

Měsíčník Host
Literatura, kultura, společnost
březen 2024
125 Kč

3

TÉMA
Jodorowsky
Jako by mi něco
vybouchlo v hlavě

KONTEXTY
Ondřej Nezbeda
Bilance loňské
prózy

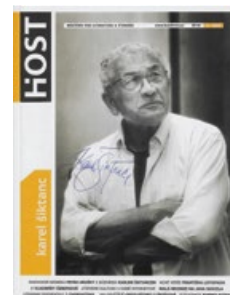
ESEJ
Vratislav Maňák
O možnostech
mužství

KRITIKA
Kryštof Eder
Čokoládová krev
Radky Denemarkové

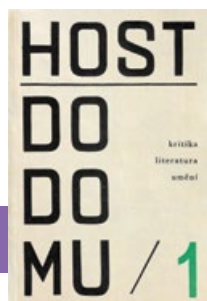


ŠESTÁK
S NEVINNOSTÍ
JE KONEC





HOST Už více než sto let



Měsíčník Host | Literatura, kultura, společnost

Číslo 3 | 2024, ročník XL

Vyšlo v Brně 11. března 2024

Beethovenova 4, Brno, 602 00

tel.: 725 606 144

objednavky@casopishost.cz

www.casopishost.cz

Vydává Spolek přátel vydávání časopisu Host

(IČ 48 51 48 53),

s laskavou finanční podporou

Ministerstva kultury ČR



a statutárního města Brna



Člen sítě kulturních časopisů Eurozine

(www.eurozine.com) eurozine

Registrováno Ministerstvem kultury ČR

pod číslem MK ČR E 6632 ISSN 1211-9938

Vychází 10x 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 Tímko | 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 (70 g/m²)

Foto na obálce | David Konečný

Ilustrace | Jan Juhaniak

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





NE KAŽDÝ VÍ, JAK OSEDLAT ČERVA



Jan Němec

Hodí se to snad připomenout právě v době, kdy kina lákají na druhý díl *Duny* Denise Villeneuvea. To mexický filmař, spisovatel a mág Alejandro Jodorowsky považoval adaptaci slavné ságy Franka Herberta za svůj životní úkol. Měl to být film jako žádný jiný. Jodorowsky strávil roky promýšlením látky, oslovil celebrity od Salvadora Dalího po Micka Jaggera a vypracoval fantastický storyboard, jehož jedinou chybou bylo, že předpokládal nikoli celovečerní, ale spíše celodenní film. Villeneuvova zamýšlená trilogie se možná dopracuje k dost podobné stopáži, jenže před padesáti lety Jodorowsky producenty vyděsil. Oslovili radši Davida Lynche a ten si pak připsal svůj suverénně nejhorší film vůbec. Možná to od Jodorowského byla past: ne každý ví, jak osedlat červa. V Jodorowského světě to může být sexualita i další tvůrčí síly dřímající hluboko v píscích pouští. Jen fremeni bez bělma vědí, jak správně zaseknout hák.





OSOBNOST

- 6** S nevinností je konec. S Petrem Šestákem o kulturních válkách, analogovém nomádství a cestě k psaní

KONTEXTY

- 20** Ondřej Nezbeda: Téma vítězů. V jakém stavu je současná česká próza?

TÉMA

ALEJANDRO JODOROWSKY

- 28** Václav Maxmilián: Jako by mi něco vybuchlo v hlavě. O hrůze a smíchu, sexu a násilí, zrození a smrti, inteligenci a imaginaci a...
- 34** Adam Borzič: Magie probuzeného kejklíře
- 38** Ondřej Pavlík: Není svobody bez pout. O Alejandru Jodorowském a jeho filmech
- 42** Alejandro Jodorowsky: Metagenealogie. Ukázka z připravované knihy

ESEJ

- 48** Vratislav Maňák: Zkapalnit, co zůstávalo plynné. O možnostech mužství a významu pauzy

BELETRIE

- 60** **ateliér** Radek Kalhous
- 61** **básniřka čísla** Anna Štičková: Kdyby ještě zbylo, měla jsem ráda moře
- 68** **povídka** Jindřich Mann: Eike a Kulik a Weintraub
- 72** **nová jména** Běla Čápková: Zdivočelí koně jsou moc širocí

ROZHOVOR

- 76** Chyba není ve světě, ale v našich očekáváníích. S Ondřejem Galuškou o pomíjivosti, humorném nihilismu a propojení hudby a filosofie





KRITIKY

- 86** Radka Denemarková: Čokoládová krev (Kryštof Eder)
88 Cormac McCarthy: Stella Maris (Michal Svěrák)
90 Andrea Sedláčková: Toyen. První dáma surrealismu (Josef Chuchma)
92 Nick Cave — Seán O'Hagan: Víra, naděje a masakr (Jan Němec)

RECENZE

- 94** Robert Walser: Noční myšlenky. Krátké prózy III (1901—1926) (Josefína Formanová)
95 Alejandro Zambra: Cvičebnice (Leona Šmelcová)
96 Miroslav Olšovský: Psaní mi za rukou běhá jako pes (Libor Staněk II.)
97 Marek Berger — Ondřej Kavalír: Octobriana (Václav Maxmilián)
98 Kim de l'Horizon: Kniha krve (Michaela Škultéty)
99 Kate Atkinsonová: Kdy už přijdou dobré zprávy? Jackson Brodie se vrací (Markéta Musilová)
100 Jevgenija Někrasovová: Kůže (Lucie Lindnerová)
101 Layla Martínez: Červotoč (Leona Šmelcová)

SLOUPKY

- 4** **názor** Ondřej Nezbeda: Literatura jako tiskový mluvčí?
18 **perspective** Michelle Woods: Švejkova newyorská anabáze
18 **hranice** Alena Machoninová: Skutečnost versus fikce
19 **federácia** Tomáš Hučko: Bod mrazu
25 **šeps** Tereza Bonaventurová: Nabubřelá identita
25 **beat** Julia Pátá: Pitchfork: Poznámky pod čarou
46 **fejeton** Marek Torčík: Nastolit diskusi
47 **manuál** Václav Maxmilián: Manuál k surrealismu
83 **švenk** Klára Vlasáková: Jak to mohli dopustit?
83 **štych** Marta Ljubková: Nejlepší v umění
103 **atašé** Daniela Mrázová: Literární reels z Osla
108 **mime** Jakub Jetmar: Vzpomínky
- 5** **zprávy**
84 **madlenka** Michaely Šilpochové
102 **rozečteno** Tipy redakce

Názor

LITERATURA JAKO TISKOVÝ MLUVČÍ?



Ondřej Nezbeda

V minulém čísle *Hosta* jsme se věnovali tématu autofikce, do něhož přispěl i spisovatel Marek Torčík — proti pojmu se vymezil polemickým textem o „strašidle, které obchází českou literaturu“. Několik argumentačních bubáků, kteří v poslední době neustále vyskakují z diskusí o současné próze, přitom sám vyvolal.

Ten nejmocnější se zjevuje v jeho prohlášení, že odmítá „nesplnitelné požadavky fikce mluvit za druhé lidi“.

Jde skutečně o nesplnitelný požadavek. Pozoruhodná je už představa, že by autoři psali své prózy se záměrem promlouvat za někoho jiného. Neproměnilo by takové chápání literatury spisovatele ve skupinu podivínských tiskových mluvčích? A i kdyby některý z autorů byl tak domýšlivý, že si vezme do hlavy „mluvit za druhé lidi“, jak by to vůbec bylo skrze fiktivní příběhy možné? Jestli autor může za někoho jiného promlouvat, pak pouze za sebe a své postavy. Dokonce i když bude chtít psát o reálném člověku, jako například Martin Reiner o Ivanu Blatném, Radka Denemarková o Petru Lébloví nebo Alena Machoninová o Heleně Frischerové, budou nutně psát o své představě Ivana Blatného, Petra Lébbla a Heleny Frischerové. A autoři to obvykle dobře vědí. Proto také jejich texty nesou označení próza, a ne dokument, studie nebo situační zpráva.

Marek Torčík má ovšem na mysli nejspíš něco jiného. Za jeho slovy lze tušit vymezení se proti „Apropriaci“, jak zní jméno nejmocnějšího bubáka. To je ten, který si přivlastňuje cizí příběhy, zkušenosti nebo vůbec možnosti svědectví, jež se onomu „druhému člověku“ nedostávají. Taková úvaha vychází ze známé myšlenky, že utlačovaní, kteří dosud neměli možnost literární výpovědi, by konečně měli dostat šanci své příběhy vyslovit sami za sebe. To by jistě měli, znamená to však, že o nich už nesmí psát nikdo jiný? Pokud bychom to vzali do důsledku, skončili bychom u stokrát omlété teze, že o gayích mohou psát jen gayové a o Romech jen Romové a tak dále. Tím se ovšem dostáváme do argumentační pastí. Výpověď jednoho Afroameričana totiž vypovídá nanejvýš o životě jednoho konkrétního Afroameričana. Snaha takovou výpověď zobecňovat by znamenala opět „mluvit za druhé“. Navíc takto pojmávaný nárok zužuje možnosti psaní pro samotné marginalizované, jak upozorňují například „postčernošští“ autoři v čele s Percivalem

Everettem, Treyem Ellisem, Charlesem Johnsonem a Paulem Beattym (viz text Jana Beneše „V pasti černého svědectví“, *Host*, 5/2021). Nechtějí svou životní zkušenost omezovat jen na stereotypní očekávání příběhů o rasismu a útlaku, které po nich chtějí nakladatelé, protože se nad nimi čtenáři rádi dojmají. Chtějí psát třeba milostné a vztahové romány, detektivky... Podobně to vyslovil při loňském vyhlášení Magnesie Litery Patrik Banga, když řekl, že nechce být vnímán jako romský autor, ale prostě jako autor.

Ukrajinský spisovatel Serhij Žadan zase v rozhovoru po *Host* pronesl: „Můžeš psát o válce, pokud sám nebojuješ? Přejde mi to trochu přehnané. Pokud jsi empatický a nechceš jen poučovat nebo pokud se nepasuješ do role jediného experta, pak to má právo na existenci. Lze psát o indiánech, i když jsi je nikdy neviděl. Jde o umění, umění je živé právě svou subjektivitou, osobitým viděním, které však musí být odůvodněné.“ Pokud bychom bubáka „apropriace“ do literatury povolali, museli bychom z ní v konečném důsledku vyškrtnout naprostou většinu dosavadní tvorby.

Možná jde ale Marku Torčíkovi ještě o něco jiného než o polemiku na únavné téma ze šarvátek sociálních sítí. Ostatně kontextem jeho úvodní citace bylo srovnání autofikce v próze a poezii. Opírá se přitom o vachrlaté prohlášení britského básníka Philipa Larkina: „Hodně hrubý rozdíl je v tom, že romány jsou o druhých lidech, zatímco básně jsou o vás.“ K tomu Torčík sám dodává, že „ani poezie, ani autofikce se nesnaží předstírat objektivní pohled na svět a v mnohém svou subjektivitu tematizují“.

Dejme teď stranou fakt, že subjektivitu próza tematizuje přinejmenším od moderny a že tvrzení o poezii, která je „o vás“, se týká nanejvýš jednoho jejího proudu, byť je dnes asi nejmohutnější. Pozoruhodná je především představa, jak by něco tak subjektivního jako literatura mohlo přinášet cokoli objektivního. Jestli literatura v konečném důsledku o něčem vypovídá, pak jsou to schopnosti, talent a pronikavost myšlenek autora, z nichž ti nejlepší se možná občas dotknou něčeho skutečně univerzálního. Nikoli však objektivního. Ostatně i Torčík o kus dál píše, že „současné autofikce se velmi podobným způsobem, jako to dělají i básně, snaží vyslovit obecné skrze osobní“.

Všechny výtky — ať už odmítnutí apropriace, „mluvení za druhé“, nebo „snahy o objektivitu“ — tak vyplývají z nenaplnitelných představ o literatuře, z nichž poté vyrůstají i ony nenaplnitelné požadavky. Literatura zkrátka není sociologie, právní věda nebo válečné zpravodajství a v květinářství nevedou šroubováky. Jediné, co po literatuře můžeme chtít, je přesvědčivost, pronikavost myšlenky, objevování nových způsobů vyprávění, věrohodnost. Jestli je ale příběh „sociálně zaujatý“, přináší „zásadní téma“ nebo „unikátní svědectví“, samo o sobě ještě nic nevypovídá o tom, jestli je dobrý, nebo ne. A už vůbec nic to nevypovídá o druhých.

Autor je redaktor *Hosta*.



BITVA MALÝM PÍSMEM

„Podmínky užití“ (Terms of use) jsou pro většinu lidí pouhou administrativní překážkou při vyřizování služby nebo objednávky. Pro spisovatelské organizace ve Spojených státech amerických a Velké Británii se však nedávno staly malým bitevním polem: poslechová platforma Spotify je formulovala tak vágně, že nebylo jasné, zda nebudou uživatelé nově přidáné a přidávané audioknihy použity k trénování umělé inteligence.

Findaway Voices je populární distribuční služba, skrze níž lze nahrávat a spravovat audioobsah na různých platformách včetně těch největších jako Apple, Amazon, Audible nebo Spotify. Poslední jmenovaná firma v roce 2021 koupila v rámci strategie rozšířit své portfolio od distribuce hudby i k ostatním zvukovým formátům, od podcastů po audioknihy. Podcastům firma už jasně dominuje — nedávno Spotify oznámilo prodloužení spolupráce s jedním z nejpopulárnějších podcasterů Joem Roganem a cena kontraktu se odhaduje na dvě stě padesát milionů dolarů — a do toho audioknižního vstoupila výrazně na podzim: v anglofonních oblastech začala nabízet audioknihy od všech důležitých nakladatelů. Spisovatelé i producenti audioknih byli tímto vývojem zaskočení. U streamingu audioknih totiž není příliš jasný obchodní model směrem k tvůrcům, a ti se proto obávají, že na ně bude mít vstup platformy podobné dopady jako před lety na hudebníky: zisky se budou hromadit jen u pár největších jmen, pro zbytek nebude dávat streaming finančně smysl, ale kvůli publiku jej nebudou moci ignorovat.

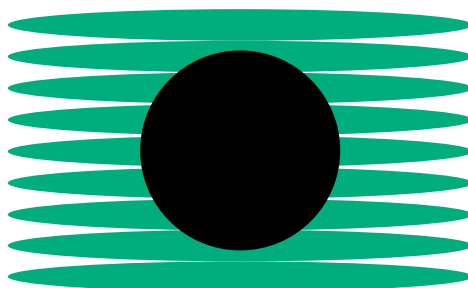
A nyní autorům přibýly další starosti. Služba Findaway Voices, která slouží právě k distribuci audioknih na Spotify i jinde, a je tak dominantním technologickým řešením, nedávno změnila své smluvní Podmínky užití — nově jejich odsouhlasením producenti audioobsahu rovněž měli dávat svolení k „vytváření derivativních děl“ vyvozených z nahraného obsahu. Britská Society of Authors i americká Authors Guild proti tomuto *de facto* bianco šeku na volné užití protestovaly. Spotify se omluvilo a uživatelskou smlouvu upravilo, nicméně podmínky pro užívání služby Findaway Voices podle spisovatelských

organizací stále byly problematické: zůstalo v nich slovo „training“ čili trénování. To podle Spotify referuje především k marketingu a propagaci audioknih, spisovatelé a producenti se však obávají, že je v něm schovaná i legální klička umožňující užití dat pro AI, ať už trénování syntetických hlasů, nebo kompletní generování audioobsahu, jako volných pokračování, shrnutí a podobně. Spotify tak na konci února ze svých smluv smazalo úplně i problematické výrazy jako „trénování“ a „modelování“ a přidalo explicitní vyjádření, že souhlas se smlouvou není souhlasem k vytváření dalšího obsahu. Organizace postup chválí, nicméně se mají na pozoru — a doporučují všem číst, co vlastně podepisují.

ŽIVOTY K VYTĚŽENÍ

Tituly generované umělou inteligencí si na Amazonu pomalu zaslouží vlastní žánrové označení. Nástroje pro generování textu poslední měsíce plní především kategorie, které mají standardizované formáty, předvídatelnou strukturu a dostupná data: tedy například cestopisy, návody, učebnice, ale třeba i harlekýnky, game-booky a další oddechové žánry. A jeden trochu nečekaný: životopisy nedávno zesnulých.

Deník *The New York Times* upozorňuje, že po zprávě o úmrtí nějaké známé osobnosti se na Amazonu — klidně i v den smrti — může objevit hned několik biografii právě zemřelého. A většinou jde o snůšku nepravd. „Chtějí se přizívit na vašem zármutku,“ říká Michael Lelyveld. Jeho bratr Joseph, bývalý šéfredaktor *NYT*, zemřel v lednu tohoto roku a na webu se vyrojilo hned několik jeho knižních „životopisů“, které legendárního novináře líčí jako náruživého kuřáka, co byl na vyučenou v Káhiře. Nic z toho není pravda. Amazon odmítl prodej takových titulů komentovat.



Podle všeho jednotlivé knihy negenerují velký zisk, jde ovšem o jejich množství: například autorka, respektive autorský účet jménem Bettie Melton zveřejňuje hned několik titulů měsíčně, včetně falešných biografii (jednou z posledních je například životopis Henryho Kissingera). Amazon podle vlastních regulí sice vyžaduje explicitní označování obsahu, který vygenerovala AI, jejich vynucování ovšem v praxi vázne, a největší internetový obchod tak nadále plní syntetický obsah, který se tváří jako lidský. Obchod tyto tituly stahuje z oběhu až po upozornění ze strany uživatelů nebo médií — jako třeba v případě „životopisů“ Josepha Lelyvelda.

KOPÍRKA U SOUDU

A umělá inteligence potřeby: spisovatelé se nástupu generativní AI a velkým jazykovým modelům nebrání jen otevřenými dopisy a kulturní kritikou, ale v posledních měsících rovněž žalobami. Na americké soudy se v posledním půl roce obrátilo hned několik autorů, jejich sdružení a iniciativ se žalobami na firmy provozující velké jazykové modely, zejména na OpenAI, která stojí za patrně nejznámější službou ChatGPT. Předmětem soudních sporů je neoprávněné užití literárních děl k trénování umělé inteligence, a tím pádem neoprávněné užití duševního vlastnictví. A ve sporech začaly padat první rozsudky — ve prospěch AI.

Kalifornský soud takto rozhodl ukončit hned dva spory, jeden se skupinou reprezentovanou komičkou Sarah Silverman, další se sdružením autorů jako Michael Chabon a Ta-Nehisi Coates. Podle soudce neexistují dostatečné důkazy, které by potvrdily souvislost mezi literárními díly žalujících a výstupy ChatGPT. Společnosti OpenAI nebo Meta nicméně čelí dalším žalobám, u nichž existuje i průkazný materiál: časopis *The Atlantic* loni například odhalil, že model LLaMA od Mety a pravděpodobně další modely jiných společností se trénovaly na více než 170 000 knihách včetně těch od žijících autorů, kteří k takovému užití nedali svolení.

-zst-

**S Petrem Šestákem o kulturních válkách,
analogovém nomádství a cestě k psaní**

S NEVINNOSTÍ JE KONEC

Text Jan Němec
Foto David Konečný

S Petrem Šestákem jsme se poznali v Mikulově, už to mi tehdy přede dvěma lety přišlo dobré. Literatura je dnes až příliš záležitostí center, chybí jí duch otevřené krajiny. Popíjeli jsme víno u dřevěného stolu pod ořešákem, s výhledem na Pálavu a novomlýnské nádrže, a Petr vzpomínal na svůj život v dodávce. Příležitost vést novinářský rozhovor teď přišla, protože loni na podzim vydal rovnou dvě knihy. Vypravěčem diskutovaného románu *Vyhoření* je kurýr rozvážející na kole jídlo ulicemi města zacpaného auty. *Cesta je pes* je naopak roadtrip, takže postavy hledí na svět přes přední sklo.



Přiznej barvu: najel jsi v životě víc kilometrů na kole, nebo v autě?

To nedokážu spočítat, ale asi můžu říct, že bicykl je pro mě prostředek každodenního přemísťování. Kolo vlastním, auto si půjčuju, pokud je nezbytně něco potřeba převzt nebo pro výjimečné příležitosti, jako je právě roadtrip. Nechtěl jsem svůj život vystavět kolem auta — když vlastníš auto, nejspíš to ovlivní tvoji volbu bydliště, to, kde nakupuješ, kam chodí děti do školy, kde si pořídíš chalupu, kam jedeš na výlet, co tam budeš dělat a kolik si vezmeš věcí, jak dlouho budeš balit a vybalovat... Nástroje nás formují. Nechávám se raději formovat tím bicyklem a jsem možná trochu víc ve formě. Na kole taky každý den objíždím analogové fotokabiny, které servisuju. Bicykl umí skloubit povinnosti s radostným a osvěžujícím pohybem.

Když jsme spolu dělali redakci tvé knihy, říkal jsem ti, že mám kolem sebe několik kamarádů, kteří mají rádi auta, ale nesnášejí automobilismus. Shodli jsme se pak, že to vlastně máme podobně. Myslíš, že je to pro naši generaci něco příznačného a možná dokonce nejen v případě aut?

Jsme generace, která alespoň do nějakého věku ještě zažila tvář v tvář světu určitou domnělou nevinnost. Hezky to píše Bruno Latour v *Kde to jsem?*. Dřív člověk mohl hledět na krajinu, nemyslet při tom na možný vliv každého svého činu. Ještě nedávno člověk mohl mít radost, že je v únoru výjimečně krásný, jarní den... Mohli jsme obdivovat auta, jejich design, jejich motory, jejich kožené sedačky, nasávat vůni benzínu, snít o svobodě, a vůbec to nebudilo asociace zničeného životního prostředí, docházejících zdrojů, dálničních uzlů, logistických hal v uzurpované krajině. S nevinností je konec, ale dva druhy aut beru pořád na milost: stará krásná auta, ta výjimečně povedená, vizuálem,

technologicky. Třeba Fantomasův Citroën DS. A pak ještě malé dodávky, ve kterých se dá vozit spousta věcí nebo dozadu hodit matraci a přespat, kdy a kde je potřeba. Kdyby mi někdo nabídl, že si můžu vybrat mezi novým vyšňořeným Bentley za osm milionů nebo obyčejným Volkswagenem Transporterem s tím, že je můžu používat, ale ne zpeněžit, neváhal bych ani chvilku a vzal si toho volkswagena. Většina aut mi nepříjde ani trochu zajímavá. Dnes jsou nudné, unifikované, bez osobnosti.

Jak s tím rozporem mezi láskou a nenávistí k autům prakticky nakládáš?

Auto nemám a snažím se uzpůsobit si život tak, abych ho nepotřeboval. Ale příležitostné roadtripy ve variantě „cesta je cíl“ si neodpírám. Baví mě auto jako výjimečný výlet a svoboda pohybu, a ne jako každodenní nezbytnost, nebo dokonce závislost.

Zmínil jsi, že na kole naopak každý den objíždíš analogové fotokabiny kvůli servisu...

Ano, jsou to vlastně mechanické fotokomory. Exponuje se na světlocitlivý papír a mechanismus přístroje fotku provede lázněmi.

Něco takového se dnes pořád vyrábí?

Kabinky jsou původní, zrekonstruované kamarády ve Francii. Vynález pochází z dvacátých let minulého století a od těch dob se moc neproměnil. Stroje, se kterými pracuju, jsou vesměs z padesátých až sedmdesátých let. Pokusy vyrobit nové tu jsou, ale věnují se tomu analogoví geekové, nebo spíš jeden geek, pokud vím. Na industriální nebo komerční bázi se je v době digitální fotografie určitě vyrábět nevyplatí. My se snažíme tuhle technologii zachovat jako technické, ale i kulturní dědictví. S kabinkami pracovala v minulosti řada umělců, od pařížské surrealistické skupiny kolem Bretona až po Warhola nebo Francise Bacona. Zároveň pro ně nacházíme

nové využití v ožívování veřejných prostor. Na světě jich je funkčních už asi jen kolem padesátky. Dá se za nimi cestovat a můžeš si být celkem jistý, že tě přivedou na zajímavá místa: v Berlíně trochu víc punková, ve Florencii na ně náhodně narazíš ve výklenku renesančního domu. V Paříži a v Praze se snažíme pracovat hlavně s kulturními centry a institucemi.

Jak ses k tomuhle dostal?

Byl to vlastně omyl. Když jsem po studiích vyrazil do Paříže, přemýšlel jsem, co umím neobvyklého a nepotřebuju k tomu francouzštinu, a napadlo mě využít znalosti práce ve fotokomoře. Narazil jsem na inzerát, ale jak se ukázalo, vůbec jsem mu nerozuměl. Myslel jsem, že jde o práci asistenta v laboratoři, ale na schůzku přijel podivín na otřískané vespě z osmdesátých let a přivedl mě k fotokabině ve skvělé pařížské galerii současného umění Palais de Tokyo. Tak jsem poprvé viděl ten fascinující přístroj zevnitř a seznámil se s Eddym, který to celé s kamarády z Berlína před patnácti lety začal.

Znamená to, že trpíš slabostí pro starý analogový svět, nebo jsi jako jiní spisovatelé dnes spíš digitální nomád?

Jsem spíš analogový nomád. Když jsem žil v obytnáku, zapínal jsem starou tlačítkovou nokii jednou za týden, na internet jsem chodil do zapadlých knihoven, rukopisy knih *Kočovní galerie* i *Cesta je pes* jsem zapsal do sešitků, na cestu jsem si vydělával práci na farmách, co chvíli jsem něco opravoval nebo vylepšoval interiér našeho domu na kolech. Někdo by to asi nazval eskapismem, únikem mimo běžnou realitu, ale nejsou různé varianty eskapismu naopak příklady posledních pokusů zůstat tady?

Francouzský kulturní teoretik Paul Virilio někde píše, že až se úplně uploadujeme,



budeme do reality jezdit aspoň na dovolenou. Snažíš se tomuhle trendu vzdorovat? Dneska už jsem víc homologovaný pro život v jednadvacátém století, pohybuju se i v digitálním světě, ale pořád se rád potkávám s věcmi jinde než na síti. S knihami, s fotografiemi nebo třeba s hudbou. Je to jiný pocit pořídít si desku v obchůdku na Montmartru než si ji nechat nabídnout algoritmem na Spotify. A taky s lidmi. Rád se mimo digitální svět potkávám s lidmi. Na práci s fotokabinami se mi líbí, jak jde do všech stran: je to manuální práce údržbáře a mechanika, každý den je leštím a seřizuju, je v tom staré fotografické řemeslo, kreativní práce třeba na různých grafických materiálech, propagace na sociálních sítích, kultivace veřejného prostoru, imaginace při hledání nových umístění a taky spousta setkání.

PŘI PSÁNÍ JSEM POUŠTĚL ŘÍDÍTKA

S těmi fotokabinkami jsi začínal v Paříži. Zní to romanticky, objíždět ji na kole a doplňovat vývoju někde na Montmartru.

Ale i Paříž je plná aut. Máš pocit, že se s automobilismem vypořádává líp než Praha? Rozhodně ano. Do Paříže jsem přišel v době, kdy se začala dopravně víc orientovat na kola, vystavěla se obří síť cyklostezek a zavedly se bikesharové Věliby. Ze začátku to byl docela masakr, chodci nebyli zvyklí, že cyklostezka občas vede po části chodníku. Někteří místní se v tom šíleném provozu teprve učili na kole jezdit, dámy občas v lodičkách na jehlovém podpatku. Dneska jsou kola přirozenou součástí města a aut ubylo, spousta ulic se proměnila v pěší zóny, některá nábřeží nebo třeba celý Montmartre se o víkendu pro auta zavírají. Když se tam vypravím teď, chodím hlavně pěšky, jezdím na kole nebo na elektrickém skútru. Pokaždé cítím, jak auta ustupují a do ulic se vrací život. A je to příjemný pocit, který v Praze bohužel člověk nezažije.

I Praha už je na kole aspoň podél Vltavy solidně průjezdná. Jde podle tebe v první řadě o změnu mentality? Jak se díváš třeba na aktuální nápad zpoplatnit vjezd pro auta do centra Prahy?

Ven z Prahy se kolem Vltavy jezdit dá, ale to je hlavně pro lidi, co na kole sportují, kolo jako dopravní prostředek je v Praze pořád hodně upozaděné. Ale to platí i pro pěší. Auta jedoucí i parkující zabírají příliš místa, už se do ulic nevejdou lavičky nebo stromy, studenti posedávají před kavárnami na chodnicích, protože není kam dát předzahrádky. Je to až ostudné. Už mi někdo po čtení z *Vyhoření* říkal, že na cyklostezky není ve středověké Praze místo, že na to není stavěná. Rozhlídni se v Praze po ulicích, proč na nic není místo a k čemu nám ty krásné ulice předkové postavili! Změna mentality je jistě potřeba, ale to je mezigenerační záležitost. Dají se zavést různá opatření, která proces urychlí, spousta měst to pochopila a už se dávno člověk nemusí dívat jenom na Západ. Jedno z těch opatření je i zpoplatnění vjezdu. Je to možná lepší než nic, ale já bych preferoval jinou cestu, která nebude opět selektovat na základě majetku: omezování a zpomalování veškeré osobní dopravy auty, kromě nezbytného zásobování či služeb, a vedle toho investice do infrastruktury



SLOW DOWN
ZPOMAL.



a podporování veřejné a alternativní dopravy, mikromobility, sharovaných prostředků. Ideálně se pak alternativa k autu stane nejrychlejší, nejkomfortnější a třeba i nejestylovější volbou.

Kurýr v románu *Vyhoření* je k lidem za volantem dost nesmiřitelný. Tvrdí, že jen ten, kdo šlape, přemýšlí, ale spíš to působí, že se mu zakyselil i mozek. Je ten román spíš o automobilismu, nebo o nesmiřitelnosti?

Já doufám, že je tam obojí. Text nechává hodně prostoru pro různé interpretace, při psaní jsem často pouštěl řídítka, nechal jsem svého hrdinu spontánně nadávat a uvažovat. Tematicky se tedy rozbíhá do různých stran, ale vše se v rychlosti nadhodí na první dobrou a nedovypráví, nedomyslí, v tom provozu se to nestihne, přicházejí další podněty. Ale vždy se to stáčí zpět k těm autům vnímaným vypravěčem jako zosobnění nespravedlnosti, deziluze a zla. Pamfletická forma odpovídá té žlučovitosti a rozťekanosti mého antihrdiny. Myslím, že to je podstata pamfletu — pokud nad ním začneme přemýšlet do hloubky, odhalíme přehánění a nepřesnosti, pamflet z principu musí občas přestřelit. Ale zároveň někdy uhodí hřebíček na hlavičku, někdy ten první vystřelený nápad funguje líp než tisíckrát kontemplovaná myšlenka. V ideálním případě čtenář přistoupí na tu hru, bude hledat cesty porozumění s vypravěčem i s ním tvrdě nesouhlasit, domýšlet ty nahozené teze a konfrontovat je s vlastním viděním světa.

Četl jsem to i jako komentář ke kulturním válkám. Ty obvykle fungují tak, že se vybere jedno kritérium, absolutizuje se a lidé se snaživě rozdělí na dvě skupiny. Ve *Vyhoření* je to člověk v sedle versus lidi za volantem, ale může to být cokoli, co vzbuzuje vášně: manželství pro všechny, přechylování, takzvaná woke culture nebo cancel culture. Jak tyhle kulturní války prožíváš ty?

Děsí mě to. Jako by cosi jako pamflet bylo dneska nejčastějším způsobem mezilidské komunikace. Já mám myslím pozorovatelský styl psaní, v tomhle je ta pouliční válka mého poslíčka obraz toho, jak je vyhrocená celá společnost. V nějaké recenzi na knihu někdo napsal, že je to, jako bych při psaní vycházel spíš z diskusí na Twitteru než z nějaké reálné zkušenosti. Jako by mezi komentáři na sociálních sítích a tím, co si lidé myslí a jak komunikují i osobně, nebyla žádná souvislost! Já si naopak dokonce začínám myslet, že to, jak

lidé v hloubi uvažují, se odráží víc na těch sítích než v osobním kontaktu. Z očí do očí si netroufnou ty běsy ventilovat, protože se bojí konfrontace nebo je tam přece jen nějaká empatie vůči druhé osobě, tvář druhého, ve které se odráží, co říkám. Mnozí se paradoxně míň cenzurují, když něco napíší veřejně, než při soukromém rozhovoru. Na sítích můžeme konečně nahlédnout hlubokou, ryzí, nezkraslenou tupost, předsudky, nenávisť, které v sobě lidé v osobních kontaktech potlačují.

Nevěděl jsem, že jsi takový optimista, co se lidské povahy týče. Na obhajobu člověka: nemůže to zároveň být tak, že ty sítě vytvářejí úplně nepřírozenou situaci?

Samozřejmě trochu přeháním. Sítě jsou poměrně nová věc, lidé ještě nemají vytvořené hygienické návyky, jak se v síti pohybovat, chybí autoškola, kde by se nejdřív naučili pravidla síťového provozu, aby sobě nebo někomu neublížili. Sítě ty praemoce vyvolávají a amplifikují, tlačí k vyjádření ke všemu. Dobře o tom píše Byung-Chul Han ve svém konceptu „digitálního roje“. Všichni jsme se stali radiovými vysíláči, nikdo neposlouchá, hlasy už nic nesjednocuje na základě společných zájmů, zbývají jen individuální výkřiky, což ale vlastně znamená, že už neexistuje žádný hlas, který by zastupoval různé vrstvy společnosti. Společnost se rozpadá. I to reflektuju ve *Vyhoření*, které je těmi individuálními výkřiky prošpikované. Jsem alergický, když někdo říká, že takhle se lidé chovají jen na síti, ve skutečnosti jsou přece jiní. Síť je součást skutečnosti, nejsou to dva nezávislé světy. Je to zcela jednoduchá úvaha: ty hnusné věci, co jsou mnozí schopni na síti napsat, nepocházejí přece někde zvenku, ty v těch lidech musejí být. Jasně, něco je musí vyvolat, ta emoce potřebuje nějaký odrazový můstek. Mám pocit, že to jsou emoce, které vystupují v těch nejtemnějších momentech lidstva.

V románu padne, že jediný způsob, jak se zneprátené skupiny mohou potkat, je hávárka. Opravdu jsme na tom tak špatně?

Rád bych uměl argumentovat pro opak, ale mám obavu, že celý svět zvolil cestu budoucích konfliktů. Poslouchal jsem nedávno nahrávku kapely Drť, kde Fedor Gál coby frontman deklamuje přibližně toto: Půl století jsem obsesivně hledal cestu dialogu i s lidmi, kteří měli úplně jiné názory. Dnes osmasedmdesátiletý Fedor Gál tvrdí, s fanatikem dialog není možný! S mocnými, kteří zneužívají lid, dialog

není možný! S hlupáky dialog není možný... Není možný! Přemýšlel jsem, kdo na druhé straně barikády nám za to ještě stojí, vést s ním debatu, hledat konsenzus. Přátelé? Rodina? Sám jsi na křtu *Vyhoření* zmínil fenomén rozvodů amerických párů rozdělených kvůli přístupu k Trumpovi...

Trump divorce, stal se z toho pojem...

V podcastu Kverulanti kdosi z účastníků navrhoval alternativní konec mé knihy, že by se měl cyklista s motoristou nakonec nějak názorově konfrontovat. Proč by ti dva měli potřebu jeden druhému cokoli vysvětlovat, když ji nemají manželské páry? Kamarád z Paříže, který miluje, opravuje, sbírá anglické motocykly z padesátých let a stylově si na nich jezdí do boulangerie pro bagetu, mi před týdnem říkal: „Kdyby zakázali vjezd spalovacích motorů do města, budu naštvanej, ale pochopím to. Pokud jde o zdraví, pokud jde o životní prostředí, tak moje záliba ve starejch motorkách není vůbec žádný argument.“ Taková sebereflexe mi dneska přijde skoro jako nadlidský výkon. Lidé se vyhrocují i na úplně nepodstatných věcech. Polovinu silvestrovského večera se vášnivě polemizovalo o ohňostrojích! Nezaujímat silné pozice není in. Konsenzus není in. Není in věřit v mezinárodní instituce, které vznikly po dvou světových válkách za účelem hledání konsenzu, lepšího světa. Víra v lepší svět není in. Nikdo dnes nevěří v lepší svět. Jsme skoro všichni přesvědčeni o tom, že bude jenom hůř, a to je sebenaplňující se proroctví.

To pohrdání OSN a jeho složkami, jako je UNICEF, mi teď v souvislosti s konfliktem v Gaze taky připadá příznačné — jako by se pomalu hroutila architektura poválečného světa. A nejde jen o OSN, dokonce i humanitární organizace to schytávají. Třeba Bianca Bellová na Facebooku prohlásila, že Lékaři bez hranic jsou taxi pro nelegální migranty do Evropy. Máš nějaký recept na to, jak ve veřejném prostoru hájit „třetí pozice“? Tahle otázka otevírá témata, která by asi taky byla na samostatný rozhovor, nejlépe s někým, kdo tomu víc rozumí. Ale zkusím to vrátit k té tezi o ztrátě víry v lepší svět. Izrael je zvláštní případ, samotná izraelská intelektuální elita je k izraelské politice kritičtější než ta naše. Jinak mi asi víc než názorová pluralita ve veřejném prostoru chybí politické síly, které by jednoduše formulovaly a prosazovaly humanistické a ekologické ideály a tlak na dodržování mezinárodních pravidel.



Foto Petr Šesták





Jakýkoli idealismus je dnes ostatně akorát k smíchu. Jenomže pokud z politiky zcela vymizí idealismus, zbyde pragmatismus, anebo rovnou cynismus. To, co dává organizacím, jako je OSN, mandát, je právě společná víra, že navzdory všem rozdílům je pro všechny lepší se snažit domluvit. Ta instituce potřebuje reformy, ale nikdo se o ně ani nepokouší, protože už jsme se vlastně rozhodli, že to není cesta. Ale jestli to není cesta, zbývá pak něco jiného než konflikt? I Evropská unie vznikla na půdorysu silných ideálů. Pokud se jich vzdáme a bude se mluvit jen o ekonomii, může z ní také zbyť jen skořápka, kterou bude snadné

rozbít, zvenku i zevnitř. A já mám pocit, že silnou sjednocenou Evropu můžeme ještě hodně potřebovat.

BEATNICI V ÚPADKU

Když jsme u té Evropy, vraťme se trochu k období, kdy jsi po starém kontinentě dva roky jezdil s obytnou dodávkou, která zároveň fungovala jako galerie. Takže tvůj zájem o fotografii je starší než provozování fotokabinek?

Jojo, fotografii jsem se začal věnovat ještě na střední. Kamarád si dělal fotografický kurz, zařídili jsme u nás ve sklepě

fotokomoru. Když jsem později připravoval tu cestu, představoval obytnák, říkal jsem si, že nechci jen tak někam přijet jako turista, vyčumět to tam a jet dál. Chtěl jsem také něco sám přivést. Tak přišel nápad cestovat s pojízdnou fotogalerií. Postavil jsem po straně dodávky skládací markýzu, na kterou se daly fotografie zavěsit. Stačilo jen zastavit někde u chodníku a otevřít galerii.

Na tu cestu jsi vyrazil sám?

Přidala se ke mně tehdejší přítelkyně a taky jsem si pořídil psa, Barnabáše. Psy mám rád, ale tohle bylo hlavně



pragmatické rozhodnutí, nomádi hlídáního psa nezbytně potřebují. Kříženec labradora ale v tomhle směru nebyl nejlepší volba, Barnabáš by případně nevídané návštěvníky maximálně tak ulízl k smrti. Ale možná ho podceňuju. Jednou někde ve Francii se k nám uprostřed noci chtěl před policajty schovat zloděj, který vykrádal okolní auta na parkovišti. Asi si říkal, že v takové punkové dodávce musíme být na jeho straně. Ve skutečnosti jsme policii zavolali my! Barnabáš na něj tehdy začal štěkat a v té tmě vypadal fakt drsně. Zloděj vzal nohy na ramena. Přivolaná hlídka nevypadala, že by se chystala

někoho pronásledovat, chtěli jen vyplnit nějaké formuláře a nejvíc jsme je zajímali my, „svědkové zločinu“. Pes Barnabáš je vypravěč zmíněné knihy pro děti *Cesta je pes*, je to jeho cestovatelská autobiografie. Ale bral bych to jako autentický dokument s rezervou, Barnabáš rád přehání, je to takový Marco Polo mezi psy.

Dva roky jsou dlouhá doba. Co všechno jste projeli?

Od Portugalska po Balkán. Naše stará dodávka jela pomalu, důležitější bylo umět se zastavit než jet pořád dál. Zastavení se odvíjela vřdycky od zajímavých setkání. Bylo to paradoxně „nejusedlejší“ období mého dospělého života.

Byly pro tebe ty dva roky na cestě formativní zkušenost?

To rozhodně. Je to období života, které mám snad nejdetailejněji uložené v paměti. Asi nejzajímavější byl ten prožitek času, nic nás nikam netlačilo, neměli jsme žádný harmonogram, nic nás nerozptylovalo a neodvádělo jinam. Byl to silný prožitek času tady a teď. Třeba jsme zahlédli v něčí zahradě v Andalusii zvláštní sochy, trochu jsme se tam ze zvědavosti vloupali, vyběhl na nás majitel, aby nám vynadal, a skončilo to tak, že jsme u něj zůstali měsíc, on nám skvěle vařil a my jsme mu pomáhali postavit kamennou příjezdovou cestu k domu, která byla zároveň sochařským dílem. Šlo o umělce Josého Hinoja, ve starobylém mlýně na olivový olej budoval jakési svoje muzeum, něco jako Dalího Teatro-Museo. Jindy jsme pracovali v Provensálsku na bio farmě, jedli jsme jen místní produkty, vstávali v šest ráno, pracovali v sadech, večer se koupali v rybníku a vařili na ohni. Se setměním jsme chodili spát. Jednoduchý život, nikdy potom jsem už nebyl fyzicky tak ve formě. A jednoho dne ráno jsme z farmy odjeli a večer dorazili do Arles na největší fotografický festival v Evropě, všude současné umění, galeristé, kurátoři, totální změna kulisy, životního módu i práce. Zůstali jsme celé léto. Kdybych to měl propojit jedním slovem, byla by to možná „otevřenost“ — setkáním, dobrodružství, příběhům.

Jak jsem před chvílí řekl „na cestě“: Byl jsi čtenář Kerouaca? Ovlivnili tě beatnici?

Hodně jsem Kerouaca prožíval, ale víc než *Na cestě* mi ve finále utkvěl *Big Sur*. To už je taková depresivní varianta původního rozevlátého života, doba se měnila, stopařům už nikdo nestavěl. Trip se měnil v noční

můru, beatnická epocha v úpadku. Přišlo mi to bližší mojí zkušenosti.

Část té cesty jsi zachytil v knize *Kočovní galeri* (2014), to bylo vlastně poprvé, kdy jsem tě zaznamenal. Vystavovali jste fotografie, které vznikly přímo na té cestě?

To ne, vystavovali jsme originální díla fotografů, které jsem před cestou oslovil. Měli jsme Bohdana Holomíčka, Igora Malijevského, Karla Cudlína, Jehsonga Baaka, kterého jsem potkal v Paříži a který publikoval knihy u Delpire, ve věhlasném nakladatelství. Byla to slušná kolekce, za kterou by byla nejedna regionální galerie asi dost ráda. Nás s ní obvykle vyhnali policajti z ulice s tím, že okupujeme veřejný prostor.

Co vás vlastně nakonec zastavilo?

V Bulharsku jsme si řekli, buď pojedeme dál do Turecka, ale to bude zase minimálně na rok, nebo to otočíme. Byli jsme tím životem na cestě normálně unavení. Chtěli jsme vidět rodinu, přátele. Návrat nebyl jednoduchý, všichni se mezitím ocitli v jiné životní situaci, než ve které jsme se loučili. Uvědomili jsme si, jak moc jsme se vzdálili „standardní životní trajektorii“. Sjeli jsme z hlavní silnice.

Z těch let po návratu těží tvůj román *Kontinuita parku*? Hrdina se v něm vrací do rodného maloměsta a je vůči němu pořádně sžíravý... Ačkoli ty jako autor jsi zase sžíravý k němu.

Román vychází z toho období, ale dopisoval jsem ho s větším odstupem. Tím myslím vznikla ta ironická nadsázka nadosobního vypravěče románu vůči hlavnímu protagonistovi, která je pro *Kontinuitu parku* naprosto zásadní. Původní verze byla dokonce napsaná v ich-formě, ale přepracoval jsem ji. Ten text potřeboval uzrát.

Byl tvůj návrat do Česka a do rodného města těžký? Asi můžeme hrát s otevřenými kartami a mluvit o Znojmu...

Vrátit se do města, kde už jsem skoro nikoho neznal, asi nebyl nejlepší nápad. Všichni moji kamarádi odešli do velkoměsta. Navíc přítelkyni se do Znojma nechtělo, pobýval jsem mezi Prahou a Znojmem a nebyl doma ani tam, ani tam. Nebyl to dobrý timing, do rodných maloměst se vrací zakládat rodiny, což nebyl můj případ. Bylo to docela temné období, připadal jsem si ztracený. Praha mi dávala větší logiku, vrátil jsem se na nějakou dobu tam. Tehdy vyšly moje první dvě

knížky. Nikoho sice moc nezajímaly, ale od té chvíle jsem tušil, že ať se mi bude dít cokoli, dává to smysl, protože o tom můžu něco napsat. Psaní se stalo průsečíkem všech mých životních experimentů. S tím vědomím přišel druhý pokus o maloměsto.

V Mikulově kdysi Obec spisovatelů vlastnila dům, než ho prodala Vladimíru Železnému. Ty jsi tam začal pracovat v kulturní příspěvkovce a organizovat aspoň autorská stipendia. Jak se v Mikulově píše tobě, když tam jsi?

V Mikulově jsem snad nikdy nenapsal ani řádku, bydlel jsem tam vždycky nějak podivně u kamarádů, veškerý volný čas trávil po kavárnách a v hospodě v Zatáčce. V kavárnách psát umím, ale ne v Mikulově. Tam vždycky potkáš někoho známého a po psaní je veta. *Kontinuitu parku* jsem dokončil jen díky rezidencím. Pochopil jsem, jak je důležité mít prostor a čas jen pro psaní. Proto jsem založil rezidenční

projekt Čtení Mikulov. Teď bych ho rád rozvinul a získal prostředky na delší pobyty spisovatelů. V Mikulově se musí psát krásně, když tam člověk nežije a nezná osobně polovinu obyvatel!

MOŽNÁ V TOBĚ NĚCO JE, ŠESTÁKU

Když si člověk přečte *Kontinuitu parku* a *Vyhoření*, může si celkem snadno udělat několik závěrů o autorovi. Je mu vlastní ironie, sarkasmus, vnímá současný svět, ale nepíše o něm publicisticky, věří literatuře dost na to, aby věci nevysvětloval jako v podcastu. Jak se vlastně utvářelo tvoje vnímání literatury?

Už od dětství jsem rád četl, ale v mém okolí nebyl moc nikdo, kdo by mě nasměroval k zajímavějším věcem. Na chatě měl strýc spousty kovbojek, tak jsem četl kovbojky. Na dovolené s otcem v Bibione zase devadesátkové true crime v paperbacku, a když došly detektivky, četl jsem harlekýnky,

co si na dovču vzala jeho manželka. Nějak jsem se dostal k Foglarovi a dobrodružné literatuře a hltal sci-fi komiks „Galaxie“ v *Ábíčku*. Vzpomínám si, že jsem napsal několik incipitů dobrodružných románů, odehrávaly se samozřejmě někde na úpatí Kilimandžára. A jeden rok jsem se u moře už tak nudil, že jsem rozepsal sci-fi povídku a dostal se docela daleko. Otcí to připadalo srandovní a taky asi bylo. Ale nejspíš mu nepřišlo nějak příznačné, že jsem ve dvacíti letech popsal dvacet stránek velkého sešitu, že by ho třeba napadlo mě v psaní nějak povzbudit. Nikomu dalšímu jsem to neukázal. Na střední jsme měli celkem fajn češtinářku, učila sice metodou vyprávění o životě a díle autorů, ale uměla to poutavě. Vyzobával jsem z toho asi takové standardy samozvaného maloměstského intelektuála: existencialismus, surrealismus, Kafka, prokletí básníci a beatnici. Nikdy jsem se nedostal k něčemu současnějšímu, takže mi asi víc než literatura rozšiřoval obzory filmový klub v místním kině a na ČT2. Filmy byly mnohem aktuálnější než knihy, ke kterým jsem měl přístup.

Ten noční filmový klub na ČT2 si taky pamatuju. Zvlášť cyklus „americké nezávislé léto“. Přišel jsi někdy kolem jedenácté kdoví odkud, svalil se do postele, sáhl po ovladači a najednou jsi měl před očima svět, který ti mluvil z duše víc než ten, ze kterého jsi právě přišel. Měl jsi to podobně?

Úplně stejně. Ještě byly taky skvělé cykly jednotlivých režisérů. A ve čtvrtek filmác v kině, vedl to místní nadšenec, bývaly k tomu vyčerpávající filmové úvody. Když nad tím teď přemýšlím v souvislosti s literaturou, spousta těch filmů byla natočená podle knižních předloh. Ale o současné literatuře, ať už české, nebo světové, jsem neměl ani potuchy. Beatnici byla asi nejmladší literatura, ke které jsem se dostal.

Měl jsi nějakého mentora, který tě do literatury uvedl?

Přemýšlel jsem nad tím teď při četbě románu *Jak se stát jiným* Édouarda Louise, jak se ten jeho autofikční hrdina vždycky naváže na nějakou podporující osobnost, z níž absorbuje maximum až na hranici zneužití. Snažil jsem se vzpomenout, kdy někdo poprvé ocenil, co jsem napsal. Měl jsem dobré slohovky, ale asi nic výjimečného. Až jednou někdy ve čtvrtáku jsem četl nějakou kratší práci nahlas a ta výše zmíněná češtinářka prohlásila: „Šestáku, z tebe snad jednou něco bude!“ Řekla to svým obvyklým matoucím tónem, který se dal vyložit

Až potom jsem vymyslel hrdinu naší doby — kurýra, který spojoval témata nepřátelského prostředí, ve kterém žijeme, zoufalé práce ovládané algoritmy, osamělosti, radikalizace, a jeho logického úhlavního nepřítele — auto.

jako pochvala i jako ironie. Ale chtěl jsem věřit, že si to opravdu myslí, bylo to natolik výjimečné, že někdo ocenil moje psaní, a asi jsem to tolik potřeboval, že si dodnes vybavuju detaily té situace. Pak dlouho nic, psal jsem příležitostně něco krátkého pořád, ale nikomu jsem to neukazoval. Až po návratu z nomádského života mě Igor Malijevský pozval do svého rozhlasového pořadu na Vltavě. Četl jsem tam úryvky z cestovního zápisníku, které se mu líbily a doporučil je nakladateli Milanu Hodkovi. Tak vznikla *Kočovní galerie*. Křtili jsme ji na *EKG*, četl jsem z ní před vyprodaným divadlem Archa a zdálo se, že publikum text ocenilo. Řekl jsem si: „Možná že v tobě opravdu něco je, Šestáku.“ Za to, že jsem začal psát cílevědoměji, vděčím Igorovi. To on byl první, kdo si mého psaní všiml.

V jednom rozhovoru jsi říkal, že málokdy začínáš tématem. V případě *Vyhoření* by to tak přitom mohlo vypadat. Co je tedy na začátku toho procesu psaní knihy?

To se právě u různých mých knih dost liší. *Kočovní galerie* vznikla tak, že jsem udělal se svým životem něco, co nešlo literárně ne-zpracovat. U povídek ve *Štvanici* je to různé, každá je jiná, zkoušel jsem si odlišné poetiky, často se vracel ke starým nápadům a nově je přepracoval nebo třeba zkoušel napsat skoro čtyřicetistránkovou povídku na jeden zátaž, tak vznikla improvizace o cestě do Maroka. U *Kontinuity parku* to byl na začátku hlavně nějaký neurčitý pocit ze sebe a ze světa, nepatřičnost, deziluze, rozostřenost, mijení se se společností. V případě *Vyhoření* byla na počátku asi hlavně forma, po *Kontinuitě* jsem chtěl napsat něco ploššího, ale údernějšího. O automobilismu v Praze jsem napsal článek pro *Salon Práva* a pak jsem si dál vedl nějaké zápisky z každodenního ježdění na kole. Tam se to spojilo do beletristické podoby, forma: manifest, nadávání, pamflet. Až potom jsem vymyslel hrdinu naší doby — kurýra, který spojoval témata nepřátelského prostředí, ve kterém žijeme, zoufalé práce ovládané algoritmy, osamělosti, radikalizace, a jeho logického úhlavního nepřítel — auto a jeho bohatého, mocného, opevněného řidiče...

Je pro tebe psaní utrpení, nebo spíš radost?

Musím se do psaní většinou nutit, zároveň se ho z nějakého nepochopitelného důvodu nedokážu vzdát. Takže spousta utrpení a v něm krátké záblesky radosti, když to najednou naskočí a stane se něco, kdy mě samotného překvapí, co v tom Šestákovi občas je! ●



Petr Šesták (nar. 1981) vystudoval Pedagogickou fakultu Univerzity Karlovy v Praze. Dva roky žil v obytné dodávce a křížoval Evropu s pojezdovou výstavou fotografií. Vydal poeticko-filozofický cestopis *Kočovní galerie* (Milan Hodek — Paper Jam, 2014), sbírku povídek *Štvanice* (Dauphin, 2015), román *Kontinuita parku* (Host, 2021) a v roce 2023 knihu určenou dětem *Cesta je pes* a románový pamflet *Vyhoření*. V současné době žije především v Praze. Provozuje analogové fotokabinky a organizuje kulturní akce v jihomoravském Mikulově, například festival pouličního umění *La strada* nebo cyklus rezidencí pro autory *Čtení Mikulov*.

Perspective

ŠVEJKOVA NEWYORSKÁ ANABÁZE



Michelle Woods

Minulý rok se můj manžel dobrovolně přihlásil do provizorní kuchyně na nádraží v polském Přemyslu, kde v noci rozdával teplé jídlo ukrajinským ženám a dětem, jež opouštěly své domovy. Když se ve dne procházel po městě, objevil pod tamní pevností sochu Švejka. Je to přímo pod tou pevností, kde je Haškův hrdina vězněn jako ruský špion. Nos sochy je vyleštěn do lesklého zlatého lesku, jelikož Švejkův nos přináší v Přemyslu štěstí. Když tam můj manžel seděl, okolo sochy se shromáždila skupinka školáků s průvodcem v kostýmech Švejka. Zde, ve městě hraničícím s další krutou válkou, průvodci převyprávěli Haškův příběh další generaci. Věřte tomu, nebo ne, v Polsku a na Ukrajině je Švejkových soch několik. Dokonce jsou nějaké i v Rusku, což se dnes musí zdát absurdní. V Americe ale nejsou žádné, protože Švejk tu není vůbec známý.

Sama jsem se divila všem těm lidem, kteří se v nedělní odpoledne nahrnuli do suterénního divadla v East Village. Chvilí to totiž vypadalo jako v surrealistickém snu. Já a moje kamarádka jsme měly to štěstí a dostaly jsme poslední dvě místa. Jenže do malého suterénního divadla stále vcházeli další a další lidé, a tak jakmile vstoupili, inspicient vyhrabal z jevištních rekvizit polštář a usadil je na zem. Publikum bobtnalo a narůstalo, až začalo zabírat i většinu jeviště. Vedle mě seděli dva teenageři, se zády shrbenými v modlitbě nad mobilními telefony a s tvářemi nádherně osvětlenými věčnými videi z TikToku. Dokonce i oni vypnuli své telefony, když hra začala. Byla to směsice loutek a herců, kteří je hbitě ovládali. Ty drobné figurky převyprávěly před našimi zraky ty nejdůležitější etapy z příběhu Josefa Švejka: jak pil pivo, kradl psy, přísahal věrnost císaři pánu, byl zatčen za špionáž, nemohl se dostat do Budějovic a — v rukou režiséra a hlavního loutkáře Víta Hořejše — nastavoval své nejednoznačné zrcadlo hlouposti či zbabělé inteligence světu bláznivému po válce. Co si o tom asi diváci museli myslet?

Theater for the New City bylo založeno v roce 1971, aby v době protiválečných protestů, nedávných politických atentátů a do té doby snad jediného prezidenta, u něhož byla pravděpodobnost, že může skončit ve vězení, prezentovalo politické a experimentální divadlo. Po hře jsme s kamarádkou zamířily přes oblast East Village nazvanou Malá Ukrajina restaurace Veselka abychom si daly jejich lahodný boršč a latke, ukrajinské bramboráky. Restaurace byla jako obvykle plná jedlíků a pijáků popíjejících piva, kteří byli usazeni pod nástěnnou malbou hlásající slávu Ukrajině. Švejk by se tu cítil jako doma, se svým pušlitrem, absurditou kanónů a bomb, které stále zbytečně křičí světem, a se psem u nohou čekajícím na drobky.

Autorka je profesorkou české literatury v New Yorku.

Hranice

SKUTEČNOST VERSUS FIKCE



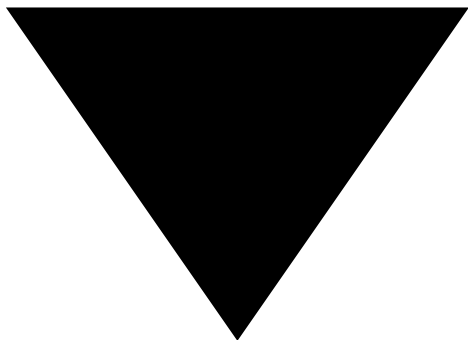
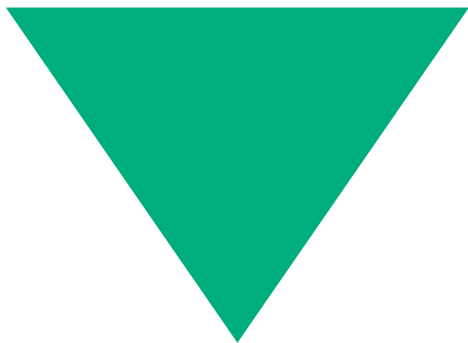
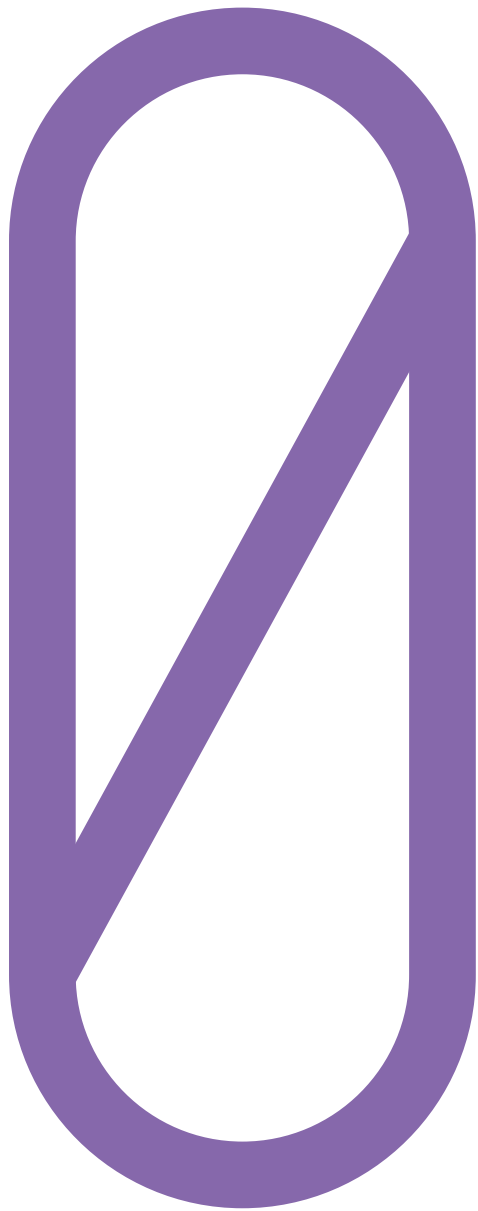
Alena Machoninová

Když před třemi čtyřmi lety začala ruskou literaturu opanovávat autofikční próza, byla v tom jistá úleva. Konečně autentická výpověď z dneška po všech těch tlustospisech, které se ve smyšlených příbězích vyrovnávají s tíživou minulostí. Vznikla tak řada pozoruhodných textů na hranici prózy, poezie, dokumentu a eseje a samozřejmě i spousta zpovědního balastu, který ale už teď splachuje čas. V českém vnímání autofikce namísto úlevy pozorují podráždění. Je to prý nálepka, kterou nakladatelé používají pro zvýšení prodeje a kritici, když nevědí, kam s žánrově neurčitým dílem. Autoři se tomuto označení spíše brání, píší přece pravdu, žádný výmysl. Já se naopak nemůžu zbavit dojmu, že každé vyprávění je tak či onak fikce, že už jen to, jak skutečnost strukturujeme do slov, vět a odstavců, ji mění v něco, co nikdy tak úplně nebylo. A tak se přistihuji, že i memoáry čtu mnohdy jako dobrodružné romány, zapomínám, že popisované události se doopravdy staly: že Věra Zasuličová v roce 1878 postřelila petrohradského starostu Fjodora Trepova za to, že nechal zbičovat politického vězně, že Sofja Perovská v březnu 1881 mávla bílým šátkem a hned nato vybuchla bomba, která zabila cara Alexandra II., že se na tomto atentátu podílela také Věra Fignerová, že jiný, neúspěšný, na ministerského předsedu Pjotra Stolypina v roce 1906 s dalšími připravovala Natalja Klimovová — Stolypin tenkrát vyvázl bez jediného šrámu, výbuch však po sobě zanechal desítky nevinných obětí.

Vzpomínky těchto radikálních bojovnic s carskou mocí si vybavím okamžitě, když začátkem dubna loňského roku slyším zprávu o atentátu na patriotického válečného blogera Vladlena Tatarského. Petrohrad. Výbušnina v rukou šestadvacetileté dívky. I ona by se dala označit za bojovnici proti režimu, přinejmenším proti jím rozpoutané válce. A navíc to jméno — Darja Trepovová. Už ono ji bezděky vplétá do příběhů starých teroristek. Jenže Zasuličová, když stála proti Trepovovi, spoušť stiskla vědomě. Perovská nepochybovala o tom, k čemu dává šátkem pokyn. Čeho se účastní, věděla i Fignerová a iluze o tom neměla ani Klimovová. Darja Trepovová, která byla letos 25. ledna odsouzena k sedmadvaceti letům odnětí svobody, od chvíle zatčení tvrdí, že neměla tušení o výbušnině uložené v bustě, kterou darovala Tatarskému na jeho tvůrčím večeru. Myslela si, že je v ní odposlouchávací zařízení. Jen plnila úkol. Atentát jejíma rukama údajně vykonali jiní. Ve prospěch jejích slov svědčí, že v době výbuchu seděla vedle Tatarského, který ji jen náhodou zakryl svým tělem. Ale to už si možná zase skutečnost nahrazují fikcí.

Autorka je rusistka.





Federácia

BOD MRAZU



Tomáš Hučko

Pred nedávnom mi kamarátka rozprávala príbeh o svojom otcovi, staršom pánovi, ktorý žil len so svojou mačkou. Keď mačka jedného dňa umrela, nevedel, čo s ňou spraviť, tak ju vložil do mrazničky a nikomu o tom nepovedal. Onedlho našiel na balkóne mŕtveho holuba, a keďže opäť nevedel, ako s ním naložiť, pridal ho do mrazničky k mačke. Keď k nemu prišla neskôr jeho dcéra so synom a chceli mu navariť, čakalo ich medzi mrazenou zeleninou dosť drsné prekvapenie.

V poslednej dobe na ten príbeh často myslím v spojení so situáciou v našej krajine. Aj my sme roky zatvárali oči pred problémami, ktoré trápia túto krajinu — rasizmus, klientelizmus, korupcia, xenofóbia, nacionalizmus, rusofilstvo, tendencia veriť konšpiráciám — a zatvárali ich do pomyslenej mrazničky s nádejou, že ich raz niekto vyrieši za nás. No po posledných voľbách sa dvere mrazničky otvorili a všetko to vypadlo von, navyše to pristálo rovno v najvyšších exekutívnych a legislatívnych poschodiach štátu. Dôsledky vidíme už po prvých troch mesiacoch novej vlády: zrušená špeciálna prokuratúra; zníženie trestov a premlčacích dôb za finančné podvody, ale aj za znásilnenie; premiér, ktorý vyhlasuje, že v Kyjeve nie je vojna, či ministerka kultúry, ktorej činy sú už také notorické aj v zahraničí, že ich netreba ani českým čitateľom obzvlášť predstavovať. Jej kumpán z konšpiračnej TV Slovan, antivaxer Peter Kotlár, sa stal splnomocnencom vlády pre vyšetrovanie manažovania pandémie covid. Áno, je to ten istý človek, ktorý covid nazýva biologickou zbraňou, ktorú vyvinuli satanistické základne na zlikvidovanie Slovanov. Popritom z vedenia kultúrnych inštitúcií odchádzajú kvalifikovaní ľudia, bola zrušená bratislavská Kunsthalle a na čelo národného parku bol vymenovaný pytlík. Tieto kroky prichádzajú tak rýchlo a s takou surovosťou, že vo chvíli, keď čítate tento stĺpček, ich bude nepochybne oveľa viac.

V príbehu mojej kamarátky otcove problémy nakoniec vyriešili jeho deti, mŕtvolky z mrazničky vyhodili a vyčistili ju. Môžeme sa ale aj my spoliehať na mladú generáciu? Už pred voľbami boli počty mladých ľudí, ktorí odchádzali študovať do zahraničia a mali v úmysle tam zostať, vysoké a po voľbách sa ešte zvýšili. Nálada na Slovensku je na bode mrazu. Sociológ Michal Vašečka vo viacerých rozhovoroch vyhlásil, že nás čakajú štyri stratené roky. Zostáva nám teda čakať, „kým to prejde“? Alebo organizovať protesty či spisovať petície? Skúsenosť z Maďarska nám hovorí, že možno nič z toho vo výsledku nepomôže, sedieť však so založenými rukami a čakať, kým sa nám mraznička naplní ďalšími pomyselnými mŕtvolami, si už nemôžeme dovoliť. Nemuseli by už totiž byť len pomyselné.

Autor je šéfredaktor slovenského mesačníku *Kapitál*.



TÉMA VÍTĚZÍ



Ondřej Nezbeda

České próze se v posledních letech často vytýkalo, že se nezajímá o současné dění, že připomíná sádrového trpaslíka odstaveného do kouta zahrady, kde si netečně okopává záhon historických próz, rodinných kronik a konstelací. Nikdy to nebyla úplně pravda. Současné a společensky zaujaté prózy psali a píšou Haki, Hůlová, Zábranský, Aids, Hradecký, Lehečková, Šesták, Boučková, Biler, Němec a další. Nenaplněný požadavek — ozýval se především z pozic levicové kritiky — tak spočíval spíše v tom, že zaujatost české prózy nebyla správně tematicky a ideologicky napřena. A v tom se cosi mění.

Čtenářsky nejúspěšnější knihy posledního roku jsou ve své sociální zaujatosti často explicitnější a tematicky se překrývají s kulturními válkami v médiích a feedech sociálních sítí: řeší se problematika LGBTQ+, feminismus, sociální periferie a inkluze, souboj o veřejný prostor. Mohli bychom dokonce říct, že knihy s touto tematikou už dnes v rámci umělecké prózy tvoří mainstream.

Obecně by se tato vlna dala označit jako typ „tematické prózy“, která neklade na první místo „existenciální“, ale „sociální“ otázky. Román nepojímá jako myšlenkový experiment, nechce vyprávěné problematizovat, ohledávat jeho ambivalence, prozaický tvar využívá spíše jako svědectví, apel nebo komentář, který má odhalovat, dokládat, přesvědčovat, probouzet empatii, případně atakovat. Nepředkládá zkrátka téma jako otázku, ale jako odpověď, otevřenou interpretaci nahrazuje explicitností.

Marek Torčík tak svůj autofikční román *Rozložíš paměť* autorsky zobecňuje na sociální výpověď o dospívání gaye na malém městě, v maskulinním prostředí, navíc v chudé rodině matky samoživitelky zatížené exekucemi. Podobně Jakub Stanjura v prozaickém debutu *Srpný* otevírá „závažné téma gaslightingu, zvláštní formy manipulace, při níž oběť zpochybňuje vlastní racionalitu, paměť i celkové vnímání reality“. *Těla* Kláry Vlasákové vyprávějí příběh ovdovělé šedesátnice Marie, kterou dohnal „důchodový věk, nedostatek peněz a pocit, že se stává neviditelnou“. *Fosilie* Michala Kašpárka jsou „katalogem mezigeneračních nedorozumění“. *Čokoládová krev* Radky Denemarkové je „zásadním románem“, ve kterém konfrontuje tři hrdiny — Boženu Němcovou, George Sand a Johna Davisona Rockefellera — „ne kvůli nim a historii, ale kvůli tématům, která se od té doby v různých podobách stále opakují“, a to jsou „svoboda žen, bezohledná moc peněz a neviditelnost chudoby, velikost světa a malost jednoho národa a neporazitelná síla umění!“. Všechny citace jsou vytrženy z nakladatelských anotací.

ČAS PRO UTlačOVANÉ

Zmíněný posun detailněji dokumentujeme na třech románech: *Nejvyšší kartě* Petry Hůlové, *Tělech* Kláry Vlasákové a *Čokoládové krvi* Radky Denemarkové. Všechny tři autorky zpracovávají feministická témata a všechny tři ve svých prózách v podstatě vypovídají o tom samém: postavení žen a mužů není rovnoprávné, ženy jsou stále mocensky utlačovány a zneužívány, jejich

těla objektivizována, stárnoucí ženy jsou ve společnosti zneviditelňovány. Každá z autorek ale volí jinou strategii: próza Hůlové znejišťuje a provokuje poukazem na rozpor mezi biologickou daností lidských těl a některých genderových idejí i na generační posun ve vnímání feminismu mezi matkou a dcerou. *Těla* se snaží především probudit empatii k přehlíženým, stárnoucím ženám a v příběhu Marie představují jakýsi model ženské emancipace i v druhé půlce života. A *Čokoládová krev* nijak nezastírá, že je apelačním románovým esejem vyjadřujícím umělecky bojovný postoj. Z toho vyplývají i literární prostředky, které autorky pro své prózy volí.

Hlavní postava *Nejvyšší karty*, stárnoucí spisovatelka Sylvie Novak, je rozporuplná, nevyrovnaná, už ze své podstaty nemůže čtenáři nabídnout nijak jednoznačné postoje. Naopak je problematizuje, ztělesňuje jejich ambivalenci, což ještě podtrhuje její sobecké soustředění na sebe a nezájem o vlastní děti. S takovou postavou a jejími názory se lze těžce ztotožnit, provokuje k tomu, abychom se s ní přeli, nesouhlasili. Což se ostatně stalo — *Nejvyšší karta* Petry Hůlové vyvolala bouřlivé reakce. V recenzích se ovšem více než některé myšlenkové a kompoziční nedotaženosti řešilo, nakolik je feminismus hlavní hrdinky správný, pasivní, zastaralý, intelektuálně poctivý, protagonistka se zaměřovala s autorkou, přičemž v podcastu *Alarmu* TL;DR dokonce padlo, že Hůlová je „případ pro terapeuta“, protože si není schopna připustit svoje domnělé trauma.

Naopak vcelku vřele byla přijata *Těla* Kláry Vlasákové. Ta ve svém románu



stvořila stárnoucí Marii jako postavu, která má ve čtenáři od počátku vzbuzovat soucit a s níž se mají především čtenářky identifikovat, ztotožnit se s její cestou k sebeuvědomění. Kniha vyznívá jako teze, kterou ostatně autorka definuje už první větou první kapitoly: „Těla starých žen doopravdy neexistují — je věková hranice, časově přesně neurčená, ale přesto pevná, po jejímž překročení přestávají být viditelná.“ Úvodní myšlenku pak každá z kapitol příkladně rozvádí: V první scéně si Marie skřípne ochablou, svaštělou kůži do zipu, ještě jako mladá a vdaná přikládá dlaň na rozpálenou plotnu, aby si potvrdila, že o svém těle vůbec rozhoduje. Je sice plachá, ale hned první den jako pečovatelka přilehne ke starému neznámému muži na postel a začne ho sexuálně uspokojovat. Neviditelnost těl stárnoucích žen symbolizují šedé myšky, jejichž mrtvolky kdosi věší na keře v parku, a tak dále. Záměrem je tu evidentně na problém poukázat, ztělesnit ho, najít pro něj sugestivní metafory.

Toto psaní *à thèse* nejdále dovádí Radka Denemarková v *Čokoládové krvi*. Hlavní postavy tu nevystupují jako životné, historické osobnosti, ale jako typizované symboly útlaku, ponižování a znásilňování (Božena Němcová), feministicky heroické revolty (George Sand) a maskulinní touhy po moci, cynismu, útlaku a přízemnosti (Rockefeller). Má to být „román témat, ne dat a jmen“, vysvětluje čtenářům autorka v závěrečné poznámce, aby její záměr správně pochopili. „Proti konvencím, proti těm, kteří mají moc a bojí se svobody.“

Za čtenářským úspěchem těchto románů nejspíš stojí fakt, že i většinová



společnost se skutečně více zajímá o hlasy utlačovaných. Nejspíš proto se také v recenzích na tyto tituly často ozývá, že jde o „zásadní bolestné téma“, „alarmující čtení“, vyzdvihuje se „psychologický ponor, který v české literatuře dlouho chyběl“. Ptát se v takovém kritickém kontextu po autor-ském výrazu nebo myšlenkové invenci pak často znamená projev necitlivosti, nebo dokonce zpochybňování samotného problému, estetství a povýšené literátství. Pokud však literatura nemá jen suplovat publicistiku a rozepisovat do šířky příběhy, které v posledních letech čím dál častěji přináší média a sociologové, měli bychom od ní žádat víc než jen společenské komentáře, k nimž se její hlavní proud v poslední době přiklání.

UČEBNICE, MANIFEST, PAMFLET

Typické je pro tento posun především mizení autorského stylu. Jednotlivé prózy se od sebe stylisticky liší asi jako televizní inscenace nebo omáčky ve školní jídelně. Kdyby si například někdo chtěl zopakovat literární hru, kterou kdysi provozovalo Radio 1 v pořadu *Čtení se strýčkem Míšou*, v němž posluchači měli podle krátkých úryvků určit autora, neměli by dnes ve většině případů šanci. Pojí se s tím i neschopnost mnoha autorů vyprávěné kondenzovat, najít pro myšlenku výstižnou zkratku, což v důsledku vede k otročké popisnosti a didaktismu, který se objevuje buď ve formě vysvětlujících komentářů, nebo v celkové kompozici a mnohdy přepadá až k moralizování.

Tendence čtenáře poučit je patrná především u *Těl* Kláry Vlasákové. Ať už v důsledku

zmíněné modelovosti scén, prvoplánových metafor nebo v pasážích, kdy vypravěčka téma vysvětluje, namísto aby je rozehrála skrze jednání postav. Její prózu navíc sráží místy sentimentální jazyk, kdy se Mariino srdce „doširoka rozevře jako květina v džungli“, „slunce jí vypálí cejch, kterého už se nikdy nezbaví“, oblékne se do „hřejivé, pevné, překrásné myšlenky jako do zářící zbroje“.

K blahosklonně vysvětlujícím komentářům sklouzává i Marek Torčík v jinak sugestivní autentické próze *Rozložíš paměť*, ve kterých čtenáře poučuje o zrodu předsudků, dědictví devadesátek nebo zhoubnosti kapitalismu. Jakub Stanjura ve svém jinak slibném debutu *Srpný* zpracovává nejednoznačnou situaci dívky, která neví, jestli trpí paranoiou, nebo manipulací ze strany své matky a později přítele. Namísto literární hry však čtenáře téměř nenechá v nejistotě. Většinu situací jako kdyby vystavěl podle psychologické příručky o gaslightingu, z jiné perspektivy postavy nepoznáváme. Kdyby pak čtenáři pořád nebylo jasné, o co tu běží, vysvětlí mu psychologický pojem nakladatelská anotace.

Radka Denemarková oproti tomu nijak nezastírá, že píše román *à thèse*. V poznámce na závěr čtenáři vysvětluje, že nepíše jen román, jde o „duchovní postoj ke světu“. Každý zvolený detail proto zploští, aby zapadal do její románové obžaloby, která od začátku do konce v různých variacích opakuje únavně schematickou tezi: soužití žen a mužů v posledních stoletích není nic jiného než dějiny ponížení, znásilňování a útlatku, což autorka ještě podtrhuje explicitními a zavádějícími komentáři a odkazy na současnou politiku a kulturní dění. Boženu Němcovou efektně zobrazuje, jak píše jednu ze svých pohádek, zatímco jí po stehnech stéká menstruační krev, během svatební noci je svým manželem v podstatě znásilněna, její sadistická babička ji v dětství bije a v jednom z aktualizáčních komentářů se od vypravěčky dozvíme třeba to, že „rodiče už nevodí děti na dětská hřiště, ale pořádají pro ně od školky soutěže krásy a drezurují jejich těla pro obchod s bílým masem. Big business“. Její román tak více než „duchovní postoj ke světu“ připomíná přepjatý pamflet, v němž pohoršeně rozvádí teze probrané mnohokrát v médiích a vybírá pro ně patřičně burcuující příklady. Namísto v současnosti je ovšem hledá v polovině devatenáctého století, což jí sice poskytuje přiměřeně emocionální střelivo, pálí však do slaměných panáků.

Že se přitom s pamfletickým žánrem dá nakládat podvratně a inspirativně, ukazují

břítka novela *Vyhoření* Petra Šestáka. I jeho vypravěč, cyklistický kurýr rozvážející jídlo, našťvaně pranýřuje současnou kapitalistickou společnost, tentokrát symbolicky ztělesněnou automobilem. V du-formě svého protivníka-motoristu neustále oslovuje, obrací se tedy i na čtenáře a atakuje každého, kdo vlastní automobil. Zloba a nesmiřitelnost kurýra postupně šíří a postava, která zpočátku vzbuzuje soucit — a jehož cyklistický džihád se zdá bohulibý —, se proměňuje v agresivního fanatika. Šestákův pamflet se tím stává víceznačnou alegorií, po níž zůstává víc otázek než jasných odpovědí. Šibalská volba přiléhavého žánru a nespolehlivého hrdiny autora zároveň brání před výtkami, že je šablonovitý a výkřiky cyklisty že jsou manipulativní — to vše lze připsat na vrub vypravěči, jehož schematický pohled na svět spolu se současnou společností Šesták kritizuje. Zatímco Denemarková ve svém pamfletickém stylu sahá k přepjatosti, patosu a moralizování, pro Šestákův výraz je typická sebeironie a sarkasmus, kterými se moralitě vyhýbá nebo ji zesměšňuje.

STYL ŽIJE

Loňské literární produkci tedy vládly především „tematické prózy“, vedle nich se však objevilo i několik debutů, které přinesly o dost zajímavější a podnětnější čtení. Typické je pro ně hledání svěbytného způsobu a výrazu, které myšlenkový obsah vyprávěného vystihují a zesilují. Navzdory dřívější výtce mezi ně patří Torčíkův autofikční román *Rozložíš paměť*, pro nějž



autor zvolil du-formu, jež mu umožňuje od vypravěče více odstoupit, sama sebe oslovovat, zkoumat, jak traumatická zkušenost pozměnila jeho vzpomínky, a zároveň suggestivně vtahovat čtenáře do bolestných obrazů dětství. A výrazný je i jeho lyricky věcný jazyk, prostý sentimentalitu nebo efektnosti, k nimž by jeho příběh mohl svádět. Torčík sám se sice vůči zařazení svého románu mezi autofikce vymezuje, zároveň však těžko popřít inspirační vzory (Lerner, Vuong, Louis). Navíc nebyť tohoto odkazu stvrzujícího upřímnost a autenticitu příběhu, možná bychom četli jeho prózu s menší naléhavostí a důvěrou. O tom, že do české prózy vstoupil výrazný autor, ovšem není pochyb.

Ještě silněji to platí pro rusistku Alenu Machoninovou, která se k autofikci naopak hlásí. Přístupuje k ní ovšem jinak, než bývá obvyklé. O svých prožitcích a zkušenosti vypovídá především skrze jiné — knihy, autory, osudy. Ve svém románu *Hella* se z útržků dopisů, úředních dokumentů, románů a vzpomínek blízkých až obsedantně snaží rekonstruovat osobnost bolševiky odsouzené židovky Heleny Frischerové, předobrazu postavy Ri z románu Jiřího Weila *Moskva-hranice*. Její próza se tak zpočátku tváří spíše jako dokument opletený aktuálními reportážními komentáři. Vzápětí se však proměňuje v osobitý literárně utopický projekt, v němž se autorka touží přiblížit druhému člověku a postihnout ho. Nálepka autofikce tak Machoninové neslouží ke stvrzení autenticity, uchopuje ji jako metodu, která jí umožňuje výstižně porovnávat a sdílet vlastní a Helliny životní zkušenosti, prožitek ztráty domova, atmosféru současné Moskvy a Moskvy třicátých let, podobu bolševického a putinovského režimu, tehdejší a nynější ruské společnosti. Pro autorskou skromnost, přesnost a čistotu jazyka a myšlení se její próza řadí k tomu nejlepšímu, co v loňském roce vyšlo.

Kdybychom si skutečně zahráli literární hru, v níž bychom podle stylu hádali autora vybrané knihy, těžko bychom se spletli u dvou jmen — Jindřicha Manna a Alexandra Staffy. První z nich je v české próze už známým autorem tří knih, navíc se slavným rodokmenem, na který média nikdy neopomenou odkázat, přestože autor se svými předky nemá literárně nic společného. Jeho styl je svou ironií, počouchlostí, až manýrismem blízký spíše Jiřímu Kratochvilovi. V aktuálním groteskním dvojrománu *Stříbrný kouzelník* zatím Mann dosahuje výrazového vrcholu, i když



kompozičně je jeho próza dvou emigrant-ských příběhů trochu přebujelá.

Alexander Staffa je naopak v české próze benjamínkem, přitom mu je sedmdesát šest let. Jako emigrant žije částečně ve Spojených státech amerických, Španělsku a Česku, žíví se jako konzultant při opravách lodních motorů. Literární zkušenosti sbíral jako asistent režie ve švýcarských a německých divadlech a americkém filmu. Podobně jako jeho kariéra je geograficky rozkročen i jeho román *Násilí*, jen přes druhou stranu glóbu — odehrává se během druhé světové války především na území takzvaných krvavých zemí Běloruska, Ukrajiny a Polska, kudy se fronta několikrát převalila tam a zpátky. Hrdinou je etnický Němec z Bukoviny, který na přání matky narukuje k SS a pasivně prochází válkou konfrontován nesmyslnými rozkazy a obrazy násilí, dokud se v Osvětimi nepotká se svou někdejší platonickou láskou, Židovkou Sarou, a nerozhodne se ji zachránit. Pokud byla u Manna řeč o přebujelosti, v případě Staffy se potýkáme přímo s džunglí motivů, postav a událostí, pro niž je potřeba nakreslit si mapu a vypsat jména postav a jejich vzájemných vztahů, abychom se neztratili. Bez ohledu na to se ale v české próze autor se zajímavějším stylem dlouho neobjevil a je tristní, že si ho literární kritika téměř nevšimla. (Patří se ovšem přiznat konflikt zájmů — autor tohoto textu Staffův román redigoval).

PERSPEKTIVY A SUGESCE

Na závěr zbývá zmínit ještě tři autory — dalšího debutanta Eliho Beneše, autora obsáhlé prózy *Nepatrná ztráta osamělosti*,

a dva spisovatele, kteří už sice jednu knihu vydali, ale druhým počinem svůj debut výrazně překonali: Michala Kašpárka a jeho novelu *Fosilie* a Alexeje Sevruka a jeho román *Evropanka*.

Kašpárek se knihou o střetu tří generací řadí k sociálně zaujaté próze a syžetem skutečně připomíná „katalog generačních nedorozumění“, jak v blurbu na obálce výstižně píše kritik Jan M. Heller. Svě téma autor nerozvádí dál než na hranici toho, co známe ze svých rodin nebo z hádek mezi konzervativci a levicí na sociálních sítích. Odlišné životní zkušenosti svých protagonistů — dědy, otce a dcery — zpodobuje autor věrohodně, aniž by je shazoval nebo zesměšňoval. Z jeho prózy je patrná snaha vcítit se do situace každého z nich a navzájem je bez předsudků konfrontovat. Už jen tím, že namísto jednoznačného vyznění živě simuluje dialog, který se z veřejného života vytrácí, přiměje čtenáře, aby postoje k daným tématům přinejmenším zajímavě nahlédl z různých perspektiv.

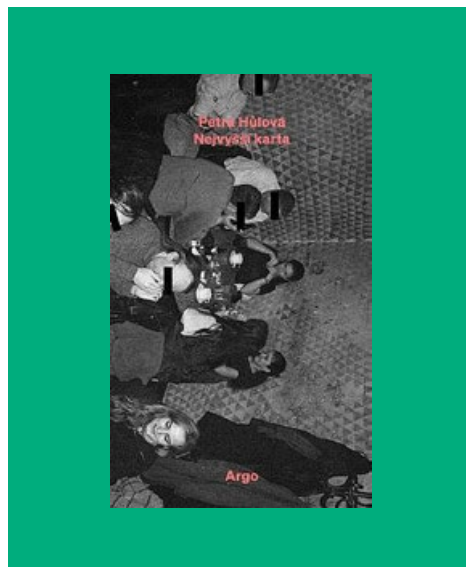
Nepatrná ztráta osamělosti Eliho Beneše se svým návratem do těsně poválečných dob může zdát ztělesněním oněch historických próz, jakých česká literatura přinesla už desítky. Obzvláště po přečtení anotace vystane obava, jestli nejde o další příklad, jak z nepopsatelného vyrobit srdceryvný mid-cult. Hrdinou je „židovský chlapec, který přežije vyhlazovací tábor i pochod smrti a vrací se do rodné Prahy na pokraji svých duševních a fyzických sil. Je však květen 1945, lidé radostně oslavují konec války a do této optimismem naplněné doby se návrat stínů z minulosti nehodí. Hledání



ztracené rodiny, přátel i lásky zavede hrdinu na nečekaně obtížnou cestu, na níž se musí vyrovnávat se svými traumaty, úzkostmi i nedůvěrou k okolnímu světu“.

Zprvu se realistický styl a lineární kompozice zdají skutečně až příliš fádni — Beneš svou prózu rozprostřel na pět set dvanáct stran. Postupně se však ukazuje, že rozsah je důsledek autorova pečlivého průzkumu, kterému věnoval několik let. Ostatně inspiroval se příběhem svého dědy. Historické kulisy a sociální kontext přibližuje věrohodně, přirozeně a plasticky, takže postupně ustupují do pozadí a proměňují se v projekční plátno, z nějž vyvstává především sugestivní a nadčasové zachycení existenciální situace člověka zbaveného všech jistot. Benešově próze by prospělo, kdyby autor ještě dokázal všechno více soustředit, zhustit, kondenzovat, ale třeba ve srovnání s historickými prózami Kateřiny Tučkové nabízí stylisticky i kompozičně o dost věrohodnější a sugestivnější literaturu.

Ještě nápaditěji s historickou prózou zachází Alexej Sevruck. Svou *Evropanku* píše jako přetržitý monolog, proud vzpomínek a zkazek, kterým babička Marie zasypává svého vnuka, jemuž vypráví o životě na ukrajinské Volyni. Autorovi se v ní podařilo stvořit nejuvěřitelnější a nejpodmanivější vypravěčku loňské prózy. A to díky bezprostřednosti, s níž svého vnuka oslovuje a nevědomky svědčí o lidovém antisemitismu, vztahových a etnických pŕtčkách, jak podmanivě vypráví o hrůzách hladomoru vyvolaných Ruskem i o fašistické minulosti některých ukrajinských jednotek, rivalitě mezi Poláky a Ukrajinci.



Občas do její promluvy sice pronikne soudobý výraz, ale neztrácí tím na přesvědčivosti. Je to působivá románová freska, kusá a roztráštěná, složená z detailů všedního života a příběhů velkých dějin. I vyprávění babičky Marie by sice slušelo, kdyby se nerozbíhalo tak doširoka a méně se cyklilo, ale nejspíš by tím zároveň ztratilo něco ze své osobitosti.

ZŮZENÉ MOŽNOSTI

Už z tohoto bilančního a nutně paušalizujícího přehledu je snad patrné, že rok 2023 byl pro českou literaturu zajímavější než několik předchozích. Do *Magnésie Litery* bylo sice přihlášeno o něco méně prozaických titulů (2023: 101 přihlášených, z toho 16 debutů; 2024: 84 přihlášených, z toho 24 debutů), výraznější byl ale loňský rok především žánrovou pestrostí — kdy naposledy se stalo, že by se naráz objevily pamflet, románový esej, autofikce a groteska? Objevili se autoři svébytného stylu a vyšlo hned několik suverénních debutů, z nichž nejméně tři (Machoninová, Torčík, Beneš) se řadí k nejzajímavějším prózám roku. Většinu sociálně zaujatých próz sice sráží publicistické nešvary a didaktismus, ale knihy Petra Šestáka nebo Petry Hůlové ukazují, že aktuální témata lze pojednat i provokativně, nejednoznačně a bez moralizování, které sice může být silnou stránkou autorů, ale nikoli literatury.

Oproti předchozím rokům je obecně patrný odklon od historické prózy k trauma zápletkám, které dominují především literárnímu midkultu (reprezentovanému tvorbou Mornštajnové, Dostálové,

Hanišové, Dvořákové, Tučkové a dalších), umělecká próza se více přesouvá k aktualitě, sociální zaujatosti a dá se předpokládat, že v následujících letech se budou objevovat další autofikce.

Z různých mediálních anket se zdá, že z hlediska čtenářské recepce se aktuálně nejvíce daří tematické próze. Otázkou ovšem je, nakolik takový výsledek odpovídá spíše výběru oslovených přispěvatelů (viz rozptyl mezi anketami *Lidových novin*, *Deníku N*, *Alarmu* a *Respektu*), jejich načasování do předvánoční doby, kdy některé tituly ještě nebyly publikovány nebo je dotčení nemuseli stihnout přečíst (Šesták, Denemarková, Machoninová), a nakolik zaujaly spíše zvoleným tématem než tím, jak jej zpracovávají.

Vedle toho může jít i o důsledek přiškrcování a omezování kulturních rubrik a redakcí v mainstreamových médiích, v nichž nezbyl téměř nikdo, kdo by současnou literaturu soustavně sledoval. Tamní editoři jsou závislí na externích přispěvatelích a knihám mohou v průběhu roku věnovat jen velmi omezený prostor. Ve výběru navíc podléhají *vox populi* sociálních sítí, kterým vládne algoritmická kultura. Ta sice nabízí spoustu nového, ale zaměnitelného obsahu a potlačuje vše odlišné a osobité. Většinovému čtenáři, který nesleduje literární časopisy, se tak stále zužují možnosti, jak natrefit na překvapivý a výjimečný titul, který by jinak nehledal nebo by ho nenapadlo vzít do rukou.

Autor je redaktor *Hosta* a porotce letošní *Magnésie Litery* za prózu.



Šeps

NABUBŘELÁ IDENTITA



Tereza Bonaventurová

Vizuálnímu smogu a často smutné podobě českého veřejného prostoru se věnuji už delší dobu. A pravidelně — podobně jako další, kteří se tématem zabývají — si potvrzuji názor, že je v této oblasti potřeba především trpělivá osvěta a dlouhodobé vzdělávání veřejnosti. Česká televize nedávno pustila do světa pořad *Identita — příběh českého grafického designu*, který se o to snaží. Zdánlivě.

Je nutno ocenit obrovské množství práce, které se za projektem skrývá. Respondentů, příkladů, vizuálních materiálů, témat a principů seriál ukazuje skutečně úctyhodné množství. Bohužel jsou však promíchány do freneticky stříhaného mišmaše, v němž se i při znalosti oboru nedá příliš zorientovat. Od samotných grafických designérů se pak málokdy dozvíme něco skutečně přínosného (naopak občas nadbytečně slyšíme jejich názory na politické systémy), průvodce pořadu Aleš Najbrt si polovinu času na něco utrápeně stěžuje a anonymní voiceover předkládá hodnocení a fakta bez potřebného kontextu. Více než trpělivé vysvětlování vidíme povýšené poučování. A když dojde na ankety z lidu, pořad se běžným občanům v podstatě nepokrytě vysmívá.

Série především neví, co vlastně je. Historický exkurz, současná reflexe, edukační materiál, názorová rubrika stárnoucích mužů nebo populárně naučná oddechovka. Je tímto vším dohromady a zároveň ničím. Divák kvůli absenci kvalitní dramaturgie začne mít po chvíli pocit, že na něj někdo jen naházal hromadu plakátů a letáčků ve snaze ho o(c)hromit. Celé to pak působí, jako když vám zfetovaný kamarád ve dvě ráno nadšeně ukazuje svoje práce a oblíbené věci svých kámošů a pak začne vykládat, co si myslí o komunistech. Může to být i docela zábava, ale moc si z toho neodnesete. A například podnikatelku na maloměstě, které by se exkurz do základů grafického designu patrně hodil nejvíce, to nejspíš dost vyděsí.

Identita tak především ukazuje a sama pomáhá dále prohlubovat obrovskou propast mezi předními grafickými designéry usalašenými ve svých vydesignovaných studiích se stylovými brýlemi v hodnotě průměrné mzdy a každodenní českou realitou. Samozřejmě neupírám nikomu právo natočit si stylový názorově vyhraněný dokument o vlastním oboru, ale pak bych se moc nezaklínala osvětou, protože v této podobě pořad širší veřejnost v lepším případě úplně mine, v horším vyložené popudí. A i bez ambice vzdělávat by si souhrnná reflexe českého grafického designu zasloužila soustředěnější podobu.

Televizní pořad je však součástí mnohem většího projektu, a tak kromě televizního cyklu vznikne také putovní výstava, kniha nebo film. Nezbývá než doufat, že ostatní výstupy projektu budou o něco přístupnější, méně nabubřelé a polarizační a budou mít pozitivní dopad i na běžnou veřejnost.

Autorka je výtvarná umělkyně a kurátorka.

Beat

PITCHFORK: POZNÁMKY POD ČAROU



Julia Pátá

Začátkem února vyšel v americkém časopise *The New Yorker* článek „Is the Media Prepared for an Extinction-Level Event?“, v němž novinářka Clare Malone líčila důsledky mediální krize otiskávající se na předních amerických mediálních organizacích a platformách. Navzdory velmi umírněnému a konstruktivnímu tónu textu se v převážně antagonistických komentářích pod příspěvkem začal vynořovat častý názor, že se čtenářstvo právem začíná odklánět od korporátních médií a volí nezávislé etičtější alternativy. Ačkoli tento argument není úplně neprůstředný hlavně z hlediska vlivu sociálních sítí na proměny mediální krajiny, po postupném zániku významných hudebních médií jako Bandcamp nebo Pitchfork, jak jsme je dosud znali, více než kdykoli předtím roste potřeba se ideově vrátit do starých časů blogosféry. A nadto zakládat nové, nezávislé, DIY platformy, které budou vyvažovat PRizaci kulturní publicistiky, jež hrozí například Pitchforku po čerstvě ohlášené fúzi s pánským magazínem *GQ*.

Eulogií na kultovní hudební web už vzniklo za poslední měsíc nadmíru a mezi ty důmyslnější patří například sloupek z pera Ezry Kleina pro *The New York Times* nebo novinářky Laury Snapes pro britský deník *The Guardian*. I u nás kontroverzní rozhodnutí vydavatelství Condé Nast, pod který Pitchfork spadl od roku 2015, neprošlo bez povšimnutí a možná v mnohých vyvolalo obavy z toho, že pokud zaměstnanci prominentní hudební platformy s velkou tradicí, čtenářskou základnou, a dokonce vlastním festivalem mohou takto lehce přijít o půdu pod nohama, tak sebepožíračný kapitalismus nešetří v důsledku nikoho.

Provozování publicistiky na vlastní finanční a energetické náklady se může z dlouhodobého hlediska zdát jako nevděčný úděl. Pořád věřím v to, že reflexe kultury je plnohodnotnou prací, z níž bychom měli mít příležitost důstojně vyžít, a přitom mít možnost vytvářet diverzifikovaný a nezávislý obsah, který podporuje zviditelňování menšinových hudebních projektů. Tak tomu bylo u často nechvalně kritického Pitchforku na přelomu milénia a později pod inovativním šéfredaktorským vedením Pujy Patel v desátých letech. Hudební žurnalistika bude ale bohužel kvůli stávajícímu vývoji v příštích letech pravděpodobně stále víc nevdělečná. Neobhájí zde podhodnocenou práci, přesto je nyní ve hře samo zachování hudebně-publicistického řemesla. Bez toho mála nadšenců stále vidících smysl v jeho kultivaci bude dříve, než najdeme řešení pro stabilizaci médií, odsouzeno k zániku.

Autorka je hudební a filmová publicistka.





JAKO BY MI NĚCO VYBOUCHLO V HLAVĚ

Václav Maxmilián

MAGIE PROBUZENÉHO KEJKLÍŘE

Adam Borzič

NENÍ SVOBODY BEZ POUT

Ondřej Pavlík

METAGENEALOGIE

Alejandro Jodorowsky

ALEJANDRO JODOROWSKY

Ilustrace Jan Juhaniak



Konec dvacátého století se nesl v duchu postmodernismu, přesvědčení, že za kulturou a uměním není nic víc než nekonečné permutace znaků a významů. Digitální revoluce toto pojetí jen potvrzovala. Naštěstí ne všechny popadl poststrukturalistický duch: pořád existují tvůrci, z jejichž díla i duše se magie nedá jen tak vyhnat. A Alejandro Jodorowsky je jejich králem.

O hrůze a smíchu, sexu a násilí, zrození a smrti, inteligenci a imaginaci a...

JAKO BY MI NĚCO VYBOUCHLO V HLAVĚ



Václav Maxmilián



Psát medailonek Alejandra Jodorowského je past. Jen výčet uměleckých forem, do nichž dloubl svým zvědavým, nenechavým prstem, vyčerpá předepsané znaky. A ve svých pětadevadesáti letech nepřestává být aktivní, nepřestává provokovat. Kdo je tento chilský mystik s pověstí francouzského umělce?

„Nic menšího než legenda,“ představil Alejandra Jodorowského v roce 2019 médiím na pražském Světě knihy Guillaume Basset. Potvrzením těchto slov bylo i to, že se Jodorowskému na zmíněné akci podařilo zastínit dva nobelisty, Herthu Müllerovou a Maria Vargase Llosu.

Není těžké uhodnout proč. Za svůj dlouhý život vystřídal nespočet uměleckých disciplín od pantomimy po filmovou režii, od poezie po komiksový epos. Mimoto je také šamanským léčitelem, vykladačem tarotu a duchovním guru. Jeho duchovní život se od chvíle, kdy jako třidvacetiletý odjel z Chile a začal překonávat rodinná traumata i životní a umělecké krize, neustále vyvíjel. Byly to především jeho filmy *Krtek*, *Svatá hora* a *Svatá krev*, jež z něj udělaly kultovní postavu půlnočního a undergroundového filmu, o čemž se dočtete více v následujícím článku tohoto tématu.

Pro spoustu diváků i čtenářů se však Jodorowsky stal zjevením až v roce 2013, kdy měl premiéru dokument Franka Paviche nazvaný *Jodorowského Duna*. Kdo se tehdy s Jodorowským setkal poprvé, musel nabyt dojmu, že jde o absolutního blázna. Nestačily jen ukázky z jeho předchozích filmů nebo megalomanský projekt rozmáchlé adaptace kultovního románu Franka Herberta. Dost nevšední byl i způsob, jak Jodorowsky na plátně komunikoval: tahal se za vlasy, poskakoval, používal podivné metafory: „Moje mysl byla ve vězení, moje ego, moje mysl — musel jsem ji otevřít!“, přičemž vášnivě gestikuloval. Nicméně v době uvedení dokumentu

byl tehdy čtyřiaosmdesátiletý Jodorowsky už kultovní filmař a slavný komiksový scenárista, kterého znali diváci a čtenáři po celém světě. Před diváky dokumentu se otevřel jedinečný svět jedinečného tvůrce.

Hlavním tématem jeho děl je především duchovní formování jedince. Hlavními prostředky jsou potom násilí, sexualita, fyzická proměna, cesta za pomstou a její vykonání a využití snové podstaty filmového umění, které se však u něj přelévá i do komiksů, divadla a prózy. V jeho dílech se totiž člověk dostává skrze násilí až na samotnou hranici lidskosti, díky níž je možné, aby se pozvedl na spirituální rovinu. Jodorowského díla jsou přeplněna odkazy na nejrůznější náboženství, tradiční rituály i ezoterické nauky. Využívá klasického židovského nebo křesťanského mysticismu spolu s příběhy a symboly východních náboženství, stejně jako alternativních spiritualit. V jejich uměleckém ztvárnění se dostává do krajín, které dokáže pochopit snad jen člověk, který sní.

POEZIE JE AKT!

Alejandro Jodorowsky se narodil v malém městečku Tocopilla v Chile. Jeho rodiče byli aškenázští Židé původem z Ukrajiny a jméno Jodorowsky přijali proto, aby zakryli svůj židovský původ, když Evropou prchali na Západ. Jodorowsky s barvitou imaginací popisuje celou tuto cestu z Východu na Západ ve svém románu *Kdeže to ptáček nejlíp pje* a v knize se přitom mísí

židovská mystika s magií latinskoamerických románů.

Jeho otec byl obchodník a svému synovi nikdy neprozradil, že je židovského původu. Alejandro byl kvůli svému vzhledu šikanován. Nevypadal totiž jako ostatní jihoameričtí chlápci — měl světlé vlasy, bledou pleť a obrovský nos, sám o sobě říkal, že si mezi ostatními připadal jako mutant. Určitá forma vyloučení se s ním pojila celý život, jelikož musel svou identitu vytvářet, a ne pouze nějakou přijmout.

Díky svému vyloučení objevil první magickou schopnost: čtení. „První slovo, které jsem složil — nebyly mi tehdy víc než čtyři roky — bylo slovo OJO [oko]. Když jsem ho vyslovoval nahlas, jako by mi najednou něco vybuchlo v hlavě. Tak jsem se zničehonic naučil číst. [...] Tento okamžik mě navždy poznamenal. Zaprvé proto, že rozšířil mé obzory tím, že mi představil ráj četby, a zadruhé proto, že mě oddělil od světa. Už jsem nebyl jako ostatní děti.“ Uchýlil se proto do vlastního světa a oddával se četbě a psaní poezie. Ve své autobiografii *Tanec realit* popisuje, jak vlastně veškeré události této doby, které jej nějak zasáhly, byly vždy něčím, co jej vyrušovalo od četby.

V devíti letech se rodina přestěhovala do Santiaga, hlavního a největšího města Chile. On však brzy otcův dům opustil a dělal vše pro to, aby se stal básníkem. Při jedné z rodinných hádek mrštil otec talířem s vajíčky po matce, ta se jim vyhnula a žlutky zůstaly viset z krajinky na obraze za matčinou hlavou. „Jako blesk z čistého nebe jsem objevil surrealismus.“



V uměleckých kruzích se brzy stal vyhlášeným pořadatelem básnických večírků, jež zaplňoval akty, které už tehdy připomínaly jeho psychomagickou metodu. Po jednom z takových večírků se spřátelil s básníkem Enriquem Lihnem, s nímž na nějakou dobu vytvořil básnické duo. Společně uvažovali nad básnickým jazykem, nad tím, jak používáme slova a jak nás tato slova často determinují v tom, jak myslíme. Došlo jim, že jen díky této zdeformované řeči žije celá společnost v situaci „nevědomé nekomunikace“. Snažili se místo takto deformovaného jazyka dát původním konceptům jejich pravý význam:

Místo nikdy: velice zřídka. Místo vždy: často. Nekonečno: neznámý rozsah. Věčnost: nemyslitelný konec. Jsem zklamáný: představoval jsem si to jinak. Víím: myslím. Zemřít: změnit formu.

Stejným způsobem vznikala i negativní vymezení: „Štěstí: být každým dnem méně sklíčeny. Odvaha: být méně zbabělý. Síla: být méně slabý.“ A podobně se snažili

osvobodit abstraktní pojmy představou jejich materializace:

Láska: cesta, na které nás stopy předcházejí, místo aby nás následovaly. Poezie: zářivý výkal ropuchy, která spolkla světlušku. Zrada: osoba bez kůže, která neustále skáče z jedné kůže do druhé. Radost: řeka plná hrochů otvírajících své modré tlamy, ve kterých vystavují na odív diamanty, jež vytáhly z bahna. Důvěra: tanec bez deštníku v dešti dýk.

Mnohem silněji ale cítili potřebu básnického činu a inspirací bylo básníkům i Marinettiho slavné prohlášení: *Poezie je akt!* Vytvořit poetický akt znamenalo vejít do reality a proměnit ji. Poetický akt musel být krásný, naplněný určitou snovostí a vytvářející jinou realitu, být cestou do jiné dimenze.

Prostřednictvím našich aktů jsme se snažili přinést důkazy nepředvídatelnosti reality. Na jednom setkání literární akademie jsme Lihn a já s výkřiky hrůzy

začali vytahovat z kapes mleté maso a bombardovat jím důstojné asistenty. Vznikla kolektivní panika. Pro nás byla poezie otrěsem, zemětřesením.

Skutečný poetický akt ale měl být manifestací kreativní energie, nikoli destruktivní, vandalský a násilný čin. Vždy měl měnit skutečnost v pozitivním smyslu, jak si uvědomili skrze jedno japonské haiku:

Student ukáže učiteli svou báseň:

*„Motýl:
odstráním mu křídla
a dostanu papričku.“*

*Odpověď učitele byla okamžitá: „Ne,
to není ono. Poslouchej:*

*Paprička:
přidám křídla
a dostanu motýla.“*

Jeho básnický druh Enrique Lihn však náhle zemřel. Jodorowsky cítil, že už mu Chile nemá co nabídnout a musí se přesunout do Evropy.

V roce 1952, když mu bylo dvaadvacet let, chtěl udělat tři věci: chtěl odjet na Sorbonnu a studovat u filozofa Gastona Bachelarda; chtěl navštěvovat setkání surrealistické skupiny Andrého Bretona; chtěl studovat pantomimu u slavného mima Marcela Marceaua. Když odjížděl z Chile, přes palubu parníku odhodil klíče i svůj adresář a odplouval úplně svobodný. Jakmile přijel do Paříže, začal pracovat na tom, aby si splnit tři vytyčené úkoly. Marceauovi navrhl, že pro něj začne psát metafyzickou pantomimu, čímž začala jejich spolupráce. Na Sorbonně studovat nemohl, protože neměl příslušné doklady, aby mohl navštěvovat univerzitu. Ale jelikož mu nezáleželo na diplomu a jednoduše se chtěl od tohoto vyhlášeného filozofa učit, chodil na Sorbonnu a poslouchal jeho přednášky. A nakonec se mu podařila i třetí věc: na Bretonovy surrealistické schůzky docházel dva roky.

JAKO ZÁBAVNÝ POHŘEBNÍ OBŘAD

Surrealistická skupina byla něco jako náboženství a André Breton byl její papež. Podle Jodorowského si v sobě nesl opovržení pro spoustu věcí: neměl rád science fiction, neměl rád detektivky, neměl rád hudbu, abstraktní malbu, pornografii a neměl rád módu. V době, kdy se s ním

Jodorowsky potkal, se dle jeho slov stal z vůdčí postavy surrealismu obyčejným maloměšťákem. V té době se také seznámil se skupinou Vysoká hra a obdivoval především život a dílo Reného Daumala. „Daumal objevil všechno to, co surrealismus nechtěl vidět. Daumal skutečně proměnil mou mysl.“ Jodorowsky se začal více přátelit s dalšími z mladších členů surrealistické skupiny, Fernandem Arrabalem a Rolandem Toporem, kterým rigidnost Bretonova surrealismu rovněž připadala omezující, a společně založili Panické divadlo.

Jodorowsky sepsal metodu Panického divadla do eseje z roku 1966. Toto divadlo se zakládá na dvou principech: panickém a augustovském, které jsou k sobě v opozici. Jeho pojetí má poměrně blízko k dualitě dionýského a apollinského principu podle Friedricha Nietzscheho. Jeden také představuje volnost a přitakání krutosti a nesmyslnosti života, zatímco druhý je racionalitou, střídmostí a soustředěním.

Mytologický bůh Pan je novým, živým a tvůrčím principem, tím, co si bere mladá generace, aby vyhnala z jeviště staré a mohla provést něco nového. U Pana absentují duality dobra a zla i krásy a ošklivosti, místo toho ale Pan navozuje dualitu hrůzy a smíchu. Cílem divadla je božská komedie, jež není únikem od skutečnosti, ale právě díky hrůze a smíchu vyvolává „u oběti trhlinu v hraničních oblastech vědomí, takže se pak toto vědomí působením hrůzy převrací do sféry nevědomí a prostřednictvím smíchu do samotného rozměru bytí“. Smích nesmí být pouhým únikem, smích boží je smích krutosti boha stvořitele, s jehož pomocí předává bůh Pan vědění.

Proti Panovi stojí augustovský princip. Jedná se o princip brzdící, zpomalující, ten, který naprosto uvolněného a svobodného Pana v jeho logických výstřednostech umravňuje a vytyčuje pro něj hranice. Stojí proti klaunům a proti bláznům. Je učitelem s nakrčeným čelem a rákoskou.

Tyto principy nejsou jen projevem nějakého uměleckého aktu, ale stojí podle Jodorowského za samotnou ontologií. Skrze Panické divadlo mají potenciál objevit povahu věcí jako takových tím, že zruší snahu slovy popsat bytí, a místo toho nabídnou metody tělesné integrace do světa. Jelikož hranice existence budou vždy přesahovat hranice vědomí, augustovské je to, co opevňuje hranice vědomí, a panické je to, co se snaží tyto hranice rozšiřovat až do samotné šíře existence. Augustovský princip představuje naše myšlení, bytí, zvyk

a sociální realitu. Panický princip je potom ten, který nás od tohoto vědění osvobozuje. Postupně se skrze něj zbavujeme vědění o věcech a zátěže, kterou mají předměty, když před nás předstupují. Ovšem na rozdíl od této epistemologie se Panické divadlo obrací do nás samých a snaží se odkrývat představy, jež máme o sobě, o vlastním egu, vzpomínkách, o vlastním obraze a vztazích, a snaží se nás od nich osvobodit.

Aby celý princip ještě lépe přiblížil, dává Jodorowsky na závěr eseje příklad se čtvrtkou papíru, kterou je možno skládáním převést do různých tvarů: motýla, slona, myši, jestřába. Pokud bychom ale chtěli z motýla vytvořit něco jiného, klidně i jiného motýla, je nejprve třeba dostat se postupným rozkládáním z nynějšího tvaru zpět do rozložené čtvrtky. Toto je přesně bytí, které se skrývá za vědomím, a je třeba se dostat do jeho výchozí podoby, abychom mohli vytvořit jakékoli další tvary.

Jodorowsky v šedesátých letech žil v Mexiku a deset let zde vedl divadlo, v němž uplatňoval panickou metodu (ať ve svých hrách, či inscenacích), a natočil i své první filmy. Sám uvedl sto představení a jeho vlastní hry byly často reakcí na hry jiných autorů, které viděl nebo sám režíroval. *Služky* Jeana Geneta (kde se

na scéně pohybují pouze dvě ženy a o třetí jen neustále mluví) jej inspirovaly ke hře *Tři stařeny*. Hra *Nekonečný sen* je inspirována *Snem* Augusta Strindberga, *Zaratuštra* byl pokus o dramatizaci knihy *Tak pravil Zarathustra*.

Podle Jodorowského lidé chodí do divadla, protože zběhli ze mše, a jelikož moderní člověk ztratil svůj kontakt s bohem, potřebuje obřad. Divadlo, které „nezačíná a nekončí, děje se od nepaměti a bude pokračovat, dokud zde budou lidské bytosti: to je tajemství divadla“. Jodorowsky proto od divadla vyžadoval, aby to byl zábavný pohřební obřad, v němž diváci pohřbí své ego. Už v divadle se tak pro něj stala podstatná i jeho studia náboženství a religiozity. Náboženské obřady a rituály často fungovaly jako typ performance. Toto nové divadlo stále využívalo některé ideje surrealismu, ale užívalo je v odlišné perspektivě — v přerodu, v navození volné imaginace, v šokující otevřenosti. V jeho dílech z této doby se postavy neustále proměňují a střídají své role, aby skrze tyto proměny mohly transcendovat role zažité. Stejným způsobem funguje i jeho terapeutické divadlo, v němž celá rodina hraje proměňující se role, aby dokázali jeden pro druhého najít chybějící vazby (hra *Panický kabaret*).

Podle Jodorowského lidé chodí do divadla, protože zběhli ze mše, a jelikož moderní člověk ztratil svůj kontakt s bohem, potřebuje obřad.

ZBOURAT ZEĎ MEZI VĚDOMÍM A NEVĚDOMÍM

I v Jodorowského komiksech nacházíme to, co vytvářel už jako mladík při psaní poezie, i později v koncepci Panického divadla. Postavy jeho komiksů procházejí po psychedelické iniciaci duchovním vývojem, transcendují do jiných rovin vědomí, kde komunikují s duchovními bytostmi — s duchy, s mrtvými, s bohy. Stejně tak spiritualita probíhá na základě transpozice do těchto světů. Spirituální cesty, které v jeho dílech zakouší postavy, souvisejí s proměnou a k těmto proměnám a cestám dochází nej-různějšími způsoby. Proměny se projevují i v očekávání při našem čtení. Jeho nejznámější komiks *Incal* začíná jako detektivka drsné školy umístěná v kulísách techno sci-fi, ale postupně se proměňuje ve spirituální cestu za hledáním podstaty a boha.

I když už během svého pobytu v Mexiku kreslil a psal krátké komiksy do novin, prvním skutečným komiksovým dílem byla útlá knížka *Oči kočky* z roku 1978. Jodorowskému bylo tehdy čtyřicet devět let a vstoupil tak do úplně nového světa. *Oči kočky* vznikaly v pauze při přípravách *Duny*. Bylo to první společné dílo, jež vytvořil s francouzským kreslířem Jeanem Giraudem, jenž svá sci-fi díla podepisoval jako Moebius (a pod tímto jménem je zná celý svět). Jodorowsky si tehdy pohrával s myšlenkou, že je třeba přijít s komiksovou revolucí, a v tomto ohledu je i toto drobné dílko skutečně revoluční. Tehdejší komiksovým pravidlem totiž bylo dodržování šesti komiksových panelů na jedné stránce. *Oči kočky* pracují tak, že každá stránka je samostatný panel.

Spojení s Moebiem se vyplatilo. Jodorowsky prohlašoval, že mají takový úspěch, protože jsou oba stejně talentovaní. Kdyby jeden musel dohánět druhého, vždy by z toho vzniklo slabé dílo. Přestože si je každý spojuje do autorské dvojice, společně vytvořili vlastně jen velmi málo komiksových děl. *Očím kočky* podobné dílo *Andělské dráčky*, a především legendární komiksově série *Incal* a *Šílená ze Sacre-Coeur*.

Pro Jodorowského bylo psaní komiksů jako psaní románů na pokračování. Jen nemusel zůstat pouze u jednoho příběhu, protože proces přípravy komiksů byl výrazně pomalejší než psaní románů. Scénář, grafické návrhy, diskuse nad změnami a až poté následovala skutečná práce výtvarníka. Ta byla často zdoluhavá, a dávala tak scénáristovi dostatek prostoru realizovat své příběhy jinde. *Incal* vznikal dlouhých

devět let a vycházel mezi lety 1980 a 1988. Následující díl *Před Incalem* ihned navázal a vycházel mezi lety 1988 a 1995, ale už tehdy si Jodorowsky uvědomil potenciál celého světa, který stvořil. V bočních příbězích se tak začalo rodit Jodoverzum, svět spojující mystiku, sci-fi, detektivky drsné školy, mytologie a technologie. Opusem magnum se stala *Kasta metabarónů*, snad nejobsáhlejší Jodorowského dílo, které vycházelo mezi lety 1992 až 2003. Ve stejné době ale Jodorowsky psal scénáře i pro série *Měsíční tvář*, *Technokněží*, *Diosemanta*, *Bouncer* a *Bílý Láma*, na nichž pracoval se špičkovými francouzskými výtvarníky.

Jak už jsem řekl, jedním z nejvýraznějších témat celé Jodorowského tvorby je spiritualita. Projevuje se jak v rovinách materiální religiozity, kdy se setkáváme s kultovními předměty, sakrálními stavbami, náboženskými texty, stejně jako s postavami kněžích, spolky kultů a věřících, tak i s transcendentním, které překračuje běžnou materiální či racionální zkušenost a přenáší vyvolené do hlubin nepoznaného. Křesťanství, kabala, buddhismus, taoismus, zen, chasidismus, učení Čtvrté cesty, tantra, ale také alchymie, tarot a jungovská psychoanalýza. To všechno Jodorowsky poctivě studoval a všechno mu v komiksech slouží jako nástroje, s nimiž obohacuje své fikční světy.

Do spirituální roviny se jeho postavy velice často dostávají už výše naznačenými cestami, které nejsou lichotivé a často ani meditativní. Otázky násilí, moci, vykoupení, očištění, zbavení se ega, pomsty a jejího naplnění jsou témata, jež nacházíme prakticky v celé jeho komiksově tvorbě. Světy, které si volí, jsou povětšinou alternativami k našemu světu. Obrací se k fantasy a sci-fi nebo i do historických epoch Divokého západu nebo starověkého Říma. V komiksově sérii *Borgiové*, která je zaměřena na celý rodový klan Borgiů, nám ukazuje „všechny možné ohavnosti tehdejší doby, která se ale ráda prezentovala jako zbožná“. Komiks je plný mučení, násilností, sexuálních orgií všeho druhu, především incestu, jež ukazuje odvrácenou, i když ne úplně historicky přesnou tvář této doby a papežského majestátu.

Jelikož násilí a sexualita, stejně jako duchovní hledání a proměna, jsou přítomny ve všech dobách i podobách, jeho dílo často jen mění kulisy, aby vyprávělo ten stejný příběh (srovnejme *Bílého Lámu* a *Technokněží*). Soudobých děl u něj najdeme skutečně málo a mezi ty nejvýraznější rozhodně patří třísvazkový komiks *Šílená ze Sacre-Coeur*. V komiksu se

profesor filozofie Manguel stane nástrojem sekty vyznavačů příchodu nového světového uspořádání, když jej jeho studentka začne zbožně uctívat s tím, že potřebuje jeho semeno, aby mohla přinést světu spásu. Jodorowsky ke knize poznamenává, že příběh vychází z jeho vlastní zkušenosti. „Ta žena byla dva roky mou milenkou. Zúčastnila se jedné mé přednášky o tarotu a psychomagii, kterou jsem měl v Paříži na univerzitě v kampusu Jussieu. Měla bludy, že jí udělám dítě, a to se stane reinkarnací Ježíše Krista. Její šílenství mi bylo inspirací.“ Proto je *Šílená* stejně jako některé jeho filmy a romány magickou imaginární autobiografií. V postavě profesora Manguela čteme obsese samotného Jodorowského, ať už po stránce sexuální, nebo filozoficko-mystické. Manguel v závěru komiksu absolvuje rituál podobný ayahuaskové ceremonii, kdy se mu nejprve uvolní útroby, aby poté zažil kosmické vize o svém vlastním soudu.

ZEMŘÍT: ZMĚNIT FORMU

Jak zjistil už jako mladý básník, slovo zemřít nemá ten správný obsah. Lepší než přemýšlet o smrti jako o konci je myslet o ní jako o změně. V Jodorowského dílech má zásadní význam dosažení určitého stupně duchovního vývoje — duchovní čistoty, nebo obrácení, skrze něž se potom obrací hrdina do nového životního období, otevírá před sebou nový život, který se často velmi odlišuje od toho, co zažíval dosud. Tělesno je jednou z těch částí, kterou je nutno překonat. U Jodorowského je tělo zpomalující a klade překážky. Skrze násilí a sexualitu zachází člověk se svou jedinou tělesnou materií — napíná ji, a tím zkouší její možnosti. Skrze sexualitu pociťuje slast, násilí je projevem moci a touhy. Obě jsou východiskem tělesného, ale zároveň jsou na okraji duchovního.

Smrt není výsledkem násilí, smrt u Jodorowského nefunguje jako něco, co je třeba překonat, čeho je třeba se obávat nebo co je třeba popřít. Je příležitostí k přerodu. Každá smrt je vždy proměnou a nalezením nové podoby. Jedna z nejkrásnějších scén komiksu *Bílý Láma* (což je mimochodem výtvarně jeden z nejúžasnějších komiksů, které jsem kdy četl, o což se postaral Georges Bess) vypráví o setkání s Yettim. Yetti popisuje protagonistovi, že on jako jiná bytost než člověk má také jiné vnímání času. Zatímco jemu neuběhla ještě ani třetina života, jeho přítel Láma už prošel mnohými reinkarnacemi, a Yetti tak vždy

musel čekat v osamění, než se mu vrátí paměť na minulé životy a vyhledá jej. Konec proto není konec, ale je to vždy nový začátek. Postavy procházejí duchovní smrtí, aby se proměnily v něco jiného.

Nakonec nejlepším příkladem může být Jodorowsky sám, jelikož svůj vlastní život proměnil mnohokrát. Opuštěním Jižní Ameriky, pobytem ve Francii a následným zaujetím pro divadlo. Svůj první film natočil v necelých čtyřiceti letech a svůj první komiks napsal téměř v padesáti.

Může se zdát, že v tolika oborech nemůže jeden člověk vyniknout, ale Jodorowsky je zvláštní případ, jelikož ve dvou z nich (komiks a film) se pohybuje na světové úrovni, což stvrzuje i tím, že tvoří jak v rodné španělštině, tak v přijaté francouzštině.

Základem celého jeho života a díla je svoboda, která mu dovolila dělat přesně to, co chtěl, a která mu v mnoha projektech také bránila. Skutečnou svobodu ale spatřuje v osvobození se od minulosti. „Musíte se osvobodit od rodiny, národnosti,

definic. Nejsem tohle nebo tamto, mohu být čímkoli, jsem multiplicitou.“ Podle svých slov si jeho jméno v různých jazycích vyslovuje každý po svém, nepatří k žádnému náboženství ani politické straně. „Studoval jsem na univerzitě filozofii a matematiku, dějiny fyziky a málem jsem u toho zemřel. Tohle je cesta intelektu, ale já byl v té době už dost inteligentní. Vybral jsem si imaginaci.“

Autor je redaktor Hosta.



MAGIE PROBUZENÉHO KEJKLÍŘE



Adam Borzič

Jodorowského duchovní vesmír, to je cirkus plný rozmanitých kouzel, šelem proskakujících hořící obruče, klaunských snů, naléhavě pravdivých a moudrých vhledů muže zamilovaného do světa. Polem této magie emanující z duše geniálního umělce-klauna-léčitele je život ve své štiplavosti, pestrosti a protikladnosti. Jeho šapitó drží sloupy experimentálního umění a psychoanalýzy, zatímco na druhé straně ho podepírají magické a mystické stezky. A mezi těmito póly se odehrává alchymický proces — rodí se vědomá duše.

Jodorowsky to ostatně dávno přiznal: ve svém kultovním filmu *Svatá hora* nás divoce a současně rafinovaně provedl surrealismem a magií, alchymií a tarotem, astrologií, sociální kritikou a psychedelickou scénou, abychom dospěli k výbuchu zenového smíchu, který odhaluje vpravdě filmovou šalebnost duchovní cesty i vlastní existence: vždyť to byl jenom film! Kejklení vždy patřilo k magickému chápání univerza. Alejandro Jodorowsky je však kromě kejklení také mág léčitel.

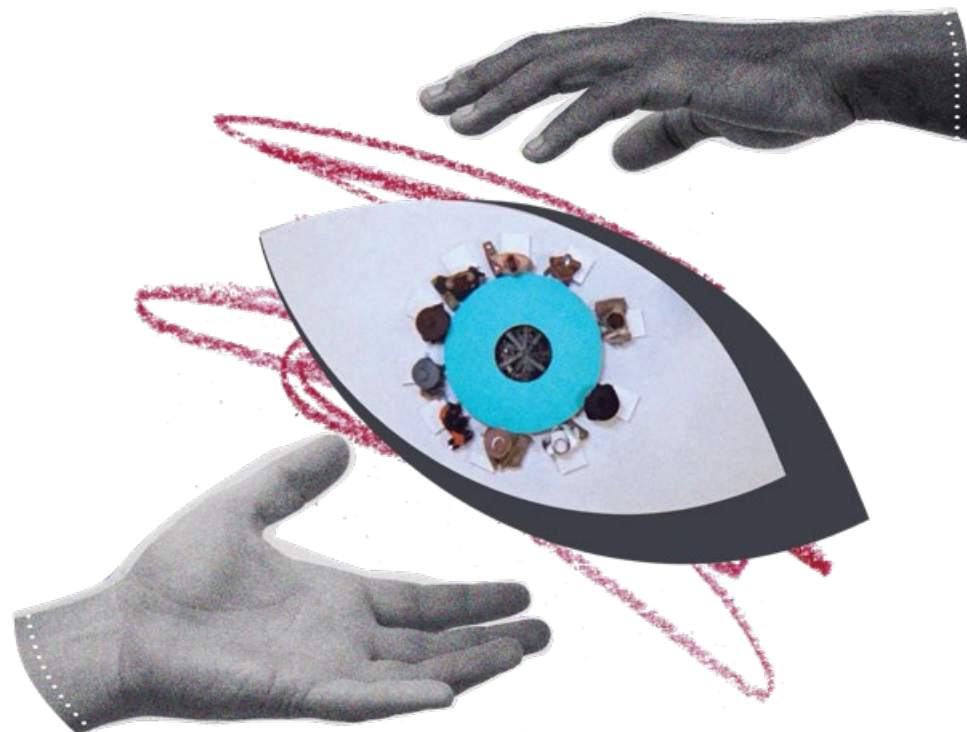
TANCE REALITY

Pochopit jeho spiritualitu znamená zúčastnit se jeho poeticko-magického experimentu: vnímat a poznávat svět čidly okouzlení a přetvářet sebe i realitu tvůrčím aktem komunikujícím s nevědomím. Realita čaruje. Víří. Rotuje. Ožívá významy, prolíná se s naší niterností, rozrušuje hranici mezi vnějším a vnitřním. Ostatně na počátku jeho cesty stojí básnický akt. Così v Jodorowského šílené luciditě odpovídá rimbaudovskému rozrušování všech smyslů, je to obdobně smělé pronikání svítání.

Když Alejandro vzpomíná na svého přítele, chilského básníka Enriqua Lihna, zavede nás v *Psychomagii* na překvapivě přímou cestu:

Například jsme se s Lihnem rozhodli, že budeme chodit přímo a bez zatáček. Šli jsme takhle po ulici a v přímé trajektorii naší cesty stál strom. Neobešli jsme jej, ale namísto toho jsme vylezli do koruny, aniž bychom přerušili hovor. Když nám zkřížilo cestu auto, přešli jsme po jeho střeše. Na konci ulice jsme zazvonili na zvonek, vešli jsme hlavním vchodem do domu a na druhé straně vylezli tak, jak to šlo, třeba oknem.

Žonglování s realitou prostřednictvím poetických, panických i psychomagických aktů se stane Jodorowského osudovou cestou. Narušování a rozrušování konceptuálního vědomí vede vždy k jinému čtení světa. Abych napsal tento text, potřeboval jsem nutně jeho biografii *Tanec reality*. Tu neskutěnou snůšku jeho snových, uměleckých a duchovních toulek — to cestování v čase, který se sám přetváří a stává tekutým sklem prostoru —, z níž jsem chtěl odcitovat svou nejmilovanější pasáž. Četl jsem *Tanec reality* před pár lety, pak ji někomu půjčil a zapomněl jako obvykle komu. Musel jsem se proto obrátit na přítele, s nímž jsem kdysi prožil vášnivý milostný vztah



a o kterém jsem věděl, že knihu vlastní. Domluvili jsme se, že mi ji nechá na vrátnici Ústavu pro českou literaturu, kde sídlí také *Tvar*. Když jsem si knížku vyzvedával, zarazila mě velikost balíku, v němž se měla nacházet.

Když jsem balík rozbalil, byla v něm vedle *Tance* i kniha Thomase Moora *Duše sexu*, kterou jsem zřejmě onomu příteli kdysi půjčil. V ten okamžik mnou projela mrazivá, ale současně euforická světelná vlna a já si v záblesku vteřiny uvědomil, že se mi právě *vrátila duše sexu*, jež se dlouho toulala ztracená kdesi v zahradě vzpomínek. Právě jsem si přečetl vzkaz napsaný siločarami vesmíru. Po dlouhých letech pokusu léčit své trauma jsem věděl, že je to pravda. Duše sexu se mi vrátila. To je psychomagické čtení událostí. Předpoklad Jodorowského metody porozumění. *Tanec reality*.

Abychom Jodorowského pochopili, je třeba se cvičit v synchronicitách a současně nebláznit, ponechat si humor, odstup, ironii a především vícestančnost. Tento jemný dotek transcenduje i magii a symbolický vesmír. S Jodorowským musíme přeskakovat z roviny na rovinu. A pak se

vyhrbit jako kočičí hřbet. V tomto kmitání mezi mystikou a šokem, mezi magií a skepsí se rodí vize emancipace lidského srdce, které se rozhodlo život plně milovat. Magie je umění lásky, umění spojování, napsal Marsilio Ficino, jiný mág, florentský novoplatonik.

Možná to byl pták sněžený zaživa jedním šílenecem v rámci nějakého panického happeningu, který našeptal Alejandrovi příklon k magii srdce, možná to bylo poznání, že lidské srdce, když osvobodíme jeho představitost, může vyzvrátit všechny zbytky krvavých traumat, třísky a maso, všechnu tu bolavou krajinu bytí, z níž se někdy rodí násilí a zlo. Otřes, že lidská představitost může dospět k destrukci, i fascinace životem v jeho otevřenosti jej přivedly k terapeutickému pojetí umění a tento probuzený zájem o léčení duše později vedl rovněž k objevu tradičního léčitelství, čarodějnictví a šamanismu.

ZROD PSYCHOMAGIE

Nicméně milosrdenství objevil Jodorowsky mnohem dříve. V *Tanci reality* nám líčí

jeho zrod hned na začátku v kapitole věnované dětství. Alejandro-Lvíček se vydá k oceánu, aby do něj házel kameny a svým hněvem netvora vyzval na souboj. Ale vlny se začnou mohutně zvětšovat a on uvěří, že je to zuřivá odpověď oceánu. Lvíčka se v jeho násilném počínání pokusila zadržet bezdomovkyně Královna pohárů, přezdívaná tak, protože „často opilá s ošuntělou mosaznou korunou vrávorala ulicemi“. Marně. Nakonec rozrušený oceán vyvrhne na břeh tisíce polomrtvých sardinek. A Královna pohárů na Alejandra zakřičí: „Ty malý vrahu, svým týráním oceánu jsi zabil všechny sardinky!“

Každá ryba svým pohledem plným agonie usvědčovala malého násilníka. Házel je zpátky, ale oceán vždy vychrstnul na břeh další. Pak si sardinek povšimli racci a mohla začít iniciace:

Svět mi nabídl dvě možnosti: buď trpět trýzní sardínek, nebo se radovat z euforie racků. Ve chvíli, kdy jsem uviděl skupinu chudých lidí, mužů, žen i dětí, kteří

s obrovským nadšením zahnali ptáky a do poslední sesbirali všechny ryby, přiklonil jsem se k radosti. Poté přišel smutek. Uviděl jsem racky, jimž byly odepřeny hody, jak zklamaně klovou do písku a hledají poslední kousky šupin.

Ve své naivitě jsem si uvědomil, že v této realitě, kde jsem se já Pinocchio cítil jako cizinec, spolu všechno navzájem komunikuje prostřednictvím husté sítě utrpení a radosti. Neexistují příčiny bez významu; každá akce vyvolá důsledek, který se rozšíří až na samotné hranice prostoru a času.

Toto moře ryb uvězněných na mělčině mě ovlivnilo natolik, že jsem začal vnímat chudáky obývající ghetto La Manchuria, místo s chatrčemi z rezavých plechů, kusů kartonu a pytlů od brambor, jako sardinky na suchu a nás, vyšší třídu tvořenou obchodníky a funkcionáři elektrárenského podniku, jako nenasytné racky. Tak jsem objevil milosrdenství.

Ze všech forem Jodorowského léčitelského umění, jež zahrnuje tvorbu kultovních filmů a komiksů, radikálního divadla a efemérních happeningů, tanečních vystoupení, básní a knih, tarotových karet a výkladů snů, je jeho specifickou královskou disciplínou psychomagie. V ní Jodorowsky propojil světy terapie, psychoanalýzy, hlubinné psychologie, umělecké performance a tradičních technik magie a léčitelství.

Na zrod psychomagie vrhá svůj stín fascinující i poněkud děsivý svět mexické lidové magie a léčitelství. Ztělesňovala jej Pachita, mocná léčitelka, která někdy holýma rukama vytrhávala orgány, živá tlukoucí srdce a měnila je za nové zdravé orgány. Jodorowsky byl asistentem této ženy, jejíž léčebný duch se jmenoval poněkud zlověstně Bratříček. Ve věci takzvané objektivní těchto jevů byl původně agnostikem, ale skrze tyto zkušenosti dospěl k pochopení šamanského rozměru skutečnosti:

Nikdy jsem netvrdil, že Pachita prováděla opravdové operace, ale neříkám ani opak. A nakonec jsem došel k závěru, že na tom nezáleží. To, co nás zneklidňuje, je ve skutečnosti naše vlastní víra v „objektivní“ svět, naše moderní mentalita, která si říká racionální. Pořád se tváříme jako distancovaní pozorovatelé jevů, které pokládáme za vnější a jejichž fungování chceme mapovat ve zřetelných obrysech. V rámci šamanské mentality k podobným problémům vůbec nedochází. Nenacházíme tu ani pozorující subjekt, ani pasivní objekt — jediné, co existuje, je svět, sen hemžících se znaků a symbolů, pole vzájemných interakcí, kde se stýkají nejrůznější síly a vlivy.“ [Psychomagie]

Pachitina léčebná kouzla měla poněkud drsný ráz, některá pak i zamýšlený či nezamýšlený psychomagický účinek: jednomu muži Bratříček poradil, aby si pořídil krysí exkrementy, vymočil se na ně a vzniklou pastou si pomazal hlavu. Pak mu měly začít růst vlasy. Paradoxně když muž sehnal po jistém čase krysí exkrementy a vymočil se na ně, objevil, že mu jeho pleš přestala vadit. Smířil se s ní.

JAZYK NEVĚDOMÍ

Jodorowsky se při tvorbě psychomagie Pachitou a jejím léčitelským uměním inspiroval. Svou léčitelskou praxi obrátil směrem k duši. Poučený psychoanalýzou i hlubinnou psychologií začal vytvářet



na míru šité magické akty, které vznikaly z důsledného a důkladného terapeutického rozhovoru s léčenou osobou. Jodorowského pacienti museli daný akt vykonat, následně popsat jeho průběh a účinky. To byl jediný mistrův honorář.

Jodorowského klienti a klientky pomazávali medem klavíry, pohřbívali menstruační krví nasáklou bavlnu, kopali do hrobů a následně je usmířeně pokrývali květinami. Neobvyčejně zvláštní je psychomagický akt předepsaný ženě, které se neustále točila hlava. Jodorowsky jí poradil, aby vložila nohy mezi stehna jiné ženy a třela se o její pohlaví. Následný komentář je neméně pozoruhodný:

Provedení tohoto aktu u ní spustilo záchvat pláče, následovaný uzdravujícím prozřením. Její nevolnosti měly symbolický smysl: měla strach, že bude pohlcena svou matkou, strach ze vztahů s druhým pohlavím a tak dále. [Psychomagie]

Za zvlášť nádherný pokládám psychomagický akt, který předepsal ženě, jejíž otec spáchal sebevraždu a jejíž mentálně nemocná matka zemřela o několik týdnů později. Tato žena se dusila životem a občas přemýšlela o sebevraždě kvůli finančním problémům. Alejandro jí předepsal, aby šla do domova důchodců, koupila tučet pomerančů, rozdala je dvanácti seniorům a s každým z nich mluvila dvanáct minut. Pak mu měla zavolat a sdělit své pocity. Jacqueline pochopila, že pomeranče symbolizují plodnost a domov důchodců svět jejích rodičů, dvanáctka tarotovou kartu Viselec a rozhovory ji měly dovést k přijetí otce. Jacqueline tento akt vykonala, prošla sférou bolesti spojenou se stářím a mentálními poruchami a vynořila se mnohem živější. Pocítila „lásku, která nás všechny obklopuje“. Poté ji Jodorowsky vyzval, aby v sobotu na stejném trhu, kde koupila pomeranče, koupila jeden obzvlášť velký a pak si ho šla sníst na schody ke kostelu. Pomeranč se rozhodla sníst ve 13.12 za dvanáct minut. Takto ve svém dopise Jacqueline popisuje další průběh aktu:

Ve 13.12 začal můj nádherný obraz tím, že jsem se rozloučila se svým hltavým já, abych mohla prorazit směrem k celkové proměně. Začala jsem si vychutnávat první čtvrtku. Svůj pocit v tu chvíli nikdy nezapomenu a cítím ho i nyní, když píšu tyto řádky. Pustila jsem se do další čtvrtky a jedla jsem ji v pomalých pozvolných soustech.

Cítila jsem hluboké pohnutí, dovolila jsem si plakat a byly to slzy štěstí. V tu chvíli jsem pochopila, že jsem všechno udělala dobře, a poprvé v životě jsem sama sobě dovolila žít. V ústech jsem vychutnávala život, život vstupoval do mě a vklouzával mi do krku. Velmi výrazně jsem cítila, že jsem si předtím odpírala něco velmi důležitého. Určitě to byl právě život... Pochopila jsem, že dveře k Bohu pro mě byly vždycky otevřené, to jen já jsem si je zavírala. Cítila jsem se v plném obecenství s Bohem.

Psychomagické akty jsou formou komunikace s nevědomím. Jodorowsky pochopil, že naše zranění leží v oblasti za naší konceptuální myslí a racionalitou, léčit traumata a vnitřní bolesti znamená navázat spojení se světem uvnitř, v záhybech emoční bolesti. Rituální akty, v nichž se setkává poezie, divadlo a magie, jsou jazykem nevědomí. Odtud jejich léčivý potenciál.

POMÁHAT BOHU

Měl jsem tu čest Jodorowského nepřímo sledovat. Moje statečná klientka, hudebnice Terezie Kovalová, která mi dala svolení tento příběh zveřejnit, se v procesu naší terapie rozhodla, že Alejandra Jodorowského vyhledá a nechá si od něj předepsat psychomagický akt, který měl pomoci uzdravit rodinnou zátěž a navrátit radost z tvorby. Samo toto rozhodnutí již bylo psychomagickým aktem, a tak i cesta k jeho naplnění. Jodorowsky již delší dobu vzhledem ke svému kmetskému věku psychomagické zakázky nepřijímá, svůj čas si úzkostlivě střeží. Přesto po měsících nepřetržitého úsilí, nejrůznějších koincidencí a synchronicit se Terezie k Alexandrovi probojovala, akt obdržela, zahrála přitom Jodorowskému na cello a ještě po cestě stačila změnit svůj život o sto osmdesát stupňů. Jsem vděčný, že jsem se její magické pouti ke Kejklíři mohl coby pozorovatel účastnit. A sledovat i další odvážné cesty uzdravování.

Jakkoli Jodorowsky užívá magii v kontextu svérázné psychoterapie, která se dnes těší už i zájmu odborné veřejnosti, nelze pominout jeho skutečnou afinitu k magii. Takto se vyznává v rozhovoru s Javierem Estebanem:

Magie není pověřivost, magie je přirozenost světa. Svět není logický ani racionální, je magický a mezi všemi událostmi je úzký vztah: proto jsem svou

knihu nazval Tanec reality (La danza de la realidad), protože veškeré události jsou provázány, čas není lineární, někdy se následky projeví dříve než příčiny, existují mystéria... [...] Svět je jak tím, co se ukazuje, tak tím, co zůstává skryto. Svět je tím, co je, tak tím, co není. Svět je také tou možností, která se nám ukazuje, tak nekonečnými možnostmi, které se nám skrývají. [Psychomagie]

Při četbě této pasáže jsem si vzpomněl na Ficinovu definici mága jakožto *mundicoly*, toho, kdo kultivuje svět. Alejandro by řekl, že mág imaginací kultivuje svět. Touto vizí možná bezděčně a možná vědomě navazuje ještě na jiného mága, který s obdobnou vehemencí léčil své bližní, velkého Paracelsa, jenž evokoval hvězdu imaginace, která září v člověku. Od psychomagie Jodorowsky přechází po mostě snění do šamanských oblastí a čiré mystiky. Za „konstruktem Boha“ se nachází božské vědomí. A překvapivě říká téměř stejnou větu jako evangelický teolog a mučedník, hlasatel dospělé víry Dietrich Boenhoeffer: „Jestliže existuje Bůh, pak jsme tu, abychom mu pomohli.“

Jakkoli čerpá z různých tradic, je Jodorowského magické vědomí buřičské a v posledku vůči náboženstvím skeptické, obecně pak vůči ideologiím. Jeho radikalismus, jeho magická vize lidství míří ke kořenu věcí. Je realistická i utopická. Hlavním předpokladem je potenciál uzdravení naší rozpolcené existence. Jodorowsky neskrývá, že se pokouší o civilní svatost — kterou ovšem líčí bez patosu. O stav, kdy je ego ve službách duše a ducha, a nikoli naopak. Jeho mystika ale odmítá masochistickou spiritualitu oběti. Civilní světec je schopen žít ve světě a současně ho léčit, jeho „činy musí vést k uzdravení druhých i jeho samého“. Svatost nenáleží náboženství, neznamená sexuální represi, ale hluboké nasazení pro život.

Všechny Jodorowského vize a akty sledují tuto trajektorii, slévají se v této cestě srdce. V buddhismu ji nazýváme Cesta bódhisattvy. Člověka, který se plně odevzdal životu. Zavázal se být druhým lékařem i lékem, řečeno s Šantidévou. Alejandro je ale živelným bódhisattvou-cirkusákem. V jeho duchovním cirkuse vystupují nejrůznější postavy: Snílek. Básník. Mág. Vykladač snů. Šaman. Zenový kojot. Všemi těmi podobami prosvítá úsměv probuzeného kejklíře.

Autor je básník, esejist a terapeut.

NENÍ SVOBODY BEZ POUT



Ondřej Pavlík



Ač je Alejandro Jodorowsky vsutku renesanční bytost a jeho myšlení i tvorba prostupují všemi formami a médii, většina lidí si jeho jméno spojuje především s filmem. Je to paradox: ke kinematografii se Jodorowsky dostal až později ve své kariéře. O to silněji se v jeho snímcích projevil jeho vášně: surrealismus, mystika, psychomagie a vůle experimentovat.

Účinek filmů Alejandra Jodorowského bývá spojován nikoli s jejich estetikou, ale se silami, které překračují hranice pouhého uměleckého díla. „Chtěl jsem filmem simulovat stav, jaký zažíváte na LSD,“ říká chilský filmař v dokumentu o své nikdy nerealizované adaptaci sci-fi románu *Duna*. Jindy slyšíme režiséra hovořit o tom, že jeho tvorba promlouvá k jungiánskému kolektivnímu nevědomí lidstva. Využívá k tomu jak mystickou symboliku, srozumitelnou ve všech kulturách, tak pronikavé obrazy očištěné od souvislých dialogů, slov a povědomého sémantického obsahu. Za zprostředkovatele neopakovatelných zážitků můžeme nakonec označit přímo Jodorowského, všestranného psychomága, jenž nápadně překračuje obvyklé penzum autorského vkladu, do svých filmů obsazuje sám sebe i nejbližší rodinu a vstupuje do nich jako do terapeutické lázně.

Jsou to užitečné, byť dnes již dostatečně vytěžené rámce. Halucinogenní trip může posloužit jako efektní metafora sledování, při němž nás film zostřeně přenáší z jednoho barvitého výjevu do druhého a fascinovaně přitom zapomíná, co se odehrálo před pár vteřinami. Jodorowského snímky takto účinkují: nepředvídatelně rotují, zvláčňují a rozpíjejí skutečnost, stoupají k opojným vrcholům a klesají ke ztišujícím, ozdravným dojezdům. Pouze z takových košatých metaforických popisů se však nedozvíme, jak přesně toho filmy docílují. Zatím se zdá, že jsou jen průzračnými portály, jimiž zkrátka volně prolétávají duchovní molekuly a vyšší proudy vědomí.

Režisér tento druh čtení utvrzuje, když se lámanou angličtinou popisuje jako naivní autodidakt. „K natáčení jsem přišel coby filmařský panic, neznal jsem technikálie, druhy objektivů, nic,“ říká o partyzánském natáčení svého černobílého debutu *Fando a Lis* (1968). Fakt, že šlo o tajně realizovaný projekt, mimo dohled mexických filmařských sdružení a úřadů, ještě zesiluje Jodorowského auru nonkonformního *enfant terrible* operujícího mimo systém. A později ji dále podporuje anabáze s *Dunou*, která měla být kolosálním, více než desetihodinovým spektaklem s prestižními spolupracovníky, od H. R. Giger a Salvadora Dalího až po Micka Jaggera a Pink Floyd. Jenže studia se scénáře o velikosti telefonního seznamu, s podrobně rozkreslenými storyboardy, zalekla. Jako by bylo Jodorowskému souzeno setrvat na kulturním okraji.

WESTERNOVÝ UPÍR

Mohou však filmy vzpírající se strukturám přece jen na nějakých strukturách záviset? Mohou filmy vzpouzející se vyprávění přece jen vyprávět? Zní to jako kacířství, kráčíme totiž proti Jodorowského plánu oslovovat diváctvo co nejbezprostředněji, jakoby nefiltrovaně, v duchu divadla krutosti francouzského avantgardisty Antonina Artauda. Jodorowsky začínal jako divadelník a Artaudův koncept gestické, vypjatě fyzické, psychedelickými zážitky syčené performance souzněl s jeho záměrem promlouvat k publiku co nejpříměji a nejintenzivněji. Artaud se později stal zásadní osobností pro poststrukturalistické

teoretiky afektu a bylo by jistě možné Jodorowského dílo rozebírat z těchto pozic. Zkusme ale — při plném vědomí dalších vrstev díla — tyto osobité filmy nahlédnout z pozice zdánlivě kontraintuitivní, z pozice formalistické.

Začneme od uměleckých hnutí a obecnějších tendencí. Vedle hojně zmiňovaného surrealismu, který je souborem spíše významových klastrů než estetických konvencí, Jodorowského tvorba blízce lícuje s expresionistickými principy. V nich už od němě éry nalezneme zjevnou vazbu na divadlo: bohatě dekorovanou mizanscénou, fantaskní kulisy, teatrální herectví. A zejména všudypřítomný princip zveličení či deformace přelévající se z vyřeštěných, rozšklebených tváří do stylizované zkřiveného prostředí. To platí snad pro všechny Jodorowského snímky. Kompoziční jednoduchost jejich záběrů bychom sice mohli svést na režisérovu formálně neškolenou intuici, zároveň však jde o pragmatické a funkční rozhodnutí. Díky prostému kamerovému rámování totiž nejlépe vynikne magnetismus střídavých i opulentních obrazů, jež zde následují jeden za druhým, jako v nějaké pekelné galerii.

Jestliže tyto expresionistické postupy tvoří společný estetický základ Jodorowského tvorby, jednotlivé filmy pak různě přesouvají akcent na odlišné žánry a obměňují opakující se narativ vykoupení či osvobození. *Krtek* (1970), jímž Jodorowsky definitivně prorazil jako autor provokativních kultovních děl, takto upířsky vysává westernovou ikonografii a z jejích zmutovaných krvinek divoce smíchává hořký reinkarnační příběh.

Rovina společenské kritiky je implicitně přítomna snad ve všech Jodorowského filmech, typicky skrze motiv sektářského ovládání lidových mas.

Pistolnické souboje, které zde černě oděný bezejmenný psanec (ztvárněný samotným Jodorowským) svádí, tak z jedné strany připomenou ceremoniální počouchlost spaghetti westernů Sergia Leoneho. Z druhé strany ji však napínají a bortí až k totálnímu parodickému popření: v jedné z přestřelek protagonista absurdním způsobem švindluje, v té další se protivník v zenovém stylu zabije sám, snad aby svému vyzyvateli předvedl nesmyslnost jeho mise. Normy žánru tedy strukturují naše očekávání, ale přitom jsou zesměšňovány a zevnitř rozežírány, až připomínají jen ohlodané, na skládku odhozené mršiny.

Totéž v *Krtkovi* platí pro univerzálnější schéma klasického hrdinského kvestu, jež typicky směřuje k pokoření padouchů a svedení vytoužené partnerky. Tady je ale vše naruby. Protagonista nejprve zachraňuje ženu jménem Marah, znásilňuje ji a až poté od ní dostává zadání: „Abych opětovala tvoji náklonnost, musíš zvítězit nad čtyřmi pouštními pistolníky.“ Splnění úkolu nicméně nejenže nevede ke šťastnému konci, ono nevede ani k jakémukoli jinému konci. V tomto bodě se celá pouť teprve láme do své druhé části, v níž přichází radikální transformace hrdinova zevnějšku a spolu s ní také nečekaná proměna žánru.

Ze zarostlého kovboje s bujnou kšticí se stává hladce oholený mnich-prostáček, jenž se svou milenkou-liliputánkou objíždí blízká městečka s varietním představením založeným na jímavé, bezeslovné komice. Western střídá poetika němých grotesek fúzovaná s motivy duchovního procitnutí. Volně nahozená struktura grandiózního biblického narativu (Genesis, Proroci, Žalmy, Apokalypsa) ostatně celý tonálně rozmanitý film stmeluje a ústí v tragické finále kombinující karmický cyklus se znovuzrozením.

FELLINIOVSKÝ PUNK

Epizodické vyprávění s bytostně se transformujícím protagonistou není *Krtkovým* vynálezem ani jeho unikem. Jde o pozoruhodně častý jev u vícero artových filmů s prvky spirituality či psychedelie. Ve *2001: Vesmírné odysee* sledujeme protagonisty hned tři (lidoop, doktor Floyd, astronaut Dave), přičemž ten třetí navíc ve finále projde nadpřirozenou proměnou. Film *Vejdí do prázdna* nechává hrdinu Oskara zemřít a většinu stopáže se napojuje na jeho poletující duši (anebo je to celé jeden dlouhý DMT trip?). V meditativním dokufikčním hybridu *Čtyřikrát* se vypravěčské hledisko postupně přesouvá

z pastýře na kúzle, strom a prach. Úplná metamorfóza zevnějšku v *Krtkovi*, navíc doprovázena symbolickým převtělením otce do syna, do tohoto modelu přesně zapadá. I filmy směřující k transcenci využívají ustálené příběhové vzorce.

Jodorowského další snímky tuto strukturu mezního, mnohdy násilného přerodu různě variiují a komplikují. *Svatá krev* (1989) je *Krtkovi* patrně nejbližší. Groteskní atrakce film volně zavěšuje na žánrovou kostru, tentokrát však namísto westernu volí brakový horor. Traumatickou cestu cirkusového kouzelníka Fenixe pak snímek štěpí do dvou časově rozptýlených linek, v nichž se hrdina opět zásadně fyzicky mění: z malého chlapce (Jodorowského mladší syn Adán) se stává dospělým mužem (Jodorowského starší syn Axel). Oproti lineárnímu vyprávění *Krtka* je však sledování *Svaté krve* zesložitořováno nechronologickými odskoky, horečnatými zvraty a nenadálými flashbaky. Orientaci v ději znovu usnadňují vnějškové znaky: Fenixe v jeho odlišných životních fázích rozeznáme podle opeřence vytetovaného na hrudi.

S ohledem na narativ znovuzrození přichází *Svatá krev* s dvěma významnějšími posuny. Duchovní pouť jednak nahrazuje zemitější psychoanalytické martyrium, kdy se hlavním Fenixovým úkolem stává odtrhnout se od své manipulativní, krvelačné matky Conchy. Odtrhnout je v tomto případě míněno doslova, neboť bezruká Concha využívá synovy horní končetiny, jako by byly její vlastní. Jejich k sobě přimknutá, propletená těla evokují incestní plošnice, zatímco dějový motiv hypnotizovaného vraždění upomene na expresionistickou filmovou klasiku (*Kabinet doktora Caligariho*). S hororovým prvkem kompozitních těl-skládaček pracoval již *Krtek*, byť pouze v jedné vedlejší scéně. *Svatá krev* dělá z lidské čtyřnožky nezapomenutelnou součást centrální zápletky, a utvrzuje tak svou zakořeněnost ve fantasmagorické tělesnosti.

Druhý posun pak spočívá ve formě, jakou je tento příběh o povstání z popela vyprávěn. Nelineární struktura nejenže celé putování za relativní svobodou zašmodrčává a uzluje, ale současně jej fragmentuje a svým způsobem vyvazuje z pevných kauzalit a čitelných zlomů. Víc než kterýkoli jiný Jodorowského film proto *Svatá krev* ukázkově naplňuje prototyp půlnočního filmu — rozklížené podívané složené ze série šokantních, vizuálně opulentních kuriozit, na něž lze nesoustředěně pokukovat, a přesto odejít nasycen. Cirkusové

prostředí spolu s četnými scénami mumrajů, průvodů a vystoupení nadto přibližuje film k poetice Federica Felliniho, italského autora, k němuž Jodorowsky vždy uznale vzhlížel. A ve svých zatím posledních filmech, *Tanec reality* (2013) a *Poezie bez konce* (2016), se mu v důrazu na autobiografičnost a tematizaci vlastní tvorby ještě víc přiblížil. *Svatá krev* je však felliniovský punk rozkročený mezi avantgardou a béc-kovým trashem. Potetované kypré ženy, snová scéna s hadem-škrťáčkem, wrestleři v hluboko zaříznutých úborech: to jsou věci, které uvíznou v paměti.

PŘEKONAT FIKCI

Svatá hora (1973) je nakonec v mnoha ohledech Jodorowského tvůrčím vrcholem. Je jeho výtvarně nejpromyšlenějším, architektonicky impozantním dílem, jehož symetrické kompozice monumentálních interiérů dávají vzpomenout na němé eposy Fritze Langa (*Metropolis*). Zároveň jde o film, jež chilský režisér nejrazantněji koncipuje jako kolektivní a celospolečenský. Zatímco v jiných filmech Jodorowsky primárně rozvíjí pouť jednotlivců a dovádí ji do melodramaticky ambivalentního vyústění, zde vytváří narativ skupinové výpravy za osvícením. Kruh již, jako v *Krtkovi*, nereferuje ke karmickému cyklu předávání děděných prokletí, traumat a zmařených snah, ale představuje prostor, kolem nějž se můžeme všichni shromáždit.

Rovina společenské kritiky je implicitně přítomna snad ve všech Jodorowského filmech, typicky skrze motiv sektářského ovládní lidových mas. Ve *Svaté hoře* ovšem tuto tematickou vrstvu neodpáříme od vyprávění. Osm postav, jež se pod vedením alchymisty-průvodce (sám Jodorowsky) shromažďuje jakožto vyvolené společenstvo, má svůj kosmický, ale také svůj světský archetyp. Zastupují profese z různých průmyslů, tříd a sociálních pater, od šéfa policie přes obchodníka s uměním až po výrobce kosmetiky. Jejich transformace má přitom rozměr materiální i duchovní, sexuální i intelektuální, okultní i křesťanský. Odvrhování hmotných statků, včetně oblečení, koliduje s vršením tělesných a dalších sensorických prožitků, jako by film paralelně toužil vše najednou opustit i přivést k sobě.

Postupuje-li vyprávění *Svaté hory* oproti jiným režisérovi filmům od individuálního ke kolektivnímu, pak podobný pohyb o úroveň výš provádí také ve vztahu k fikcím. Jde o pohyb, který je znovu motivován

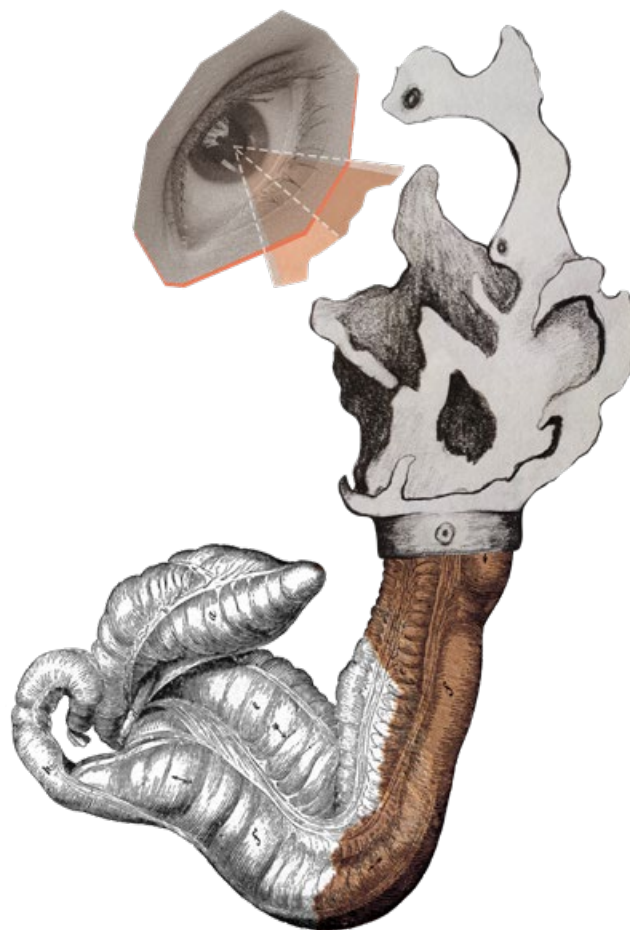
ambiciózní společenskou výpovědí. Fikce jsou pro Jodorowského všudypřítomnou veličinou, která prostupuje doménami náboženství, spotřebního zboží, komiksů, organizovaného násilí, sexuality i ezoteriky. Film překotně zaplňuje předkamerový prostor sériově vyráběnými figurami ukřižovaného Ježíše, miniaturizovanou obojživelnickou performancí krvavého dobývání Latinské Ameriky evropskými kolonizátory, průhledy na vyvěšené hračky v podobě střelných zbraní nebo bizarními skupinovými tanečky okostýmovaných postavíček připomínajících myšáka Mickeyho. Svůj metafikční rozměr *Svatá hora* potvrzuje v sebereflexivním závěru, v němž záběr na kroužek uniformně vystrojené výpravy na povel režiséra-alchymisty odzoomuje vzad a odhalí kolem stojící štáb. Také tento film je tedy vposledku fikcí, již je třeba překonat, jako by Jodorowsky naznačoval.

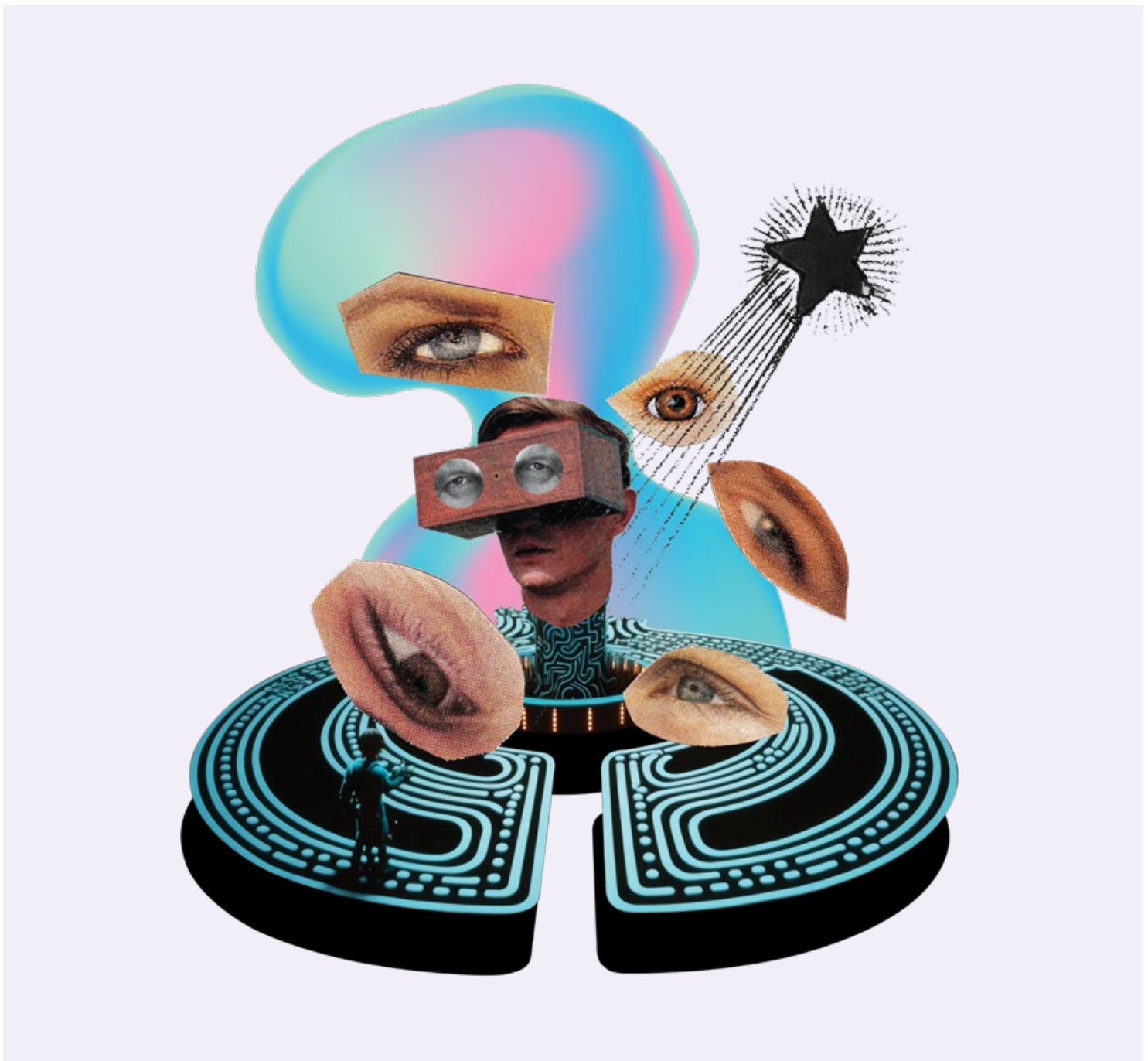
„Abyste plně docenili film, jako je *Krtek*, museli byste u toho před těmi šestatřiceti lety být, sedět po půlnoci ve zchátralém

kině dole na Osmé avenue, zhuleni jak papriky,“ napsal ve svém textu pro newyorský magazín *The Village Voice* filmový kritik James Hoberman. Nepochybují, že pro Hobermanovu kontrakturní generaci šlo o formativní zážitky nasáklé puncem exkluzivity — dnes již starých dobrých časů —, bez nichž jako by si Jodorowského snímky nešlo představit.

Schopnost těchto filmů promlouvat k dnešnímu publiku nicméně přesahuje účinky omamných látek a nostalgického ohlížení zpět. Jsou nasáklé skrumážemi mystických symbolů, ale také strukturami mýtů, kanonických příběhů a žánrových propriet. Zdají se být jedinečnými osobními díly, osvobozenými od všech pouček a konvencí. Jenže aby taková mohla být, musejí se přece jen těmto konvencím vzpírat a současně je v nějaké podobě přece jen dodržovat. Neexistuje pojem svobody bez pevně svírajících pout — a ani tvorba Alejandra Jodorowského v tomto není výjimkou.

Autor je filmový kritik a publicista.





Ukázka z připravované knihy

METAGENEALOGIE

Alejandro Jodorowsky

Kdo jsme? Plodem minulosti i výrazem jedinečnosti; variací vesmíru. Jenže jak? Alejandro Jodorowsky hledá odpovědi v psychomagii, tarotu a genealogii a pomáhá člověku poznat vlastní vědomí i možnosti léčení.

Genealogický strom je v zásadě výslednicí sedmi lidských párů: čtyř párů prapraparodičů, dvou párů prarodičů a jednoho rodičovského páru. Pochopitelně budeme-li postupovat hlouběji do minulosti, množství dvojic se bude násobit v každé generaci, až dojdeme k astronomickému číslu, které převyší množství lidských bytostí žijících dnes na naší planetě. Tento výpočet nás přivádí ke vzniku lidského rodu a poukazuje na to, že jsme všichni dětmi jednoho zdroje, jak to dokládají mnohočetné mýty o počátcích lidstva nebo náboženství, jejichž středobodem bývá božský či lidský prapůvodní pár (Adam a Eva, Marduk a Sarpanit v Mezopotámii, Isis a Osiris v Egyptě, Šiva a Parvátí v Indii a tak dále). A jak jsme si řekli již dříve, po čtyřech až pěti generacích se větvení genealogického stromu rozpouští v kolektivní paměti.

Sedm párů předků, o nichž zde chceme mluvit, bude pro nás tím nejvládnějším a jedinečným na našem genealogickém stromě: představují onu rodovou linii, díky níž jsme my přišli na svět. Ať již byly párové vztahy mezi muži a ženami těchto dvojic jakékoli, počínaje ideálním případem, kde „žili šťastně a spokojeně, a jestli neumřeli, žijí dodnes“, a konče tragickými situacemi (znásilnění, opuštění, ovdovění...), každý z nás je výslednicí sedmi pohlavních aktů mezi mužem a ženou. Základem genealogického stromu jsou tudíž dvojice.

Jak máme nahlížet na tyto dvojice, které nás zplodily? Opět bude třeba rozlišovat a propojovat dva protikladné, ale vzájemně se doplňující pohledy: Pokud věc budeme poměřovat silou opakování minulosti, potom *jsme dětmi svých rodičů*. A zde se nám skýtají dvě možnosti: buďto jsme „chtěným potomkem“, nebo jsme „výsledkem náhody“. Chtěné dítě si bude brát za úkol realizaci projektu, který mu jeho rodiče připravili, zatímco dítě, které na svět přišlo díky náhodě, se bude tak či onak snažit, aby mu bylo odpuštěno, že na svět vůbec přišlo, a to tím, že bude prokazovat co nejpřesvědčivěji své schopnosti, jak tomu bývá v případě řady předčasně vyspělých dětí, které se ve velmi raném věku začnou starat o své adolescentní či infantilní rodiče, zaskočené neplánovaným narozením dítěte.

Jestliže to však budeme poměřovat hlediskem tvořivých sil vesmíru, potom můžeme věc nahlédnout tak, že *jsme nebyli zplodeni svými rodiči, nýbrž jejich prostřednictvím*. Místo toho, abychom řekli, že matka dítě „přivedla“ na svět, můžeme říci, že, díky matce, dítě „přišlo“ na svět. Naše zrození překračuje individuální vůli rodičů, kteří jsou pouhými zprostředkovateli přenosu či prostředníky. A tak kdokoli přichází na tento svět, může prohlásit, že „bylo nezbytné, aby se narodil“, jinak řečeno: „Chtěl jsem se narodit!“ Setkání obou rodičů, ať již mělo jakoukoli povahu, se tudíž stává událostí, která umožnila, aby k tomuto nezbytnému narození došlo.

Při studiu rodokmenu se proplétají dva mýty stojící za naším původem. První z nich se účastní našeho formování prostřednictvím opakování a náš osud definuje jakožto osud dědiců rodokmenu: „Rodiče mne přivedli na svět, proto jim musím vrátit investovanou energii tím, že uskutečním projekt, který si pro mne připravili, a tím, že napravím chyby, jichž jsem se mohl dopustit.“

Druhý mýtus pracuje s naší kreativní schopností a ta z nás, v kontextu našeho genealogického stromu vytváří „mutanty“: „Chtěl jsem se narodit, moji rodiče mi to umožnili a mým posláním je vyjadřovat jedinečnost formy, která, jakožto projekce Vesmírného vědomí, mi byla dána tak, jak se mým prostřednictvím vyjevuje. Mé tvořivé výkony se stanou zásadním přínosem pro můj rodokmen, pro společnost a pro celé lidstvo.“

Abychom mohli začít se studiem, musíme tedy pochopit oba aspekty dvojic našeho genealogického stromu: zděděný aspekt, vyplněný romantickými představami, tradicemi, výčitkami, konflikty a opakováním všeho druhu — a aspekt, který v sobě odráží výzvu budoucnosti, nakolik každé dvojici je vlastní zárodek svatého sjednocení, ať již se v historii předchozích generací uskutečnilo, či nikoli.

MÝTUS PŮVODU: OPLODNĚNÍ

Osudovost genealogického stromu vychází z představy, že rodina je vytvářena, počínaje spermatem a vajíčkem. Abychom představu o válce pohlaví dokázali překonat a pochopili zázrak, který nás stvořil, bude nejprve dobré revidovat naše pojetí oplodnění, neboť způsob, kterým mnozí vědci ještě i dnes popisují proces, díky němuž každý z nás přišel na svět, je inspirován darwinistickým pojetím prostředí, ve kterém přežívá jen ten nejdolnější.

Přesně z toho, i s různými variacemi, vychází následující popis: při každé ejakulaci vyráží armáda bojových spermií, aby dobyla pevnost (tj. ženský pohlavní orgán) a zmocnila se pokladu — vajíčka, nerušeně spočívajícího v záhybech lůna. Od první chvíle vstupu na bojiště se tyto voje setkávají s překážkami, jako je vaginální sekrece, hlen děložního čípku, a s jinými zkouškami, jimiž projdou jen ti nejudatnější bojovníci. Následuje předlouhý, intenzivní mrskáním bičů se vyznačující postup vpřed dělohou, při němž mnozí vyčerpaní dobyvatelé odpadávají, a teprve když se ti nejvytrvalejší proderou k obrovskému vejci, vyrazí na zteč ke konečné, zuřivé bitvě, při níž se snaží proniknout dovnitř, až dokud jeden jediný vítěz neprorazí poslední ochranný val.

Tato válečná, mužským šovinismem zavánějící metafora popisuje oplodnění jako vítězný boj, téměř jako znásilnění, při němž spermie bojují bezohledně o prvenství, zatímco pasivní a šokované vajíčko čeká, až bude přemoženo, tj. znásilněno či zhanobeno, jak tomu bývá v případě žen poražených armád. Není tomu ale tak dávno, co se objevila informace, že ženský orgasmus může případně spermii průchod dělohou i vejcovodem usnadňovat. Jde o jednu z nejpokrokovějších teorií poslední doby.

Vědomě nebo nevědomě, všichni jsme byli zformováni oním zakladatelským mýtem, zploděným vědou dvacátého století, poznamenaným západními sociálními a kulturními koncepcemi.

Co se však stane, jestliže se takto koncipovaný příběh pokusíme přepsat podle užitečnějších a univerzálnějších kritérií? Koneckonců



↑ Blázen jako mužský princip a Svět jako ženský princip

někteří vědci, mezi nimi třeba švédský gynekolog a porodník Lars Hamberger, se začali daleko detailněji zabývat oním dobrodružstvím, kterým je lidské početí, neboť technika fertilizace in vitro (oplození ve zkumavce) umožňuje pozorovat jej z bezprostřední blízkosti. Podívejme se, jak by celý ten příběh bylo možné přepsat ve světle jejich vědeckých pozorování: na chvíli si představme, že početí, namísto urputného boje spermií o dobytí vajíčka, je výsledkem úžasné spolupráce mezi mužským a ženským prvkem ve službách Vesmírného vědomí. Tato teorie je inspirována tarotovými kartami, kde řada *velké arkány* se rozkládá mezi dvěma prapůvodními principy, které symbolizuje Blázen (mužský princip) na počátku a Svět (ženský princip) na konci této řady.

S ranečkem přes rameno, puzený tlakem psíka, Blázen se vydává na zkušenu do světa a Svět obrací svůj pohled směrem k němu a zdá se, jako by se podvoloval všem jeho tužbám. Setkání těchto dvou archetypů je prvopočátkem zrození celého tarotového systému a oba dva jsou, každý zároveň, aktivní i pasivní: Blázen, jakožto čistá energie, reaguje na vábení Světa, zatímco Svět, mírumilovně si hovící mezi symboly čtyř kosmických energií (ve čtyřech rozích karty), aktivně přijímá Bláznovu energii.

A co kdyby to samé platilo i pro gamety (pohlavní buňky), které stojí na počátku našeho početí? Můžeme si proto představit, že vajíčko si vybírá spermie a přitahuje k sobě ty nejvíce způsobilé, aby společně počaly bytost, která má přijít na svět. Pod vlivem této mocné výzvy spermie mezi sebou spolupracují, jako by byly součástí jednoho sportovního týmu, který má usnadnit průchod vyvolených jedinců směrem k vejci. Dostížení cíle jedním z nich znamená vítězství všech.

Při každé ejakulaci je vyprodukován ejakulát obsahující kolem pěti set milionů spermií, a když spermie konečně dorazí do cíle, není už jich ani stovka, všechny ostatní se obětovaly, aby umožnily průchod této skupince. Během tohoto procesu vajíčko sestupuje vejcovodem, kde na sebe nabaluje vazkou vrstvu výživových buněk, které sice nebudou využity, ale část z nich napomůže spermiím prorazit si cestu k další, tuhé a pružné vrstvě obalu, kterou jedna z nich bude muset překonat. Aby se to podařilo, spermie se musí zbavit akrozomu, povrchové části hlavičky, obsahující enzymy umožňující rozpuštění stěny vajíčka. Při realizaci této funkce padne převážná většina zbylých spermií. Ty úplně poslední (zbude jich něco kolem deseti) zůstanou zapíchnuty do stěny vajíčka a ve snaze proniknout dovnitř mrskají rytmicky svými bičíky, čímž roztáčí

vajíčko do pohybu v protisměru hodinových ručiček. Tento pohyb, obdobný pohybu planet, slunce a celého vesmíru, sjednocuje vajíčko s vírem vesmírného tance a napájí jej neuvěřitelnou energií. A právě v tu chvíli si vajíčko zvolí (z důvodu, který má zřejmě svůj původ v Nevědomí a Nadvědomí matky) spermii, která se stane jeho spojencem při početí nové bytosti. Vyvolenec, na jehož úspěchu se podílely všechny ostatní spermie, je vtahován do nitra buněčné plazmy, zatímco složení vaječného obalu se závratnou rychlostí proměňuje, aby zabránilo vstupu zbývajících spermií. Vyvolená spermie ztrácí bičík, který splnil svůj úkol, přibližuje se ke genetickému jádru matky, a jak jsou jeden k druhému přitahováni, dochází k tomu, co bychom mohli popsat jako akt nekonečné lásky, při němž oba splynou. To, co jim umožňuje vytrvat ve svém sjednocení, je rázný pohyb zbývajících spermií, které nadále, po několik dní, vajíčko roztáčí, a ještě než samy zahynou, umožní tím oplodněnému vajíčku, aby se posouvalo vejcovodem a pokračovalo na své cestě do dělohy. Pět set milionů spermií spolupracovalo na tom, aby se jen jedné z nich dostalo výsady zplodit lidskou bytost.

Přistoupíme-li na tuto interpretaci, která se zakládá na vědecky prokázaných faktech a navíc vyznívá i daleko povzbudivěji než momentálně platný mýtus, můžeme konstatovat, že ve vztahu mezi vajíčkem a spermií nefiguruje ani násilí, ani dobývání, ale naopak nádherná, oboustranně propojená přitažlivost, napájená vzájemnou spoluprací spermií, stejně jako spoluprací ženských reprodukčních orgánů s mužskými buňkami. Podobně si můžeme představit, že ve chvíli, kdy se vajíčko otevírá, dochází k orgasmu a spermie se nechává pohlit novou jednotkou, kterou společně vytvářejí.

MUŽSKÝ A ŽENSKÝ PRINCIP NA NAŠEM GENEALOGICKÉM STOMĚ

Rodina vždy, explicitně nebo implicitně, zaujímá určitou pozici, týkající se znaků a projevů sexuální identity.

Jinými slovy: pojetí mužského a ženského principu vlastní našemu genealogickému stromu je dáno tím, jaká uvnitř panuje představa o vajíčku, spermií a o všech sekrecích a sekundárních pohlavních znacích.

Generace našich předků před námi obvykle neměly přístup k antikoncepci. Napětí mezi tak rozdílnými momenty, jako je láska a sexualita, sociální organizace manželství a náhodnost početí, způsobovaly ve všech rodokmenech nemalé množství problémů, včetně vyložených tragédií, jejichž následky splácíme prostřednictvím našeho pojetí mužského a ženského principu.

Je například běžné, že sperma je považováno za cosi nečistého, oplzlého či prokletého: není vzácností, že ženy, které musely projít neúměrným počtem těhotenství, mužské sperma proklínaly. Jestliže například jedna z pramáti v určitém rodokmenu zemřela při porodu svého prvního dítěte, v rámci daného genealogického stromu se mohla vytvořit koncepce spermatu, které zabijí. Sperma bývá rovněž vnímáno jako nepřátelské vůči lásce, protože nechťené nebo sociálně nepřijatelné těhotenství může napáchat skutečné škody: zhanobení, potrat, který byl pro ženy životu nebezpečný, vyloučení z rodiny, sociální strádání, sebevraždu jakožto akt očistění poskvrněné cti, odložení novorozenců a tak dále, a proto se v takovém rodokmenu nikoli výjimečně mohou objevovat muži s devalvovaným přístupem k sexu, kteří žijí buď s pocitem, že jejich varlata obsahují fekálie, anebo vůbec s pocitem odporu vůči vlastnímu spermatu.

Přeložil Martin Švehlík.

Kniha *Metagenealogie* vyjde letos v nakladatelství Malvern.



Fejeton

NASTOLIT DISKUSI



Marek Torčík

Největší české nakladatelství Albatros Media má novou značku *Nastole*, pod níž se skrývají sloučené brněnské redakce. Pod vedením šéfredaktorky Hany Hozové si klade za cíl „nastolovat ve společnosti diskusi“. A zřejmě pro ně není lepší způsob, jak zahájit celospolečenskou diskusi, než kopnutím do těch nejslabších. Jednou z připravovaných knih je totiž kontroverzní titul *Nevratné poškození* od americké novinářky Abigail Shrierové. Sama autorka v rozhovorech tvrdí, že se v knize věnuje problematice trans dětí a přináší prý nezávislé „svědectví o tom, jak se může ochrana dětí zvrtnout v jejich ohrožení“. Svou ideologickou nezávislost zpochybňuje už tím, že přirovnává touhu po tranzici k „nákaze“ či k duševním poruchám. Knihu v anglickém originále vydalo konzervativní nakladatelství Regnery s podtitulem *Jak naše dcery propadají transgenderové mánii*. Shrierová svá tvrzení navíc opírá o rozhovory s rodiči, ale samotných dětí se na nic neptá. Argumentuje nepotvrzeným a kontroverzním konceptem *rapid-onset gender dysforie*. Ten tvrdí, že některé děti po tranzici touží vlivem svého okolí a později zákroku litují. Podle drtivé většiny odborníků přitom nejde ani tak o teorii, jako spíš o ukázkou morální paniky. Pochyby nad vlastní tranzicí lidí odborníci dávají za vinu nedostatečnému pochopení ze strany rodičů, netolerantní společnosti a strachu z nepřijetí. Podle většiny průzkumů jsou přitom tyto pochyby méně časté než pochyby ohledně operace slepého střeva.

Je přinejmenším zvláštní, že titul autorky, která v americkém kongresu pravidelně vystupuje proti zákonům na ochranu queer lidí, vychází v nakladatelství, které zároveň publikuje spoustu queer knih pro děti a dospívající. Mám na mysli například komiksovou sérii *Srdcerváči*, ale i další tituly, které queer dětem pomáhají najít své místo ve světě. Vážím si všech redaktorů a redaktorek, kteří dávají takovým knihám prostor, a zároveň chápu, že jednotlivá vydavatelství mohou plánovat různé tituly. Navenek to ale vypadá, jako by si firma díky prodejům úspěšných queer příběhů pro děti zafinancovala vydání něčeho, co stejným dětem ublíží.

Nevratné poškození ale rozhodně není jediná ani první antitrans kniha v českém překladu. Albatros Media následuje vzor vydavatelství Echo Media a jejich

překladu knihy *Když se z Harryho stala Sally*. Jeho autora Ryana T. Andersona znají pozorovatelé americké politiky velmi dobře. Proslavil se podporou konverzní terapie, prohlášením, že gayové by měli držet celibát, a oponoval také zavedení manželství pro všechny ve Spojených státech amerických.

Ani autorka *Nevratného poškození* nezůstává pouze u psaní a v posledních letech aktivně vystupuje proti takzvanému Equality Act, tedy návrhu zákona, který by zakázal diskriminaci na základě pohlaví, sexuální orientace a genderové identity v zaměstnání, bydlení nebo vzdělávání. Spolu s dalšími odpůrci argumentuje potenciálními případy nespravedlností a přehlíží skutečné nebezpečí, kterému trans děti vystavujeme, pokud jim znepřístupníme péči. Chladnou ji nechává i texaský guvernér Greg Abbott a jeho snaha omezit a kriminalizovat přístup trans dětí k odborné pomoci. Průzkumy přitom ukazují, že nedostupná péče má u trans a queer dětí na svědomí alarmující počet pokusů o sebevraždu.

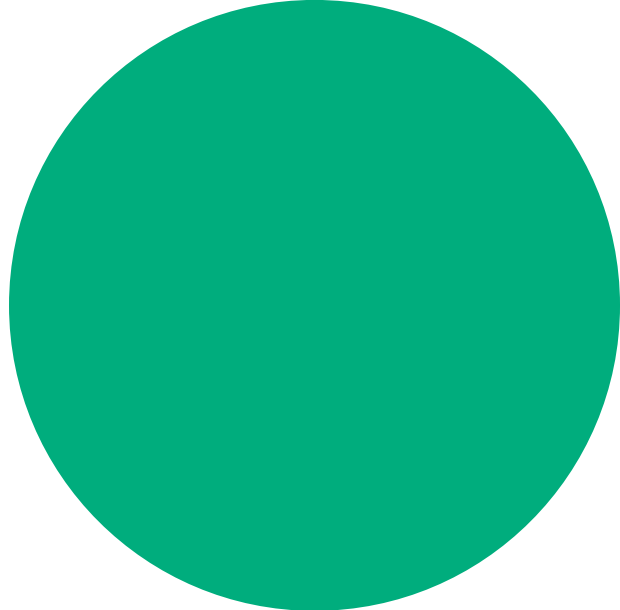
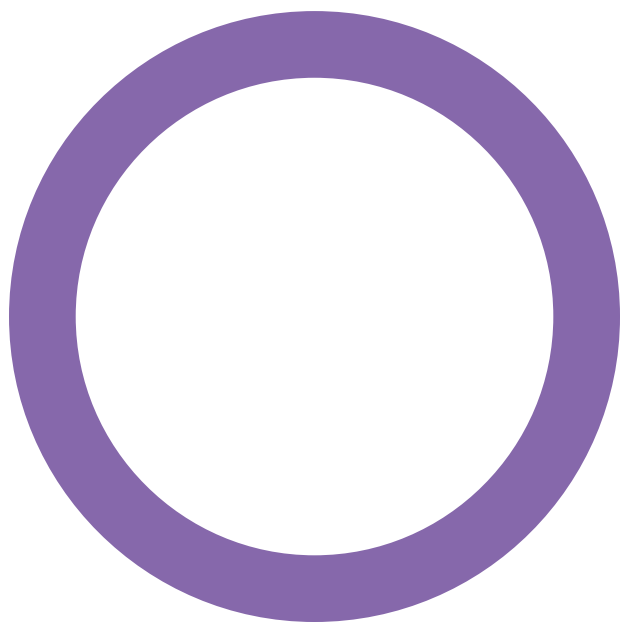
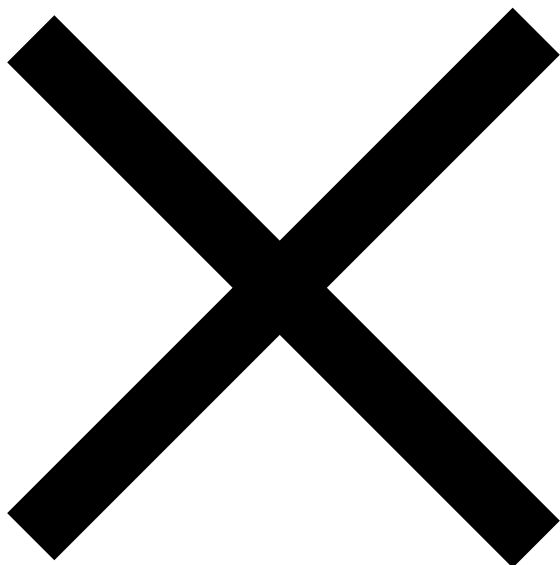
Slíbil jsem si, že tyto sloupky využiju k psaní o věcech, které mi nedají spát a které si alespoň pro sebe musím pojmenovat. Z čeho poslední dobou nespím, je skutečnost, že si z životů queer lidí udělala hrstka politiků volební program. Když se letos v únoru dostal návrh na uzákonění manželství pro všechny do druhého čtení, člověk by řekl, že budou mít ve sněmovně v době rekordní inflace, přidružených krizí a dvou destabilizujících válečných konfliktů lepší věci na práci než snahu omezovat to, jestli si někdo jako já může vzít svého partnera. Jenže podle poslance Jana Síly jde o otázku „zachování národa“, podle ministra práce a sociálních věcí Mariana Jurečky jde o módní trend a ministr spravedlnosti Pavel Blažek nejspíš nikdy nečetl ústavu, když v rozhovoru pro Českou televizi na otázku, jestli by měli mít všichni stejná práva, odpověděl: „Já si myslím, že to nejde.“

Klíčem, který obě výše zmíněné knihy a českou debatu o právech LGBTQ+ lidí spojuje, je anotace k českému vydání *Nevratného poškození*. V ní totiž najdete jména sympatizantů Aliance pro rodinu, sexuologa Vladislava Chvály a dětské psychologičky Ludmily Trapkové. Jde o známou dvojici, která se v roce 2022 pro *Deník N* nechala slyšet, že „manželství pro všechny posílí trh s dětmi“. Antitrans názory jsou jen část z celé antiLGBTQ+ skládačky. Podobní lidé totiž často mluví o ochraně dětí, přičemž se však soustředí na potenciální scénáře a zkrácené představy, jež mají dospělí. Skutečně děti ochraňovat se jim příliš nedaří, což ostatně dokazuje i nedávný rozsudek tuzemského soudu, který za znásilnění dívky nevlastním otcem udělil pouze podmínku.

LGBTQ+ životy, stejně jako životy jakékoli další skupiny lidí nemají být politickým tématem a nemají nastolovat diskusi. Pokud někdo požaduje rovná práva a ochranu, nemá jít o něco kontroverzního a my bychom neměli mít potřebu nabízet pohled z druhé strany.

Autor je spisovatel.





Manuál

MANUÁL K SURREALISMU



Václav Maxmilián

„Když chtěl člověk napodobit chůzi, vytvořil kolo, které se nepodobá noze. A tak dělal surrealismus, aniž o tom věděl.“ V této větě poprvé použil slovo surrealismus Guillaume Apollinaire v předmluvě ke své divadelní hře *Prsy Tiresiovny* a André Breton z něj udělal pojem, který od té doby ovlivňuje umělecký svět. Kudy do něj ale vstoupit?

Tím nejlogičtějším krokem, jak surrealismus prozkoumat, mohou být přímo *Manifesty surrealismu* Andrého Bretona. I když ten první je letos už sto let starý, stále jsou inspirativní a objevné. Koho by potom zajímaly další teoretické a kritické práce, může zkusit knihu Františka Dryje *Surrealismus není Umění*. Na pomezí prózy a eseje je potom Bretonova kniha *Spojité nádobý*, jež obsahuje i několik dopisů, které si vyměnil se Sigmundem Freudem.

Breton románu příliš nepřál a surrealistická skupina se jej zříkala. Přesto se určitě vyplatí doporučit alespoň krátké prózy Karla Hynka *Babička po pitvě* a *Mládí je mládí*. Mnohem větší štěstí ale budeme mít v poezii. V tomto ohledu jsou stále výbornými sbírkami *Veřejná růže* Paula Éluarda nebo *Elsa Louise* Aragona. Z domácí produkce je potom nejlépe sáhnout do České knihovny, po druhém svazku *Nezvalovy poezie*, kde najdeme tři jeho surrealistické sbírky: *Praha s prsty deště*, *Žena v množném čísle* a *Absolutní hrobař*.

Dodneška surrealismus ovlivňuje především film: *Andaluský pes* Luise Buñuela a *Salvadora Dalího* je emblematický snímek, kterému se vyrovnají snad jen *Meshes of the Afternoon* od Mayi Deren nebo *Možnosti dialogu a Byt* Jana Švankmajera. Švankmajer je jedním z těch, jež si se surrealismem spojujeme automaticky, a proto se vyplatí doporučit i jeho film *Něco z Alenky*. Není to běžná adaptace Carrollova románu, spíše průvodce po vlastních snech.

Kdo by byl ve výtvarném umění unavený z obvyklých podezřelých, jimiž jsou Magritte, Dalí nebo Toyen, ať si prohlédne obrazy Paula Delvauxe, Dorothey Tanning a Remedios Varo.

To vše je, zdá se mi, možná až příliš historické vzhledem k tomu, že surrealismus je v různých podobách stále živý. Naštěstí existuje místo, které život surrealismu stále udržuje: *Analogon*. Časopis, který vychází už od roku 1990, vydává stejnojmenné sdružení okolo současné české surrealistické skupiny. Je jedno, jaké číslo člověk vezme do rukou. Vždy dostane dávku surrealismu: prózu, poezii, výtvarné umění (bohužel jen v černobílých reprodukcích), eseje, teoretické texty, deníky i zápisky snů. Možná víc není potřeba.

Autor je redaktor *Hosta*.



ZKAPALNIT, CO



Vratislav Maňák



ZŮSTÁVALO PLYNNÉ

PLAVKY

Jsou nepohodlné.
Berou nám radost.
Ničí staletou tradici.
Naše kultura kvůli nim utrpí velmi vážnou ztrátu.
V roce 2019 vznikla v Budapešti petice, která zaútočila na plavky.

Lázeňský dům Rudasi je obvykle docela nenápadný. Není to sice tak dávno, co ke staré budově přibyla moderní přístavba se střešním bazénem a kupolí, z jedné strany ale lázně stíní prudký sráz Gellértovy hory, z druhé je svírá nábrežní autostráda a okrovou stavbu sevřenou mezi skálou, silnicí a řekou může člověk snadno přehlédnout, pokud se do ní nevypraví cíleně.

Důvod by se pro to našel; v Budapešti sice fungují dvě desítky lázeňských domů, výsadou toho zdejšího ale bývaly výlučně pánské dny. Provoz, který zde už před půl tisíciletím zřídili osmanští Turci, byl tradičně uzavřen ženám, a čistě pánská klientela se tak mohla v Rudasi ve stanovených dnech pohybovat bez plavek, pouze v symbolické bederní roušce. Před čtyřmi lety se ale správa lázeňského domu rozhodla mnohaletý zvyk omezit — a v pátek pustit do starého hamamu všechny bez výjimek. Plavky se v tu chvíli staly přirozenou podmínkou pro vstup.

Je to nepochopitelná, do očí bijící prázdnota, varovala protestní petice.

Pro rozhodnutí lázeňské správy by se přitom pochopení najít dalo (dokonce i přesto, že ho nemotivovala rovnoprávnost): Budapeštské koupele jsou vyhledávanou turistickou atrakcí města i celého Maďarska a provozovatel argumentoval tím, že frekvencovaný závěr týdne, kdy do metropole přijíždějí zahraniční turisté, hodlá využít pro navýšení zisků. Nešlo ovšem jenom o to.

Ve stejné době, kdy v Rudasi skončily nahé pátky, nasadila Coca-Cola reklamu se sloganem „Love is love“. Maďarská krajní pravice kvůli tomu zablokovala vstup do nápojářského závodu a poslanec vládní strany Fidesz vyzval k celonárodnímu bojkotu populárních limonád. Na plakátech se totiž objímali dva muži.

V roce 2020 vyšla v zemi dětská kniha *Svět pohádek pro každého*, v níž se princ zamiloval do prince. Premiérova kancelář ji označila za homosexuální propagandu a prosadila, že ve dvousetmetrovém okruhu kolem kostelů a škol nebude queer literatura pro

dětského čtenáře vůbec k dostání. Jinde ji sice koupit lze, ze zákona ale nesmí do výloh a je možné ji prodávat jenom zatavenou do slídy.

Souběžně s tím Fidesz v parlamentu upravil také ústavu. „Otec je muž, matka je žena,“ zapsal do ní. Šlo o banální a složitě rozporovatelné konstatování, které ovšem současně znemožnilo adopci a výchovu dětí stejnopohlavním pářím. Premiér Viktor Orbán vládne Maďarsku déle než dekádu a jeho odpor ke gayům, lesbám a trans lidem sílí rok od roku.

Nový páteční režim v Rudasi by šlo v tomto ohledu považovat i za reakci na proměněné klima. Za vstřícný krok k poptávce mocných.

Naše rozhodnutí se snaží zabránit zjevným sexuálními praktikám mezi návštěvníky, které nezastavila ani posílená ostraha, vysvětlovala lázeňská správa.

Sluší se říct, že nejde o stíhomam. Turecká lázeň na pravém břehu Dunaje je skutečně místem, kde se k sobě přibližují muži — ale nepotřebují k tomu zrovna pátek.

KULISY

Pánské dny fungují v Rudasi v omezené míře dosud; na konci pracovního týdne sice mají vyhrazená už jenom dopoledne, každé pondělí a středu se ale turecká lázeň jedinečně pro muže otevírá na celý den. Zdejší sály v takových chvílích připomínají starobylý pánský klub — a slovo starobylý zde není nijak nadsazené.

„Kupole je tak obrovská, že se pod ní vejde tisíc muslimských bojovníků,“ napsal o lázni turecký geograf Evlija Čelebi, který ji navštívil v polovině sedmnáctého století. Pravobřežní Budín byl tehdy ještě samostatným městem ovládaným z Istanbulu a Rudasi se říkalo Zelený sloup — podle barvy jednoho z pilířů podpírajících strop, jenž anatolského cestovatele přiváděl k úžasu. Čelebi sice trochu přeháněl (tisíc mužů by budínský hamam nepojal) a také zelená barva zmizela v čase, jinak se zde ale od osmanských dob nezměnilo nic.

Čtvercovou dvoranu vydláždili červenou žulou. Ve čtyřech rozích chrlí čtyři kohouty termální vodu do čtyř hlubokých van. Každá má jinou teplotu a každá by snadno pojala až deset dospělých mužů, jenže není moc důvodů se městnat. Uprostřed haly totiž stojí bazén, osmiboká nádrž se schodištěm svažujícím se do teplé vody, na němž v pondělním odpoledni jako na ochozu amfiteátru posedávají a polehávají odpočívající muži, tu ponoření do vody jen

po pás, jindy po prsa nebo až po bradu tak, že jim nad hladinu koukají leda tváře a nos. Pohledem se ztrácejí v tmavé kupoli nad hlavou, kde denní světlo střídme cedí malá barevná sklíčka, *nebo* nastavují ramena ostrému proudu pramene, co prýští z huby maskarona, *nebo* se pohupují v kolenou a vedou tiché hovory *nebo* jenom mlčí a zavírají oči a poddávají se hřejivým pramenům, protože termální koupel unavuje a její šum uspává a vlny kolébají.

Kdo se koupe v Rudasi, koupe se ve stejném prostoru, v jakém se o půl tisíciletí dříve hráli už správci budínského pašalíku. Osmanská architektura pod Gellértovou skálou totiž není určena jen k distancovanému muzeálnímu prohlížení, ale dál slouží účelu, za nímž vznikla, a mužskému společenství, jež se zde den co den nově ustavuje a smáčí, poskytuje nebývale působivé kulisy.

PAUZA

Jeden z obrazů, k němuž se francouzský psychoanalytik Jacques Lacan opakovaně vracel, byl výjev z lázně — momentka z antické pověsti. Následník thébského trůnu Aktaión v ní vstoupí do stinné jeskyně, v níž se právě se svými družkami koupe bohyně lovu Artemis. Je nahá, očím smrtelníka nevědomě vystavuje své božství v podobě, v jaké by ho neměly nikdy spatřit — a Aktaióna proto obratem připraví o život. V ústraní koupele totiž zahlédl veškerou božskou podstatu.

Pravda je stejně nedostupná jako řecká bohyně a my jsme drážďeni touhou ji spatřit aspoň na vteřinu, soudil Lacan a za Aktaióna v jednu chvíli označil svého učitele Freuda a ve druhé sám sebe. Nabídnutou metaforou ovšem — a to už spíše bezděčně — navštívil i prostor, kde může k nahlédnutí podstaty dojít.

Atraktivita lázní obvykle spočívá v jejich schopnosti budit dojem, že v nich neplatí čas, protože jeho tempo je tak volné, až se zdá, že se zastavilo. Jedná se samozřejmě o iluzi (pomalost zde v první řadě diktuje každý příchozí sám sobě a teprve jejich součet vytváří onen vyhledávaný lázeňský rytmus), ale iluze je to tak svádívá, až je sebenaplňující, protože ve své ozvěně přitahuje každého, kdo si chce dopřát prožitek bezčasí.

Host, který vstupuje do lázně, se vědomě rozhoduje pro pauzu — pro pomlku v každodennosti, pro pozastavení své existence v jejich obvyklých mantinelech, které tak často určuje vnější svět se svým tempem a závazky. Zvolená pauza skýtá příležitost ulevit si od břemen, odložit sociální role a dopřát si usebrání a zklidnění bytí-v-sobě, bytí ve své osvobozené podstatě.

Svéráz lázní Rudas spočívá v tom, že neslibují pouze osvobození z času, ale také z prostoru. Iluzi bezčasí zde totiž doplňuje místní a genderová exkluzivita: *Výlučně pánská* společnost se ve všední den schází k odpočinku *ve středověkých* osmanských koupelích. Člověk nemusí být nutně romantik, aby se pozastavil nad tím, jestli se opravdu píše rok 2023 a jestli deset metrů od kamenné zdi hamamu skutečně proudí auta po nábřeží Raoula Wallenberga. A zdání časoprostorové kapsy či mezery, ten působivý efekt existence v trhlině, může být po vstupu do sálu tak šokující, že není divu, když se ho prvonávštěvník pokusí zachytit.

Děje se to právě teď.

Mladý Brit ještě nevyměnil plavky za bederní roušku, ale na převléknutí nyní nemyslí. Prostor ho uvádí do úžasu, a tak se v křiklavých rudých šortkách s motivem ibiškových květů staví na středovou osu lázně a zvedá před obličej mobil, aby mohl budapeštské termály vyfotit. V tu chvíli končí všechn klid.

Z bazénu se ozve důrazné volání. Stejně tak i z van. A ještě dříve, než cizinec stiskne spoušť, stojí u něj dva zřízenci v bílých mundúrech.

Není o čem diskutovat. Artemis neměla být spatřena — a ani v Rudasi se pauzy nedokumentují.

CHLAPCI

V bazénu mezi zavnutými lekníny postává malý Ernő Nemeček. Je oblečený, zmáčený od hlavy až k patě a zkroušeně se dívá po palmovém skleníku — přesně tak, jak se to dělo v jedné ze scén nejpopulárnější dětské knihy Maďarska, na jejíž počest v budapeštské botanické zahradě tuto sochu před čtyřmi lety vztyčili.

Chlapce z Pavelské ulice napsal dramatik Ferenc Molnár ještě za Rakouska-Uherska a ve svém vyprávění použil vděčný námět dětské literatury: nesmiřitelnou rivalitu dvou klučičích part. Tak jako v *Knoflíkové válce* Lousie Pergauda soupeří Loverňáci s Velraňáky a jako Foglarovy Rychlé šípy stojí proti Bratrstvu kočičí pracky, i pavelská chlapci vedení čestným a charismatickým Jánosem Bokou čelí nebezpečnému soupeři: zákeřnému klanu Červenokošiláčů, který chce hrdiny připravit o jejich herní plac.

Jímavá socha připomíná situaci, kdy se Nemeček osudově nachladí, protože se při výzvědech v botanickém rájónu rudých nepřátel ukryje do vody, aby neprozradil své kamarády. Není to ovšem jediná situace, kdy nejposmívanější a nejotloukanější pavelský chlapec projeví jistou dávku odvahy. Opakovaný vzor červeným košilím a nakonec i vůle hájit domovské území při rozhodné bitvě mu vynese kolektivní uznání a spolu s ním také čestnou funkci Bokova pobočnicka. I když totiž pavelským hochům ještě není ani patnáct, svět, který pro ně Molnár stvořil, stínuje svět dospělých mužů — včetně toho, že ho pevně svazuje s válkou.

Chlapci se sdružují v přísně hierarchické struktuře a třídí se podle vojenských hodností. Zavazují se plnit rozkazy nadřízených a ve škole si salutují, zrádce chtějí stavět před čestný soud a Boku coby generála nechávají před rvačkou přemítat o Bonapartovi. Do bitvy se organizují v praporech, do útoku je žene polnice a vlajka, pod níž bojují, má nepřekvapivě maďarské barvy. Láska k hájenému hřišti, píše Molnár, je pro ně totiž totéž jako „láska k vlasti“.

Soudobá Budapešť si tento příběh nepřipomíná jenom v botanické zahradě. O pár set metrů dál, před budovou gymnázia, vztyčila populárnímu klučičímu vyprávění hned celé sousoší. Jak vidno, heroismus je třeba oslavovat pomníky už od útlého věku.

MUŽI

Pavelská družina ctí tvrdost. Nemečkovi nejdřív hrozí kvůli vzlykům vyloučením, a když prochlazený chlapec na konci románu zemře, zbylí kamarádi před sebou drží kamennou tvář; Boka se rozplácne teprve ve tmě noční ulice, kdy si je jistý, že ho nikdo nevidí, protože — jak píše Molnár — poprvé „neukázal mužnost a vážnost“ a místo toho „se chová jako dítě“. Slzy jsou nepřipustné, dokonce i ve smrti.

Pokud americká filozofka Judith Butler ve svém slavném eseji *Performativní akty a ustavování genderu* uvádí, že základem naší genderové identity je stylizované a v čase opakované jednání, pavelská chlapci k této zřetězené replikaci přispívají hned dvakrát. Nejenže sami napodobují mužské vzory a s jejich pomocí konstruují vlastní chlapectví; kniha, která o nich vypráví, tuto strategii představuje dalším generacím čtenářů jako relevantní model, a u dospívajícího publika tak de facto funguje kulturní abonentka. Jako brzký sociální vklad do takového pojetí mužství, v němž se spojuje asertivita a agrese, dominance a moc, odvaha a aktivita.



Jedná se o známou identitární šablonu, kterou můžeme podle svého hodnotového zakotvení označit za klasickou a tradiční, nebo za zjednodušující a stereotypní. Její prostá existence ale není nutně problematická a některé z vyjmenovaných vlastností (aktivita, asertivita, odvaha) nenesou ani negativní konotaci. Prekérní se tato charakterová suma stává teprve kvůli tomu, že z ní hegemonní společenské skupiny uplynulých století vytvořily normativní ideál nejen pro muže, ale i pro celé lidství — a od něj odvinuly systémy sociální hierarchizace a exkluze, jež se různou měrou vztahovaly a vztahují na všechny, kdo maskulinnímu ideálu nesvedou dostát. Plačící mladíky nevyjímaje.

Knize, kterou Ferenc Molnár napsal už v roce 1899, by byl samozřejmě nesmysl vytýkat, že chlapectví a mužství nekonstruuje jinak. Devatenácté století představovalo pro hegemonii bílého heterosexuála extatickou epochu, *Chlapci z Pavelské ulice* se svým odmítáním senzitivity a potenciální submisivnosti jsou v tomto ohledu přirozeným reprezentantem doby a rigidní představu o mužství navíc dílčím způsobem zpochybňují, když se nejhrdinštějším členem chlapecké skupiny stane její nejslabší člen.

Pozornost si Molnárovo vyprávění zaslouží proto, že navzdory svému stáří dosud nevyčpělo a že se jím a všemi podobnými příběhy současná evropská společnost běžně obklopuje, aniž by je problematizovala, oslavuje je, převádí na plátina kin a hýčká jako příslovečný zlatý fond, čímž účelně prodlužuje jejich kulturní stopu, souběžně ale nevědomě pomáhá replikovat i jejich genderové vzorce. V maďarském případě je přitom předkládaný obraz klasické maskulinity i politickým nástrojem — jednou z ideologických pák vládní moci.

MAĎAŘI

Když budapeštské divadlo Vigszínház nastudovalo Molnárovu knihu jako muzikál, stal se ústřední melodií bojový popěvek „Náš grunt“, v němž se pavelská chlápce bijí v prsa a přísahají věrnost rodné zemi. Metropole na Dunaji má sice oproti zbytku země liberálnější pověst, divadelní obraz maďarského dorostu ale musel potěšit i vládnoucí národní konzervativce. Na tom, jak má vypadat správný maďarský muž, totiž jejich předsedovi mimořádně záleží a budapeštský muzikál jeho představu nerozporoval, nýbrž replikoval:

Správný maďarský muž je obránce vlasti.

(Fidesz svůj politický úspěch vystavěl na paternalistickém, anti-globalizačním nacionalismu a sám Orbán v tomto duchu přirovnal Evropskou unii ke zpuštěnému klanu červených košil. Na pavelského chlápce tím pasoval sám sebe a současně i celé Maďarsko, bude-li unijním zájmům dostatečně vzdorovat.)

Správný maďarský muž je hrdina z boje.

(Země sice žádnou válku nevede, ale bojovat se dá i metaforicky, a tak premiér za moderní válečníky označuje aspoň maďarské sportovce. Branný heroismus patří k obvyklému populistickému fetiši a v tomto případě se z atleta v národních barvách snadno stane také mužský idol, vzor fyzické síly a zrcadlo ctností.)

Správný maďarský muž je nadřazen ženám.

(Když spisovatelka Kristyna Tóthová navrhla ze seznamu povinné četby vypustit dva tituly z devatenáctého století, protože ženy zobrazují jako pasivní správkyně domácnosti podřízené mužům, vládní média na ni uspořádala veřejný lynč. V jejich pohledu totiž ohrozila kulturní tradici.)



Správný maďarský muž je heterosexuál.

(Maďarská státní opera v roce 2018 zrušila patnáct představení muzikálu od Eltona Johna poté, co vládní tisk inscenaci označil za nespoutanou gay propagandu, která může dětského diváka proměnit na homosexuála.)

Správný maďarský muž má být správný maďarský muž už jako kluk.

(A nástrah neubývá. Státní kontrolní úřad nedávno varoval, že maďarský vzdělávací systém může poškodit dospívající chlapce, protože u nich upřednostňuje „ženské rysy“ a málo je podporuje v technických skillech, podnikavosti a riskování.)

Správný maďarský muž čelí ohrožení z mnoha stran.

(Nejde jen o ženskou emancipaci, neskrývanou homosexualitu nebo Evropskou unii. Nebezpečí představují také američtí miliardáři, muslimští přistěhovalci, a dokonce i přemýšlení nad tím, co to takový maďarský muž vlastně je. Vláda proto raději zakázala celá genderová studia. Hroživé je vše liberální, vše zahraniční, vše soudobé, nebo to tak aspoň tvrdí Viktor Orbán — a jedním dechem slibuje, že učiní veškerým hrozbám přítrž, pokud mu voliči svěří svou důvěru.)

Správný maďarský muž je přísně chráněný druh. Jenže ochrana lehce zakryje kontrolu, přisnost se snadno promění v útisk a není se čemu divit, že někteří muži hledají, kde by si od diktátu fideszovských norem mohli dopřát pauzu.

Jedno takové místo by tu bylo.

ZÁKULISÍ

Čtvercovou dvoranu vydláždili červenou žulou, ve čtyřech rozích chrlí čtyři kohouty termální vodu do čtyř hlubokých van, uprostřed haly stojí osmistěnný bazén se schodištěm... to všechno už jsme viděli. Prvotní zaujetí působivou scénou ovšem odvádělo pozornost od pánského osazenstva, a teprve když přivyknete časoprostorové kapse a poddáte se blaženému klidu lázeňského vakua, uvidí vaše oči jasněji — a někdy až do očí těch druhých. Kdekdo se totiž *divá*.

Nahotu stíní jen krátká bílá plenta kolem pasu. Kryje klín, zadek vůbec ne. Ve vodě se zdvihá, nad vodou se lepí na tělo... a mnozí muži v Rudasi nepřivírají víčka jenom kvůli slasti koupele. Ostří a sledují jiné mokré muže, co pomalu korzují v loubí bílých sloupů, *nebo* otálejí ve sprchách a vyhlížejí nově přichozí *nebo* pohledem měří ty, co se s nimi máčejí ve vanách, a když se hodně osmělí, přisednou si blíž, *nebo* hledají, s kým se zavřít v malé šatní kóji, *nebo* s tázavým výrazem postávají u dveří páry a plaše pobízejí ke vstupu *nebo* se rovnou sesednou na dřevěných lavicích, stehno se opře o stehno a ruce se dají do pohybu, protože rozpálená mlha nabízí laskavou skrýš a úlevné vzdechy mohou mít různé příčiny.

Pořád přitom platí, že staré turecké lázně nejsou saunou pro gaye. I takové podniky v Budapešti samozřejmě existují, jenomže v nich už není místo pro pochyby, skrývání ani zdrženlivost, zatímco v hamamu pod Gellértovou horou nikdy není jasné, kdo je gay a kdo ne. Zdejší dorozumivací kód je proto nutně inhibovaný a subtilní; spočívá vlastně jen v délce a intenzitě pohledu a typizovaných dotycích na vlastním těle, které jsou ale současně tak kradmé, že nevzbuzují zbytečnou pozornost.

K tomuto plachému skrývání může člověk snadno přistoupit jako k zábavné a vzrušivé hře, na níž si ověří vlastní rozpoznávací schopnosti a případně i svůdcovský talent — za předpokladu, že je jeho jediným cílem pokoutná masturbace nebo tichý sex v převlékací kabině. Daleko zajímavější než podoby a možnosti vzájemného

přiblížení jsou ale okolnosti, za kterých může k takovému zážitku vůbec dojít.

Fakt, že v Rudasi dochází k homosexuálnímu chování, totiž vůbec neznamená, že zde vyhledávají slast lidé, kteří se jako homosexuálové také veřejně identifikují. V pruderii orbánovského Maďarska totiž staré turecké lázně se svou historickou tradicí exkluzivního přístupu a přirozeným zakotvením v budapeštské městské kultuře vytvářejí prostor, do něhož je možné (na rozdíl od gay saun) vstoupit beze studu a rizika nechtěných sociálních nákladů a který současně (tentokrát už ve shodě s gay saunami) důsledně dbá na diskretnost klientovy pauzy, ať už je její podoba jakákoli.

Už sice zaznělo, že je homosexuální kontakt v Rudasi kradmý, rozhodně to ale neznamená, že je neviditelný. I muž, který do lázně ve všední den přijde jenom kvůli termální koupeli, přece svede zaznamenané zkoumavé pohledy svého okolí, povšimne si předváděných dotyků a zcela jistě rozpozná rytmické pohyby pěstí, když se usadí v páře. Nejpozoruhodnější na zdejší společnosti proto nakonec není její erotické a sexuální zákulisí. Opravdu důležitá je teprve skutečnost, že do tohoto zákulisí kdekdo vidí... a nikomu to nevadí.

(S výjimkou lázeňské správy.)

NÁKLONNOST

Zažitá představa o výlučně pánských společnostech se pojí s obrazy hierarchie a řádu. Ať už se jedná o armádní sbory, církevní bratrstva nebo sportovní družstva, jsou tyto mužsko-mužské kolektivy vždy organizovány ve vertikální ose podle rozdílné schopnosti ovládat specifické kompetence. Přirozená společenská diverzita (všichni neumějí všechno stejně, protože všichni nejsou stejní) se tím ale stává i nástrojem reduktivní klasifikace, která určuje odstupňovaný přístup k moci a privilegiím — a snadno budí rivalitu. Soupeření o vlastní pozici a případný vertikální posun navíc doplňuje trvalá pohrůzka restrikce, protože organizace respekt k nastoleným principům buď implicitně očekává, nebo si ho rovnou vymíňuje. A je nasnadě, že takto uspořádané společenství má daleko k družné idyle.

Když podobné mužsko-mužské vazby zkoumala americká socioložka Sharon Bird, došla k závěru, že přispívají k udržení hegemonní maskulinity. Jsou totiž odtržené od běžných sociálních kontaktů (část populace v nich nemá místo) a silně soutěživé, mužskou identitu navíc konstruují nejen jako protiklad k té ženské, ale ještě ji ženám vertikálně nadřazují.

Žádný chlap nikdy není úplně vespod, když je někde pod ním pokaždé ještě ženská.

Když mužsko-mužské vazby studovala americká teoretička genderu Eve Kosofsky Sedgwick, došla k závěru, že udržují i heteronormativní maskulinitu. Nevymezují se totiž jenom vůči ženám, ale i vůči homosexuálům. Pohrdáním a záští, kterou k nim přinejmenším formálně chovají, totiž potvrzují vlastní, řádnou heterosexualitu.

Žádný chlap nikdy není úplně vespod, když je pod ním kromě ženské ještě buzerant.

Když mužsko-mužské vazby popisovali švédští sociologové Nils Hammarén a Thomas Johansson, došli k závěru, že Bird a Kosofsky Sedgwick měly pravdu, ale jenom zpola. Vertikální model je sice zažitá představa, ale jen jedna a nikoli jediná. Z osy zkusili udělat kříž.

Tak jako mužství nikdy není z jednoho kusu, nejsou podle nich z jednoho kusu ani komunity, které muži vytvářejí. Pokud

v nich chybí institucionální vertikála, odpadají zčásti i důvody k rivalitě, protože není o co soutěžit, a *horizontálně* organizovaná pánská společnost v tu chvíli umožňuje projevit subjektivitu v její plasticitě... včetně prožitků blízkosti. Ty koneckonců nejsou ničím mimořádným ani v pánských partách, co spolu jezdí na vandr, ani v blízkém a bratrském přátelství dvou mužů.

Hammarén s Johanssonem už ale nemluví o tom, že i u horizontálního kontaktu je obvykle potřeba vymezit bezpečné pole magickými formulami:

Bavit se o ženách a nedopustit nic, co by se dalo vyložit jako vlastní zženštilost.

Manifestovat své chlapství a nepřipouštět, že bych jím mohl být také zaujatý.

Hlasitě odmítnout homosexuální fantazie, kterými si mě dobírá okolí, a odmítnout je podruhé a odmítnout je i potřetí, neboť se objevují vždy, když za rivalitou probleskne bromance. Slzy jsou přece nepřipustné — a náklonnost k mužům zrovna tak.

PANIKA

Evropská společnost v uplynulých dvou stoletích spojila intimitu se slabostí a obojí připsala ženám. Sdílené prožitky privátní tím přestaly odpovídat pojetí *skutečného muže* jako distancovaného heterosexuála, který s emocemi odmítá ztrácet čas, ovšem: Čím rigidnější představy o mužích a jejich vztazích jsou, tím intenzivněji se vnější imaginace věnuje homoerotickému potenciálu každého kontaktu, který stereotypním předpokladům dostatečně neodpovídá. A stačí zběžný pohled do popkultury.

Erotické projekce publika rámuji vztahy Batmana s Robinem, kapitána Kirka se Spockem, Vinnetou s Old Shatterhandem i Sherlocka Holmese s doktorem Watsonem, pochyby o heterosexualitě tradičně ulpívaly na popových boy-bandech devadesátých let a homosexuální fantazie svedly opřít i ta nejtradičnější mužská společenství, takže když český pivovar Gambrinus na začátku tisíciletí nasadil reklamní slogan Chlapi sobě, aby jím vychválil pospolitost pivařů, reagovala lidová tvořivost hříčkou „Chlapi v sobě“ a doprovodila ji koláží gangbangů.

Takto sexualizované interpretace domněle neadekvátních mužsko-mužských vztahů sice mohou v první chvíli působit jako podřadný vtíp, v konzervativnějších společnostech ale současně slouží jako lascivní prostředek, kterým publikum devaluje možnou pánskou blízkost, upozorňuje na dominantní maskulinní normy a implicitně se dožaduje jejich dodržování.

Maďarskému Fideszu se tuto rigidní sociální kontrolu podařilo transformovat i na politikum. Orbánovy populistické strategie totiž prezentují Maďary jako národ, jež globalizace ohrožuje nejen politicky, ale i etnicky. Rétorika nacionalistů, kteří stavějí na kmenovém alarmismu a sami sebe pojímají jako strážce tradiční kultury, tím do veřejného prostoru vnáší zdánlivě nadstranícké, protože existenciální téma — otázku přežití národa. S její pomocí si ale osobuje právo zakročit proti každému, kdo nepřispívá k jeho reprodukci; z gayů (a širěji všech lidí s queer identitou) se stávají delegáti liberální zvrhlosti, nepřátelé maďarské kultury a rodiny a nebezpeční pedofilové ohrožující zrání nových generací. „Nechte naše děti na pokoji,“ vzkazuje homosexuálům předseda vlády.

Ačkoli nenávislné kampaně současného maďarského kabinetu formálně fungují jako ochrana většiny, ve skutečnosti vytvářejí tlak i na ni. Přesvědčení, že správný maďarský muž je jedině plodivý heterosexuál, totiž představuje projev mnohem hlubšího

a vytrvalejšího kulturního jevu, pro nějž již zmíněná americká teoretička Eve Kosofsky Sedgwick používá termín homosexuální panika.

„Je to ta nejprivátnější, psychologizovaná poloha, v níž mnozí západní muži dvacátého století prožívali vlastní zranitelnost, kterou jim způsobil sociální tlak homofobního vydírání,“ píše ve studii *Between Men*. Kriminalizace, démonizace a dehonestace homosexuality podle ní totiž nedopadá jenom na gaye, ale slouží ke kontrole všech mužů bez výjimky, protože ruku v ruce s redukčním modelem maskulinity proměňuje jakýkoli bližší pánský kontakt v nebezpečnou odchylku, selhání v roli, nebo rovnou příznak sodomie.

Ani absence hierarchické struktury proto nakonec mužsko-mužským společenstvím nepřináší žádnou velkou úlevu, když restriktivní korektiv vertikály převzala společnost i politická reprezentace. Mužství zůstává zamčeno v kasárnách.

TOUHA

Další otázky znějí jenom tiše. A jen velice nesměle se hlásí o pozornost.

Proč by ale člověk fantazíroval o Sherlockovi líbajícím Watsona, kdyby ho nenapadlo, že k takové scéně může mezi přáteli za jistých okolností dojít?

Proč by si představoval sex pivních štamgastů, kdyby ho ta nejzasutější část mysli nezvažovala jako určitou, jakkoli nepravděpodobnou možnost?

A proč by lázeňské úřady v Rudasi omezovaly pánské dny, kdyby si nemyslely, že kontakt muže s mužem dovede být mnohem méně strukturovaný, než jak si to žádá společenský řád?

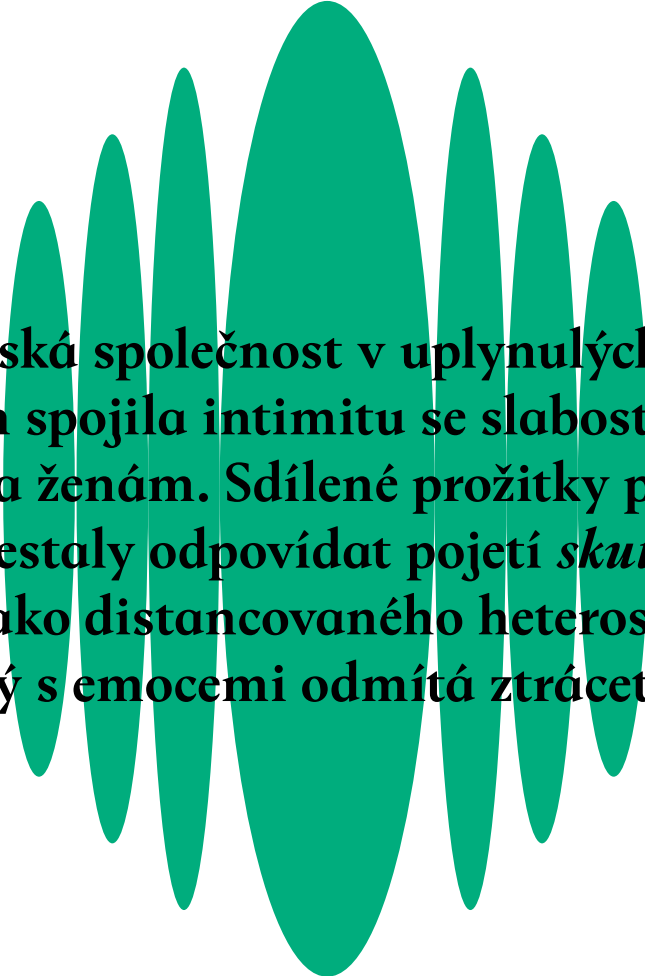
Z těchto otázek jako by cosi vyvěralo. Jako by se z nich něco nezvědomělého dralo na povrch... a docela prosté vysvětlení nabízí Eve Kosofsky Sedgwick: Erotická (milostná, ale nutně ne sexuální) touha muže po muži a jeho blízkosti v pánských vztazích a společenstvích přirozeně je, protože v nich přirozeně vždycky byla — a teprve homofobní redukce maskulinity ji donutila k ústupu. Vlivem oktrojovaných norem se totiž tato intimita začala jevit jako vadná, nebezpečná a ohrožující.

Psychologové pro proces, při němž lidská mysl tato znepokojivá puzení vyhání a snaží se transformovat v cokoli snesitelnějšího, používají termín sublimace. Shoda s pojmem, kterým fyzika popisuje proměnu skupenství, není náhodná, protože dotčená látka totiž ani zde nikdy úplně nemizí, ostatně... v jednu chvíli se podřekne i Ferenc Molnár.

Čtenář jeho budapeštského vyprávění nemá mnoho důvodů sympatizovat zrovna s Fěrim Átsem (je to přece vůdce nepřátelského klanu, rváč a agresor), a přesto právě o něm můžeme číst i tato slova: „Byl to hezký, ramenatý, snědý chlapec a volná červená košile mu náramně slušela. Propůjčovala jeho zjevu jakousi bojovnost. V té červené košili bylo cosi garibaldiho.“

Jde jenom o pár vět, nepatrný zlomek z celého vyprávění, který by mohl budit pouze mizivou pozornost, kdyby ovšem právě tady vypravěč nevystoupil z vlastního rytmu. Nejenže Átse odkazem na italského revolucionáře Garibaldiho nečekaně romantizuje; ve slovech, která volí pro popis chlapcova oblečení a těla, navíc nesvede zakrýt zaujetí, jež v něm představa půvabného, přidržlého mladíka v rudé rozhalence dokáže vyvolat. Nic jiného přece čtenářům ani neukazuje — nic jiného než opálenou tvář a široká ramena kluka, co se právě stává mužem.

„Volná košile mu náramně slušela.“ A kdyby si ji rozepnul, homoerotické toužení by už nezůstalo skryté.



Evropská společnost v uplynulých dvou stoletích spojila intimitu se slabostí a obojí připsala ženám. Sdílené prožitky privátna tím přestaly odpovídat pojetí *skutečného muže* jako distancovaného heterosexuála, který s emocemi odmítá ztrácet čas.

REÁLNO

Francouzský psychoanalytik Jacques Lacan dal na jazyk. Řeč považoval za to jediné, co máme, a ve svých úvahách dospěl až k tomu, že se jako lidé v řeči také ustavujeme, neboť právě ona představuje formující sílu naší subjektivity i její organizační princip. „Svět věcí je vytvářen světem slov,“ nechal se slyšet.

Souběžně je ovšem jazyk také systémem znaků — sítí obecně přístupných symbolů, které jsou v konkrétním použití pouze efemérní, nepřesné a přinejlepším přibližné, a není proto divu, že zkušenost lidské existence nikdy nesvedou vyslovit plně. I při sebevětší snaze, i při sebepřesnějším popisu z nás bude cosi chybět, a protože se jinak než skrze nedokonalý jazyk ani nevnímáme, je těžké se chybějící části vůbec dobrat.

Zeje zde nepřekonatelná trhlinka, soudil Lacan dále. Na jedné straně stojí lidská individualita ve své necenzurované pravdě a přirozené celistvosti, či ještě lépe a autorovými slovy ve svém *reálnu*, od něhož nás fatálně odtrhlo přijetí jazyka. Na straně druhé je popsateľný vnější svět, prostor mezilidských interakcí, sociálních norem a symbolických konvencí, který nás omezuje a formuje tak, že sami sebe jinak než jeho slovníkem téměř nejsme schopni pojmenovat.

Restrikce je navíc o to silnější, že symbolický řád stojí o přehlednost. O existenci miní vyprávět jednoduše a neproblematicky, a tak

trhlinku, toho svědka chybění, raději zakrývá, a pokud by se v ní mělo reálno objevit a po vzoru horkého pramene vyvřít na povrch, hbitě ho promění v jakýsi neviditelný plyn, protože co je reálné, to neprošlo cenzurou, a co neprošlo cenzurou, může být ohrožující.

Nevyslovené stopy naší celistvosti nakonec kondenzují jenom bezděčně. Jako vysrážená kapka na stropě v horké místnosti se objeví prořeknutí, zaujetí tělem v rudé košili nebo sexuální fantazie s filmovými hrdiny. Trhlinka totiž může být zakrytá, pramen v její hloubi ale nepřestává vřít.

LÁZEŇ

Antická pověst o Aktaiónovi, která tolik zaměstnávala Lacanovu pozornost, nakonec není ničím jiným než vyprávěním o trhlině. Tou trhlinou se zde myslí vchod do jeskyně — a ve chvíli, kdy v ní řecký král zahlédne koupající se Artemis, spatří i ryzí reálno. Co je božské a nahé, je totiž také absolutní a necenzurované, tak jako by mohla být i lidská existence, pokud by zmizely formativní limity vnějšího řádu. Bohyně lovu se zde stává personifikací naplněného celku.

Bez lázně by celistvost možná nebyla a jeskyně s vyvěrajícími prameny není ve starořeckém příběhu jen náhodnou kulisou. Koupel zde funguje jako nezaměnitelné místo svobodného

spočinutí a obnažení, jako výduť ve vnějším řádu a jako chráněná časoprostorová kapsa, kde se díky zklidněnému *bytí-v-sobě* můžeme k celistvosti aspoň přiblížit.

Trestá-li Artemis thébského krále za to, že ji v její lázni vyrušil, vede ji stejná motivace, s níž se návštěvníci budapeštského hamamu prve obořili na turistu s fotoaparátem — v obou případech jde o odmítnutí symbolického řádu, který se vlomil do míst, jež mu nepřísluší. Takových míst navíc není mnoho. Upřímně, v celé Budapešti byste jen těžko hledali jiný mužský prostor, který takovým způsobem jako Rudas nechává zkapalnit to, co na ulici zůstávalo plynné.

CHLAPI Z PAVELSKÉ ULICE

K tureckému hamamu patří i finská sauna a v ní teď posedává skupinka budapeštských penzistů. Jsou šediví, to přinejlepším, častěji bělovlasí, v horkém vzduchu se jim dmou vyvalená břicha, a protože zasedli v půlkruhu, připomínají stařešinskou radu, které zrovna předseda shrbený osmdesátník s knírem. Mít ještě pár let navíc, mohl by to být János Boka... což je v kontextu dalšího vlastně docela zábavná představa.

Řekněme, že to opravdu je János Boka. Sedí v čele půlkruhu, vypráví a spolu s ním se v sauně potí i Geréb, Csele a Kolnay a je tady i Barabás a Csonákos — v Rudasi naráz relaxují všichni chlapi, co bývali svého času chlapi z Pavelské ulice a dnes (tak jako každé pondělí) přejeli žlutou tramvají z VIII. obvodu přes Dunaj, aby se nahřáli v termální lázni nebo aby si v ní dopřáli *pauzu*, protože v šatnách spolu s oblečením odložili i všechny představy o tom, jací by měli být, jestli by si měli salutovat a jestli by se měli třídit podle hodností.

S pomocí zestárlých Molnárových hrdinů se nakonec dají lázně pod Gellértovou horou nejjednodušeji popsat jako *reálný* mužský svět. Horizontální, neorganizovaná, a tedy i nehierarchizovaná podstata zdejšího společenství totiž umožňuje plastičtější, bezobavné a nepanické prožívání vlastní subjektivity. Časoprostorová kapsa, kterou zde vytváří specifická lázeňská pomalost a historické kulisy, navíc poskytuje dočasný azyl od vnějšího světa, a tím i od reduktivního kasárenského tlaku, který na mužskou identitu vyvíjejí hlasité konzervativní síly současné maďarské společnosti. Je to nakonec nesmírně vzácný prostor, protože mužství se tady prožívá různě — a bez jakýchkoli obav.

Pavelští ostatně v sauně nesedí sami. Spolu s nimi zde ztěžka oddychuje také několik zahraničních návštěvníků města, a když se jeden z nich zvedne a zamíří ke sprchám, uvolněné místo rychle využije holohlavý a vysportovaný padesátník, který do sauny prve nahlížel skrze skleněné dveře a teď se může posadit přímo naproti dvěma mladým cizincům.

Stařešinská rada jeho příchod registruje, Barabás i Csonákos se po nově příchozím zběžně podívají, ale od běžícího hovoru se nedají rušit — a šlachovitého padesátníka jejich diskuse beztak nezajímá. Přišel z jiných důvodů. A tak si podepře bradu a zadívá se na jednoho z turistů.

Nemůže vědět, jestli cizinec porozumí jeho signálu, ale v sázku se toho nedává mnoho. Vlastně se neriskuje nic, a tak povolí stehenní svaly, vezme varlata do dlaně a promne si penis.

Je to jen okamžik, on při něm z turisty naproti sobě nespustí oči... a vnímá ho i Geréb. Také Csele si ho všimne. A postřehne ho i Kolnay, který voláním z termální vany prve upozorňoval na nepřátelskou čocku fotoaparátu. Tentokrát ovšem nikdo nic neřekne. Nikdo se neohradí, nikdo nic neudělá. Nikomu nic nevadí. A když padesátník své gesto zopakuje, aby bylo vyhlédnutému turistovi

jasné, že nejde o náhodu, János Boka si s drobným pobavením pomyslí, že je to přece docela jednoduché znamení — a že v jiných dnech docela stačí jedenkrát.

JESKYNĚ

Homosexualita a heterosexuality po dekády představovaly binární dvojici, s jejíž pomocí medicína, psychologie a sociální vědy popisovaly a klasifikovaly sexuální preference jednotlivců, budapeštský hamam ale zřetelně ilustruje, že tyto definiční, mezní a vzájemně polarizované kategorie jsou sice hojně používané, ale stále zjednodušující konstrukty, které nesvedou postihnout lidskou identitu v její vrstevnatosti a situační dynamice.

Protest proti rušení pánských dní, během nichž je možné v otomanských síních Rudase korzovat bez plavek, nakonec nejde vykládat jen jako volání po možnosti homosexuálních zážitků. Jistě, dochází zde i k nim, takto sexualizovaná interpretace by ale byla neúnosně reduktivní, a nakonec by se ničím nelišila od devalvačních posměšků namířených proti jakýmkoli jiným projevům mužsko-mužské blízkosti.

„Chlapi v sobě: Bez plavek si vrzmem snáz.“

Odpor petentů byl ve skutečnosti o poznání obecnější.

„Naše kultura utrpí velmi vážnou ztrátu.“

Výlučně pánská společnost oděná do bederních roušek se ve zdejších termálních vanách rekreuje už půl tisíce let, a vykročila-li skromná petiční skupina proti změnám lázeňských pravidel, udělala to proto, aby se zastala zavedených zvyklostí lokální městské society, čili hájila přesně tu „tradiční kulturu“, kterou si jindy berou v ochranu srdnatí puristé z Fideszu a jemu poplatných úřadů.

Případ Rudase nakonec nejlépe ukazuje, že i glorifikované maďarské tradice mohou ustoupit stranou, pokud je právě potřeba rozvířovat homofobní paniku. V zemi, jejíž neotraditionalistická vláda vnímá muže jen jako heterosexuální nacionalistické bojovníky, totiž koupele na dunajském břehu skutečně představují prostor společenské diverze. Svým exkluzivním režimem — limitovaným, ale stále existujícím — totiž vytvářejí trhlinu, jež umožňuje překonat diktát symbolického řádu a nabízí prostor i pro tu část mužské celistvosti, kterou na ulicích orbánovského Maďarska není možné oslovit.

To, v čem spočívá jedinečná hodnota lázeňského domu Rudas, je nakonec zdejší neoktrojovaná maskulinita — celistvé a reálné mužství, které se vyvazuje z ideologických interpretací vulgárně vnucovaných konzervativní společnosti i primitivní státní moci. Které homosexualitu zahrnuje, místo aby ji vykazovalo, neděsí se jí, ale respektuje ji, protože ji vnímá jako jeden z možných projevů jindy potlačované a zakazované touhy po prožívání mužsko-mužské intimity. Právě o tuto všeobjímající mužskou blízkost jde v budapeštských lázních v první řadě. A právě ta, jako tajný podunajský pramen, kondenzuje a vyvěrá pod tmavou klenbou starého hamamu.

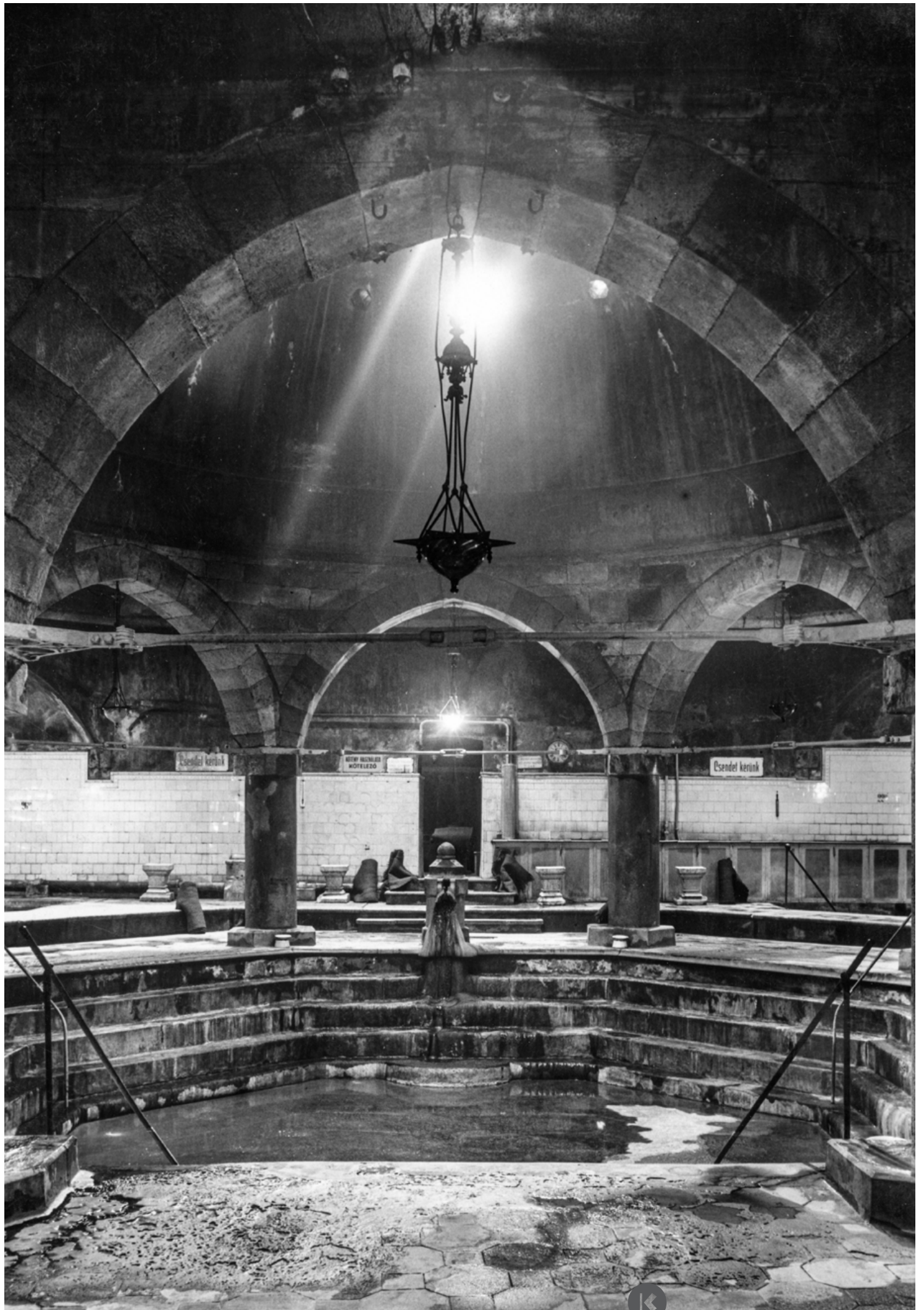
Artemidina jeskyně:

Döbrentei tér 9

182 00 Budapešť

Každý čtvrtek a pátek dopoledne; v pondělí a ve středu od rána až do osmi večer.

Autor je spisovatel a novinář.



BR

BR

**ANNA
ŠTIČKOVÁ**

Básnířka čísla

**BĚLA
ČÁPOVÁ**

Nová jména

**JINDŘICH
MANN**

Povídka

**RADEK
KALHOUS**

Ateliér







KDYBY JEŠTĚ ZBYLO, MĚLA JSEM RÁDA MOŘE

Anna Štičková

Ticho a dusno rozpáleného dřeva

Schází mi půda
rozlehlý prostor pod střechou se solidními dřevěnými trámy
jaké jsou v sudetských farách

půda ve který je přítmí
a prach se honí v pruzích slunce

půda na který se dá najít
co nehledám už léta
půda s temnými kouty
kde na mě nedosáhne
čemu nedokážu čelit
v zaprášených proudech světla

kde schovám to šedivý a špinavý
co se ve mně v letech naskládalo
nevyslovené a zamlčené

trámy o který se dá nejen opřít
ale i
zhoupnout

ticho a dusno rozpáleného dřeva
ve kterým bych mohla schovat
co ve mně přebývá a nemůžu to zadusit

půda
kde do kufru s beruškama co tam kdysi zapomněly děti
můžu vrátit
co jsem za deset let na sudetský faře nasbírala
zamlčela nechtěla vidět
a uviděla

Mariánky, léto 2023

*My jsme Blochovi žili jsme tu před emigrací
My jsme taky Blochovi ale ze Šumavy
to nebudeme příbuzní
Počkejte odkud ze Šumavy
Dešenice
Já jsem vyrostla v Dešenicích*

*Jsme příbuzní přes transporty a pochody smrti
Ze Šumavy a z kterého shromaždiště vaši odjížděli?
A kdy?
A kam na Východ odjížděli z Terezína?
Odkud šla v pochodu vaše prababička? Možná šla s naší maminkou
Počkejte na babičku ta má všechno v hlavě*

*Než se začne mluvit o normálních věcech
musí se probrat kdo kam šel
a oplakat zmizelé
ve sdílení je dočasná útěcha*

*Na židovském hřbitově mezi Nýrskem a Dešenicemi
kam se dá dostat přes zeď nebo si půjčit klíč v místní hospodě
je nejvíc Blochových na metr čtvereční
No jo, však jsme říkali Dešenicím Blochovice
říkají nové tety z Ameriky*

Arabský obchod na Solniční

Chodím sem v pátek po poledni před šábesem
můj kousek Jeruzaléma

*Dneska jen pinie a zelenina?
Jsme tu už třináct let
Koření žádné nepotřebujete?
Sumah nebo černuchu?
A akorát dovezli šafrán*

Přede mnou živá diskuse v arabštině
národy a etnika se potkávají
a kupují stejné labneh koriandr a uzbecké světlé rozinky
nejlepší na Roš ha-šana

Proč se tu nevedou diplomatická jednání?

Šana tova

Spadaný jabka voní za obzor
vlhko a nasládlá vůně zámecký zahrady
lepí se na patro
namáčím ji do medu
prvního tišri roku 5783
čeká na mě deset dní
při kterých v zámecký zahradě
zplesniví a shnijou
dosud nesebraný jabka
a jejich vůně přeteče přes kopce
Bojím se
Gmar chatima tova, jabloně

Na Domkách

Krajina se láme o křik
přilétáme
k lesům plným myšlenek a sov
slyšíš čísi varovné houkání
Mlé!
ať uslyšíš svou mrtvou babičku
která tu pořád sbírá borůvky a houby

Ketuba

Nepřináším ti věnem nic cenného
jen pár knoflíků z perleti se kterými jsem si hrála jako malá
a babička mě jimi vybavila než umřela
dvě sederové písně
jejichž nápěv jsem znala ještě dřív
než jsem ho slyšela
A pár rodinných i vlastních traumat

Na svatbu měj při sobě
něco modrého
něco starého
něco nového
něco půjčeného
říkaly babičky

že nemám věno nevadí
naše ketuba by byla velmi stručná:
*Nemůžou se tady vzít
toto není žádná země zaslíbená*

A přesto si přeju s tebou sdílet
svá traumata a perleťové knoflíky





Vzpomínka mé dcery na její matku

Matka měla své rituály
nebyla schopna se jich zříct
Léta opečovávala pokrývku na barches
od své dávné přítelkyně z New Yorku
A každý pátek jí překrývala dvě chaly
Nemohlo to být jinak
až umanutě trvala na pátečních večerech
zvala známé přátele i cizí lidi
Tvrdila ale že nejlepší je když jsme samy tři
Rozčilovalo mě do morku kostí
že mě ocejšovala a nemůžu jít pryč
mnohokrát jsem se zařekla
že žádný další pátek
Jenže
nemohla se vzdát toho kým byla
pokrývku ukládala stále na stejné místo
ve skřínce nad troubou tak
aby až vytáhne barchesy z trouby
mohla je vzápětí zakrýt
Dokud nepožehná vínu
a neodkryje je
nevezme dva sváteční bochníky
Baruch ata adonaj... který nám ze země vyvádíš chléb
Když někdy nebyla doma
a já na ni zrovna měla vztek
pokrývku jsem schovávala
aby ji musela hledat
abych ji potrápila
v pátek ale byla vždycky na svém místě
nevím která z nich ji beze slova vrátila na místo
aby až se v pátek otevře trouba...
Matka se do New Yorku nikdy nepodívala
ale ať se dělo cokoli
v pátek jsme překrývaly chaly
Měla své rituály
Nedokázala se vzdát toho kým byla
ani to plně přijmout
proto jsme na pesachový stůl
vždycky dávaly pomeranč
Otevírám troubu
a hmatám do skříňky

Vydří

Vykutat se z peřin do zimy a ticha v sednici
nakrmit kočky vynést popel
přinést dříví Františka našťestí připravila třísky
zatopit v kamnech postavit na kafe
čekat

Přiložit aby neuhasl vrátit se k tobě do postele
pokud bude místo — kočky po snídani usínají
pozorovat kamna
zalejt kafe
přiložit
kočky

Hodiny ztratily smysl
stačí počítat polena a stíny

UD

šém jako prášky Různé
čekat a vložit úst do
ožiju až
necítit přestanu
otupělost a chlad zmizí
těla hliněného

uklidnění — jedna
neurózy — jedna
kafem a colou zapít
rozhýbala abych
těžké a velké neúměrně
sebe sama kusy

podvečer páteční v Jen
úleva přichází
hvězdy sobotní první do trvá

se rozpadnu prach na kdy čekám

Kdybych zemřela dřív než ty

nezešil
roztrhni si oblečení a roztríd' věci
všechno je tvoje
ponechej jen to co má pro tebe smysl
naše knihy a obrazy o které se nikdo líp nepostará
možná pak ještě to co mělo smysl pro nás

Nezešil že jsem zmizela dřív
rozděl na třetiny můj popel
část do Loučima část do Sudet
třeba na mech na Domkách — táta bude vědět
a část by jednou chtěla ležet vedle tebe
Kdyby ještě zbylo měla jsem ráda moře

Ať se za mě někdo aspoň párkrát pomodlí kadiš
víc než co si budeš pamatovat
po mně nezůstane

Slovník

Barches/chala — dva různé názvy pro totéž — šábesový chleba, který se peče každý pátek, měly by být dva, jeden na pátek a jeden na sobotu

Baruch ata adonaj — začátek požehnání v hebrejštině

Deset dní pokání — období mezi Roš ha-šana a Jom kipur, kdy Židé mají napravit své hříchy a poprosit o odpuštění ty, kterým ublížili, tak aby mohli být dobře zapsáni v Knize života

Gmar chatima tova — přání dobrého zápisu do Knihy života, překlad „nechť jsi zpečetěn k dobrému“, přeje se mezi Roš ha-šana a Jom kipur

Jom kipur — jeden ze tří vysokých svátků, v překladu den smíření, jinak nazývaný také šabat Šabaton (šabat šabatů) — nejvýznamnější den, kdy můžou být Židé očištěni, pokud vykonali vše potřebné během deseti dní pokání

Ketuba — židovská svatební smlouva

Labneh — čerstvý sýr, oblíbený v blízkovýchodní kuchyni

Pomeranč na sederovém stole — feministická židovská tradice, pomeranč symbolizuje všechny, které a kteří jsou tradicí opomíjeni a opomíjeni — ženy, queer osoby, menšiny a tak dále

Roš ha-šana — židovský nový rok, jeden z vysokých židovských svátků

Sederové písně — písně, které se zpívají na sederovou večeři (seder = pořádek), kterou začíná jeden z vysokých svátků judaismu Pesach oslavující vyvedení Izraelitů z egyptského otroctví

Sumah — koření ze škumpy, rozšířené v blízkovýchodní a středo-mořské kuchyni

Šana tova (u-metuka) — přání dobrého a sladkého roku, říká se na Roš ha-šana

UD — šém, kterým se měl oživovat Golem, odkazuje k modlitbě Šema Jisra'el — vyznání víry

Tišri — židovský měsíc, kdy začíná nový rok, spadá mezi září a říjen občanského kalendáře

Radek Kalhous, Počas rozpadu, 2023



EIKE A KULIK A WEINTRAUB

Jindřich Mann

EIKE

Začátkem osmdesátých let jsem žil v Západním Berlíně. A to s Brigitte. Měl jsem ji rád. Byla ležérní, zároveň elegantní, vysoká, celá taková černá, oči i vlasy. Po stavbě Berlínské zdi utekla s rodiči z východního Německa podzemním tunelem, který končil na hřbitově. Na Západ vylezla jako dvanáctiletá z hrobu. Ale to ji neodradilo, aby později nebyla čím dál tím levicovější. Během studia vystřídala tři komunistické strany, když promovala, byla v té maoistické — v KPDML. Brigitte vnímala NDR, z které uprchla pomocí hrobníků, jako nepodařenou mutaci správného vývoje. „Nepodařené mutace, Eike,“ říkala mi, „ty prostě existují. Ale je třeba je chápat jako to, co jsou — jako omyl.“

To mi připadalo logické. A s KPDML jsem i v ledačems sympatizoval, ovšem na distanc. Kvůli té distanci jsme se však s Brigitte nerozešli. Kvůli té ne, nicméně jinak ano. Musel jsem se vystěhovat z jejího bytu. Jenže najít něco nového bylo pro mne, který už dva roky psal diplomku ze sociologie, jezdil občas jako taxikář a pracoval jako novinář na volné noze pro *Levé fórum*, svízelné. Byl jsem proto rád, když jsem sehnal podnájem u jistého Kulika. Poláka a emigranta. Propojil nás společný známý, jmenoval se Wlodek. Byl jako Kulik z Varšavy, ale mého věku a chodíval ke Costovi do Terzo Mondo. Emigrantů z Východu žilo v Západním Berlíně hodně a s těmi, které jsem potkal, jsem se rád bavil. I s Čechoslováky, třebaš. Šli mi svým obsedantním antikomunismem na nervy, ale pokud jste se tomu tématu vyhnuli, byla s nimi docela legrace. A Wlodekův nápad obrátit se na Kulika

bylo stéblo hozené tonoucím v poslední chvíli. Brigitte mi dala ultimátum, abych se vystěhoval, než přiletí z Kanárských ostrovů, kde se z rozchodu zotavovala. Evidentně s mým nástupcem. Mohl jsem se sice vrátit domů do Darmstadtu a bydlet v domku po babičce s matkou a sestrami, ale to by mi přišlo naprosto šílené.

KULIK

Kulik měl obrovský, šestipokojový byt v Charlottenburgu, dva pokoje pronajímал a ty se zrovna uvolnily. Ovšem abych poté, co jsem se k němu nastěhoval, neslyšel bouřlivé manželské rozepře, které tam, ukázalo se, bydlely hlavně — tak na to šest pokojů zdaleka nestačilo.

V těch svých čtyřech žil Kulik se svou o dvacet let mladší americkou manželkou. Hubenou, vysokou, překvapivě nehezku blondýnou. Pocházela z Kansasu. Do Evropy přiletěla, protože obdivovala filozofii a umění starého kontinentu. Obě studovala v Kansasu na státní univerzitě a chtěla v Evropě pokračovat. Ale potkala Kulika a během společného poznávání kultury a filozofie se jim narodila holčička, mezitím jí byly tři roky. Jejich častým hádkám předcházelo většinou lživě ticho protkané tlumenými zvuky domácí píle. Případně klapáním psacího stroje. Kulik se živil mimo jiné překládáním. Anebo večer mírumilovná harmonie decentně ztišených útržků televizního programu. Tichounká střelba z *Místa činu*, anebo *Miami Vice*. Policejní sirény, které jen v jemném náznaku tichounce vyly z televize ve vedlejším obýváku. Kulik na mne jako na podnájemníka bral ohled. Ale pouze než na základě

neznámého podnětu jednomu z manželů bouchly saze. Nikdy jsem nepochopil, kdo je v té věci iniciativní. Zřejmě to variovalo. V každém případě pak na sebe začali oba křičet. A to bez otálení z nuly na sto. Následně rozčileně pobíhali po bytě. To už bouchaly i dveře. Rotace obytným prostorem nabývala na rychlosti. Po čase, který se různil, ale vždy nastal, na chvíli ztichli. Sbírali dech a argumenty. Jakmile obojí našli, přiběhli k sobě, aby si vše vyříkali. Nehorázná demagogie, kterou se zahrnovali, se samozřejmě nedala poslouchat. Nová exploze je opět vystřelila na oběžnou dráhu. Ta se někdy vychýlila z naprogramované trasy. Takže se bledý Kulik zničehonic zjevil třeba vprostřed mého pokoje. Plešatý muž s šedivou bradkou. Tak vypadá mnoho mužů, například i Lenin, dokonce i na vlajce KPDMML, ale Kulik nevypadal vůbec jako Lenin, nýbrž jako Kulik. Momentálně zřejmě všechno v rozčilení popletl — co tady vlastně dělá? Chtěl přece zavčas chytit svou ženu za ramena. Aby ji zastavil! Zabloudil ve vlastním bytě! Tolik pokojů tady je, jeden přechází do druhého, ovšem pokaždé jiný nějak jinak do jiného. A ona už mezitím stojí u okna! Ne aby se z něj vrhla! Bydleli jsme v mezaninu. Jen aby zoufale vykřičela svou žalobu na Kulika. Porotě šumících stromů, žlutých dvoupatrových berlínských autobusů a lhostejných kolemjdoucích. Zatímco v okolních barech na Savigny Platz perlil noční život, bublinky šampaňského a přelétavých lásek levitovaly okolo neonů, rozléhal se bytem v perfektní disharmonii manželský duet: „Zničila jsi mi život, jdi pryč, jdi pryč, neřvi, zavři aspoň to okno.“ Kulikovi přitom mutoval hlas do pisklavého sopránu. Tím spolehlivě vzbudil spící dítě. To se vyděšeně rozplakalo. Z duetu se stal tercet. Nešťastná Američanka hekticky a neúspěšně konejšila dceru. Manželská hádka paralelně pokračovala v sykavém, zlostném šepotu. I ten měl akustickou pronikavost, kterou nezastavila žádná stěna ani dveře.

Jaká to byla úleva, když všichni tři odlétli do Spojených států, aby svůj kus dávali po nějakou dobu v Kansasu mezi nekonečnými obilnými lány.

WEINTRAUB

V době jejich nepřítomnosti zazvonil u dveří bytu vysoký, až takřka vyzáblý muž. Pod nosem takový starodávný, zcela bílý knír. I vlasy měl bílé. A na sobě starý zimník, ten už pamatoval hodně zim. Protože neměl šálu, bylo vidět, že má kravatu uvázanou pod límec žlutavé košile. Jedna z jeho bot byla ortopedická. Sahala — černá, svíravě pevná — na zvýšeném podpatku neznámému vysoko nad kotník. *Dobry den, je doma pan Kulik, není, aha, kdy přijede, nevím...*

Když jsem přichozímu vysvětlil, že Kulik je v Americe, představil se mi jako Weintraub, další Kulikův dobrý známý. Poprosil mne, abych ho pozdravoval, až mu budu psát. Tuto ztřeštěnou představu jsem nijak nekomentoval. Mluvil příšernou němčinou, zabalenou do polského přízvuku. Když jsme si vše ujasnili, tak se rozloučil. Kamenné schody honosného činžáku duněly pod jeho kopytem. Kulhal po nich ve smířlivé rutině, s noblesou zkrocené bolesti. Dole s námahou otevíral secesní dveře s dvěma oválnými skly zasazenými do ladného rámování. A vykolébal se na náměstí, které se zablesklo jasným zimním dnem.

Zmínil jsem se o té návštěvě Wlodkovi. Jednou když jsme se zase uviděli v Terzo Mondo.

„Weintraub, jo?“ řekl. „No jo, znám ho. Každý ze zdejších Poláků ho zná. Žije tady od osmašedesátého. Tehdy z Polska vyháněl ministr vnitra Moczar a první tajemník komunistické strany Gomulka židy. Moczar speciálně měl nečekaně dobrý přehled, kdo tím židem je, leckdy i o tom, komu to rodiče ani neřekli. A kde

zrovna bydlí. A ať se odtamtud pakuje. Logicky jen tak nalahko s kufirkem. Následkem toho se Weintraub dobelhal do Západního Berlína. Měl tu vzdálenou sestřenicí. Ne, tu měl vlastně v USA, Minnesota, a umřela tam, než si zařídil papíry, aby se za ní vydal. Asi tam zmrzla. Je tam hrozná zima — alespoň jsem to viděl v jednom filmu. Mráz, že jsem v kině až z toho dostal rýmu. Takže Weintraub zůstal v Západním Berlíně, tady je zima mírná, většinou, ne vždy, ale víceméně. Mimoto získal malou penzi, že byl v Osvětlení. Byla to hodně malá penze, protože tam byl jenom rok. Kdyby tam byl dýl, byla by penze o něco větší, ale zase by to asi nepřežil. Naštěstí dostal ještě další malou penzi, protože mu uznali, že v Polsku spravoval výtahy. No já osobně nevěřím, že je spravoval. A do výtahu, který by Weintraub spravil, bych nenastoupil, jedině s padákem. Ale zase na druhou stranu Weintraubova rodina měla ve Lvově před válkou likérku a v takové likérce se naučíš ledacos. A taky měli kino, jmenovalo se Luna, tam tedy výtah asi nebyl, ale to kino je jedno z prvních kin v Polsku... legenda... no to je jedno. A teď — co se najednou nestalo? Vlastně stalo. Weintraubovi přišel dopis ze státního zastupitelství. To v něm asi hodně hrklo! Taková výhrůžná hlavička na úředním dopisním papíru, ta vzbudí zpytování svědomí. Navíc když jsi tady cizí a možnosti jazykové komunikace vykazují jisté mezery. Ty totiž hrknutí násobí. V podstatě se ale z toho dopisu dalo pochopit, že se má dostavit na úřad a tam podat nějaké vysvětlení. To uvedlo Weintrauba do menší paniky. Tak menší, že ji posléze zvládnul. Nevěděl sice, co přesně má vysvětlit, ale byl rozhodnut, že to v každém případě úplně vysvětlí. Jestli nač umřela teta v Minnesotě? Či po něm budou chtít, aby spravil na prokuratuře výtah? A prokázal, že nelhali ti, kteří to penzijnímu ústavu dosvědčili? Zmíněnými svědky byli Kulik, ten mu to ostatně poradil, a ještě jeden známý. Místopřísežně viděli Weintrauba v montérkách, jak sestupuje po nekonečném žebříku do výtahové šachty. Tehdy totiž ještě nekulhal. Až později měl nějaký úraz a operace se evidentně nepovedla.

V každém případě si k datu sdělenému v dopise oblékl tu nejzachovalější nažloutlou košili ze všech těch omšelých a diskrétně potrhanych, které vlastnil, a vydal se na úřad. Ten se nacházel ve veliké budově s oprýskanou říšskou orlicí vyvedenou coby reliéf nad širokými vchody. A tam, kde orlice dřív v drápech výhrůžně držívala hákový kříž, svírala teď rezignovaně malé plechové číslo popisné 215. Nedoslýchavý vrátný — a to tedy musel být dialog, on a Weintraub — mu nakonec po ohňostroji komediálních nedorozumění vysvětlil, kam se vydat. Po dlouhých chodbách pokrytých hnědým linoleem. První etapa přivedla Weintrauba před výtah. páternoster. Nastoupit se mu ale podařilo až po dvojnásobném zaváhání. A dvou nespělých krůčcích kupředu, ty se pokaždé zarazily v rozpačité nejistotě. Tu zapříčinila i vejčitá hlava pána, který se vynořil před Weintraubovým kopytem, vláčně stoupal a hleděl na velkou černou šněrovací botu a pak do Weintraubových očí a pak odplul dále do výšin. Možná by se po tom zážitku nepovedl ani třetí pokus, ale před výtahem se objevila žena. Hezká dívka s krátkými zrzavými vlasy. Štíhlá, něžná a zároveň vlastně sportovní typ, s jasným, veselým pohledem. Usmála se na Weintrauba a pak se ho zeptala, jestli se do něj může zavěsit, že si je trochu nejistá. Pevně ho stiskla, navigovala do kabiny a z ní také ven, když se dozvěděla, že vystupuje ve třetím patře. Tam ho opustila. Když se Weintraub, šel po zmíněném linoleu, četl jmenovky na dveřích a hledal tu správnou, po ní ohlédl, tak i ona, na druhém konci chodby, se ohlédla a zvedla ruku k pozdravu. Ačkoliv se s ním už předtím rozloučila. A i Wintraub pozvedl paži k pozdravu a pak pokračoval a tady to stálo: dr. Kahlert.

Ukázalo se, že dr. Kahlert je vlastníkem vejcovité hlavy z páternosteru. I on Weintrauba hned poznal. Oba se při společné vzpomínce krátce zasmáli. Dr. Kahlert se spíš tedy pousmál a Weintraub se o něco podobného pokusil. Státní zástupce byl zdvořilý muž, nabídl kávu a vodu a vyběhl Weintrauba, ať si bez rozpaků zapálí cigaretu. Weintraub odmítl, jak kávu, tak nikotin. Vzal na vědomí, že v pohledu dr. Kahlerta není žádná hrozba ani výhrůžka. Že ten pohled není ani číhavý, ani lstivý, ani rafinovaně konejšivý, nýbrž bleděmodrý. Po ještě pár zdvořilostech a oklikách došlo na věc. Ta měla pořadové číslo a odvolávala se na další spisy a pořadová čísla. Weintraub kdysi učinil výpověď o svém bezedném martyriu. Speciálně v ní zmiňoval jednoho esesáka, ten vytrhl paní Weintraubové z náruči jejich tříletou holčičku, s kterou se v očích toho důstojníka zcela nepatřičně hnusně ňumlala. Ačkoliv obě smrděly, že to dál nešlo. Takže chlápek v uniformě holčičku popadl za nohy a rozbil jí, prchlivě, tím byl známý, prostě to na něj přišlo, hlavu o telegrafní sloup. A paní Weintraubovou, která ječela, zastřelil. Ta svědecká výpověď existovala už léta a putovala soudními cestami z Polska do Německa a zpět a razítka si to putování navzájem potvrzovala. Teď vše do sebe najednou zapadlo. Dosažitelný Weintraub a esesák taky už nebyl chiméra, nýbrž obchodník v Brazílii. Tam se dostal do nesnází a při jejich vyšetřování vyplula na povrch Weintraubova obvinění, a když ten odletí z dr. Kahlertem do Ria, samozřejmě vše platí erár, a při konfrontaci v Riu de Janeiru toho chlapa pozná a řekne, že ho poznává, tak ho z Brazílie, brazilské občanství nemá, vydají do Německa a půjde před soud. A dostane doživotí.

Weintraub neměl, jak zmínil, žádný cestovní doklad, ani polský, ani německý. O jeden přišel, druhý nedostal. Dr. Kahlert si byl jist, že to je překážka, kterou by uměl odstranit. Že by tak za čtrnáct dní, pokud se to potáhne, za měsíc, mohli odletět.

Weintraub se vrátil domů, ohřál si polévku, kuřecí vývar, dal si skleničku portského. Den byl namáhavý, takže šel brzo spát a spal jak zabitý. Jenže dvě hodiny po půlnoci se zničehonic probudil. Posadil se na postel. Napadlo ho, že ta mladá žena, která mu pomohla do výtahu, vypadala jako jeho dcera. Kdyby ta zůstala naživu, vyrostla a dospěla. Vlasy i oči souhlasily. Pak si spočítal, že by musela být starší, ale hned si říkal, že duchové, a o nic jiného se přece v takovém případě nemohlo jednat, stárnou v jiném rytmu. Anebo se obléknou do špatného kostýmu. A pak ho napadlo, že pokud se mu zjevila dcera, že mu tím asi chtěla říci, aby letěl do Brazílie a nedělal žádné své oblíbené cavyky. Hned ale přemítal, že je to spíš nesmysl. Jeho dcera je daleko, nekonečně daleko, a nemá čas ani možnost se procházet v Berlíně na státním zastupitelství. Byly dvě hodiny v noci, a jak o tom uvažoval, tak prostě vstal a oblékl se. Vzal si jednu ze žlutých košil, natáhl si kalhoty a uvázal kravatu. Samozřejmě došlo i na sako. Pak se obul a chodil po bytě sem a tam. Jestli aby se unavil, anebo aby se mu lépe přemýšlelo, anebo aby naopak nepřemýšlel, anebo jestli se ta přání prolétala, stejně se ani jedno z nich nespěnilo, tak to nevěděl. A Wlodek, který mi to vyprávěl, tak ten už vůbec ne. Ale co Wlodek věděl a pak mi hned pověděl, bylo, že se to celé vyvinulo v problematickou záležitost. Protože od toho dne Weintraub vstával ve dvě každou noc. Oblékl se, obul a chodil sem a tam. Takže jak by mohli Riemkovi, kteří pod Weintraubem bydleli, za takových okolností spát? Podlaha duněla, u Riemků se chvěl strop, lustr se neklidně pohupoval. Pan Riemke se nejdřív na Weintrauba obrátil mírně, s úsměvem a po sousedsku. Mluvil zvolna, artikuloval pečlivě, aby mu to Polačisko rozumělo. A zdálo se taky, že Weintraub pochopil, o co jde. Pokyvoval hlavou, zdvořile se rozloučil, ale

v noci mašuroval sem a tam. Riemke přitvrdil, zvonil a bušil za svítání na Weintraubovy dveře. Ty se vždy po chvíli otevřely. V nich stál rozpačitý noční chodec, žlutá košile, kravata, provinilý úsměv. A co následovalo, když si Riemke znovu lehl do postele? Buch buch kroky, cililink Riemkův lustřík, křišťálová cingrlátka. Chřestící skleněný chřestýš pobleskoval potměšile probdělou nocí. Riemke se ráno mátožil v transu do práce. Paní Riemková se odstěhovala k mamince a kdo ví, jestli ta maminka neměla fousy. Neudržitelná situace doputovala až k majiteli domu. Weintraub dostal výpověď pro opakované rušení nočního klidu. Cesta do Brazílie se odsunula, dr. Kahlert měl boreliózu, kouslo ho klíště, vůbec neměl představu, kde se to mohlo přihodit. Jestli ve výtahu? Někdě Weintraubovi poradil, že ohledně výpovědi z bytu si musí vzít advokáta, jinak skončí na ulici. Ujal se ho, zase nějak přes někoho, dr. Major, známé advokátské eso. „Pane Weintraub,“ řekl dr. Major hned při prvním setkání v rozlehlé kanceláři, kterou má na Kudammu, „to smeteme ze stolu. Doložíme pomocí znaleckého posudku, že člověk vašeho věku a zdravotních potíží snad může jít v noci na záchod. Je nad nebe jasné, že hlavní svědek protistrany Riemke je hysterik a neurotik, má bludy a trpí nespavostí, na to jsou prášky a psychiatri, nemluví o špuntech do uší. Kvůli tomu nemusíte vy ztratit domov, už jste jich ztratil dost. Nicméně, pane Weintraub, když už máte neodolatelnou chuť se v noci procházet po bytě, co kdybyste chodil v ponožkách?“

To už věc mezitím ležela u soudu, který měl vyházet z bytu potvrdit. Weintraub se rozhodl, že do Brazílie nepoletí, když už to neudělal před čtyřiceti lety, kdy to udělat měl. A to rozhodnutí si schvaloval při svých nočních toulkách po bytě. Vždy se pečlivě oblékl. Když přišlo na obouvání, tak se zarazil. Malinko se zamyslel, boty odstavil a procházel se v ponožkách. Ovšem, samozřejmě — lehká éterická chůze mu nebyla dána.

Navíc jednou, když vyšel ze samoobsluhy Bolle u něj na rohu, tak k němu přistoupil starší pán. Brejličky, vlasy řídké, učesané dozadu, obrovské uši, jako by s nimi v případě nouze hodlal zamávat a odletět. Představil se jako Hubert. Již v penzi a zároveň i v podpůrném dobročinném spolku svépomoci válečných veteránů. Že by chtěli panu Weintraubovi důrazně něco doporučit. A sice aby nikam nelétal! Do žádných Tramtárií, že leckdo na takovém dlouhém letu dostane mrtvičku, a to, že je už mrtvola, se zjistí až po přistání. A dodal, že u někoho se zjistí, že je mrtvola, ještě i dřív. Někdy i než do letadla vůbec nastoupí. Tu radu že mu dávají, protože si o něj činí starosti. Avšak ať se o nich nikde nezmiňuje. Ať si Huberta pamatuje spíš jen jako takový živý sen. A na důkaz jak živý že ho Hubert teď štípne. A to taky udělal, štípl Weintrauba do ruky. Aby to mohl provést, tak požádal svého synovce, aby vzal Weintrauba za paži a pevně ji podržel. Proto totiž stále Hubert říkal *my*, protože měl s sebou synovce, také se hned zmínil, že je to jeho synovec, jenže toho zavalitého pořízka, zachmuřeného, vyholeného nekňubu v zelené parce nijak jménem nepředstavil. Synovec popadl Weintrauba pevně za paži a podržel ji, načež Hubert Weintrauba štípl. A pravil: „Pane Weintraub, vezměte si naši radu k srdci, dokud vám tluče.“

V noci se Weintraub zase ve dvě vzbudil. Znovu se pečlivě oblékl. Tentokrát se ale i obul, ortopedickou botu si soustředěně zavázal. Do pěti se procházel po bytě, pak si chvíli zdříml. V devět šel do telefonní budky a zavolal na státní zastupitelství. Řekl, že se rozhodl, že do Brazílie s dr. Kahlertem poletí. Ten se mezitím uzdravil, takže to zase do sebe pěkně zapadlo.

Jenže právě tu noc byla u Riemkeho v bytě soudkyně, která měla jejich spor k vyřízení. Samozřejmě že tam nebyla na nějakých

techtlemechtlech. Takzvaný místní termín. Aby si udělala vlastní úsudek, kdo ruší nebo kdo přehání. Od dvou po půlnoci do pěti hodin poslouchala Weintraubovy dunivé kroky. Tympán ortopedické boty s avantgardním doprovodem cinkajícího lustru. S těžkým srdcem se rozhodla, že žalobě vyhoví. Weintraub se musel vystěhovat.

To nic nezměnilo na tom, že do Brazílie s dr. Kahlertem odletěli. Čekali pár dní v hotelu, než se ukázalo, že podezřelého mezitím pustili z vazby a ten se odstěhoval neznámo kam. Věc se prostě táhla moc dlouho. Není náhoda, že na brazilské vlajce je nápis *Ordem e Progresso: Řád a pokrok*.

„No,“ ukončil Wlodek vyprávění, „a od té doby nemá Weintraub kde bydlet. Pobývá už léta provizorně všelijak po známých. Asi se chtěl Kulika optat, jestli nemá zase jednou volno.“ A po chvíli mlčení dodal: „No, ten esesák, teď se mi to vybavuje, se jmenoval Eike Krüger. V Polsku už jsem to jméno četl, Lvov a okolí byly jeho revír. A ty se, Eike, teda taky jmenuješ Eike.“

„Dost obvyklý jméno,“ řekl jsem. Což, mezi námi, statisticky viděno, není úplně pravda. „No tak aspoň, že se nejmenuješ příjmením Krüger,“ řekl Wlodek.

„No, aspoň že to ne. Že ne příjmením Krüger.“ Zalhal jsem.

Vůbec jsme s Wlodkem o sobě nevěděli, jak se jmenujeme, znali jsme se jen z Terzo Mondo.

Kdysi, už jsem byl myslím ve třetí třídě, tak jsem se jednou zeptal matky, co ví o mém otci, který zahynul v posledních válečných dnech. Když já jsem byl ještě uřvané nemluvně. Do té doby, než jsem se zeptal, jsme o něm vlastně nikdy nemluvili. Pokud si vzpomínám, neměli jsme doma ani žádné jeho fotografie. Jedině babička, když jsem se vztekal a dupal, říkala — je po tatínkovi. Matka mi tehdy odpověděla, že otec byl pilotem malého letadla meteorologické služby. Sbíral podklady pro předpověď počasí pro letectvo. Jednou v pětáctýřicátém vzlétl, vysvětlila mi, a nikdy se nikam nevrátil.

„Možná se, maminko, jednou objeví, vynoří se z mraků, a přiletí domů.“

„My, co jsme zažili to, co jsme zažili, víme, že je možné všechno.“ Řekla matka.

Vzpomínám si, jak jsem tehdy zvedl hlavu a díval se do oblak. ●



ZDIVOČELÍ KONĚ JSOU MOC ŠIROCÍ

Běla Čápková

dlouhá nit

se vine
člověkem

dlouhá dlouhá nit
ví všechno
zná to
za obzorem

ALE když nic se táhne člověkem
tasevní vyžírání dlouhá nenasytná nit
od klku do krku delší než dálnice
nit nic nit nic nit nic nit nice

dlouhá dlouhá dlouhá dlouhá
v tobě jako po drátkách
nit nekončí uvnitř

tě tahá za rukáv
tě může převinout
vyšvihnout se ven
mezizubním prostorem

dlouhá dlouhá
nit ví všechno
zná to za obzorem

široký kůň neprojde průrvou

mrak projede jentaktak

ruce křovin šmejdí v blízkosti
šlahoun šátrá uchem
prorává jeden list po druhém
zdivočelí koně jsou moc širocí

nektari vypiti
květy vypnutý
larvy nevyběhnou
křídélka podšátrána
uchem jehly oko neprorvou

páříci se vážky na pářících se žabách
v hlubinách průrev

skočdopole

odtud mažem
palmovým kmenem

bazén kokosů
skočdonich

v trámčovém kolosu
v říkancích
pleť ocamcaď
vleže v palmovém listu

během spánku různě obvadáš

chňápej mě
do světových stran

chňapni koketu
chňapni si na boky
chocholem
vychrápej do noci

chňapni napni
spící neuvadni

Básně Běly Čákové, zopakujme si to — básně Běly Čákové. Už samo o sobě je to libozvučné spojení tří slov příznačným uvítáním do poezie dvakrát zmíněné autorky. Básně vytištěné níže jsou dobrým uvedením toho, jak lze poezií proniknout do šumu a hudby světa — všechno to tady kolem všech klokotá, šumí, vrže, vybublává do prasknutí a s prasknutím se to scucává do sebe, aby byl zahájen nový reprodukční cyklus, aby ten hluk světa nikdy neskončil, dokud se jej budeme pokoušet pojmenovat svým vlastním jazykem.

hrozitánska noc

jak když lupne kedluben
špína mezi prstama
skřípe mezi zubama
způlky vylomená mrkev
je pochroumaný vnitřek člověka

ohmatávám kamínek vyžmoulávám

papír je lehký řeže
kámen je těžký neřeže

můj oblázek se vejde do kapsy
zapadne za kšandy

papír se prošahá žmouláním zkrabatí bude
k ničemu
oblázek je zahřátá bramborová kaše
hutnou trhaninou proderu
na nůžkách zbudou žluťoučké žmouly

děravou kvočnou pozoruji svět

kropenatkou rozdělávám oheň
u kokrhele jsem na vrcholu sil

vidím obhrouble
pařátkem poklepávám
od doteku krajního stáda
na stole kysne slepičí vývar

zuby řežou povrch

pohárky brzo popraskají
jede dál krouží

v koutcích pálí
čelisti trnou
jako jíst jeřabiny

nezastavuje
jede až se

roztříští a rozkutálí
střepiny jazyka se nepřestanou kroutit

města mží

tam žil
tam žilka

hujeje ryba tlačí na koleje
vylije
řekou a podusá koněm

tam žila
tam žilka
že město podusá betonem
proroste ostrou kostí

kde přepadne tam přidusí
štetiny trávy nepotká

se táhne
město železem krovkou
se navrtává

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

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



Básniřka čísla Anna Štičková

Anna Štičková pochází ze Sudet, z těch mezi Plzní a Rozvadovem, dolů od Mariánek a nahoru od Domažlic. Vystudovala literaturu a tvůrčí psaní a poté pokračovala na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity, kde v současné době studuje doktorát a učí. Její texty se objevily naposledy v antologiích *Pandezie* a *Toto je můj coming out*. Se svou partnerkou také překládá poezii, loni některé texty vyšly v antologii *Nebyla jen Sapfó*.

Povídka Jindřich Mann

Jindřich Mann se narodil v roce 1948 do výsostně literární rodiny. Je synem českého spisovatele Ludvíka Aškenazyho a Leonie Mannové. Jeho dědečkem, s nímž se však nikdy osobně nesetkal, byl německý spisovatel Heinrich Mann. Nositel Nobelovy ceny za literaturu Thomas Mann byl jeho prastrýcem. Od roku 1968 žil v Německu, kde vystudoval film. Po roce 1989 se vrátil do Československa. Od té doby také začal psát knihy. Naposledy to byl román *Stříbrný kouzelník* (Labyrint, 2023).

Nová jména Běla Čápková

Běla Čápková (nar. 1995) je kytaristka, básniřka a učitelka. Vystudovala etnologii na Univerzitě Karlově. V roce 2023 dokončila studium na Konzervatoři Teplice. Pracuje jako učitelka hry na kytaru na Základní umělecké škole. Působí v hudebně improvizacním projektu Autistic Acoustics. Texty jsou z připravované debutové sbírky *Cucat vnitřní mňau*.

Ateliér Radek Kalhous

Otištěné fotografie Radka Kalhous z Pardubic nesou společný název *Poločas rozpadu*. Cyklus vznikl při obchůzkách autorova domovského města, v místech, kde si příroda postupně bere zpět pomezí, z něž už byla téměř vypuzena. „Jsem pozorovatelem úpadku,“ glosuje autor své záběry. „Zhouba pohltí postupně vše, bez rozdílu. Zato dá možnost vzniknout něčemu novému. — Dříve nebo později.“

Současná tvorba Radka Kalhous má co dělat s nalézáním nezakázkové inspirace. Po více než dvou desítkách let novinářské práce se špičkový fotožurnalista obrátil k sobě. Jednou z jeho pamětihodných snah bylo zachytit na poslední chvíli prostředí, v němž vyrůstal. „Mnohá místa už nenávratně zmizela, a proto jsem se pokoušel nalézt pocit, který si pamatuji. Často to byly jen roztrhané vzpomínky ve formě vůní nebo adrenalinu, který jsem pociťoval při dětských hrách. Teritorium, kde jsem fotografoval, se zakrátko rozšířilo na celé Čechy.“ Viz soubor *Bohemia* i další kolekce dostupné z <http://www.kalhous.com/>. (Josef Moucha)

S Ondřejem Galuškou o pomíjivosti, humorném nihilismu a propojení hudby a filosofie

CHYBA NENÍ VE SVĚTĚ, ALE V NAŠICH OČEKÁVÁNÍCH

Text Ondřej Nezbeda
Foto David Konečný

V nakladatelství Togga vyšla na konci loňského roku drobná knížka s až magickým názvem *Stručný úvod do filosofie marnosti*. Její autor, filosof a hudebník Ondřej Galuška, už před delší dobou vydal hudební desku se stejným názvem. Jak ale o marnosti přemýšlí filosof, který se zabývá směšností vážnosti, hranicemi filosofie a filosofií humoru? Není na marnosti také něco humorného?



Proč marnost? A není to marné, psát o filosofii marnosti?

Jak se to vezme. Někdo by mohl říct, že veškeré filosofování je marné — a v určitém smyslu to tak je. Ale také bychom mohli ve filosofii marnosti vidět příklad kritického myšlení, takového, které nebere žádnou pravdu za definitivní a žádnou myšlenku za evidentní. A to se občas může hodit. Mě ten koncept hrozně baví. Ale důležité je myslím toto: tím, že řeknu, že „všechno je marnost“, ještě nikoho neuvrhnou v zoufalství. Stejně tak nikomu nedodám naději a chuť do života, když řeknu, „všechno má smysl“. Jde o to, jak se s těmito tezemi pracuje. A moje knížka rozhodně není depresivní. Doufám, že je spíš vtipná.

Jak vás to téma vůbec napadlo?

Musím přiznat, že mě jako první napadl název *Stručný úvod do filosofie marnosti*, a to ještě jako titul hudebního alba. To jsem nakonec taky natočil, ale ještě k němu napsal stejnojmennou knihu. Co začalo jako vtip, se rozvinulo do krásné cesty učení se, přemýšlení a literární tvorby.

Ta deska je bezvadná, později se k ní dostaneme. Marnost vykládáte v širším slova smyslu, než asi máme obecně zažito. V úvodu vycházíte z hebrejského slova *hebel*, které zmiňuje autor knihy *Kazatel* a může znamenat také pomíjivost, dech, páru, vanutí nebo vyvanutí. To už se od latinského *vanitas* a středověkého radikálního zavržení pozemského světa blíží spíše východním naukám. Co takový posun nebo interpretační rozšíření znamená pro filosofii marnosti?

Ten posun v překladu je naprosto zásadní. On vlastně *Kohelet* (*Kazatel*) předkládá celkem realistický, až pragmatický obrázek světa. Vše je pomíjivé jako vánek. My si tu stavíme hrady z písku, ale dříve nebo později (a pro nás většinou nečekaně) je smete nějaká vlna. Pro starozákonního Koheleta to znamená, že bychom se neměli honit za slávou a bohatstvím a možná ani za absolutními pravdami, ale spíše bychom si měli užívat skromné dary, které nám život přináší. Až středověké křesťanství z této pomíjivosti udělá něco tragického a zkaženého. To proto, že marnost bere v protikladu k věčnému životu a dokonalému Bohu. Ta největší marnost se tedy objevuje v náboženské perspektivě, která vidí skutečné Bytí mimo tento svět. To je ale Koheletovi cizí. Naopak říká: to, co nás trápí, není pomíjivost světa, ale naše neuspokojené přepjaté nároky na tento

svět. Chyba je v našich očekáváních, nikoli ve světě. Svým způsobem tedy jde téměř o protichůdné životní filozofie. A já jsem se snažil s tímto napětím pracovat.

Takže jde o to, vůči čemu hodnotíme svět jako marný?

Přesně tak. Některé velmi pozitivní interpretace knihy *Kazatel* chápou *hebel* dokonce jako *dech života*. Božský princip a pomíjivost tu vůbec nejsou v protikladu, jsou jedním. Naproti tomu náboženský nihilismus, jak jej nazývá Nietzsche, staví Boha a věčnost do protikladu k tomuto pomíjivému světu, který se tak stává bezcenným a zavrženíhodným. Když pak ztratíme víru v Boha, nezbude nám vůbec nic.

Poměřovat své běžné konání s věčností tedy nemá smysl a dostanu z toho akorát deprese? Ostatně — a tím se dostáváme k vaší desce — v písni „Orientační běh“ zpíváte, že „to tu nikdo neřídí“ a „každý má právo se ztratit, každý má právo tu nebýt, každý má právo se točit v kružích. Nikdo tě nezachraňuje, nikdo tě nedrží“.

Já bych si netroufal nikomu radit. Ostatně je otázka, zda jsme schopni to nedělat a nepoměřovat se vůči nedosažitelným ideálům. Kdybychom byli schopni žít zcela v přítomnosti a dosáhnout v tomto smyslu nějakého osvícení, patrně bychom byli šťastnější, ale málokdo z nás toho asi docílí. Proto také stále můžeme mluvit o marnosti, i když třeba nejsme věřící. Na druhou stranu mám pocit, že vidění světa jako veskrze zkaženého a zatraceníhodného je v dnešním křesťanství spíš v menšině. Součástí filosofie marnosti je i to, že z každé filosofie se dají vyvodit zcela protichůdné důsledky. Takže věřím, že je mnoho věřících a lidí poměřujících svůj život věčností, kteří deprese nemají. To je ovšem cesta, která není přístupná všem, a já v písni „Orientační běh“ — s jistou dávkou ironie — popisuji svou situaci a své pocity.

Z každé filosofie se dají vyvodit zcela protichůdné důsledky? Jak to myslíte?

V první řadě mluvím o praktických důsledcích. Vidíme, že každé náboženství může mít mírumilovnou i násilnou formu. Slavoj Žižek vypráví historku o tom, jak Daisecu Teitaró Suzuki poučoval japonské vojáky, jak mohou jako buddhisté zabíjet: nezabodávají nůž do nepřítele, nýbrž nezaopatřují, jak jim nepřítel padá na nůž. Takže ze samotné víry v to či ono nutně nevyplývá žádné jednání. Už na univerzitě jsem si uvědomil, že filosofové si dokážou obhájit a vyargumentovat cokoli. To když



můj oblíbený profesor Miroslav Petříček vysvětloval, proč je v pořádku kouřit na chodbách budovy, ačkoli je to zakázané. A je to obecně problém interpretace. Tak jako existují protichůdná čtení knihy *Kazatel*, tak jsou diametrálně odlišná čtení Nietzscheho, Hegela, Heideggera a vlastně jakéhokoli myslitele.

Z vaší knihy se zdá, že bychom marnost měli zkusit přijmout jako něco pozitivního a aktivizačního. Citujete třeba Montaigne a stavíte do protikladu motivující marnivost — ve které se také marnost ozývá — a lenivou pýchu.



Vybírám si autory, kteří jdou přesně tímto směrem. Oponuji typům argumentu, který předkládá třeba Václav Havel, že pokud odmítneme transcendenci a absolutní smysl, pak nám nezbude nic než cynismus a naprostý relativismus. Existuje dlouhá tradice myšlení, které se vyhýbá tomuto dualismu: buď má všechno smysl, nebo nemá smysl nic. A tito autoři ukazují, že i v našem nedokonalém světě můžeme nacházet motivaci, smysluplnost a radost.

Co v tomto ohledu filosofie marnosti vlastně přináší nového? Nahlížíte ten pojem

z různých perspektiv: nihilismu, existencialismu, skepticizmu... Neříkáte ale v souhrnu to samé, co například Albert Camus v *Mýtu o Sisyfovi*? Ostatně v kapitole o absurditě o něm také píšete.

Já bych snad ani netvrdil, že přináší něco nového. „Nic nového pod sluncem,“ jak říká Kohelet. I filosofové se motají v kruzích. Já pouze ukazuji, jak se pojmem marnosti dají spojit různé myšlenkové proudy, jako jsou nihilismus, absurdismus, filosofie konečnosti a skepticizmus. Mohl jsem říct, že celá tato debata je založena na zavádějícím překladu knihy *Kazatel* do latiny. Ale zajímavější mi přijde zkoušet

pojem marnosti rozšířit tak, aby odhalil co nejvíce souvislostí a zajímavých otázek. Ke Camusovi mám rozporuplný vztah. Líbí se mi třeba jeho zásadní odmítnutí pojmu „naděje“, které nemá mít za následek upadnutí do zoufalství. Ale v některých ohledech je Camus příliš abstraktní a kategorický, a tím i velký idealista. Jeho závěry tak mohou působit až legračně. Jako když řekne, že jediná filosofická otázka je, zda život stojí za to žít. Nebo že Sisyfa si máme představovat jako šťastného na základě jakéhosi vzdorovitého přijetí svého údělu. Jako protipříklad uvedu mnohem přízemnějšího filosofa Jamese Tartagliu.



Ondřej Galuška je hudebník a filosof, zakládající člen multižánrové kapely eggnoise a frontman projektu The Odd Gifts. V roce 2022 mu vyšlo sólové album, jež je složeno výhradně z česky otextovaných písní a nese název *Stručný úvod do filosofie marnosti*. Loni bylo doplněno stejnojmennou knihou. Album produkoval PJONI, hostují na něm mimo jiné Bára Zmeková, James Harries nebo Jakub König a získalo nominaci na ceny Apollo 2022. Galuška je také spoluautorem dětského hudebně divadelního představení *Krev není voda* (spolu s Milanem Caisem, Davidem Novotným a dalšími) a spoluautorem soundtracku k filmu Jana Hřebejka *Svatá čtveřice*. Píše hudbu pro Taneční studio Light a taneční soubor SPOLK. Jeho verze písně „Tea and Crumpets“ vyšla na albu *Bazarem proměn. A Tribute to Vladimír Mišík*. V roce 2015 mu v nakladatelství Togga vyšla kniha *Tělo hudby*, hudebně-filosofická práce koncipovaná pro širší čtenářstvo zajímavější se o hudbu. Předloni vydal experimentální album *Ligeticitations* na labelu Ma Records.

Ten by řekl, že Sisyfa si můžeme představit jako šťastného, i třeba když si dá po cestě dobrou kávu. Pro mě ale navíc filosofie marnosti nespočívá v identifikaci s nějakou konkrétní filosofií. Naopak pokud bychom ji vzali do důsledku, pak vidíme, že je (většinou) marné někomu vnucovat svoje názory (i když tak patrně budeme stále činit) a že nikdo nemůže mít poslední slovo. Je proto dobré občas si říct s Koheletem, „i to je jen vánek a honba za větrem“.

K tomu Sisyfovi mě pobavila ještě zmínka Paula Valéryho, který měl prohlásit, že Sisyfos aspoň skončí s obdivuhodně vypracovanými

svaly... Jak vám se v tomto ohledu daří trénovat filosofii marnosti v osobním životě?

Nejsem zdaleka tak důsledný jako Sisyfos, takže s těmi vypracovanými svaly to není žádná sláva. Spíš tlačím velký počet malých kamínků, občas nějaké poztrácím, jiné nemusím tlačit sám. To ostatně v tom Camusově obrazu chybí. V určitém smyslu jsme každý v sobě sám, ale zároveň jsme prorostlí s jinými lidmi, se svou rodinou a přáteli. A naštěstí na některé balvany nejsme sami.

Když už jste marnost ohledával z různých stran, kam byste zařadil sám sebe? Mezi humorné nihilisty?

Humorní nihilisté jsou mi rozhodně velmi sympatiční. Svět bez Boha, absolutní pravdy a smyslu mi připadá zajímavější než svět s Bohem, kde se nakonec dozvíme, jak to všechno bylo, a všechno tak nějak dobře dopadne. Když to navíc někdo dokáže brát s nadhledem, tak je to skvělé. Zároveň jsem nikdy nenašel „svého“ filosofa nebo školu. Vždycky mě nejvíc lákalo a bavilo to, čemu jsem nerozuměl. Je pravda, že ačkoli jsem se v knize snažil být nestranný v rámci debaty mezi náboženstvím a ateismem, sám jsem naprostý ateista. Myslel jsem, že by mě bližší studium této debaty a argumentů věřících myslitelů mohlo posunout směrem

k agnosticizmu — nerozhodné pozici v této otázce. Ale nestalo se. Prostě na to nemám buňky. Nebo nemám duši. Těžko říct.

Humor mi vůbec připadá pro filosofii marnosti nepostradatelný.

Je naprosto nepostradatelný. Humor je často to jediné, co nám zbývá. Podle Patricka O'Neilla nám humor dovoluje pohlédnout do prázdnoty či beztvářné nicoty světa, a přitom se moci smát, spíše než zoufat. Pro někoho je to málo, ale někdy se musíme spokojit s málem. Je to takové malé vítězství ducha nad hmotou, naše soukromá pomsta osudu, alespoň dočasná útěcha.

Nezdá se v tomto ohledu současná doba strašně vážná? Indentitární, kulturní války, trauma, krize...

Jak se to vezme. Osobně mi připadá dobře, že se některé věci nyní berou vážně, ať už jde o klimatickou krizi, nebo sexuální obtěžování. Třeba převedení velmi závažného anglického slova *harassment* na roztomilé, až vtipné české *harašení* mělo dle mého názoru negativní dopad na vnímání této problematiky u nás. Je pravda, že s novými technologiemi přichází větší riziko, že se něco vytrhne z kontextu a je to chápáno do slova — člověk pak ani nemůže citovat něco pohoršlivého, aby to kritizoval, protože tím to zároveň opakuje. Když učím o nacistické propagandě a antisemitských komiksech, samozřejmě studentům s dostatečným vysvětlením ukážu příklad. Kdyby ale někdo natočil jen tu minutku, kdy promítám dotyčný komiks, vypadal bych, jako že šířím nenávistnou ideologii. Na druhou stranu si vezměte, jak populární a vlivné jsou nyní humorné komentáře politiky, pořady jako *Last Week Tonight* s Johnem Oliverem. Takže myslím, že o humor se bát nemusíme. Zajímavý je ale paradoxní posun, kterého si všímá Michael Billig, autor knihy *Smích a posměch*. Tím, že jsou progresivistické a levicově liberální myšlenky čím dál více přijímány, přichází nejprovokativnější a nejpikantnější humor od konzervativních komiků. Jedním takovým je Bill Burr, který u nás vyprodal Kongresové centrum.

Čím to podle vás je?

Můžete si dělat srandu z bohatých a mocných. Na takový subverzivní humor už jsme ale zvyklí, a tak nebude vyloženě pobuřovat. To když budete vtipkovat na účet slabých a bezmocných, to je jiná! Takovou provokaci ale nebudeme čekat od levicových komiků, neboť levici si tradičně spojujeme se sociálním cítěním a soucitem s utlačovanými.

Když Bill Burr mluví o milenkách úspěšných mužů jako o zlatokopkách, a nikoli jako o obětech zneužití moci, nebo když řekne, že covid zabil málo lidí, protože dálnice jsou stále ucpané, je to něco, co hodně lidí zvedne ze židle. Zároveň to ale dělá opravdu vtipně a inteligentně. Daří se mu ukázat, jak jsou naše výklady skutečnosti nesamozřejmě a často jednostranné.

Ano, někdy se zdá, že jiný než progresivistický nebo konzervativní výklad není možný, že zastávat dnes nějakou jinou, středovou, pozici ani není možné. Jak by v tom mohla pomoci filosofie marnosti?

Já bych si to představoval tak, že přemýšlení o marnosti nás povede k určité pokoře. K uvědomění si, že nikdo z nás nemá naprostou pravdu, že náš pohled je nutně podmíněný mnoha okolnostmi, že je naivní se domnívat, že dokážeme odstranit všechny neduhy, nepravosti a předsudky. To neznamená, že se o to nemáme pokoušet, neboť zastavit vývoj nebo se vrátit do nějakých zlatých časů také nelze. Polarizace společnosti vede k názoru, že jedna strana představuje dobro a druhá zlo. Tady je to složité, protože opravdu jsou někdy situace, kdy si musíme vybrat, a vnímáme to jako neetické, zůstat neutrální. Ale i kdyby to tak bylo, budeme

muset neustále obhajovat perspektivu, ve které se ta naše strana jeví jako dobro. Potvrzení toho, že je naše strana absolutně dobrá, se nám v tomto světě marnosti nedostane a my to nikdy nebudeme najisto vědět.

Ještě jedno téma se mi zdá marnosti blízké — rezignace, kterou se zabývá filosofka Tereza Matějčková v knize *Kdo tu mluvil o vítězství*. I ona vykládá svůj pojem šířeji — ne jako něco pasivního, prohru nebo netečnost, ale vědomý ústupek, který je paradoxně aktivním výkonem posilujícím lidství, sílu, duchovnost. Jak tento koncept zapadá do filosofie marnosti?

Já jsem měl to štěstí, že jsem svou práci mohl s Terezou konzultovat a že mi dala přečíst úvod do své knihy, ještě než šla do tisku. Propojil nás kolega Jakub Jirsa, když se dozvěděl, že pracujeme na podobném tématu. Těch spojnic je tam opravdu hodně. Jak píšete, oba bereme pojem, který má v běžném úzu negativní konotace, a rozpracujeme ho tak, že začne fungovat téměř opačným způsobem. Je to takový starý filosofický trik — hledání nové a překvapivé perspektivy na starou a zdánlivě známou věc. Když jsem o tom zpětně přemýšlel — měli jsme s Terezou společnou prezentaci knih na filosofické fakultě —,

**Podle Patricka O'Neilla
nám humor dovoluje
pohlédnout do prázdnoty
či beztvářné nicoty světa.**

přišlo mi, že jak rezignace, tak marnost nějak vyjadřují definitivnost: ukončení snahy, ztrátu smyslu. V rámci svého pojetí ovšem Tereza dokáže vykročit dál k nějakému pozitivnímu výsledku, takže rezignace je vlastně jen určitou fází nebo jedním aspektem. Já dělám něco podobného, ovšem s tím rozdílem, že marnost nemůže být nikdy jen fází, protože všechno je marnost. Ještě že máme ty zákony schválnosti a můžeme se tomu alespoň zasmát!

Co vás vlastně k filosofii přivedlo?

Havel někde říká, že filosof je člověk dostatečně chytrý na to, aby se dokázal vyhnout manuální práci. Já jsem šel studovat hlavně z toho důvodu, abych nemusel na vojnu. Ale filosofii jsem si vybral pod vlivem skvělé kantorky Daniely Petříčkové, která učí na Gymnáziu Arabská. Kromě toho, že je strašně chytrá, je úžasně svérázná a nekonformní. Občas s námi zašla do kavárny a rozdloubávala sušenku namočenou v kávě, přičemž přemítala o substanciálních a akcidentálních formách. Tehdy nás z ročníku šlo na filosofii asi pět, všechny nás vzali. A můj spolužák Matěj Král nyní na Ústavu filosofie a religionistiky učí a já

učím o patro níž na programu pro zahraniční studenty.

A co vás ve vztahu k filosofii formovalo?

Vnímám jsem vás hlavně jako hudebníka spojeného s kapelou egnoise, vy jste se ale také odborně zabýval směšností vážnosti, hranicí filosofie a filosofii humoru. Disertaci jste zase obhajoval na téma Tělo hudby. Zní to všechno neortodoxně, ostatně takový je i *Stručný úvod*, ve kterém citujete vedle Koheleta Ladislava Smoljaka, příklady vyhledáváte v literatuře, dramatu...

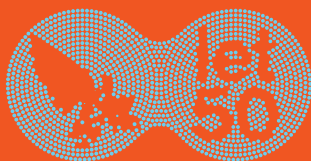
Chvilku jsem zvažoval, že bych byl profesionálním akademikem. Pak jsem ale odjel na konferenci do Montrealu a jedna špatná osobní zkušenost, kdy na mě v rámci diskuse vedoucí panelu vyrukovala s nepěkným *ad hominem*, a konfrontace s molochem globální akademie — vědomí toho, jaké množství zbytečných, recyklovaných a často tendenčních textů se neustále produkuje — mě uvrhly do naprostého tvůrčího bloku a krize. Trvalo mi několik let, než jsem byl schopen vrátit se k disertaci. A musel jsem si najít osobitý hlas, vlastní cestu, a to je cesta experimentu a humoru. Nikdy ze mě asi nebude dělník filosofie

chrlící odborné texty do recenzovaných časopisů. Obdivuji to, ale já mohu psát jediné způsobem, jakým skládám hudbu: spontánně, bláznivě, vždy od nuly.

A jak se to všechno doplňuje? Co třeba propojuje tu stejnojmennou desku a knihu?

Vždycky jsem toho dělal hodně, a tak abych si ušetřil práci, hledal jsem různé průsečíky. Takže disertaci jsem psal na filosofii hudby. A pak píšu písňové texty o filosofii. A v případě knihy a desky *Stručný úvod do filosofie marnosti* je těch propojení a společných témat mnoho. V obou jsou odkazy na Kafku, Kunderu, Nietzscheho a další. Kniha může objasnit význam písní — třeba proč se v písni „Proces“ zpívá: „Je to všechno jenom jednou.“ A naopak píseň „Empedoklés“ může vysvětlit, proč je tomuto filosofovi věnován první odstavec knihy. Ale není to žádný skládací puzzle. Všechna ta propojení jsou takový bonus, kniha i deska fungují samostatně. Důležitý je ale možná jeden rozdíl: zatímco kniha je chladně racionální — moje kamarádka v klášteře mi píše, že je tam málo srdíčka —, album je velmi emotivní a osobní. Můj úkol propříště: filosofovat víc vášnivě a psát písňe víc racionálně. ●

Ha Divadlo *1974 Prostějov



„Díky všem, bez kterých by tady HaDivadlo nebylo.“

Paměťová kavárna: Sbíráme vzpomínky
Sobota 6. dubna 2024 15.00–18.00
hadivadlo.cz/pameti

HaDivadlo, scéna Centra experimentálního divadla, příspěvkové organizace města Brna.

PŘEDPLAŤTE SI
ČASOPIS *HOST*.
ZVÝHODNĚNÁ CENA
O 260 KČ ZA ROK!



K tištěnému předplatnému je navíc zdarma
i elektronická verze a sleva 20 % na nákup knih
ve vybraném nakladatelství. Host, čas číst.

www.h7o.cz/predplatne

Inzerce

Švenk

JAK TO MOHLI DOPUSTIT?



Klára Vlasáková

Je to paradox, že příběhy z druhé světové války — ať v literatuře, nebo na filmovém plátně — dostávají často nálepkou něčeho „bezpečného“. Dobro a zlo jsou tady jednoznačně odděleny, a člověk tak při sledování není vystaven nejistotě, co si má o příběhu myslet.

V únoru vstoupil do českých kin snímek *Zóna zájmu* britského režiséra Jonathana Glazera, který všechno, co známe z vyprávění o holocaustu a druhé světové válce, staví na hlavu.

Zóna zájmu sleduje rodinu Rudolfa Hösse, velitele koncentračního tábora v Osvětimi, jeho manželky Hedwig a jejich společných dětí. Krásný dům a bohatá zahrada Hössových s koncentračním táborem přímo sousedí, avšak nelidské zacházení, utrpení a vraždy jsou ve filmu zpřítomňovány především zvukem a vizuálně potom pouze v neúplném druhém plánu. Vidíme tak třeba výjevy, kdy si děti Hössových hrají v bazénu, zatímco do Osvětimi za nimi přijíždí vlak. Nebo sledujeme matku hlavní hrdinky, která jednoho odpoledne usne na zahradě a probudí ji až vlastní dusivý kašel. Z komínů za zdí se totiž začíná valit podivný dým a všichni se spěchají schovat dovnitř...

Snímek je tak skutečně přelomový v tom, že ukazuje, jak může filmové médium zpřítomňovat bolest právě její nepřítomností. Základní scenáristická poučka zní *show, don't tell* — tedy ukazujte, co se děje, nemluvte o tom. Glazer a jeho tým na to však jdou ještě jinak. Ukazují nám jen zástupné znaky, o kterých žádá z postav nemluví, protože je přijaly jako pevnou součást svých životů.

Zóna zájmu jde navíc ještě dál i ve svém morálním vyznění. Nestačí už jen konstatování, že hrůzy holocaustu páchali Němci a Němky, kteří měli rádi své děti a zeleninové zahrádky. Nejsilnější — a nejděsivější — rozměr filmu totiž tkví v tom, že nás coby diváky a diváčky staví na úroveň těch, co násilí páchají, nikoli těch, co jím trpí.

A tehdy začne být snímek skutečně nesnesitelný.

Když sledujeme Hössovy, jak mluví o dovolené v Itálii, jak se společně koupou, jak si služebně rozebírají oblečení, které bylo dozajista ukradeno židovským ženám, vkrádá se otázka, co všechno v současnosti přehlízíme my. Vraždění civilistů, utrpení tisíců nevinných, uprchlická krize, to všechno jsou události, které jsme schopni vytěsnit, a zároveň to jsou všechno události, které budou pro další generace projevem naší nepochopitelné krutosti a lhostejnosti. Jak to jen mohli dopustit? Jak to teď — teď — teď — můžeme dopustit?

Autorka je spisovatelka a publicistka.

Štych

NEJLEPŠOST V UMĚNÍ



Marta Ljubková

První měsíce roku znamenají předávání cen za umělecké výkony. Zatímco sportovci se oceňují za to, jak daleko skočili či jak rychle přeběhli všichni přítomní ve stejnou chvíli na jednom místě za identických podmínek, v umění je to trochu složitější (v umění je to vždycky trochu složitější). Srovnávání ve sportu je fajn, koneckonců proto se sportuje. Měřítka jsou objektivní a měřidla čím dál přesnější. Na tisícinu sekundy a možná i líp. Oproti tomu srovnávání v umění je jedna z nejpitoměšších věcí. Myslím si to roky a konečně to můžu napsat nahlas. Ulevilo se mi. A teď dva argumenty proti stávajícím cenám v oboru divadlo (na ostatní nechtě si nadávají kolegové sami). To nejočividnější „proti“ je množství. V Česku se ročně uskuteční několik set divadelních premiér (v roce 2019 jich bylo 411 a pochybuju, že počet výrazně klesl). Máme dvě zásadní ceny: Ceny divadelní kritiky a Ceny Divadelních novin. Obě usilují o „objektivnost“, a proto jsou poroty co nejrozsáhlejší a počítají se bodové zisky (zde se ještě více blížíme sportu). Nevybere se úzká porota, která za své rozhodnutí ručí a jejíž složení napoví, jaký je vkus. Ne. Toto vybral „hlas kritického lidu“. Demokraticky rozhodnuto. Zajímají vás kritéria? Dejte pokoj! Další truchlivé zjištění: v Česku se za divadelní ceny nedávají ceny. Dávají se vázičky, diplomy a podobné pěkné věci. Smysluplná cena v oboru bez peněz jsou ale peníze, stipendia, rezidence. Pobídka: tvorba se ti daří, zde je zlepšení podmínek. Diplom se vystaví v divadle a do dvou let vybledne. Říká se, že ocenění napomáhá publicitě. Někde možná ano, v divadle ne. Když oceníte inscenaci, na kterou se dobře chodí, můžete si kus PR vavříků urvat, chcete-li, ale když oceníte málo navštěvovaný kus, nic se neděje (ony se teda beztak oceňují spíše navštěvované inscenace, protože je nějak vždycky vidí nejvíc kritiků — zajímavé, asi by se o tom dalo přemýšlet...). V prvních měsících roku se tedy chvějete, jestli je vaše umělecká práce prací roku. Každý chce být tvůrcem roku, tím „nejlepším“. Chvěje se všeobecně napříč spektrem, protože je to tak abstraktní kritérium, že se člověk pro jistotu chvěje preventivně. Pokud přemýšlíte o tom, jak být objektivně (doceněně) nejlepší, doporučuju nevěnovat se dramaturgii. Je to poslední divadelní profese, která se nedá změřit a *nejlepšost* se v ní nedá určit, tudíž se neoceňuje. Počkat, nemohli bychom z toho vyvodit, že je svým způsobem nejblíží podstatě divadla? To je myšlenka hodná ocenění!

Autorka je divadelní dramaturgyně.



MADLENKA MICHAELY ŠILPOCHOVÉ



Foto archiv Michaely Šilpochové

Virginia Woolf, nebo Margaret Atwood?
Virginia Woolf. Jednoznačně srdeční záležitost.

Jakou vlastnost nejvíce odsuzujete na druhých?
Sebelitost.

Co vás vzrušuje?
Dálky. Ostrovy, oceán, poušť. Možnost nemožného.

Váš největší strach.
Ztráta nejbližších a vlastní selhání.

Na čem jste závislá?
Naštěstí ne na rozhodnutích někoho jiného.

Co potřebujete, abyste byla šťastná?
Lásku. Spánek, funkční tělesnou schránku a svou práci. Cestování, knížky, oheň v krbu a výhled na horizont.

Váš největší zlovyk.
Přehnaná očekávání.

Vaše největší extravagance.
Nejrůznější důsledky chorobného romantismu.

Nejpřečtenější kniha.
Některé Houellebecqovy romány.

Kdy a kde jste byla nejšťastnější?
Na lodi Orient na třítydenní cestě po Nilu, léto 2017. Každý podzim v Paříži.
Každé ráno, když vstoupím na dvůr DOXu, zvednu oči a nadě mnou visí vzducholoď.

Při jaké příležitosti lžete?
Když se pokouším neublížit, což je samozřejmě dost primitivní a také zcela neobhájitelná výmluva.

Vaše nejčastěji užívaná slova nebo fráze.
To opravdu netuším.

Vaše iniciační kniha.
Ta úplně první asi *Slabikář*. Skládat písmena do slov a naučit se je dešifrovat mi ve školce připadalo jako skutečný zázrak.
A pak, o mnoho let později *Blues pro bláznivou holku* Václava Hraběte. A báseň „The Love Song of J. Alfred Prufrock“ od T. S. Eliota.

O co jste v životě přišla?
O dětskou iluzi, že dospělí lidé vědí, co dělají.

Váš nejoblíbenější domácí spotřebič.
Škoda že postel a sprcha nejsou spotřebiči.

Co je nejlepší na světě?
Sdílet každý den života s někým, kdo je váš dokonalý „soul mate“ (dovolím si tento anglicismus, protože běžný překlad do češtiny — „spřízněná duše“ — považuji za mimořádně neadekvátní).

Román nebo báseň, ve které byste chtěla žít.
Michael Ondaatje *Anglický pacient*: Káhira (a Oxford) dvacátých a třicátých let. Kosmopolitní atmosféra, elegance jazzových barů a nočních kin, exotické zahrady, barvy a vůně tržišť, zpěvy muezínů nad městem a dobrodružství pouštních expedic. Barvotisková romantika.

V čem jste v životě selhala?
V nedostatečné důvěře ve vlastní intuici. Také nedodržuji pitný režim.

Který spisovatel by měl napsat vaši biografii?
Biografie jsou jen určitým druhem fikce. Takže pokud by k tomu byl důvod, pak někdo, kdo dokáže zdánlivě všední okamžik proměnit v zázrak, který chcete číst. Michael Cunningham.

Jakou knihu právě čtete?
Je jich víc, podle příležitosti, denní či noční doby, aktuální mentální kapacity a duševního rozpoložení.

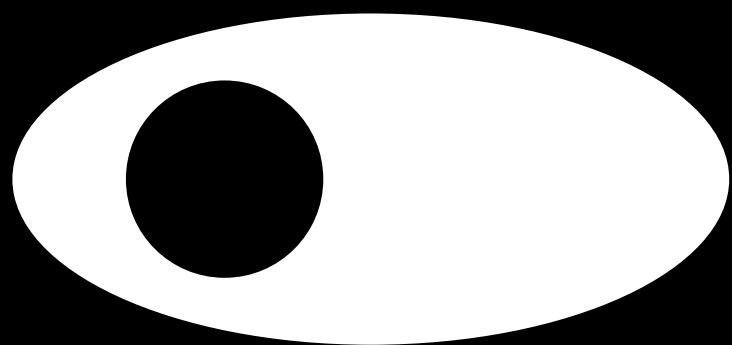
Julian Barnes — *Keeping an Eye Open*
Max Porter — *The Death of Francis Bacon*
Orhan Pamuk — *Istanbul*
Alberto Manguel — *Reading Pictures*
Michael Cunningham — *Day*

Michaela Šilpochová je anglistka a kunsthistorička, programová ředitelka DOXu.



**ČOKOLÁDOVÁ
KREV**

Radka Denemarková

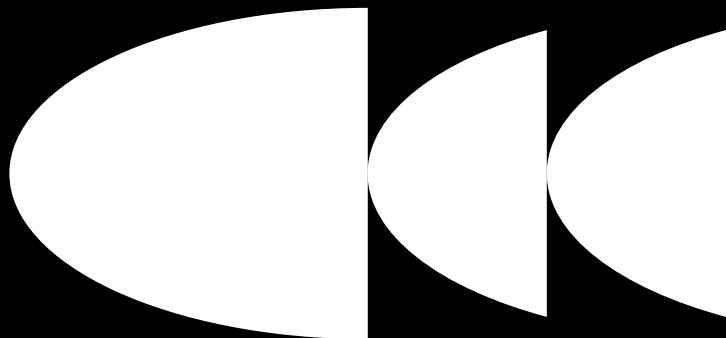


STELLA MARIS

Cormac McCarthy

TOYEN

Andrea Sedláčková



**VÍRA, NADĚJE
A MASA KR**

Nick Cave — Seán O'Hagan



VYPRAVĚČKA KŘIČÍCÍ NA MRAKY

Kryštof Eder

V debatě o kvalitách a relevanci současné tuzemské literatury často ze strany kritiky zaznívá jeden povzdech: Čeští spisovatelé vyklidili pozici veřejných intelektuálů. Který autor dnes vystupuje v médiích, aby komentoval společenské dění, vyjadřoval se ke konfliktům na Ukrajině či na Blízkém východě, k prezidentským volbám, k postavení žen, menšin? Který český autor má tendenci zasahovat do politiky, aktivně ovlivňovat veřejné mínění? Takové výtky se implicitně ohlížejí po jménech jako Karel Čapek či Václav Havel, přičemž tak trochu ignorují, že postavení literatury se během posledních dekad globálně změnilo a společenské renomé i hlad po znalostech od těch, kteří píšou knihy, značně oslabil. Přesto jednu autorku, která vedle psaní knih zastává roli veřejné intelektuálky, máme — Radku Denemarkovou.

Jedna z neúspěšnějších českých spisovatelek posledních dvou desetiletí ve svých

knihách často zdvihá společensky bolavá témata, související především s postavením žen, kolem nichž obvykle narativně neklíčuje, ale zcela jasně dává najevo, jaké jsou její postoje a názory. Ty se ostatně nezdráhá rozvíjet v mnoha rozhovorech, jež vydání jejích knih doprovázejí a jež se nezřídka stejnou měrou zaměřují jak na literární stránku Denemarkové próz, tak na jejich téma. Autorka přitom obvykle odpovídá na otázky, které dostávají spíše odborníci; asi nejvýrazněji se to projevovalo v případě předposlední „čínské“ knihy *Hodiny z olova*, která ze spisovatelky v mnoha očích udělala expertku na čínskou společnost.

Popsaná autorčina pozice je dvousečná. Na jednu stranu se jedná o jedinou současnou prozaičku s pestrými řádkou (zahraničních) literárních cen, na stranu druhou Radce Denemarkové leckdo právem vyčítá, že ve svých knihách příliš moralizuje. Ještě nikdy se tento rys neobnažil tolik jako ve spisovatelčině posledním románem.

ARCHAICKÁ TĚLESNOST

O knize s názvem *Čokoládová krev*, jež vyšla na konci roku v nakladatelství Host, se autorka zmiňovala už před dekadou a o desetileté práci, která za více než pětisetstránkovým opusem stojí, se dočteme v nejedné mediální zmiňce. Už tyto průvodní texty jako by předznamenávaly, že jde o počín, který nemáme brát na lehkou váhu. *Čokoládová krev* je apelativní, závažná, svým způsobem velikášská.

Román pojednává o třech historických postavách: Boženě Němcové, francouzské spisovatelce George Sand a o svého času nejbohatším muži světa Johnu Davisonu Rockefellerovi, mezi nimiž vypravěčka v krátkých oddílech (obvykle mají kolem jedné strany) neustále téká. *Čokoládová krev* je komponovaná jako železniční průjezd devatenáctým stoletím, kdy všichni protagonisté žili a tvořili: namísto kapitol jsou v románu železniční zastávky a většina oddílů až otravně končí repeticí „Tak. Vlak jede, jede vlak“, případně „Tak. Tak. Tak. Tak. Tak.“

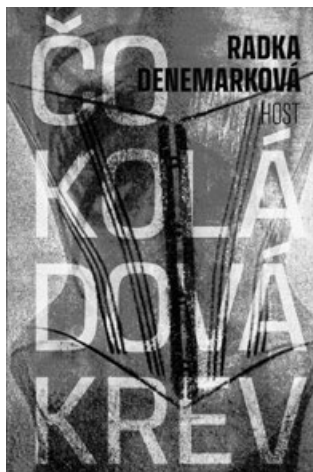
Vlak jede, jede vlak“, to podle toho, ve které části románu se právě nacházíme — opakování slova „Tak“ koresponduje s pořadím.

Autorka výrazně pracuje s rytmem vyprávění a s refrénovitě se opakujícími frázemi, větami. A nejedná se o zdaleka jediné stylisticky výrazné rysy *Čokoládové krve*. Denemarková například opakovaně synekdochicky zaměňuje postavu a tělo: „Nikotin znečitliví tělo. Tělu se nechce spát. Kolem čtvrté hodiny ranní spokojeně odloží pero.“ Tělesnost hraje v románech čtyřnásobné držitelky Magnesie Literary často důležitou roli, ale i když je autorka vytríbená stylistka, v *Čokoládové krvi* působí citované věty nezřídka křečovitě, pateticky, sentimentálně. Částečně je to dáno tím, že podobně přepjatá stylistická poloha se už v české literatuře příliš nepěstuje (což je změna oproti době před deseti lety, kdy autorka na knize začala pracovat).

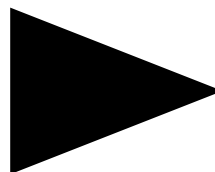
Ještě o poznání křečovitější je obsah. Na úvodní straně knihy čteme: „Vlak projíždí devatenáctým stoletím. Tam a zpět. Vrací se do stejných zastávek. Za oknem se střídají krátké výjevy. Obrazy jsou ucelené. Rytmičky se zpřesňují každou další jízdou.“ Skutečnost je však taková, že se spíše rozměňují a omílají dokola to samé. Autorka v knize nepostupuje chronologicky, téká mezi životními milníky protagonistů, hledá v jejich osudech tematické i motívické analogie, případně vykročí mimo tyto postavy a příběhy rozvíjí prostřednictvím dalších figur: George Eliot, Ida Tarbell, Rainer Maria Rilke a mnozí další. S těmi všemi zachází autorka velice účelově — rozdává jim nálepky „dobrý“, „zlý“, které je většinou zcela redukuje, a pak už na události z jejich životů větší nepřilíš objevné teze.

POVINNÉ OPÁČKO

Pomalou z každé druhé části příběhu o Boženě Němcové vyčuhuje myšlenka, že se ženy — a obzvláště ty chudé, případně samoživitelky — v devatenáctém století měly dost mizerně, obvykle kvůli přehliživosti mužů, na něž společnost zdaleka



Radka Denemarková
Čokoládová krev
Host, Brno 2023
560 stran



Diskusi o knize *Čokoládová krev* si poslechněte v podcastu Kverulanti dostupném na Spotify a dalších platformách. Debatují Josefina Formanová, Kryštof Eder a Josef Chuchma, moderuje Ondřej Nezbeda.

neklade takové nároky spojené s výchovou dětí, s péčí o domácnost a tak dále. To je sice fakt, na nějž není vhodné zapomínat, ale proč si ho dokola potvrzovat na pěti stech stranách? Stejně tak pasáže věnované Johnu D. Rockefellerovi nás povětšinou utvrzují v tom, co tušíme už předtím, než knihu začneme číst: Jak lehce se bezuzdný kapitalismus vymkne kontrole, jak je rozdělení moci a peněz ve společnosti nespravedlivé, jak proniká ekonomická moc do politiky... Snad jen příběh George Sand nabízí podnětné momenty: spisovatelka odešla od manžela a začala psát pod pseudonymem, z nějž nebylo možné určit její gender, aby se mohla v tehdy převážně mužském prostředí prosadit. Podařilo se jí to a její knihy zásadně ovlivnily hned několik generací čtenářů a čtenářek.

Radka Denemarková popisuje, jak si George Sand dovedla stát za svým, co vše obětovala umění a jak si podmaňovala milence, jež pak přehlížela, pokud zrovna psala — v jejím životě hrála tvorba prim, což je ve světě *Čokoládové krve* žádoucí stav, který však nebyl dostupný každému. Příběh materiálně zajištěné George Sand se zrcadlí v příběhu Boženy Němcové, která by sice možná také ráda přinesla umění podobné oběti, ale společnost, okolí, manžel, rodina a tlak vlastenců jí to nedovolili. Matka čtyř dětí, kterou muž věčně zanechával v hmotné nouzi, zkrátka neměla prostor a podmínky, aby plně rozvíjela svůj talent. Ačkoli by jí to vypravěčka přála, jak nám opakovaně připomíná.

BOJ O JAZYK?

Vypravěčka nestojí v roli pouhé zprostředkovatelky. Často románové dění komentuje či vztahuje popisované situace tří protagonistů k aktuálnímu dění s tím, že četné dnešní nerovnosti mají základ právě v devatenáctém století. Zatímco popisování autorské a životní dráhy Boženy Němcové, George Sand a jejich kapitalistického románového soupeřníka Johna D. Rockefellera je sice předvídatelné, ale celkem sugestivní, glosování současnosti či nedávné minulosti nezřídka připomíná svou rozlíceností, zapšklostí a plochostí komentáře na sociálních sítích.

Vypravěčka se často obouvá do politiků, které obvykle nejmenuje, ale všem čtenářům bude jasné, o koho jde. Píše například o poslanci, „který celý život neopustí parlament, o životě neví nic, do poslaneckých lavic se dostal jenom díky jménu svého otce disidenta, protože sám nic neumí“. Opakovaně čteme také o spisovatelce z jednadvacátého století, v níž lze velice snadno odhalit samotnou Denemarkovou. Dozvíme se, jak přebírala literární cenu za „knihu, která autorku málem stála život“, přičemž na sobě měla džínovou bundu, což rozlítlo diváky a divačky. Jindy se vypravěčka obouvá do kritiků, případně žehrá na to, že v jednadvacátém století „i v liberálních časopisech vycházejí udivené články o tom, jak jsou dívky ve škole lepší, jak jsou motivované a co chudáci kluci, jak jim pomoci“.

Vypravěčka se staví do role morální autority. Glosuje aktuální témata jako postavení žen, ekonomickou situaci umělců a umělkyně, klimatickou krizi, ale i když je její pozice vyztužena sociální citlivostí a empatií, zároveň se místy projevuje jako nemilosrdná elitářka. Zmínku o voličích Andreje Babiše, kterým „stačí k umlčení [...] kobliha“, zakončuje slovy: „Hrdost slepic není velká. Kontext je nezajímavý.“ Jinde tvrdí: „I lékařská věda dokazuje, že idiota ani ve snu nenapadne, že je idiot. Jenom chytrý člověk připouští svoje minimální znalosti.“

Samozřejmě je v románu třeba oddělovat vypravěčku a autorku. V *Čokoládové krvi* se však vypravěčka autorce utrhla ze řetězu. Když se začne pohoršovat i nad tím, že lidé vystavují duševní chudobu na Twitteru a TikToku, člověk si pomyslí, jak by se pro ni dala variovat průpovídka o starém muži křičícím na mraky.

„[L]iteratura je boj o jazyk,“ čteme na jednom místě románu. „O umělecký jazyk. Skuteční spisovatelé totiž moc dobře vědí, že je úplně jedno, o jakém tématu se píše, důležité je jenom *jak*. Opravdové umění nás znervózňuje.“ Z *Čokoládové krve* bohužel příliš trčí nejen téma, ale i to, co si o něm máme myslet, a v důsledku tím trpí i umělecký jazyk — efektní, bombastický, ale plytký. Jako celek pak kniha neznevózňuje, spíše dráždí tím, jak je didaktická a moralizující.

Autor je literární kritik.

Z románu trčí nejen téma, ale i to, co si o něm máme myslet, a v důsledku tím trpí i umělecký jazyk — efektní, bombastický, ale plytký.

ÚTĚCHA Z PRÁZDNOTY

Michal Svěrák

Již před více než deseti lety narazil literární badatel Bryan Giemza při výzkumu v archivech Texaské státní univerzity mezi poznámkami o Franzi Kafkovi na fragment neznámého strojopisu věhlasného amerického spisovatele Cormaca McCarthyho (1933–2023), který zpodobňoval tklivou scénu, v níž bezejmenný lovec objeví v zasněženém lese oběšené tělo mladé ženy. Nikoho tehdy ani nenapadlo, že jde o úvodní pasáž nepublikovaného románu, jehož se dychtiví čtenáři dočkali teprve v roce 2022. Ti čeští pak pod názvem *Pasažér* až loni v létě. Letos přichází autorovo dvorní nakladatelství Argo s doprovodnou prózou *Stella Maris*, již se McCarthyho celosvětově obdivované dílo uzavírá.

CHOROBA JMÉNEM JAZYK

Onen náhodně objevený archivní zlomek má z našeho hlediska podvojný význam. Jednak se v něm představuje, byť až posmrtně, hlavní protagonistka právě vydávané knihy, již je dvacetiletá geniální matematicka Alicia Westernová, jednak skrze něj vstupujeme na půdu chronologicky navazujícího příběhu, jehož nesamozřejmým hrdinou je Aliciin bratr Bobby. Obě knihy jsou na některých místech úzce kompozičně provázány, třebaže znalostí první není podmíněna četba té druhé.

Pasažér se odehrává převážně v roce 1980, přičemž na počátku sledujeme, kterak je Bobby v roli záchranného potápěče neznámým klientem povolán prozkoumat vrak letadla potopený v Mexickém zálivu nedaleko New Orleansu. Po sestupu na dno a násilném vniknutí na palubu ovšem zjistí, že jeden z předpokládaných cestujících mezi utopenci chybí.

Namísto fabule všeobecně očekávaného psychologicko-kriminálního románu následuje série více či méně náhodných setkání a rozhovorů, které ústí do hrdinova váhavého útěku před záhadnými muži, dost možná federálními agenty, jakož i vládním úřadem, prověřujícím Bobbyho finanční

podvod. Uvedená dějová linka je pravidelně prokládána halucinačními sekvencemi, v nichž vystupuje právě Bobbyho sestra s diagnózou paranoidní schizofrenie a její nezemští průvodci pod vedením melodramaticky prostofekého trpasličího stvoření s přezdívkou Thalidomidový Kluk.

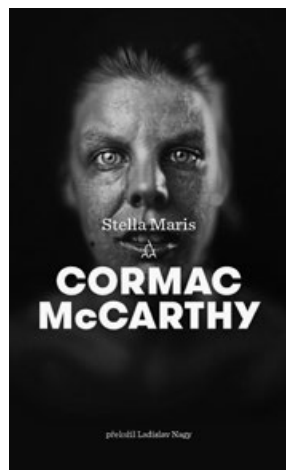
Již v tomto dřívějším díle se odhaluje Aliciin incestně milostný vztah k bratrovi, který jej nicméně se zjevným sebezapřením odmítá naplnit, jakož i břemeno rodinné viny, již na oba sourozence uvalil jejich otec, aktivně zapojený do vývoje první atomové bomby.

Stella Maris arci není pokračováním *Pasažéra*. Nejde o paralelní román, jenž by zachycoval tytéž události z odlišných perspektiv. V pravém slova smyslu nelze hovořit ani o diptychu, neboť obě knihy se stylisticky značně liší. Dost možná jde o epilog, přesněji snad dovětek, či dle

přirozené chronologie vyprávění prolog, jehož latinský titul odkazuje k názvu psychiatrické léčebny ve státě Wisconsin, kam jednoho dne roku 1972 přichází sebevražděnými myšlenkami pronásledovaná Alicia poté, co opustila Itálii, kde její bratr, tou dobou závodník Formule 2, leží po tragické nehodě v kómatu.

Knihy je koncipována výlučně do podoby záznamů diskrétního rozhovoru vedeného během několika dnů mezi geniální schizofreničkou a jejím psychiatrem, doktorem Cohenem. Alicia, vyzbrojena Silénovou moudrostí, je při těchto rozmluvách, zaměřených převážně na matematiku s přesahy do západní filozofie, uštěpačná, ironická, sarkastická, přezírává a čas od času melancholická. Ve skutečnosti nejde ani tak o terapeutická sezení, jako spíše o svérázný pokus navázat na sókratovské dialogy. Pozoruhodná je především neobyčejná dvojnáznost a vnitřní nesouladnost Aliciiných výroků. Kupříkladu na jednom místě sebevědomě konstatuje, že „svět na vás prostě nemyslí [...] [n]ikdy nemyslel [...] neví, že jste tady“, aby o něco později stejně sebevědomě prohlásila: „Svět ví, co milujete.“ Z některých otázek dovedně uniká, jiné rozvíjí zcela netušeným směrem. Doktor Cohen ani čtenář si není po celou dobu jist, zda si z něj pacientka dělá šprýmy, nebo zda si je svých protichůdných tvrzení vědoma a přijímá je jednoduše takové, jaké jsou.

Nutno připomenout, že McCarthy stěžejní témata *Pasažéra* a *Stella Maris* nezpracovává poprvé. V nerealizovaném filmovém scénáři *Velryby a lidé* z osmdesátých let minulého století představuje na své poměry nezvykle vzdělanou a společensky dobře situovanou skupinu postav, mezi nimiž nalezneme i jistého Johna Westerna, majetného studenta medicíny a jachtaře, který podobně jako Bobby zanechal studií na univerzitě a užívá si života, či irského aristokrata Petera Gregoryho, jenž krom jiného obšírně medituje o původu a povaze zla a jeho vztahu k člověku. V sedmnácti letech dospívá k závěru, že člověka činí ideálním nástrojem zla totéž, co jej staví



Cormac McCarthy
Stella Maris
přeložil Ladislav Nagy
Argo, Praha 2024
200 stran

nad veškerá živá jsoucna a současně mu je odcizuje, totiž jazyk. Podobně Alicia vnímá jazyk jako chorobu, která nám nejen umožňuje pojmenovávat části světa, ale současně je nezvratně nahrazovat tím, co o nich můžeme říci.

Rovněž forma takřka divadelního dialogu není pro McCarthyho v roli dramatika ničím novým a neznámým. Postačí připomenout alespoň jeho dílo *Vlak Sunset Limited* s podtitulem *Román v divadelní formě*, které skrze rozhovor dvou hodnotově antagonistických postav rovněž zpracovává téma ztráty iluzí a sebevraždy.

DO ÚTĚSNÉ NÁRUČE PRÁZDNA

Čím naopak *Stella Maris* v kontextu autorovy dosavadní tvorby zdánlivě vybočuje, je ústřední ženská postava, přičemž zdaleka nejde jen o to, že je současně geniální, tělesně atraktivní i šílená. Ženy jsou v McCarthyho románech spíše vedlejšími aktérkami s mnoha problematickými vlastnostmi. V *Dítěti Božím* jsou nejčastěji nepřítomné, mrtvé, nebo alespoň chlipně promiskuitní. V románu *Města na planině* vystupuje hospodyně Socorro, která sotvakdy promluví, dále stará jednooká poslůhovačka, připomínající nehmotný přízrak, a epileptická prostitutka Magdalena — nedosažitelný objekt chlapecké a mužské touhy. Dokonce matka bezejmenného chlapce z postkatakastrofické elegie *Cesta* raději volí dobrovolnou smrt, než aby se na rozdíl

od otce o své dítě pokusila jakkoli postarat. Jedinou víceméně plnohodnotnou ženskou postavu v McCarthyho literárním kánonu představuje polodivá Rinty z alegorického románu *Vnější tma*, jehož ústředním motivem je taktéž utajovaný incestní vztah bratra a sestry. Avšak i v jejím případě jde spíše o statickou figuru, opakovaně přehrávající v různých magicky obrazivých kulisách svůj nezměnitelný osud.

Z této zakrněle stereotypní a neautentické společnosti se Alicia Westernová bohužel nikterak výrazně nevyčleňuje. Spíše než o plnokrevnou, realisticky podanou postavu jde v jejím případě o přestylizovaný umělecký konstrukt, experimentální subjekt sloužící především k artikulaci autorských záměrů a idejí, obdobně bezúčelných jako v románu *Pasažér*. Alicia je sice nadána neobyčejnou schopností pronikat pod povrch věcí, nikdy ovšem dost hluboko na to, aby tím ukojila svou potřebu absolutního poznání. Vyznává-li vůbec nějakou formu nihilismu, pak je to nihilismus gnozeologický.

Na psychiatrovi otázku, zda věří v posmrtný život, Alicia odpovídá: „Nevěřím v tenhle. [...] Přijde mi extrémně nepravděpodobný. Na druhé straně, pravděpodobnost není nulová.“ Paradoxně přitom možnost Bobbyho uzdravení a probuzení z kómatu pro ni zjevně nulová je. Ti z nás, kteří již znají děj *Pasažera*, vědí, že Aliciin závěr byl z gruntu mylný. A tak je jí sice mnohonásobně dáno přemýšlet,

objevovat, žasnout a truchlit nad soumráčeným světem, do něhož byla bez ohledu na svou vůli zrozena, nikoli však tento svět pochopit. Nadto pravým a vsutku tragickým důvodem jejího odchodu z něj není skutečnost, že bytí jako celek postrádá smysl a je zbytečné, nebo snad že žádná bytost postrádající smyslu nemá právo na existenci, nýbrž vědomí a skálopevné přesvědčení, že radši bude mrtvá se svým bratrem nežli živá bez něho.

O něco přijatelnější způsob překonání bezúčelnosti světa na okraji zániku, kde již není pomoc od bolesti, si zvolil Bobby. Zproštěn ochrany rozumu, víry, pravdy nebo vědeckých jistot, jež dosud buďovaly hráze jeho vnitřní slabosti, a vystaven podmínkám samoty, nouze a nejistoty vydal se na pouť bez návratu, během níž spatřil sám sebe v jinakosti druhého, byť by jím byl bezbranný zvířecí tvor, aby nakonec namísto trpné rezignace spočinul v šerosvitně smířlivé kontemplaci. Tato cesta však, jak vidno, je nebohé Alicii navždy odepřena, neboť se navzdory všem matematickým rovnicím a výzvám svého nevědomí s tělesně netělesnými duchy a jejich zaklínacími formulami stala velekněžkou gnóze bez osvětlení i spásy a jako taková se svobodně oddala útěsné náruči nepojmenovatelného, ticho nastolujícího prázdna.

Tak jako na počátku není nic než tma, je na konci vždy mlčení.

Autor je literární publicista.

Spíše než o plnokrevnou, realisticky podanou postavu jde v jejím případě o přestylizovaný umělecký konstrukt, experimentální subjekt sloužící především k artikulaci autorských záměrů a idejí.

TOYEN, JÁ TI ROZUMÍM

Josef Chuchma

Když filmová režisérka, scenáristka a spisovatelka Andrea Sedláčková předloni představila dokument *Toyen, baronka surrealismu*, který natočila v česko-francouzské koprodukcí ke stému výročí malířčina narození, bylo to docela zklamání. Kromě toho, že dal nahlédnout do několika francouzských soukromých příbytků, v nichž se určitá díla Marie Čermínové alias Toyen (1902—1980) nacházejí, nic nevidaného nepřinesl; některé promluvy v tom filmu byly až plytké.

Ale Sedláčková tím nebyla s Toyen dokumentačně vypořádána. Jestliže není výjimkou, že kniha vznikne „přepisem“ filmového materiálu (viz třeba letos v únoru zveřejněná publikace Jany Počtové a Michala Becka *Šťastně až na věky*, opírající se o předloňský stejnojmenný celovečerní dokument Počtové), pak u Sedláčkové nejde o tento případ. Ve výsledku to dokonce může vyhlížet — i když v reálu tomu tak téměř jistě nebylo —, že základem byla biografie *Toyen. První dáma surrealismu*, kdežto televizní dokument se zrodil coby pobočný produkt. Každopádně platí, že z autorčina toyenovského „dvojáku“ se kniha, publikovaná teprve před pár měsíci, stala již svého druhu referenčním titulem, zatímco filmový portrét byl v televizních archivech zařazen do pomyslné škatule „běžná produkce“. Bezmála šestisetstránková biografie byla jmenována ve výročních anketách jako jedna z knih roku 2023, navzdory vysoké ceně (ta doporučená činí 1 497 korun) se dobře prodává, nakladatelství Prostor promptně dodalo dotisky. A rovněž první recenze knihu přivítaly. Následující text bude o něco kritičtější než dosavadní reflexe, ale je psán s vědomím základního respektu a v některých ohledech i obdivu k úsilí a výsledku Andrey Sedláčkové.

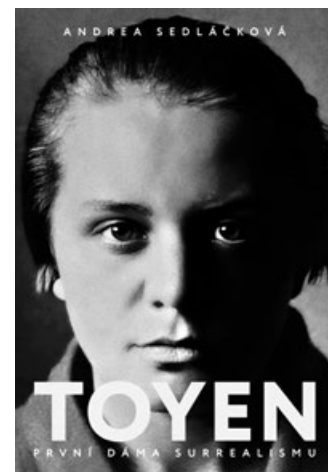
PRÁCE S FAKTY

Sedláčková má pro Toyen značné sympatie a porozumění. Chce pochopit, jak žila a tvořila, kým byla jako člověk. Pro pisatelku jsou základem rešerše, pátrání různého druhu jak v Česku, tak ve Francii, kde Sedláčková převážně žije a pracuje a kam krátce před

listopadovým převratem emigrovala, takže dostala pocítit, co obnáší život v cizí metropoli bez existenční jistoty. Obě ženy spojuje zážitek vrženosti do Paříže s vědomím nemožnosti návratu (pro filmařku toto omezení naštěstí zakrátko padlo), na obě sedí přivlastky nebojácná, vytrvalá, cílevědomá, ambiciózní. Mám za to, že Sedláčková si vnitřně řekla něco na ten způsob, že když už jsem se do tebe, Toyen, pustila, zkusím se ti podívat pod kůži, co to jen půjde, zjistit, jak to s tebou bylo doopravdy, nespokojím se s tradičními legendami, jež o tobě kolují. Možná toho na začátku kromě vůle neměla po ruce příliš, ale usilovným sběrem materiálů a svědectví, což muselo být dobrodružné i úmorné, se dobrala obrazu bourajícího jednoduché charakteristiky „první dámy surrealismu“.

Vzhledem k faktu, že Toyen po sobě zanechávala minimum dokumentů, často byla tajnosnubná, klamala tělem či bájila o tom, co dělá, vytvořila Sedláčková faktograficky naplněný, v zásadě pevný text. Bílá místa, která i tak zůstala — například důvody odchodu šestnáctileté Marie z domova či už nedoložitelnou míru důvěrnosti některých vztahů, které Čermínová udržovala —, Sedláčková přiznává, neretuší je fabulacemi a spekulacemi. Přesto si někdy „románově“ domýšlí, dokresluje atmosféru (například popíše počasí panující v daném momentě) nebo přibližuje jednání postav v detailech, které si prostě jen představila, měla je za možné. Někdy toto kolorování působí nadbytečně, protože v jádru je její přístup věcný, dokumentární, opřený o zdroje; nicméně fabulační prvky jsou zase v souladu se stylem, který Sedláčková pro portrét zvolila. Jedná se o publicisticko-literární text, komponovaný chronologicky a do krátkých kapitol, nezátížený poznámkovým aparát (ale na konci knihy pisatelka detailně vypočítává, jakých zdrojových materiálů pro jednotlivé kapitoly využila). Vypráví čtivě, i když by se na nejednom místě dal text doladit ve slovosledu či jinak formulačně zpřesnit a osobně bych jej zbavil zdobnělin při popisu děl (nožky, zadeček a podobně).

V recenzích se již objevily výtky ohledně faktografie. Například historik Petr Zídek v *Právu* mimo jiné upozornil na to, že těžko mohla být v roce 1951 krize ve francouzské surrealistické skupině zapříčiněna smířlivým postojem Andrého Bretona „k politice prezidenta de Gaulla“, protože ten tehdy neměl žádnou veřejnou funkci, prezidentem se stal až v lednu 1959. K dosud korigovaným detailům lze přidat třeba i autorčino tvrzení, že na začátku třicátých let byla zde průměrná mzda 1 500 korun; Český statistický úřad uvádí, že „průměrná měsíční mzda v Československu v roce 1930 (poprvé ověřené údaje) činila 789 Kč“. Sedláčková také tvrdí, že Toyen plátno *Jedno v druhém* „v roce 1968 prodá pařížskému Centre Georges Pompidou“; v tu dobu tato instituce ještě neexistovala. Obraz *Přelud* „Toyen namalovala v roce 1967, kdy zemřel André Breton“; zesnul 28. září 1966.



Andrea Sedláčková

Toyen. První dáma surrealismu

předmluva a odborná konzultace Karel Srp

Prostor, Praha 2023

576 stran

VIDÍM, CO VIDÍM

Knihy jako *Toyen. První dáma surrealismu* by se měly hodnotit jako celek, nikoli brát v potaz pouze text. Svazek totiž obsahuje přes dvě stě reprodukcí a dokumentárních fotografií a nadto se k nim řada partií v textu přímo vztahuje. A právě tady se očitáme na nejednoznačné půdě tohoto výpravného svazku. Sedláčková mnoho výtvarných děl popisuje a některá i částečně (co do motivů) interpretuje, včetně těch, které bezprostředně sousedí s příslušným textem. U některých případů to působí jako dublování, máme přece svoje oči! — jenže u řady obrazů jsme za ten popis vlastně rádi, neboť velikost a kvalita reprodukcí nejsou ideální. Uvědomujeme si, že Sedláčková obraz „četla“ buď z originálu, nebo z reprodukce s vysokým rozlišením. V knize však reprodukce barevných obrazů dostojí pouze základní informační role, tmavé partie se slévají a tónové nuance vytrácejí; u některých děl můžeme víceméně jen tušit, že na nich je to, o čem interpretka píše. Daleko lépe vycházejí reprodukce černobílých fotografií, jimž grafický úpravce knihy Adam Lederer někdy poskytne celostránkový, nebo dokonce dvoustránkový prostor (to se zlomem na spad) a snímek úplně svítí. Nemluvě o tom, že nejedna fotografie je pro veřejnost objevem, jde o záběry v českém kontextu prakticky neznámé, zejména z okruhu francouzské surrealistické skupiny.

K fotografiím hnidopišský poddotek. Na konci publikace se kromě již zmíněných zdrojů využitých při psaní kapitol nachází jednak vzorně vypravený „seznam děl reprodukováných v knize (dle jejich výskytu v textu)“, zahrnující vždy název, vročení, použitou techniku, rozměr a majitele, jednak kromě jmeného rejstříku také seznam zmíněných osobností, každé z nich vyhrazeno krátké biografické heslo. Avšak autorství fotografií je omezeno na dlouhý výčet copyrightů hned na straně 7 — a podle tohoto výčtu, jež postrádá zjevný systém, dohledávat autorství konkrétních snímků je mimořádně nepraktické, někdy i nemožné. Jestliže v zájmu grafické čistoty byly popisky k fotografiím omezeny na to, kdo a co se na nich nachází, pak měl být na konec knihy připojen seznam fotografií obdobný seznamu reprodukováných děl.

KDO NA TO MÁ?

Když se oprostíme od redakčních řešení a nedotažeností a vrátíme se k vykreslení Toyen jako tvůrkyně a člověka, pak Andrea Sedláčková odvedla obrovský kus práce. Namísto velkého spekulování, k němuž nešťastně uchopitelná Marie Čermínová v českých kruzích sváděla (tím spíš, že druhou polovinu života prožila v exilu), dokumentaristka trpělivě, krok za krokem, plete vztažnou i sociální síť, v níž Toyen existovala. Díky tomu je kniha i dílčím, přesto silným portrétem Jindřicha Štyrského a Jindřicha

Heislera a v menší, ne však pomínutelné míře i Andrého Bretona.

Vyzdvihováno je, že Sedláčková korigovala představu Toyen coby chudé umělkyně, neboť doložila, že ačkoli výtvarnice o sobě tvrdila, že nemá rodinu, tak ji měla a z vlastnictví činžovního domu na pražském Smíchově, jenž náležel jejím rodičům a stala se jeho spoludědičkou, čerpala nějaký čas prostředky. Jenže to je pouze část pravdy! Ta druhá, a podle mě podstatnější, leží v tom, co Sedláčková v textu „jen tak“ sděluje, aniž to ostentativně akcentuje. Toyen, Štyrský, Heisler či Breton žili nadoraz, plně oddáni umění a své vizi. Byli ochotni za ni strádat i umřít. Žili vesměs po garsonkách a jiných minibytech, velmi skromně, někdy neměli co do úst. (Bretonovi se opakovaně nedostávalo peněz na zaplacení účtů za elektřinu, takže mu byla vypínána a svítil petrolejkou.) To vše proto, aby si uchovali prostor pro tvoření.

Andrea Sedláčková tedy podává i kolektivní portrét „tvrdého jádra“ jedné — konkrétně surrealistické — avantgardy. Byli to lidé odhodlaní, otužilí. Na rozdíl od takového Vítězslava Nezvala či Paula Éluarda nezahodili své přesvědčení, k němuž se v meziválečné době přihlásili. K paradoxům našich časů patří mimo jiné to, že dnes se díla Toyen či Štyrského prodávají za miliony korun a nacházejí se v nemovitostech, o nichž dotyční tvůrci mohli leda snít.

Autor je publicista a kritik, editor webu ČT art.

Když se oprostíme od redakčních řešení a nedotažeností a vrátíme se k vykreslení Toyen jako tvůrkyně a člověka, pak Andrea Sedláčková odvedla obrovský kus práce.

CESTA ĎÁBLA SVĚTEM

Jan Němec

Otázka: „V čem se tvé názory rozcházejí s dnešní dobou?“

Odpověď: „Tak zaprvé jsem přesvědčený o jednom obecném pravidlu: životadárné jsou v umění ty prvky, které nás vyvádějí z míry nebo v nás vyvolávají pobouření. Umění by nás mělo konfrontovat a vyvádět z rovnováhy, zkrátka dělat víc než jen potvrzovat náš úhel pohledu. Moje generace měla tenhle postoj daný přímo ve své DNA. Jako mladý muzikant jsem věřil tomu, že mojí posvátnou povinností je urážet.“

Otázka: „Ale časy se změnilly, Nicku.“

Odpověď: „To teda sakra jo.“

Člověk má dost důvodů přistupovat ke knize rozhovorů *Víra, naděje a masakr* irského novináře Seána O'Hagana s Nickem Cavem podezíravě. Nebude to jen vytyčí bílého muže s černými obarvenými vlasy? Australský hudebník navíc poslední dobou pouští do světa jeden dokument za druhým.

Vedle koncertních záznamů vznikla volná filmová trilogie *Nick Cave: 20 000 dní na Zemi* (2014), *Nick Cave: One More Time with Feeling* (2016) a *This Much I Know to Be True* (2022). Všechny „epizody“ se snaží postihnout nejen tvůrčí proces Nicka Cavea a jeho v současnosti nejbližšího spolupracovníka Warrena Ellise, ale nahlízejí i do jeho soukromí. V roce 2015 se z útesu v anglickém Brightonu zřítily Caveův patnáctiletý syn Arthur a zejména výtvarně působivá meditace *One More Time With Feeling* zpěváka zastihuje rozdrobeného truchlením. Trauma je, jako když jste uvázaní na gumě, vysvětluje mrtvolný Cave, čím více se od něho snažíte vzdálit, tím silněji vás přitahuje zpět k sobě.

Synova smrt Cavea přivedla i k dalším věcem, které rockeři běžně nedělají. Vydal se na prazvláštní turné „Hovory s Nickem Cavem“, spočívajícím v tom, že kdokoli z publika se mohl zeptat úplně na cokoli. Zpěvák na to buď odpověděl, nebo aspoň zahrál nějaký song; jednotlivé zastávky turné nabývaly podoby od skupinové terapie po nepodařený stand-up. A v roce 2018 vznikla jakási online verze nazvaná *Red Hand Files*. Na těchto stránkách můžete Caveovi zanechat vzkaz i vy. Chodí jich stovky týdně, hudebník si z nich vybírá a na některé osobně odpovídá; těch už přes tři sta odpovědí tvoří svébytný blog, něco jako „Klub osamělých srdcí seržanta Cavea“.

Kdekdo se ušklíbá, že si Cave otevřel poradnu, ale dá se to brát i tak, že vytvořil prostor cíleného sdílení, který pořad dává větší smysl než běžné sociální sítě. „Říkám si, co si to kurva dovoluju, že píšu holce se sebevražednými sklony, jak se má vyrovnat s pocity osamělosti? To je přece absurdní. Už ta troufalost — jaká já jsem autorita, abych tohle řešil? Ale pak si řeknu, no co, zeptala se mě, a když jí odpovím, třeba se nebude cítit tak osaměle.“

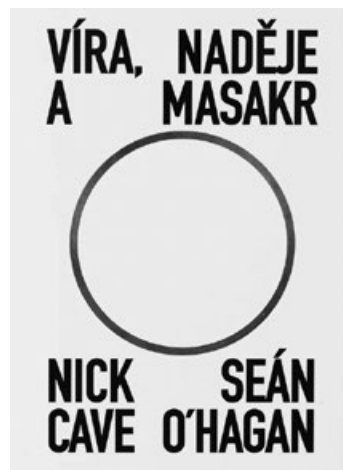
ÚPLNĚ TI ROZUMÍM, NICKU

Šestašedesátiletý rocker už toho za sebou zkrátka má hodně. Kdysi začínal v kapele Birthday Party, která si na přelomu

sedmdesátých a osmdesátých let udělala jméno na postpunkové scéně v Melbourne. Koncerty prosluly tím, že se na ně stahovaly ty nejpochybnější typy, Cave vyvíval oplzlosti a skákal do lidí, z nichž půlka mu chtěla dát přes držku. Pak se přesunul do Evropy a v již neexistujícím Západním Berlíně založil dosud existující band Nick Cave and The Bad Seeds, tehdy s Mickem Harveyem a Blixou Bargeldem; dnes už ani jeden v kapele nejsou. Během kariéry dlouhé roky bojoval se závislostí na heroinu, jeho typické dopoledne v osmdesátých letech prý vypadalo tak, že ráno zašel na mši a pak pro dávku. Závislosti se zbavil, až když se seznámil se svou stávající ženou Susie, dnes majitelkou a návrhářkou úspěšné módní značky s výmluvným názvem *Vampire's Wife*.

Toho všeho se *Víra, naděje a masakr* dotýká, ale nic z toho není tím hlavním. Kniha už na přebalu hlásá, že nejde o memoáry, ale o rozhovor. A ten rozhovor je dítětem pandemie: O'Hagan a Cave si telefonovali během lockdownu, kdy bylo zrušeno velké turné k albu *Ghosteen* (2019).

Formát při zběžném prolístování vzbuzuje další podezření. O'Hagan v doslovu píše, že ho inspirovaly rozhovory ve čtvrtletníku *Paris Review*, „jenž pod záštitou svého průkopnického editora George Plimptona pozvedl svá zevrubná interview s literáty na uměleckou formu“. Dostal však této inspiraci? Jednotlivé kapitoly sice mají svá témata, ale často se jich moc nedrží, editace rozhovorů nebyla nijak hluboká. Spoléhá se tu na proud řeči, ale třeba i na to, že stejná otázka položená o sto stran dále napodruhé vybudí jinou odpověď. Kromě toho je O'Hagan hodně vstřícný tazatel — spíš parták do nepohody než novinář, který by chtěl Cavea konfrontovat. Pro ilustraci výběr jeho typických replik: „Dobře jsi udělal.“ „To zní dobře.“ „To je pozoruhodný výrok.“ „Úplně ti rozumím, Nicku.“ A přesto: kombinace uvolněnosti, otevřenosti a samotné Caveovy osobnosti, v níž se mísí náboženské vědomí s tvůrčí posedlostí a traumatem ze smrti syna z rozhovoru dělají místy strhující čtení.



Nick Cave — Seán O'Hagan
Víra, naděje a masakr
přeložil Bob Hýsek
Argo, Praha 2023
304 stran

NÁBOŽNÝ MUŽ

Zní to trochu jako vtip: Víte, co dělal Nick Cave během lockdownu? Hlavně keramiku. „Řídil jsem se vládním doporučením a re-kvalifikoval se,“ říká na počátku dokumentu *This Much I Know to Be True*. A hned zaujatě předvádí — v bílém pracovním plášti — svůj cyklus figurativních sousoší ve stylu pestrobarevné staffordshirské keramiky. Postihuje cestu ďábla světem: Ďábel se rodí přitulený k hřiběti, Ďábel darem dostává svět a rohy mu raší, Ďábel se poprvé zamiluje, Ďábel jede na hřbetu koně do války a rohy rostou, Ďábel se žení, Ďábel zabíjí své prvorozené dítě, Ďábel rozjímá nad světem, Ďábel lituje a tak dále. Není těžké si domyslet, že jednotlivá „zastavení“ na této „krizové cestě“ mají co dělat se zpěvákovým vlastním životem — ostatně kdo jiný než ďábel si na každé turné kromě několika obleků balí i tu černou barvu na vlasy.

Cyklus je dobrým příkladem toho, jak hluboce náboženská symbolika prostupuje Caveovo vnímání světa. Náboženství se spolu s traumatem a hudbou v rozhovorech neustále vrací. Caveovy písně obsahují náboženské, hlavně starozákonní motivy už od dřevních časů kapely Birthday Party, ale teprve zlom, který v umělcově tvorbě přišel po Arthurově smrti, náboženskou rovinu vyvrátnil až na povrch. Na albu *Ghosteen* písně až na několik výjimek ztrácejí strukturu balad, celé album se podobá spíše oratoriu. Cave o něm v knižním rozhovoru smýšlí jako o prostoru, kde by mohl Arthur žít,

jako o modlitbě za něho a zároveň jako o posledním sbohem.

Kdysi řekl, že v Boha nevěří díky náboženství, ale navzdory jemu. Rebelské odpovědi se teď dostává korekce, když Cave přiznává, že jak stárne, je mu vlastně bližší starobylé slovo „nábožný“ než populární „spirituální“. K duchovnímu životu podle Cavea patří i tradice a komunita, právě ty mu spolu s meditací pomohly z největšího srabu a právě proto teď komunity jako Red Hand Files sám buduje. Dobrá zpráva je, že Cave netrpí mesiášským komplexem a nenaznačuje, že by dospěl ke konečné pravdě; hledá a pochybuje, možná trochu okázale, ale také ukázkově. Spojení hudby a neortodoxní náboženské praxe ho staví někde vedle Leonarda Cohena, byť jeho jméno v rozhovorech na rozdíl od mnoha jiných nepadne.

NEMUSÍ TO BÝT SMRT

Kritik, který o nějaké knize prohlásí, že je inspirativní, by měl být postaven ke zdi. Jenže *Vira, naděje a masakr* přesně takové určitým nesnadno postižitelným způsobem jsou. Ne jako biografie světoznámého zpěváka, ale jako rozhovor dvou chlápků o vnitřní cestě. Symbolicky ji vyjadřují mytologické příběhy, tarot nebo třeba přímo Caveův cyklus „ďábelských“ sousoší, ale proč by na sebe nemohla vzít i podobu telefonického tlachání? Tím nejstarším jazykem vůbec: člověk hřeší, lituje, činí pokání a doufá ve vykoupení.

Hudba na té cestě Cavea provází celou dobu, ale proměňuje se její smysl a s ním i povaha. Poslední roky slouží jako způsob, jak se vyrovnat s traumatem a jak trauma přerůst. K tomuto velkému tématu dneška se Cave vrací několikrát: „Nemusí to být smrt, ale vždy to souvisí s nějakou zkárou. Vidíme to na lidech okolo sebe neustále: rozpadne se ti manželství, spácháš nějaký přečin, který ti zničí život, nastanou zdravotní problémy, někdo tě zradí, stane se ti veřejná ostuda, přijdeš o děti po rozvodu, cokoli. A člověka to strašně rozstřelí, na milion kousků, a vypadá to, že není návratu. Je po všem. Ale časem se člověk kousek po kousku zase složí. A jak se poskládá, tak často zjistí, že je z něj úplně jiný člověk, proměněný, úplnější, uvědomělejší, jasněji vykreslený. Myslím, že to je život — člověk jistým způsobem umírá a je znovu zrozen.“

Zpět na začátek: mladý Nick Cave měl pocit, že jeho posvátnou povinností je urážet. Ale doba se změnila, urážení už dnes od umění nikdo nečeká. Občasné stesky bílého muže s obarvenými vlasy vyvažuje skutečnost, že se nezměnila jen doba, ale i on. A s tím představa o posvátných povinnostech v životě muže. V indické tradici se z mladého bojovníka stává dospělý hospodář a z hospodáře ten, který odchází do lesa. Cave ve své tvorbě posledních let překročil stín rockera, a být si stále ponechává ďábelskou masku, přidal se ke galerii těch, kteří se v rámci populární hudby vydali do neprobádaných vod.

Autor je šéfredaktor *Hosta* a spisovatel.

**O'Hagan je hodně vstřícný tazatel —
spíš parták do nepohody než novinář,
který by chtěl Cavea konfrontovat.**

ČLOVĚK BY MĚL DBÁT NA TO, ABY OPADÁVAL

Josefina Formanová

„To je omyl mých románů. Jsou příliš rozmarné a rozjímavé, nenucené v kompozici,“ svěřil se spisovatel Robert Walser svému tehdy jedinému příteli, mecenáši, nakladateli a novináři Carlu Seeligovi roku 1937. V té době pobýval osmým rokem v léčebném ústavu na severovýchodě Švýcarska, kam za ním Seelig dojížděl na dlouhé procházky. Walser se po hospitalizaci ke spisovatelství nevrátil. Říkal, že „vyhořel jako kamna“. Mnozí v jeho psaní postrádali módní existencialistickou trudnomyslnost nebo aspoň nevědní zápletku. Sám svou literární dráhu bez špetky dojetí shrnul jako „cestu od jedné porážky ke druhé“. Ve dvacátých letech ještě doufal, že napíše velký román, ale nakladatel v jeho později slavném *pokus* viděl jen soubor poznámek. Za život vydal čtyři kratší romány, zůstalo po něm několik svazků fejetonů a drobné prózy, jimž

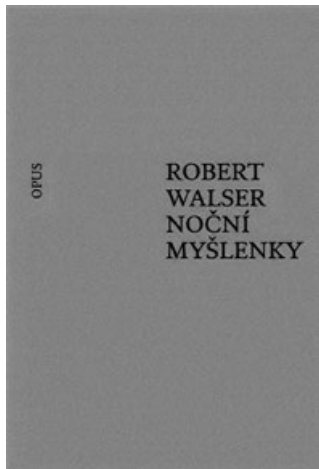
málokdo rozuměl. Přesto patřil například podle Roberta Musila či Waltera Benjamina k nejvýraznějším švýcarským hlasům soudobé literatury. Nakladatelství Opus vydalo v překladu Radovana Charvát v pořadí již třetí výbor Walserových humorně poetických črt, úvah a anekdotických povídek s pohádkovým rámováním. Literatura pro něj byla bezpečnou krajinou klukovských dobrodružství, kde vlastní „smích je vítr, který mu prudce a mrazivě vletá do vlasů“. V jeho povídkách je vše jen jako; bezstarostná hra však dokáže o skutečnosti prozradit víc než sama skutečnost.

Walser psával především o lidské blaženosti, byt připouštěl, že jde o nemožný námět: štěstí „nepotřebuje komentář“, říkal, velká díla rostou z utrpení. Jako životní pedant a asketik byl přesný a důsledný kritik, zejména sám k sobě. Své texty obvykle zaznamenával tužkou titěrným písmem na potíštěné listy, jako by jeho dílo neměly spatřit cizí oči; nebo je rovnou páčil. Nešetřil ani své hrdiny. Walserovými postavami bývají přitroublí básníci-melancholici, do značné míry karikatury jeho samého. Svým „nešťastným oslům“, lhářům a notorickým pochybovačům se vševidoucí autor blahosklonně posmívá, jindy se svými *hlupáčky* oddaně vandroje po lesích jako jejich starostlivý sluha. „Vyprávění se opět usadilo na kameni za jeho zády a užasle naslouchalo. Autor mezitím získal čas, aby si odpočinul. Vyprávět příběhy je veliká svízeľ. Stále jen uhánět za dlouhohohým romantickým výrostkem hrajícím na mandolínu a poslouchat, co zpívá, co si myslí, co cítí a říká,“ stěžuje si Walser v povídce „Milostný příběh“ tónem vyčerpaného rodiče.

Bielský rodák ctil upřímnost citu, ale i vnitřní disciplínu. Nesnášel podbízivost stylu a tvrdil, že péče hubí talent. Myšlení podle něj upadá, když zápasí o výraz, a tak se nerozpakoval užívat nejběžnějších adjektiv stejně, jako mu bylo přirozené přezívat jen na chlebu. Člověk by řekl, že zkrátka trpěl chudobou, ale Walser si asketický život částečně vybral. Tvrdil, že „nadbytek člověka utlačuje“, zatímco nedostatek je

cestou „k jednoduchým věcem života“. Právě o ty spisovatelé šlo. Psal z fascinace banalitou a usiloval o zachycení její netriviální prostoty. Kontrastní látkou, s jejíž pomocí zviditelňoval *složitost jednoduchosti*, mu byla potouchlá komika. Čtenáři o pár let mladšího Kafky by u jeho staršího kolegy mohli čekat analogický stín absurdní marnosti. Jenže Walser je paradoxně nejironičtější tím, že ironický není. Nekrouží kolem banality, aby postihl tragédii života. *To prostě* jej zajímá jako *to dobré*. Švýcarský literát tak s humorem a beze snahy o originalitu popotahuje známý předpoklad, že štěstí je pro lenochy a hlupáky, kdežto trápením se člověk propracovává k moudrosti. V povídce „Kaplé“ v duchu vančurovské logiky píše: „[...] nerozumní jsou někdy rozumnější než rozumní.“

„Své knihy nepsal jinak než rolník,“ říká Seelig; tak jako rolník byl Walser s půdou svého působení spjat závazkem i citem. Zatímco někteří autoři pěstují dovednost mizet za svým dílem, Walser činí opak. Přesvědčen, že „člověk snad může oklamat jiné, sebe ale nadlouho neoklame“, vstupuje do každé povídkové zápletky s shandyovskou všetečností. Přitom se na psaní neléčí ani nepředvádí — nanejvýš inscenuje vlastní *břídilství*. Ačkoli nevěřil ve svůj talent, měl své obdivovatele. Walserovy texty si našly cestu i k česko-německému čtenářstvu, v *Prager Presse* a *Prager Blatt* je s nadšením vydával Otto Pick a Max Brod. Přesto úspěch ani neúspěch spisovatele netrápily, starosti mu dělaly jen *obavy* ze selhání a šalebné úsilí o původnost. Originalitu považoval za projev nadutosti a sebeklamu: „Už to, že chce zavádět novoty, jej odsuzuje k neumění,“ vzteká se nad jedním *diletantem* v povídce s příznačným názvem „Diletanti“. Umělec je podle něj ten, komu se jedinečným způsobem *nedaří* napodobovat druhé. „Teprve chybami se osobnosti dostane reliéfu.“ Seelig shrnuje totéž inspirován jedním Walserovým veršem ve vzpomínkových záznamech na společné výlety: člověk by měl umět odkládat své myšlenky s lehkostí opadávající růže. ●

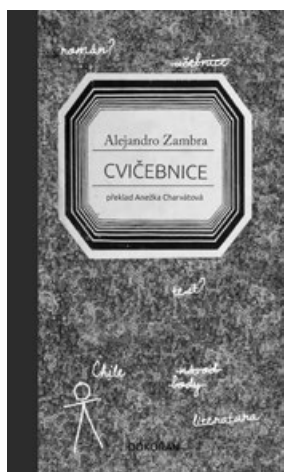


Robert Walser
Noční myšlenky. Krátké prózy III
(1901–1926)
přeložil Radovan Charvát
Opus, Česká Skalice 2023
128 stran



NEVYHOVUJÍCÍ VYŠKRTNĚTE

Leona Šmelcová



Alejandro Zambra
Cvičebnice
přeložila Anežka Charvátová
Dokořán, Praha 2023
104 stran

Alejandro Zambra rozhodně není příz-
nivcem mnohaletého způsobu testování
obecných znalostí v Chile, jak by napovídal
název jeho novely. Vpravdě inspirativní
látku přetavil ve svéráznou knihu, která je
ukázkou jeho poetického nadání a štiplavou
kritikou místního školství, potažmo chilské
společnosti stále se vyrovnávající s diktatu-
rou generála Augusta Pinocheta.

Cvičebnice, kterou u nás vydalo nakla-
datelství Dokořán, totiž napodobuje a pře-
devším paroduje takzvaný Test z jazyka,
jehož absolvování bylo vedle Testu z mate-
matiky v Chile druhé poloviny minulého
století podmínkou ke studiu na místních
vysokých školách. Zambra, jenž musel
zkoušku kdysi rovněž absolvovat, v experi-
mentálním textu staví čtenáře do situace
středoškoláků, kteří jsou posuzováni podle
svých jazykových znalostí. Stostránkové
dílo je rozděleno do pěti kapitol, které

nesou názvy podle oddílů v jazykovém
testu: Vyloučený výraz, Osnova slohového
útvary, Užití spojovacích výrazů a předlo-
žek, Odstraňování vět a Porozumění četbě.
Autor čtenáře vyzývá, aby si — stejně jako
studenti ve skutečných testových úlo-
hách — vybral z daného výběru možnosti
tu nejlepší a zvolil optimální vyznění
textu, přičemž na základě příkladů zároveň
zpochybňuje a mnohdy ironizuje kulturní
a sociální zvyklosti své země. Některé úlohy
jsou krátké, několikaslavné, jiné — zejména
v oddíle Porozumění četbě — mnohem
delší, v naprosté většině však vytvářejí čtivé
ucelené mikropříběhy s různými pointami.
Často vtipnými, takřka vždy však prod-
chnutými ostnem zklamání a smutku
na tím, co se v Chile dělo a děje. Zambra
umí být zábavný, stejně jako melancholický,
brání se však patosu. Některé úlohy-příběhy
mají silný emocionální náboj, jiné tolik ne-
vyznívají, což je vzhledem k jejich množství
obsaženém v útlé knize zcela pochopitelné.

V originále se kniha, kterou do češtiny
skvěle přeložila Anežka Charvátová, jme-
nuje *Facsimil* neboli faksimilie, což je výraz,
který chilští studenti velmi dobře znají.
V Chile pod tímto názvem vycházejí sou-
bory testů z předchozích let, podle nichž
se maturanti mohou připravovat na svou
zkoušku. A přestože od svých počátků
v roce 1966 testy prošly výraznými revizemi,
kritici je stále považují za neefektivní.
Mnozí si také stěžují, že protežují určitou
sociálněekonomickou skupinu společnosti
nehledě na to, že ve výsledku jde především
o to, nabífovat se odpovědi z paměti, aniž
by otázky vyžadovaly samostatné kritické
myšlení.

Zambra knihu poprvé vydal v roce 2014,
v době, kdy v Chile doznávaly ohromné
protesty studentů, kteří si stěžovali
na místní špatný vzdělávací systém.
(Mimochodem během těchto protestů
na sebe poprvé upozornil jeden z tehdejších
studentských vůdců Gabriel Boric, jenž se
před dvěma lety stal historicky nejmladším
prezidentem Chile.) Zambra svou knihou
řádně do živého problému tehdejší chilské

společnosti, což neučinil poprvé. Častým
motivem jeho tvorby jsou dozvuky chilské
diktatury. Autor, který začal publikovat jen
pár let po skončení nadvlády vojenské junty
(1973—1990) a dnes patří k nejvýraznějším
hlasům své generace, zprvu tíhl k tématu
rozkolísaných mladých mužů, kteří nechtějí
dospět. Stále více však směřoval k otázce,
jak se chilská společnost mění po prožitém
traumatu diktatury. Pinochet se dostal
k moci pučem v roce 1973, dva roky před
Zambrovým narozením, jenž se tak řadí
do skupiny takzvaných Pinochetových dětí
(generace narozené v letech 1970—1987),
oné generace, která si — jeho slovy —
„hrála v ulicích, kde za rohem mučili
lidi“. Tehdejší atmosféra proniká do jeho
děl, připomíná fakt, že junta popravila
přes tři tisíce lidí a dalších zhruba čtyřicet
tisíc Chileců pozatýkala, mučila, nebo
je nechala zmizet. A také to, že Augusto
Pinochet zemřel v roce 2006 ve svých
jednadvaceti letech, aniž by strávil den
ve vězení.

Téma vyrovnávání se s chilskou
minulostí se v knize objevuje například
v tíživém vyprávění Manuela Contrerasa,
stejnomeného syna šéfa někdejší tajné
policie. Nebo naopak v osvěžující úloze
procvičující správné použití spojovacích vý-
razů a předložek, kdy ve větě: „-----
ústava z roku 1980 doznala tisíce úprav,
je to sračka.“ Zambra nabízí možnosti:
A) I když / B) Kvůli tomu, že / C) Ačkoli /
D) Díky tomu, že / E) Přestože.

Osmačtyřicetiletý Zambra si s textem
zkrátka pohrává, přičemž odhaluje svůj cit
pro jazyk a básnické nadání, jež zachoval
i citlivý překlad, a zároveň nechává hrát
si i čtenáře. Ten může volit různé varianty,
není to ale nezbytně nutné. Kniha obstojí
i při posloupném čtení. Pro někoho může
četba Zambrových *Cvičebnic* být zábavnou
originální jazykovou hříčkou, jiný v ní
může nalézat hlubší vrstvy, které se týkají
řady společenských témat. Rozhodně ji lze
doporučit každému, kdo se kdy zamyslel
nad smyslem a efektivností jednotného
testování. ●

SUROVÁ HROMADA TEXTŮ

Libor Staněk II.

Básník Miroslav Olšovský měl vždy jasně rozpoznatelně nekompromisní rukopis. Nadneseně by se dalo říci, že s drobnými stylistickými obměnami píše stále dokola jednu a tu samou báseň. V jejím interpretačním ohnisku spočívá fakt, že dopsání básně je zhora nemožné. Zní to možná zbytečně tajemně a nesrozumitelně, ale v Olšovského univerzu je za tímto tvůrčím gestem poměrně hutný filozofický background (Olšovský je zároveň plodným esejistou zkoumajícím limity a nemožnosti moderního psaní), který rozměňuje lyrické „já“ ve prospěch promluvy samotného jazyka.

Olšovského rodokmen nezapře poststrukturalistické paradigma, v němž je autorský subjekt podřízen toku (proudu) řeči. Prostor, v němž se pak subjekt pohybuje, je podobný nekonečnému znakovému bludišti. Právě poststrukturalismus se totiž ze své podstaty staví k ustanovení literárního smyslu dost podvatně, jelikož ruší jeho uzavřenou interpretaci. Daleko více je fascinován sledováním znaků v jejich dynamickém pohybu, nikoli v jejich umrtvené struktuře. Z toho plynou pro Olšovského tolik typické sbírky na hraně chladně odtažené konceptuální poezie, kterou tvoří například přepisy archivních nálezů, úředních zpráv, protokolů seznamů (*Líčení*, 2012) nebo striktně osekáný jazyk, v němž se z popisované krajiny stává shluk náhodně zachycených znaků (*Průvodce krajinou*, 2011).

Už název prozatím poslední autorovy sbírky *Psaní mi za rukou běhá jako pes* navazuje na výše popsané. Bezbrhé psaní (zaměnitelné se samotným procesem tvorby) se pro autora jeví jako daleko podstatnější než evidentní zapsání, tedy nějaký vyhotovený artefakt v podobě ohraničeného literárního díla. Toto vibrující napětí mezi procesem psaní a jeho dokončením je pro Olšovského tvorbu jednou z nejdůležitějších metafor: „Surově se chápu pera a píšu tyto řádky, které nikdy nedokončím, vědom si toho, že už není mezi nimi místo ani pro čas, ani pro pochopení,“ nebo: „Sedím na střeše jakéhosi pražského domu

a snažím se psát, abych neskočil dolů. Obepíná mě touha po pádu jako křídly rozvířený prostor. To, že píšu, znamená, že jsem ještě neskočil,“ čteme v textech, které jsou spíše než básněmi letnými lyrickými příběhy či krátkými esey.

Sám autor je přitom v předmluvě nazývá jakousi neuspořádanou a fragmentární hromadou. Olšovský opět vyhrocuje samotný akt psaní, jenž chce zachytit v jeho prvopočátečním zrodu a který zároveň silně a nevraživě prorůstá jeho existencí. To je ostatně další stěžejní autorovo téma linoucí se celým jeho dílem. Ve svých textech upozorňuje na to, že namísto toho, abychom existovali, naše bytí jen byrokraticky vykazujeme: „Zůstaly z nás dokumenty, v jejichž spárech se zachycuje naše přítomnost, naše hlasy. Dokument smysl nezajímá — zajímá ho jen záznam, který lidská těla odklopuje.“

Spojovatelem všech sebraných textů je v Olšovského nejaktuálnější knize topos Prahy. Skoro každé zamyšlení nese název nějaké části hlavního města. Tím se Olšovský s trochu nadsázky dostává do okruhu „pražských básníků“ vedle Petra Borkovce nebo Jakuba Řeháka. Prahu ale nereflektuje v žádné sentimentalitě či tajuplné magičnosti. V jeho básních se vyjevuje naopak surově a bezcitně. Lidé v ní mají ojeté obličej jako z gumy, jsou zredukováni na pouhé siluety, špinavá zeď se v ní převaluje jako kašovitá hmota.

Zásadní pro sbírku je pak rovněž až jakýsi ontologický faktor chůze jako základní struktury lidského myšlení. Třeba slavný francouzský spisovatel Michel Houellebecq se několikrát ve svých esejích vyjádřil v tom smyslu, že spisovatel, který nechodí, zkrátka nepíše. A stejně tak je i Olšovský básníkem především kráčejším (či lépe řečeno bloudícím) po vrstvách svého jazyka. Chůzi městem totiž nakonec metaforicky přebírá sama básníková řeč. Ta se přitom nevyhýbá ani vnějším jevům, které umí trefně popisovat současnou postkapitalistickou dobu, z níž je cítit únava a možná i určité zhnusení z konzumní a vykořeněné



Miroslav Olšovský
Psaní mi za rukou běhá jako pes
Fra, Praha 2023
179 stran



společnosti: „Manželské páry vracející se z obchodů na pražských sídlišťích — bitovní jednotky odcházející z válečných polí.“

Bylo zmíněno, že Olšovského básnická řeč se netouží vyvíjet. Mnohem víc jí tedy přináležejí atributy cykličnosti, spočívající v prohlubování oné nemožnosti básnického uchopování skutečnosti. I z toho důvodu Olšovský neustále své sbírky doplňuje a přepisuje, aby je posléze v radikálním autorském gestu odvrhl jako nepotřebné. Proto ta odcizená hromada textů. Jeho poetika je specifická v permanentní reflexi toho, že nejde cokoli lyricky opisovat. Jako by se jeho řeč navíc pod návalem nějaké nespecifikované hrůzy související s absurdní obnažeností naší existence čím dál víc rozpadala a sesouvala. Procházky Prahou tak vlastně nakonec žádnými procházkami nejsou, protože tyto cesty nemají konec, ale otevírají se zvláštnímu prázdnu z nemožnosti pojmenovatelného. ●

NEPOVEDENÝ POKUS OŽIVIT LEGENDU

Václav Maxmilián

V knize *Octobriana a ruský underground* z roku 2004 píše Tomáš Pospiszyl o tom, jak česká kultura postrádá silnou komiksovou tradici. „Máme *Rychlé šípy*, Káju Saudka a *Vzpouru mozků*, ale již vzájemná vzdálenost těchto projevů naznačuje, že zde nemůžeme jako v americké kulturní tradici hovořit o komiksovém kontinentu, ale o izolovaných ostrůvcích. Jedním z pokusů o vytvoření komiksu v Čechách je příběh Octobriany.“

Od té doby se česká komiksová scéna rozvinula a rozrůznila, ale Octobriana od chvíle, kdy byla stvořena, překvapivě zůstávala mytickým ostrovem, na který ruka českého komiksového kreslíře nevstoupila.

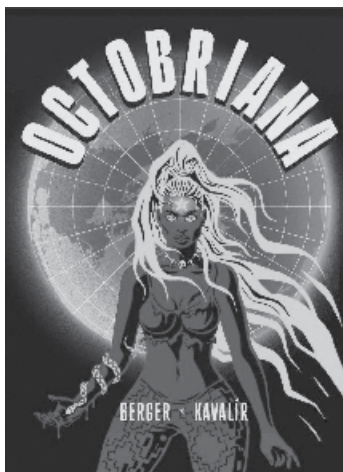
Octobriana byla totiž dlouhá léta spíše legendou, komiksovým torzem, které z původního obsáhlého konceptu vytvořil Petr Sadecký po emigraci z Československa a vydával je za produkt ruského undergroundu (čímž poškodil původní tvůrce, kteří zůstali ve vlasti). První zmapování této legendy provedli Tomáš Pospiszyl s Petrem Babákem v už zmíněné monografii, v níž je kromě spousty sekundárního materiálu i původní ani ne třicetistránkový komiks. Druhým takovým pokusem je komiks *Octobriana* scenáristy Ondřeje Kavalíra a výtvarníka Marka Bergera, který vyšel na konci loňského roku.

Jak už padlo výše, o Octobriane nebylo známo téměř nic, proto se autoři rozhodli celý mýtus rozpracovat a dodat tajemné postavě historii i mytologii. Děj zasadili do paralelní minulosti začínající v období studené války, kdy stále hrozila jaderná katastrofa. Octobriana zde začíná jako sovětská agentka vyslaná na misi za severní polární kruh. Později prožije mystický zážitek a tělesně i mentálně se propojí s tajemnou bytostí, jež se jí představí jako Lilítu. Chvilí nato se objevuje další tajemná žena Amazona a odvádí ji vstříc její vlastní minulosti.

Ve zpracování nacházíme spoustu aluzí, ať už na slavný obraz Františka Kupky *Sfingy*, nebo na *Vesmírnou odyseu*, především je zde ale zapracován i původní krátký komiks. Na začátku na něj odkazuje

souboj s obřím mrožem, na konci potom záchrana domorodců (v anglickém originále je použito slovo „natives“, v Kavalírově a Bergerově komiksu se jedná o blíže neurčený kmen). Mezi tyto dvě scény autoři vložili celý Octobrianin příběh. Její angažovanost v Sovětském svazu, sestru Amazonu, což bylo původní jméno komiksu, na němž pracovali jeho původní autoři ještě v Československu, pokusy, jež na obou sestřích prováděl nacistický lékař v koncentračním táboře, a tak dále.

Přestože se před námi rozvíjí pozadí jejího příběhu, autorům se nedaří stvořit Octobrianu jako skutečně živou postavu, což způsobuje především absence jakékoli psychologie. Celý komiks sice pojednává o její minulosti a původu, ale nedá se říct, že by na to Octobriana adekvátně reagovala, a nijak ji to neproměňuje. O to prázdněji působí i závěrečná scéna, v níž se setkává s Lilítu, která osvětluje Octobriane její



Marek Berger — Ondřej Kavalír
Octobriana
Labyrint, Praha 2023
264 stran



původ a zároveň se jí přiznává, že už jednou vyhladila lidstvo a má v plánu udělat to znovu. Načež se Octobriana zmůže jen na prázdňé reakce v podobě několika výkřiků.

Komiks se sice dá vyložit ideologicky ve vztahu k ekologické krizi (Země jako samostatný organismus, který nás může vyhladit) nebo feministické emancipaci (mizející původně silný sexuální náboj Octobriany), přesto by jako první musel být dobrým uměleckým dílem. Mezi panely chybí jakákoli energie, obrazy jsou bez náboje a napětí, jež by je mohlo držet pohromadě. Práce s panely působí rozházeně a náhodně, takže by i pravidelná mřížka o šesti panelech působila funkčněji. Bojové scény by možná vypadaly dobře ve filmu, ale jejich umělé rozložení do panelů působí křečovitě. Proměny barevného spektra jsou obtěžující a prvoplánové: vše, co se odehrává v Sovětském svazu — a je jedno, jestli je den, nebo noc —, je červené, vše, co se odehrává v koncentračním táboře, je ocelově modré. Tlustá linka, již jsou obtaženy tváře postav, celý komiks výrazně zplošťuje.

Kavalírův a Bergerův komiks není prvním pokusem o návrat k legendární postavě. Tomáš Prokůpek v doslovu hovoří o komiksových hrdinkách obecně, popisuje genezi samotné *Octobriany* a neššířeji se věnuje tomu, jaký měla kniha Petra Sadeckého vliv na komiks anglo-americký, kde se dočkala úctyhodného množství verzí a zpracování (mimořádně tato část studie je téměř totožná s jeho vlastním textem v Pospiszylově monografii). Kavalírův a Bergerův pokus o epos by možná vyšel, ale výsledná kniha by musela mít dvojnásobný rozsah, aby autoři měli adekvátní prostor pro domyšlení a propracování mýtů, historie i samotné *Octobriany*, a především by musela být pečlivá v kresbě, nápaditější v užití barev a rozložení panelů. Octobriana je spolu s Pérákem asi největší legendou českého komiksu a jistě si zaslouží, aby ji různí autoři znovu a znovu vrhali do dalších dobrodružství. To příští bude třeba o něco lepší. ●

ŠUM TĚLA

Michaela Škultěty

Od okamžiku, kdy porota prestižní Německé knižní ceny v říjnu roku 2022 vyhlásila Kim de l'Horizon vítězem/vítězkou za jeho/její debutový román *Kniha krve*, se na sociálních médiích, a to zejména v německy mluvícím prostředí, rozpoutala ostrá debata. Autor/ka a vypravěčská postava se totiž identifikují jako nebinární, což vedlo k různorodým, často i dosti kontroverzním reakcím. Bezprostředně po předání ceny se tak na sociálních sítích objevilo podezření, že ocenění bylo uděleno za příslušnost k LGBTQ+ komunitě a za „genderové politikaření“. Nenávistné projevy, osočování a ponižování zašly tak daleko, že skupina autorů sdružených v PEN Berlín považovala za nutné vyjádřit autorovi/ce solidaritu otevřeným dopisem. Vnímat rozhodnutí poroty pouze z hlediska společensko-politického by však byla chyba.

Kniha krve představuje nejen zajímavý debut, za nímž stojí více než deset let práce. V románu se otevírá množství osobních, prožitých a vytrpěných zkušeností. Ty sice samy o sobě kvalitu díla nezaručují, když však hlavní postava postupně odkrývá svou identitu a je nucena se s ní vyrovnávat, čtenář to téměř fyzicky cítí... Vystihuje to zmínka ve švýcarském deníku *Neue Zürcher Zeitung*, v níž padlo, že nebinární/mu autorce/ovi se podařilo „proměnit šum těla ve velkolepý román“.

Hlavní postava románu pochází z ošuntělého bernského předměstí a nyní žije v Curychu, kam odešla, aby se osvobodila od svých původních struktur a našla se ve svém nebinárním těle a sexualitě. Přiměje ji k tomu i konfrontace s nemocí babičky, která se propadá do demence. Hrdina/ka se tak musí znovu a znovu zaobírat svou minulostí. Rekonstruuje své vzpomínky, rodokmen (Blutbuch), pátrá po vlastní totožnosti a jazyku a jeho významu a roli v životě. Dalo by se říci, že čím více babička zapomíná, tím usilovněji protagonista/ka vzpomíná. Zkoumá rodinné vazby v mateřské linii a přemýšlí,

proč se v dětství cítil/a tak odpojený/á od vlastního těla.

Samotný děj je zde přítom druhotný, primární význam mají forma a jazyk. Kim de l'Horizon experimentuje s nelineárním vyprávěním a různými styly psaní včetně divokých dialogů, dopisů, fragmentů a citací z odborných publikací, s inkluzí gramatikou, dialekty i neologismy. Text místy plyne bez interpunkce a střídá tóny a nálady, což čtenářům, kteří na tuto experimentální hru přistoupí, poskytuje intenzivní, až opulentní jazykový zážitek. Poslední část knihy, dopisy babičce, je dokonce napsána v angličtině, což symbolizuje potřebu odstupu od mateřského jazyka (autorský překlad, pořízený překladačem DeepL, je připojen). Román se odvážně vzdaluje od tradičních narativních struktur, próza často přechází do poetických forem, výraznou roli

sehrávají také detailní, velmi přímočaré popisy sexuálních zážitků curyšské queer scény, jež mohou být vzhledem ke svému naturalismu pro některé čtenáře za hranici vkusu.

Zároveň de l'Horizon odkazuje na širokou škálu teoretických textů od Foucaulta a Derridy až po botanická pojednání a historické spisy o čarodějnictví, které vnímá jako vrchol emancipace. Každou kapitolu uvozují citáty od různých osobností a teoretiků z oblasti genderových studií.

Kim de l'Horizon hledá pro (svou) nebinaritu velmi kreativně nový jazyk a způsoby vyjádření, protože známé, konvenční formy už mu/jí nestačí. *Kniha krve* je mimo jiné oslavou metafor, (jazykových) obrazů a volných asociací. Je fascinující sledovat, jak se autor/ka odvážil/a „jít do bolesti“ (tak to se slzami v očích vyjádřil/a při přebírání ceny) a opustit všechny hranice toho, co je společensky přijatelné myslet si a říkat, stejně jako tabu týkající se vkusu — například při popisu některých sexuálních scén. Ty mohou kromě znechucení vyvolat ve čtenáři i stud, který ovšem nevyplývá z toho, že se jedná o homosexuální sex, nýbrž z faktu, že se tu o sexualitě a intimitě vůbec mluví s otevřeností, ba nevázaností, na niž nejsme zvyklí a dost dobře si s ní nevíme rady.

Autor/ka sugestivně vtaňuje do světa svých emocí a traumat. Jeho/její román je nepřetržitou introspekci opírající se o obrazy, metafory, invence a myšlenky, jež ke čtenářům neustále a plynule pronikají. Při čtení se však může snadno stát, že toho bude příliš mnoho, „stream of consciousness“ může svou intenzitou překvapit a posléze i zahltit. Další výzvu představuje vzhledem k absenci lineární struktury roztržitěná narativní forma. Navzdory čtenářské náročnosti a jakési neuchopitelnosti však román Kim de l'Horizon představuje velký vypravěčský zážitek. Bude zajímavé sledovat, jak se její/jeho psaní bude dále vyvíjet, a doufejme, že nezůstane pouze u jednoho experimentálního románu. ●



Kim de l'Horizon
Kniha krve
přeložila Jana van Luxemburg
Host, Brno 2023
336 stran

NÁHODY NEEXISTUJÍ, JEN NEDŮSLEDNÁ VYSVĚTLENÍ

Markéta Musilová



Kate Atkinsonová
***Kdy už přijdou dobré zprávy?* Jackson Brodie se vrací**
přeložila Veronika Volhejnová
Argo, Praha 2024
312 stran

Bůh v troskách, Život za životem, V zákulisí muzea. To vše jsou názvy románů, s nimiž britská spisovatelka Kate Atkinsonová slavila úspěchy nejen ve své vlasti, ale po celém světě a které jí vynesly hned třikrát prestižní Costa Awards. Autorka si v nich postmoderně pohrává s historií, především s osudy svých postav, s nimiž šoupá po šachovnici dvacátého století — tu je nechá zmizet, tu je zase vrací do děje v nové a ještě napínavější hře. Jen málokdy si u ní můžeme být něčím jisti — hraje si se čtenáři, drží je neustále ve střehu a nenechá je na chvíli vydechnout. Podobně jako Fowles v kultovní *Francouzově milence* nabízí alternativní verze příběhu, které v nečekanou chvíli utne a začne sprádat verzi novou.

Když v roce 2004 vydala román *Neuzavřené případy*, mnohé své fanoušky vyvedla z míry. Nejednalo se totiž o další

postmoderní rodinnou ságu, ale o detektivku s penzionovaným policistou a zároveň soukromým vyšetřovatelem Jacksonem Brodiem. Podobný krok ostatně učinila o pár let později J. K. Rowlingová pod pseudonymem Robert Galbreith. O motivaci můžeme jen spekulovat, každopádně v obou případech se tento krok komerčně vyplatil. Navíc při bližším pohledu se Atkinsonová od svého tradičního způsobu psaní až tolik neodchýlila; stále odkrývá rodinná tajemství, stále se zaměřuje na roli náhody, která dokáže během vteřiny převrátit život naruby, a velkou pozornost věnuje dětem a dospívajícím, paměti a vyrovnávání se s traumaty.

Román *Kdy už přijdou dobré zprávy?* je v pořadí třetí detektivní knihou s Jacksonem Brodiem. Jeho první scéna čtenáře vrátí o třicet let zpátky, kdy v idyllickém Devonu došlo k nepochopitelnému zločinu, při němž rukou vraha zemřela matka se dvěma dětmi. Zločin jen náhodou přežila šestiletá Joanna. Po šokujícím úvodu se přeneseme do počátku jednadvacátého století, kde postupně sledujeme osudy čtyř postav, policejní komisařky Louise, která po mnoha životních zvrazech konečně zakotvila v „harmonickém“ manželství, úspěšné a oblíbené doktorce Hunterové (z níž se následně nevyklube nikdo jiný než ona malá Joanna z úvodu), chůvy Reggie, teenagerky, která se po ztrátě matky protlouká, jak jen to jde, a v neposlední řadě samotného Jacksona Brodieho, s nímž se setkáváme kdesi v Yorkshiru, zrovna když krade vlas malému chlapci, protože má podezření, že se jedná o jeho vlastního syna. Všechny tyto postavy svede záhy dohromady náhoda, byť, jak tvrdí sám Brodie, „náhody neexistují, jen ještě nedošlo na řádné vysvětlení“. Brodie omylem nasedne na vlak opačným směrem a namísto do Londýna zamíří neplánovaně na sever. Při tragické nehodě tohoto vlaku na předměstí Edinburghu mu zachrání život právě Reggie a tím dá do pohybu řetězec událostí, v nichž ona sama sehraje zásadní roli. Přebírá totiž roli hlavního detektiva, když se až s colombovskou urputností pustí

do vyšetřování záhadného zmizení své zaměstnavatelky Joanny a jejího chlapečka.

Atypičtí detektivové mají v literatuře dlouhou tradici. Sherlock Holmes byl sice geniální, ale přinejmenším podivín, navíc se slabostí pro morfium a jiné omamně substance. Hercula Poirota bychom dnes možná diagnostikovali jako lehkého autistu. Skandinávské detektivky zase založily kult životem semletých a sociálně nepřilíživých zdatných vyšetřovatelů. Do této kategorie spadá bezpochyby i Brodie a do určité míry i komisařka Louise. Reggie je ovšem jiný případ. Je bystrá, upřímná a dost možná i díky svému mládí dokáže vidět věci jinak než zkušený a svým způsobem otupělý dospělý. Do vyšetřování se pouští s nezdolným elánem a nadšením, jímž dokáže nakazit i nedůvěřivého Brodieho.

Hlavní devízou knih Kate Atkinsonové vždy byla její schopnost vykreslit do nejmenšího detailu dobovou atmosféru a prostředí, stejně tak se i vcítit do jejich postav, jejich motivací a postojů. Ač by se to mohlo zdát zvláštní, tento svůj talent dokázala zúročit i ve své detektivní sérii. Nemusí se dogmaticky držet dějové posloupnosti, může si dovolit měnit místa i dobu, a přitom stále následovat jasnou červenou nit, která dokáže udržet čtenářovu pozornost a nedovolí mu se ztratit. Ano, dala by se jí vyčíst lehká šablonovitost, až příliš velká role nejrůznějších náhod a v neposlední řadě poněkud zbrklý závěr románu, pro kované milovníky detektivních románů dost možná i nepřilíživě uvěřitelný. Literární kvality této knihy, podtržené výborným překladem Veroniky Volhejnové, však veškeré výtky upozadí. Kate Atkinsonová, po zkušenosti s mnohem komplikovanějšími syžety svých historických děl, dokáže udržet veškeré fragmenty pohromadě. Navíc každý z příběhů jednotlivých protagonistů funguje skvěle i samostatně. Výsledkem je nejen napínavé pátrání, ale také výborné zachycení doby a prostředí, což nebývá u detektivek zas až tak zvykem. ●

VELKÁ SOUTĚŽ V UTRPENÍ

Lucie Lindnerová

Cukrový les, princezny a mluvící zvířata — ačkoli bychom podobné motivy očekávali spíše v pohádce, všechny je najdeme v nejnovějším feministickém románu ruské autorky Jevgenije Někrasovové. *Kůže* vypráví dva paralelní příběhy: první o bledé nevolnici Domně, která vyrůstá daleko od rodiny jako služebná bohatého ruského šlechtice; druhý o černošské otrokyni Hope a jejím dětství v rodině jižanského plantážníka. Shodou okolností se životy obou žen zkříží, když je Hope prodána novému majiteli a odvezena do Ruska. Při osudovém setkání si následně vymění kůži, aby se mohly snáz vydat vstříc emancipaci.

Třebaže samotné téma otrokářství a útlaku není v literatuře ničím novým ani výjimečným, Někrasovová jej pojímá osobitým, analytickým a nekonvenčním jazykem, což jí umožňuje nahlédnout problematiku z jiné perspektivy. V jejím podání se plantáž s cukrovou třtinou mění na „cukrový les“, jehož majitelé jsou označováni coby „nepracující“, kteří se neprojízďejí v kočáře, nýbrž v „krabici na kolech“. Svou strategií se tak nejspíš snaží vzdát hold ruské formalistické škole a její metodě „ozvláštňení“ (defamiliarizace), jejímž smyslem je otřást zvyklostmi a nahlédnout věci nezaujatým pohledem; označit je slovy očištěnými od všech významových nánosů, které na nich časem ulpěly (jak ostatně v doslovu vysvětluje rusista Václav Štefek). V jistých případech však autorka — ať už záměrně, či nikoli — vybírá slova, která toto odcizení neumožňují úplně: především označení „cukrový kapitalista“ a „chlebový kapitalista“. Vedle pojmenování, jako jsou „nepracující politik“, „princezna“ nebo „bohatý pracující“, působí nekonzistentně a ve výsledku i prvoplánově a doslovně, neboť postavy obou kapitalistů jsou značně nesympatické a vůči jiným jednájí v podstatě otrokářsky.

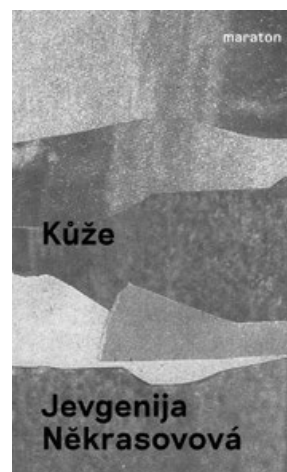
Kromě jazyka zaujme *Kůže* i prvky magického realismu a folkloru, které v kombinaci s autorčíným popisným stylem tvoří propojený organický celek. Výmluvným příkladem je především naturalistická

scéna, v níž si Domna a Hope vyměňují kůži: „Když se kůže dostatečně rozestoupila, Domna se naklonila, a jako když si žena před koupelí svléká košili, začala ze sebe kůži stahovat. Stáhla ji z krku, z hlavy. Spolu s ní slezl i světlý cop.“ Inspiraci Někrasovová našla u Gullahů, jižanských otroků, kteří věří v existenci tvora Boo Hag, jenž svým obětem krade kůži.

Z ruského prostředí si Někrasovová propůjčuje například mytickou postavu bohyně Mokoš, ochránkyně ženských prací, o níž Domna mluví výhradně jako o „Dlouhoruké“. Ta vždy přichází, aby pomohla ženám v domácnosti s jejich povinnostmi, přičemž jim pro tyto účely daruje dalších osm rukou. „Jak jinak mohly ženy zvládat tu nekonečnou těžkou práci?“ ptá se Domna. Autorka obrací pozornost ke každodenním strastem žen-nevolnic, které historická literatura často opomíjí. Dalším fantastickým prvkem je přítomnost mluvících zvířat, s nimiž se Domna i Hope setkávají při své cestě napříč ruskou krajinou. Stejně jako obě protagonistky, i tato zvířata jsou v tomto světě nesvobodná, utlačovaná a zneužívaná k otrocké práci.

Tyto a výše zmíněné paralely poukazují na to, že autorčín plán pojednat o nejrůznějších formách útlaku a zotročení byl nepochybně ambiciózní. Výsledek jejího až příliš usilovného snažení však místy z textu nepřírozně trčí. A to především tam, kde je jižanská otrokářská zkušenost srovnávána s tou ruskou. Scéna, v níž si Hope s Domnou vyprávějí o svých životech a traumatech, působí spíše jako velká soutěž v utrpení. Ženy své zkušenosti vzájemně hodnotí a místy si dokonce závidí, přestože si obě prošly obdobnými strastmi v podobě hladu, psychického týrání i bičování. Má však vůbec smysl porovnávat něco tak subjektivního a neporovnatelného, jako je lidské trápení a bolest?

Závěrem proto nelze opomenout otázku, jakou roli v *Kůži* téma jižanského otrokářství skutečně sehrává. V prologu sama autorka obhájí své rozhodnutí psát



Jevgenija Někrasovová
Kůže
přeložila Alena Machoninová
Maraton, Praha 2023
296 stran



o „otrocích s černou kůží“ následovně: „[...] protože zkušenost zotročených předků je podobná, protože podobné jsou i dnešní předsudky (okamžité kvůli nebílé kůži, poměrně rychlé kvůli přízvuku nebo ruskému jménu), a hlavně — because of my love for black people's literature and folklor.“ Současně je to ale právě Někrasovová, kdo problematiku otroctví zkresluje a zjednodušuje, když z ní násilně a schematicky vytrhává pouze to, co zrovna podporuje její literárně-politický komentář. Přesto se autorce podařilo napsat formálně nápaditý román, který si zaslouží pozornost minimálně pro svou neotřelou práci s jazykem. ●



VYPADANÉ ZUBY, SESCHLÁ STŘEVA

Leona Šmelcová

Některé domy mohou skrývat nepříjemná tajemství. Zvláště pokud stojí v prazvláštním kraji španělského vnitrozemí, v němž na jednoho snadno zaútočí bojechtivé lopaty větrných mlýnů a kde mrtví přicházejí za živými, aby jim povykládali, co nového na onom světě. Layla Martínez zasadila dění své románové prvotiny právě do vyprahlého a větrného regionu v Kastilii — La Mancha nedaleko města Cuenca. Knížka je útlá, má jen něco přes sto třicet stran, citlivějšího čtenáře přesto dokáže zavalit jak mokrá hlína.

Tempo je rychlé. Sedmatřicetiletá autorka text chrlí podobně jako věčně hladový dům dávivě hltá každého, kdo se k němu přiblíží. Vypráví o dvou ženách, které žijí v hrůzu budícím domě kus za vsí, v níž je naprostá většina obyvatel nenávidí, přestože za nimi tajně chodí a prosí o pomoc. Stará žena, jež podle dnešních

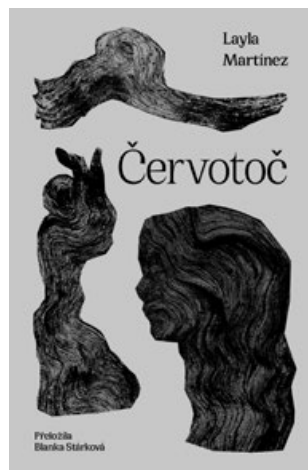
měřitek — a názoru mnoha sousedů — trpí demencí, se z pohledu vnučky dostává do zvláštního transu, protože mluví s mrtvými a svatými, kteří dům navštěvují. První tam hledají útočiště, než je druzí odvedou do nebe, případně pošlou někam úplně jinam. Snad si ohromný dům vybírají i proto, že k jeho vybudování posloužily slzy a krev zneužívaných žen. Stavitelem byl pradědeček té mladší, kdysi rovněž jeden z nuzných, později zbohatlý pasák těch nejchudších v nehostinné oblasti.

Vystudovaná politoložka Layla Martínez už dříve publikovala několik povídek, dva obsáhlé eseje, navíc pracuje jako editorka v několika literárních a intelektuálních časopisech. Zručnost v práci s textem je v románu znát. Věty jsou strohé, jdou na dřev, v některých částech autorka rezignuje na interpunkci, což text činí naléhavějším. Děj popisují v ich-formě střídavě obě ženy, počínaje mladší. Kapitole po kapitole postupně rekonstruuji příběh s hrozivým zakončením. Že to v domě, kde se rozlézají temné stíny a ozývá se neutuchající praskání, skřípání a podivné „škrábyškráb“, nedopadne dobře, to ani nemusíme tajit, to je zjevné od prvních řádek tísnivého příběhu, v němž k nejčastěji opakovaným slovům patří pomsta, hnací motor románu. Jednak vůči mužům, jednak vůči vyšší společenské třídě, která vykořisťuje chudé a již v románu ztělesňuje nejbohatší rodina ve vsi. Zajímavé je, že pouze ti mají jméno — Jarabovi. Babička, vnučka a všichni ostatní zůstávají bezejmenní. Není to náhoda. Martínez příjmením odkazuje na éru diktatury Franciska Franka, kdy Jarabo byl jedním z jeho ministrů, a dotýká se dosud živého traumatu z občanské války a následujících let diktatury. Tehdy se v kraji mnozí muži schovali v horách, aby nemuseli narukovat, a už se nikdy nevrátili. I kvůli nim přicházejí do domu místní, kteří touží vědět, jestli a jak jejich blízcí zemřeli a co jim ze záhrobní vzkazují. Jiní přicházejí pro uzlíky s chomáči vlasů a bylin, jimiž touží proklít své nepřátele. Všeobecně však

sousedé obyvatelkami domu pohrdají, zejména po tragédii, kterou ženy postupně ve vyprávění odkrývají.

Červotoč se žánrem hlásí k hororu. Jakkoli je Martínez jeho milovnicí a v rozhovorech přiznává fascinaci romány Stephena Kinga, pravý horor její psaní nepřipomíná. Možná gotický román, případně, je-li někomu blízká španělská lidová kultura prodchnutá odkazy ke katolictví, tak — a to je na něm vzrušující — spíše vyprávění babiček z tamní větrné náhorní plošiny. Je to přehnané? Asi by i bylo, pokud by knize chyběla závěrečná slova, v nichž autorka děkuje své vlastní babičce, že ji v dětství vyprávěla historky o svatých a mrtvých, které údajně sama potkávala, a dovolila jí vypovědět jejich rodinný příběh. Z této reálné inspirace zamrazí — a zároveň nadchne — asi nejvíc. Na druhou stranu stačí vzpomenout třeba na film *Volver* od Pedra Almodóvara, jenž se odehrává v témže regionu a kde se soužití s mrtvými bere jako samozřejmost a ve směr nikoho nepřekvapí.

V bezmála o dvě dekády mladším románu *Červotoč* už hlavní hrdinky nenosí pastelové barevné šaty ani vdovskou čern a dávají jasně najevo, že nechtějí jen „přežít“, nýbrž se hodlají mstít. Zní to možná až protivně bojovně. Sama jsem otráveně pozdvihla obočí s obavou, co mě čeká, když jsem na přebalu českého vydání četla označení „feministický hororový román“. Zasazení příběhu do oblasti, která dodnes vede smutný žebříček celého království v násilí páchaném na ženách, ale přinejmenším ve Španělsku smysl dává a je docela pochopitelné, že se tam stal senzací. ●



Layla Martínez
Červotoč
přeložila Blanka Stárková
Paseka, Praha 2024
132 stran

Rozečteno

TIPY REDAKCE



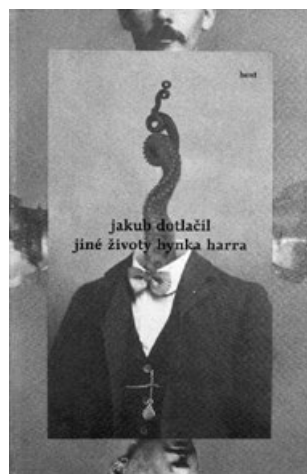
Alice Cappelle
Collapse Feminism. The Online Battle for Feminism's Future
Repeater, Londýn 2023
222 stran

Politický jazyk současnosti určuje digitální prostředí: sociální sítě, content, memy, efemérní trendy diktují metafory a formují společenskou imaginaci, které pak napínáme i ke světu mimo obrazovky. Slova jako *woke* nebo *alt-right* by mohly vyprávět. A možná nikde to neplatí tak jako u otázek spojených s genderem. Právě tímto směrem upírá svou pozornost kniha *Collapse Feminism* (Feminismus kolapsu) od francouzské videoesejistky a youtuberky (sic!) Alice Cappelle, která sleduje, jak se ve virtuálním prostředí rodí mizogynní kultura postav jako Andrew Tate nebo „tradiční feminita“ či vztah instagramových fitness tipů, emancipace a kapitalistické kultury výkonu a jak v širším kontextu tyto zdánlivě nesouvisející fenomény ovlivňují střetávání (nejen) online feminismu a konzervativismu. (zs)

Karel Šiktanc
Dílo 9: Na knížecí, Horniny, Ubíratí se, Opozázení, Z pozůstalosti
Karolinum, Praha 2023
186 stran

Pokouším se o to každý rok. Otevřít knihy básníka, jenž mi do té doby z různých

důvodů unikal, a snažit se, když ne přečíst celé jeho dílo, alespoň je nakousnout. Tentokrát poprvé objevuji básně Karla Šiktance. Možná jsem za studií přečetl jednu nebo dvě sbírky, nic ve mně ale nezanechaly. Začínám tedy znovu, od těch nejnovějších. Mám totiž pocit, že v prvních sbírkách se jejich autoři často buď hledali, nebo se podřizovali dobovým hlasům (a jazyku) a že často až v těch posledních píše svobodně. Všichni vždy hovoří o Šiktancově jazyce jako o čemsi výjimečném. Může být, i když mnou v jeho básních chvěje něco jiného. V těchto sbírkách cítím celistvost jeho zájmů — o odešlé nebo stále se vnučující obrazy, o proměny světa, o míšení reality a vzpomínky. Vidím básníka jako pozorovatele dějů ve světě a jako stvořitele dějů nových. (vm)



Jakub Dotlačil
Jiné životy Hynka Harra
Host, Brno 2014
320 stran

Před pěti lety vydal román *Až zhasneme* z divokých devadesátých let. Od té doby se po Jakubu Dotlačilovi slehla zem. Ideální čas vrátit se k jeho staršímu textu, debutu *Jiné životy Hynka Harra*. Přenáší čtenáře do druhé poloviny devatenáctého století, kdy bujely vlastenecké spolky. Na sešlosti První české parapsychologické společnosti se nachomýtné mladý učitel a jeho život se okamžitě rozeběhne nečekanými směry — zúčastní se podivné žižkovské seance, stane se médiem, odjede se společností do Berlína, a nakonec se zamotá i do propukající války... Pokud vás bavila *Svatava* Jolanty Trojak, toto je její starší bratr, na kterého by se nemělo zapomínat. (kf)

Stanislav Komárek
Jezovita Balbinus
Academia, Praha 2023
152 stran

S biologem a filosofem Stanislavem Komárkem mám spojené především tři věci: jeho netradiční outfit (sandály, kraťasy a rybářská vesta), ve kterém nám na pražské přírodovědě přednášel, neobyčejně široké a hluboké vědomosti a potouchlý humor. Svou originalitu a inteligenci většinou ostří v esejích, občas si ale odskočí i do prózy, naposledy svým románem *Jezovita Balbinus*. Je to obdivuhodně poučený, poutavý a velmi živý portrét barokního učenice, který v Komárkově podání rozhodně není „idealizovanou, leč zaprášenou vycpaninou v obrozenecké almaře zasloužilých dědků“, jak se praví v anotaci. Škoda jen, že to autorovi nedá a podobnými bonmoty špikuje i svou prózu. Dozvíme se tak třeba, že „Bohouš vyvolával u starších kněží — dnes bychom řekli — care appeal“, Komárek odbíhá z baroka do válečného Berlína, a když použije metaforu mucholapky, neváhá nás zároveň upozornit, že v šestnáctém století ovšem žádné mucholapky nebyly a hmyz se trávil roztokem z muchomůrky. Co působilo zábavně na přednáškách, v próze působí spíš otravně a kazí to radost ze čtení jinak pozoruhodné prózy. (on)

David Abram
Stávat se zvířetem
přeložil Jiří Zemánek
Host, Brno 2024
373 stran

Vždy se mi líbila ta profesní kombinace, filosof a trikový kouzelník. Co si budeme povídat, filosofové také někdy tahají pojmy z klobouku jako králíky nebo přerézávají ideje v půli. Davidu Abramovi, který se jako trikový kouzelník skutečně živil, už v češtině vyšla skvělá kniha *Kouzlo smyslu*. V té argumentuje, že písmo nás zbavilo návyku spatřovat smysl ve věcech samých, zejména v přírodě: čteme texty, nikoli krajinu. V novince *Stávat se zvířetem* tento environmentální myslitel zachází ještě o kus dál. Na pozadí fenomenologie a hlubinné ekologie má čtenáře k tomu, aby prožil, že je tvorem země, a současně hledá myšlení a jazyk, které by této zkušenosti dostály. Někomu to asi bude připadat jako špatný trik, někomu jako opravdové kouzlo. (jn) ●



Atašé

LITERÁRNÍ REELS Z OSLA



Daniela Mrázová

Útloučká knížka v přebalu, který má na první pohled vypadat zmáčeně a zkrabaceně, v sobě skrývá víc bílých míst než potišťených. Není na tom nic překvapivého, generace Z, k níž Oliver Lovrenski (nar. 2003) patří, žije, píše i čte rychle a dlouhými popisnými pasážemi vysezenými nad klasickou klávesnicí se rozhodně nezdržuje.

Přesto je toto vyprávění s nelehce přeložitelným názvem *Da vi var yngre* (Když nám bylo míň) literární senzací, která na pár týdnů zahýbala norskou literární branží. Když devatenáctiletý Lovrenski vloni na jaře rozeslal rukopis čtveřici velkých nakladatelských domů, strhla se o něj rvačka, kterou nakonec vyhrál Aschehoug. Ten knihu vydal na sklonku září a v říjnu si ji z frankfurtského veletrhu odváželi redaktori z různých zemí jako „horký tip“ — k dnešnímu dni ji koupilo čtrnáct zahraničních nakladatelů včetně české Paseky. Do té doby se ale netrpěliví zástupci Lovrenského generace stihnou nadchnout ještě pro milion dalších věcí a oni beztak knihám neholdují, trpělivými čtenáři, těmi, kdo za tuto knihu budou utrácet, budou spíš jejich zvědaví rodiče.

Aschehoug v anotaci uvádí, že se jedná o vyprávění o přátelství, smutku, drogách a přežití v dnešním Oslu, což není ani v nejmenším nadsázka. Lovrenski nám v kratičkých kapitolkách bez jediného velkého písmene, s nedbalou interpunkcí a v syntakticky rozvolněných, mnohdy agramatických větách se záplavou slangových a cizojazyčných výrazů a replik servíruje časově namíchané epizody ze života čtveřice osloských kluků (z nichž tři mají nenorské rodiče), kteří ještě na základní škole podlehnou volání ulice a měkkých drog. Pozvolna se tyto epizody mění v plasticky děsivý realistický obraz toho, co se

skrývá za fasádou hypermoderně vyhřebelcovaného multikulturního velkoměsta.

Inhned po vydání se norští recenzenti předbíhali v tom, kdo nejvíc vychválí Lovrenského jazykový talent a humor. Svou nekompromisností a frenetičností může kniha vzdáleně připomenout Kerouacovo *Na cestě* nebo třeba Millerova *Prezidenta Krokodýlů*, ale po formální stránce jde ještě dál. Nejenže výstižně a náležitě zkratkovitě (jako reels na sociální síti) zachycuje pocity své generace a své sociální skupiny, ale k tomu ještě zaznamenává její aktuální jazykový kód.

Díky tomu všemu a zejména díky norské schopnosti nadchnout se pro všechno nové si Lovrenski vysloužil nominaci na prestižní Bragiho cenu a stal se i dosud nejmladším laureátem Ceny norských knihkupců. V rozhovorech přiznal, že se inspiroval vlastními zážitky, že v šestnácti ani nedoufal, že se dožije sedmnácti, víkendový magazín konzervativního deníku *Aftenposten* vypíchl jeho tvrzení, že psaní nehodlá obětovat vše (jako by editor vydání tušil, že tak vytvoří ostrý kontrast k tomu, co jen o dva týdny později pronese Jon Fosse ve své nobelovské přednášce).

Mediální smršť se však ani náznakem nedotkla otázek, je-li Lovrenského kniha vůbec román, jaký signál dává norské literatuře a jestli ta frenetická rychlost, s níž na literárním nebi zazářila autorova hvězda, nenapovídá i tomu, že stejně rychle, jako zaplála, také pohasne.

Anebo nepohasne a nám se tu přímo před očima přepisuje definice románu? Podle hesla „román“ sestaveného profesorkou osloské univerzity Tone Selboe pro norskou encyklopedii *SNL* je román dlouhé vymyšlené vyprávění, jehož hlavními znaky jsou fikce, próza a délka. Ani jeden z těchto znaků však není tím, co Lovrenského text nějak zásadně charakterizuje. Jenže na důkladný literární rozbor si ještě budeme muset počkat. A otázku, jestli je Oliver Lovrenski pouhá rychlokvaška, nebo inovativní tvůrce s nebývalým potenciálem, nám bude muset zodpovědět jedině autor sám svou další tvorbou.

Autorka je skandinavistka.



Č E S
K Ý
L E V



Filmy
Českého Iva
online na dafilms.cz
26. února – 17. března



Inzerce

KAFKA ESQUE

JOSEF BOLF | BROTHERS QUAY | PAVEL BÜCHLER | JAKE & DINOS CHAPMAN
MAT COLLISHAW | ROWYNN DUMONT
MARTIN GERBOC | DOUGLAS GORDON
MATOUŠ HÁŠA | GOTTFRIED HELNWEIN
SIEGFRIED HERZ | MAGDALENA JETELOVÁ
DAVID LYNCH | VOLKER MÄRZ | STEFAN MILKOV | JAN VAN OOST | WOLFGANG PAVLIK | VIKTOR PIVOVAROV | NIL & KARIN ROMANO | JAROSLAV RÓNA | NICOLA SAMORI | MAREK SCHOVÁNEK | JAKUB ŠPAÑHEL | JAN ŠVANKMAJER | JOHAN TAHON | MARK THER | ALEXANDER TINEI
MAGIEJ TOPOROWICZ | LIU XIA

FRANZ KAFKA & SOUČASNÉ UMĚNÍ
FRANZ KAFKA & CONTEMPORARY ART

9|2 — 22|9|24

CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ DOX
DOX CENTRE FOR CONTEMPORARY ART
POUPĚTOVA 1, PRAHA / WWW.DOX.CZ





KULTURNÍ MAGAZÍN

Každý měsíc přinášíme dávku rozhovorů, portrétů, esejí a recenzí. Mapujeme alternativní hudbu, jazz, world music, píšeme o filmu, divadle a umění.

Předplatte si **UNI magazín** a nově získáváte i elektronickou verzi časopisu a přístup do kompletního archivu. **Objednávejte na www.magazinuni.cz**



MEZINÁRODNÍ FESTIVAL POPULÁRNĚ-VĚDECKÝCH FILMŮ

23-28/4

Greetings from

AVO 59

Olomouc

2024

INTERNATIONAL FESTIVAL OF SCIENCE DOCUMENTARY FILMS



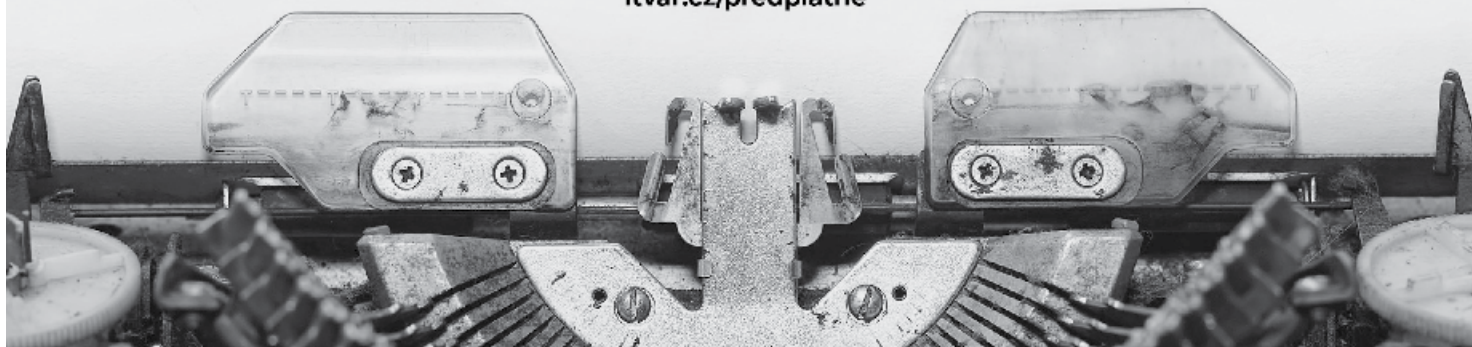
Kvalita prověřená tradicí:

tvor

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

Zatrnulo na tribuně

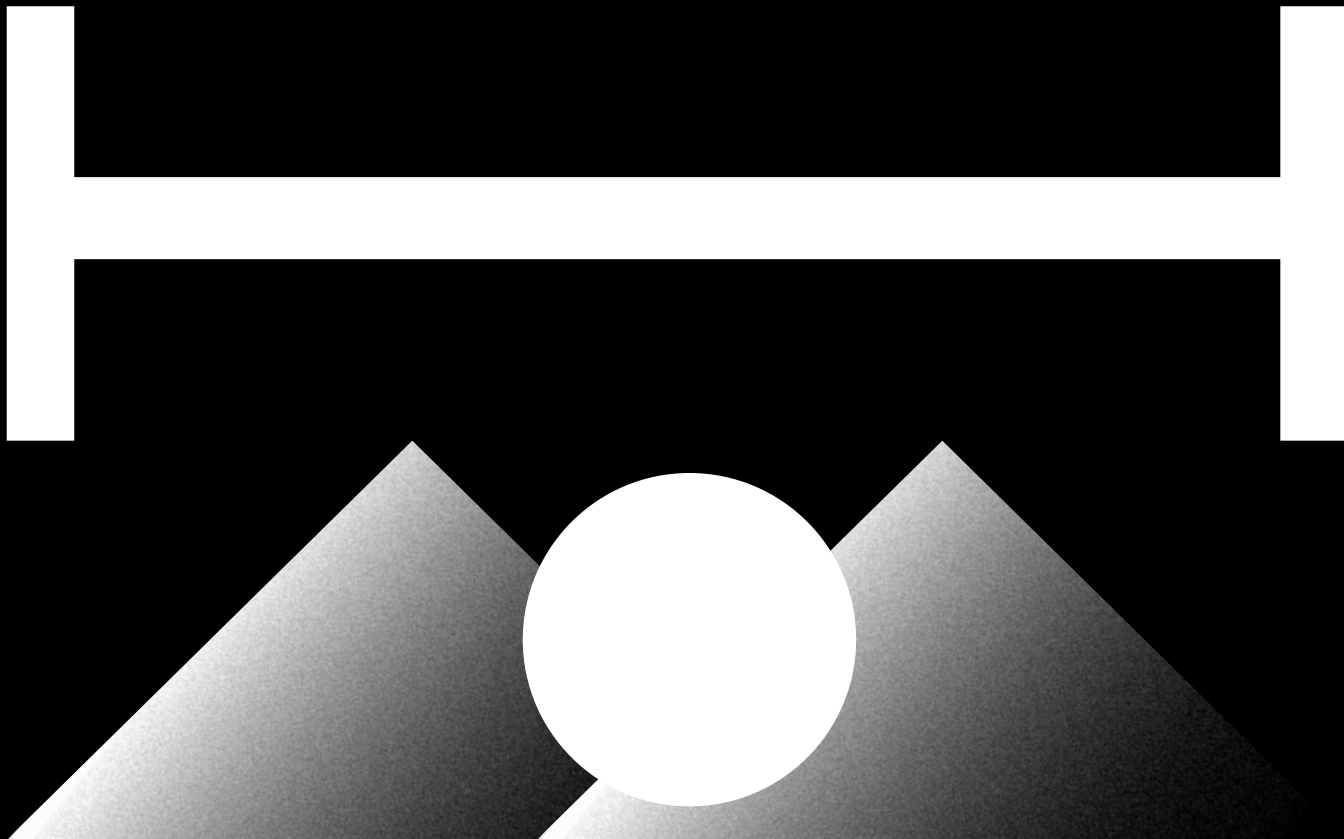
SPORT V LITERATUŘE

Stephanie Bart, Eduardo Galeano, Alfred Jarry, Robert Musil

Rozhovor: Nora Ikstena o své knize Mateřské mléko

Esej překladatele: Ondřej Macl o různých způsobech překladu





HOST MASTERCLASS

Výrazné osobnosti kulturního života
hovoří o své profesi i životě

16. 04.

Olomouc | Divadelní sál UC UP

**PETR
HRUŠKA**

26. 03.

Brno | Sklepní scéna CED

**KATEŘINA
NEDBÁLKOVÁ**

Pro bližší informace sledujte
naše sociální sítě @casopishost



Státní fond kultury ČR

WWW.H7O.CZ



Meme

VZPOMÍNKY



Jakub Jetmar

„Tradice přetrvává pouze skrze opakování,“ píše kulturní kritik W. David Marx ve své nedávné meditaci nad efemérností memů. Tolik populární oblast digitální tvorby proto patrně nikdy nezrodí svůj kánon. Zní to paradoxně. Memy přece stojí na opakování a iteraci: aby mem memoval, musí jej konzumentstvo znát a prohlédnout, v čem spočívá vtip. A přesto neexistuje alespoň trochu konsenzuální síň slávy, jaká vznikla kolem většiny populárních kulturních technik, od knih po počítačové hry.

Gatekeeperstvo — akademická sféra, vzdělávací systém, média a podobně — něco zařadí do svého seznamu kulturních statků, které musí každý trochu slušný člověk znát, a tak vzniká kánon. Na širém internetu ovšem nemáme žádné strážce vkusu, memové kritiky, velké vydavatele. Existují sice archivy jako *Know Your Meme*, jedná se však o prosté matriční knihy, které nemají kulturotvornou sílu. Internet nemá povahu masového média, v němž stále přežívá kontinuum textu; je strukturován prostorově, hypertextově, simultánně.

Memy rodičů proto k jejich dětem patrně nedoputují. Generační nepřenositelnost dobře ukazuje Marxovo porovnání s hudbou. Většina mladých lidí zná alespoň něco z muziky dob minulých, protože někdy prošli před televizí či okolo rádia, které poslouchali rodiče. Staré memy oproti tomu nikdo neprotáčí. Digitální kultura má proto možná blíž k té orální. To mění i způsoby, jak se k ní člověk vztahuje na osobní úrovni.

Když se podívám do svého nitra a vzpomenu si na hudbu a filmy, k nimž jsem mívával v mládí blízko, byť na své portfolio nejsem hrdý, neberu si to celé kdovíjak osobně. Mám ho za výpověď doby a místa, kde jsem vyrůstal. Pokud si ale vzpomenu na výrazy (například muž o sebe dbající, tedy šampón) či memy (*le face*), jímá mě hrůza a *cringe*. Možná to bude skutečností, že jsem na tom celém sám víc participoval. Přistupuji proto k memům jako k paměti, zatímco k většině ostatních děl jako k historii. Platí přitom poznatek Pierra Nory, že „paměť je absolutnem a historie zná jen to, co je relativní“, a proto ten stud.

Nora přišel s konceptem míst paměti. I na internetu se rodí. Avšak samotná místa mizí proklatě rychle. I někdejší bádání nad kolektivní či kulturní pamětí proto není pro memy tak úplně adekvátní. Někteří se z problému snaží vyvléct zvoláním, že mem představuje samotnou jednotku paměti. Jak s memy kolektivně pracovat, aniž bychom spadli do pastí mezi neustálou disponibilitou a náhlým mizením všeho digitálního, tento krok ovšem neřeší. Snad to vymyslíme. Jak totiž napsal Jean-Marie Guyau, když v roce 1880 uvažoval nad vynálezem fonografu, „chápat znamená, přinejmenším zčásti, vzpomínat si“.

Autor je novinář.

HOST → 4

Osobnost

MARIUSZ SZCZYGIEŁ

Téma

NOVÁ FILOSOFIE

Esej

BENJAMIN SLAVÍK

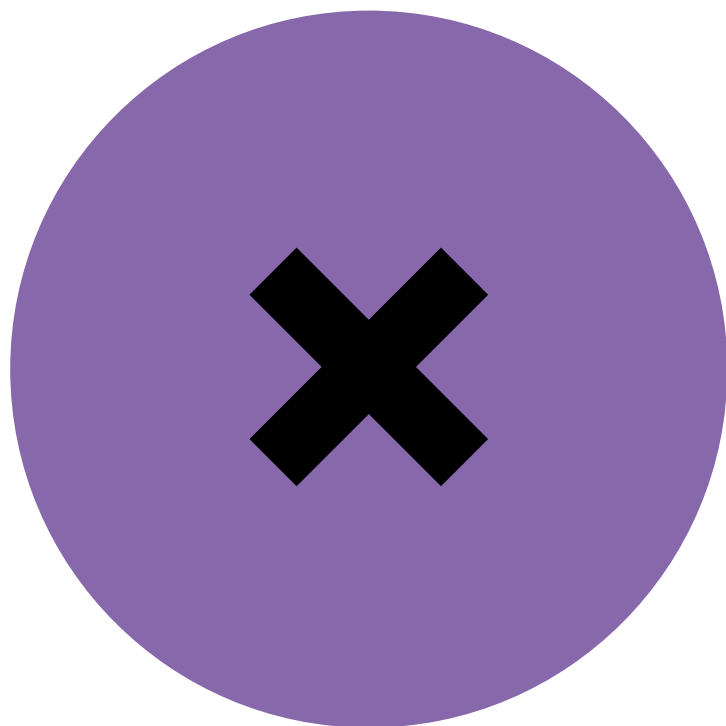
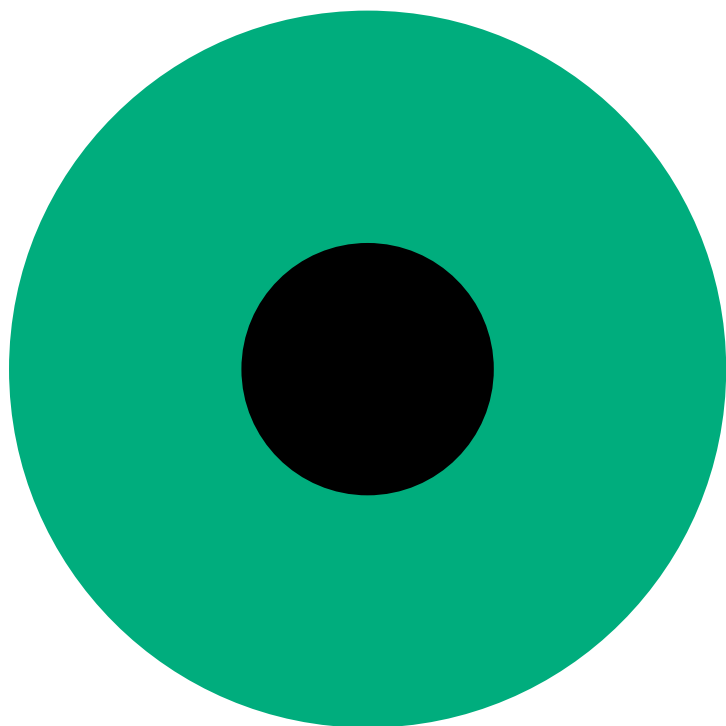
Rozhovor

MICHAEL IGNATIEFF

Historie

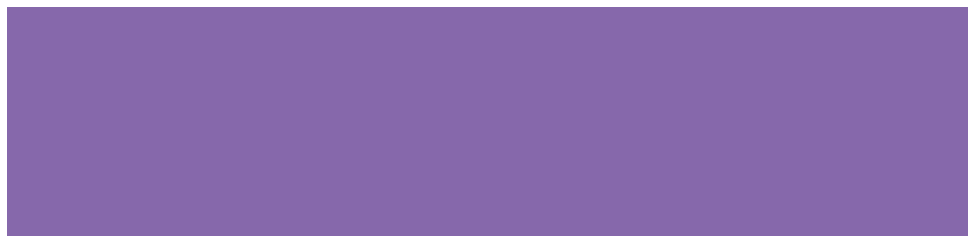
BRUNO SCHULZ





**Viděl jsem se s Matissem.
Jeden jeho klient v Le Havru oslepl.
Rodina viní Matissovy obrazy.**

**Guillaume Apollinaire
deník**





ČASOPIS HOST

7 DNÍ ONLINE

**ZPRÁVY,
KOMENTÁŘE,**

KRITIKY,

KAUZY

A MNOHO

DALŠÍHO



WWW.H7O.CZ



9771211993009

