ty, má lásko!, musíš mezitím být poněkud mrtvá, aby na tebe Komenští, Bělínští a Krupští nemohli, abys na sebe nemohla ani ty sama, pevnější bezpečí ti zajistit nelze, ale až se vynoříš, připojíš se k jásetu těch, kdo dokázali.







NARUŠENÍ DĚJE

Emma Kausc

I. MYTOLOGIZACE

New York stojí na katastrofách, některé jsou větší než jiné. Když se dvě fronty, jedna od Mexického zálivu a druhá od Velkých jezer, v roce 1888 setkaly nad městem, probudili se obyvatelé do největší sněhové vánice v dějinách. Elektrická síť zkolabovala, ulicemi vály potrhane dráty. *The New York Times* tehdy poukázaly na nutnost vést industrializaci nabírající na síle pod zemí. A tak se zrodil příběh newyorského metra. Londýn stojí na katastrofách osobních.

V devatenáctém století došlo k požáru britského parlamentu, způsobilo ho neopatrné zacházení s takzvanými *tally sticks*, desítkami se zářezy označujícími v tehdejší Anglii sumu. Oheň se z pecí pod Sněmovnou lordů rozšířil po celé budově, nejdřív stěny jen olizoval, za noc stihl spolýkat většinu budovy. O dvě století později vzplanula budova novým ohněm. Přemýšlela jsem nad tím, zatímco jsem se i s krabicemi snažila dostat na Brick Lane a co chvíli je pokládala. Najít pohodlnou polohu pro nás všechny nebylo snadné. Někde poblíž Monumentu jsem se pohledem zatoulala ke katedrále St. Pauls. Ani po všech letech mě nepřestala udivovat nehostinnost pohledu. Nahoře betonové budovy bez lidí, pod nimi Temže a naplavený odpad. Věci z krabic se během nedělního odpoledne všechny rozprodaly, už se mnou, s mým tělem, neměly nic společného.

Cestou do prázdného domu v Borough dělám zastávku u parlamentu, prohlížím si lešení na budově, která znovu vzplála před pár lety. I přes svou chatrnou konstrukci působí přesvědčivým dojmem. Lešení dává světu najevo, že o následky katastrof je postaráno. *V Londýně dokázala vydržet jen na místech, o kterých se v češtině dočetla nebo která poznala s někým blízkým.* Potom, co se Zuzana dověděla diagnózu myelodysplastického syndromu, bylo už samozřejmě pozdě. Někdy si říkám, kde se bere potřeba pojmenovávat situace postrádající naději. Konečné body jména neužijí, nebo ano?

„Hlavní je neonemocnět a nezranit se,“ opakovala mi matka v dětství, naváděla mě k nesmrtelnému životu. Minulost podlomila přítomnému momentu nohy ve chvíli, kdy jejím na první

pohled zdravému tělu zbývalo už jen málo. Existuje nějaká odpověď na život, ve kterém nikdo neonemocněl, nikdo se nezranil? A který si přesto našel svou verzi hrozného konce? V ten den jsme se se Zuzanou prošly společnou minulostí, jejím Londýnem.

„Jsi moje nejoblíbenější část života, víš to?“ říká, zatímco postávám kousek od Jubilee Gardens, zády k Westminsteru. Slova pronáší opatrně, jako kdyby nevěděla co a jak.

„A to ty ani netušíš, jak těžký je zachovat si lidskost někde, kde seš cizí a nikdo ti nerozumí.“

Mluvily jsme spolu jako dva dospělí lidé, přesto se za každým matčiným slovem ozývaly výčitky, jako když jsem byla malá. Matka nikdy nechtěla děti; možná proto moje dětství zlověstně promlčela. Společně s kamarádkou Janou chtěly emigrovat do Států, snily o tom dlouho a vytrvale. Filip ji nakonec přemluvil, aby si mě nechali. *Pomůže nám to*, uklidňoval ji. Po porodu prý matka otevřela oči do světa, kam se prostě a jednoduše nevešla. *Už mě nebudeš mít tak rád, vidě*, řekla Filipovi, jakmile ruch utichl a zbyli jsme jen my tři.

„Musíme mít kotvy,“ kývám hlavou, odhodlaná soustředit se na obsah sdělení. Proběhli mi hlavou všichni lidé, které matka v životě neměla a kteří jsou běžně svědky našich osudů. A my jejich. Mám na mysli řezníka, prodavačku v obchodě, řidiče pravidelné linky autobusu, všechny, kdo s jejím vratkým slovníkem zacházeli s nedůvěrou.

„Člověk by čekal, že když tu žije tak dlouho, dostatečně dlouho, tak to celý poskládá dohromady.“ Zuzana dělá kolečko po obvodu smutku, než se ke mně myšlenkami vrátí.

Ještě nějakou dobu po našem rozhovoru zůstal oheň na svém místě. Vypadá to, že se rozhořel, až když vycítil Zuzaninu blízkost. Pozůstatky dvou set let staré katastrofy dostaly jedinečnou příležitost překročit hranici k blízkému konci. Její neschopnost přiznat si to vytvářela neměnný a neotřesitelný svět. Nikdo vlastně nevěděl, kolik času přesně zbývá, jisté bylo jen její vidění světa opřené o fikci. Nic jiného neomylnost a trvalost zaručit nemůže, nebo ne? Zuzana

umírala. Žádné zjištění by s jejím světem neotřásl, odmítanému konci chyběla podpůrná konstrukce. U parlamentu zajišťovala další život, srdce monarchie se po katastrofě vzpomíná. Před osvíceným vynálezem adres používali lidé nejrůznější mnemotechnické pomůcky, spoléhali se na vztah paměti a místa. Adresáře nahrazovaly zvuky, vůně a zápachy. *Tělo si pamatuje*. S těmito slovy jsem s krabicemi odešla k autu.

Je to týden, co je Alyona nezvěstná.

Jakmile jsi zmizela, Alyono, musela jsem se i já dát na útěk. Kdybych zůstala pracovat u Missing Persons, organizace, co nás v době zmizení Jamese McGregora seznámila, vyslovila bych nahlas nebezpečné proroctví. Nemusela by ses najít.

Začala jsem tam pracovat hned potom, co se hledání ztracených rozhodlo rozrůst; kromě nás vyrostlo v té době po Evropě ještě několik poboček. Ta naše byla první na řadě. Z finančního centra zmizelo hned několik vysoce postavených lidí, vzdálenost společně s časovými pásmi Americe hledání komplikovala. Poslední kapkou se stal únos pravnuka královny Alžběty, málem ho nenašli. Kdyby nebylo náhody a prozřetelnosti, kdo ví, kde by byl dnes. V příštích dvou letech se v Londýně jeden po druhém pozatýkali prominentní členové spřátelených teroristických organizací. A bylo rozhodnuto. Za roky našeho fungování se už samozřejmě podobná souhra náhod nezopakovala, pozornost se tak obracela pouze a jenom k běžným životům, lidem, jejichž zmizení na sebe nenabalovala astronomické částky ani politické tahanice. Někde jsem se nedávno dočetla, že zemí s dlouhodobě největším počtem dobrovolných zmizení je Francie. Jedná se o lidi rozhodnuté opustit příběhy v nějaké části a už se nevrátit. To byl jediný scénář, se kterým bych se dokázala smířit. Sít se s vědomím, že Alyonin příběh pokračuje někde jinde.

Šestiletý James McGregor zmizel jedenáctého května dva tisíce jedenáct. Tělo jeho matky se našlo v motelovém pokoji v Rockfordu, Illinois. Dopis na rozloučenou, nalezený na místě činu, tvrdil, že je James v bezpečí. *Navždy jsem ho ukryla*. Americká centrála požádala o spolupráci veškerou dostupnou sílu, o případ se tak začala zajímat i londýnská odnož, kam měla podle informací jeho matka, Anna McGregor, namířeno za rodinou. Měli jsme se mít na pozoru. Po tiskové konferenci jsem šla na drink do jednoho baru v Soho. V Missing Persons jsem vedla odnož obchodu s lidmi, na konferenci mě pozvali zodpovídat otázky po boku Metropolitan policie. Vždycky když zmizelo dítě — a děti tvoří dvě třetiny všech zmizelých —, se mi vrací neustupující okamžitost *toho pocitu*. Osamělosti související se strachem, že člověk zmizí. I teď, daleko od Londýna i Missing Persons, se mi špatně dýchá, když čtu o mizejících dětech, o narušených, malých příbězích.

Neutuchající ruch noční Soho tento strach vždycky trochu uklidnil, přítomnost všech lidí okolo nesouvisela ani trochu s davovou osamělostí, kterou jsem pociťovala v dětství, naopak. Převládala tu jistota dalšího těla, společné blízkosti. Sváděla k tomu gesta, pohledy, nenucené zapojování do konverzací. Pohled dvou párů očí, co se setkaly a věděly své. Ze Swiftu na Old Compton Street jsme s Alyonou odešly lehce před půlnocí, domů jsme se nedostaly do rána.

„Jestli jste optimista, nebo pesimista, záleží do velké míry na časovém měřítku, v němž uvažujete.“

Doktor O'Leary v Guy's Hospital zůstával viset očima na třech stech metrech trubek zahlcujících matčino tělo chemikáliemi

nutnými k dožití. Seděly jsme tam vedle sebe, ona na nemocniční posteli, já na židli vedle. Transplantace se nepovedla.

„Ale to přece znamená, že umírám,“ vykřikne a podívá se svým směrem.

Doktorovi se nemuselo nic překládat, zděšení sdílí univerzální jazyk. Zuzana projevila v těch několika minutách různé druhy zoufalství, nově nalezené ostražitosti. Ještě večer předtím, než si leukémii začala připouštět, mi vyprávěla o přechodu hranic.

„Někdy, když mluvím, poslouchám sebe samu před několika — před desítkama let.“

Před smrtí se Zuzana rozhodla pokračovat. Vrátila se do momentu emigrace, opustila porevoluční Evropu. Alyona čekala po celou dobu venku.

„Pamatuju si, že když se otevřely hranice, viděla jsem odstíny barev.“

„Jak to myslíš?“

Dobře jsem věděla, jak to myslí. Měla jsem ale přesto potřebu hledat u Zuzany ve zbývajícím čase stopy něčeho, co nás přesahuje. Toužila jsem po něčem, co mě ujistí o tom, že mě všechny ty roky viděla. I když zatvrzele mlčela.

„Svět v Československu byl hrozně černobílejší. Když se otevřely hranice, uvědomila jsem si, jak moc. Najednou se všechno zdálo podezřele jiný, člověk si sebou nebyl vůbec jistý,“ pokračovala a pokračovala by pravděpodobně, i kdyby byla v místnosti sama.

Často jsem po její smrti o těchto slovech přemýšlela. Do jaké míry nás můžou měnit fenomény a události, jichž jsme nebyli součástí — které k nám pronikly jen jako pozůstatky jiného světa?

To nejhorší muselo přijít před tím samotným okamžikem. Požádala jsem personál o poslední samotu s matkou a odkryla příkrývku. Boláky pokrývaly prostor od hlavy až k patě, zakrývaly existenci staré kůže, člověka. Zuzana zničehonic upadla do přerušovaného spánku, ztratila pojem o lidech okolo. Vyslovovala předtím nezmíněná jména, nevnímala přítomnost.

„Nakonec nebudu nemocná, ty jsi to zastavila,“ zamumlala. Vzala jsem Alyonu za ruku a až v tu chvíli mi začaly samovolně téct slzy.

Popocházela jsem s pevně sevřeným plastovým kelímkem okolo Shardu. Neofuturistický mrakodrap kromě nebezpečného ukazování nahoru fyzicky také přibližoval dobu mého studia. Nic neukazovalo nikam a všechno bolelo. Mytologie žen v naší rodině mluvila jasně: čeho se dotkly, to změnily k nepoznání. Na rozdíl od Alyony, osobního mýtu, ke kterému jsem přilnula skoro okamžitě, mě smrt postavila pevně na zem. Vrátila jsem se za ní na pokoj, seděla na posteli, ruce klidně složené na klíně.

„Kdyby sis mohla vybrat, kým v dalším životě budeš, čím bys byla?“ Matka zůstávala nevyslovená i ve své nepopiratelné přítomnosti, dávalo tudíž smysl, že se po její smrti nezmění nic.

„Možná nějaký mikroorganismus. I když je opravdu hodně malej, spoluvytváří všechno okolo. Přijde mi to krásný.“

Chvilí je ticho.

„Víš, měla jsem vždycky pocit, že na tebe žárí.“

Alyona tiskne rty do úzké čárky a pomalu zavírá oči.

„A přesto moje jméno nahlas nevyslovovala,“ říká Alyona s potlačovanou hořkostí v hlase. Ušklíbnu se.

„Když jsme se před lety poznaly, trvalo měsíce, než jsem jí řekla, jak se jmenuješ. Někakou dobu chodila opatrně okolo, o tvé existenci věděla.“ Teď už Alyona překvapivě naklání hlavu a zvedá, jak je pro ni typické, jedno obočí.



„Možná to zní neuvěřitelně, ale měla jsem za to, že dokud tvoje jméno nevyslovím nahlas, zůstáváš chráněná. Nakonec se zeptala, jestli bych ti nemohla říkat jménem. Odmítla jsem to.“

Alyona si povzddechla, zavrtěla nesouhlasně hlavou a seskočila z postele. Pevně mě obejmula, položila hlavu na krk. Cítila jsem její horký dech na zátylku. Pookřála jsem; i nejméněší náznak její přítomnosti dokázal mému tělu říct, co jsem nedokázala sama. Na chvíli jsem přesunula váhu svého těla na to její, objalo mě zevnitř.

Lavičky různě rozmístěné po Hamstead Heath, parku severního Londýna, jsou historicky místem odpočinku, důkazem života na očích. Stejně jako ve filmech i lavičky v Heath podkrývají důležité momenty ve vyprávění ostatních. Vyrytá věnování, citáty nebo i jednoduché věty zaznamenávající ty, kdo na místech prosdělí roky: některá věnování jsou jimi ohraničená. Sedávaly jsme tu s matkou hlavně v létě, pozorovaly neúnavné pejskaře v holinkách, a pokud jsme sedávaly na východní straně parku, tak i letní, rozdělený život jezírek: jedno je pro muže, druhé pro ženy. Někdy si sem matka brávala rádio a poslouchala Johnnyho Cashe, připomínal jí totalitní Československo a rok sedmdesát osm, kdy na něm s otcem byli. Společně toho moc nezažili. Nemám pocit, že by se někdy snažila slovíům amerického zpěváka rozumět. I tak by ale přísahala, že Cash je to jediné, za co dá ruku do ohně.

Zuzana Reichová, 16. ledna 1933 — 4. června 2015

*A lie for a lie
And a truth for a truth
And I've got nothing left to lose
And I'm not afraid to die.*

*A life for a life
And a truth for a truth
And anyway there was no proof
But I'm not afraid to tell a lie.*

II. PÁR STUPŇŮ MŮŽE ZTĚLESNIT ROZDÍL MEZI ZDRAVÍM A KRIZÍ

Premiérka se nervózně ohlédla přes rameno. Štáb jí rozpačitými posunky naznačoval, aby v nacvičené řeči pokračovala. Ona šilhala po rychle naškrabaných poznámkách na okraji papíru.

„V noci z dvacátého na jednadvacátého srpna jsme se z našeho místa v historii posunuli. Času se nějak podařilo vykloubit a s minulostí už nic nenaděláme. Nic. Denně přemýšlím, jak se k tomu postavit, ale nic mě nenapadá.“

Sara ženu napjatě pozorovala. Tak se John nakonec dočkal, historie končila. Nepřemýšlela, nakolik je absurdní od jedné katastrofy utéct k jiné, větší. Stát tady v mnohém připomínalo choulení, jakým se vyznačují první kroky v nové roli. Opustila vlastní tělo, udělala ten jeden osvobozující krok ke světu oprostěnému od zákonitosti jejího života. Saru by nikdy nenapadlo, že si ledovce zaslouží vlastní událost, při které je necháme už opravdu odejít. Mizející krajiny nemůžou vyslat signál, my ano, našla někde blízko srdce, hlas v hlavě to slovo po slovu zopakoval. Sama nechávala části mizet, sama vlastně signál vysílala.

„Nemůžu pro to, co se stalo, najít slova.“ Helga se vmžiku rozhodla vypustit nacvičenou řeč z hlavy.

„O ničem takovém,“ říkala a podívala se přitom na černou plaketu se zlatě vyrytými slovy, „jsem v životě nečetla. Ani to nikde neviděla.“ Složila papír na půlku, na čtvrtku a rychlým gestem ho

dala do kabátu. Upravila neposedný pramínek zastrčením za ucho. Olízla nervózně dolní ret, zuby přitom seškrábala kus červené rtěnky a hned ji dostala pryč jazykem. Až ten večer přijde do přítmě osvětleného bytu, bude si opakovat, že to celé měla udělat jinak. Zároveň ale bude vědět, že i kdyby mohla, všechno zůstane.

„Když se přes město někde na jiném konci světa převalí tsunami, letadla narazí do mrakodrapu a přepíšou historii jedné země, říkáme: je to jako ve filmu. Katastrofické filmy jsou naše jediné nástroje, nic jiného nemáme. Tohle jako film být nemůže, nejde to. Je to moc velké, i když před očima už nemáme nic. Nechci, aby naše uvažování o ledovci Okjökull zakončila katastrofa. Potřebujeme narativy, které náš strach překonají, které apokalypsu překročí. Vytvoří jiný, lepší konec. Vyzývám teď k minutě ticha, víc udělat nemůžu.“ Štáb poodstoupil od stativu a připojil se ke zbytku davu.

Z ptačí perspektivy to celé vypadalo trochu komicky. Dvě stovky lidí obkličující prapodivný útvar. Sara se protlačila až k Eriksonovi, poznala ho podle medailonku na pozvánce. Prošedivělé vlasy mu spadaly až na ramena, ve tváři měl ustaraný výraz. Jeho zkroutěnost působila ve spojitosti s modrýma očima jako znak vyšší moudrosti. Vítr si s jeho vlasy nezbedně pohrával, ale on nehnul ani brvou.

„Další bude jeden na východě. To už ale nebude tak hrozné.“

„Nebude?“ odpověděla zmateně Sara a pro sebe si to ještě pro jistotu zopakovala.

„Nebude. Šok po smrti neodezní hned. Odezdnívá postupně, nebojí se o sobě dávat v pravidelných intervalech vědět. Číňané a jejich mučící techniky o tom věděli svoje.“ Erikson propnul špičky, přesunul rychle váhu zepředu dozadu, pak pokračoval.

„Člověk leží a na pokožku čela mu kape studená voda. Začíná se děsit, co má přijít. A také že přijde. Na svůj trest se musí dívat a udělat nemůže vůbec nic.“ Poslední dvě slova dramaticky rozdělil.

Erikson mlčky pozoroval premiérku upírající pohled na plaketu. Nespouštěla z ní oči. Hrozilo, že jakmile třeba i jen na okamžik odhlédne, zničehonic se rozpustí. Ani ona po sobě nezanechá žádnou stopu. Sara ucítila v ruce mravenčení, přestala si provinile svírat loket. Tělem jí proletěl lehký otřes. Všimla si, kam se glaciolog dívá.

„Nemáte pocit, že komunikujeme s budoucností téhle Země odosobněně? Existenciálně? Nedokážu si představit, že budeme odted' tlumočit katastrofy takhle. Plaketa, pár slov a konec. Nám to smysl dává, ale co jim? Pochopí to vůbec?“ Erikson mlčel. Na zmatený pokyn premiérky, která si se situací přestávala vědět rady, se dav vydal zpátky do Húsafellu. Tam čekaly vládní vozy do hlavního města. Celá událost proběhla v odevzdaném tichu. Příbuzní se rozutekli.

„Pár stupňů může ztělesnit rozdíl mezi zdravím a krizí,“ řekl jí ještě ten večer Karl.

„Pár stupňů může ztělesnit rozdíl mezi zdravím a krizí? A to má znamenat co?“

Sara si odkašlala a usadila se zpátky na podlouhlou lavici. Dala ruce před sebe a naklonila se po směru otázky. Karl si podepřel rukou bradu a pokrčil rameny.

„Paměť svoje mouchy má a mít bude. Musíme společně jako lidstvo dosáhnout bodu, kdy budeme schopní archivovat lépe. Hranice těch pár stupňů rozhodla o osudu Okjökullu. Problém je samozřejmě v tom, že jsme se o tom dozvěděli zprostředkovaně. Na tu krizi byl sám.“

„Mluvíte o něm jako o člověku,“ pronesla podezřívavě Sara. Začínala z glaciologa cítit urputnou touhu všech vědců zasvěcujících život neživému. Hranice jim přestanou dávat smysl.

„Zdravý ledovec se ale jako člověk opravdu chová. V jistá období roste a v jiná se zmenšuje. Posouvá se. Tak to je. Jakmile chování čehokoli alespoň trochu připomíná paměť, nemůžeme tomu lidskost upírat. Nevíme, co všechno z našeho světa si ledovce pamatují.“

„Stejná úskalí má veškerá spiritualita.“ Jako by slyšela mluvit Johna. „Paměť i lidskost, oboje to je univerzálně aplikovatelné. Oboje se snaží znít chytře, výpovědní hodnota chybí. A spiritualita? S tou se to má podobně. Buď člověk projde transcendentálními změnami, reorganizací hodnot. Nebo si zaťuká na čelo.“

Opřela se o opěradlo.

S glaciologem informace ani v nejmenším nepohnula.

„Kdyby alespoň někteří z příchozích zažili s ledem, co jsem zažil já, pochopili by. Spousta ledovců tady nemá jméno. Jejich zmizení jsou jako smrti nepojmenovaných dětí, těla bez záznamů.“

Společenská místnost potemněla. Na všechny nábytek dopadal modrý chlad sněhu zvenku. S hudbou se utlumily i hlasy.

„I ledovce mají letokruhy. Ony geometrické tvary nás informují o stavu světa okolo. Tuhle informaci jsme teď ztratili.“

Sara se nakonec na lidskost ledovců rozhodla přistoupit. Chtěla stát na straně těch, kteří věří. Pravděpodobně se zkusila vcítit do neviditelných sil hýbajících univerzálním světovým řádem. Mluví jazykem, jaký ostatní neslyší. Sara naslouchala pozorně. Svému životu řád a struktury přisuzovala ráda.

„Pro naši fantazii je to jednodušší, stravitelnější,“ podotkla. Jako by mluvila o vlastním těle. *Pár stupňů může ztělesnit rozdíl mezi zdravím a krizí.*

„Umrtníme citlivost vnímání a dění nastrkáme pod narativ apokalypsy. Máme rádi ničící se struktury.“

John na konci historie. Dlouhé, nepřerušované loučení. Ledovce.

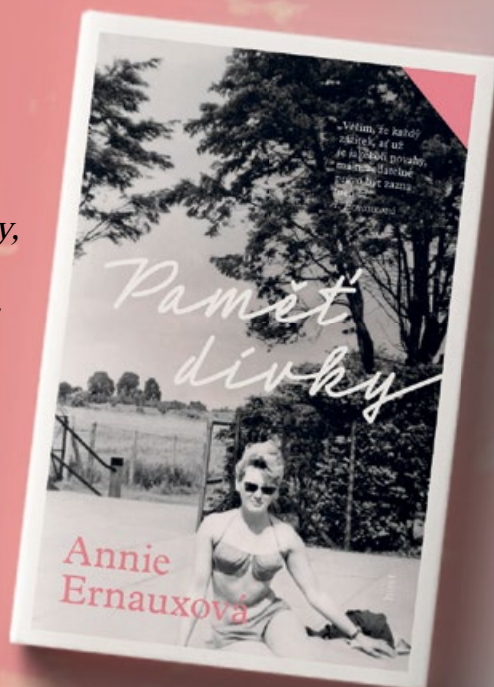
Karlovu reakci si Sara možná nezapamatovala úplně přesně. Je docela dost pravděpodobné, že toužila po dobrém konci, a vytvořila tak snesitelnější verzi událostí.

„Potřebujeme narativy, které náš strach překonají, apokalypsu překročí. Vytvoří jiný, lepší konec.“ ●

Nové knihy držitelky Nobelovy ceny za literaturu

„Věřím, že každý zážitek, ať už je jakékoli povahy, má nezadatelné právo být zaznamenán.“

A. Ernauxová



hostbrno.cz **HOST**





NECHAT TO NABÍT SLUNCEM

Krista Kašpar

Sedím před hotelem Hilton na trávníku
Bojím se že vybuchne
Bojím se že ve výklenku pod námi
umře bezdomovec

Sedám si blíž
Přichází ke mně muž středního věku
Nabízí víno
Jdeme ho koupit do obchodu

Vidím různé lidi
Nevím jestli existují

Trávíme spolu den a kus noci
Kouříme hašiš v parku
Ztratila jsem ho v metru

Z metra mě to přivedlo
do mafiánského baru
Češka? Tfu
odplivl si Ital

V temném koutě seděl muž s kytarou
trávím noc u něj

Vysypaná taška

Vysypaná taška jako očištný moment
kontrola obsahu
tampony na volno básničky tužky a papíry
Voknoviny čokoláda diktafon mobil
peněženka nabíječka
kouření a voda

Nechat to nabít sluncem a schovat
Očistit sluncem

Ukázat světu nezávadnost obsahu tašky

Před hotelem Hilton na trávě sedí
hodně lidí
zvláště žen
Sedím tam taky

Dělám všechno pro to aby nevybuchl

Lidé čekají na zázrak
Dívají se

Pod mostem mezitím umírá bezdomovec

Jsi královna Alžběta
v obchodě nemusíš platit
Pojď si vybrat víno
Ukážu ti zkušebnu
Koupím ti kytaru
Hovoř se mnou jako s Bohem

Mezitím v parku pod stromem
hlídají mě Rumuni
mizí a přibývají zároveň
Vlčci
hlídají mě a brání mě
nevím před kým

Tady mám apartmán
Ó jaká slova ty znáš německy
povídáme si anglicky
Chce se líbat a dotýkat
strašně se stydím

Po dlouhé pěší cestě
tři výškové budovy
Uvnitř se jedná o něčem důležitém
Bojím se výbuchů

Sedí-li vevnitř Putin
někdo tam půjde a zastřelí ho
Kdo to má být?

Venku lidi mění podoby
Hlídkují
Je tu spousta Londýnů
Taky se v něj umím proměnit



Roger Garaudy kdysi napsal, že surrealismus je díky své fragmentárnosti vlastně nejrealističtější formou umění, protože zachycuje naše bezprostřední vnímání světa, který je všechno, jen ne spojitý a lineární. Máme před sebou básně Kristy Kašpar, které jsou naopak takřka přesnými a prožitými deníkovými záznamy, jenže za těmito prožitky, za každou básní se krčí něco, co nás jaksi podvědomě temně znervózňuje — hotely mají každou chvíli vybuchnout, netušíme, zda lidé kolem nás existují, neustále mění podoby, chtějí nás podpálit, odmítají nám pomoci a bezdomovci pomalu umírají pod mosty, abychom básně sbírali jako surrealistickou vysypanou tašku, nad níž září termonukleární puma hvězdy.

* * *

Sledují mě letadla
bloudím městem

Parky obsazují různá etnika
Hledám Londýna a nemůžu ho najít
Všude vysílají jeho hlas

Mám strach že mě bude chtít
spolu s vídeňskými akcionisty ukřižovat

Prší a chodím dokola po velkém bulváru
Londýn se změnil v ženu

Nikdo si mě nevšímá
Jdu dál
Bojím se že jsem odhalila starou pravdu
Chtějí mě dostat
Londýn je golem

Všude auta děšt obětní beránci
Klečím u řezníkovy domu

* * *

Po rozednění unikám popelářským autům
Mají deratizační plyn
vražedný plyn
Vynořují se všude
Nevím jak uniknout
Čurám do kanálu

* * *

Chodím po předměstí v izotermické folii
Slyším kroky
nikoho nevidím

Slyším lití benzínu
nikoho nevidím
Rumuni jsou čarodějové
umí mizet
Nevím proč by mě chtěli zapálit
Možná jsem nezaplátila dost za vlčky

Benzín je rozlitý všude kde jsem chodila
Mám velký strach
Sundávám folii a snažím se uniknout
Útočiště nenacházím

* * *

Děsy noci
rychlá auta
džihádisté na silnici
snaží se je zastavit

Lehám si na prázdnou terasu baru
Myslím že je to Nachtasyl ale není

Uvnitř někdo brousí nože
Bouchá tam nádobí

Uvnitř se může platit kartou
Škoda že jsem se nedaleko zbavila tašky

* * *

Výšková budova
Hledám tam práci
Londýn se smetánkou si mě nevšímá
Odjíždějí na kolech
s nějakýma ženskýma na Karlštejn

Sleduju paní se synem v kočárku
Dostáváme se do zahrádkářské oblasti
Nedaleko vede most s vlakem
Je tu fotbalové hřiště
Nikde nikdo

Lezu tajně do jedné zahrady
Potřebuju si odpočinout
Je mi zima
nemám batoh

Haluzím že se dá projít plotem a zdí
Nejde mi to
Vlak padá z kolejí

Vydávám se dál
Dostávám se na betonová místa
Zkouším zalézt do bytových domů
Posílají mě do metra
prý je tam teplo

Na ulici mě odmítá člověk
když žádám o nocleh

**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.**



Básník čísla Daniel Hradecký

Daniel Hradecký se narodil v roce 1973 v Mostě. Absolvoval gymnázium v Litvínově. V letech 1994—2007 pracoval jako archivář Ústavu archeologické památkové péče severozápadních Čech. Vydal básnické sbírky *Muž v průlomu* (Orpheus, 2004), *V cirkuse Calvaria* (Kniha Zlín, 2009), *64* (Perplex, 2013), *Přibližování dřeva* (Perplex, 2019), *XXX / Jezero* (dybbuk, 2020) a prózy *Trosky jednoho deníku* (Petr Štengl, 2016) a *Tři kapitoly* (Listen, 2020). V roce 2021 vydal román ve verších *Silážní jámy*. V polovině léta v nakladatelství Větrné mlýny vyšla jeho skladba *Na cvičišti / Bojiště*, v níž mistrovsky mísí letmo-patetickou pompéznost a ironickou zkratku s poetikou lapidárního postřehu. Básně pocházejí z rukopisu sbírky *Náměstí práce*.

Beletrie Emma Kausc

Emma Kausc debutovala v roce 2017 sbírkou *Cykly*, za níž byla nominována na Cenu Jiřího Ortena. V současné době připravuje k vydání román *Narušení děje*. Žije v Londýně, kde se na King's College London věnuje kultuře a literatuře jednadvacátého století.

Nová jména Krista Kašpar

Krista Kašpar (nar. 1992 v Hustopečích) žije v Brně, kde na Fakultě výtvarných umění Vysokého učení technického studuje doktorský program výtvarná umění a umělecký provoz. Dříve vystudovala intermédiá na Fakultě umění Ostravské univerzity v ateliéru Petra Lysáčka. Je členkou uměleckých uskupení Vítřholc a In Saček Veritas. Přítomné ukázky jsou z autorčina debutu *London Calling*, který právě vychází v edici Mlat nakladatelství Větrné mlýny.

Ateliér Telona

„Do ateliéru chodím pěšky přes půl města. Po cestě si dělám foto-skici telefonem nebo kamerou obscurou z krabičky od sirek. Fotím desítky fotografií i při dalších příležitostech. Z desítek se stávají stovky a ze stovek tisíce a mně začalo být líto, že i ty nejlepší jsou denně překrývány novými a budou nakonec zapomenuty. Analogové deníky vznikly z touhy, nostalgie i lítosti. Nejen z lítosti, ale i z touhy vlastnit fyzický artefakt, z potřeby dotýkat se, prohlížet si ho a ukazovat, když budu chtít. Deníky tisknu technikou kyanotypie. Díky jejím specifickým obrazovým vlastnostem vedle sebe dobře fungují jak původně nepřírozeně ostré digitální fotografie z telefonu, tak i ty přirozeně abstrahované kamerou obscurou nebo z archivu nalezeného v ulicích.“

Telona (Leona Bažant Telínová, nar. 1979, žije a tvoří v Praze) experimentuje s analogovou fotografií a alternativními postupy. V současné době pracuje převážně s kamerou obscurou a zkoumá možnosti kyanotypie a její limity. Vystudovala fotografii na Fakultě umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně. Její práce jsou zastoupeny v galerijních i soukromých sbírkách.



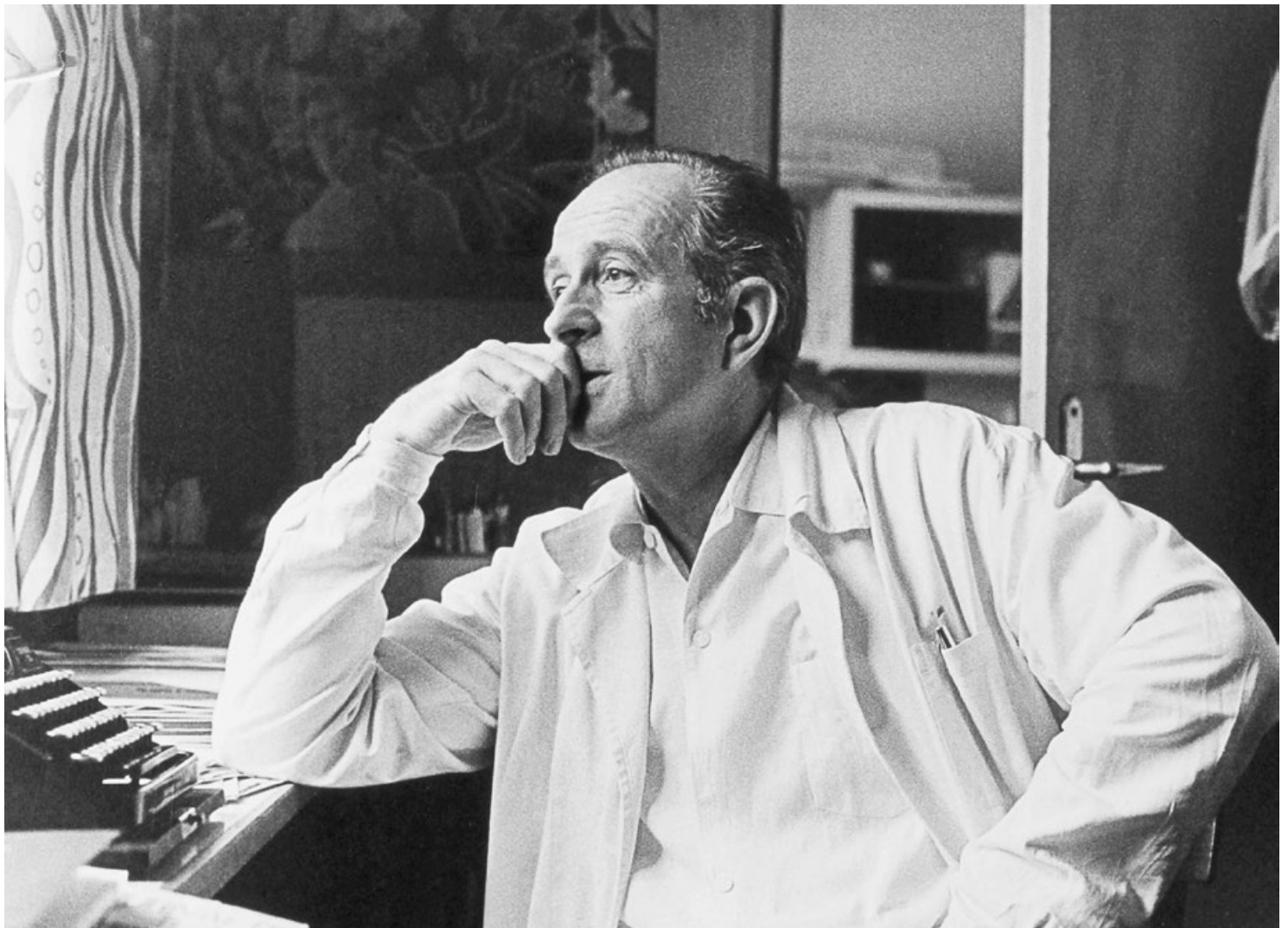
AČKOLI BÁSEŇ VZNIKÁ TEHDY, KDYŽ UŽ NIC JINÉHO NEZBÝVÁ



Václav Maxmilián

Slavný anglický básník Ted Hughes nazval Miroslava Holuba „jedním z půltuctu největších básníků celého světa“. O to podivněji pak působí poznámka, kterou v květnu roku 2017 na večeru v Café Fra, věnovaném Holubovu dílu, pronesl překladatel Justin Quinn, že když přijel poprvé do Česka, Holuba tu nikdo neznal a všichni mluvili o jakémsi Skácelovi.





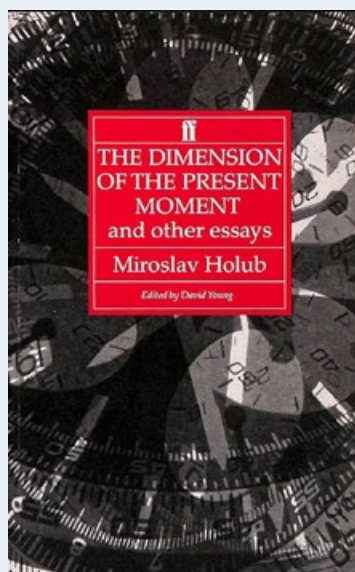
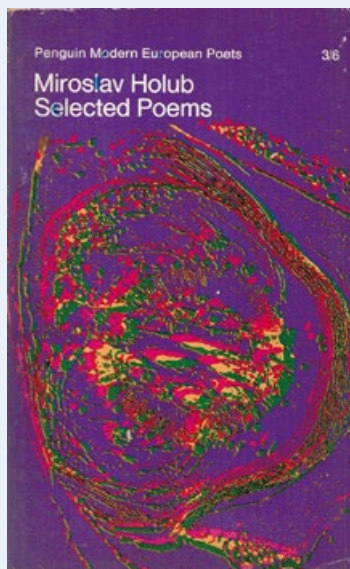
Srovnání se Skácelem je příznačné a je na něm vidět i přezírání, kterého se Holubovi stále dostává. Zatímco loňské Skácelovo stoleté výročí doprovázely oslavy v jeho domovském Brně i mimo něj, o básníkovi vznikl rozpačitý televizní dokument a k jubileu byly napsány mnohé články, jeden i mnou, tak na Miroslava Holuba jako by se zapomnělo. Dále to můžeme vidět i na tom, jak se k básníkům stavějí jejich města. Skácel se v Brně sice nenarodil, ale přijal je za své a za svého jej přijalo i Brno. V rámci jeho výročí probíhaly v Brně po celý rok všemožné akce a v Moravské zemské knihovně byla velká výstava. Mimoto má básník v Brně už tři sochařská připodobnění. Holub žil sice celý svůj dospělý život v Praze, k Plzni se ale celou dobu hlásil, minimálně jej k ní stále táhla kopaná a hokej, protože měl rád tamější týmy. Lehce zastřeným protagonistou je město Plzeň v knížce *Ono se letělo*, složené z různých poznámek, básní a krátkých próz, v níž Holub vzpomíná

na dětství a totální nasazení. Přesto na oficiálních stránkách města Plzně není uveden ani pod odkazem Osobnosti města Plzně, stoleté výročí nepřipomíná článek, událost, natož socha nebo pamětní deska. Naposledy, ještě za svého života, obdržel jako „významný rodák Plzně“ stříbrnou medaili k sedmi stům let výročí založení města. Že by to bylo tím, že Holubova sláva zůstala přece jen spíše za hranicemi než u nás?

ODEŠEL JSEM USÍNAT DO JINÉHO MOŘE

Večer v Café Fra zahajuje Jonáš Hájek prohlášením, že „je to, jako by existovali dva Miroslavové Holubové, básníci, jeden český a jeden světový, a neměli vůbec nic společného, jen jednu nepodstatnou věc, a to je básnické dílo“. To, že mají společné básnické dílo, ale později opravuje ve svém úvodním textu, kterým otevírá téma čísla časopisu *Souvislosti* z roku 2017, jež se také věnuje Miroslavu Holubovi. Hájek totiž

při přípravě tématu zjistil, že i dílo, které máme k dispozici v českých vydáních v básníkově rodném jazyce, není zcela totožné s tím, co mají k dispozici zahraniční čtenáři, především v anglických překladech. Může za to několik okolností: dvě sbírky, které Miroslav Holub připravoval k vydání pro Československého spisovatele a jež se měly jmenovat *Události* a *Stručné úvahy*, byly po roce 1971 rozmetány. Něco z těchto původních sbírek se později dostalo do básnické sbírky *Naopak*, když už byl Miroslav Holub opět povoleným autorem. Přesto se do této české knihy nedostaly všechny básně z původního souboru, patrně také z důvodu, který zřejmě zná každý básník: že už se na dané texty prostě nedokázal ani podívat. Tyto básně jsou ale i tak v anglických překladech jeho knih. Stejně tak v angličtině figuruje jedna z jeho básní, upravená do novější podoby, než jaká je v české knize, což Hájek komentuje příznačnou otázkou: Budeme Holuba překládat z angličtiny?



Možná to tak nakonec někdy i bude. Angličané a Američané mu patrně více rozumějí a mnohem více na něj i pamatují, což dokládá rovněž fakt, že to bylo právě londýnské České centrum, které přišlo s nápadem oslavit sto let od narození Miroslava Holuba, jelikož básník má, zdá se, v Anglii stále spoustu čtenářů.

Na rozdíl od mnohých českých básníků, kteří byli do cizích jazyků také občas přeloženi, se u Holuba nejednalo pouze o jeden výbor, který obsáhl určitou etapu jeho díla, a tím to skončilo. Alespoň ne v angličtině, na rozdíl například od španělštiny a turečtiny. V roce 1967 to začalo právě takovým výběrem nazvaným *Selected Poems*, vydaným nakladatelstvím Penguin Books (s distribucí jak v Anglii, tak ve Spojených státech amerických a Austrálii), přeloženým Ianem Milnerem a Georgem Theinerem. Edice se jmenovala *Modern European Poets*. Vyšly v ní výběry z děl Achmatovové, Celana nebo Ungarettiho, ale také například vybrané básně Güntera Grasse. Z českých básníků v ní kromě Holuba vyšly Vladimír Holan nebo Vítězslav Nezval. Edici řídil Al Alvarez, který se podle Justina Quinna stal hlavním strůjcem Holubovy slávy v angličtině. Alvarez dal totiž Holubovu poezii ve své úvodní studii

do kontextu s dobovou polskou poezií reprezentovanou Zbigniewem Herbertem a Czesławem Miłoszem — označil je všechny za výrobek studené války a východní Evropy, politické básníky, i když o politice nepišou. Holub k tehdejšímu vydání dodává, že jeho výbor byl populární, dotiskoval se a prodalo se ho skoro nejvíc výtisků z celé edice. „Populárnější byl snad jen Jevtušenko.“

Miroslavu Holubovi po tomto výboru vyšly anglicky nejen další a obsáhlejší výběry (po dvou takových následoval dokonce třetí, který oba předchází, už tehdy vyprodané a stále žádané, spojil do jedné obsáhlé knihy), ale i samostatné sbírky *Ačkoliv*, *Naopak*, *Interferon čili o divadle*, *Syndrom mizející plíce* a posmrtné *Narození Sysifovo* (pod názvem *Rampage*). Kromě toho vyšel anglicky i výbor ze tří svazků jeho esejů. Co ale považuji za naprosto jedinečné a příznačné pro jeho oblibu v anglofonních zemích, je fakt, že v angličtině se objevily i souborně vydané novinové glosy *K principu roličky*. Krátké a zábavné novinové sloupky, úvahy či fejetony, doplněné citáty od jiných myslitelů a vědců, kresbami Vladimíra Renčina a fotografiemi Vojtěcha Písaříka, vyšly v roce 1992 téměř v totožné podobě jako u nás, tedy i s původními fotografiemi a kresbami.

Angličtina se pro Holubovu poezii stala druhým domovem, jak ale píše Jakub Záhora ve své disertační práci *Anatomie drobných objevů. Život a dílo Miroslava Holuba*: „Ještě do konce 60. let stihla Holubova tvorba knižně vyjít též v polštině. Během 70. let je již překládán do minimálně 35 jazyků: mimo jiné do řečtiny, holandštiny, nebo též v gudžarátštině (indoárijském jazyce), posléze se tento výčet řečí rozšíří třeba i o japonštinu a čínštinu.“

HLINĚNÉ TABULKY KVÍLÍ

Život Miroslava Holuba je málo známý. Své soukromí si chránil, ani v rozhovorech se nezmiňoval o své rodině. Přesto k jakémusi výročí města Plzně napsal krátký text nazvaný „Proč jsem z Plzně?“, který mnohé autobiografické momenty z jeho dětství a dospívání odhaluje. Narodil se 13. září 1923, zemřel 14. července 1998. Byl třikrát ženatý a měl tři děti, dva syny a jednu dceru. Už od dětství jej to táhlo ke dvěma věcem: k přírodě a k umění. Jeho otec byl právníkem u železnic, a rodina tak využívala levné dráhy k cestám po okolí, kde Holub jako chlapec sledoval z vlaku lesy a louky a do toho četl Josefa Haise Týneckého, jeho knihy o přírodě, stejně jako knihy o vlastivědě a zoologii. Nejvíce si přál být malířem a sběratelem motýlů. „Výlety mě přinutily hledat si zábavu za všech okolností, a to jak ve snění, jak budu slavným malířem, sběratelem motýlů a jak objevím na trati ve šterku zbrusu nového trilobita, tak v hledění.“ Toto hledění je možná tím hleděním, které z něj udělalo básníka, jemuž nezbyvá než se dívat z okna nebo do mikroskopu a pozorovat a zkoumat svět.

Jeho matka byla gymnaziální profesorkou němčiny a francouzštiny. Ještě když jako chlapec chodil do školky, tak se společně s matkou oběma jazykům učili. Vzpomínal například, jak společně s matkou četli román Romaina Rollanda *Jan Kryštof* inspirovaný životopisem Beethovena. V dětství bral i klavírní hodiny, i když sám přiznával, že dobrým klavíristou nebyl. Možná ale i tato průprava v hudbě měla vliv na to, jakým způsobem psal své básně.

Kromě jazykové výbavy v němčině a francouzštině studoval na gymnáziu latinu a řečtinu. Když byl později totálně nasazen a pracoval naposledy v životě manuálně na železničním překladišti a ve skladech, ve chvílích volna se učil angličtinu a ruštinu, aby mohl po osvobození hovořit



jazykem vítězů. Když v květnu 1945 Plzeň osvobodili Američané, myslel si, že ruštinu už potřebovat nebude.

Po válce nastoupil na přírodovědeckou fakultu, později na medicínu. Během studia na lékařské fakultě navštěvoval i přednášky z logiky, filozofie a literární historie, redigoval časopis *Vesmír* a dělal pomocnou vědeckou sílu na Ústavu pro filosofii a historii přírodních věd. O redigování říkal, že s ním začal proto, aby zjistil, jestli to umí, a že mu to vlastně zůstalo jako literární technika: „Ani tak moc nepišu, ale spíš si to umím zredigovat.“

K publikacím poezie se dostal přes Kamila Bednáře, skrze sborník *Ohnice*, který Bednář na konci padesátých let vydával. V té době také do *Vesmíru* překládá básně amerických básníků, kteří se věnovali rovněž přírodovědě.

První sbírku *Denní služba* vydal ve stejném roce, jako dokončil studium a získal velký doktorát. V šedesátých letech byl poměrně dost známý, ale za normalizace jeho jméno zmizelo. Dvě jeho sbírky jsou rozmetány. Přesto v roce 1971 vychází knížka *Vůle k intelektuální poezii* od Bohumila Svozila, která je celá věnována Holubově poezii a je běžně distribuována. Od roku 1973 nemůže vydávat a chvíli nato vychází hodně diskutovaný text v deníku *Práce* přihlašující se k ideji socialismu (podobných textů vycházelo v polovině sedmdesátých let víc, například i od Bohumila Hrabala nebo Jiřího Šotoly). Ještě pár měsíců před tímto textem ale připojuje svůj podpis pod petici za propuštění politických vězňů. Další kniha, básnická sbírka *Naopak*, mu vychází až v roce 1982. Po roce 1989 získává mimo jiné vědecký titul doktor věd, který mu byl za minulého režimu odíráán, a vrací se zpět do redakční rady časopisu *Vesmír*, kam přispíval od padesátých let a kde v období normalizace nemohl působit. Publikuje hodně vědeckých textů, poslední knížku cestopisů *Aladinova lampa*, sloupky a eseje. Básně z devadesátých let vyjdou ve sbírce *Narození Sysifovo*, kterou Holub sice připravil, ale jejíhož vydání se již nedožil.

Poezie Miroslava Holuba zůstane asi navždy spojena s jeho druhým zaměstnáním. Vědec v oblasti imunologie, který část každého dne tráví v bílém plášti v laboratořích, kde zkoumal vývoj lymfocytů, tvorbu bílkovin a imunologii nahých myší, cestoval mnohem víc po vědeckých konferencích a sem tam si odskočil na blízkou univerzitu udělat přednášku o poezii. Nenechal za sebou stopu jen ve světě

literatury a poezie, ale také v exaktních vědách — publikoval přes sto padesát vědeckých článků a tři monografie, jež vyšly v angličtině.

Miroslav Holub byl postupně patologem, laborantem a vědeckým pracovníkem. Podle vlastních slov vědeckou práci miloval a nechtěl ji za volné psaní vyměnit. V rozhovoru se Stephenem Stepanchevem prohlásil, že mu Český svaz spisovatelů nabídl plat srovnatelný s jeho platem ve výzkumném ústavu, aby mohl bez problémů dva roky psát, ale on to odmítl. „Obávám se, že kdybych měl všechen čas na psaní, nenapsal bych vůbec nic.“

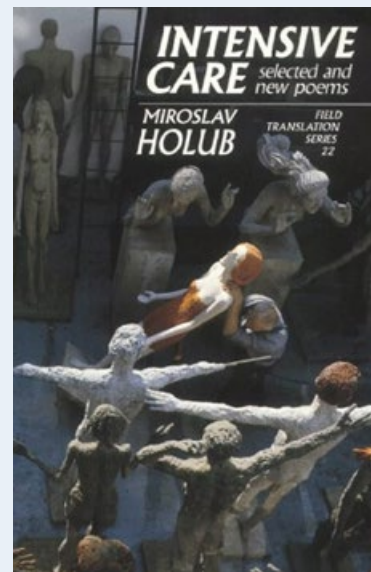
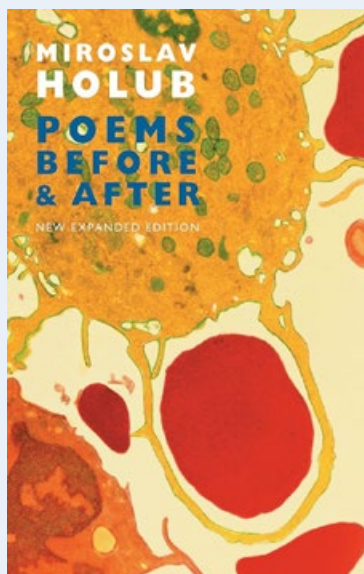
Jelikož toto spojení vědce a básníka nebylo úplně běžné, jednou mohl prohlásit, že na otázku vztahu poezie a vědy odpověděl už více než čtyřsetkrát. Kdykoli ale pročítáme různá interview, čteme anketní odpovědi nebo posloucháme jeho přednášky, nikdy nenacházíme stejnou odpověď. Holub odpovídal pokaždé nově, jak se na vědce sluší, jako by problém viděl poprvé.

Nebyla to však jen věda, jíž si udržoval čerstvou mysl, ale také zahraniční cesty. Jako vědec zvaný na zahraniční konference, přednášky či výzkumné pobyty mohl cestovat snáz než jako zakázaný autor. O emigraci uvažoval jedinkrát, v polovině

sedmdesátých let. Měl nabídky z univerzit i výzkumných ústavů, ale nakonec zůstal. Sám tvrdil, že to bylo kvůli práci a rodičům, jimž bylo oběma přes osmdesát let.

Jak píše literární vědec Jakub Záhora, Holub odjel do Spojených států amerických poprvé v roce 1962 na výzkumný pobyt. „Seznamoval se se Spojenými státy zejména coby vědec, který musí absolvovat odborné konference a symposia a projít výzkumnými ústavu a laboratořemi. Spíše jen ojediněle se mohl zúčastnit i některých kulturních akcí.“ Navzdory všedně znějícímu popisu vznikla během pobytu knížka *Anděl na kolečkách*. Kniha, která je čistou ukázkou poezie všednosti, imaginace, uhranutí jedinečnosti světa. Básnický v ní demaskuje americký svět i způsob života. Přestože na něj nakladatelé naléhali, vždy odmítal — a to i těsně před smrtí —, aby byla knížka, která si získala značnou popularitu nejen u nás, ale třeba také v Německu, přeložena i do angličtiny. Říkal, že to, co nám připadá zábavné, bude Američanům připadat hloupé, a to, čemu se divíme, už je v Americe dávno jinak.

Kromě *Anděla na kolečkách* vznikla díky jeho pobytům ve Spojených státech ještě lehce opomenutá kniha *Žít v New Yorku* a básnická sbírka *Beton*. V Americe později vznikají i finální verze jeho dvou



sbírek *Naopak* a *Interferon čili o divadle*. V letech 1979 a 1982 přijíždí do amerického Oberlinu v Ohio, kde na Oberline College tráví jeden semestr odborné stáže, přičemž také vyučuje tvůrčí psaní a poezii. Druhá ze zmíněných sbírek vznikla v rámci stipendia „dramatik na rezidenci“ a její anglický překlad, na němž během této rezidence spolupracoval se svými překladateli, vyšel dříve než knížka v češtině.

I KDYBY TAM BYLA JEN TIKAJÍCÍ TMA

I když jsem na začátku napsal, co všechno Miroslava Holuba s Janem Skácelem rozděljuje, jednu věc měli společnou. Oba byli pozdními debutanty a oběma vyšla knížka až v jejich třiceti pěti letech. „Skácel je o rok starší, ale taky ta jeho knížka vyšla o rok dřív,“ říká autor v rámci přednáškového cyklu Škola poezie, který v Brně v roce 1990 zorganizovali Masarykova univerzita, nakladatelství Atlantis a Martin Pluháček, dnes Reiner.

Je úžasné vidět ten záznam, který je stále k dispozici na YouTube. Holub v něm hovoří o svých začátcích. Jak to tak občas bývá, poezii začal psát, aby se zalíbil jistě slečně. „Zalíbil jsem se zčásti. Což je pro poezii podstatné.“ Komentuje vývoj v padesátých letech, kdy byl součástí skupiny Ohnice okolo Kamila Bednáře, a zároveň velmi trefně popisuje represe literárních časopisů. Podle něj mají (nebo

spíš měly) největší vliv na nastupující generaci. „Historický pokus, který provedli, jak dneska říkáme, bolševici, že ty časopisy nebudou vůbec, ukázal, že to může mít dosti zničující efekt.“

Sám se ztotožňoval s označením své poezie jako drobného konkrétna, s tím, že nyní by raději mluvil o nové věcnosti, tedy o vytváření nového vztahu k lidem a věcem. Holub tvrdil, že báseň by neměla vytvářet novou realitu, ale objevovat tu naši.

Nejúžasnější částí přednášky je však ta, v níž se prohrabuje papíry na stole a postupně vytáhne dva se dvěma rozepsanými básněmi, přečte je a začne vykládat. Uvažuje nahlas, co všechno vedlo k tomu, že se v básni objevilo takové slovo, jaké slovo opravil a proč. V básni „Povinnosti toho, kdo opustil“ se objevují zbytky z veršů, překladů i citění jiných básníků: Rimbauda, Apollinaira, Rilkeho. Přemítá, co se objevilo v básni zevnitř a co se objevilo zvenku. Co viděl a co prožil:

*opustil jsem tě,
abych poznal, co jest neopouštět
a chybět*

Zvláštní je, co se stalo s Holubovou básní „Dveře“, kterou ve své anketní odpovědi zmiňují i básničky Olga Wawracz a Janele z Liků. Báseň pochází ze sbírky *Jdi a otevři dveře* z roku 1961. V brněnské přednášce

říká, že sám si tyto jednoduché básně z této brzké doby závidí, že je to evidentní poezie, již jednou ve své studii o Holubově poezii označil Seamus Heaney za „fully exposed poem“, tedy za zcela otevřenou báseň. Z básně „Dveře“ se totiž skrze internet stalo něco na způsob motivačních citátů, co má přimět člověka k prvnímu kroku, k otevření a nahlédnutí nových možností. I kdyby tam nic nebylo, bude alespoň průvan, který s novým kyslíkem přinese i nové myšlenky.

Když Miroslav Holub před čtvrt stoletím v létě zemřel, zveřejnila *Mladá fronta Dnes* kratičký nekrolog. Pár dalších jich vyšlo v časopisech, kam Holub přispíval nebo kde byl součástí redakčního kruhu. Zato britské a americké deníky byly nekrologů plné. Slavný britský deník *The Guardian* zveřejnil hned tři nekrology, další vyšly v *The New York Times* i v *The Independent*. Vysvětluje to i Holubovo vlastní prohlášení, že jeho básně jsou literatura určená pro export. Nebude to snad tak dlouhá cesta, než se nám zase vrátí.

*Je to trapné,
ale je ještě příliš mnoho vody
příliš mnoho vzduchu
a příliš mnoho nekonečna*

Autor je redaktor Hosta.

Sám se ztotožňoval s označením své poezie jako drobného konkrétna, s tím, že nyní by raději mluvil o nové věcnosti, tedy o vytváření nového vztahu k lidem a věcem.



ANKETA O MIROSLAVU HOLUBOVI

RADEK ŠTĚPÁNEK

K poezii Miroslava Holuba mě kdysi do-
tlačili Ondřej Fibich a Jiří Staněk. Nevím,
proč mi Ondřej kdysi prostřednictvím
Jiřího poslal bednu knih, mezi nimiž byly
právě i sbírky pana Holuba. Nevím ani,
proč jsem si je tenkrát nechal, ač jiné knihy
z té bedny jsem vyhodil; snad za to mohly
ty přitažlivé názvy jako *Achilles a želva*
nebo *Zcela nesoustavná zoologie*. Světe div se,
mám ty knihy dodnes, kdy už vím i to, že je
Holub naším nepřekladanějším básníkem.
A světe div se podruhé, občas se k nim
vracím, až jsem si nedávno konečně pořídil
i Holubovy cestopisné fejetony. Jeho poezie
je mi blízká svou civilností a líbí se mi,
že z jeho básní vyzařuje jakýsi jasně čitelný
světonázor. Přiznám se, že jen někdy s ním
souhlasím, snad ještě častěji mě ta poezie
dokáže nějak popudit a svěst k polemice.
Tím mě ale přivádí k novým způsobům
promyšlení a přemýšlení, což je mimořádně
cenné a ne každá poezie to se mnou dovede.
A třeba taková báseň „Podzim“ z knihy
Slabikář — to je tak přesné pozorování
a rozmlouvání se světem, že pro mě stojí
za to se k ní vracet i jen z pouhé čtenářské
radosti.

ELIŠKA HONDLOVÁ

Ráda vzpomínám na naše první setkání.
Bylo to na gymplu. Lékař a básník?
Nepřišlo mi to neslučitelné, ale jako dost
nevšední kombo. Nevyhnutelně se mu tak
do básní propisovala zdánlivě sterilní místa
či odborná slova. Invence. Svěžest. Hravost.
Poprvé jsem si zřetelně uvědomila, že se
poezie může dít všude a zároveň nikde,
protože i takové to „nic“ hodně tematizoval.
Dodnes se k jeho sbírkám ráda vracím.

DOMINIK BÁRT

Ano, nebojme se těch slov: úcta. Nejsem sice
jeho vášnivý čtenář (a když, tak mám radši
jeho pozdní tvorbu), ale jde o to, co a jak
dělal. Ukazoval, že věda a filozofie jsou
stejně imaginativní jako poezie a umění
a že jsou na tom stejně, když jde člověku o to
nejvyšší a dělá to celým svým... tělem, duší,

myslí (doplň, co chceš). Že můžeš mít z vědy,
filozofie a poezie stejnou závat.

JIŘÍ ŠTĚPÁN

Miroslav Holub mi ukázal, že je možné psát
poezii z východisek racionality a přitom
být hluboce spirituální. Stále mě fascinuje,
jak ve svých textech používá vědecký jazyk,
který je strohý a plný odosobňujících
termínů, ale přesto dokáže být nesmírně
imaginativní už v rámci jednotlivých veršů.
Ale důležité je, že jako celek jeho básně sdě-
lují podstatné věci o magii prožitku světa
a roli člověka v soukolí přírody antropo-
cenu. Právě skrze Holubovy básně jsem
skutečně zahlédl krásu vědy, ale i konečnost
života. Tak působí dílo velkého básníka.

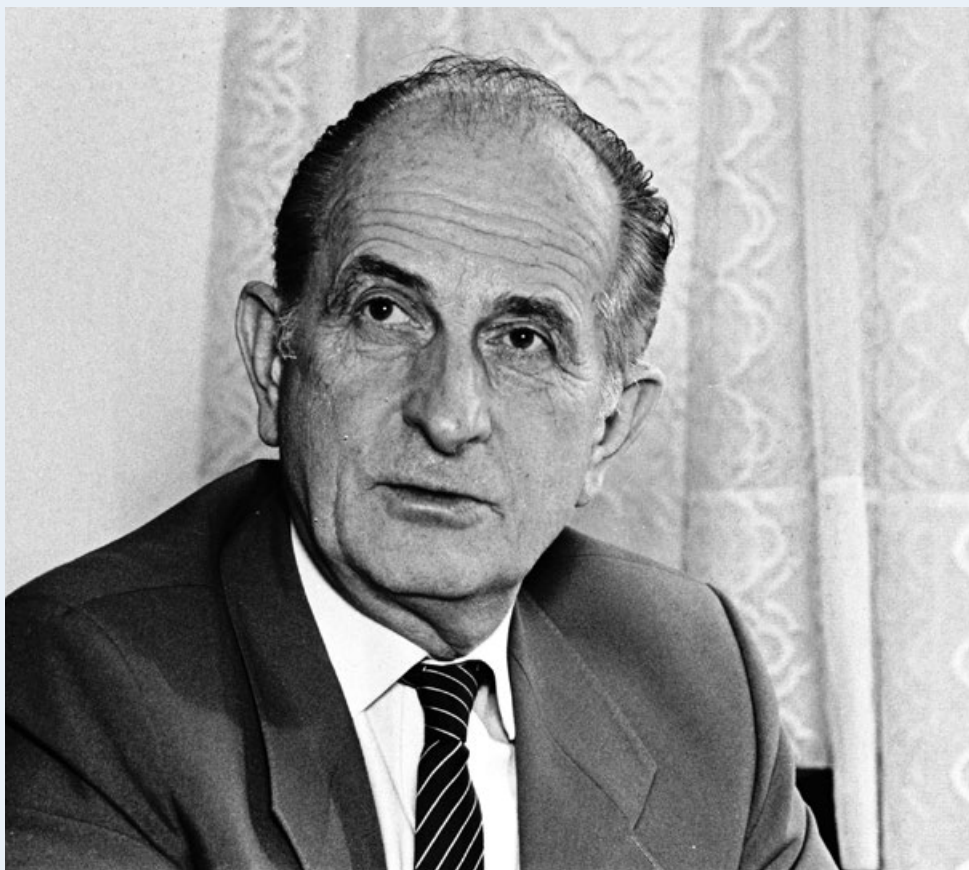
PETYA STACH

Nemám z Holuba načteno mnoho, ale
na pár básní nemůžu zapomenout. Místy je
na mě příliš strojený, místy ale píše s ledo-
vou přesností, jako když chirurgovi z básně
„Ambulance“ přinášejí další a další válkami
zmasakrovaná těla a je po něm vyžadováno
jen „spravte to, doktore“ — a frustrace
z této absurdity končí osamoceným veršem,
snad rezignovaným povzdechem: „idioti.“

Co jiného vlastně říct... Nejdůležitější je
pro mě ale báseň „Pes v lomu“. Na jednom
semináři nám ji předčítal Martin Pilař, jeho
čtení ve mně zanechalo tak hluboký prožitek,
že ho vždycky, když se k ní po čase vrátím,
zažívám znovu — ta směs patosu, něžnosti
a citlivosti ke světu, ta velká cesta „ne nepo-
dobná plavbě Theseově“, ukrytá v prožitku
jednoho dne tak jasného, „že se i ptačí klece
otvíraly“, kdy nezbyvá než žasnout na tím
vším, „kdy není třeba odpovědi“.

OLGA WAWRACZ

Miroslav Holub je básník jemnosti, básník
nesmělého proplouvání. Jeho verše ve mně
zanechaly jakousi touhu hledat, jít ven a dí-
vat se pod kameny (doslovně i přeneseně) —
protože život je společná cesta skrz les plný
mnohoznačna. Jeho citlivá slova promlou-
vají jazykem, který je jiskrný a nevšední, ale
přesto srozumitelný i pro běžného člověka.
Právě toho si na něm vážím. Pokud bych
si mohla propůjčit pouze jednu Holubovu
dovednost, byl by to vytříbený um textů,
které jsou jako konejšivé pohlazení proti
existenčnímu osamění, jako naděje, která se
objevila v koutě tmavé haly. V básni „Dveře“
stojí: „Jdi a otevři dveře. I kdyby tam byla
jen tikající tma, [...] i kdyby tam nic nebylo,



jde a otevři dveře. Aspoň průvan bude.“
A ten průvan je, stejně jako veškeré ostatní bytí, stejně jako já, jako básník, dítě i žízla, nedílnou součástí světového chaosu, jehož hodnota je tvořena tím, kdo si všímá, kdo v něm hledá: kdo otvírá dveře.

JANELE Z LIKŮ

Když jsem dostala někdy k dvacetinám odeonský výbor Vladimíra Justly z díla Miroslava Holuba, zamilovala jsem si okamžitě báseň „Pes v lomu“, v níž je vykreslena potřeba se lidsky spojit a pomocí docela cizímu topícímu se voříškovi ve vodě, která zelená smrtí. Protože přesně na takové všímavosti a citlivosti vůči okolí i mně samé vždy záleželo a záleží a ne vždy byl někdo po bliž, kdo by v rozhodující dobu, „kdy o něco šlo a rozhodovalo se o životě“, byl nablízku. Svou druhou sbírku *Hryzla* jsem hodně koncipovala jako civilní poezii, ořezala ji o všechnu dekorativnost a veteš. Miroslav Holub jako civilní poetik mi je svým propojováním slangu biologa, vědce a obyčejné denní zkušenosti vyjádřením ironií a paradoxem velmi blízký. Další jeho básní, která pro mě hodně znamená a na jejíž obsah často

myslím, jsou „Dveře“. Mám sociální úzkost, již pár let většinu dní trávím uzavřena v bytě, mám velký problém jít si být jen nakoupit nebo v čase zvýšeného denního provozu vyjít na ulici. Proto pro mě její slova doslova tnou do živého, představuji si s nimi, jak mě Miroslav Holub povzbuzuje, abych se snažila ten blok v sobě expozičně překonat. Jednu dobu jsem přemýšlela, že si ji přepíšu, zarámuju a přilepím ke dveřím bytu jako takovou motivační KBT vějíčku. Potěšilo mě i zjištění, že báseň byla zhudebněna kapelou OK Band, i když bych ji vzhledem k poselství zhudebnila v docela pomalejším tempu a text frázovala jinak.

PETR LIGOCKÝ

Musím říct, že nejsem žádným znalcem Holubovy tvorby. Z jeho básnických knih jsem pořádně držel v ruce snad jen jednu. V poezii tohoto autora se však snoubí věci, které na mě vždy působily magneticky. Zaprvé je to ona autorova naprosto neliterární a do jeho psaní se promítající profesní specializace. Toto vnímám jako velmi silnou hodnotu, když autor dokáže ve své tvorbě prosadit cosi z tak odlišného světa; co mě

totiž nejvíc irituje, je to, když básníci básní o dalších básnících a literatuře, tematizují proces psaní a podobně. Tou druhou věcí, kterou na mě svého času Holubovy verše udělaly dojem, bylo ono bytostně konkrétní, sice nijak novátorské, přesto stále aktuální téma smrti a pomíjivosti, u něj však uchopené z docela odlišné a ne tolik známé perspektivy.

ONDŘEJ HRABAL

K Miroslavu Holubovi jsem se dostal blíž až na výšce. Psal jsem bakalářku o vztahu poezie a vědy v anglofonním prostředí, ale samozřejmě mě to přivedlo i k němu. Zajímaly mě hlavně vědecké metafory a jak zapojí odbornou terminologii do češtiny tak, aby jeho jazyk nepůsobil příliš technicistně nebo nepřirozeně. Řekl bych, že konkrétně toto se mu většinou podařilo dobře. Naopak mi tam několik prvků drhne, třeba trochu náhodné aluze na nejnámější starověké motivy nebo příliš zjevné pointy, ale celkově mám tu tvorbu rád, hlavně proto, že když pro mě bylo spojení vědy a poezie velké téma, setkával jsem se v sekundární literatuře pravidelně s odkazy na českého básníka, což se na anglistice tak často neděje. ●



NOVINKY Z MEANDRU

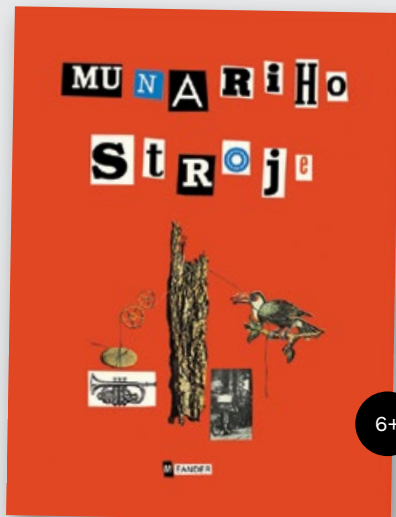
NEZAMĚNITELNÉ UMĚLECKÉ KNIHY PRO DĚTI

Nakladatelství **Meander** vydává již 28 let knihy od předních českých autorů i výtvarníků, a originální zahraniční tituly.



www.meander.cz

© meander_publishing
f nakladatelstvi.meander



Bruno Munari
přeložila Alice Flemrová

Munariho stroje

Bruno Munari, bezesporu jedna z nejvýznamnějších a neoriginálnějších osobností na poli průmyslové grafiky a designu dvacátého století, přichází s popisem strojů užitečných i neužitečných, ale dozajista neobvyklých: od ventilátoru s mávajícím křídly až po ještěřící motor pro unavené želvy.

210 x 280 mm | 28 str. **348 Kč**

První lepoperele **Milana Ohniska**: básníka, redaktora Tvaru a držitele ceny **Magnesia Litera** za poezii.

Milan Ohnisko
& *Saki Matsumoto*

O malém básníkovi

Víte, milá dítěte, co je poezie? Pokud ano, jste tu správně. A pokud ne, pak jste tu také správně. Přichází k vám totiž malý básník a jeho velká dobrodružství se skřítkem Vítkem, ptáky, anděly, Múzami – a dokonce i dračí lodí! Na ní se náš malý hrdina nadšeně plaví, dokud... Inu, dokud si nepřečtete, jak to celé dopadlo.

150 x 150 mm | 18 str. **228 Kč**



Autoservis

RAKEV NEMÁ KAPSY



Ondřej Macl

Kamaráda se snaží jeho sousedé vypudit z družstevního bytu. Přitom se mu jen už nevejdou domů knížky, a tak je začal skládat před dveře do společných prostor, na patro a dolů pod schody. Jak ho znám, nejspíš i na první napomenutí reagoval jako sasanka a bránil se větami z bible nebo verši Williama Blakea.

Někdy mu kvůli té jeho extatičnosti už ani nezvedám telefon. Volá mi, sám neví proč, mluví, neptá se a nebere to konce. Ale teď vyzváněl tak dlouho, dokud jsem to nezvedl: „Ondřeji, to bys nevěřil, mám v družstvu čtyři jezdce apokalypsy, potomky estébáků, kteří pořádají úřednické orgie s jediným cílem: mě zničit.“ A že ho musím neprodleně navštívit, že se mu hroutí svět, a proto chce mít kolem sebe hlavně básníky.

Jeho byt jsou opravdu jen haldy knih a jedno klavírní křídlo. Knihy buď v komínkách až ke stropu, nebo knihy v amorfnějších závěších, knihy-dlaždice, mezi nimiž je sem tam mezera pro lidskou nohu, knihy-ryby v kuchyňském umyvadle (voda teče jenom v koupelně) a potom takové ty knihy-vějíře, které musíte mít neustále po ruce.

Básníka tam ale spatřím jen jediného: říká si Pierre a vypadá jako Hamlet na penzi. Dokonce tvrdí, že žil i kdesi ve Skandinávii jako politický exulant a ještě delší dobu pobýval v Izraeli. Jak se ho nicméně doptáváte na životní eskapády, zjišťujete, že pobýval vlastně asi všude, vystupoval s Leonardem Cohenem po Americe, Japonci jsou uchvázeni jeho sbírkou haiku, dalajlámu pro změnu oslnil metaforou vypuštěné duše a bezpochyby se důvěrně přátelil s Holanem, Skácelem, ba kýmkoli, koho jen zahlédnete vytučeného na knižních obáčkách.

Kamarád ho tu nechává na oplátku za jeho fantazii přespávat. Pierre se chlubí, že se mu rýsuje garsonka přes blízkovýchodní hnutí bahá'í. Spíš bych mu uvěřil jinou jeho historku, že když nocoval někde v parku a začali ho obtěžovat strážníci, okouznil je povídáním o tom, jak byl kdysi také strážníkem, jak mimochodem učil skandinávské ženy sebeobranu, načež jej hlídka kolegiálně doprovodila na skrytější místo, kde mohl spát nerušeně do bílého rána.

Sotva se ale náš hovor s příchutí vína a oříšků pořádně rozjede, ozve se zvonek, a tu se kamarád

rozpomene, že u něj má kromě Pierra přespat ještě jeden slavný divadelní režisér, prý „čtvrtý nejlepší v zemi“, kterého právě propustili z léčebny. Jdu mu odemknout a pomoci s kufrem, zatímco kamarád vymýšlí, kde mu vůbec ustlat. Jediný volnější pokojík obývá čas od času výtvarnice Denisa, s níž se nedá spojit a zjistit, jestli tu dnes v noci bude.

Za moment přivádím do této knižní spouště člověka s nepopsatelně smutnými očima, nakřáplým hlasem a třemi bolavými žebry. Člověka až poníženež vděčného, jehož jako první zaujme na věšáku kamarádova jarmulka.

„Víte, já nesnáším židy,“ představí se mu Pierre ve snaze o židovský humor.

„Moje babička umřela v koncentráku,“ podá mu ruku režisér.

Vše záhy zastře jeho lítost nad sebou samým a vypráví, jak sice vytvořil desítky inscenací v nejlepších pražských divadlech a dostal všelijaké ceny, jenže pak zhlédl vánoční besidku děcek z dětského domova, proti níž stojí celé jeho dílo za hovno. Záhy si vymíni, abychom mu pustili „Vzhůru k výškám“ od Helenky Vondráčkové, že ho to uklidňuje.

Ale jen co nám Helenka otevře svůj *aeroplán jak kormorán*, usklíbne se Pierre, že přesně kvůli těmhle režimním hovnům se to tu nedalo vydržet, a kamarád mu dává pobaveně za pravdu.

Režisér v sobě jen taktak zadusí vlnu zlosti: „Tak já si radši půjdu lehnout.“ A když se dozví, že bude spát v pokoji, kam možná v noci zavítá i nějaká Denisa, chlípne se rozjaří, že jestli je pěkná, ať si lehne na něj.

„Pěkná je,“ zaculí se Pierre, „ale dřív to byl chlap!“

„To přece neva, my jsme taky byli dřív chlapové.“

Já mám strach o Denisu a zároveň v tom dusnu už nechci být ani minutu. Poprosím kamaráda, ať na ni dá kdyžtak pozor, a vydám se přes hromady knih na cestu.

„Bohéma je smutný kraj,“ napsal někdo zapomenutý, „severně hraničí s bídou, jižně s úřadem, východně s iluzí a západně s nemocnicí. Zavlažují ji dvě nevysychající řeky: Drzost a Stud. Její obyvatelstvo pochází ze všech koutů světa a vykonává všechny možné profese, dřív známé jako svobodné umění. A ze všeho nejraději lelkuje.“

Druhý den mi píše kamarád, že se stala fakt nechutná věc. Poděšeně mu volám zpátky. Denisa našťástí nepřišla, ale Pierre s režisérem, než aby mu pomohli s úklidem před důležitou vizitou, šli do sebe jak psi a jeden z nich — neví vůbec který — mu ukradl tašku s penězi.

Je těžké se zklamávat v lidech, kterým jsme věřili, a současně se loučit s knihami, které nás zrazují neustále, ale — jak říká kamarád — rakev nemá kapsy. Aspoň ta vizita dopadla úspěšně a oddálila jeho vystěhování. Protože domov, sebenejistější domov, kapsy má.

Autor je spisovatel a performer.



Prospettiva

GRATIAS AGIT



Alessandro Catalano

Proč sedí Ital v Praze v kavárně Louvre a má před sebou pozoruhodný skleněný objekt s poněkud tajemným nápisem „Gratias agit“? Dopoledne 19. října proběhlo v Černínském paláci předávání ceny udělované ministrem zahraničních věcí za šíření dobrého jména České republiky v zahraničí. Každý rok tuto cenu obdrží desítky nejrůznějších osob, mezi laureáty jsou věhlasná jména kultury, diplomacie, medicíny, sportu, byznysu, humanitárních organizací a podobně.

Ačkoli je toto ocenění vítaným uznáním práce, kterou člověk vykonal, bleskne mu hlavou, lze-li vůbec takového kardiochirurga srovnávat s bohemistou. Jistě to nemůžeme brát tak striktně, ale můžeme si položit otázku, zda by náš obor mohl v současné světové situaci dělat přece jen něco víc než dosud. Lépe řečeno: Kam vlastně bohemistika a celá slavistika jako takové směřují?

Tato otázka mě napadla už loni, když jsem porovnával program kongresu britské asociace slavistů a italského kongresu ke stému výročí slavistiky. Obě akce se konaly téměř současně. Britská asociace se snažila na aktuální dění nějak reagovat a vystupující analyzovali z různých hledisek situaci na Ukrajině. Ta italská na druhou stranu pokračovala cestou tradičního filologického bádání, jako by se na světě nic nového nedělo. Od té doby si říkám, jestli bychom přece jen neměli dělat víc než pokračovat v tom starém dobrém slavistickém bádání. Když o našich kulturách vzájemně málokdo něco ví a málokoho z nich něco zaujme, pokud tedy nejsou zrovna volby nebo jiná politická či přírodní katastrofa, je to možná výzva mluvit víc o tom, co se děje. Jak málo víme v Itálii o tom, co se děje v Čechách (ale i v Polsku nebo Maďarsku), a jak žalostně zkrácené jsou informace o Itálii v českých médiích...

Je potom otázka, kdo z nás bohemistů by byl ochoten či schopen opustit bezpečné pole svého literárního bádání, tak jak to v roce 1968 učinil Angelo Maria Ripellino, když začal pravidelně psát do týdeníku *L'Espresso* o situaci v Československu. Alespoň v Itálii, řekl bych, se místní rusisté za současné politické situace nijak zvlášť nevyznamenal. Pokud se budou dějiny tragicky opakovat, budeme schopni něco udělat? Doufejme, že se opakovat nebudou, ale i tak stojí za to brát takovou cenu jako výzvu, abychom mluvili o tom, co se děje dnes. Léčit holt neumíme, ale mohli bychom být také jednou užiteční i v jiném smyslu...

Autor je profesor české literatury v Padově.





HELLA

Alena Machoninová

TCHYNĚ NEMÁ JAZYK — FIALKY, TAJEMSTVÍ A JINÉ POVÍDKY

Kateřina Rudčenková — Daniela Fischerová

SPOLEČNOST ÚZKOSTI

Jan Géryk



UHRANULA JI OČIMA

Magdaléna Platzová

Jsou knihy, které vracejí víru v literaturu a *Hella* Aleny Machoninové je jednou z nich. Tento román-esej s autobiografickými prvky nám zprostředkovává hlubokou zkušenost, vlastně je sám takovou zkušeností. Život se v něm splétá ne jako cesta od místa k místu nebo od člověka k člověku, ale od knihy ke knize, přičemž jednotlivé motivy z literatury i ze života se navzájem překrývají, doplňují a rýmují. Má dvě hlavní hrdinky: Hellu, občanským jménem Helenu Frischerovou, a Alenu Machoninovou. Ty dvě jsou si blízké. „Čtu, cosi hledám v knihách, co jinde není,“ píše Hella v dopise přítelkyni. A jinde: „Zkoušej psát, Tomiku. Prózu, básně, cokoli, co se Ti píše samo. Mně to pokaždé pomohlo. Je to moje, nedá se to s ničím srovnat.“ Také Alena Machoninová vášnivě čte, různými způsoby, o nichž tu ještě bude řeč, a píše. A skrze ty dvě činnosti nachází to, co jinde není: Hellu a také sama sebe.

NENASYTNÁ TRAGIČNOST

Román začíná v roce 2012, kdy si autorka tajně odnáší z bytu právě zemřelé Miluše Zadražilové, charismatické profesorky ruské literatury dvacátého století, román Jiřího Weila *Moskva, hranice*. Vzápětí odjíždí do Moskvy a na pozadí skomírajících protestů proti zmanipulovaným volbám čte Weilův román o Moskvě třicátých let.

Jiří Weil pracoval v Moskvě jako redaktor nakladatelství Kominterny mezi lety 1933 až 1935. Během pobytu upadl v nemilost a skončil v jednom z nápravných pracovních táborů, našťastí jenom nakrátko. Po návratu do Prahy napsal svůj román o cizincích v Moskvě, za který ho z komunistické strany vyloučili.

Nedokázal totiž nenapsat to, co opravdu zažíval, materiál se mu „vzepřel“, jak píše Machoninová. Jeho hrdiny nejsou plákatově šťastní budovatelé nového světového řádu, ale spíše ti, kdo za rozjetou mašinou pokulhávají. Lidé, kteří přemýšlejí, ptají se, pochybují. A jednou z takových postav je i Češka jménem Ri, manželka architekta. Jejím předobrazem byla Helena Frischerová, žena, v jejímž útulně zařízeném salonu nacházel azyl z denní sovětské reality nejen Jiří Weil, ale i řada dalších mezinárodních komunistů.

Proč se Machoninová vydala právě po jejích stopách? Čím ji tato v podstatě anonymní žena, autorka jedné zapomenuté vzpomínkové prózy, zaujala natolik, aby celé roky pátrala v archivech, hledala pamětníky, ručně opisovala dokumenty? Zdá se, že ji uhranula hlavně očima, které se podařilo zachytit na několika fotografiích. Planoucím, široce rozevřeným očima, jejichž pohled obžalovává a křičí, ptá se. Machoninovou ten vnitřní žár a jistá nenasytná tragičnost české exulantky přitahují, chce se k ní přiblížit, vysvobodit ji ze zapomnění. A zároveň si zřejmě nechává pomoci od ní, vede s ní dialog. Když je jí slabě, smutno, když si není jistá, třeba ve chvíli, kdy musí opustit svůj moskevský domov a ocitne se, proti

své vůli, v Čechách, dá se do opisování Helliných dopisů.

Machoninová neměla příležitost poznat Hellu osobně, ta zemřela v roce 1983. Rekonstruuje ji z knih, úředních záznamů a hlavně dopisů. K fabulaci se uchyluje málo, pokud dá průchod fantazii, pak jen v tom, co se týká jí samotné. Možná tu hraje roli to, že Machoninová je „vychována“ k překládání, je zvyklá se spíše upozadit. Zachází s cizími slovy i osudy s úctou, její Helle to ale na životnosti neubírá. Hlavně díky tomu, jak autorka pracuje s jejími dopisy, jak jejich expresivní slova ještě zesiluje tím, že je vytrhává z kontextu, řetězí a vrství.

JEDINÁ HODNOTA

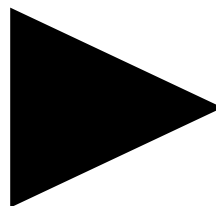
Helena Frischerová emigrovala s manželem, polsko-českým inženýrem Abrahamem Frischerem do Sovětského svazu v roce 1934. O tři roky později byla při jednom ze stalinových záťahů na „trockisty“ zatčena a odsouzena k deseti letům nuceného pobytu v pracovním táboře na Severu (republika Komi). Její manžel, kterého v den zatčení viděla naposledy, byl popraven, což bylo Helle sděleno s dvacetiletým zpožděním.

Hellin život je ostře rozdělen na dobu před a po zatčení, kterou ona sama nazývala „životem po smrti“. O prvním období se toho ví málo. Vyrůstala v Prostějově, kde měl její otec kloboučnickou dílnu, učila se pár let ve Vídni modistkou a švadlenou, žila s manželem v Polsku, pak v Československu, odkud jako „nežádoucí“ komunisté utekli do Sovětského svazu. O tom všem je však minimum důkazů. Hellin zdokumentovaný život začíná až jejím zatčením, záznamy výsledků z archivu Federální služby bezpečnosti, jejími memoáry o pobytu na Severu. Existuje korespondence s přáteli, především s Tamarou Petkovičovou, s níž se Hella sblížila v táboře. Byla o čtrnáct let mladší než Hella a Machoninová se s ní ještě mohla setkat. Právě od ní si odnesla krabici dopisů, které tvoří páteř jejího textu. Přátelství je



Alena Machoninová
Hella
Maraton, Praha 2023
264 stran





Diskusi o knize *Hella* si poslechněte v podcastu *Kverulanti* dostupném na Spotify a dalších platformách. Debatují Petra Hůlová, Blanka Činátlová a Josef Chuchma, moderuje Ondřej Nezbeda.

jedním z velkých témat knihy. Pro Hellu jsou to především přátelé ze Severu, kteří i po propuštění tvořili jakousi úzce propojenou rodinu. V závěru své vzpomínkové prózy napsala: „Přátelé, přátelé na celý život. Jsi ještě tady a už se ti stýská po těch, které opouštíš kvůli domnělé svobodě, opouštíš je, protože ti vypršel trest.“

A v dopise Petkovičové: „Jediná hodnota je přátelství, jsem kvůli němu ochotná trpět i snášet sebe.“

Machoninová často používá srovnání, aby dala nějakému motivu vyniknout. Sahá většinou do ruské literatury, kterou zná nejlépe, a přivádí si na pomoc někoho, kdo k Hellině osudu má co říct. Tak uvádí na scénu spisovatele Varlama Šalamova, který rovněž napsal memoár o lágru. Na rozdíl od Helly, která svůj text zabydlela množstvím lidí, je ale v jeho textu liduprázdno. Šalamov se nemůže s nikým podělit, vnímá lidi jen jako hrozbu. Zatímco Hella vydává svědectví o záchraně své duše skrze duše druhých. Přátelství je jí v lágru „dražší než chleba“.

Ani svou vzpomínkovou prózu nepíše v první osobě, ale v druhé, není „já“, ale „ty“, jedna mezi druhými, většinou ženami. Muži, ač zásadní, se jejím životem pouze mihnou. Skončí s kulkou v týlu, na hřbitově nebo v manželství s jinou. Ženy přežívají a zůstávají. Do tohoto společenství patří nějak i Machoninová. Také Miluše Zadražilová a jistá Lora a rovněž Lena, jimž je kniha věnována.

Vedle přátelství udržuje Hellu nad hladinou v jejím „životě po smrti“ ještě četba. „Jestli přestanu číst, utopím se v moři hoře,“ píše Tamaře. Stejně zásadní je četba i pro Machoninovou, která to téma zajímavým způsobem rozvádí. Jedním způsobem čtení je zmíněné opisování. Dalším je překlad, přesněji převod, který je pro ni tím nejpozornějším způsobem pronikání do textu. „Čtení se zpomaluje a překladatel, ten zvláštní ‚opisovač‘, už jako by nekráčel po silnici vzpřímeně, nýbrž se po ní plazil, jako by se pomalíčku prodíral houštím slov a jejich výrazů...“

Machoninová i píše, jako by četla. Masem jejího psaní je hlavně literatura, slova, jež přebírá, k nimž něco dodává. Kromě ruských intelektuálů vstupují do textu opakovaně třeba teoretici umění Walter Benjamin nebo Roland Barthes. Takové psaní by mohlo být bezkrevné, mohlo by zkušenost zakrývat, místo aby ji zprostředkovalo. Ale u Machoninové tomu tak není. Její slova vždy ukazují ke zkušenosti, kterou nelze bezprostředně zachytit. A dávají ji tušit dost silně na to, aby ji čtenář mohl svým způsobem prožívat.

RUSKÁ KUCHŇA

Alena Machoninová je v české literatuře dosud známá hlavně jako překladatelka současné ruské literatury a její pasáže o překladu jsou těmi nejosobnějšími z celé knihy. Překvapivě se tu přiznává k jisté skepsi, co se týče možnosti převést text do jiného jazyka.

Ilustruje to na básni Osipa Mandelštama z počátku třicátých let, která začíná v kuchyni a je o loučení před útekem a o pocitu ohrožení. Machoninová cituje Zábranův i pozdější Kovtunův překlad a ukazuje, jak se oba míjejí s duchem Mandelštamova textu. Když se pak sama pokusí o překlad, naráží hned zkraje na ruské slovo „kuchňa“ a volá: „Nikdy se mi nepodaří dostat ruskou kuchňu do české kuchyně!“ Aby objasnila, v čem vidí úskalí, zve čtenáře do dvou různých „kuchní“, jedné v Moskvě a druhé v Petrohradě, v nichž navštěvovala své dnes již zemřelé přítelkyně. Provádí nás magickými, ošuntělými a až po okraj naplněnými prostory s důkladností, již je schopna jen láska.

V jejím výkřiku o „kuchni“ je vlastně dokonale vystihnuto i vztah Machoninové k rodné zemi, v níž se necítí doma a kterou v podstatě opustila. I v tom jsou si s Hellou blízké. Hella se po návratu z lágru až do své smrti na počátku osmdesátých let nikdy nepokusila vrátit do Československa. Domov se stává nenaplněnou touhou. „Chci domů, do toho nikdy neexistujícího domů,“ píše. „Sestávám doslova jenom z nostalgie.“

Pokud próza Aleny Machoninové vypráví nějaký ucelený příběh, je to příběh jejího vlastního psaní. To končí v Moskvě v létě roku 2022, několik měsíců po vypuknutí ruského útoku na Ukrajinu. Je to „doba, v níž se svět znovu ostře rozdělil a já se ocitla na špatné straně,“ píše. Možná právě ona extrémní situace ji pošťouchla k tomu uzavřít text, v němž by jinak mohla pokračovat dál — proč ne, nakonec je to předevo jejího života.

Autorka v závěru knihy stáčí pomyslný reflektor na sebe. V jakémosi osudovém „ted“ kráčí letní Moskvou se psem na vodítku a manželem po boku. Vnímá úzkost, ale zároveň nemůže neprožívat rozkoš z tepla, z čerstvých květin, z milovaného města, v němž chce — válce navzdory — setrvat. O svých pocitech píše dopis, jehož adresátkou je Hella. Role se obrací, románu to dodává rovnováhu a také tečku. Jediné, co mi jako čtenářce chybělo, bylo dopovězení Helly. Chtěla bych vědět, co se s ní v závěru života stalo. Jak zemřela? Její osud mi díky umění Aleny Machoninové leží na srdci, ale nedostala jsem možnost se s ní rozloučit.

Autorka je spisovatelka.

RADŠI BEZ POINTY

Kryštof Eder

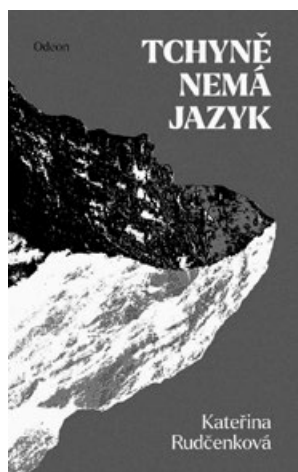
Když letos v dubnu získal cenu Magnesia Litera v kategorii próza Viktor Špaček, pro mnohé to bylo překvapení. A to především proto, že šlo o povídkovou sbírku. Ve více než dvacetileté historii této soutěže se s povídkovými knihami podařilo uspět jen Janu Balabánovi (*Možná že odcházíme*) a Marku Šindelkovi (*Zůstaňte s námi*). Odráží to fakt, jak se v tuzemské literatuře dlouhodobě přistupuje k povídkám. Nakladatelství je nemají zrovna v lásce, protože se neprodávají tak dobře jako romány, navíc na ně mnozí pořád ještě zahlížejí jako na něco, co se autorovi či autorce nepovedlo rozvinout do románu a co by bylo škoda nechat válet v šuplíku.

Přitom se v tuzemském literárním prostoru pohybuje hned několik velmi dobrých spisovatelů, které lze označit za bytostné povídkáře. Jednoznačně se to vyjeví ve chvíli, kdy někdo takový přesedlá na jinou formu. Třeba Stanislav Beran si sice vyzkoušel i rozsáhlejší prozaické útvary, své novely či romány však rozdrobil do kapitol, z nichž některé by obstály jako samostatné povídky, navíc v těchto knihách nebyl jeho výraz tak přesvědčivý jako na ohraničených plochách krátkých próz.

V nakladatelském koncernu Odeon vyšly po prázdninách dvě povídkové sbírky autorek, které si čtenáři a čtenářky s tímto formátem asi nespojí. Kateřina Rudčenková se nejvíce proslavila jako básnička — mimo jiné proto, že za poezii získala Magnesii Literu —, Daniela Fischerová zase jako pilná a velice oblíbená autorka knih pro děti. Při čtení jejich nových knih se nicméně ukazuje, že i menší prozaická plocha těmto autorkám svým způsobem vyhovuje, ačkoli k ní každá přistupuje značně odlišně. Což se dost odráží na tom, jaký čtenářský zážitek knihy skýtají.

AMÁLIE SE VRACÍ NA JEVIŠTĚ

Ve své druhé povídkové sbírce (ta první, *Noci, noci*, vyšla už před devatenácti lety) *Tchyně nemá jazyk* rozvíjí Kateřina Rudčenková velmi podobná témata jako



Kateřina Rudčenková
Tchyně nemá jazyk
Odeon, Praha 2023
152 stran



Daniela Fischerová
Fialky, tajemství a jiné povídky
Listen, Jihlava 2023
152 stran



ve své předchozí ceněné a diskutované novele *Amáliina nehybnost* (2021). Podobně jako protagonistka této knihy se i mnohé postavy z jedenácti povídek sbírky nacházejí v bodě, kdy je jasné, že množství možností, které život ještě donedávna nabízel, se notně omezilo. Z křížovanky se stala jednosměrka, na protagonistky (v knize jednoznačně převažují ženy) plně doléhá tíže této skutečnosti a hledají způsoby, jak jí vzdorovat. Nelze se proto divit, že partnerské vztahy se zde spíše hroubí, než aby nabízeły kýženou jistotu, jak dokládá postava označená iniciálou A. z povídky „Silvestr v Istanbulu“, která na svého partnera jednou v noci vykřikne „nechci, abys byl můj poslední“.

Mnohé postavy ze sbírky Kateřiny Rudčenkové neukotveně defilují v jakémsi životním mezidobí: Už nejsou mladé, ale ještě nejsou staré a usazené. Ostatně je otázka, jestli vůbec někdy usazené budou, jestli to není další iluze, kterou se pokoušíme uchláholit, abychom se smířili se „steskem po životě, který nikdy nepřišel“.

Vnitřní dynamikou připomíná kniha *Tchyně nemá jazyk* spíše básnickou sbírku. Několik témat je nahlíženo z dalších a dalších úhlů, vzájemně se podpírají a odhalují další a další fasety životního stavu, do nějž postavy zabředly. Na předchozí novelu *Amáliina nehybnost* Rudčenková navazuje i mírně odtazítým, poměrně strohým jazykem, zastřenou atmosférou a motivy (ať už je řeč o nomádství některých postav, buddhismu, či studiu japonštiny) a ostatně i jména protagonistek, která často začínají na A, přičemž jednou se dokonce jedná o Amálii, dávají vzpomenout na hrdinku předchozí knihy.

Tématem, které při čtení upoutá pozornost asi nejvíce, je divadlo. Hrdinka první povídky píše dramata, jedna z povídek se jmenuje „Jak se Agáta stala herečkou“, divadelní motivy prostupují knihou v podstatě od začátku do konce. Divadelnost se podepsala i na formě některých povídek. Například již zmíněný text o Agátě zachycuje část značně insitní divadelní



hry, kterou eponymní protagonistka napsala pro tři bývalé členky amatérského souboru, do něž sama vstoupila. Podobně jsou na tom „Čtyři pokoje“ — tato próza je označena jako „pocta Samuele Beckettovi a jeho románu Tso“ a svou stylizovaností silně upomíná na absurdní dramaturgii.

V těchto povídkách, které lze snad označit za experimentální, se však vyjevuje, že zatímco v ohledávání určitého životního stavu a s ním spojených pocitů je Kateřina Rudčenkova velmi přesvědčivá (a na malém prostoru je v tom ještě silnější než na ploše novely, protože *Amáliina nehybnost* trpěla jistou beztvarostí), pokud začne více fabulovat, z textů trčí vykonstruovanost a zdaleka nepůsobí tak věrohodně.

V závěrečných textech se autorka zaměřila ještě na jedno téma: jazyk. Po titulní povídce následuje „Jeden den v životě Konstantiny“, jehož protagonistce, která „ze všeho nejvíc doma byla [...] vždy v jazyce“, se po požití patrně LSD jazyk rozpadne: zjistí, že „všechno, úplně všechno je složeno ze slov, všechno je jen koncept, a tudíž klam“. Nahodilost jazyka je samozřejmě velké a literárně enormně podnětné téma. Jenomže povídka působí tezovitě, Kateřině Rudčenkové se nedaří z myšlenky o rozpadu jazyka vyjít k něčemu obecnějšímu a literárně působivému. Slabší vyznění takto tematicky ukotvených povídek podtrhuje vcelku naivní pointa textu „Půjdu do Santiaga“, jehož hrdinka jako by při telefonickém hovoru s kamarádkou nechala jazyk vymknout se racionální kontrole a zavalí přítelkyni proudem slov.

Kniha *Tchyně nemá jazyk* je tak ve výsledku dost nevyvážená: povídky navazující na předchozí novelu jsou skvělé; některé z těch ostatních by však v knize vůbec nemusely být. I tak je zřetelné, že v nejlepších chvílích Kateřina Rudčenkova ovládá formu povídky přesvědčivě — její texty nepřipomínají náčrty k románům či nějaké amorfní zápisky ze dna šuplíku. Po jejich dočtení — přestože nebývají výrazně vypointované — přecházíme k dalšímu textu s pocitem, že v nich bylo řečeno přesně to, co být mělo.

GALERIE PROMARNĚNÝCH PŘÍLEŽITOSTÍ

Právě na tomto aspektu troskotají mnohé texty Daniely Fischerové, které vyšly v knize *Fialky, tajemství a jiné povídky*. Stopadesátistránková kniha jich obsahuje čtyřicet osm, takže většina prozaických miniatur zabírá pouhé tři stránky — nutno dodat, že s dost vzdušnou sazbou —, mnohé si vystačí se dvěma. Což je také kruciální úskalí celé knihy.

Vzhledem k tomu, že bibliografie této autorky čítá několik desítek položek — jedná se především o knihy pro děti —, je patrné, že o nápady nemá pětasedmdesátiletá spisovatelka nouzi. Její nejnovější kniha to potvrzuje. Přestože je v ní velké množství textů, až na drobné výjimky jednotlivé miniatury nesplývají. Většinu z nich autorka ožíví neotřelým nápadem, díky němuž jsou třístránkové povídky často dobře zapamatovatelné: v knize se setkáme s postavou, která v babyboxu získala sebedůvěru, s rodinou, která se v době, kdy svět dělila železná opona, při plavbě po Baltu vrhne přes palubu parníku, aby ji zachránily dánské motorové čluny a z NDR si ji převezly do Dánska. V jiném textu dvojice označuje studené počasí slovy „mrožům mrzne nudle u nosu“, zatímco když je dusno, „tloušťáci lapají po dechu“ a tak dále.

Jednotlivé texty u originálního nápadu nekončí. Je zřejmé, že Daniela Fischerová touží vyprávět, vést povídku od jednoho místa k druhému a chce, aby se na malé ploše tří stran něco stalo. Často se jedná o události, které trvale poznamenají životy protagonistů a protagonistek: odhalené nevěry, odkrytá tajemství, momenty, po kterých nic už není jako dřív. Tyto události navíc nezřídka vedou k nějakému obecnějšímu přesahu, mají tendenci přimět člověka, aby si příběh interpretoval a promýšlel. A neplatí to jen o textech, do nichž zasahuje jemná mystika či ezoterika.

Zkušené autorce se ovšem nedaří ty jednotlivé jiskry fabulačně rozdmýchat. Povídky obvykle rychle směřují ke zbrklé

a nevěrohodné pointě. Na třech stranách se zkrátka nedaří zajímavé nápady podnětně rozvíjet a otázka je, jestli se to až na vzácné výjimky podařit vůbec může. Sledujeme další a další témata, motivy a náměty, které vyšumí, příležitosti, které zdaleka nenaplnily svůj potenciál.

A CO BUDE PAK?

Daniela Fischerová srší nápady a ve schopnosti fabulovat, vystavět na základě určité situace příběhový oblouk je na první pohled zručnější než Kateřina Rudčenkova. I tak ve srovnání zmíněných knih nabízí výživnější čtenářský zážitek sbírka povídek *Tchyně nemá jazyk*. Texty se neomezují rozsahem a na malé ploše rozehrávají situace a pocity, které se nerozplynou v pointě, mají potenciál dalšího trvání a proměn. Už se sice nedozvíme, jakým směrem se budou postavy povídek Kateřiny Rudčenkové dále ubírat, můžeme si to však představovat. Právě to činí nejlepší texty této spisovatelky přitažlivými a dokládá, že dobrá povídka zdaleka nemusí stát na výrazném nápadu či příběhovém oblouku. Naopak, dává literátům prostor pro efektivní práci s nedořečeností a čtenářům nechává dostatek podnětů pro jitrání vlastní imagínace.

Autor je literární kritik.

SPOLEČNOST NÁDENÍKŮ

Martin Brzobohatý

Tekutá doba, postnarrativní společnost, pozdní kapitalismus, vyhořelá společnost, riziková společnost. Teoretici se už desítky let snaží analyzovat a konceptualizovat společnost, ve které žijeme. Ta se ale proměňuje a je složité zachytit tyto proměny ve stavu, kdy stále ještě probíhají. O jejich shrnutí a průniky se pokouší kniha *Společnost úzkosti* sociologa a teoretika práva Jana Géryka, v níž autor mapuje proměny jednadvacátého (a konce dvacátého) století na pozadí konceptu úzkosti.

Úzkost se na rozdíl od strachu vyznačuje svou abstraktností, nekonkrétností: strachu lze čelit, protože má svůj konkrétní původ, zatímco úzkost je spojena s pocitem nejistoty, očekáváním něčeho neznámého. Dnes mohou být její příčinou nejen imigrační nebo klimatické krize, ale také techno stres nebo materiální starosti spojené s každodenní existencí. Probouzejí v člověku pocit, že se ocitá ve zběsilé strnulosti, kdy musí aspoň běžet, aby zůstal stát na místě, podobně jako Alenka v říši Srdcové královny. Nejde ale pouze o duševní zdraví, proměňuje se i náš přístup a prožívání času. A příčinou je nejen rychlost a nekonečné skrolování sociálními sítěmi či nepřetržitě bytí online, které většina z nás tak dobře zná, ale i akcelerace a následná desynchronizace společenských systémů a subsystémů: politického, ekonomického, kulturního, technického, masmediálního. Politika zaostává za finančním sektorem a právo za realitou, důsledkem čehož se demokracie po celém světě ocitají v krizi. Jak píše William Shakespeare v tragédii *Hamlet*, „čas se vymknul z kloubů“.

DEPRESE A ÚZKOST VE SVĚTĚ POZDŇÍHO KAPITALISMU

Na pomoc ve své analýze si Géryk bere teoretické koncepty z psychologie, sociologie, filozofie, teorie médií a práva. Vedle německého sociologa a filozofa Hartmuta Rosy zmiňuje koncepty Deleuzova pojetí duševního zdraví jako politického jevu, postmodernismus marxistického teoretika

Frederica Jamesona nebo psychoanalýzu dalšího teoretika Frankfurtské školy Ericha Fromma. Výčet použitých a zmíněných teorií je ostatně velmi dlouhý, kniha referencemi a odkazy nešetří. Právě v tom tkví možná největší přínos *Společnosti úzkosti*: ne ani tak v originalitě samotných myšlenek, jako spíše v syntéze již existujících teorií a jejich následném propojení ve smysluplný celek — ostatně se jedná o knižně přepracovanou disertační práci.

Jak Géryk dokládá na pozadí výzkumů, deprese a úzkostné poruchy se ve společnosti vyskytovaly i dříve, současný nárůst je však přece jen bezprecedentní. Za rok 2017 se téměř zpětinašobila potřeba psychofarmak oproti roku 2000, ve Spojených státech amerických podle jiných výzkumů každý pátý obyvatel trpí nějakou formou duševní poruchy. Všechny statistické trendy ukazují, že západní společnost napříč generacemi se začíná dusit. Původce těchto alarmujících trendů podle Géryka je mnohohlavá hydra. Je to vzájemná desynchronizace společenských subsystémů, kvůli níž člověk jako by ztrácel pevnou půdu pod nohama. Staré jistoty přestávají existovat, velká vyprávění, příběhy, které společnosti tmelily, se vytrácejí. Ve světě, kde minulost přestává být relevantní a budoucnost mizí v apokalyptické vizi, každý obýváme vlastní svět a prostor pro vzájemný dialog se na úrovni politické i sociální neustále zmenšuje. Podle autora se také smršťuje prostor pro vzájemné prožívání a zakoušení světa, důsledkem čehož se bortí sociální a politické struktury důležité pro fungování jakékoli demokratické společnosti. Všudypřítomná prekarizace a tlak na mobilitu zase prohlubují odcizení, pocit, že nikam nepatříme nebo že naše práce postrádá jakýkoli smysl. Tradiční sociální vazby se mění v systém dočasných úmluv.

Možné vysvětlení krize mezilidských vztahů a jejich fungování nabízí už zmíněný člen Frankfurtské školy Hartmut Rosa ve své teorii rezonance. Podle ní by se měly ideální vztahy nacházet na průniku tří os: vertikální, vztažené k transcendentnu,

horizontální, ve vztahu k ostatním lidem, a diagonální, vztažené k aktivitám a prostředí, které obýváme. Případný průsečík by měl zajišťovat naplněný život a ideální společnost by jej měla reflektovat.

Pandemie covidu-19, která na konci desátých let sama o sobě akcelerovala nárůst duševních poruch, může dobře ilustrovat i desynchronizaci politického a masmediálního subsystému. Politici vydávali denně nařízení, která už často nedávala smysl, protože byla v přímém rozporu s realitou, nestíhala ji. Informací bylo přehřel a byly ihned dostupné, ve výsledku ale nepřipomínaly srozumitelnou, přehlednou argumentační stavbu, ale nevhlednou haldu. Jak politika nestačí reagovat na nástup technologického subsystému, zase dokumentuje nástup technologických gigantů „big tech“ (Alphabet, Amazon, Apple, Meta, Microsoft), kteří ve svých



Jan Géryk
Společnost úzkosti. Jak souvisí politika, čas a duševní zdraví
Host, Brno 2023
352 stran



rukou koncentrují obrovskou moc nad našimi životy, přesto jsou pod minimálním veřejným dohledem. Hlavním mottem společnosti Meta, tehdejšího Facebooku, bylo mimochodem ještě poměrně nedávno „buď rychlý a rozbíjej věci“ („move fast and break things“). Namísto snahy o vytvoření bezpečného společného prostoru tyto společnosti predátorsky těží soukromá data a přepravují je třetím stranám. Až v posledních letech dochází k určitému zájmu veřejnosti i zákonodárců napříč politickým spektrem. Regulace v Evropské unii i ve Spojených státech dokládají, že právě společné jednání na politické úrovni bude jednou z cest, jak rozjetý vlak technologického subsystému kolektivním politickým jednáním zpomalit.

NÁVRAT KE KOLEKTIVNÍMU

Je to ostatně právě návrat politiky jako synchronizátora ostatních subsystémů, v němž Jan Géryk vidí řešení současných problémů. Jedna z charakteristik zběsilé strnulosti je, že jedinec ztrácí smysl svého jednání, chybí mu umístění ve vyšším, kolektivním příběhu. Politika by mu jej měla v emancipativní formě navrátit. Role samotného politika je v jeho podání pro celý proces klíčová: neměl by být tím, kdo jedná tady a teď, vládne ve vleku událostí, neměl by být krizovým manažerem ani

politickým nádeníkem. Měl by naopak společnosti vtisknout pozitivní vize a cíle, a co je nejdůležitější, měl by svým jednáním regulovat ostatní subsystémy, podobně jako výše zmíněný příklad s technologickými molochy.

V současné době bohužel často vidíme opak. Vypočítaví autoritáři vytvářejí svou alternativní verzi příběhu, v níž nabízejí pouze vztek a na zběsilé úzkosti spíše parazitují: ať už je to návrat do minulosti vykreslené jako ráj, nebo boj proti minoritám a domnělým diktátům elit. Jejich verze antiideologické politiky je založena na identitě, ne na emancipační politické vizi. Vědí, jak efektivní je neurčitou úzkost populisticky kanalizovat do konkrétních strachů z emigrantů, rozpadu rodiny nebo LGBTQ komunity.

Hlavní tezi *Společnosti úzkosti* lze kritizovat z různých pozic, s některými autor polemizuje v závěrečných kapitolách. Pokud knihu podrobíme kritice z pozice radikálního marxismu (zdůrazňuji radikálního, k určitým formám marxismu se autor sám hlásí), tkví jádro problému společnosti úzkosti už v samotném kapitalismu, který je alfou i omegou úzkostí, jejím prvotním hybatelem. Libertariánská a konzervativní kritika bude úzkost bagatelizovat, považovat ji za slabost osobního charakteru, ne za společenský jev související se světem, v němž žijeme. Antimoderní kritické knihy

budou za jádro problému označovat právě technologie a jako řešení budou jednoduše vidět jejich opuštění. Zpracování *Společnosti úzkosti* je však kvalitní, argumenty a hlavní teze jsou dobře podloženy empirickými výzkumy. Navíc autor nepodléhá klamu vševědčnosti: pokud se pouští do spekulací, vždy čtenáře upozorní.

Knihy je napsaná (snad až na poměrně komplikovanou kapitolu o právu) čtivě a přívětivě, dá se bez problémů přečíst za jeden víkend. A možná v ní čtenář jako v zrcadle často zahlédne sám sebe, pozná v ní analýzu svých návyků, zdrojů nejistoty, nedůvěry a obecně vztahu ke svému okolí. V něčem se ten souhrn společenských diagnóz a pozorování podobá čtení románu, při němž se identifikujeme s protagonistou a přemýšlíme, jak asi příběh skončí. (Pokud by *Společnost úzkosti* byla románem, kdo by jej napsal? Michel Houellebecq, kterého autor v knize několikrát cituje? Nebo Stanislav Biler?)

Katarze příběhu nám zatím schází, nicméně odpovědi a východiska z krize kniha opatrně nabízí. Jisté je, že řešení bude muset nějakým způsobem souviset s návratem ke kolektivnějšímu nebo komunitnějšímu způsobu života, s hledáním společného politického smyslu, zájmem a větší účastí na věcech veřejných. Obratem od já ke světu.

Autor je publicista.

**Jak Géryk dokládá na pozadí výzkumů,
deprese a úzkostné poruchy se ve společnosti
vyskytovaly i dříve, současný nárůst
je však přece jen bezprecedentní.**

ŽIVOT MEZI HISTORKOU A SVATOSTÍ

Jan Němec

„Lidé, kteří už nevěří v Boha, nevěří v nic. A co je daleko horší: věří v cokoli,“ napsala britská prozaička a filozofka Iris Murdochová zhruba v polovině dvacátého století. A skutečně, minulé století lze snadno přehlédnout ve světle toho citátu: mezi nihilismem a ideologií. Zaujal by nejspíš i francouzskou myslitelku, mystičku a odborářku Simone Weilovou, protože ta přemýšlela podobně. Ostatně Murdochová byla její velkou obdivovatelkou a nebyla sama. K Weilové se hlásili třeba i T. S. Eliot, Albert Camus nebo Ingeborg Bachmannová. Právě vycházející biografie Roberta Zaretského s názvem *Zneklidňující Simone Weilová* je tak příležitostí proniknout k jednomu osudu, který se vymykal v nejednom ohledu. Weilová koneckonců nebyla jen zneklidňující či podvatrná, jak stojí v anglickém originálu, podle jiných byla rovněž přepjatá, nesnesitelná a šílená. Nejlepší přezdívku pro ni asi vymysleli spolužáci na prestižní École Normale Supérieure: Kategorický imperativ v sukních.

Zaretsky píše do *New York Times*, *Washington Post* nebo *Times Literary Supplement* a na jeho přístupu je to znát. Neměl ambici napsat pečlivě vyzdrojovaný životopis, který by Weilovou stopoval krok za krokem, ani odbornou monografii. Podtitul knihy zní *Život v pěti ideách* a právě o nich Zaretsky s Weilovou rozmlouvá, místy i osobně. Těmito idejemi, či spíše magnetickými středy autorčiny žité filozofie, jsou utrpení a jeho moc proměňovat člověka, pozornost jako největší dar, který lze věnovat světu, vzdor vůči sociální nespravedlnosti, kořeny, bez nichž nejsme nic, a konečně problematika dobra a zla ve vztahu k Bohu. Spíše než o biografii tedy jde o zkoumání témat a idejí, jež plnily deníky Simone Weilové a vyživovaly její eseje. Je to pochopitelné: zatímco její život byl provázen mnoha zvraty, přešlapy a bizarními neúspěchy, jako třeba když se v přestrojení za muže vydala do nevěstince, aby prozkoumala pracovní podmínky prostitutek, její myšlení inspirovalo mnohé. Život mezi historkou a svatostí.

Weilová zemřela na tuberkulózu a celkové vyčerpání organismu před osmdesáti lety, ve věku pouhých třiceti čtyř let. Je dráždivé představit si, že kdyby byla válka přežila, mohla by se na poválečné intelektuální scéně pohybovat vedle Sartra, de Beauvoirové, Camuse nebo Merlau-Pontyho. Camus i tak prohlásil, že bez jejích myšlenek není poválečná obnova Francie možná, a jako redaktor se u Gallimarda zasadil o vydání jejích spisů.

Díky tomu lze Weilovou konfrontovat i s jednadvacátým stoletím, například s válkou na Ukrajině. V kapitole věnované vzdor Zaretsky rekapituluje, jak se stavěla k nacismu. Jako přesvědčené anarchistce a pacifistce jí nějakou dobu trvalo, než pochopila, že Gándhího metoda nenásilného odporu slavila úspěch jen díky tomu, že měl proti sobě Brity, kterým bylo zatěžko začít střílet. George Orwell, jenž měl s Weilovou společného více, než by se mu líbilo, při jedné příležitosti napsal, že pacifismus se stal „objektivní podporou fašismu“. Podobně mohly působit některé výroky Noama Chomského, nebo dokonce Jürgena Habermase v prvních měsících války na Ukrajině. To Weilová tváří v tvář Hitlerovi napsala strašné věty, jež by pro vojáky v zákopech mohly být varováním i povzbuzením: „Kdo není schopen stejné brutality, násilí a nelidskosti jako druhý, ale zároveň neproklazuje protikladné čtnosti, ten za druhým zaostává vnitřní silou a velikostí a ve střetu neztvrdí.“ Její ideje vždy stály v protikladu k idealismu a její odvaha formulovat nepřijemné pravdy byla výjimečná.

Weilová se nechala najímat do továren, aby pochopila situaci dělníků, byla však příliš nešikovná, než aby v nich skutečně mohla pracovat. A paradoxní bylo také přesvědčení, které si z továren odnesla: nikoli náboženství, ale revoluce je opiem lidu. Je liché předpokládat, že dělník má čas myslet na revoluci, protože první, o co člověka úmorná práce připravuje, je právě myšlení. Ani v tomto případě by nebylo obtížné vést paralely se současností: politická levice vyklidila pozice právě proto, že její



Robert Zaretsky
Zneklidňující Simone Weilová.
Život v pěti ideách
přeložil Martin Pokorný
Kalich, Praha 2023
207 stran



voliči mají ve skutečnosti blíž k populistické rétorice než k sociálním otázkám, více je aktivizuje strach než solidarita.

Je to jedno ze základních napětí, které u Weilové nacházíme: toužila být sociální reformátorkou, ale záhy nahlédla hranice sociálních reforem. Možná proto jsou nejpůsobivějšími pasážemi jejího díla ty věnované pozornosti, etice jednání a rozdílným režimům profánního a posvátného. Weilové náboženský vývoj byl komplikovaný. Ke katolické církvi měla desítky výhrad a nikdy do ní nevstoupila, považovala se však za křesťanku a její život proměnilo několik mystických zážitků. Tvrdila, že nikdy nepočítala s možností osobního setkání s Bohem, ale při několika příležitostech zažila jeho přítomnost. Zřejmě díky tomu zůstala uchráněna toho, nevěřit v nic, ba co hůř, věřit v cokoli. ●



STRACH SI STRANY NEVYBÍRÁ

Václav Maxmilián

Z ukrajinského autora Serhije Žadana se během posledního roku stala mezinárodní hvězda. Loni převzal Mirovou cenu německých knihkupců, což jeho knihám otevřelo cestu do jiných jazyků. Komise v laudatiu mimo jiné ocenila i jeho „humanitární přístup, s nímž se obrací k lidem ve válce a pomáhá jim s nasazením vlastního života“.

Čeští čtenáři se už mohli seznámit se dvěma jeho knihami: povídková sbírka *Big Mac* vyšla ve Fra (2011) a básnická sbírka *Dějiny kultury začátku století* v Nakladatelství Petr Štengl (2013). Kromě toho v roce 2015 Serhij Žadan navštívil Měsíc autorského čtení a Větrné mlýny vydaly jeho básnickou skladbu *Ze života Marie* (2015). Přesto je to jen zlomek z jeho širokého díla, jelikož Serhij Žadan je autorem řady románů, povídkových i básnických sbírek.

Román *Internát* vyšel ukrajinsky poprvé v roce 2017 a zabývá se válkou v Doněcké a Luhanské oblasti. Příběh vypráví o Pašovi, středoškolském učiteli ukrajinštiny, který se na popud svého otce, s nímž žije na okraji okupované zóny, vydává na nebezpečné území, aby z tamního internátu vyzvedl svého synovce, syna své sestry. Paša se na cestu vypravuje dost neochotně, ale je přesvědčený o tom, že má právo okupovaným územím projít. Jenže projít tam a zase zpátky není tak jednoduché a celé dobrodružství nakonec zabere tři dny.

Na románu jsou specifické především detailní popisy světa, který stihla válka. Žadan často používá subjektivně zabarvené básnické obraty k popisu krajiny a podobným způsobem hovoří i o lidech. Paša se v průběhu cesty (od druhého dne jej doprovází i synovec Saško) setkává se spoustou nejrůznějších postav, z nichž většina je v Pašově perspektivě nějak překřtěna. Taxikář je označován jako leguán, další muž je označen jako bobr, čímž odkazuje vždy jen k povrchnímu vzhledu (leguán je skrčený s velkým podbradkem, bobr má zase velké přední zuby).

Když čteme popisy válkou zničeného světa, máme pocit, že se neodehrává v naší realitě, ale je vystrčený tam, kam jsme si zvykli situovat postapokalyptické romány

a filmy. V příběhu je zima a celou dobu prší, okolo se válí zbytky sněhu. Popisy zničené přírody i zdemolovaného města, mezilidské nedůvěry a skrývání se před těmi druhými připomínají *Cestu* Cormaca McCartyho nebo film *Vlákna* režiséra Micka Jacksona. Ukazují svět, z něhož není návratu. Odlišné je tu ale to, že na rozdíl od podobných postapokalyptických příběhů se společnost nerozpadla, všichni se spíše snaží vyjít si vstříc a pomoci si. Což nás možná vrátí zpět do reality. Neplatí zde zákon silnějšího, Žadan vykresluje jak „naše“, tak „vaše“ jako soucitné lidské bytosti. I když se často vzpírají, i když jsou asertivní nebo arogantní a i když se chovají, jako by kromě nich nikdo další nestál za povšimnutí, stejně nakonec podají pomocnou ruku nebo poradí. Svět, ve kterém se román odehrává, ale nepatří k těm, kde by strach náležel jen jednomu a druhým se vyhýbal.

Nikde během románu nepadne přesné určení data a místa, nikde nejsou zmiňovány názvy měst nebo ulic. Všichni hovoří o „stanici“, „nádraží“, „internátu“. O „vašich“ a o „našich“. I čtenář se od určitého okamžiku nedokáže zorientovat v tom, kdo jsou ti a kdy jsme oni, a občas má pocit, že se v tom ztrácí i postavy samy. Když navíc konečně dorazí do internátu, poté co z něj už jednou odešli, všichni jsou pryč a budova je rozbořená. Pokračují proto zpět stejnou cestou, kterou prve Paša přišel, ale nic jako by se nepodobalo tomu, co viděl včera.

Žadanův román zasáhne silou svého tématu, kterým je stále probíhající konflikt, a vtáhne nás do válečné zóny. Způsob zpracování, v němž se vrší popisy zdevastovaného světa a neustálé digrese, je ovšem často únavný a člověk se musí nutit, aby stránku nebo i několik nepřeskočil. Po chvíli všechno vypadá podobně a čistě popisy mazlavé hlíny a černého kouře je úmorné a nadbytečné. I mezi popisy postav mizejí rozdíly. Všichni jsou špinaví, unavení a vystrašení, postavy se motají stále na stejném místě a dosažení jejich cíle komplikují další a další náhodná setkání, až máme nakonec pocit, že čteme vlastně

pořád to stejné dokola. Únava a bezvýhodnost konfliktu, které Žadan popisuje, přechází i na čtenáře, který cítí únavu a bezvýhodnost jeho knihy.

Ten, kdo se setkal s dosavadní přeloženou Žadanovou tvorbou, bude možná zaskočený. Jeho povídková sbírka *Big Mac* byla odsýpajícím bohémským dobrodružstvím, básně zase vynikaly jazykovou úsporností a obrovskou obrazností. Proti nim působí *Internát* těžkopádně. Válku na Ukrajině sledujeme už dlouho a Žadanova kniha nám připomíná, že to celé začalo ještě dávno před únorem 2022. Kniha nás stále dokáže zasáhnout stejnou silou a zděšením, jaké asi zasáhlo ty, kteří po první světové válce poprvé četli Remarquovo *Na západní frontě klid*. Jen toto není román o lidech, kteří jsou nuceni bojovat, ale o těch, kteří se jen snaží přežít. ●



Serhij Žadan
Internát
přeložil Miroslav Tomek
Argo, Praha 2023
279 stran

DOHNÁN VLASTNÍ DŮVTIPNOSTÍ

Josef Chuchma

Druhá prozaická kniha brněnského rodáka Michala Kašpárka, jenž v půli ledna příštího roku oslaví čtyřicátiny, zavdává důvod k diskusi, což je samo o sobě jisté plus. V románu *Fosilie* autor tematizuje generační průrvy mezi těmi, kteří jsou dnes dvacátníky, čtyřicátníky a šedesátníky. Činí tak efektně, obratně. Jeho próza umí vzbudit zdání, že tála do živého, že přesně postihuje kulturní míjení se v současném světě. *Fosilie* rozhodně není žádná literární vykopávka, jde o svěží kus, jehož si možná všimnou poroty cen. Technicky řečeno: efektní kapota, dobře seřazený motor pro hladkou elegantní jízdu, ale když stroj vystavíme těžším podmínkám a nárokům a začneme se v něm vrtat, zjistíme, že jde o konstrukci z prefabrikovaných blokových součástek.

Rozvedený pětáctičátník Vladimír je poněkud při těle, rád dobře jí a pije vybraná piva. Pracuje ve středním managementu korporátu, ajták se skvělým platem. S programováním začal ve třinácti, ještě v osmdesátkách, když byla tato disciplína v plenkách a žák Vladimír, syn řadového učitele tělocviku na základní škole, byl odkázán leda na papír. V následující dekádě se rychle vypracoval a vzomhl. Ve *Fosiliích* reprezentuje polistopadovou Gründerskou generaci, která uvěřila, že píle, efektivnost a racionalita zmožou vše a svět postupuje rozhodnými kroky vpřed. Vladimírův otec polistopadový vítr nechtyl, doklepal to do důchodu, nyní je vdovec, vášnivě kouří, ale stejně vášnivě i sportuje. Visí na alternativních webech a sepisuje blábolivý příběh o invazi imigrantů a vůbec zkáze západního světa. Dcera/vnučka Julie na Západě nyní žije, bude to dle všeho Holandsko, i když řečeno to nikde přímo není; vůbec místopisné reálie se ve *Fosiliích* nacházejí v mlze. Dvacátnice Julie studuje humanitní vědy, upozorňuje na sebe tamní úřady aktivismem proti těžbě uhlí. Lidmi otcova typu pohrdá a vyčítá jim, že jim planetu zachovají v zuboženém stavu a na dnešních mladých bude, aby ji aspoň trochu dali zase dohromady. Julie si uvědomuje, že ona a ti, s nimiž nachází společnou řeč, nikdy

nedostanou možnost se tak dobře zabezpečit jako otcova generace, že na ně zbydou drobtý z kdysi hojně prostřeného stolu.

Kašpárek disponuje talentem postihnout v desítkách detailů jinakost slovníku a postojů tří ústředních postav, neschopnost mluvit spolu „normálně“, bez skepse či ironie vůči druhému. Tento autorský um se uplatňuje v partiích takzvané ze současnosti. *Fosilie* však zabírají podstatně delší časový úsek: jsou zde retrospektivní partie a v závěru se vyprávění přemístí do relativně vzdálené budoucnosti, kdy je život Julie a jejích blízkých nahlížen z perspektivy potomků, kteří už vědí, jak to se světem, který ústřední trojice reprezentuje, dopadlo. Od prvních odstavců knihy je patrné, že Kašpárek nehodlá nic ponechat náhodě. Když na úvodních, retrospektivních stránkách, při výletech do dalekých krajín, spolu hovoří Vladimír a Julie, které je jednou jedenáct, jindy pět, dceřina

mluva se prakticky rovná té otcově. Autor nejspíš chce podat portrét inteligentního opečovávaného dítěte, jež je otcem soustavně vzděláváno, ovšem Julie tu je pouhou zmenšeninou dospělého člověka. (A zajímavá věc: kromě zmínky, že Juliiinu matku sužují deprese, je vliv té ženy na dceřin osobnostní profil zcela pominut.) Naprogramováno je toho ve *Fosiliích* ovšem mnohem více. Figury jsou dosazeny do idejí a kategorií, karty Kašpárek rozdál předem — a aby nebylo pochyb, vševědoucí vypravěč rozpoložení postav nejednou okomentuje. Kromě toho textem procházejí kurzivou vysázené partie, jde o jakési vyšší rámování zasazující příběh do společenského kontextu. „Ale jak napravit pohled na svět, který se formoval celý život? Jak přimět rodiče podporovat své dítě v tom, co sami považují za ohrožení celého svého vesmíru?“ stojí v jedné z kurziv, z níž je patrné, komu autor fandí nejvíc.

Tím spíš, když do své vlastní identity investovali tolik dřiny, tolik sebezapření, tolik jiných zajímavějších já, která se nikdy nezrodila, že přiznat chyby, přehnanou horlivost a existenci slepých skvrn nutně znamená připustit, že to všechno bylo k ničemu? Možná by dokonce bylo lepší nedělat nic, protože snaha přerůst vlastní mizerné rodiče stvořila podobně mizernou prostřední generaci. Nové mentální zkameněliny, které přestávají stíhat tempo změn.

Když pak na Vladimíra hybatel díla sešle covidovou pandemií a tomu se zastaví svět, co se nestane — ajták začne splétat genealogii své rodiny! Tady začne jít Kašpárkova próza kvalitativně citelně dolů, protože míjení se ústřední trojice vyčerpalo svůj potenciál, bylo by to už jen pořad dokola. Pisatel tedy přisype vzdálenou minulost i budoucnost a zesílí frekvenci „chytrých“ kurziv, neboť je třeba dopumpovat významy. Michal Kašpárek je bystrý, zručný, důvtipný autor, ale mylně spoléhá na to, že tyto dovednosti stačí k postizení současné rozporuplné reality. ●



Michal Kašpárek
Fosilie
Paseka, Praha 2023
184 stran



RUDIŠŮV ŽELEZNIČNÍ BREVIÁŘ

Ondřej Nezbeda

Návod k použití železnice Jaroslava Rudiše je skutečně návod. Ne však ve smyslu příručky k obsluze, ale ve významu navádět k něčemu, svádět. V tomto případě ne na scetství, ale na koleje, ony stříbrné rovnoběžky potkávající se v nekonečnu nebo ještě lépe v nádražní restauraci stanice Jedlová pod Jiřetínem, v Terstu nebo pařížském Gare du Nord. Je to osobní Rudišův bedekr, breviář, v němž se namísto denních modliteb střídají vyznání jídelním vozům a jejich obsluze, průvodčím a mašinfírům, lokomotívám, kterým se pro mohutná okna přezdívá Brejlovec, nebo moderním railjetům, jejichž elektrické motory při rozjezdu falešně přezpívají stupnici C dur. Je to ale také pandán k jeho zatím nejlepší próze *Winterbergova poslední cesta*, v níž se titulní hrdina Wenzel Winterberg vydává po stopách své židovské lásky Lenky z Berlína do Sarajeva a jeho jízda se postupně proměňuje v existenciální výpravu do minulosti i na konečnou stanici, kde se jeho život zastaví o poslední bezpečnostní nárazník.

Koleje propojují více Rudišových děl. Komiks a film o Aloisu Nebelovi i debut *Nebe pod Berlínem*. A jak autor vyznává v této novince, propojují i jeho život. Dědeček Alois byl skutečně výhybkář a topič, strýc Miroslav výpravčím, bratranec Ivan strojvedoucím. Jen Rudiš sám se strojvedoucím kvůli vadě zraku stát nemohl, jak si vždycky přál, ale protože trpí stejnou vášní, nezbývá mu než o železnici psát, ostatně ve vagonech evropských rychlíků prý napsal i tuto knihu. Tvoří ji patnáct esejů a reportáží, v nichž autor křížuje Evropu od Laponska po Sicílii, od pohraničí Polska a Běloruska až po belgické Ostende. Průvodci jsou mu jeho přátelé, výpravčí, strojvůdci, provozovatelé jídelních vozů, metači, výhybkáři, všichni, kterým říká „železniční lidé“.

Nejsilnější je ve chvílích, kdy ho podobně jako Winterberga postihne „záchvat historie“. Když se pro něj okno železničního vagonu promění v projekční plátno, na němž sleduje, jak po stejné trati, po níž právě cestuje on, projíždějí vagony vezoucí židovské muže, ženy a děti do Terezína. Nebo když

si uvědomuje, že právě železniční síť je tím posledním fyzickým pozůstatkem kostry c. a k. Rakouska nebo obecněji tím, co dnes nazýváme střední Evropou, a popisuje, jak se tento organismus proměňuje, kde odumírá nebo se naopak probouzí k životu a znovu prorůstá hranicemi jednotlivých států. Jsou to odstavce, kde podobně jako Claudio Magris v *Dunaji* asociativně navléká historické a literární narážky, exkurze a postřehy, ze kterých vystupuje to, co v poslední době současná evropská společnost hledá — evropská identita, svéráz, který není vepsaný jen do knih nebo hudebních skladeb, ale stejně pevně i do té ocelové sítě propojující jednotlivá města, příběhy a události. Jsou to chvíle, kdy se Rudiš vydává spolu s Kafkou čekat na Milenu Jesenskou do Českých Velenic nebo za Švejkem do železniční stanice v polském Sanoku a Přemyslu. Když projíždí rychlíkem Vindobona z Berlína přes Prahu do Vídně a představuje strojvůdce a ostatní personál vlaku, který musí ovládat češtinu i němčinu, aby se domluvil nejen s cestujícími, ale hlavně s dispečinkem a přednosty stanic. Tady se ozývá, co jsme z mnohonárodnostní monarchie ztratili, ale co díky Schengenu a také mezinárodním rychlíkům získáváme zpátky.

Tyto „záchvaty historie“ a prohlédnutí však až příliš často zakrývají únavné výčty vlakových spojení, názvů jednotlivých rychlíků, seznamy nádražek, tunelů a čtení z jídelních lístků. Z reportáže po belgických městech se dozvídáme vlastně jen to, že v nádražní restauraci v Antverpách mají „půvabné hodiny z roku 1905, které jsou snad ještě působivější než ty na stěně v monumentální Spoorwegkathedraal, jak nádraží v Antverpách přezdívali“, a že celou cestu přešlo. O čtyřicetihodinové cestě, během níž Rudiš objel Německo, autor čtenáři hodinu po hodině prostírá hlavně to, co jedl, co pil, kudy projížděl, v kolik usnul. Zmíní se sice básník Heine a jeho skeptický postoj k vlakům, cituje se z románu *Netzkarte* Stena Nadolného, ne však proto, aby se upozornilo na nějaký myšlenkový spoj, ale jen jako zajímavost, ozdoba. Ozývá se v tom



Jaroslav Rudiš
Návod k použití železnice
přeložila Michala Škultěty
Labyrint, Praha 2023
328 stran

slabina i jiných Rudišových próz, v nichž má historika často prchavost pivní pěny.

Na druhou stranu je mu cizí didaktičnost třeba prózy *Srdce Evropy* Pavly Horákové. Za všemi zmíněnými výčty je cítit sympatická posedlost připomínající výstředního filatelistu. Ostatně autor o své knize mluví jako o té nejosobnější a nejčastějším zahájením, kterým vypravuje soupravu svých zážitků a postřehů, je věta „mám rád“.

Ve výsledku je to kniha spíš pro „železniční lidi“. Kdo „záchvaty železnic“ jako Rudiš netrpí, bude občas při čtení trpět nebo klimbat. Jestli ale bylo cílem ve čtenářích probudit zájem o cestování vlakem, ukázat jim, jak blízko k sobě jednotlivé konce Česka nebo Evropy mají, povedlo se. *Návod k použití železnice* lze doporučit jako poutavé záchodové čtení, což není urážka, jak by jistě potvrdil sám Rudiš, který přiznává, že na záchodě skládá a pročítá jízdní řády. ●

TVŮJ JAZYK JE TVŮJ NEPŘÍTEL

Kryštof Špidla

Román *Evropanka* je druhá próza Andreje Sevruka, česky píšícího autora ukrajinského původu. Ten se věnuje též překladům z ukrajinštiny či polštiny, do ukrajinštiny převedl Ouředníkovu *Europeanu*. V aktuální próze se prostřednictvím babiččina částečně nostalgického vyprávění vrací do prostoru Polesí, tedy regionu rozprostírajícího se dnes mezi Běloruskem, Ukrajinou a částečně Ruskem.

Žánrově je text nesoustavnou orální kronikou rodu, s množstvím dějových odboček. Jde o nepřerušovaný monolog babičky k jejímu vnukovi, která se na něj ve své řeči občas obrací, ale jinak zůstává jediným hlasem celého textu. Jádro příběhu tvoří události dvacátého století v prostoru drasticky zkušenešném sovětským režimem s jeho kolektivizací, nacistickou okupací, jadernou katastrofou v Černobylu i dalšími dějinnými zvraty.

Druhá část románu, a vlastně i jeho skrytý rámec, se odehrává v Čechách, do nichž se protagonistka dostala během repatriace volyňských Čechů v devadesátých letech. Její otec byl totiž Čech, který se do volyňské Radomyšle dostal během první světové války jako válečný zajatec. S rodinou ovšem nezůstal, a pro babičku tak představuje spíše rozporuplnou vzpomínku.

Základní kompoziční metodu románu je možné popsat jako strukturu uzlových bodů. Vypravěčka se vrací tu v delších, tu v kratších obloucích ke klíčovým událostem života své rodiny na pozadí krutých dějin. Nejčastějším historickým motivem je samozřejmě série stalinských hladomorů, které na ukrajinské obyvatelstvo dopadly hned třikrát. Další klíčovou sérií událostí tvoří násilná kolektivizace, jež ovlivňuje také vypravěččinu sedláckou rodinu. Zajímavé je chápání německé okupace. Na začátku ji obyvatelé Polesí vnímají jen jako další historický fakt a nahlížejí na ni dokonce jako na určitou příležitost. Nejde však v žádném případě o relativizaci historických událostí či historické viny nacistů, spíše o důsledek trpké zkušenosti s bolševickým terorem.

Nejdůležitější soukromý příběh je pak vyprávění o náročném, v zásadě však dobrém manželství babičky Marie a krejčího Ivana,



Andrej Sevruk
Evropanka. Historiky z Polesí
Argo, Praha 2023
256 stran



jemuž se daří nástrahy dvacátého století překonávat s obdivuhodným smyslem pro nacházení míry. Není oportunistou, jen se i v nejzapeklitějších situacích dokáže zorientovat a vymanévrovat z nich bez ztráty důstojnosti. Babička Marie vedle něj představuje silný typ hrdinky, která je schopna veškerá břímě života v Bohem zapomenutém koutě světa snášet s pokorou a unést vše, co jí okolnosti opakovaně nakládají. Smrt syna je jen jednou událostí z mnoha. Jak sama říká: „Žena ví, že se žít musí. Musí se přežít za každou cenu, ať už je jakkoliv vysoká.“

Proud řeči hlavní postavy rytmizují nejen opakující se události, viděné pokaždé z trochu jiné strany, občasně „kontaktní“ formulace typu „ptal ses...“, ale především variované fráze či zemitá lidová moudra „Bůh to tak chtěl“ či „Kdopak jsme, abychom se pouštěli do křížku s mocnými“. Tyto průpovědky se v textu opakují poněkud mechanicky, nicméně v zásadě

pomáhají textu udržet tradiční ráz orálních vyprávění. Jazykově ovšem text drhne jinde. Jde o výrazy, jež z životné postavy dělají figuru spíše literární. „Srdeční záležitost“ či dnes hojně užívané „co už“ patří mezi ně.

„Tvůj jazyk je tvůj nepřítel,“ říká na několika místech knihy hrdinka. Neplatí to však jen o jednotlivých výrazech. Babička Marie na sebe totiž prozrazuje něco, co ani nechce, a stává se z ní problematičtější postava, než by mohla vzhledem ke své životní zkušenosti být. Její vyprávění je, kromě jiných drobných předsudků, protkáno zvláštním typem naivního lidového antisemitismu. Ten se, podobně jako třeba anticiganismus, vyznačuje druhem posedlosti, jakýmsi „cherche le Juif“, „za vším hledej Žida“. Vypravěčka zmiňuje židovské utrpení, jedné Židovce dokonce za války chvíli pomáhá, přesto se nemůže zbavit potřeby špatné vlastnosti konkrétních židovských postav zobecnit, respektive všimnout si jejich etnicity i tam, kde pro příběh nehraje roli. Objeví-li se židovský lidový komisař, Židé se nejrychleji zorientovali, když je někdo vyreklamován z kolchozu, Židé do kolchozu své děti nedávají, práce na půdě není pro ně. Nechybí ani drobná úvaha o židovském krvesmilstvu, a tím pádem o degeneraci, jež se projevuje v časté neschopnosti židovských obyvatel vyslovovat „r“.

Slouží ke cti autora, že nenechává svou hrdinku projít peklem dvacátého století, aniž by se umazala. Že odhaluje limity jejího obzoru, a tím pádem i limity nás samých, tedy Evropanů. Na druhou stranu text nevybočuje z rámce v české literatuře oblíbeného žánru vypravování o hrůzách dvacátého století, jež před čtenářem defilují nakonec v docela známé podobě. Co přináší nového, je přiblížení osudů zkušeného ukrajinského národa. Dějiny Polesí jsou totiž dějinami Evropy a vypravěčka Marie je Evropankou. Zdá se, že abychom se zbavili tíhy dvacátého století, a jak se bohužel ukazuje i století jednadvacátého, největším úkolem nás Evropanů zůstává odstranění jedu netolerance a předsudků z našeho zdrojového kódu. ●



ROZKOLÍSANÁ BÁRKA

Kryštof Eder

Při pročitání výrazných i méně důležitých tuzemských knih posledních měsíců či několika málo let se jako jeden z častých nedostatků, které by z dobrých titulů dělaly skvělé a z těch horších alespoň zábavné či chytlavé, jeví určitá beztvorost. Snad za to může čím dál větší fragmentárnost, která postupně proniká do dalších a dalších oblastí společnosti i privátních životů — mnohé knihy zkrátka působí, jako by si jejich autoři a autorky neujasnili, o čem, případně co vlastně píšou. I když chce člověk postihnout útržkovitost či chaos, měl by si to uvědomit a reflektovat to; ať už předtím, než zasedne k psacímu stolu, nebo v průběhu psaní. Nebo by tuto reflexi měl zastoupit nakladatelský redaktor.

V poslední době však vycházejí jinak ambiciózní knihy, v nichž důležitá témata spíš leží vedle sebe, než aby spolu komunikovala a spojovala se v organický celek (*Těla* Kláry Vlasákové, *Zpíváš, jako bys plakala*

Zuzany Kultánové); knihy tvořené nekoordinovaným proudem rádooby britkého psaní, které se drolí do vcelku nesourodých epizod (*Co se stalo Veronice* Terezy Novákové, *United losers aneb Muži na pokraji naděje* Petra Kyliána). Je to škoda obzvláště proto, že některé z takových titulů mají ambici být čtenářsky vděčné, otevírat neotřelá témata; nelze se však zbavit dojmu, že tak trochu uvázly na půli cesty. Romány o aktuálních společensko-politických záležitostech klopýtají o nesourodost, přílišnou explicitnost či o jazykovou fádnost.

K takovýmto dílům se řadí i první próza Magdalény Rejzkové, blogerky a cestovatelky, která již vydala třeba průvodce *Chtěj Marsej* či knihu rozhovorů *Bez práce nejsou bačety*. Od roku 2015 žije mezi Prahou a přístavním francouzským městem Marseille. A v přístavním městě se odehrává i její novela *Přístav*.

Protagonistkou příběhu je Češka Klára, třicátnice, která se do Přístavu — tak se město jmenuje — přesune, aby v neblaze proslulé ulici, již okupují prostitutky, našla prostor pro psaní. „Co na první pohled vypadá jako příběh o hledání vlastní identity, se posléze mění v aktuální román tematizující gentrifikaci, migraci, masovou turistiku nebo stereotypy spojené s tím, co by žena měla nebo neměla dělat,“ píše se v nakladatelské anotaci. Klára je skutečně krátce po příjezdu konfrontována s dost nevybíravými poznámkami mířícími k tomu, že ve svém věku nejenže nemá dítě, ale dokonce ani partnera.

Partnera si v Přístavu Klára najde. Také práci, bydlení, několik známých... a začíná se sžívat s městem, s ulicí, s aktivistickou skupinou, která upozorňuje mimo jiné na to, jak je skomírající část města všem ukradená. Což se jednoho dne projeví dost dramaticky a pro obyvatele čtvrti to má fatální následky. Ty se nevyhnou ani Kláře, jejíž partner je čelný představitel zmíněné aktivistické skupiny. Ačkoli jedná se vůbec o partnera? Otázka, která Kláru trápí asi podobně jako neutěšená situace jejich sousedů, kterým každou chvíli může spadnout střecha na hlavu.

Jak je patrné, zmíněná témata jako gentrifikace, masová turistika a jejich dopad na prostředí, které mělo tu smůlu, že přestalo být in, v knize koexistují spolu se vztahovou linkou a s hrdinčinými rozpaky nad vlastním směřováním. Jenomže ani jedna z těchto linek není natolik výživná, aby celou prózu utáhla. Podobně polovičatě působí i ozvláštňování, která příběh nabízí: Na začátku každé z kapitol si povídají dvě krysy, což vyznívá spíš jako autorská svévole než funkční prvek. A moc věrohodné nejsou ani obstarožní řeči o Československu, pivu a guláši, které Kláře slouží jako komunikační icebreaker. Rovněž autorčino zacházení s jazykem je dost neinvenční. Novela je vyprávěna banálním stylem, a když už nějaké věty člověka při čtení zarazí, tak především proto, že působí jako nechtěná parodie: „Už jste slyšeli o Martinovi a Evě? Prej jim to pořád nejde...“ „Co jim nejde?“ „No tóóó...“

A proč vlastně čteme o Přístavu? Proč autorka jednoznačně nenapíše, v jaké zemi se příběh odehrává? Chce, abychom si město Přístav spojili s Marseillí a hledali v knize autobiografická vlákna? Chce, aby její příběh měl univerzální platnost? Pokud ano, je to sázka na dost nejistou kartu. Próza je kvůli tomu spíš zvláště roztěkaná, váhavě rozkročená mezi aktuálním komentářem, jakýmsi sarkastickým podobenstvím a vztahovou prózou s přesahem. Autorce se zkrátka nepodařilo skloubit všechna anotací zmíněná témata do organického celku. Například Klářina bezdětnost se zmíní párkrát ze začátku a pak se na ni v podstatě zapomene — Klára tak připomíná postavu Maria z legendární hry, který překonává jednu překážku za druhou, aniž by pro jeho budoucí směřování bylo podstatné, co nechává za zády.

Novela *Přístav* je sice vypravěčsky průměrná, nedotažená, ale místy celkem chytlavá. Není však jasné, zda to má být skutečně silná sociálněkritická sonda, nebo spíš novelistické zpracování zahraničního pobytu jedné neukotvené třicátnice. ●



Magdaléna Rejzková
Přístav
Paseka, Praha 2023
144 stran



(NE)EXISTENCE TICHA

Libor Staněk II.



Rudolf Jurolek
Obsah ticha
dybbuk, Praha 2023
105 stran

Porevoluční slovenská poezie by se skrze velmi zjednodušený vzorec dala rozdělit do dvou tematických okruhů. Do toho prvního bychom zařadili takzvanou „textovou generaci“, která pracuje s konceptuálním a intertextovým podložím, v němž dochází k radikálnímu odosobnění autorského gesta (například Michal Habaj, Peter Šulej, Martin Kočiš). Velké zastoupení mají ovšem ve slovenské současné poezii i básníci konzervativnějšího rázu. V našem prostředí třeba představení antologií nazvanou *Šest slovenských básníků*, vydanou ve Fra v roce 2013 (například Erik Jakub Grich, Mila Haugová, Eve Luka), kteří spoléhají na co nejčistší formu básnického výrazu, přičemž jejich lyrický projev nabývá meditativně spirituálního charakteru.

Dílo Rudolfa Jurolka (nar. 1953) do sebe spontánně absorbuje vlivy obou popsaných básnických tendencí. Dosvědčuje to první tuzemský Jurolkův výbor jeho

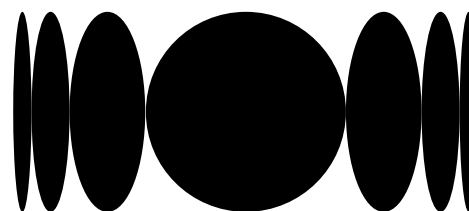
díla, který není potřeba překládat, nazvaný *Obsah ticha*. Uspořádal ho a edičně připravil Michal Jareš pro nakladatelství dybbuk.

Když čteme hned první báseň výboru „Štúdia básne“: „Toto je báseň, / ale podobá sa to / na nič. / (No môže to byť / aj nič, ktoré je podobné / básni) / Má to nadpis, / 6 sloh, 18 veršov / 58 slov a 235 znakov. / (Môžete to / skontrolovať, práčne / som to zrátal.) / S touto básňou som sa trápil dva roky, / aby som zistil: / Báseň je nič: viac byť / už nemože.“, máme chuť autora označit za čistého conceptualistu, jenž se tematizací tvorby vyvyšuje nad samotný text, čímž chladně deemotizuje svou lyriku. Tento přístup ostatně Jurolek vystupňoval v experimentálně soukromě vydaném svazku *Poézia ticha a plnosti* (1994), který byl složený jen z prázdných stránek. Po přečtení celého souboru je však jasné, že zmiňovaná druhá linie, ta přemítavě ztišená a stoicky soustředěná, bude pro Jurolkovu poezii nejpříznačnější. „Aha skutečnost je aj tu, / pod mohutnými listnáčmi a borovicami, / v chvejivom jase leta: môj život. / Som tu a nemám k tomu nič dodať. / Existencia je dokonale zaokrúhlená,“ čteme tentokrát uprostřed výboru a jsme účastni Jurolkova gnómičkého lyrického vhledu, který poetickým slovem zprůzračňuje běh přítomných událostí.

Jurolkovy lakonicky popisné verše, které jsou často v úzkém sepětí s jeho rodným krajem Oravou, jsou na první pohled velmi nenáročné. Avšak v jejich nedramatickém a přitom velmi sevřeném rytmu (literární historik, básník a editor Michal Jareš důvtipně v doslovu ponouká čtenáře k jejich hlasitému přednesu) nabývají díky své hutné myšlenkové rozpínavosti až filozofických reflexí. Autor se navíc ve své poezii nevyhýbá významově zatěžkaným slovům, jako je svět, univerzum, esence, estetika, bytí a tak dále. Všechny tyto pojmy jsou však v básních pronášeny s prvotní bezelstností, bez předem zaujatého postoje či sentimentu, což z jeho poezie křesá ontologické a gnoseologické ohledávání reality.

V díle Rudolfa Jurolka nenajdeme potřebu chameleonské měnivosti poetik, která by se vrstvila do rozvinuté básnické obraznosti, zjitřelé imaginativnosti nebo do podvědomě asociativních principů. Autorovo básnické univerzum jako by vlastně ani nezaznamenalo formální pnutí či nějaký gradující pohyb k precizně vycizelovanému tvaru. Jurolek ve svých minimalistických básních spíše stále dokola (ne nenuceně, ale samovolně) opisuje obdobné momenty směřující ke kontemplativnímu procítění, v nichž méně znamená více a v nichž se slovem nijak akrobaticky nežongluje, ale vždy pokorně šetří.

A pak je tu ticho, či chceme-li mlčení. Pro Jurolkovo psaní zřejmě nejdůležitější jevy obepínající jeho verše jako neviditelná pavučina. Autor si je vědom toho, že každé mlčení se neobejde bez svého protikladu, ale zároveň jako by měl stále na mysli, že jazyk je slovy Susan Sontagové („Estetika mlčení“) „tím nejznečištěnějším a nejvyčerpanějším ze všech materiálů, jež tvoří umění“. A právě proto na nás Jurolkovy básně působí tak silně. V něčem jsou podobné hudební kompozici „4'3“ od avantgardního skladatele Johna Cage, který na krátkou dobu usedl k pianu, aniž by na něj zahrál jediný tón. Jurolkovy básně jsou právě takovými čistými kontemplativními průzory našeho vnímání, v nichž je na pár řádcích řečeno takřka všechno: „Už piaty deň sedím doma s chrípkou. / Pozerám von z okna: tichý mokrý sneh. / [...] Počúvam rádio, pijem čaj, močím / a zas hladím z okna. / V noci zle spím, bojím sa. Pozriem von: // stále ticho, matersky sněží.“ V hlučném hlaholu současného umění (včetně poezie) je pro čtenáře tato metoda úlevná, osvěžující a pro někoho možná i katarzní. ●



JAK SOUVISÍ TYTO BÁSNĚ SE ŠTĚSTÍM?

Roman Polách

Básně Elsy Aids jsou od vydání jeho první sbírky *Trojediný prst* (2011) reflektovány značně ambivalentně. Nejspíš proto, že se zcela záměrně rozcházejí s typickou lyričností české poezie. Jeho poetika je charakteristická jistou anestetičností, která má ovšem svou funkční logiku. Vyrůstá z neustálého nekompromisního ohledávání sebe sama a takzvané reality, kterou autor destabilizuje. V prvních dvou sbírkách skrze psychoanalytické a symbolizující básně, v nichž analyzuje existenciální (ne)vědomí a vnitřní nestálost, nejistotu a divokou sexualitu, v předposlední sbírce *Kniha omezení* (2017) pak přístupy, jimiž do jeho poezie vnikají intenzivněji ony anestetické tendence a prvky banálnosti ve spojení se znejšťující podobou něhy — jejich prostřednictvím tehdy surově ohledával situace postupného rozpadávání vztahu.

Aktuální Aidsova kniha *Lazarská v zimě a jiné básně* je ve sledu jeho sbírek asi největším úkrokem stranou, byť kontinuita stále přetrvává. Především mizí ona surrealizující obraznost a namísto ní se objevuje snad ještě více provokující „realismus“ — básně jsou nyní především vyprávěním. Sbíрку prostupují základní existenciální otázky, jakými jsou štěstí, jistota, láska, psychické problémy, sebe-realizace, dětství etc., ale autor tato témata neustále rozpouští ve všednosti, banalitě, v časoprostoru obchodů, benzínek, barů a restaurací, mezi skládkami, bordelem na zemi, umírajícími bezdomovci, vietnamskými tržnicemi a tak dále. Ostatně jeden z oddílů knihy nazval „V zemi ubytoven a skladů“.

Aids ovšem není básnický zástupce „kapitalistického realismu“, právě naopak. Jeho básně jsou jiným pojetím surrealismu, které se blíží podvrtné tradici totální či trapné poezie, která hyperbolizuje vlastní nicotnost uprostřed všech těch nákupních a jiných „středů vesmíru“, jak Aids označuje v jedné z básní benzínku na Lehovci. Zároveň se tu ještě více otevírá ona podivná něha z předposlední knihy, která mnohdy souvisí s mrazem a sněhem. Příznačné

rovněž je, že se tato sebereflexe v knize často střetává s hledáním smysluplnosti ve vzpomínkách. Sníh a mráz si v našem prostoru často symbolicky ztotožňujeme s melancholií a vzpomínkami a rovněž Aidsův subjekt často propadá do melancholického a něžného vzpomínání, v němž oproti přítomné realitě sice necítí naplněnost, ale aspoň jisté ukotvení: „budí mě tichý, zastřený hlas / a hned mě konejší: / Já vím, chtěl by ses vrátit, / ale už dávno není kam.“

Bondyovský totální realismus a trapná poezie s sebou přinášely nejenom zpochybnění soudobého „realismu“, přikláněly se také k formě podvrtného surrealistického totálního humoru a totální lásky. Tento typ znejšťujícího humoru ve spojení s osobitým a provokativním druhem něhy je rozprostřen i napříč Aidsovou knihou — před domem stojí bezdomovec prohrabávající se odpadky, subjekt jeho směrem přemýšlí: „Ty hlupáčku, copak nevíš, / že takhle umřeš?“, respektive o několik básní dál promlouvá ke kocourovi: „Řekni mi, kocourku, / nejsi smutný? / Dostal jsi letos vánoční kolekci, / tak jako dřív, / nebo aspoň misku granulí? / Mlčíš a já dobře vím, / o čem přemýšlíš. / Zůstal jsi bez lásky.“ Podobnými něžnými banalitami je kniha přeplněna — subjekt v koupelně odstříhává nitě z osušek a ve stupačkách šumí voda jako tichá píseň, čeká před benzínkou a představuje si brigádnici, jak dolévá mléko do stroje na kávu a cítí smutek a únavu, muži se usmívají na malou princeznu s tvářím umazanou kečupem a ona se usmívá na ně či kocovina mluví o nádhře pářících se hrdliček: „Na okapu sedí hrdličky / a čechrají si peří. / Vidíš, jak jsou bílé? / A slyšíš, jak něžně cukrují? // Někdy si všimni, s jakou rychlostí / se při svých milostných hrách / střídají jedna na druhé / a množí se, ani nevíš jak. // Já je znám, / odpovídá za mě kocovina, / zatímco se převlékám v dětském pokoji. / Jsou nádherné.“

Knih končí pozdravem: nebuďte smutní a mějte se krásně. Je to upřímné přání a výzva, nebo je to další hra, která sice napříč knihou uhrane svou nezvyklou



Elsa Aids
Lazarská v zimě a jiné básně
Fra, Praha 2023
76 stran

jemností, ale která nás rovněž může rozrušit obludnou groteskností něhy uprostřed všudypřítomného nesmyslu? Jsou to sice básně neustálého dění uprostřed banální reality, ale také to jsou básně častého návratu do minulosti. Chtěli bychom být v rovnováze, ale ta tady prostě není — i nádhru nakonec konstatuje kocovina. Není to náhodou ten symbolický samopohyb mrazu, jenž osladí, a tmy, která pocukruje, jak zní v jedné z básní? Ten pohyb pozitivní nostalgie, který vše ukonejší, zatímco tady a teď jsme bezradní? Označit knihu Elsy Aids za nadějeplnou, nebo naopak beznadějnou je paradoxní past, stejně jako je nejednoznačný sám život uprostřed současného bordelu světa. ●

DALŠÍ PÁTRÁNÍ PO TRAUMATECH

Václav Maxmilián

Komiksová výtvarnice Štěpánka Jislová se dostala do širšího povědomí před třemi lety, kdy vyšel komiks *Bez vlasů* (Paseka, 2020), který tematizoval alopecii. Komiksy už ale autorka kreslí dlouho. Výtvarně zpracovala druhý díl série *Češi* (Mladá fronta, 2016) podle scénáře Pavla Kosatíka a komiks *Milada Horáková* (Argo, 2020) podle zkratkovitého scénáře Zdeňka Ležáka. V češtině bohužel nemáme slovo, které by z komiksového výtvarníka a scenáristy udělalo jednu osobu, a tak můžeme mluvit jen o komiksovém autorovi, který obstarává jak scénář, tak výtvarnou stránku. A tím se Jislová právě nyní svým komiksem *Srdcovka* stala.

Jak nám hned na prvních stránkách říká vypravěčka a protagonistka Štěpánka, to, co bude následovat, je příběh o rozchodu. Aby se spolu ale mohli dva rozejít, musí se také seznámit, vyspat se spolu a potom spolu i chodit. Na scénu tak vstupuje Michal. Přestože se však seznámí a spí spolu, Michal odmítá být jen náznakem připustit, že by spolu chodili. Vídají se pravidelně, tráví čas v posteli i mimo ni, ale když i po třech letech Michal před jejich přáteli prohlásí, že spolu nechodí, Štěpánka se sesype a následně se s ním rozejde.

V poslední třetině komiksu se příběh promění a místo vyprávění čteme úvahy o tom, co bylo špatné a proč k rozchodu vlastně došlo. Pohlízíme za postavy a jejich jednání a odhalujeme spolu s vypravěčkou pohnutky, o kterých ani oni sami nevěděli. Autorka se přitom neohlíží jen za vztahem s Michalem, ale i za ostatními vztahy, které navazovala v průběhu života, a podkrývá, že měly vlastně všechny podobný průběh. A nachází i viníky: vztah s rodiči, potlačené trauma sexuálního zneužití, teorie citové vazby.

Mimoto je v příběhu podstatné také rozdělení rolí mužů a žen. Štěpánka si například všimá, jak v popkultuře ženské postavy modifikují představu, kterou mladé dívky získávají o sobě i o světě, v Michalově dětství se zase projevil nátlak jeho otce na chlapecké chování. Štěpánka sama se identifikovala mnohem víc s mužským světem: víc ji

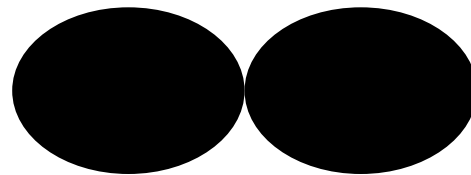
zajímaly chlapecké hry s dřevěnými meči, četba fantasy a oblékala se do klučičího oblečení. Chlapecký svět ji ale v určité fázi přestal přijímat takovou, jaká chtěla být (tedy klučičí), a začal ji vidět jako ženu, tedy sexualizovaně. O zásadním zlomu čteme především v kapitole nazvané „Část nula“, která už názvem předjímá, že tady odhalíme jakousi třináctou komnatu a pochopíme příčiny toho, co se Štěpánce v životě děje.

Témata tedy Jislová přináší vážná, aktuální a poptávaná, ani jedno z nich však v knize dostatečně nedotahuje nebo je naopak velmi zjednodušuje. Je možné, že až příliš podlehla teorii o citové vazbě z přelomu šedesátých a sedmdesátých let, kterou podrobně rozebírá v esejistické části svého komiksu.

Postavy, které jsou stíženy traumatem, poznáváme jen skrze tento redukováný psychologický vzorec. Téměř nikde v celém komiksu nevidíme scénu, v níž by z této



Štěpánka Jislová
Srdcovka
Paseka, Praha 2023
240 stran



redukce lidského chování vykročily, a v důsledku proto působí nejen ploše, neživotně, ale i nesympaticky.

Stejná nedotaženost se týká „Části nula“, v níž se vypráví o sexuálnímu zneužití. I když má osvětlovat mnoho faktorů, které ovlivňují život komiksové Štěpánky, celá povaha, způsoby i doba zneužívání jsou jen naznačeny. Nezbyvá tak než si všechny tyto zásadní informace jen domýšlet, a proto vlastně nelze dobře pochopit, co se stalo ani proč to mělo takový vliv na povahu vypravěčky.

Co se týče vizuální stránky, je komiks vyvedený v kombinaci modré a růžové. Barvy jsou příznakové a stereotypně se přiklánějí růžovou spíše k ženskému a modrou k mužskému světu. V některých chvílích se pak obě barvy spojí a vytvoří fialovou, která jako by značila souznění obou pólů. Je to princip, který ve svém geniálním komiksovém románu *Asterios Polyp* použil už David Mazzucchelli. Ten však s barvami pracoval ještě obsáhleji (velký význam měla například žlutá) a sjednocení ve fialovou se odehrávalo ve chvílích skutečného souznění a spojení a nepůsobilo tak nahodile, jako je tomu u Jislové. Z komiksu se takto také odlišuje „Část nula“, kterou autorka ilustruje jen červenou barvou, zřejmě proto, aby podtrhla sílu odhalení vnitřního traumatu.

Autorka v úvodu i závěru komiksu hovoří o tom, že její příběh je autobiografický. Jistě tedy bylo důležité jej napsat a možná to i osvětluje nedotaženost některých pasáží. Je možné, že pokud se opravdu odehrály, je pro autorku stále těžké o nich hovořit, natož je umělecky zpracovat. Pokud však jde o čtenáře, který může skrze umělecké dílo odhalit své vlastní zranění nebo získat vůči lidem, kteří si traumatickou událostí prošli, větší empatii, tento komiks mu v tom pravděpodobně nepomůže. ●



TŘI FÁZE HLEDÁNÍ

Anna Fremrová

„Co mohu činit? Co mám vědět? V co mohu doufat?“ ptá se po vzoru Kanta hlavní hrdinka nového románu *Kdo ví* francouzské spisovatelky Pauline Delabroy-Allard. Místo obecně platných pravd ale hledá způsob, jak se vyrovnat se zlomovým životním momentem, jímž je narození mrtvého dítěte.

K otázkám, jež dělí text do tří částí, přibývají jako pomyslní průvodci románem ještě tři křestní jména, která hlavní hrdinka Pauline dostala od rodičů, aniž by tušila proč nebo komu patřila. „A přesto tam stála. Všechna tři. Dvě ženy, jeden muž. To přece není jen tak, že člověka životem provázejí tři neznámí.“ Touhu opravdu zjistit, kdo byli Jeanne, Jérôme a Ysé a proč jí rodiče předali jejich jména, spouští ve třicetileté Pauline až její těhotenství (a nutnost pojmenovat vlastního potomka) v úvodu románu. Po osudném „bílém dni“, kdy se dítě rodí mrtvé, se právě jména a jejich významy mění v obsesi, skrze niž hledá cestu z jen těžko překonatelného traumatu.

Jak hrdinka postupně zjišťuje, Jeanne, její prababička, odešla v babiččině útlém dětství a nikdy se už nevrátila. Pátrání po Jérômovi, nečekaném muži mezi ženskými jmény, ji pak zavádí do osmdesátých let — dřívější rodinný přítel, po němž jméno zdědila, zemřel ve svých třiceti letech na AIDS.

Jérôma nakonec nahrazuje Ysé, hlavní a jediná ženská postava dramatu Paula Claudela *Polední úděl*. Ta zůstává pro Pauline zprvu nepochopitelným článkem v řadě jmen, nakonec ovšem nabízí nečekané propojení s matkou (jež, jak se ukazuje, tuto roli kdysi hrála na jevišti) a také definitivní východisko z paralyzující otupělosti po smrti dítěte.

Horečná naléhavost, s níž Pauline pátrá po spojnicí tří jmen, sílí s každým dalším oddílem a Kantovy otázky, položené v úvodu každého z nich, nabízejí vodítka, jak k jednotlivým částem — a jednotlivým jménům — přistupovat. Nahrazují zároveň klasických pět fází smutku, namísto nichž hrdinka prochází třemi fázemi hledání, jak

se vrátit zpátky do reálného světa, který pro ni v onen „bílý den“ přestal existovat.

Od prababičky Jeanne, v níž vidí odraz sebe sama i symbol mateřství, které se bolestivě nevydařilo, postupuje k Jérômovi, jehož si vodí „po boku“ coby imaginárního přítele, který zaplňuje prázdnotu po dítěti a nabízí jí možnost prožívání jiné role než té mateřské. Finální smrt knižní Ysé, zmítané mezi muži a životy, které nechce žít natolik, až raději volí sebevraždu, je nakonec paradoxně tím, co Pauline vrací zpět do života. Osudy tří neznámých jsou konečně odhaleny a jejich příběhy uzavřeny, ale Pauline skrze to, že se vyrovnává s jejich smrtí, může nakonec alespoň doufat, že časem zvládně přijmout i smrt vlastní dcery.

Traumatický otřes autorka v textu symbolicky ztvárňuje několika prostředky. Hlavním je motiv prázdnoty, odrážející se v bílých odstínech motivů ticha. V „tíživém tichu“, „absolutním tichu“, „nepopsatelném tichu“. Ticho a bezbarví zároveň dobře ilustrují i absolutní pasivitu a paralýzu, které s sebou tragédie přinesla. Utrpení v textu Delabroy-Allard není dramatickým zhroucením se ani hysterickým pláčem na porodním sále. Prosakuje jako neustálá připomínka, že se už nikdy nepodaří slepit střípky původního života dohromady.

Chybějící zvuky i barvy v románu nahrazuje silná tělesnost, především haptika. Ta se na rozdíl od zamlžených vjemů z vnějšího světa obrací k samotné Pauline. Už v úvodu knihy vymezuje autorka jako zřetelný motiv ruce. Zastupuje je především obrys ruky pravé ženy, otřesně na skalní stěně jeskyně, již se hrdinka zoufale touží dotknout jako symbolického pouta k dalším ženám. Ruce jsou také hlavním prostředkem, kterým se autorka/hrdinka-spisovatelka vymezuje: „Chtěla bych mít ruce, které utvářejí život, které vyvolávají emoce, které probouzejí vědomí, chtěla bych ruce, které zavírají víčka zemřelých. Píšu, abych zavřela víčka zemřelých.“

Právě v tématu psaní se také nejvíce proplétá linie autofikce. Pauline Delabroy-Allard v celém románu, stejně jako v tom

především, umně pracuje s prolínáním intimní výpovědi s fantaskní imaginací. V tomto ohledu nakonec není příliš důležité, zda a případně do jaké míry se jedná o výpověď skutečné autorky. Mnohem důležitější je, s jakou samozřejmostí kombinuje plynoucí všednodennost s impulzivními rozhodnutími hrdinky nebo zcela nepodstatné každodenní situace s těmi nejzávažnějšími. Právě tímto propojením nakonec — i přes úsečný styl psaní i stránky a stránky popisů — utváří poutavý fikční svět a strhující děj. Delabroy-Allard tak nabízí existenciální vyprávění, které ohledává osobní prožitek traumatu i literaturu jako jediný možný prostředek, jak (ho) přežít. ●



Pauline Delabroy-Allard

Kdo ví

přeložila Vendula Něchajenko Pazderová

Incipit, Sezimovo Ústí 2023

232 stran

Rozečteno

TIPY REDAKCE



Sophie Lewis
Zrušte rodinu. Manifest za péči a osvobození
přeložila Olga Pek
Tranzit.cz, Praha 2023
128 stran

Rodina je základ státu. Nelze se s tím přit: instituce rodiny zajišťuje reprodukci populace i kontinuitu kultury, tradic a v širokém smyslu i ideologie. Stát je zároveň základem rodiny. Různými politikami, zákony a regulacemi formuje podoby soužití, intimity i výchovy. Výsledkem je něco, v čem každý z nás vyrostl, co utváří naše citové prostředí a co má dnes podobu převážně minimální, nukleární rodiny. A jakkoli se různé konzervativní spolky snaží veřejnost přesvědčit o opaku, jde o moderní vynález a politický projekt. Je tedy namístě si položit provokativní otázku: jsme takto šťastní? Mnozí lidé říkají, že ne — a bojují například za právo na manželství pro všechny a mnohem širší definici rodiny. A jiní jdou ještě dál a navrhují abolicí rodiny, existují přece lepší organizační principy společnosti, bez traumat a násilí. Mezi ty druhé se počítá i feministická autorka Sophie Lewis, její kontroverzní kniha s příznačným názvem *Zrušte rodinu* nedávno vyšla i česky. Jsem zvědavý na čtení — a možná ještě více na diskuse... (zst)

Mark Lanegan
Zpívej pozpátku a plač
přeložil Vojtěch Němčok Březík
Host, Brno 2023
448 stran

Když se jméno Mark Lanegan objeví vedle takových, jako jsou Kurt Cobain nebo Nick

Cave, bude asi znít trochu cize. Ne tolik kovaným rockerům odkojeným grungem. Ti všichni teď nepochybně sáhnou po jeho knize *Zpívej pozpátku a plač*. Lanegan v ní bezskrupulózně perem insidera popisuje skutečný, tak trochu neutěšený svět rock-and-rollu. Jako věčně nasrané a ublížené dítě ulice, rváč a fetiš bere čtenáře na heroinovou jízdu, během níž díky svému talentu (a fetu) potkal zblízka řadu rockových ikon. Svým zemitým stylem se jí nakonec i sám stal. Spolu s tímto přítelem Cobaina (který se s ním chtěl setkat před sebevraždou a on se nechal zapřít), Staileyho, Hommeho, Cavea, Cashe... sledujeme zevnitř příběhy, které známe z rockové historie. Až se jim někdy nechce věřit, a přece se staly. (kf)



Roland Barthes
Říše znaků
přeložil Petr Zavadil
Fra, Praha 2012
170 stran

Myslím, že až v této knize jsem poprvé četl, že význam haiku je „probuzení do skutečnosti“. Do té doby mi tato básnická forma nedávala smysl. Proč bych se měl pokoušet, ještě do tak podivného slabikování a řádkování, dostat co nejokleštěnější vyjádření? Až díky Barthesovi mohu haiku alespoň číst. Jenže probuzení do skutečnosti se nevztahuje jen k haiku, je to přece obecná definice uměleckých děl. Vlastně nejen těch uměleckých, ale i filozofických. Pokud Roland Barthes prochází Japonskem, není veškeré jeho putování a setkávání takovým probouzením? Jídelní hůlky, automaty pačiku, divadlo bunraku, mapky, které Japonci kreslí místo pouhého udání názvu ulice nebo čísla domu. A především psaní, které bylo vždy Barthesovou obsesí, je v japonském světě něčím víc než jen nástrojem komunikace. (vmax)



Pavel Kolmačka
Canto ostinato. Listopad, prožitky blízké zimy
Triáda, Praha 2023
352 stran

Je to román-sít. Román rodinných konstelací o tom, co v sobě neseme z dědictví předchozích generací a co předáváme dalším pokolením. Nejsme vejce pohozená v lese. Život, stejně jako hudba stojí na repetících, říká Kolmačka. Stojíme na ramenou předků. Je to ale také román o smrti, o „prožitcích blízké zimy“, jak stojí v podtitulu. O světle, které s koncem života proniká náhle otevřenými dveřmi a nasvěcuje život jinak. Mimo jiné mi objevil holandského skladatele Simeona ten Holta a jeho nádhernou minimalistickou skladbu *Canto ostinato*. Doporučuji poslouchat k četbě, třeba variantu se čtyřmi klavíry nebo tu s marimbou. (on)

Don DeLillo
Bílý šum
přeložila Alena Dvořáková
Argo, Praha 2023
528 stran

Zásadní DeLilloův román už jednou česky vyšel. V roce 1999 ho vydala Votobia v překladu Libuše Bryndové — a ten překlad byl skutečná brynda. Alena Dvořáková teď román přeložila znovu, takže už se dá číst i česky. Sáhnout po něm mohou ti, kterým se líbila filmová adaptace z loňského roku, ale i ti, kteří ji jako já nedokoukali. Román je i v tomto případě pomalejší, nuancovanější, americká paranoia tu má víc valérů. Nic se neděje a člověk má pořád strach, co se stane příště. Jak poznat skutečnou evakuaci od té, která se pořád jen nacvičuje? Hlavní postava románu, vedoucí katedry Hitlerovských studií je v úzkých, ale možná je v úzkých také celá Amerika. (jn) ●



Atašé

PLUKOVNÍK PÍŠE DOPISY



Leona Šmelcová

Španělské nakladatelství Alfaguara připravilo lahůdku pro milce epistolární literatury — dosud nepublikovanou korespondenci mezi čtyřmi latinskoamerickými spisovateli, jejichž energické literární nasazení si v šedesátých letech minulého století vysloužilo označení latinskoamerický *boom*. Jde o Gabriela Garcíu Márqueze, Mária Vargase Llosu, Julia Cortáзара a Carlose Fuentesem, hlavní představitele hnutí, umělce, kumpány z divokých pijatyk, ale i politicky angažované sympatizanty tehdejších revolučních let a v jednom případě i později na smrt znesvářené nepřátele. Tvůrci výpravné — více než tisícistránkové — publikace *Las cartas del Boom* o nich nikoli nadnesené píšou, že „první dva zaslouženě získali Nobelovu cenu, přičemž kdyby ji dostali i ti druzí dva, rovněž by se nikdo nedivil“.

Převážnou část knihy tvoří zmíněné dopisy, většina z let 1956 až 1975. Dále i kratší texty, zdravotní, otevřené dopisy politikům a také jediný společný rozhovor. O to zajímavější, že se uskutečnil pro časopis *Listy* v Praze, kam Fuentes, Cortázar a Márquez přijeli v prosinci 1968 na pozvání mladého „blázna naší krevní skupiny“ Milana Kundery, na nějž v dopisech opakovaně upozorňují. Latinoameričané, jimiž hluboce otřásla srpnová invaze vojsk do Československa, situaci u nás sledovali a později i v dalších textech vzpomínali na tehdejší atmosféru v okupované zemi, především na setkání s Kunderou ve veřejné sauně, kam je český spisovatel pozval se slovy, že to je asi jediné místo bez odposlechů.

Seděli jsme na borovicí vonící lavici ve sto dvaceti stupních, oba nazí, a ve vši vážnosti poslouchali zdrcující zprávy Milana Kundery o tragickém stavu jeho země. Největší tragédie nás však s Fuentesem čekala až na konci, kdy nám

došlo, že v sauně nejsou sprchy, a my jsme museli prolomit několik ker na Vltavě a ponořit se do jejích ledových vod. V tom okamžiku — toho příšerného zanoření — jsem nablýhl jediné děsivé jistoty, že jsme s Fuentesem zemřeli. Daleko od uliček Córdoby, zcela absurdním způsobem, jenž nikdo nepochopí a ani nemůže, protože se odehrál ve vlasti Franze Kafky,

popsal později Márquez, jehož literární soupeřníci v korespondenci titulují Plukovník podle jeho první úspěšné knihy. A jak už to v mužském světě bývá zvykem, na přezdívkách si potrpěli všichni. Za Velkým náčelníkem Inků najdeme Llosu, Fuentes byl Aztécký orel a Cortázar získal jméno podle jedné z fantaskních bytostí, kterou stvořil — Nejvyšší Kronop.

Vydání objemné publikace vyvolalo v hispánském literárním světě veskrze pozitivní, leckdy až jímavě nostalgický ohlas. Některé kritické hlasy ale editorům vyčítají, že *boom* připisují pouze čtyřem autorům, byť jich samozřejmě bylo více. Čtenář však sleduje nejen vývoj — ať už stylistický, nebo názorový — zmíněné čtveřice. V bystrých intelektuálních přestřelkách, vtípcích a postřezích se mu předestírají dějiny latinskoamerické literatury a obecně Latinské Ameriky nahlížené čtyřmi nadanými kouzelníky se slovy. Márquez píše první dopisy dávno před napsáním románu *Sto roků samoty*, Vargas Llosa zpočátku sympatizuje s kubánskou revolucí, než se od stále více autoritářského režimu Fidela Castra začne odklánět. Ostatně právě rozdílné politické názory a hlavně odlišný pohled na dění v Havaně postupně vedly k ochlazení vztahů mezi autory, především mezi Vargasem Llosou a Márquezem. Byť dodnes není zcela jasné, zda poslední tečkou za přátelstvím, které skončilo roku 1976 ránou pěstí na veřejnosti, nakonec nebyla žena. Soubor by zřejmě nevznikl bez archivu Carlose Fuentesem, jenž si uchoval bezmála všechny dopisy, nejen ty, co dostal, ale i kopie těch, které psal. Naopak po Cortázarovi nezbylo v pozůstalosti téměř nic. Mimochodem předvídavý Fuentes své kolegy dokonce k archivaci ponoukal, jako třeba Vargasem Llosou v roce 1968: „Vím, že nesnášíš žánr epistolární literatury... a ani tě nežádám o odpověď. Ale tenhle dopis schovej pro Harvard (to je vtíp).“

Autorka je lusitanistka.



Zábrana Fröhlich

Čang Sien-ming
 Šuman Grauová
 Brecht Šotkovský
 Mazzini Kozár
 Zizler Ljubková

Jedličková Klas

Hauková Langerová
 Rus Dvořáková
 Novotný Ondráček
 Auslander Ulmanová
 Nodl Roleček

3/23

www.souvislosti.cz
 revue pro literaturu a kulturu

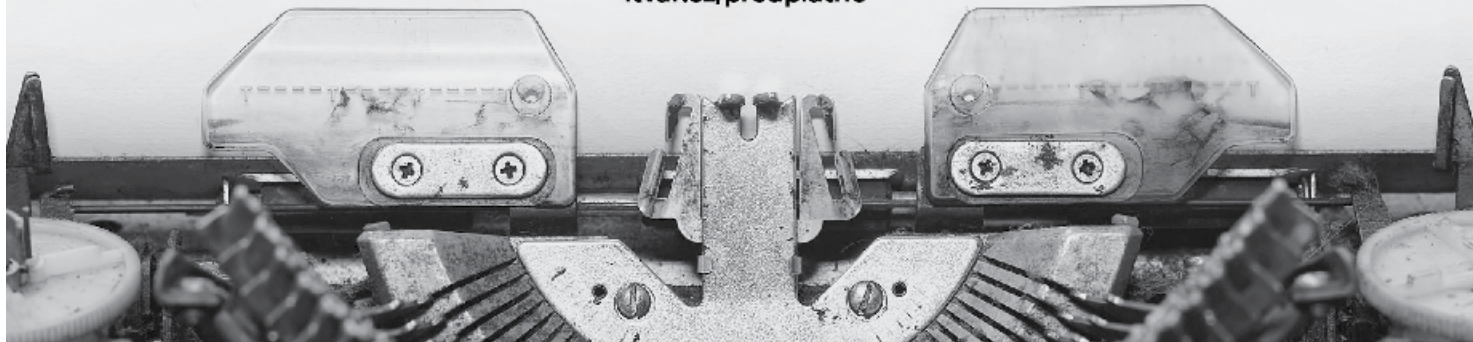
Kvalita prověřená tradicí:

tvar

Nejlepší literatura za nízkou cenu!

tištěné předplatné 1050 Kč
 on-line předplatné 550 Kč

itvar.cz/predplatne



MĚSÍČNÍK
PRO SVĚTOVOU
LITERATURU

Překlady, rozhovory,
eseje, aktuality

PLAV
svetovka.cz

Potmě na nohou

VENEZUELSKÁ MODERNÍ POEZIE

Antonia Palacios, Ida Gramcko, Hanni Ossott, María Clara Salas

Rozhovor: Tomáš Řízek o edici Wen

Esej překladatele: Ladislav Nagy o románu Poslední člověk Mary Shelley

XAVIER GALMICHE METAFYZICKÝ KURNÍK

„Statek jsme koupili poměrně levně a ne příliš daleko od hlavního města P., kde jsme zaměstnáni; opravujeme ho v čase, co zbyde. Jsme městskými venkovany, jednáme jako městští venkované. J. snil o tom, že bude mít opět zahradu, já že adoptuji pár zvířat, především slepic.“

Autobiograficky laděný text na pomezí intimního zápisníku, filosofické meditace a básně v próze, reflektující téma návratu k přírodě, předávání podstatných hodnot, genderové otázky, podprahové kanály komunikace i poslední věci člověka.

**KNIHA VE FRANCII ZÍSKALA
PRESTIŽNÍ CENU DÉCEMBRE.**

Xavier Galmiche (nar. 1963) je francouzský bohemista, překladatel, působí jako profesor české literatury a středoevropských kultur při pařížské Sorbonně.

**ŽÁDEJTE U DOBRÝCH KNIHKUPCŮ
A ZA NEJVÝHODNĚJŠÍ CENU
NA WWW.REVOLVERREVUE.CZ.**





KULTURNÍ MAGAZÍN UNI

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

www.magazinuni.cz

24. & 25.11. | 18.00
kino+ Varšava

Eliška Kubečková Linda Halalová
Tomáš Burak Valérie Suchánková
Jan Vozka Libor Staněk
Petr Borkovec Ondřej Štindl

19. literární
ročník malého festivalu autorských čtení v Liberci
pozdřavy



www.literarnipozdřavy.estranky.cz

OSLAVY
17. LISTOPADU

NÁMĚSTÍ
SVOBODY

BRNĚNSKÝ
OPOMÍJENÝ DISENT
SEDMNÁCTÝ

Literární stage časopisu HOST

Cafe Paměti národa

17. 11. 2023 | od 14.30



brnensky17.cz



[brnenskysedmnacty](https://www.instagram.com/brnenskysedmnacty)



Brněnský sedmnáctý



MĚSÍČNÍK *H*OST LITERATURA, KULTURA, SPOLEČNOST



**Akce pro všechny nové předplatitele
1+1 půlroční předplatné zdarma***

* Akce platí jen pro nové předplatitele při nákupu tištěného předplatného pouze v rámci České republiky.

www.h7o.cz/predplatne



Remix

NEMÁM SLOV



Jan Němec

Každý nácek ví, jak důležité je mít svou vlast. Ale někdy se také hodí mít ještě jednu zemi v záloze. Aby se vlastenci mohli divit, jak jinak se žije jinde. Nina Špitálníková si takto vydržuje Severní Koreu a dobře dělá, protože KLCDR je nekonečným zdrojem našincova údivu. Špitálníková ho polechtala nejdřív odbornou prací, pak přišly na řadu deníky a rozhovory a teď konečně je tu román *Severka*.

„Dobrej ptacek a slusnej branik!“ hodnotí Petr Kovar 69. To Tomáš Fidler je o něco sdílnější: „Už při vystoupení z auta tu byl cítit pach močoviny, takže mě chuť přešla. K jídlu jsem si tak dal něco, co měla být česnečka. Nejhorší, jakou jsem kdy měl — vypadalo to jako voda po umytí nádobí.“ Život v KLCDR je zkrátka těžký a Špitálníková ho zachycuje s až synestetickou přesvědčivostí. „Dycky Most,“ shrnuje Radim Zeigler.

Severka však zazářila i přímo na čtenářských databázích. „Neuvěřitelné čtení,“ říká Ialena1 a neváhá přidělit hned pět rudých hvězd, ostatně jako většina ostatních. „Děkuji za knihu, která otevírá oči.“

Nejenže *Severka* otevírá oči — vyrazí také dech, jak svou vlastní fyziologickou reakcí přibližuje Zuuuzan. A i z dalších zkazek lze vyrozumět, že jde o napínavé počteníčko. „Děj je vyprávěn stylem, který nebudu prozrazovat,“ dává si Tomáš1794 dobrý pozor, aby zbytečně nespoiloval. Zdá se, že styl je klíčovou kvalitou *Severky*. „Moc se mi líbila práce s jazykem, některé věty se mi vypálily snad až do morku kostí,“ říká Viwi a trumfuje tím neotřelým spojením všechny předchozí postřehy, co *Severka* svede s tělem čtenáře.

Vox populi hlásí, že *Severka* je velmi dobrý příběh. A takový si musí poradit i se zvláštnostmi čtenářského chování. „Na začátku jsem udělala tu chybu, že jsem si přečetla konec, ale to mě neodradilo od toho, abych knihu dočetla,“ reportuje Sabina D. Nejčastěji však čtenáři *Severku* četli od začátku do konce, a sice „jedním dechem“ nebo „na posezení“, i když ten, kdo „nedokázal zhasnout, dokud nedočte“, nejspíš i vleže.

Smutná, děsivá, drsná, neuvěřitelná, fascinující, čtivá, poučná, taková je prostě *Severka* Niny Š. „Omlouvám se, ale nejspíš nebudu schopna toto dílo nějak slušně ohodnotit. Nemám slov,“ omlouvá se uživatelka DejSemTuKnihu, proč těch adjektiv není ještě víc. Jediná dohledatelná výtka tak pochází od Kobrasse: „So+Ne se nevaří.“

Autor je šéfredaktor Hosta.

HOST → 10

Osobnost

PAVEL KOLMAČKA

Téma

HAIKU V ČESKU

Reportáž

ONDŘEJ MACL Z LONDÝNA

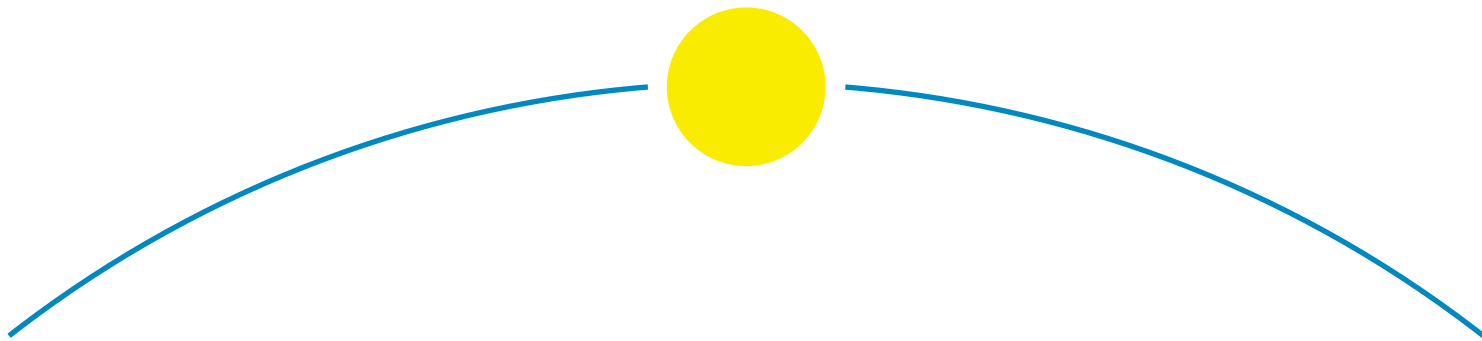
Kontexty

JAN NĚMEC TRAUMA PLOT

Historie

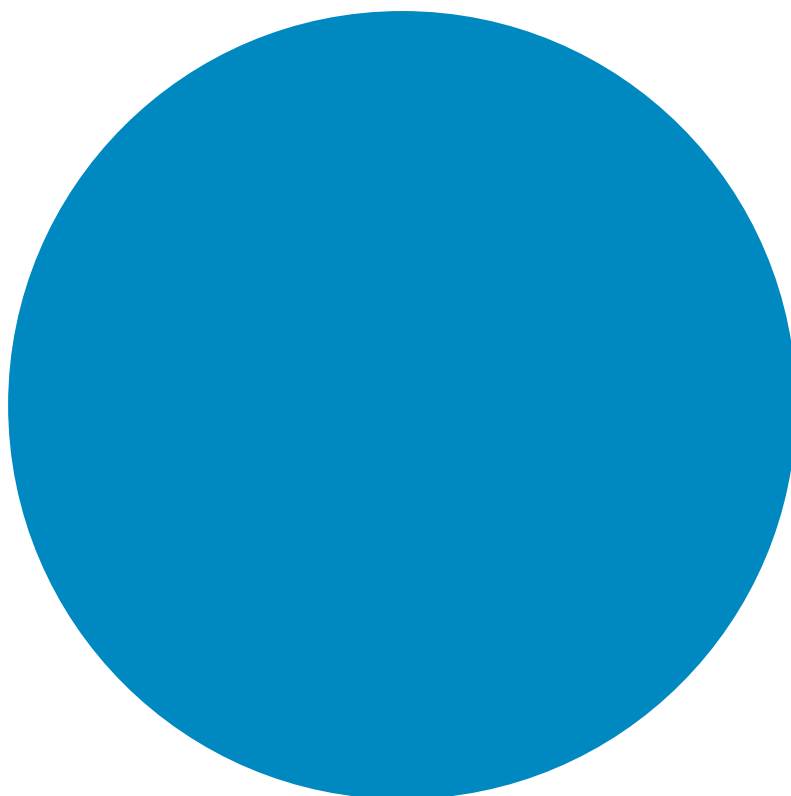
ČLOVĚK STROJ





Gravitace je reakce hmoty na osamělost.

Alice Wu



PETR ČORNEJ

Husité na Žižkově

„Povídání o husitech na Žižkově píšu jako tečku za svým dětstvím, mládím i za končící kulturní epochou,“ říká Petr Čornej. Barvitý příběh proměn Žižkova líčí s charakteristickou vypravěčskou brilancí.



CYRIL LIÉRON, BENOIT DAHAN

V hlavě Sherlocka Holmesa

Geniální mozek, výstřední povaha i náchyllost k drogám, to vše na Sherlocku Holmesovi fascinuje generace čtenářů i tvůrců. V této komiksově knize vstoupíme přímo do jeho hlavy, do detektivova legendárního „paláce myšlenek“. Každá strana slibuje nejen potěšení z překvapivých a detailních ilustrací, ale hlavně další krok k vyřešení zločinu.

KATE LISTEROVÁ

Děvky, šlapky, hampejznice

Výpravná kniha Kate Listerové zachycuje historii odvěkého řemesla očima sexuálních pracovnic: od středověkých ulic po salony Divokého západu, od nevěstinců po zámecké komnaty.

