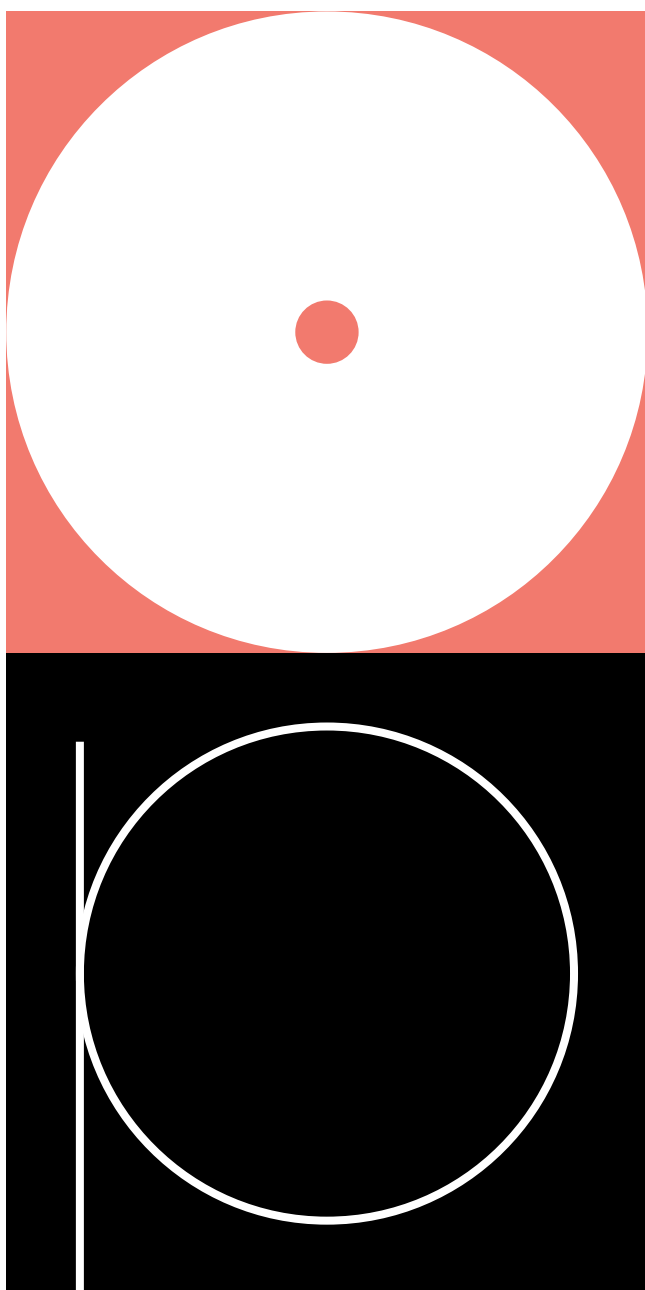


h

host
literární měsíčník
září 2020
109 Kč

*7

Orhan Pamuk



S

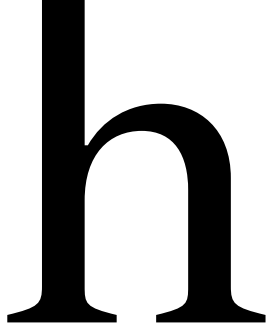
Josef Kroutvor
Mé rukopisy vypadají
jako klínopisy

kultura a společnost
Bílej kůň
Lan Pham Thi

kritická diskuse
Svědectví Margaret
Atwoodové

↑





Host, měsíčník pro literaturu a čtenáře

Číslo 7 | 2020, ročník XXXVI

Vyšlo v Brně 10. září 2020

Radlas 5, 602 00 Brno

tel.: 725 606 144

tel./fax: 545 212 747

casopis@hostbrno.cz

www.casopishost.cz

Vydává Spolek přátel vydávání časopisu Host

(iČ 48 51 48 53) & Host — vydavatelství, s. r. o.,

s laskavou finanční podporou

Ministerstva kultury ČR



a statutárního města Brna



Miroslav Balaščík | šéfredaktor

Martin Stöhr | zástupce šéfredaktora

Jan Němec | editor

Eva Klíčová | redaktorka

Zdeněk Staszek | redaktor

Barbora Skočíková | tajemnice redakce

Alena Němcová | jazyková redaktorka

Petr M. Dorazil | technický redaktor

Matěj Málek | grafická úprava a sazba

Písma | Kunda & Vegan (Superior Type)

Ilustrace | Barbora Idesová

Papír | Bio Top 3 — 100 a 200 g/m²

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

Člen sítě kulturních časopisů Eurozine

(www.eurozine.com) eurozine

Registrováno Ministerstvem kultury ČR

pod číslem MK ČR E 6632 ISSN 1211-9938

Vychází 10× ročně (kromě července a srpna)

Cena 109 Kč, s předplatným 79 Kč

Předplatné na www.casopishost.cz/predplatne

nebo telefonicky na čísle 725 606 144:

tištěné roční 790 Kč, tištěné půlroční 450 Kč,

tištěné ISIC/ITIC 630 Kč, elektronické 500 Kč

Distribuuje Kosmas, s. r. o., Praha

Zasílání předplatného zajišťuje firma

SP agency, s. r. o., Rajhradice



Editorial



Zdeněk Staszek

„S časem je třeba se spřátelit jako s počasím,” říká Josef Kroutvor v titulním rozhovoru tohoto čísla. Stěží vymyslet přiléhavější shrnutí posledních měsíců, kdy se domácí vězení plynule přelilo v letní snění, v melancholické dny končícího srpna.

A zdá se, že ještě dlouho budeme hledat nové tempo, že ještě potrvá, než se spřátelíme s novým časem a novým světem. Snad vám k tomu napomůže toto poprázdňinové číslo *Hosta*. Vedle rozhovoru s básníkem a poutníkem Kroutvorem v něm najdete rozsáhlý profil jiného pozorovatele času, tureckého nobelisty a archeologa Istanbulu Orhana Pamuka, či exkurzi do zapomenutého světa vampyrismu. Přátelit se s časem lze různě: každý život má své trvání. Máloco však *chronos* polaská tak jako četba. Přeji vám přátelské chvíle.



Ateliér

Vít Cimbura



Autor (nar. 1950 v Praze) je architekt, designér a fotograf. Na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze vystudoval ateliér architektury, interiérové tvorby a výstavnictví. Zprvu se souběžně věnoval i propagační grafice, od začátku osmdesátých let do dnešních dnů realizuje především návrhy interiérů veřejných i soukromých prostor. Je členem skupiny Atika, samostatně vystavuje od roku 1994. Jeho dílo je zastoupeno například ve sbírkách Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, Moravské galerie v Brně a Muzea umění v Olomouci. Tamní kunsthistorička Anežka Šimková uvádí, že Vít Cimbura je v jistém smyslu „nefotografem“, o to víc se věnuje zmíněným interiéřům, autorským židlím, stolům nebo hodinám. Těžiště jeho důsledně černobílé fotografické tvorby leží především

v letech sedmdesátých a osmdesátých, kdy zachycoval (nejen) pražské periferie a dlažby. Svou starší tvorbu spolu s novějšími portréty osobností kulturního a společenského života představil letos na začátku roku v šumperské Galerii Jiřího Jílka. Kurátor výstavy Miroslav Koval k ní poznamenal: „Výstava je ohlédnutím do bezčasí šeré patiny oprýskaných zdí, drolicích se omítek zanedbaných fasád a dvorků, ale i dostupných nebytových prostorů v nich a ulic téměř bez aut. Do nostalgie Hudečkova Nočního chodce a snad i Lhotákových obrazů. Do toulek svobodných i navzdory nesvobodě, v pospolitosti, která spolu s ‚právem‘ mít a hromadit, urvat si a protlačit se v čase doširoka rozevřených nůžek, tlustých čar a šancí chřadne a skomírá.“ (red)



h

názor

- 6 Jan Němec: Český Cortés

ohlédnutí

- 8 Petr Malčík: Za profesorem Dušanem Šlosarem

osobnost

- 10 Mé rukopisy vypadají jako klínopisy. Rozhovor s Josefem Kroutvorem o psaní, pomalosti a putování krajinou

umění a společnost

- 22 Zdeněk Staszek: Diskuse, která nebyla

polemika

- 30 Jiří Trávniček: Mnoho spokojených čtenářů — smrt Literatury?

téma

- 36 Petr Kučera: Hledání ztraceného města. Jak se Istanbul dostal na mapu světové literatury
44 Kultura znamená směs věcí z různých zdrojů. Rozhovor s Orhanem Pamukem

Obsah

- 46 Orhan Pamuk: To všechno jste skutečně prožil, pane Pamuku?

kritiky

- 56 Margaret Atwoodová: Svědectví (Kateřina Čopjaková)
58 **kritika v diskusi** Kateřina Čopjaková — Klára Vlasáková — Eva Klíčová: Srdečné pozdravy z Gileádu
62 Jan Novák: Kundera. Český život a doba (Eva Klíčová)
64 Michel Foucault: Historie šílenství v době klasicismu (Hana Řehulková)

recenze

- 66 Lucie Faulerová: Smrtholka (Marek Lollok)
66 Petr Čichoň: Lanovka nad Landkem (Kryštof Eder)
67 H. P. Lovecraft — Norberto Buscaglia — Alberto Breccia: Mýtus Cthulhu (Boris Hokr)
68 Andrés Barba: Město světla (Zdeněk Staszek)
69 Maryanne Wolfová: Čtenáři, vrať se. Mozek a čtení v digitálním světě (Jan Váňa)
70 Flannery O'Connorová: Tajemství a mravy. Příležitostné texty (Milan Valden)
71 Adam Borzič: Dějiny nitě. Proti démonům. / Die Geschichte des Fadens. Gegen Dämonen (Zdeněk A. Eminger)
72 Petr Motýl: Bohemiana 1988—2019 aneb v srdci lehký žal na rtech sprostý smích — To by se mi líbilo (Andrea Popelová)

beletrie

- 76 Přemysl Krejčík: Před přílivem. Původní česká próza



reportáž

- 80 Misha Glenny: Nemesis. Drogová bitva o Rio

rozhovor

- 86 Nelze sloužit zároveň dvěma pánům, Bohu i mamonu. Rozhovor s jezuitou Petrem Kolářem

nová jména

- 94 Šimon Peták: Jedna z mých možných podob

historie

- 96 Petr Kostrhun: Poslední vlna vampyrismu

sloupky

- 18 **švenk** Šimon Šafránek: Léto bez hitu
19 **beat** Petr Vizina: Hip hop hurá
79 **fejeton** Petr Borkovec: V rajčatech
84 **jazyková glosa** Zdenka Rusínová: Přípona a technický pokrok
92 **masmediář** Karel Hvizďala: Tři krize
93 **volně přeloženo** Jitka Hanušová: Maskirovka po finsku?
108 **o čem se mluví v Polsku** Łukasz Grzesiczak: Spisovatelé na odchodu
2 **ateliér** Vít Cimburá
4 **básniřka čísla** Zofia Bałdyga
5 **zprávy**
102 **hostinec**

b

Básnířka čísla Zofia Bałdyga

Foto Jan M. Heller



Zofia Bałdyga (narozena v roce 1987 ve Varšavě) je básnířka, bohemistka a překladatelka.

Vystudovala západní a jižní slavistiku na Varšavské univerzitě, nyní žije v Praze.

Překládá nejnovější českou a slovenskou poezii do polštiny, soustředí se především na tvorbu autorů narozených v sedmdesátých a osmdesátých letech. Vydala tři básnické sbírky: *Passe-partout* (2006), *Współgłoski* (2010) a *Kto kupi tak małe kraje* (2017). Píše polsky, ale i česky. Přítomný autorský profil zohledňují obě tato řečiště. Překladu básní se ujala básnířka Marie Iljašenko, která k nim poznamenává:

„Poetika Zofii Bałdygy pro mě zůstává záhadou, ačkoli její tvorbu znám už dlouho a nyní jsem ji dokonce „prohnala“ mlýnkem překladu. Její básně mi nepřipadají ani abstraktní, ani konkrétní. Nejsou osobní, a přesto jsou plné intimní naléhavosti, která občas cudně bleskne v půlvětě. Jsou uměřené, přesto nejsou skoupé na slovo. V rámci jediného verše se tu může protnout svět lidí, bohů, zvířat a abstraktních jednotek, jako jsou čárky, stránky, slovesa. Bałdyga nikdy není nudná, a navíc se (na rozdíl od mnoha českých básníků) nebojí psát „krásné básně“, protože ví, že jim krása nemusí ubrat na síle. Miluji její obraznost, která se nedrží u země, ale svobodně semele všechno, na co narazí! Líbí se mi, co o tom sama říká: „Žádné pevné tvary, záblesky jiných životů.““

noční spoj

1.

Andělé našich míst nemají pohlaví,
přesto nosí mužská jména.

Cestují noční dopravou, pobývají v jazyce.
Nikdy neobsazují cizí škeble —

kořeny se nikam nestěhují.
Modlí se jen málokdy.

2.

Bohové našich míst z dálky pozorují cizí dechy.
Ve tmě jsou nejlépe vidět, říkají.

Na okraj svých povinností píší knihy o kráse,
o které nikdo neslyšel.



Zelená pro Dostojevského

Kuvajt zmírnil cenzurní pravidla. Tamní parlament odhlasoval, že o překladových knihách už nebude rozhodovat ministerstvo informací. To v posledních letech zakázalo vydání tisíců zahraničních titulů. Byly mezi nimi i literární klasiky jako *Zvoník od Matky Boží* Victora Huga, *Sto roků samoty* Gabriely Garcíi Márqueze nebo *Bratři Karamazovi* od Fjodora Michajloviče Dostojevského.

V současném systému musí všechny knihy vycházející v Kuvajtu získat schválení od dvanáctičlenné komise spadající pod ministerstvo informací. Cenzurní orgán se schází dvakrát měsíčně a posuzuje, zda některá z předkládaných knih „nepodněcuje nepokoj“, nerouhá se vůči islámu či nepodporuje nemorální jednání.

Podle nových pravidel budou nakladatelé ministerstvu předkládat pouze názvy děl a jména jejich autorů. Zodpovědnost za zákony neporušující obsah tak budou garantovat vydavatelství a stát se případným porušením zákonů bude zabývat až po podnětu ze strany veřejnosti. Knihy v tomto případě budou nově posuzovat soudy, nikoli přímo ministerstvo informací.

Za zrušením cenzurní komise, které vítá například Mezinárodní asociace nakladatelů (IPA), stojí především snaha aktivistů a spisovatelů, jako je například Bothayna Al-Essa či Abdulláh Al Chonajní. Ti změnu zákona rovněž vítají a oslavují, ovšem s rezervami. Al Chonajní uvedl: „Svoboda projevu je v Kuvajtu omezená na několika úrovních. Tento zákon to nespraví. Ještě musíme zapracovat na prohibiční části zákona, což vyžaduje silný politický lobbying a dospělé politické a společenské uvědomění.“

Kuvajtská spisovatelka Layla AlAmmarová, žijící ve Spojených státech amerických, připomíná ještě jednu potíž s novým zákonem: není jasné, jaký status teď mají ony tisíce knih zakázaných v předchozích letech.

„Končí automaticky jejich zákaz? Musí projít nějakou další schvalovací komisí nebo byrokratickou procedurou předtím, než bude jejich prodej povolen? Nic z toho se neprojednávalo.“

Milá Simone

„Nic mě nepřipravilo na drama, které jsem našla,“ říká historička Judith Coffinová z Texaské univerzity o nálezu, který náhodou učinila při rešerších ke knize *Druhé pohlaví* od francouzské spisovatelky, filozofky a aktivistky Simone de Beauvoirové. Coffinová se během bádání vydala do Francouzské národní knihovny — a našla na dvacet tisíc dopisů od příznivců z celého světa.

Beauvoirová se díky feministické klasice *Druhé pohlaví* z roku 1949 i otevřenému vztahu s Jeanem-Paulem Sartrem stala ikonou ženské a sexuální emancipace. Od padesátých let jí proto lidé z mnoha zemí začali posílat dopisy. Nešlo o běžná vyjádření obdivu (či zhnusení), ale o důvěrné informace o vlastním soukromém i sexuálním životě a prosby o radu, ať už šlo o manželství, nevěru, sex, nebo potraty.

Deník *The Guardian* například uvádí dopis jedné Britky z roku 1962, tedy pět let před tamní dekriminací homosexuality: „Jsem to, čemu se říká zvrhlík, lesba. Má přítelkyně a já se milujeme už léta. Můžete mi dát jméno doktora, který by mě přeoperoval na muže?“

Americká historička se rozhodla zpracovat materiál do podoby knihy. Studie s názvem *Sex, Love, and Letters. Writing Simone de Beauvoir* (Sex, láska a dopisy. Psaní Simone de Beauvoirové) vyjde v září v nakladatelství Cornell University Press.

Podle Coffinové je zajímavý fakt, že minimálně třetina dopisů pochází od mužů. „Je to připomínka širokého tematického záběru Simone de Beauvoirové a rovněž skutečnosti, že osobní život, individualita a ženské hledání rovnosti a svobody se týkaly i mužů a zajímaly je.“

Simone de Beauvoirová zemřela v roce 1986. Dopisy však chodí dál: čtenáři je nechávají na jejím náhrobku na pařížském hřbitově Montparnasse.

Čekání na Putina

Běloruská spisovatelka a držitelka Nobelovy ceny za literaturu Světlana Alexijevičová je jednou z mnoha intelektuálů a veřejně činných osobností, kteří v návaznosti na události po prezidentských volbách v Bělorusku ustavili takzvanou Koordinační radu. Tento opoziční orgán vznikl v půli srpna a má pomoci při pokojném a bezproblémovém předávání moci z rukou režimu vládnoucího Alexandra Lukašenka prodemokratické demonstrující opozici. Předseda běloruského Ústavního soudu prohlásil Koordinační radu za neústavní.

Dvaasedmdesátiletou Alexijevičovou si proto coby členku představenstva Koordinační rady předvolala k výsledku vládní Vyšetřovací komise. Spolu s ní na komisařství zamířili i další členové opozice — někteří i do vazby. Světlana Alexijevičová už dříve kritizovala výsledky voleb a na Rádiu svobodná Evropa volala po odstoupení Alexandra Lukašenka, který prý podle ní „vyhlásil válku svým vlastním lidem“. Naopak se neúčastnila žádných veřejných jednání koordinační rady: kvůli stále trvajícím karanténním opatřením tráví většinu času ve svém domě.

Výslech Alexijevičové trval krátce: spisovatelka odmítla odpovídat na otázky vyšetřovatelů s odvoláním na právo nesvědčit. „Čím více budeme stát při sobě, tím budeme silnější, tím větší bude šance, že s námi budou státní představitelé mluvit,“ prohlásila při odchodu z komisařství s dodatkem, že pro vyšetřování neexistuje žádný důvod.

Světlana Alexijevičová v následných rozhovorech s novináři zdůrazňovala, že situace v Bělorusku se nevyřeší bez pomoci ze zahraničí. „Podle mého názoru nastane bezpochyby dlouhé období politických přesunů. Snad nám svět pomůže a Lukašenko s námi začne mluvit. Teď mluví jen s Putinem, takže nám možná pomůže Putin,“ říká Alexijevičová.

-zst-



Český Cortés

Jan Němec



O prázdninách jsem v jednom obchodě na malém městě viděl dva kluky krást. Postavili se k regálům s alkoholem tak, že jeden zakrýval druhého a ten si rychle strčil vodku mezi kalhoty a mikinu. Usmál jsem se na ně káravě, měli to přece provést tak, abych to neviděl. O chvíli později jsem stál ve frontě za nimi a sledoval počínání pokladního. Tu se jeden z kluků tak divně sehnul a zničehonic v ruce držel dámskou peněženku. Musela patřit ženě, která stála ve frontě před ním. Bylo jasné, že teď už se musím ozvat, ale kluk byl rychlejší: peněženku dotyčné paní podal s upozorněním, že ji vypadla na zem. Jeho kumpán poté zaplatil kofolu a s lahví vodky schovanou za pasem zmizeli z obchodu.

Byli to zloději? Jistě, něco czizili. Ale ve stejný okamžik, kdy kradli, zachovali se čestně. Nejde však jen o to, že člověk může současně jednat dvěma rozdílnými způsoby. Je totiž jen dílem náhody, že to nyní popisuji takto. Stačilo přece, abych se ozval rychleji. Kdybych zasáhl ve vteřině, kdy kluci stáli ve frontě s lahví vodky za pasem a cizí peněženkou v ruce, nejevilo by se vše jednoznačně? Já sám bych byl poslední, kdo by uvěřil jejich verzi, že peněženka ženě pouze vypadla a oni ji hodlali vrátit. Lahev vodky za pasem by je usvědčovala.

Právě takto máme tendenci uvažovat o lidech. Kdo krade, je zloděj, kdo podvádí, je podvodník, a kdo někoho udal, ten je udavač.

Stalo se to právě v době, kdy jsem četl Novákovu knihu o Kunderovi. Ta drobná situace v obchodě mi proto připadala jako komentář. Novák Kunderu vyšetřuje a soudí za spoustu skutečných i domnělých přečinů, představuje ho jako oportunistu, kariéristu, udavače. Ale i kdyby

Kundera skutečně někoho udal, dává nám to právo inzerovat jej bez dalšího prostě jako udavače, jak se to už před dvanácti lety stalo na obálce *Respektu*? Co když bylo mnoho jiných situací, kdy někoho udat mohl, a neudělal to? Co když někdy svědčil ve prospěch těch, kdo byli udáni?

Navzdory tomu, co jsem dosud napsal, nedokážu na první z otázek říct jednoznačně ne. Žurnalistika zkrátka operuje s daleko jednodušším pojetím skutečnosti, než jaké očekáváme od literatury. Čistě pro přehlednost si opravdu můžeme myslet, že kdo krade, je zloděj, kdo někdy někoho udal, je udavač, a kdo někdy utrousil sexistickou poznámku, musí být macho — a aplikovat příslušné režimy pohoršení. Je to schematický náčrtek světa, který se hodí tam, kde situacím a lidem nemíníme porozumět, ale přesto si nedokážeme odepřít názor. Takový schematický náčrtek má navíc ještě jednu výhodu: jako všechna schémata sugeruje svět bez perspektivy: ten, kdo se dívá, není součástí modelu; ten, kdo soudí, nemůže být souzen v rámci stejného případu.

Na rozdíl od žurnalistiky, která předpokládá neproblematickou, newtonovskou fyziku věcí, psaní je vždy kvantové. Autor se nikdy nemůže vyvinut z modelu, který předkládá. A už vůbec nemůže tvrdit, že to, co předkládá, je skutečnost, a nikoli jen model. Právě to však Novák dělá zcela bez zábran, když v rozhovorech tvrdí, že napsal pravdu a tato pravda je založena na faktech. V kombinaci s Novákovou averzí vůči Kunderovi pak jeho životopis nejvíc připomíná broušení nožů, pomocí nichž se fakta vyvrhují z břicha skutečnosti. Jde o to, ukázat Kunderova střeva.

V rozhovoru pro časopis *Respekt* se Novák přirovnává k Hernánzu Cortésovi. Spisovatel je pro něj někým, kdo se vylodil na neznámém břehu, aby prozkoumal nová území. Metafora je to však zrádná. Cortés nebyl ani tak objevitel, jako spíš dobyvatel.

Vybavený střelnými zbraněmi a sadou nerefléktovaných předpokladů pokořil vyspělou civilizaci, aniž se jí pokusil porozumět. Těžko se ubráním pocitu, že Novák se Cortésovi skutečně podobá. Tu a tam na Kunderově díle ocení nějakou jednotlivost, ale chybí mu existenciální imaginace, aby pochopil odlišné předpoklady, na nichž je svět Kunderových románů založen. Na základě toho pak dochází k trapným dezinterpretacím a metodologickým *faux pas*. Například když se Proustův opakovaně citovaný výrok, že „spisovatelské já se projevuje jenom v knihách“, používá jako pilíř pro to, že v podstatě každý Kunderův vypravěč je alter ego, a scény popisované v románech tedy lze využít jako leforelo z autorova života.

Domnívám se, že jestliže se spisovatel rozhodne napsat životopis spisovatele, neměl by se provinovat na literatuře. Je v pořádku být kritický k textům a dá se pochopit, má-li někdo na druhé nároky, jimiž poměřuje své vlastní psaní, nebo dokonce život. Nemělo by se však vytratit ze zřetele, že literatura nejsou jen konkrétní texty a osobní aspirace, ale určité duchovní univerzum. Jestliže se omezíme jen na dvacáté století, je tu humanistická, existencialistická a postmoderní tradice, která v podstatě nedovoluje psát o světě a člověku v něm tak naivně, jak to dělá Novák. Pravda se neskládá z faktů, tak jako dům z cihel, maso skutečnosti je vždy prorostlé tukem interpretace a lze ho připravit na sto způsobů. Co se snese v magazínu, nesnese se v osmisetstránkové biografii, tím méně pokud pojednává o někom, kdo onu humanistickou, existencialistickou a postmoderní tradici vstřebal.

Kdyby Novák psal o situaci vyličené v úvodu, nic by si nekomplikoval. Ti dva ukradli vodku, takže to jsou zloději. A že ženě vrátili peněženku? Jenom proto, aby odvedli pozornost od lahve mezi kalhotami a mikinou. Jsou to zloději a pravděpodobně alkoholici. Můžete se zeptat jejich bývalých kamarádů, co zrovna sedí na náměstí v hospodě. A když to opatříte poznámkou pod čarou, je to pravda.

Autor je editor *Hosta* a spisovatel.

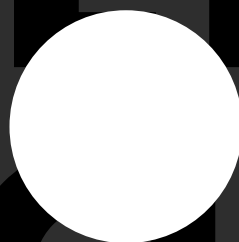


27. 10. — 1. 11. 2020



Inzerce

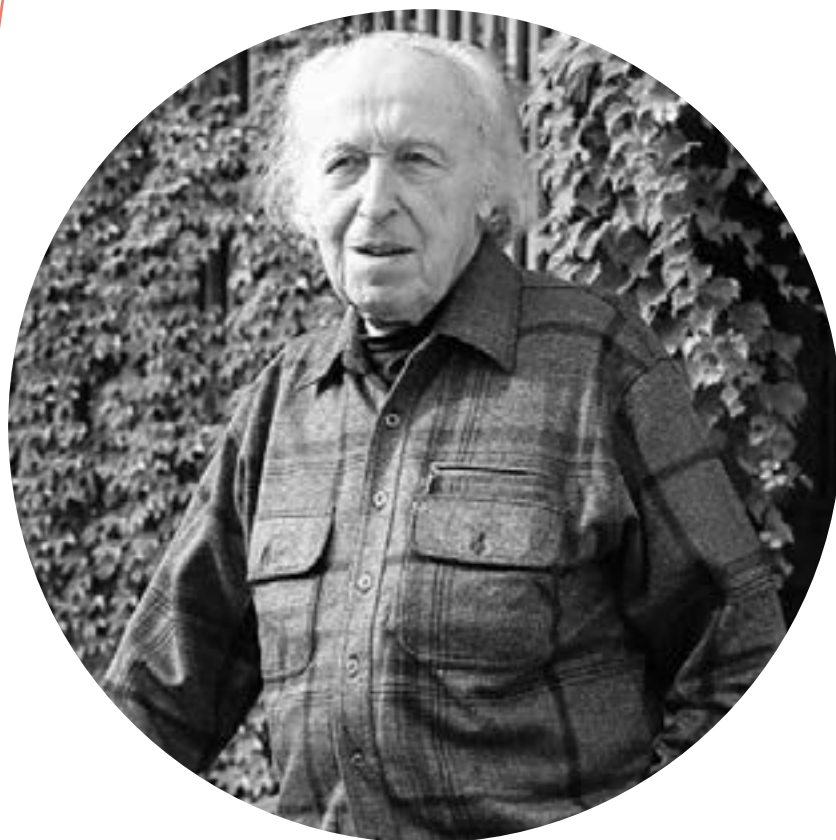
Ji.hlava INTERN DOCUN FILM FE



24. MFDF Ji.hlava

www.ji-hlava.cz





Za profesorem Dušanem Šlosarem

Petr Malčík



Osmnáctého srpna letošního roku postihla bohemistiku a občanskou společnost obrovská ztráta. Ke svému konci totiž dospěla životní pouť význačného brněnského bohemisty prof. PhDr. Dušana Šlosara, CSc.

Narodil se 18. listopadu 1930 ve slezské vsi Staříč, v níž prožil první tři roky života, a následně se s rodiči přestěhoval do sousední vsi Sviadnov, kde navštěvoval základní školu. Po úspěšném absolvování frýdecko-místeckého reálného gymnázia se zapsal ke studiu české a ruské filologie na brněnské filozofické fakultě. Mezi jeho učitele patřily přední osobnosti brněnské lingvistiky — Josef Kurz, František Trávníček, Václav Machek a zejména Adolf Kellner, který se stal vedoucím jeho závěrečné práce zaměřené na nářeční situaci Frýdku-Místku. I díky Kellnerovu vlivu vstoupil Dušan Šlosar, po úspěšném ukončení pregraduálních studií v roce 1953, do svazku dialektologického oddělení Ústavu pro jazyk český tehdejší Československé akademie věd. Zde se společně s dalším významným bohemistou Mirkem Čejkou šest let věnoval zpracování východomoravského nářečního materiálu pro budoucí stěžejní dílo české dialektologie — *Český jazykový atlas*. V roce 1959 byl povolán zpět na svou alma mater a pověřen vedením přednášek a seminářů z vývoje spisovného jazyka, historické mluvnice češtiny a parciálně také z dialektologie. Sedm let po svém nástupu zde během jednoho roku obhájil rigorózní práci, cílicí na deskripci ostravického typu lašských nářečí, i kandidátskou disertaci, která novátorsky odhalila principy vývoje staročeské interpunkce. Další kariérní růst mu znemožnila nepříznivá politická situace, v jejímž důsledku mu bylo umožněno habilitovat se až v roce 1982; nejvyšší vědecko-pedagogický titul, profesuru, získal až s nástupem svobodného politického klimatu v roce 1990. V nových poměrech se stal vedoucím Ústavu českého jazyka Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, členem fakultní vědecké rady, prvním polistopadovým předsedou fakultního akademického senátu a po odchodu do důchodu také emeritním profesorem fakulty.

Byl nositelem mnoha ocenění, například Medaile Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy I. stupně za zásluhy (2000), Zlaté medaile Masarykovy univerzity (2000) či Ceny města Brna v oblasti společenských věd (2018). Doma i v zahraničí vychoval několik generací bohemistů a mezi jeho žáky patří též významné osobnosti současné lingvistiky a ostatních společenských věd.

Šlosarovo mimořádně rozsáhlé vědecké dílo načrtne pro účely tohoto textu pouze v hrubých obrysech. Z diachronně zaměřených studií musíme primárně zmínit první komplexní přehled české historické slovtvorby, zpracovaný na základě synchronního teoretického rámce Miloše Dokulila, který Dušan Šlosar vložil do kolektivní monografie *Historická mluvnice češtiny* (1986). Tomuto syntetickému přehledu předcházely minuciózně zpracované dílčí analýzy, které publikoval jako výsledek kolektivního bádání (1967, 1971; spolu se Zdenkou Rusínovou) či coby solitér, například v monografii *Slovtvorný vývoj českého slovesa* (1981). Zásadním způsobem také přispěl k poznání vývoje a principů staročeské grafemiky, ať už na úseku diakritiky (1962), či interpunkce (1966, 1967). Jako člen editorského kolektivu (spolu s Mirkem Čejkou a Janou Nechutovou) předložil odborné veřejnosti nové a konečně spolehlivé kritické vydání *Gramatiky české Jana Blahoslava* (1991). Své poznatky o vývoji spisovné češtiny vložil jednak do několikrát reeditované kolektivní monografie *Spisovný jazyk v dějinách české společnosti* (1979, 1982, 2009), dále též do reprezentativního díla české bohemistiky dvacátého prvního století (*Nový Encyklopedický slovník češtiny* (2002, 2016). Ze synchronně orientovaných prací nemůžeme opomenout participaci na reprezentativním kolektivním díle brněnské bohemistiky *Příruční mluvnici češtiny* (1995, 1996), do níž Dušan Šlosar vložil své výklady o novočeské slovtvorbě.

Spektakulární část Šlosarova vědeckého díla tvořila jazyková popularizace, které se věnoval celý život. Své jazykové glosy publikoval v několika periodikách a jejich

výbor vložil celkem do tří monografií s názvy *Jazyčník* (1985, 2004), *Tisíciletá* (1990, 2005) a *Otisky* (2006). Zásadním způsobem jsou však jeho popularizační aktivity spojeny s tímto časopisem, na jehož stránky přispíval plných třináct let a v jehož redakci vznikl pro jeho glosy poetický název *šlosarky*.

Profesor Šlosar nezůstal stát stranou ani při společenském dění. Jako nesporná morální autorita byl jednou z ústředních postav brněnského revolučního centra v listopadu 1989 a přispěl svými schopnostmi k hladkému průběhu převratu i k budování nové, demokraticky založené společnosti. Podílel se na přípravě nového statusu fakulty (bohužel neschváleného) a své občanské postoj dále vyjadřoval jako jeden z řečníků výzvy „Děkujeme, odejděte“ (1999) či jako signatář petic požadujících zrušení komunistické strany.

Proslulost získal také coby pedagog, který přicházel na své hodiny perfektně připraven a totéž vyžadoval i od svých studentů, kterým se často nesmazatelně vryl do paměti. Tuto skutečnost mimo jiné petrifikuje bilanční rozhovor, který s ním vedli dva jeho žáci, Jiří Trávníček a Jiří Voráč, a jenž vyšel pod názvem *Jaké hlavy, takový jazyk* (2008).

V Dušanu Šlosarovi odešel zanícený a precizní vědec, úspěšný a náročný učitel a v neposlední řadě také dobrý člověk. Čest jeho památce! ●



Rozhovor s Josefem Kroutvorem
o psaní, pomalosti a putování krajinou

Mé rukopisy vypadají jako klínopisy

Ptal se Radek Štěpánek
Fotografie Jan Němec

Pravidelně vydává knihy oceňovaných
esejů. Loni mu v nakladatelství Torst
vyšly paměti *Poletování jednoho ptáčka*,
před nedávnem další sbírka básní
Řádkování. Josef Kroutvor je esejistou,
básníkem, kreslířem, historikem umění,
poutníkem a obhájcem prostých
a poctivých věcí. I jeho dům v jihočeském
Kramolíně, kde nás přivítal, je zařízen
účelně a laskavě. Nic nepřekáží, nebije
do očí, nic není navíc. A v zahradě
zrají letňáky a švestky. Vše je blízké.



Píšeš poezii, eseje, profesí jsi kunsthistorik, máš za sebou i průmyslovku, rok ve fabrice. Kde leží počátky tvého zájmu o literaturu?

Narodil jsem se v Praze, jsem tedy Pražák a doslova křtěný Vltavou, protože jsem se narodil v porodnici na ostrově Štvanice. Ročník 1942 říká také dost, do první třídy jsem nastoupil v roce 1948, což je další historická souřadnice. Byl jsem čtenář, miloval jsem knížky verneovky a cestopisnou literaturu. Rodiče si přáli, abych měl zajištěnou existenci, a tak jsem začal studovat strojní průmyslovku v Masné ulici. Jak jsem později zjistil, v zadním traktu bývala německá chlapecká škola, studoval tam Franz Kafka. Dostudoval jsem s odřenýma ušima, vybíjenou v hodinách tělocviku jsem nesnášel. Na strojařině mě nejvíc bavily hodiny češtiny a také ruštiny, probíral se Puškin, Lermontov... Díky tomuto chatrnému, ale důležitému základu jsem později objevil Čechova, Bunina a Babela ve skvělém překladu Jana Zábrany. Neměl bych ale zapomenout na druhou větev svých literárních zájmů, na Apollinaira, jeho *Pásmo*, na francouzské prokleté básníky, především Rimbauda a jeho *Sezónu v pekle*. Českou literaturu jsem kupodivu docenil až mnohem později. Podceňoval jsem ji a teprve až někdy po návratu z Francie jsem pochopil, jak napínavý příběh představuje a jak je svázána s českým osudem.

Jaké to bylo při studiích dějin umění? Atmosféra na filozofické fakultě byla počátkem šedesátých let až neskutečně svobodomyslná. Jaro tam vykvetlo už dávno před rokem 1968, mluvilo se sice opatrně, ale byl tam už prostor pro diskusi, západní kulturní proudy čeřily stojatý vzduch. Nepamatuji se, že by tam někdo nosil na veřejnosti modrou svazáckou košili, jako tomu

bylo v padesátých letech, v čase prověrek a vyhazovů. Cítil jsem se být existencionalistou, nosil jsem černý svetr a brýle s tlustými obroučkami jako Sartre, lálal jsem Heideggera, heideggeroval jsem a myslel jsem si, že filozofuji. Také jsem se hodně zajímal o výtvarné umění, kreslil jsem víc než psal, obdivoval jsem malíře, kteří měli nějaký vztah k poezii. V prvé řadě to byl Paul Klee. Objevil jsem Apollinairovy *Kaligramy*, kde se ideálně prolínalo slovo s obrazem. Některé své pokusy jsem vystavil ve foyer divadélka Reduta na Národní třídě. Jakýsi vtípálek mně tam za sklo zastrčil na kousku ubrousku následující vzkaz: Kroutvore, ty netvore, život není pro legraci, proč neplníš ho produktivní prací. Ano, byla to hra, ale počátek šedesátých let byl takový, hravý, leccos bylo už dovoleno. Připomínám, že Semafor skrývá v názvu sedm malých forem. Ty velké formy patřily stále ještě národním umělcům, ale dole už něco klíčilo a dralo se na světlo. Šedesátá léta byla zábavná a já jsem rád, že jsem ta „zlatá šedesátá“ zažil. Oblíbená byla takzvaná divadélka poezie, amatérská divadélka s volným repertoárem. Napsal jsem v té době i pár textů pro písničky do literárního kabaretu *Proč právě klarinet*, zkrátka zkoušel jsem všechno možné.

Kdy skončila ta studentská zábava a psaní se stalo pro tebe určitým posláním?

Především přišel rok 1968, přišla sovětská invaze a s ní se dostavil i konec legrace a také konec jedné poetiky. V září 1968 jsem odjel do Francie a zamířil do Paříže. Byla to má vůbec první cesta do zahraničí. Patřím ke generaci, která ještě vzhlížela k Paříži jako k centru moderního umění, k místu, kde se něco děje, kde

je atmosféra nabitá tvůrčí energií. Když jsem konečně stopem dorazil do Paříže, Eiffelovka se stále tyčila nad střechami, ale v kavárnách už neseděli ti praví lidé, legendární kavárny už zabrali turisté, všechno bylo jinak. V jistém smyslu se dostavilo zklamání, přijel jsem pozdě. Získal jsem stipendium a odjel do Besançonu, kde jsem se potkal a sblížil s malířem Milou Mouchou. Podnikli jsme spolu výlet do Bretaně a Carnacu, uchvátily nás menhiry, navštívili jsme i ostrov Belle-Ile. Carnac nebyl tehdy ještě turistickou atrakcí, mezi menhiry byla políčka se zeleninou, mezi vztyčenými kameny se dalo volně procházet a prožívat dávnou minulost jako součást krajiny. Myslím, že mě Carnac ovlivnil. Podpořil můj zájem o archetypy a filozofii živlů, ohně, vody, země a vzduchu. Chápal jsem ji poeticky a snažil jsem se ji rozšířit i na některé moderní fenomény, jako například psychologii davu. „Lid je rozeným ctitelem ohně,“ říká Baudelaire. Na konci léta roku 1969 jsem se vrátil do Prahy a netušil jsem, že může přijít něco tak trapného jako normalizace. Spadla klec!

Jak těžké tehdy bylo do Francie vycestovat? Vždyť už tu byly tanky...

Tehdy bylo třeba mít do Francie vízum a před francouzským velvyslanectvím byla obrovská fronta. Bylo to za Buquoyským palácem, kde je takový parčík a zeď. Tam byla hlava na hlavě, jeden vedle druhého. Víza ale dávali naprosto automaticky. Tehdy to nebylo jako dnes, každý návštěvník a cizinec byl přijímaný a podporovaný, vlastně vítaný, dneska je situace úplně jiná a každý cizinec je spíše podezřelý a nevitáný.

Nenapadlo tě v zahraničí tenkrát zůstat?

Kdybych byl inženýr, tak bych o tom asi přemýšlel. Jenže já věděl, že pro mě je zásadní jazyk. A hlavně, ten rok, kdy jsem se vrátil, nebylo ještě jasné, jak to vlastně všechno dopadne. Demonstrovalo se, dával nám naději třeba i hokej a tak. Klec spadla až později. Francouzi navíc nejsou úplně vstřícní, i když tam někteří lidé byli přijati; poznal jsem za ta léta spoustu Francouzů, ale kamaráda mám jen jednoho, a to je navíc bývalý

Myslím, že mě Carnac ovlivnil. Podpořil můj zájem o archetypy a filozofii živlů, ohně, vody, země a vzduchu





kulturní rada, který se naučil česky. Jazyk je opravdu pro člověka, který píše nebo chce psát, stěžejní. Jsou lidé, jako Kundera či Linhartová, kteří začali psát francouzsky, ale já bych to nedokázal.

Přesto ale ve svých textech často poukazuješ na to, jaká je škoda, že jsme se „odstříhli“ od němčiny...

Je to tak, hrozně lituju, že nejsme dvojjazyční. To je trauma, na které pořád narážím. Jak špatně to bylo při odsunu Němců vymyšlené a nastavené — a teprve teď, po těch letech, se o tom začíná mluvit a psát. Odsun byl pro nás naprostou ztrátou, je to samostatné téma, které bych nerad rozebíral.

Přesto ho trochu nakousnu. Víš, že o sobě říkáš, že se cítíš být Středoevropanem. Můžeš mi to vysvětlit?

No, bude to spíš jakési vyznání. V minulém životě jsem byl asi Rakušanem, natolik mám Rakousko rád. V příštím životě, je-li nějaký, se Rakušanem už jistě stanu. Mé kořeny zůstanou i nadále české, ale přijmu rakouskou identitu v širším smyslu. Rakousko v podstatě nemá národnost. Je to

střední Evropa. Do Rakouska se už kdysi dostali Maďaři, Poláci, ale i Slovinci či Chorvati. Stačí si projít rakouský adresář, a musí být jasno, co Rakousko vlastně představuje. Ke svému jménu a příjmení bych ještě rád přidal přehlasované ō. Natolik mám Rakousko rád. Vracím se ke kořenům, pečuji o ně, jsem Středoevropan a hlásím se ke středoevropské kultuře, ačkoli to právě dnes není tendenční kurz. Mezi Západem a Východem je totiž opravdu ještě střední Evropa. Hlásím se k tomuto teritoriu, i když mi chybí moře.

Píšeš ale i o Středomoří. Zajímají tě také cizí krajiny, lákají tě exotické země?

Na začátku devadesátých let se otevřely hranice a my jsme mohli konečně vyjet do světa. I já jsem využil této příležitosti a začal důvěrněji objevovat Itálii a Francii. Jako typický Středoevropan jsem směřoval na jih, překročil jsem Alpy a stanul užasle před tváří Středomozí. Z nefalšovaného okouzlení mediteránní kulturou se zrodila velká výstava *Cesta na jih*, uspořádaná v Obecním domě v Praze v roce 1999. Své cesty jsem pojímal

klasicky jako *Grand tour*, s turistikou neměly nic moc společného. Se zápisníkem a tužičkou jsem navštěvoval památky, četl básníky, kreslil jsem si, plaval jsem v moři, také jezdil na kole a vysedával v kavárně s přáteli na piazze. Mediteránní kulturu považuji za teplý a mytický proud, na rozdíl od chladnější kultury severní a atlantické, která má sklon k abstrakci a rozumové konstrukci. Uvědomil jsem si, že křesťanství přišlo do Evropy z Blízkého východu, kde se dnes válčí, kde leží i kořeny naší evropské civilizace. Ocenil jsem také Byzanc, na kterou máme u nás dosti zkreslený pohled. Rád se vracím na stará místa, k mým láskám patří i Burgundsko, jeho kláštery a románské kostely. Nepotřebuji umělá města, megalomanské projekty, nezajímá mě architektura postavená za peníze z prodeje ropy. A nepotřebuji ani exotické pláže a turistické komplexy na druhém konci světa.

Vraťme se k tvému příběhu: Jak to bylo potom, po tvém návratu z Francie?

Začal jsem psát výtvarné glosy, ta první shodou okolností vyšla



ve starém *Hostu*, byl to článkuček o kresbách Jirky Načeradského. Psal jsem hlavně do *Výtvarné práce* a dalších časopisů, ale ty postupně zánikaly, a nakonec zůstal jen samizdat. Tehdy psal kdekdo, nebo alespoň něco přepisoval na psacím stroji s několika kopíraky za válcem, aby mohl potěšit své přátele a texty poslat dál jako poselství v lahvi. Samizdat byl dobrou školou psaní, byl sdílenou mání a také společenstvím sympatizantů. Psal jsem básničky a eseje a také proslovy na večírky, kterých bylo tenkrát opravdu dost. Bavili jsme se po svém, žili jsme v bublině a doufali, že bublina jednou praskne a režim se zhroutí. Mé texty ze sedmdesátých a osmdesátých let vydal Torst pod názvem *Fernety*, dočkal jsem se a sám jsem byl překvapen, co všechno jsem v těch letech naklepal na stroji. Po pádu komunismu přišla euforie devadesátých let, kvapem se privatizovalo a rychle se zaváděla demokracie. Dnes, po třiceti letech, je pomalu všechno dovoleno, zároveň se však leccos zamlčuje, přechází, společnost je patologicky rozdělena. Pořádají se hlučné festivaly, veřejná čtení, uděluji se ceny, granty, stipendia, ale nejsem si zcela jist, zda to kultuře a literatuře prospívá. Můj syn mně závidí samizdat a já se mu ani nedivím. Je třeba ale připomenout, že minulost se romantizuje, samizdat nebyl všechno, byla zde všeobecná mizérie a ideologický dohled. Literatura si dnes musí asi opět najít své poslání, pomínout mediální a konzumní úspěch, aby byla autentická.

Zdá se, že tvé vlastní psaní nikam nespěchá, že je spíše pomalé...

Nějak tak to asi bude, spěch nesnáším, považuji ho za projev nervozity a také nejistoty. S časem je třeba se spřátelit jako s počasím. Není málo času, jak se říká, je ho dost, není ani špatné počasí, je takové, jaké je. Pokud se stavíme proti proudu času a měříme ho jen na minuty a hodiny, pak si s časem moc nerozumíme a to podstatné z času nám proteče pod rukama. Čas je bohatší než mechanika hodin, které nezadržitelně tikají a nezastaví se ani v noci, kdy spíme. Je totiž čas dětství, dospívání, první

reflexe, druhé reflexe, možná je i čas věčnosti, každý čas je jiný. Je čas psaní i čas poletování, abych zde připomněl titul knížky mých nedávno vydaných vzpomínek. *Poletování jednoho ptáčka* jsem sepsal právě v čase vhodném na rozpomínání... Vzpomínky se nedají psát brzy ani moc pozdě, kdy už člověk zapomíná a také sní a fabuluje. Opakuji, s časem je třeba se spřátelit, aby se nevrátil s námi, anebo ani neletěl před námi jako splašený kůň. Dříve si lidé času asi více všímali, život se otáčel kolem liturgického roku, střídaly se svátky a pracovní období, zdá se mi, že vnímání času bylo konkrétnější, nebylo tak mechanické. Žilo se v čase a s časem. My žijeme s hodinkami na ruce a věčně si stěžujeme na nedostatek času. Naplněný čas je bohatstvím. Co se týče pomalosti či zpomalení v psaní, tak to je záležitost metody a poetiky. Zpomalený pohled umožňuje klouzat po krajině či zastavit se u detailu. Zpomalení má svůj půvab a smysl, jen chůze nám objevuje něco, co nemůžeme zahlédnout z okénka jedoucího auta. Píši rukou, přepisuji. Tuto metodu ale nikomu nevnučuji ani nedoporučuji, jsem si vědom elektronického pokroku, jen varuji před snadností rychlého psaní. Počítač jsem nezvládl ze zdravotních důvodů, modré světlo mně nesvědčí. Dodnes píši tužkou, mé rukopisy vypadají jako klínopisy nějaké starověké civilizace.

Hodně chodíš, jsi poutník krajinou. Zapisuješ si i v terénu?

Jistě. Píšu do sešitků, jsou to takzvané slovníčky, linkované, formátu A6. Pro psaní je to dobré, pro kresby se to moc nehodí, ale to mi nevadí, protože si pořizuju vždycky jen náčrty. A i ty texty jsou jen záznamy, nikoli deníky. Pro každý sešítek si vyrábím samostatné desky z tvrdšího papíru, aby se mi každý trochu přiblížil a nebyl tak anonymní. Schovávám je jako relikvie, dokumenty. Mám jich doma plnou bedničku, беру to i jako jakýsi můj archiv: zapisuji, kreslím, občas si něco vlepím a podobně. Nebýt mé ženy, které diktují, a podpory přátel, stěžil bych mohl jako autor existovat. Redakce časopisů a nakladatelství už dnes ani jiný text než elektronický

neberou, zasláné papíry asi házejí rovnou do koše. Nezbyvá než se s tím smířit a uznat, že éra rukopisů skončila. Skončila i éra literární korespondence, e-mailuje se a posílají se rychlé esemesky. Z čeho bude čerpat budoucí literární historie, autoři monografií, nevím. Vzhledem k dnešní rychlé elektronické komunikaci jsem v podstatě klášterní písař.

Jak to myslíš?

Mám rád ty nádherné iluminované manuskripty, fascinuje mě ta středověká oddanost knize. Vloni v létě jsem navštívil ostrov Reichenau neboli Rychnov na Bodamském jezeře, největší skriptorium v Evropě kolem roku 1000. Odtud se šířila vzdělanost, tady se sepisovaly svaté knihy, tady leží kolébka latinské křesťanské Evropy. V Reichenau určitě nespěchali, protože tvořili ke chvále Boží. My si dnes knih už tolik nevážíme, bereme je často jako zboží, jako produkt, a to je chyba. Kniha, dnes už tištěná, má stále své místo v kultuře a nenahradí ji jiná média a čtečky. Dobrá kniha je stále poselstvím, kniha nás i zavazuje, bez knihy je kulturní společenství nemyslitelné. Rád bych podtrhl i etický význam knihy. „Opravdový čtenář je přítel,“ napsal Pagnol. Nepíši podle žádných pravidel, nenavštěvoval jsem žádný kurz tvůrčího psaní, abych se dozvěděl, jak se má psát. Myslím si, že se něco takového ani naučit nedá.

Co pro tebe tedy psaní znamená?

Psaní je pro mě organický proces, obalují se slovy tak, jako se chrostík obaluje zrnky písku a smetím. Styl se vytváří na základě vnějších vlivů a osobní zkušenosti. Jsou autoři, kteří jsou bez stylu nemyslitelní, vybrušují ho až k formální dokonalosti artismu. Vančurovo psaní bylo rozhodně postaveno na jazykové obratnosti, na působilém stylu. Novelka *Rozmarné léto* je rozhodně proto tak půvabná, že si při četbě všímáme určité výmluvnosti, nadsazeného literárního projevu. Na druhé straně třeba při četbě povídek Oty Pavla styl ani nevšímáme, Ota Pavel píše srdcem, protože takový byl. U Hrabala nalezneme ohlasy surrealismu, ale hlavní tok vyprávění se nese v duchu lidských řečí



a hospodských historek. A podíváme-li se třeba na Haškova *Švejka*, ani tam nenalezneme nějaké úsilí o styl. Navíc Hašek *Švejka* diktoval venkovskému písaři, redakce je až dodatečná. Styl tedy není jedinou známkou kvality, kritériem literárnosti. Podstatu je třeba hledat v obsahu.

Osobně je mně asi nejbližší psaní srdcem, bez velkých efektů. Nemám rád dlouhá souvětí, psaní pro psaní, kde se čtenář ztrácí v textu. Nemám rád kupení metafor a dávám si pozor na symboly, ty by měly být skryté jako součást tajemství. Ideální je odstavec obsahující tak pět až šest vět, které může člověk zachytit. Možná že má někdo větší kapacitu, ale já počítám i s dýcháním, nádechem a výdechem, během psaní i četby. Hledám jakousi přirozenost, sdělnost, splavnost textu. V lyrice jsem došel až k holému projevu, minimalismu, ale nikoli k hermetismu. V eseji se rád rozepíšu, popustím uzdu imagini, rozvádím námět. A pokud něco nemám rád, tak rychlé nápady, které si vynucují naši pozornost. Nápady milují především média, nápad však není ještě myšlenka a „umčo“ není umění. Nechci však moralizovat, ještě se ukáže, co přetrvá a co odplaví čas, ale to už je záležitostí dalších generací.

Mluvíš o Otovi Pavlovi, kterého mám moc rád. Letos by oslavil devadesáté narozeniny, vychází o něm krásná kniha od polského reportéra Aleksandera Kaczorowského. Znal jsi Otu Pavla osobně?

To jsem ani nemohl. Ale znal jsem jeho práci. Zajímavé je sledovat ten vývoj, jak se to tehdy bralo. Seznámil jsem se samozřejmě trochu s jeho sportovními reportážemi, které jsou krásné a mají švih i pro toho, kdo se o sport tolik nezajímá. Pak mi někdo přinesl *Smrt krásných srnců*. Ta tehdy byla prezentovaná spíše jako nějaká kuriozita, židovský autor, který se vynořil náhle a z ničeho. Teprve později ho lidé pochopili v celé šíři, ale hrozně dlouho to trvalo. Mně se velmi líbí i jeho korespondence, která je na první pohled taková naivní a je z ní patrné, jak otevřený byl, ale v tom dobrém slova smyslu. Prostě to všechno myslel vážně.

Vracím se ke kořenům, pečuji o ně, jsem Středoevropan a hlásím se ke středoevropské kultuře

Mluvil jsi o literární korespondenci a jejím konci. Máš někoho, s kým si ještě píšeš, nebo jinak udržuješ literární vztahy?

Důležití byli pro mě hlavně přátelé v období samizdatu, což byl třeba Pavel Šrut. Nebo Ivan Wernisch, za nímž jsem chodil do Lorety, kde dělal nočního hlídače. Také jsem se kamarádil s Petrem Chudožilovem, měl jsem moc rád jeho povídky a mám pocit, že je to stále nedoceněný autor. Samozřejmě v hospodách jsme se potkávali s kdekým. Třeba Ivan Martin Jirous byl můj spolužák. V té době, kdy jsem ho znával, se ale ještě moc neprojevoval jako básník, byly to jen takové hospodské průpovídky. Jak píšu ve svých vzpomínkách (*Poletování jednoho ptáčka*), v té době byl každý tak trochu básníkem, leckdo se snažil něco napsat, každý se snažil být nějak vtipný a originální, byla to doba frustrace a grotesknosti, hlavně první polovina sedmdesátých let. Třeba malíř Jirka Načeradský, kterému nikdy nic nevyšlo, ze sebe sypal málem až surrealistické texty. A takových bylo víc. Hrabala jsem poznal dřív, ale pak jsem se začal zabývat jeho literárními počátky a vydal v samizdatu jeho *Ztracenou uličku*. Zajímalo mě velmi Jan Hanč. A znal jsem také Jiřího Muchu.

Jak se situace změnila po roce '89?

Devadesáté roky způsobily, že se všichni nějak rozprchli, taky jsme už byli starší a na nějaké hospodské tahy už to nebylo. Momentálně je mi nejbližší Miloš Doležal, který pro mě objevil i různá nová témata, k nimž bych se sám asi jen stěží dostal, jako je třeba příběh faráře Josefa Toufara nebo různé příběhy z období druhé světové války a těsně po ní. Za to jsem mu velmi vděčný. Hodně rád mám

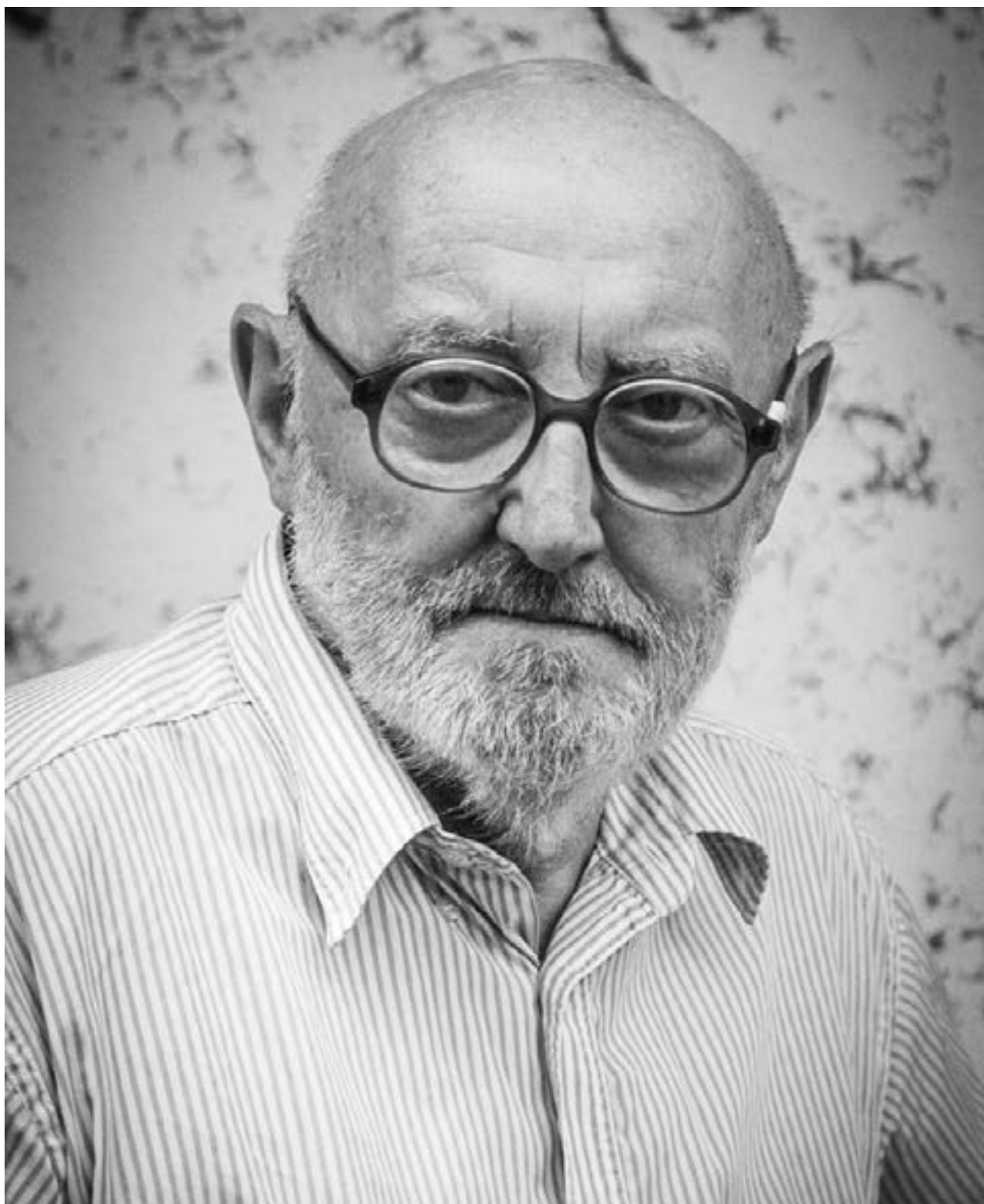
i Jiřího Daníčka, redaktora časopisu *Roš chodeš*. To je výborně dělaný časopis s překrásnými rozhovory, které dělá Jirkova žena Alice Marxová. Četba jejich časopiseckých textů je pro mě literárním zážitkem.

Jsi jedním z mála autorů, kteří se u nás zabývají psaním esejů.

Jak jsi na ten žánr přišel?

Esej chápu jako specifický útvar, dobrodružství ducha na pomezí literatury a společenských věd. I když esej představuje volný žánr, má přesto určité zákonitosti, není to jen hybřidní forma, sesypaný text. Analyzuje, ale zároveň usiluje o syntézu, pokouší se vyslovit to, co se vzpírá zařazení. Esej je intelektuální disciplína, píše ji básníci i filozofové, historici, badatelé, cestovatelé, kunsthistorici a dnes i ekonomové, sociologové a politologové. V anglosaském světě je esej běžnou školní úlohou, my si na eseje teprve zvykáme. Esej něco zkoumá, ale nechce dělat předčasné závěry, ostatně původní význam slova znamená pokus. Esej nepopisuje, ale noří se do tématu, pokouší se objevit něco nového a v tom spočívá jeho svébytnost. Kdysi na mě zapůsobil Roger Caillois, nadšeně jsem si přečetl výbor z jeho esejů *Zobecněná estetika*. Pak to byl také Walter Benjamin, v šedesátých letech jsem četl módního filozofa Herberta Marcuseho či práce polských sociologů a filozofů. Za normalizace jsem si přečetl třeba samizdatový překlad Konrada Lorenze a seznámil jsem se s etologií. Heidegger už zmizel z mého obzoru a stejně tak i heideggerovství, objevil jsem jiné osobnosti a zdroje. Napsal jsem i pár esejů, vydal jsem knížku *Živly* či *Potíže s dějinami*, úvahy o střední Evropě, k esejistickým pracím patří i *Benátky*





Josef Kroutvor se narodil 30. března 1942 v Praze. Vystudoval filozofii, historii a dějiny umění na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Rok pobýval na studijním pobytu ve francouzském Besançonu. V letech 1970—2003 pracoval v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze v oddělení užité grafiky a fotografie, jehož byl i vedoucím. Žije v Praze a jihočeském Kramolíně. Autor výstav, řady uměleckých a odborných

publikací, monografií a pořadů pro Český rozhlas. V samizdatu a exilovém *Svědectví* publikoval pod pseudonymem Josef K. Jeho knihy vycházely například v nakladatelstvích Pulchra či Měsíc ve dne. V poslední době spolupracuje především s nakladatelstvím Archa ve Zlíně, kde mu letos vyšla básnická sbírka *Řádkování*. Své vzpomínky shrnul v roce 2019 v knize *Poletování jednoho ptáčka*, kterou vydalo nakladatelství Torst.



a další knížky. Esejisté rádi přehánějí styl, jsou stylisté, v tom spočívá úskalí tohoto žánru. V současnosti si více všímám dokumentu, což je obecný trend. Možná že vznikl nový žánr literárního dokumentu.

Něco vzniká a jiné jako by zanikalo...

Žijeme v době velké inflace slova a slov. Svět zaplavují textové i obrazové informace, nová elektronická technologie mění životní styl. Také literatura se dnes píše na počítači, romány a jiné žánry se jen hrnou. Píše se možná ale více z hlavy než ze života, fantazie pracuje u počítače. Nechci však kritizovat, jen komentuji, co cítím. Mám pocit, že nápady a názory zamořily prostor. Jenže to nejsou myšlenky. Výtvarné umění je například plné konceptuálních nápadů, média jsou plná názorů. V kulturních pořadech se pěstují krátké artové vstupy, rozhovory bez kompozice. Mluví se více, než je třeba. Žijeme v roztěkaném světě plném klipů, informací a nedokončených sdělení. A to mně vadí. Pro mě je literatura stále osudovou záležitostí, není to volba, ale závazek. Literární produkty mě moc nezajímají, nedovedu si například představit, že by někdo mohl psát poezii na počítači. Přepisovat ji do počítače, to ano, ale psát, nevím... V tomto smyslu považuji zápisník za stále důležitou součást literární práce či tvorby. K literatuře patří mimochodem i mlčení, řehole, střídmost jako ochrana před slovním balastem. Literatura by měla zůstat „nevinná“, nezávislá, bez ideologické motivace a mediálních ambicí. Obracím se stále ke vzorům, jako byli již zmínění Bohumil Hrabal či Ota Pavel. Hrabala jsem měl možnost poznat i osobně, za jeho „rabiátským psaním“ se ovšem skrývá obrovská něha, soucit, lidskost, pochopení pro lidský úděl. A podobně laskavý byl i zmiňovaný Ota Pavel...

V posledních letech se věnuješ Novohradským horám a česko-rakouskému pomezí. Lesní eseje, které vydalo nakladatelství Archa Zlín, jsou výzvou k putování po málo známé krajině jižních Čech. Byl to velký (zdaleka nejen) knižní objev i pro mě osobně. Ač jsem vyrostl

na Šumavě, Novohradské hory jsem neznal. Jak ses tam ocitl ty?

Na Novohradsko jsem se dostal už před lety, jezdil jsem tam ke kama-rádovi do obce Buková. Za normalizace byly přístupné jen Nové Hradky, Horní Stropnice, Terčino údolí, ještě Pohorská ves, dál se člověk už nedostal. Kontrola občanského průkazu začínala už ve vlaku, v Nových Hradech mě zkontrolovali jako podezřelou osobu i v cukrárně, právě jsem se chystal zakousnout do žloutkového věnečku, ale ani jsem nezkousl, tak rychle mě přepadla hlídka Pohraniční stráže. Na Novohradské hory jsem se mohl dívat jen zdálky, do lesů byla spuštěna železná opona. Lesy se táhly takzvané signálky a roty pohraničnicků střežily prostor. Na Kraví hoře stála vojenská pozorovatelná, která měla kraj pod sebou jako na dlani. Vzpomínám si na jeden vtip z té doby: „Tati, kdo žije za těmi dráty, ptá se chlapeček a tatínek mu odpovídá: My!“

Když už se konečně zhroutil komunistický režim a otevřela se cesta do Novohradských hor, začalo mé objevování neprobádaných končin. Byl v tom i kus dobrodružství, vypůjčil jsem si staré kolo a vydal jsem se do terénu. Nikde nikdo, jako v Patagonii. Nikde hospoda, žádné značky, jen lesy a vojenské cesty. Dojel jsem do Pohoří, kde na návrší stál vymlácený kostel a ruina školy. Domy v městečku byly už strženy, Buchers jako by nikdy neexistovalo. Na konci aleje stála budka pohraničnicků, ztracená varta. V krajině jsem nacházel zbytky lidských obydlí, samoty, hromady kamení a střepy. Vysoké odumírající třešně jako černé vdovy připomínaly zmizelý život. Žili zde lidé jiné národnosti, ale rozhodně ne cizinci. Jen v Pohoří a v osadách kolem žilo více než tisíc lidí.

Na pusté pláni se vlní tráva a kolébá se ve větru sem a tam, chybí lidé, starousedlíci, vládne zde bezčasí. V lesích až u hranic jsem nakonec našel trojboký barokní sloupek, kde se setkávají tři země: Čechy, Dolní a Horní Rakousko. Pro místní obyvatele byl prý posvátný, tady ležel střed starého světa. Pak přišly války, první a druhá, přišel odsun, vyklízení pohraničního pásma, likvidace

domů a celých vesnic, darmo mluvit. Je pravda, že se v Pohoří už objevily nové domy, ale jsou to jen domy rekreační, hospodáři stále chybí. Louky se sekají, ale to je tak všechno. V létě přicházejí turisté, na podzim je Pohoří už zase prázdné, pusté. Co dál, jak naložit s celým regionem, to je otázka pro několik generací.

V čase pandemie, ve všední den, byly Novohradské hory opět liduprázdné jako na začátku devadesátých let. Ale o víkendu přijíždělo jedno auto za druhým a každý hledal nějaký ten volný kout jen pro sebe. Co bude dál, těžko říct, dorazí i sem kůrovec v plné síle a změní krajinu k nepoznání? Dělá mně to starost. Do krajiny se musí vrátit hospodaření s půdou. Jedině poctivé hospodaření dokáže krajinu Novohradských hor znovu oživit.

Nedávno vyšla tvá knížka *Řádkování s neobvyklým podtitulem Užitá lyrika*. Řádkuješ, vyséváš řádky, zaznamenáváš lyrické okamžiky?

Řádkování se původně jmenovalo *Přehánky*, ale pak jsem název změnil, abych co nejvíce potlačil romantický, emotivní výklad. Básničky jsem osekal, zbavil metafor a poezii jsem pojal jako konkrétní událost, autentickou součást reality. Nechci poeticky přepisovat něco, co je zajímavé i ve své původní podobě jako básnický fakt. Myslím si dokonce, že právě na tom je postaven základ moderní poezie, jak se to pokouším vysvětlit v připojeném eseji. Lyrika se stává druhem dokumentu, spíše ukazuje, zachycuje než popisuje a nechce se dojímat. Jak se zbavit iluzivnosti a zůstat ještě v poezii, to je asi ten problém. Ať každý posoudí, zda by mu byly bližší „přehánky“ než užitá lyrika. Myslím si, že není třeba kupit další argumenty, měli bychom zůstat v literatuře, u četby samotné. ●



Léto bez hitu

Šimon Šafránek



Zvykli jsme si, že léto je plné filmových hitů. Letos jsme se téměř nedomysleli. Až na konci prázdnin do kin přišel, anebo spíš doklopýtal, *Tenet* od Christopera Nolana. Kde se vlastně vzal letní filmový trhák, jak ho známe dnes?

Pětačtyřicet let zpátky. V létě roku 1975 měl ve Spojených státech premiéru thriller Stevena Spielberga *Čelisti*. Příběh policajta, který se bojí vody, nesmlouvavého lovce žraloků a vědce, jenž zubaté paryby naopak obdivuje. Nepravděpodobná trojice se schází na palubě vratkého člunu Orca. Mají jediný cíl. Zabít obřího lidožrouta, který terorizuje přímořské letovisko. Šestadvacetiletý Steven Spielberg měl za sebou už thriller *Duel* (1971) o nákladáku, který terorizuje řidiče osobáku, a *Čelisti* mu přišly jako stejné schéma. Chtěl dělat umění jako Martin Scorsese (*Špinavé ulice*, *Taxikář*). „Když *Čelisti* natočíš, budeš si moct udělat film, jaký budeš chtít,“ uklidňovali ho producenti. Spielberg se do *Čelisti* zakousl s mladickou naivitou a zápalem: nechal připravit tři osmimetrové modely žraloka, vysnil si natáčení na otevřeném moři. Žralok ale nefungoval a v mořských vlnách bylo těžké už jenom postavit záběr. Natáčení se protáhlo ze dvou měsíců na půl roku. Spielberg třikrát překročil rozpočet až na deset milionů dolarů. Tohle už byl velkolepý risk. *Čelisti* zachránila střiháčka Verna Fieldsová, když začala žraloka skrývat dle hesla

„neviděná hrůza je větší hrůza“. Výsledkem byl intenzivní zážitek, který dokáže fascinovat i dnes.

Premiéry tehdy probíhaly tak, že počet kopií vzrůstal postupně. Ambiciózní kusy měly premiéru na podzim, letní termíny coby okurková sezona nikoho nevzrušovaly. Studio Universal se s premiérou *Čelisti* vydalo proti zažitým zvyklostem. Konečně u *Jamese Bonda* už to fungovalo, tak proč ne teď. Universal nevidaně investoval statisíce dolarů do televizní reklamy a *Čelisti* pak pustil ve čtyřech stovkách kin najednou. Ohlas byl nevidaný. Kluci a holky, kteří trávili horké dny v obchodácních, se houfovali u kinosálů. Ke koupi byl soundtrack i trička. Za dva letní měsíce *Čelisti* v kinech překročily magickou hranici sto milionů dolarů a zbytek je historie. O dva roky později projekt letního hitu vycizeloval Spielbergův kamarád George Lucas s *Hvězdnými válkami* a od té doby bylo léto ve znamení těch nejlidovějších filmových titulů.

Samotný letní termín ale žádnou zárukou úspěchu samozřejmě není. O tom nás přesvědčí další letošní oslavenec: *Vodní svět* (1995) režiséra Kevina Reynoldse s Kevinem Costnerem v hlavní roli. Poté co na Zemi roztaje veškerý led, pevnina zmizí pod vodou. Zbytky lidstva se drží na podomácku smontovaných atolech, zatímco Costnerovi narostly žábry. Má je hned za ušima. Kovaný samotář na trimaranu se dostane do křížku



s jednookým pirátem v podání Dennise Hoppera — v sázce je tajná mapa k mytické pevnině, vytetovaná na zádech malé holky. *Vodní svět* měl být původně variantou na postapokalyptického *Šíleného Maxe*. Běčkový scénář a komiksová výprava se ve *Vodním světě* poněkud tlučou s rozpočtem sto milionů dolarů. Režisér Reynolds chtěl natáčet na otevřeném moři. Spielberg ho sice varoval, ale marně. Kulisy za miliony dolarů rozfoukal hurikán, sám Costner málem zahynul v bouři. S hity jako *Tanec s vlky* (1990) nebo *Osobní strážce* (1992) platil herec za superstar, která má myšlenky ze zlata. U *Vodního světa* se nechal unést vlastním egem natolik, že se s režisérem rozhádal, ten nakonec utekl ještě před premiérou. Tehdy už rozpočet filmu nakynul na sto sedmdesát pět milionů. Následovaly chladné recenze a film se zaplatil až časem, díky televizním právům a videopůjčovnám.

Jakou z těchto cest se vydá jediný letošní letní trhák *Tenet*? Vy už to víte. V době, kdy píšu tento text, vycházejí na *Teneta* teprve první recenze. Spíše se v nich krčí rameny. Nejspíš zažíváme léto bez hitu. První za dlouhou dobu. A kdo ví, jestli ty příští hity budeme ještě primárně sledovat v kinech.

Autor je filmový kritik a režisér.



Hip hop hurá

Petr Vizina



Saleziánský kněz Ladislav Heryán, vzácný přítel s doširoka přívětivým srdcem a otevřenou myslí jako málokdo, se přece jen v jedné věci nedokáže otevřít. Napsat to o něm není nic indiskrétního, mezi námi se to téma za léta změnilo téměř ve veřejný vtíp. Jakkoli je muzický a miluje hudbu, Ládis, jak se vlasatému knězi říká, nemá rád hip hop. „Tak co, Petře, ještě pořád TO posloucháš?“ ptá se mě občas a slyším v té otázce podtón, který Ládisovi není vlastní, totiž jistou počůchlost. „Prosím tě, Ládo, už jsi konečně vzal hip hop na milost?“ ptávám se, stále bez výsledku.

Zkoušel jsem všelijaké triky. Podstrčit Ládovi slovenské hip-hopery, dvojici Bene a Lyrik, kteří si říkají Modré hory. Neznám v bývalém Československu nikoho lepšího, pokud jde o práci se slovem a vypravěčskou obratnost. Tak trochu v nich doznívají Ládisovi oblíbení beatnici, také Karel Kryl i Zuzana Navarová. Pokoj na bratislavském sídlišti Petržalka se v rapování díky imaginaci těch dvou mění v podmořskou loď Nautilus, k povstalcům v japonské Šimabaře sedmnáctého století je to stejně daleko jako do pivnice za rohem, každá písnička je jak skvěle napsaná povídka. Možná je to tím, že hip hop nestihl být součástí domácího undergroundu, pro který má Ládis slabost. První hiphopová nahrávka, rapování o Jižáku, sice vznikla už v polovině osmdesátých let, ale kapela Manželé má natolik podráždačský humor, že by se nejspíš k českému „androši“ nehodil, protože by si jistě udělal srandu i z něj. Navíc mohli Manželé svůj rap předvést veřejně až zkraje devadesátých let, kdy už to v tehdejší Československu nikoho příliš

nezajímalo, protože jsme najednou mohli vidět živě originály, jako třeba Beastie Boys, a kupovat si jejich nahrávky. Myslím, že jsem to u Ládisa zkoušel i s mým dalším slovenským oblíbencem, který si říká Vec, sebeironickým komentátorem a vypravěčem, ale kdo ví, jestli ho deska nazvaná *Funkčný veterán* neodradila fotkou s partyzánem na obalu.

Krátce, nepochodil jsem ani s Prago Union, nejnápaditějším veršotepcem na české scéně. Neprobudil jsem Ládisův zájem ani o afroamerickou klasiku, třeba o skvělou feministickou desku *Miseducation of Lauryn Hill*, ani o novinky tuzemského glosátora Arana Satana. Ládisovi, který je milovníkem poezie Ivana Martina Jirouse, a hlavně pamětníkem, jak civilně a uhrančivě Jirous své verše na veřejnosti recitoval, se podle mě nakonec nějaká hiphopová nahrávka stejně zalíbí. Elektrizující, přesnou práci se slovy totiž mají Jirous a hip hop společnou.

Přiznávám zároveň, že Ládisovi v jeho nechuti vůči hip hopu jako kultuře celkem rozumím. Při zběžném pohledu skutečně působí jako přebory v macho stupiditě a reklama na značkové oblečení nebo energy drinky. Rapper Chuck D z kapely Public Enemy kdysi o černošském hip hopu mluvil jako o „naší CNN“ v tom smyslu, že vypráví o věcech, které se v mainstreamu nedozvíte. Přirovnat současný tuzemský hip hop ke zpravodajskému kanálu nikoho nejspíš nenapadne, v nabídce je většinou jediná zpráva, totiž „jsem dobrej“, v mužském rodě, protože dívky se většinou účastní jako ozdobné křoví. Vzpomněl jsem si však na to dávné přirovnání, když jsem viděl video z vysílání na Nově, kolující po internetu. Ve studiu sedí hiphoper, ročník 1991, který si říká Yzomandias, se svou „crew“. V současnosti je Yzomandias bezpochyby největší jméno na tuzemské scéně, zatím poslední klip ke skladbě „Melanz“ má po týdnu milion zhlédnutí na YouTube. Rozhovor teče po povrchu, „rap jsou zlatý zuby, rap jsou kěrky, teda alespoň pro mě,“ říká hiphoper, co chvíli zachrastí při gestikulaci rukou zlatými řetězy. Crew je částečně vyjukaná a zároveň se snaží tvářit tvrdácky. Obě strany

přesto mohou být spokojené, televize drží prst na tepu ulice, zatímco hiphoper to dotáhl na nejsledovanější stanici a stal se celebritou, „mami, jsem v televizi“. Srážka s televizní estetikou a žoviálností má jisté kouzlo nechtěného, vyjevuje se tu podobná nepřípadnost, jako když zmíněného rabiátského básníka Jirouse přemluvili, aby se jako zasloužilý „androš“ a bezpochyby poeta své doby účastnil oficialit. Dokumentarista Vachek zachytil, jak Jirous při jedné oficiální trachtaci snědl někomu zasloužilému polévku. Yzomandias se nechová jako rabiát, studiové nasvětlení odhaluje inteligentní tvář a jemné způsoby, ta chvíle v novácké snídani je anti-iluzivní, odhaluje, co se nelze dovítit při sledování Yzomandiasových videoklipů. Připomínají, že hip hop, zvláště radikálně odvedený trap, tedy populární odnož napěchovaná deklarovaným sebevědomím a hedonismem, je hlavně uměním sebeinscenace.

Přesto mám dojem, že podobně jako divadelní inscenace může i ta Yzomandiasova do naší reality promluvit. Třeba když se namísto chvástání v čele své crew objeví v klipu o samotě v noci, jen s lahví kořalky, tetování v obličejí není tak patrné, ani ty zlaté zuby tolik nesvítil. Daleko jemnější světlo tu vyzařuje z textu:

*Rád bych ti něco řekl, ale není co /
potřebuju lásku, ale mý city jsou
R.I.P. / nevyléčí to dvě stě drinků,
nevyléčí to dvě stě kurev / necejtní
nic / rád bych ti něco řekl, ale není
co / možná, že to, co říkám, je lež /
jediný, co chci, jsou peníze a blitz.*

Něco definitivního, osudového, jako sázka na jedinou kartu, je možná součástí Yzomandiasova kouzla, kterým působí na své posluchače. Sledujete někoho, kdo podstupuje existenční risk, kdo si neponechává zadní uličku k ústupu, nebo to alespoň tak působí. Totéž by se ve své době dalo napsat o Ivanu Martinu Jirousovi. Yzomandias ti, Ládisi, budu muset pustit!

**Autor je hudební
a literární kritik.**



já nejsem mé tělo

1.
Nemám, co bych ztratila kromě dálky a vzduchu —
já nejsem mé tělo.

Z té sazenice nevzejde nic dobrého.
Není mnoho her, ve kterých umím vyhrát sama nad sebou.
Říká se my, kolikrát ti to mám opakovat.

2.
Uprostřed pokoje nám vyrostl strom.
Ze skříně máme výhled na korunu.
Dříve si tam lelkoval beton.
V noci se převléká za božstvo z dávných dob
a vegetuje si.

Přes den šumí tóny osvědčené ošetřovatelky.
Nebo spojovatelky. Nebo jak anděl.
Poskytuje nám potřebné suroviny.
Bez řečí, dokonce beze slov.
Jak oslovovat anděly?

3.
Za brankou letí vzhůru ceny potravin.
Zvířata žvýkají hlad a hlad otéká.
Na pomoc přichází glóbus a s ním hemoglobin.

Chystáme se na vznětlivé svátky.
Svátky se chystají na přijetí.
I kdyby po nás měla přijít její výsost potopa,
říkají někteří.

Další hosté děkují za déšť.
Vzdálenost a vzduch se drží na hladině,
řeka nepřestává plynout.

noční nehostinnost

Hvizd lokomotivy míří na perón s nářkem na noční
nehostinnost.
Stiskem hledám vhodnou dlaň, žádná nepasuje. Příliš
malá, příliš velká,
suchá, roztřesená, vlhká, drobná, studená, mohutná,
rozpálená.

Prsty nebezpečně přilepené na vyboulené rty,
navíc cizí. Prsty. Ukazováčky, prostředníčky, na ústech.
Dirigují zpovzdálí. Jako křídla. Kým, čím, o čem, se mnou,
s tebou.

Jaké bylo počasí, když ses narodil?
Jakou roční dobu máš za nehty,
na bříšcích prstů, na stěnách žil?
Zpoza kolejí vykukuje sen, ten, v němž padám z okna,
starost o cizí sklo je mi cizí.

Jazykový kurz

Na které stránce učebnice přestává být jazyk cizí?
Slova se nechají osvojit, když je budeš dostatečně
odměňovat.
Ukaž jim cit zavínutý do útrob jako rybu do novin.
Vylovenou z cizích koutů. Jednoduchých, složených.
Zbytky zůstanou na ostrově, tak zní domluva.

Klesající hladina diktuje podmínky, tiše, ale důrazně.
Dnes břeh končí někde jinde než včera.
Zasadí tam stromy, postaví omítnutý dům, ustanoví
pravidla.

Neklouzej po proudu zamrzlé řeky, neolizuj rampouchy.
Zabal se do toho, co zůstalo. Do mokré srsti.
Měkkou stranou do kůže. To, co zbyde, je plné semen.

Přeložila Marie Iljašenko.





Vít Cimbura, z cyklu *Pražské periferie*, 1974



Vít Cimbura, z cyklu *Mostecko*, 1974



Diskuse, která nebyla



Zdeněk Staszek

Česká republika je kvůli historickému vývoji ve dvacátém století etnicky výrazně homogenní společností. Proto u nás i ty největší národnostní menšiny čítají „pouze“ několik desítek tisíc členů. K té vietnamské se počítá něco přes šedesát tisíc lidí, jakkoli reálná čísla mohou být mnohem vyšší. Z historických důvodů toho o českých Vietnamcích ale víme málo. Když tedy před jedenácti roky získala Literární cenu Knižního klubu osmnáctiletá Vietnamka Lan Pham Thi s knihou o každodenním životě vietnamské komunity v Česku, média zpozorněla. Zvláště poté, co se ukázalo, že žádná Lan Pham Thi neexistuje.

Chrastava zažila jen málo tak důležitých návštěv, možná žádnou. Do malé obce, ležící pár kilometrů od Liberce, zavítal v létě roku 1957 v doprovodu tehdejšího československého ministra školství prezident Vietnamské demokratické republiky Ho Či Min. Po jednání s Antonínem Zápotockým a exkurzi v továrně na lokomotivy ČKD Sokolovo si totiž vůdce boje za vietnamskou nezávislost vyhradil chvíli na setkání se stovkou vietnamských dětí žijících v chrastavském dětském domově. Sirotci první války v Indočíně přijeli do Chrastavy teprve o rok dříve.

Přijetí desítek válečných sirot z nedávno ustaveného komunistického severního Vietnamu i Ho Či Minova návštěva v Chrastavě byly jedněmi z prvních manifestací mezinárodní spolupráce, k níž se oba státy diplomaticky zavázaly. Československá socialistická republika byla navíc teprve čtvrtým státem, který začal na diplomatické úrovni s Vietnamskou demokratickou republikou komunikovat, čímž uznal její existenci: a to už v roce 1950, tedy čtyři roky před porážkou francouzských legií v bitvě u Dien Bien Phu na jaře roku 1954, kdy se začínají psát (o nic méně krvavé) dějiny nezávislého Vietnamu a vlastně celého postkoloniálního regionu bývalé Indočíny.

Většina vietnamských dětí zůstala v Československu jen do konce padesátých let. Vietnamští představitelé se po několika podobných zkušenostech opodstatněně obávali, že děti přijdou o spojení s domovskou kulturou, do níž se už zpátky nezačlení. Až na pár výjimek tak malí obyvatelé dětského domova v Chrastavě — kam československý stát shodou okolností umístil koncem čtyřicátých let i řecké děti prchající před tamní občanskou válkou — putovali zpátky do Vietnamu.

V té době už nicméně československo-vietnamská spolupráce nabyla jasnějších i praktičtějších obrysů: rurální severní Vietnam nutně potřeboval někde zaučit a kvalifikovat pracovní sílu, jíž se naopak nedostávalo v některých oblastech Československa — zvláště ve vysídleném pohraničí. Na základě dvou diplomatických dohod tak ke konci

padesátých let začala první masivní vlna vietnamské imigrace, přijížděli studenti i učňové a pracovníci, kteří se v tuzemsku měli dovzdělávat především v oblastech strojírenství a lehkého průmyslu. Během následujících desetiletí přišly další dohody i prodlužování těch stávajících — spolupráce neutuchala. Největší vlna dálnévýchodních zaměstnanců nastala na konci sedmdesátých let. V roce 1981 se počet Vietnamců v Československé socialistické republice odhaduje až na pětatřicet tisíc: dvě třetiny pracovaly v dělnických profesích.

Obraz vakua

Vietnamci přicházeli od počátku řízené imigrace do materiálně zajištěného prostředí a podstupovali velmi intenzivní, několikaměsíční integrační kurzy. Nicméně naprosto odlišné přírodní i společenské prostředí, jazyk, kultura a tradice a vlastně i náročný vzdělávací a pracovní plán směřovaly Vietnamce do spíše uzavřených komunit — tuto tendenci posiloval i fakt, že velká část dělníků nechala rodinu doma ve Vietnamu, a neměla tak vůli zapouštět zde kořeny. Tuzemská veřejnost přitom byla v padesátých a šedesátých letech vůči vietnamským příchozím, jejichž země se třicet let potácela z války do války, podle sociologů kladně nakloněna a projevovala jim sympatie.

Změna pohledu Českoslovráků na vietnamskou komunitu přišla v osmdesátých letech a nepřímo souvisela s ochabováním spolupráce ČSSR a VDR: být sem Vietnamci přijížděli za vzděláním a pracovní kvalifikací, od půle osmdesátých let se dostávali hlavně do nekvalifikovaných a pro zdejší občany neatraktivních pozic v pásové výrobě nebo pomocných pracích. Naopak ve Vietnamu probíhaly ekonomické reformy *đổi mới*, které podobně jako reformy v Číně lákaly zahraniční investory a kapitál: levná pracovní síla mohla tedy klidně zůstat doma. Ta z Československa, které bylo stále materiálně napřed, se ovšem vracet nechtěla. Na konci osmdesátých let se proto desettisíce vietnamských pracovních imigrantů dostávají do jakéhosi

společenského vakua mezi montovnou v Československu a montovnou v domovském Vietnamu. Spousta z nich si proto začíná finančně přilepšovat přeprodejem zboží.

Obraz Vietnamců se v očích československé veřejnosti pomalu mění z příčinlivých pracovníků v podezřele ochotné a obratné obchodníky s textilem a drobnou elektronikou, kteří neumějí příliš česky — a zjevně o to ani moc nestojí. Tento dojem jen posílil příchod vietnamských příbuzných po otevření země po roce 1989, deindustrializace a mizivé diplomatické vztahy mezi Vietnamem a Československem, respektive Českem, až do roku 1994, kdy byla podepsána nová rámcová dohoda o spolupráci. Dalo by se říci, že český stereotyp Vietnamce je výslednicí normalizačního cynismu a transformačního chaosu.

A právě tehdy, konkrétně v roce 1990, se měla narodit vítězka Literární ceny Knižního klubu z roku 2009 a na pár týdnů opěvovaná debutantka Lan Pham Thi. Vypravěčka její oceněné novely *Bílejší kůň*, *žlutý drak* vzpomíná, kterak se její otec díky své dobré češtině živil sháněním zboží a zařizováním obchodů. Samotná Lan Pham Thi by mohla představovat druhou část příběhu vietnamské komunity v Česku: příběh druhé generace, která je na jedné straně už plně jazykově i kulturně integrovaná do zdejší společnosti a na straně druhé musí žít v časté konfrontaci s předsudky, xenofobií a „něžným rasismem“ v podobě například samozřejmého tykání.

Společenskou proměnu vietnamské menšiny lze vedle podnikatelských modelů, které se vyvinuly od stánkového prodeje a levných bister k velkoobchodu, maloměstským večerkám, klasickým restauracím či masážním a kosmetickým provozovnám, vidět i v kultuře. Kromě dokumentárních filmů Martina Ryšavého *Kdo mě naučil pít znaku* (2006), *Banánové děti* (2008) a *Země snů* (2009) či krátkého dokumentu z koprodukce HBO Europe *Láska, dřina, karaoke* (2012) se prosazují i filmaři vietnamského původu jako Dužan Duong nebo Diana Cam Van Nguyen, kteří mimo jiné zpracovávají i své generační



zkušenosti. Za zmínku stojí také syrová minisérie *Pěstírna* (2017) Andyho Fehua, z produkce internetové televize Stream.cz, prostředí drogového byznysu ve vietnamské komunitě zachycuje také česko-polská minisérie *Zrádci* (2020). Za největší průnik vietnamské kultury do českého filmového mainstreamu lze pak považovat krimi *Miss Hanoi* z roku 2018, v níž neotesaný policista v podání Davida Novotného řeší vraždu provázanou s tuzemskou komunitou Vietnamců. Samozřejmě že za vysvětlujícího doprovodu mladé, atraktivní a vietnamské kolegyně. Podle vietnamisty a překladatele Ondřeje Slówika film fungování vietnamské populace u nás zprostředkovává poměrně autenticky.

Tuzemské knižní produkci zatím ve spojitosti s Vietnamem dominují cestopisy a kuchařky, kterých už je dostupná celá řada, vedle toho však vyšly například dvě knihy o česko-vietnamských manželstvích od Jana Pokorného a blogerky Dương Nguyen Jiráskové. Jiná blogerka, Do Thu Trang, byla se svým blogem *Asijatka* o zkušenostech Vietnamky v Česku nominována na Magnesii Literu a pravidelně o tématu hovoří v médiích. Výrazného literárního zpracování se ovšem vietnamská menšina v Česku, její specifické zkušenosti, perspektiva či minulost, zatím nedočkala. Pokud tedy nebudeme počítat Lan Pham Thi a knihu *Bílej kůň, žlutý drak* z roku 2009.

Studentská sranda

„O Vietnamcích mají všichni jasno, a nikdo přitom o nich nic neví,“ vysvětloval na podzim roku 2009 jihočeský spisovatel Jan Cempírek týdeníku *Respekt* („Drak z Budějovic“, 50/2009) pozadí jednoho z nejvýraznějších skandálů na české literární scéně za posledních dvacet let. Během

roku 2008 si Cempírek zapisoval kliše a předsudky o Vietnamcích, aby nakonec sepsal krátkou novelu, v níž se mladá Vietnamka a zároveň vypravěčka musí se všemi těmito stereotypy vyrovnávat. Text pracovně pojmenovaný *Legenda o Dračích zátoce* má v úsečných, minimalistických větách předestírat situace každodenního rasismu na českém maloměstě — tu napadení mladých Vietnamců pravicovými radikály, tu vypálený stánek, jinde oportunistické a korupční jednání představitelů města ve vztahu ke slabé a ustrašené menšině. Vypravěčka se v náznacích zároveň vyrovnává s dospíváním a třeba žárlivostí vůči frivolejší spolužačce. Původní název novely odkazuje k vietnamské pohádce či mýtu, jehož krátké úryvky uvozují každou kapitolu a s hlavním textem souvisejí jen velmi volně.

Cempírek se po několika neúspěšných nabídkách rukopisu nakladatelům rozhodl — údajně inspirován Borisem Vianem, který v roce 1946 vydal pod falešnou identitou černošského spisovatele Vernona Sullivana na svou dobu kontroverzní román *Naplivu na vaše hroby* — povýšit vypravěčku na autorku. Tentokrát však Cempírek neposlal rukopis žádnému nakladateli. Napadlo jej zkusit štěstí v Literární ceně Knižního klubu, která vybírá nejzajímavější texty literárních debutantů, vydá je ve stejnojmenném nakladatelství z portfolia skupiny Euromedia a poskytne vítěznému autorovi finanční podporu. Na sklonku roku 2008 proto organizátoři ceny našli v e-mailové schránce soutěžní rukopis nikoli od Jana Cempírka, nýbrž od neznámé Lan Pham Thi.

Cempírkovi experiment vyšel. O tři měsíce později si přečetl oficiální mailové potvrzení, že vítězkou letošní Literární ceny je on — respektive jeho alter ego Lan Pham Thi. Spisovatel byl odhodlaný dotáhnout mystifikaci

až do konce: za pomoci několika přátel vytvořil falešnou identitu mladé české Vietnamky, která studuje v Kuala Lumpur, a může tak komunikovat pouze po e-mailu. Cempírek se navíc pro celý podnik snažil získat i dokumentaristu Pavla Křemena, aby o akci natočil film. Křemen to zavrhl s tím, že jde o „banální studentskou srandu“.

Banální studentská sranda ovšem na podzim plnila kulturní rubriky. Cempírkovi se nejprve podařilo vyhnout slavnostnímu předávání Literární ceny Knižního klubu: vietnamská přítelkyně jednoho jeho kamaráda si zahrála Lan Pham Thi, kampus v Českých Budějovicích posloužil jako kulisy univerzity v Kuala Lumpur a videovzťah pro porotu, pořadatele a média byl hotový. A spojení poměrně známé literární ceny, nezvyklé spisovatelské biografie a v neposlední řadě i atraktivního vzhledu Lan Pham Thi vyvolalo na — v dané době poněkud ochablé — literární scéně živý zájem o krátkou knihu vydanou už pod názvem *Bílej kůň, žlutý drak*. Ten ještě podpořily rozhovory s autorkou i superlativy ze strany poroty Literární ceny, viz například zprávu České tiskové kanceláře ze začátku září 2009:

„I když byl rukopis velmi krátký, byl nabitý mnoha překvapivými kontrasty, žánr povídky ze současnosti se starou legendou, text užívá různých jazyků i různých vrstev samotné češtiny,“ řekl člen poroty Pavel Janáček. Předseda poroty Ivan Binar doplnil, že jazyková kvalita rukopisu byla tak skvělá, že mnozí čeští autoři by mohli mladé Vietnamce závidět. Porota jako celek se pak shodla na tom, že literatura autorů druhé generace přistěhovalců je velkým obohacením pro domácí písemnictví a současná česká literatura na podobný počín dlouho čekala.

**O Vietnamcích
mají všichni jasno,
a nikdo přitom
o nich nic neví**

S porotou souzněla i většina recenzí a kritik. Například germanista Tomáš Dimter („Vietnamský drak na českém koni“, *Hospodářské noviny*, 11. 9. 2009) knihu *Bílej kůň, žlutý drak* vztáhl k literárním reflexím zkušeností německých Turků a jejich mezigeneračním proměnám:



Porotci na zajímavý talent, jenž může českou literaturu (a společnost) obohatit o „jiný pohled“: pohled migranta, autora druhé generace přistěhovalců, který je stejně doma (nebo stejně cizí) jak ve vietnamské, tak i české kultuře. Tento pohled nám zatraceně moc chybí.

Pokud se v nějaké recenzi objevila výtku, pak na jednoduchost a stylovou rozkolísanost krátkého textu, který byl jen málokdo ochoten označit za román. Tyto slabiny textu však většina publicistů přešla s tím, že jde o autentickou výpověď mladé dívky, takže je vlastně dobře, že nejde o nějak vyumělkované, komplexní dílo. Spisovatelka a kritička Magdalena Platzová například ve své nadšené recenzi pro *Respekt* („Docela tvrdá holka“, 40/2009) i později v diskusi v *Orientaci Lidových novin* („Až bude mít úřednice dědu z Vietnamu“, 3. 10. 2009) mluví o *Bílém koni, žlutém draku* jako o „úvodu k románu“, jako o výchozí situaci, od níž by se měla odvíjet samotná próza. I zde — jako například v recenzi Pavla Janouška ve *Tvaru* (16/2009), Pavla Mandyse pro *Týden* („Česká vietnamská literární naděje“, 7. 9. 2009) či Ivana Matějky v *Literárních novinách* („Literární ‚intro‘ do soužití dvou kultur“, 7. 9. 2009) — se hlavně zdůrazňuje interkulturní obohacení, které Lan Pham Thi do české literatury vnáší:

Lan Pham Thi v rozhovorech opakuje, že nechce být brána jako rarita. Tomu se samozřejmě nevyhne. Je talentovaná a dobře píše, ale také je první Vietnamka, která napsala českou knihu. To prvenství fascinuje a vytváří část čtenářského zážitku. Je raritou a zůstane jí, dokud se na trhu neobjeví další knihy napsané českými Vietnamci, Číňany nebo třeba Ukrajinci. Dokud se literární vyjadřování v češtině nestane pro druhou generaci přistěhovalců normální, což by bylo skvělé nejen pro Lan Pham Thi a českou literaturu, ale hlavně pro českou společnost.

A celé recenzní nadšení historicky zarámoval sociolog Ivo Možný



Foto Petr Hloušek

ve zmíněné diskusi v *Orientaci Lidových novin*:

Pro mne byla ta knížka české spisovatelky vietnamského původu zhmotněním naděje, že se české společnosti po těžkém pouštění žilou, kdy jsme přišli o svoje Židy, Němce a nakonec i Slováky, přece jen otevírá historická šance.

Jan Cempírek nejenže se svým textem zjevně trefil do vkusu hodnotitelů Literární ceny Knižního klubu, ale především svým alter egem zasáhl ve správný čas českou veřejnou debatu: nejen v návaznosti na akce dnes už zrušené extremistické Dělnické strany a prvomájové pochody neonacistů se v roce 2009 mluvilo čím dál více o rasismu a české xenofobii.

Místo Lan Jan

Po nadšeníplném září se počátkem října 2009 začaly objevovat první pochyby. Mimo jiné to bylo prý i nekritické nadšení Magdaleny Platzové, které inspirovalo publicistu a dnes nakladatele Zdenka Pavelku publikovat v *Salonu Práva* (1. října 2009)

↑ Zdenko Pavelka se kauze věnoval na stránkách *Salonu Práva a v Hostu*

krátkou glosu o svém zážitku ze čtení *Bílýho koně, žlutýho draka* s výmluvným titulkem „Hra na Vietnamku?“. Pavelku v novele zarazily detaily a formulace, které by jakákoli náctiletá Češka, natožpak vietnamského původu, mohla jen stěží napsat. Šlo například o „nabroušené žiletky“, odkazující k léta neužívané praxi broušení holicích žiletek o vnitřní stranu sklenice, nebo „vrčící kameru“, která v době digitálního záznamu dává smysl už opravdu jen pamětníkům. Pavelka si proto zkusil tipnout:

[A]utorem by mohl být muž, Čech, asi ne mladší než padesátník, spíše kolem šedesátky, má či měl blízko k pražskému novinářskému prostředí, možná k bulváru, zřejmě spisovatel, ale nijak závratně úspěšný.

Zdenko Pavelka se pravděpodobně dotkl nevyřčeného pocitu, který z četby měli další publicisté, a možná i zákulisních čachrů z pozadí





↑ Strůjce mystifikace Jan Cempírek

Cempírkovy mystifikace, o níž tou dobou věděla už celá řada lidí. Člen poroty Literární ceny Knižního klubu, historik Pavel Janáček se proto v rozhovoru pro *iLiteraturu* ohradil:

Nedomnívám se, že by v případě oceněné autorky šlo o mystifikaci, ale nemohu to samozřejmě vyloučit. Autorem je ale každopádně někdo, kdo zná vietnamštinu i vietnamskou kulturu natolik, aby z tamní mytologie zkompiloval onu průvodní legendu, znal kulturní rituály udržované v diaspoře apod. [...] Pokud je to tedy některý pražský novinář, pak rozhodně překonal můj — dnes už, přiznávám, poněkud povrchní — úsudek o této societě. Jeho próze nicméně i poté zůstanou tytéž kvality jako v případě, že Lan Pham Thi skutečně studuje kdesi v Malajsií, pouze budou zklamány naše — mé naděje, že jsme byli vyzváni ke kulturnímu a literárnímu dialogu s lidmi z Vietnamu, kteří spolu s námi tvoří dnešní českou kulturu.

Pavel Janáček nemohl v době rozhovoru tušit, že Pavelka se od spekulace posunul k vyšetřování. Poprosil své redakční kolegy z *Práva*, aby v Sokolově a Písku, kde měla dříve Lan Pham Thi žít, pátrali po její minulosti. Ukázalo se, že na matrice ani střední škole nebylo vietnamské jméno k dohledání. Ke stejným závěrům došel i Jaroslav Formánek v *Respektu* („Dračí kličky“, *Respekt*, 47/2009), který navíc prověřil i univerzitu v Kuala Lumpur, z níž přišly stejné zprávy jako ze Sokolova a Písku: žádnou Lan Pham Thi nikdo nezná. *Respekt* navíc analýzou IP adresy zjistil, že malajské e-mailly ve skutečnosti psal někdo z Prahy.

I přesto Jindřich Jůzl, tehdy redaktor Knižního klubu odpovědný za titul *Bílej kůň, žlutý drak*, neváhal v článku deníku *Metro* „Šik roštěnka z Vietnamu, nebo zneuznaný pisálek?“ (*Metro*, 12. 11. 2009) odpovědět na dotaz Jaroslava Balvína ohledně pravosti identity Lan Pham Thi následovně: „Samozřejmě, podle našich informací to tak je: narodila se tady, žila a studovala v Sokolově a Písku a potom odešla na vysokou školu v Kuala Lumpur.“

Záhadu ukončila o tři týdny později náhoda. Jiný spisovatel

spojený s jižními Čechami a Cempírkův přítel David Jan Žák v mailové pozvánce na autorské čtení zapomněl — spekulovalo se i o tom, že schválně — umazat svou starší konverzaci právě s Cempírkem. Z korespondence jednoznačně vyplynulo, že za knihou *Bílej kůň, žlutý drak* nestojí mladá Vietnamka Lan Pham Thi, ale devětatřicetiletý Jihočech Jan Cempírek. Mezi adresáty pozvánky byl i Zdenko Pavelka, který si už s Žákem o podezřelé vietnamské autorce nějakou chvíli dopisoval, kvůli čemuž zapochyboval, jestli Žák, jemuž také zrovna vycházela kniha, neprozradil kamaráda záměrně. Pavelka informaci o autorství knihy *Bílej kůň, žlutý drak* zveřejnil opět v *Salonu Práva* („Kdo je Lan“, *Salon Práva*, 26. 11. 2009), o den později ji potvrdil server *Týden.cz*.

Jan Cempírek se po krátkém mlčení přiznal a během následujících několika týdnů v *Lidových novinách*, *Salonu Práva* nebo *Respektu* vysvětloval své motivace i celý průběh mystifikace. David Jan Žák se dostal do *Událostí* České televize. Ze strany konglomerátu Euromedia Group, který vlastní Knižní klub i s jeho oceněním, přišla dvě prohlášení vyjadřující zklamání z podvodného



jednání Jana Cempírka, který si měl na jméno Knižního klubu a jeho ceny prostřednictvím mystifikace udělat jméno. V druhém prohlášení navíc mluvčí Knižního klubu Denisa Novotná do celého komplotu zatáhla i Zdenka Pavelku. „Nejsem sama, kdo je přesvědčen, že dostal od někoho tip a předstíral, že mystifikaci sám postupně vypátral. S jeho ‚stopami‘ by falešnou identitu Vietnamky odhalil jen jasnovidce.“

Ze souběžně vydávaných reportáží přitom jasně vyplývalo, že o nějaké zviditelnění, a už v žádném případě peníze nešlo: Cempírek finanční odměnu za vítězství v Literární ceně Knižního klubu věnoval vietnamskému krajaňskému spolku Klub Hanoi (dnes spolek SEA-I) na přípravu česko-vietnamského slovníku. A kdyby jej Žák neprozradil, tak by prý možná zkusil jako Lan Pham Thi vydat i další knihy. Bohužel, o co přesně tedy v celém příběhu šlo, to nebyl schopen přesvědčivě sdělit ani samotný Jan Cempírek.

Čekání na Vietnamce

„Je to kniha, která popisuje, co si v uvozkách běžný Čech asi myslí, že si

Vietnamci v Česku myslí,“ popisuje Cempírek v rozhovoru pro *Lidové noviny* („Mohu potvrdit, tu knihu jsem napsal, přiznává Cempírek“, 30. 11. 2009) zrcadlo, které chtěl v knize české společnosti nastavit. Tato věta, variovaná i v dalších novinových textech a rozhovorech, však Cempírka především usvědčuje z liknavého autorského přístupu. Proč si něco nenačíst, neudělat rešerše a nenapsat prostě prózu o tom, co si myslí čeští Vietnamci? Na tento aspekt *Bílýho koně, žlutýho draka* upozorňovaly ve své době i některé kritičtější recenze. Vedle Zdenky Pavelky lze zmínit například kritiku Lukáše Přechy („Žlutobílý marketing“, *Host*, 9/2009), psanou ještě před potvrzením mystifikace. Přechka proto ve schematičnosti knihy spatřoval zobecňování mediálních zkratk a snahu o „mediální a marketingový humbuk“. Odkazoval se při tom i na některá mediální prohlášení Lan Pham Thi, že to s tím rasismem vůči českým Vietnamcům není až tak hrozné.

Kromě nastavování zrcadla se u Cempírka spekulovalo rovněž o další možnosti: že by krátká kniha podepsaná jménem nepříliš úspěšného prozaika média zaujala

mnohem méně, jestli vůbec, nežli ten stejný text od debutující náctileté Vietnamky. Na obranu *Bílýho koně, žlutýho draka* — ne už tak samotného Cempírka, jehož experiment někoho pobavil a někoho se naopak dotkl — se v tomto ohledu nepřekvapivě semkla porota Literární ceny a někteří novináři. Například Pavel Janáček na svém blogu („Jak jsem dal cenu Vietnamce Cempírkovi“, *blog.aktualne.cz*, 30. 11. 2009) zdůrazňuje, že proces výběru vítěze Literární ceny Knižního klubu je anonymní, text by vyhrál tak jako tak — a navíc už v posudku z počátku jara uváděl, že rukopis mohl klidně napsat i Čech.

Asi nejrozsáhlejší reflexi k celé kauze napsal jeden z jejích hlavních aktérů Zdenko Pavelka v článku „Jak krásná je krásná literatura“ (*Host*, 1/2010). Poměrně dlouhé ohlédnutí se soustředí hlavně na rekonstrukci případu, autorovo detektivní pátrání a paranoii, kterou celá kauza vzbudila mezi některými novináři: vedle PR Denisy Novotné spekuloval například i publicista a spisovatel Ondřej Horák, zdali není Zdenko

↓ Údajná tvář údajné Lan Pham Thi



Foto archiv redakce



Cempírek finanční odměnu za vítězství věnoval vietnamskému krajanskému spolku

Pavelka a s ním i David Žák součástí rozsáhlé konspirace. Lubor Kasal dokonce ještě před odhalením Jana Cempírka spekuloval („Případ slečny Lan“, *Tvar*, 20/2009), jestli *Bílýho koně*, *žlutýho draka* nakonec nenapsal sám Zdenko Pavelka. Ten se proto na obecnější rovině ve svém shrnutí věnuje roli, kterou v příběhu sehrála média. Kritizuje podfinancovanost redakcí, a především těch kulturních, kdy novináři, publicisté a editoři nemají čas věnovat se dílům ze široka a spíše jen přejímají agenturní a tiskové zprávy:

Ano, česká společnost je nemocná. Ještě ne v takové míře rasismem či xenofobií, jak se snažili naznačit některé nadšené pochvaly knížky Bílej kůň, žlutej drak, ale neschopností pravdivé sebereflexe. Češi shodně se svými předky v devátém a dvacátém století dávají najevo výrazný sklon vytvářet falešný obraz světa i sebe sama. Právě to znovu prokázali i v oblasti, která je považována za základ moderní české existence, za konstitutivní prvek Čechů jako novodobého národa — v krásné literatuře.

Někteří komentátoři zase poukazovali na skutečnost, že mystifikace a snaha o zviditelnění k literatuře a umění obecně prostě patří. Překladatelka, publicistka a šéfredaktorka serveru *iLiteratura.cz* Jovanka Šotolová v textu „Lan — anebo Jan?“ (*blog. aktualne.cz*, 28. 11. 2009) připomněla slavný případ Francouze Romaina Garyho, kterému se coby Ěmilu Ajarovi podařilo podruhé získat slavnou Goncourtovu cenu. „[N]apadá mě, jestli bychom na svého vietnamského Čecha, co se tak dokonale vydával za českou Vietnamku,

nemohli raději být pyšní?“ ptá se provokativně Šotolová. Ondřej Nezbeda v *Respektu* („Nechte toho bílého koně běžet“, *Respekt*, 2. 12. 2009) citoval kauzu „falešného indiána“ Forresta Cartera či úvahy Rolanda Barthesa a Milana Kundery o vztahu mezi dílem a autorem. Nezbeda přitom jako jeden z mála kulturních publicistů vztáhl případ Lan Pham Thi k obecnější debatě, kterou tou dobou český literární provoz žil:

Jestli se něco Cempírkovou mystifikací odhalilo, pak jsou to motivy, které recenzenty a porotce Knižního klubu přitahují. Souvisí to i se současnou hierarchií kvalit, které se vyznávají — silnější je momentálně požadavek zásadního a nového tématu, pak teprve kvalita jeho literárního zpracování. Slyšet je to ve volání po „velkém příběhu“, „zásadním tématu“, „velkém románu“.

S tímto názorem souzní i Nezbedovi redakční kolegové Jan H. Vitvar („Autentická hra“, *Respekt*, 6. 12. 2009) a Jaroslav Formánek („Odhalení jako výzva“, *Respekt*, 27. 11. 2009). Ve zkratce je jedno, co se stalo, hlavně že se začalo mluvit o důležitém tématu: rasismu. Už jen za to má Cempírkovi patřit obdiv. A Nezbeda, Vitvar i Formánek přicházejí v obdivuhodné jednotě se stejným závěrem:

„[J]estli Cempírkova mystikace něco odhalila, pak je to hlad českých recenzentů a čtenářů po autentické výpovědi o životě českých Vietnamců. A to je spíše výzva do jejich společenství,“ píše Nezbeda. Pro Formánka by kniha *Bílej kůň, žlutej drak* „[m]ohla být pádnou výzvou „našim“ Romům, Vietnamcům a dalším, aby o životě

s Čechy přinesli opravdu autentickou zprávu.“ „O vietnamské komunitě se teď díky Cempírkovi mluví víc než dřív a záleží jen na ní, jestli vyslyší poptávku a přijde se skutečným románem z vlastních řad, který může Cempírkův pohled potvrdit, nebo korigovat,“ přidává se Vitvar.

Fikční rasismus

Pomiňme zjevný rozpor komentářů, které s odkazem na literární historii dvacátého století odvrhují koncept autenticity a ve stejném odstavci volají po autentických románech z „jejich společenství“ či „řad“. Ve své nejzhuštěnější podobě se tu vyjevuje už desetiletí se táhnoucí debata o vztahu autora, díla a jeho (čtenářské) recepce, která představuje spíše letitý a občas drhnoucí motor intelektuálního provozu než nějaký „problém k vyřešení“. Jen málokdy se však stane, tak jako u Lan Pham Thi a Jana Cempírka, že se v jednom bodě střetne diskuse o autenticitě, autorství či mediální realitě.

Co se médií týče, jedenáct roků, které od ocenění *Bílýho koně*, *žlutýho draka* uplynuly, udělaly ze Zdenka Pavelky tak trochu jasnozřivce a zároveň v jeho hodnocení i optimistu. Odliv peněz z žurnalistiky pokračuje a *fake news*, alternativní fakta, *deepfakes*, konspirační teorie a odstředivky sociálních sítí proměnily náš sdílený audiovizuální svět k nepoznání. A že je česká společnost doopravdy „nemocná rasismem a xenofobií“, se ukázalo jen několik let po Cempírkových pár minutách slávy. Nejprve protiromskými demonstracemi v Duchcově, Chanově a na dalších místech, naplno pak v hysterické reakci zdejší společnosti na uprchlickou krizi v roce 2015.

Vraťme se však do roku 2009 a k diskusi, na níž všichni zúčastnění (tedy až na Zdenka Pavelku) vyzdvihovali, že se konečně začalo mluvit o rasismu a předsudcích. Ať už autentických, nebo takových, „co si Češi myslí, že si Vietnamci myslí, že...“. V tomto ohledu je symptomatické, že se vyjádření vietnamské komunity k celé kauze smršlo víceméně na diplomatické výroky předsedy Česko-vietnamské společnosti



Marcela Wintera, že „Cempírek ublížil Knižnímu klubu, ale pomohl Vietnamcům“ tím, že se o ně média zajímají, a Evy Pechové z Klubu Hanoi, která tlumočila postoj českých Vietnamců takto: „Cenili si toho, že to je odvážná autorka, která se nebojí pojmenovat problémy, jež v soužití Čechů a Vietnamců existují.“ Diskutéri na internetových stránkách Klubu Hanoi (stránky zanikly a fórum nelze dohledat) prý stejně jako jeho členka Tran Thu Hien („Až bude mít úřednice dědu z Vietnamu“, *Orientace Lidových novin*, 3. 10. 2009) ještě před Cempírkovým odhalením sice zpochybňovali zobrazení některých detailů života vietnamské komunity v *Bílém koni*, *žlutém draku*, nakonec si ale podle svých představitelů „cenili“ mediální pozornosti. Jejich reálné zkušenosti a názory, které by mohly přemítání Jana Cempíra a kulturních publicistů nad podobami rasismu dodat patřičných nuancí i kontextu, se do médií vlastně nedostaly.

O rasismu, předsudcích a autentické zkušenosti se tak možná diskutovalo: avšak jenom o těch, které lze vyčíst z *Bílýho koně*, *žlutýho draka*, nikoli o tom historicky, sociálně i mediálně formovaném. A z odstupu se ukazuje, že nakonec šlo především o důvody psát nejprve o atraktivním titulu a autorce, později o ještě atraktivnějším skandálu.

„Novináři o informace z naší strany neprojevují zájem. Přestože situaci považujeme za více než vážnou. Každý den dostáváme zprávy o útocích na naše krajany,“ říkají zástupci z vietnamské ambasády Jáchymu Topolovi. Píše se rok 1990 a v uvolněných poměrech kromě podnikání a umění bují i otevřený rasismus vůči Romům, židům, černochům — a Vietnamcům. Topol se v reportáži „Řetězy, tyče, nože“ (*Respekt*, 8/1990) věnuje vietnamské komunitě, uvězněné ve fabrikách a částečně odsouzené ke kšeftaření, vůči níž se dlouho potlačované napětí v porevolučních měsících projevilo

naplno. Topol mapuje snad stovky násilných napadení, takových, jaké v úvodní scéně *Bílýho koně*, *žlutýho draka* popisuje v roce 2009 Lan Pham Thi. Vietnamci jsou přítom v pasti, k práci v Československu je vážou dohody, do Vietnamu navíc není jak se dostat. Zůstávají a drží se v uzavřené komunitě: podporují se navzájem, jen málo jich umí česky. Pryč jsou doby, kdy přijížděl jejich prezident a Češi je vítali. Zároveň se rodí druhá generace vietnamských Čechů, generace naturalizovaná, vychovávaná v pochopitelné opatrnosti, ale i rostoucí bezpečnosti a materiální jistotě. Generace, která na rozdíl od rodičů pravděpodobně čelí spíše systémovému než otevřenému násilnému rasismu. Lan Pham Thi k této generaci v žádném ohledu nikdy nepatřila. S jedním závěrem všech diskusí o *Bílém koni*, *žlutém draku* lze souhlasit: na pořádné literární zpracování vietnamské zkušenosti v tuzemsku můžeme dál čekat.

Autor je redaktor *Hosta* a *H70*.

(Ad Pavel Janoušek: „Mytologie čtení aneb Spisba o četbě“, *Host*, 4/2020)

Mnoho spokojených čtenářů — smrt Literatury?

Jiří Trávníček



Tak tu máme novou mytologii (nemělo by se říct spíše mýtus?). Nazývá se četba, „současný kult čtenáře a čtenářství“. Takto aspoň soudí Pavel Janoušek. Napsal o tom povídkový článek, dílem hněvivý, dílem rozšafný, dílem nostalgicko-pamětnický, částečně psaný i z pozice vytyčovatele tras a plánovače příštích potřebných studií; a dojde v něm dokonce i na vize: „Kdo ze čtenářomilců by tedy dnes vložil ruku do ohně za to, že si za třicet let ještě někdo vzpomene na Mornštajnovou?“ Největším dílem je to však článek katastroficko-apokalyptický: běda nám, posledním trosečníkům skutečné Literatury, vše upadá, pravé hodnoty zanikají, zážitek z literatury se stále více různí zlotřilci — rozuměj čtenářomilci a mytologové četby — snaží „vykompenzovat počtem spokojených čtenářů, tedy spisbou posluhující četbě“. A na čele toho všeho stojí „velekněz čtenářomilství“ — jistý Trávníček. Dovolme proto této potřežené huse trochu toho polemického zakejhání. Nuže, demytologizujme.

Trochu osobně (životopisně), ale nejenom

Rád bych začal trochu osobní perspektivou, profesně-životopisnou.

Autor této polemiky studoval v době, kdy akademické svobody v jeho zemi byly potlačeny a výuka byla namnoze kontaminována ideologií.

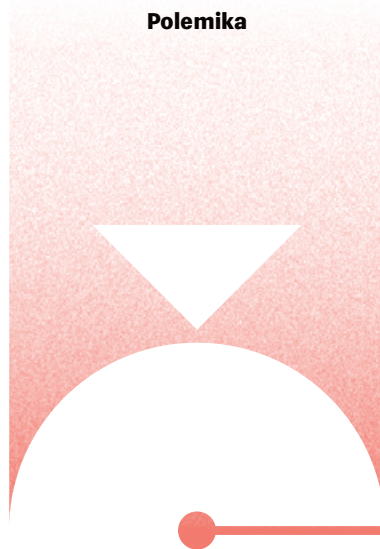
I proto se v dané době uchýlil ke strukturalismu — jako svého druhu obraněmu postoji. Byla to i jistota pevné půdy pod nohama — dílo jako jazyková struktura, to je přece nezpochybnitelné. Byla to však asi víc jistota vzdoru vůči všem možným atakům na díla zvnější, hlavně ideologickým. Už ke konci osmdesátých let, před zánikem socialistické epochy, však tato jistota začala korodovat. Legitimizovat dílo přece nelze jen tím, že ho budeme bránit proti tomu, čím ze své podstaty není. Je třeba nalézt i jeho *legitimizaci pozitivní*. A zde autor této polemiky dospěl ke zjištění, že literatura je entita vztahová, tedy že její identita se děje pouze v komunikaci. Jinak řečeno: na dílo musí být dva — autor a čtenář. Jeden bez druhého neexistuje („Vždycky když píšete, už je tam čtenář.“ — Isaac Bashevis Singer). Zde už strukturalismus půdu pod nohama nenabízel, neboť pro něj měl čtenář hodně špatnou pověst — jednak přichází zvnější, jednak přichází přinejlepším jako ten, kdo má povinnost pouze realizovat to, co mu dílo svou strukturou předepsalo. Žádnou osobní iniciativu, natož právo na vlastní kontext nemá. A byla zde ještě další pochybnost: nejsou všechna ta „sémantická dramata“ básnických či narativních struktur, třebaže i podmanivá a intelektuálně brilantní, tak trochu dramaty umělými? Kdy a jak k nim dochází? Nejde jen o pohodlné spekulace od zeleného textostředného stolu? Neměli bychom se přece jenom přenést více k dramatům, jež nabízí samotná komunikace, a tedy daleko

blíže ke čtenáři, zejména tomu empirickému? Vypravit se za ním a získat svědectví přímo od něj? A tam, kde nejsou, alespoň pátrat ve svědectvích nepřímých. Tedy: otevřít se sociálnímu rozměru literatury. To teprve on poskytuje literatuře perspektivu celku a úplnosti.

A tak se ze strukturalisty v obraněm postoji proti ideologii postupně stal čtenářolog. Přitom to není ani tak změna paradigmatu, jako spíš změna těžiště; ba možná ještě spíše: hledání co nejuplněji perspektivy. Čtenářolog přece nehlásá „všechnu moc čtenáři“ či „nic než čtenář“. Čtenářolog pouze důsledně trvá na tom, že oním celkem, od něhož lze odvíjet vše další, je komunikace, tedy nikoli pouze dílo a pouze autor. Navíc optika čtenáře je jako jediná úplná — jsou v ní přítomny všechny tři instance. Čtenář čte *něco* (dílo), co napsal *někdo* (autor). Textostředného strukturalistu první a třetí instance zajímat nemusí, ba možná ani nesmí. Věří v čistou jazykovou podstatu díla, v jeho tvárnou autonomii. Tím se však uzavírá do velké iluze. A to této: jako by dílo své významy emanovalo samo ze sebe, jakýmsi sémantickým samozázelem. Tato pozice je nehájitelná.

Roman Ingarden, který si nemohl — jako fenomenolog — otázku čtenáře a jeho vědomí nepřipustit, tak učinil docela mazaně: dal mu v díle k dispozici takzvaná místa nedourčenosti, tedy prázdné plošky, které „nevybarvil“ autor (barva vlasů hlavního hrdiny, detaily šatů a tak dále). Čtenář je tedy taková trochu hyena dojídací to, co z kořisti zanechaly velké šelmy (rozuměj: autoři). Kostnická škola už čtenáři dává větší prostor — je to horizont očekávání. Psaní se děje s ohledem na něho, v možnostech dané dobové komunikace. Dobrá teoretická myšlenka, ale bohužel se Kostnickým nepodařilo pod jejím vedením a jejím rozpracováním napsat žádné dějiny literatury, což se stalo později i jedním ze zdrojů kritiky. Hans-Robert Jauss utekl do teoretizující hermeneutiky, Wolfgang Iser do antropologie. Skutečným bodem zlomu je podle mého až britská škola *cultural studies*: pro vnímání díla nejsou podstatné jen jeho jazyk, téma, styl, žánr, ale také socio-kulturní podmínky toho, kdo dílo přijímá.





Čtenář (obecně vnímatel) tak v britské koncepci dostává svobodu, jakou dříve neměl, ale současně také vědomí, že je to svoboda podmíněná, a to hned dvakrát. Jednak tím, co k němu vysílá autor, jednak svými podmínkami, paradigmatickým vlastním kultury. Jsou to dvě důležité pojistky proti vnímatelskému subjektivismu ve stylu „kolik čtenářů, tolik děl“.

Mytologie čtení — co to je?

Nějak se mi v Janouškově článku nedaří rozumět tomu, co jeho autor považuje za „mytologii čtení“. V jednom místě píše, že jde o novodobou iluzi, bublinu, která stejně jako ty předchozí splaskne, takže vlastně nic nového; jinde však píše, že jde o „program zásadního obratu“, kterým se rozumí „žal nad oslabenou schopností literatury být jedinečným zážitkem“. Takže přece jenom něco podstatně nového? Ještě jinde zase soudí, že tato mytologie bude v blízkou budoucnost naplněna umělou inteligencí, a to „k plné radosti všech mainstreamových adresátů“.

Pokud to z výše uvedeného není patrné, tak by se v tomto okamžiku mělo říct, že ona „mytologie čtení“ je jednak podnikem dost starým (o účinku díla přemýšlel již Sókratovými ústy Platón ve *Faidrovi* a *Ionovi*), jednak podnikem dosti samozřejmým. Stačí pouze brát vážně literární komunikaci. A děje se snad literatura někde jinde než mimo ni? Pavel Janoušek nám inscenuje protiklad čtení a originality díla (to už ostatně kdysi učinil Roland Barthes: text psatelný versus text čitelný), čemuž lze snad rozumět programově — jako gestu romanticko-modernistickému: umělec proti davu, jedinečnost proti mase. Podíváme-li se na tento protiklad blíže, je to protiklad nesmyslný či přinejmenším sporný. I jedinečnost, která pohrdá čtenářem, je *de facto* jen jinou čtenářskou maskou. Takovou, která se dovolává něčího souhlasu, v tomto případě souhlasu jakési vyvolené menšiny proti domnělé většině. I ona touží být komunikačně uznána; bez toho by neexistovala. Čili i její *modus operandi* není možný jinde než v rámci jisté „čtenářské komunity“, těch, kteří na tuto „hru“ (Janouškovy

oblíbený koncept) jsou ochotni přistoupit. Přitom daná maska může být někdy daleko větší manýrou než ta, která má podobu zavedeného mainstreamu; příkladem buďtež x-té nálevy postmoderny s jejími meta-meta-metanaracemi. Autor zaujatě píše o jedinečných dílech, která „jsou výrazem individuální touhy proniknout pod povrch jevového a zajímavě vyjádřit něco podstatného a nového“. Hezké, kdo by něco takového nechtěl, ale domyšleno do důsledků je to iluze. Komunikačně vzato je to nemožné, neboť *intence* (záměr vyjádřit něco nového) nemůže existovat jinak než jako *konvence*. I o ní musím někoho — v rámci „čtenářské komunity“ — přesvědčit. Za použití Janouškova slovníku: i ona musí nabýt podoby nějaké „mytologie čtení“, civilněji řečeno: i ona musí být někým legitimizována. Kým asi?

Protiklad skutečná hodnota (originalita) versus čtení (čtenářomilství, mytologie čtení), kterou tu Janoušek sugeruje, je — klausovsky řečeno — falešná a prázdná. Čtenáře nelze stavět proti dílu (a jeho originalitě), neboť je to právě on, kdo ho (ji) v komunikaci vykonává, opatrněji řečeno: spoluvytváří. Sám Janoušek ostatně píše — a pozitivně — o „kolektivní paměti“. Škoda jen, že nesestoupil o patro níž a nezeptal se, kdopak tuto paměť asi tak udržuje při životě. Snad někdo jiný než „čtenářská komunita“? Nebo na to stačí instituce jako škola, muzea a čítanky? Tak jako tak se musíme i tady ptát po legitimizaci. A na ni nestačí, že dílo pouze existuje ani že se objevuje v seznámkách

povinné četby a v čítankách. Já sám bych si už ani nedokázal vzpomenout, co v nich od druhého stupně dále bylo, protože jsme je — díky nápaditým učitelům — nepoužívali. Čítanky si tedy pamatuji jako čtenářsky mrtvé.

Argumentem není ani „počet spokojených čtenářů“, čili množství prodaných výtisků, jestli tomu správně rozumím. V Janouškově pojetí to má být podle všeho argument proti hodnotě díla. Považoval by Pavel Janoušek za pokleslý mainstream Kafkův *Zámek*? Měl by, protože v západním Německu šlo v roce 1958 o jednu z nejprodávanějších knih; v následujícím roce by stejný osud postihl *Plechový bubínek* od Günthera Grasse. Nebo: Fowlesova *Francozova milénka*, vyprávěcky rafinovaný román, lehce parodující viktoriánskou dobu, čímž i vyžadující docela zběhlého čtenáře — a představte si, ve Spojených státech amerických to byl v roce 1970 druhý nejprodávanější titul. Nebo rok 1964: na prvním místě najdeme sice *spy fiction* od Johna le Carrého *Špión, který se vrátil z chladu*, ale na třetím místě je *Herzog* od Saula Bellowa, mnohovrstevnatý román s rozpracovanou introspekci, přičemž tento román si danou pozici udržel rovněž v roce následujícím, zatímco Le Carrého *Špión* zmizel z bestsellerové scény. A tak dále. Podle Pavla Janouška máme v případě Bellowova románu co činit s typickým „uspokojovatelem mas“, jehož sláva je pomíjivá. Možná by vzal na milost i Alenu Mornštajnovou, již tak blažovaně pohrdá. Její smůlou totiž je, že se tolik prodává a čte. Fujtabl, tohle nám přece dobrá literatura nedělá.

A na závěr ještě jedna osobní otázka: Pavle (promiň to tykání, ale známe se už asi třicet pět let), když tak pohrdlivě píšeš o počtu „spokojených čtenářů“, znamená to, že ty sám spokojeným čtenářem být nechceš? Netoužíš po tom, aby ti literatura přinášela radost, potěšení a bavila tě? Nebo ses nám dal na čtenářský masochismus? A pokud ano, dal ses nám tam jen tak z vlastního potěšení, nebo v rámci boje proti čtenářomilcům?

**Autor je literární kritik
a čtenářolog.**



Vít Cimbura, *Starý Most*, 1974



Vít Cimbura, z cyklu *Pražské chodníky*, 1974



zatáčky a okliky

1.
Tělo jako měkká usměvavá schránka na tekutiny a menší
pevná tělesa.
Sbírka tuláků se zvětšuje, tělo přijímá cizí tělíska.
Celé to spolupracuje, dokonce když přivírám oči.

Všechny nové tváře se začínají navzájem podobat,
ještě než nestihnu pojmenovat barvy. Opakuji si je už nyní,
pro každý případ. Zvíře chycené do klece
oplakává budoucí čas. Na konci cesty
stojí masivní pomník, drsný na dotek.

2.
Předpověď anebo ukazatel, a možná to jsou synonyma.
Místo map sbírám sny, divné obrazy skleněných domů
a vypadávajících zubů, které potom tahám po kapsách.
Nenechávej stopy ani drobký, říkala.

Ukazatel je uvnitř teplý,
slibuje nudný ráj plný mléka.
Vypravěč je příliš upovídaný,
ale příjemný na dotek.
Dotyk utiňuje akci.
Ulicí kráčí mladší sny.

cyklické děje

Pánové za sklem regulují řeku, ve slepé uličce vykvetl úplněk.
Co dělá muž se srpem? Klopýtá o stéblo.

Město plné cizoty zve posunky,
uvádí cenu za přijetí daru, provizi za rozkvět,
doplatek ke kvetení.

Hodilo by se něco skutečného, živý společník
anebo aspoň zvířátko. Našlo by posluchače,
usedlo by na krajíček tvé staré houpačky.

než začnu znovu létat / musí uplynout trochu času

Jak nakreslit *kdy* anebo *potom*? Nevím, ale intenzivně
myslím na teplo.
Zdály se mi velké medúzy vyhozené na odřené pobřeží.

Ne, nikdy jsem neměla sestru, ale bolí to symetricky.
Symetrie může být z estetického hlediska uznána
za hodnotnou.

(tenhle verš je plný skvrn a odřenin)

Přání nahrazuju důkazy. Něco tu klíčí. Úsměv se
neslyšně mihne
a změní se v rovnoběžné, avšak stále čitelné linie.
Nabarvím je na tmavo. Neboj se dívat.

Klíčky mají hořkou chuť. Nosím tu hořkost v náručí,
jinak neusne.
Polož mi dlaně tam, kde nás to bolí. Tady se rozchází naše
společná paměť.

Před námi je stěna z oken, pozor na hlavu.
Bylo mi věštěno ze sedliny kávy uvařené na východní
způsob,

z tvarů růžové sraženiny.
Nikdo už nespátril vyvrhnuté na břeh medúzy.

Přeložila Marie Iljašenko.

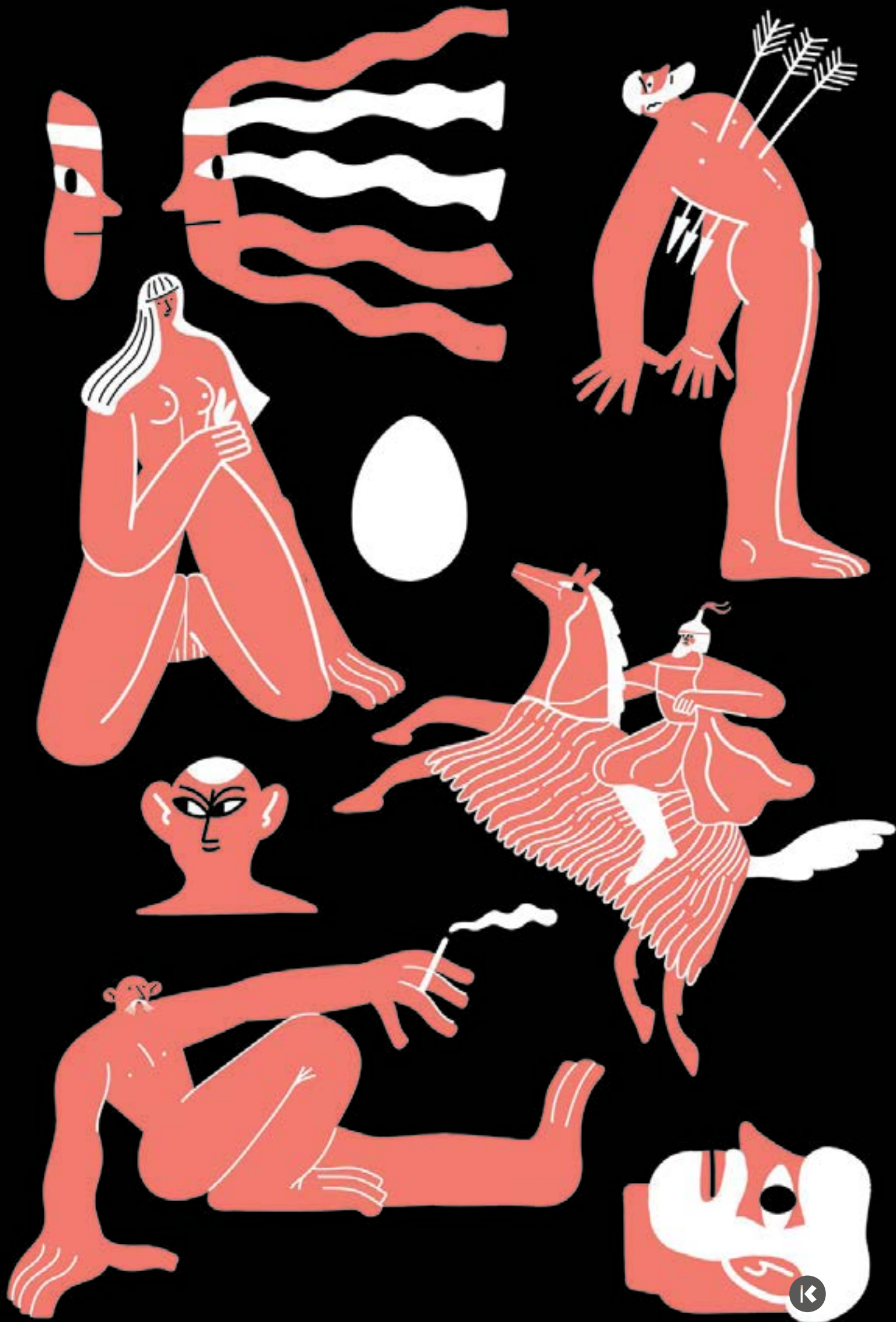


Téma Orhan Pamuk

Ilustrace Barbora Idesová

Když Orhan Pamuk v roce 2006 obdržel Nobelovu cenu za literaturu, vyvolalo to v Turecku pořádné pozdvižení. Byl prvním oceněným Turkem v dějinách, národ na něj mohl být pyšný. Jenže v té době zároveň chodil po Istanbulu s bodyguardem, protože byl tak trochu *persona non grata*. Co teď s tím? A co s jeho romány na pomezí tradičního vyprávění a postmoderny?





Jak se Istanbul dostal na mapu
světové literatury

Hledání ztraceného města



Petr Kučera

Rok předtím, než Orhan Pamuk získal Nobelovu cenu za literaturu, v únoru 2005, otiskl *Das Magazin*, nedělní příloha švýcarského deníku *Tages-Anzeiger*, rozhovor s autorem nadepsaný „Nejvíce nenáviděný Turek“. Pamuk však není jen nenáviděný, je také obdivovaný, překládaný a hojně interpretovaný. V Argu nedávno vyšel jeho obsáhlý román *Cosí divného v mé hlavě*, vhodná příležitost podívat se na Pamuka vcelku.

Ve zmíněném rozhovoru z února 2005 si Pamuk pustil pusu na špacír a opřel se hned do dvou v Turecku tabuizovaných témat: genocidy Arménů a konfliktu s kurdskými separatisty. V podstatě neřekl nic jiného, než že vyčíslil obrovské ztráty na životech, jež Arméni utrpěli za první světové války a Kurdi téměř o sto let později během brutální války na východě země. Rozhovor byl promptně přeložen do turečtiny, jaksepatří přifouknut bulvárem a vzápětí se rozjela bezprecedentní pomlouvačná kampaň. Ještě týž měsíc byly na Pamuka podány dvě žaloby pro hanobení národa. V březnu kurdští mladíci při oslavách příchodu jara (*nevruz*) spálili v Mersinu tureckou vlajku. Turečtí nacionalisté incidentu využili jako záminky k pochodům za „vyjádření úcty vlajce“ a v Bileciku za účasti dvou poslanců parlamentu pálili vlajky separatistické Strany kurdských pracujících (PKK) spolu s Pamukovými knihami a mávali transparenty odsuzujícími jedním dechem teroristy i Pamuka. O dva dny později, 29. března, vydal přednosta okresu Sütçüler (provincie Isparta) Mustafa Altınpınar nařízení, aby všechny knihovny a knihkupectví prošly své fondy a našly a zlikvidovaly Pamukovy knihy. Absurdita dosáhla vrcholu, když se zjistilo, že žádá z knihoven ani knihkupectví v okrese Pamukovy knihy nevede.

Byť bylo proti Altınpınarovi zahájeno řízení pro zneužití pravomoci a žaloby proti autorovi byly zamítnuty, pokračující protesty, pálení fotografií a výhružky smrti přiměly Pamuka, aby se raději na dva měsíce uklidil do Londýna a New Yorku. Jenomže po návratu do vlasti ho čekalo nemilé překvapení: státní zástupce na něj podal v istanbulském Şişli další žalobu pro „urážku turectví“. Tento proces Pamuka psychicky i fyzicky velmi vyčerpal. V jeho rodné čtvrti na něj zfanatizovaný dav cestou k soudu řval „zrádce“, házel po něm vajíčka a rozbil mu okénka u auta. Žaloba byla sice v lednu 2006 pro formální pochybení soudem zamítnuta, ale Pamuk si poprvé uvědomil, jak je pro něj půda v Turecku horká. Od té doby ho již bylo v milovaném Istanbulu zřídka možno spatřit bez doprovodu bodyguardů.

Jak je možné, že se autor, který je povahou spíše introvert, žije skoro výlučně literaturou a stále postuluje právo umělce na tvorbu v ústraní, stal předmětem natolik zpolitizovaných debat? Ve společnosti hluboce rozdělené politickým děním a ideologiemi, neustále se potácející mezi pokusy o demokracii a propady do autoritativní a ve veřejném prostoru stále více okupovaném nacionalismem a konzervativně-náboženskými představami se i z toho nejméně společensky angažovaného autora rychle stane veřejný intelektuál, jehož veškerá slova jsou vykládána politicky. A získá-li si autor jakés takés světové renomé, národovci z něj obratem udělají agenta cizích mocností, kryptožida či skrytého Arména, snažícího se zničit turecký stát.

Nebylo to poprvé, kdy se Pamuk vzdor svému odporu k politice vyjádřil k věcem veřejným. V roce 1989 patřil spolu se spisovatelem Yaşarem Kemalem a Azizem Nesinem k prvním intelektuálům z muslimských zemí, kteří se vyslovili proti Chomejního fatwě na Salmana Rushdieho. S rostoucí mezinárodní proslulostí se pak tu a tam vyjádřil ke svobodě projevu, pro vstup Turecka do Evropské unie a ke kurdské otázce. Teprve kypící frustrace kemalisticko-nacionalistických kruhů z demokratizačních reforem, liberalizace společnosti, jež Erdoğanova Strana spravedlnosti a rozvoje (AKP) prvních pár let po svém drtivém vítězství ve volbách roku 2002 prosazovala, a zrychlení přístupových jednání Turecka s Evropskou unií učinily z Pamuka — tehdy již nejvýraznější tváře turecké inteligence na Západě — hromosvod, na němž se mohly vybit. Od procesu a kampaně proti Pamukovi si nacionalisté mimo jiné slibovali narušení, či přímo zrušení jednání o vstupu Turecka do Evropské unie. Nobelova cena jim pouze dodala další střelivo: tuto cenu si prý, jak shodně psala řada pravicových i levicových deníků, Pamuk nevysloužil za své brilantní literární dílo, ale za to, že se zaprodal Západu a házel špínu na Turecko. O „analýzách“ dokládajících, že Pamuk je pouze velký plagiátor, píše tak, aby se zavděčil západním čtenářům, neovládá

tureckou gramatiku a stylistiku a vlastně ani není Turek, by se dala napsat samostatná esej.

Dělník románu

Přitom jedině, co si Pamuk evidentně bytostně přeje, je číst a psát romány a trávit čas dlouhými procházkami po milovaném Istanbulu. Umění románu se pro něj stalo novým náboženstvím. Od svých dvaadvaceti let, od roku 1974, prakticky nic jiného nedělá, nikdy se ničím jiným neživil. Po studiu na anglofonním gymnáziu Robert College byl rodiči *de facto* donucen zapsat se na architekturu na Istanbulské technické univerzitě — tehdy ještě pevně věřil, že z něj bude malíř —, studium však nedokončil. Sny o tom, že jejich syn bude pokračovat v rodinné tradici a stane se z něj inženýr, se rozplynuly. Pamuk přešel alespoň na žurnalistiku na Istanbulské univerzitě a stihl si zde s velkým sebezapřením udělat bakaláře (1976) i magistra (1979). To již ale většinu času trávil doma čtením a psaním. Nebyly to šťastné časy: otec s matkou se po vleklých hádkách rozešli a jeho starší, úspěšnější bratr Şevket, s nímž Orhan jako dítě tvrdě bojoval o přízeň matky, neustále marně soutěžil a jemuž měl podle turecké tradice prokazovat úctu, ačkoli byl od něj věčně bit (postavy většinou zlomyslných a násilnických starších bratrů se linou téměř všemi Pamukovými texty), získal stipendium na Yaleově univerzitě a později se dostal na Berkeley — čili opět zářil vedle „ztroskotaného“ umělce Orhana. Nezaměstnaný, do sebe uzavřený Orhan zůstal sám s matkou v malém bytě v Beşiktaşi, oba mrzutí, frustrovaní a vylévající si zlost v nekonečných hádkách; Orhan kouřil jednu cigaretu za druhou, hodně pil a ponocoval. Introvertní mladík žil ve světě fiktivních postav svých milovaných románů (kdo zná jeho eseje, ví, že o ničem nedokáže mluvit vášnivěji než o tom, jak donekonečna četl Faulknera, Woolfovou, Dostojevského, Tolstého, Manna, Prousta, Hamdiho Tanpınara či Oğuze Ataye). Současně pracoval na svém prvním románu, jemuž dal pracovní název *Tma a světlo* (*Karanlık*



ve *İşık*, v analogii k Faulknerově *Hluku a vřavě*).

Už zde jsou narýsovány první obrysy toho, co se později stane pro Pamukovy texty typické. Jednak sahá k historii vlastní rodiny, kterou v dalších textech vlastně pořád dokola přepisuje, prohlubuje a zvrstňuje — socio-psychologický rámec vyrostlý z autobiografického prostoru jeho rodiny / domova / „rodné ulice“, jenž obsahuje také komunikativní paměť tří generací, s nimiž vyrůstal, vytváří hranice jeho percepce a reflexe vlastního místa ve světě. Vychází přitom z přesvědčení, že základní paradigmata jeho vztahu k sobě samému a ke světu byla pevně dána v klíčových fázích dětství a raného dospívání a pak se již jen obměňují, doplňují, uvádějí do nových souvislostí. V příběhu o tom, jak patriarchální hlava rodiny, podnikavý, nápaditý Cevdet, získá na přelomu století značný majetek stavbou železnic, ale jeho marnotratný, neschopný syn Refik veškeré rodinné jmění rozhází a vnuk Ahmet pak sní o tom, jak zachrání rodinnou čest tím, že se stane velkým umělcem, snadno rozeznáme příběh Pamukova dědečka a otce i jeho samého. Tyto postavy zároveň fungují zástupně jako představitelé tří klíčových generací v moderní historii Turecka, pozdně osmanské, raně republikánské a generace vyrůstající v postkemalistické druhé republice po vítězství Demokratické strany v roce 1950. Rodinná mikrohistorie je zde synekdochou makrohistorie: každý „soukromý“ detail odkazuje ve zkratce na aspekty a linie transformace osmanské říše v republiku a proměny republiky za studené války, je ilustrací „velké historie“. Popis předmětů v bytě, zmínka o způsobu oblékání, záběr na tržiště — nic z toho není bezúčelné, nýbrž je to

miniaturou větších změn a vývojových tendencí, patří to do pečlivě budované románové stavby, kde prakticky žádný „kámen“ není navíc.

Pamuk pro román posedle prováděl rešerše, procházel staré novinové články, výtisky časopisu *Demiryol* (Železnice) z dědečkovy sbírky, populární romány třicátých let a paměti osmanských pašů. To vše se pak v díle objeví jen v náznaku, zastrčeno v dialogu či je to jaksi mimochodem nadhozeno ve vedlejší větě dlouhého souvětí. U řady Pamukových „realističtějších“ románů, jako je právě jeho prvotina nebo *Tichý dům*, *Muzeum nevinnosti* či nověji *Cosí divného v mé hlavě*, má čtenář nezřídka dojem, že jsou psány lehkou rukou, že autor vlastně jen převyprávěl část rodinné historie a popsal Istanbul, ale přitom za nimi stojí měsíce a léta pečlivého studia reálií; v tom má v sobě Pamuk něco z autora devatenáctého století.

Je obdivuhodné, s jakou disciplinovaností se Pamuk už ve dvaceti letech vrhl na psaní románů. Pevné návyky při psaní mu zůstaly dodnes. Ač se nestal inženýrem, pracuje, jak poznamenal ve své jinak nepřilíživě podané biografii Michael McGaha, „s disciplínou, přesností a pečlivostí inženýra“. Své texty si puntičkářsky rozplánovává, musí již na začátku vědět, kolik bude mít kniha kapitol, co se má v které kapitole objevit, jakou „architekturu“ bude text mít. Rád o sobě tvrdí, že je úředník: ráno vstane do práce, jde do své pracovny a první tři až čtyři hodiny věnuje pouze psaní. Pak vyřizuje administrativu, odpovídá na e-maily a dopisy a následně se věnuje rešeršim a přepracovává napsané. V pracovně — dnes v krásném bytě s výhledem na Bospor — tráví až deset hodin denně. Texty píše zásadně propisovačkou do kroužkových

bloků (zelená propisovačka hraje významnou roli v *Černé knize*), často si po okrajích i na celé stránky kreslí propracované kresby („vizualizovat svět slovy“, jak to malíř dělá obrazy, je něco, o čem Pamuk často píše ve svých esejích; malůvky mu slouží jako pomůcka, aby si dění dokázal lépe představit).

Ač je většina jeho textů zrádně autobiografických — zrádně tím, jak otevřeně a ironicky se jako autobiografie tváří —, jakýkoli rozhovor s Pamukem se téměř vždy stočí k románům nebo románovým postavám. To, co prozradí o sobě, je začasté nezajímavé, záměrně nudné nebo jsou to klišé, standardní věty, jež má Pamuk vždy po ruce a neurvale jimi odbývá novináře (Jak jste se dostal k psaní? — Mezi sedmi a dvaceti lety jsem chtěl být malířem, ale pak se mi v hlavě uvolnil šroubek a já se stal romanopiscem. — Tuto odpověď dal Pamuk snad už stokrát). Dalo by se říct, že Pamuk je „dělníkem románu“ nebo že literatura je pro něj jakési náhražkové náboženství, něco, co Friedrich Schlegel nazval *Kunstreligion*: „Romanopisectví je buď všechno, nebo nic. Takto fundamentálně jsem k románu vázán. [...] Tento svět, jež sdílím s ostatními věřícími spisovateli, jako je Kundera nebo Llosa, je pro mě něčím jako mystickým řádem,“ řekl v roce 1995 v rozhovoru pro deník *Milliyet* a dodal:

Ten druh literatury, jemuž jsem se naučil od modernismu a který též nese stopy naší súfijské kultury, je určitou formou „bohoslužby“. Literatura je posvátná, a nakolik texty zobrazují vnější svět, natolik nesou i svatozář utvořenou z uzavřenosti do sebe sama, ze své vlastní vnitřní bohatosti.

I ve chvílích, kdy mu nikdo nevěřil, své přesvědčení o „posvátnosti“ romanopisectví neztrácel. Psaním si zpočátku nic nevydělával, na vydání své prvotiny musel několik let čekat, rodina, na níž byl finančně závislý, ani nedoufala, že se jako spisovatel prosadí, a vlastně se za „divného“ syna-budížkníchemu tak trochu i styděla. Snad jen bohémský otec

**Psaní je ontologie.
V Novém životě existují
hlavní hrdinové
jen natolik, nakolik
„přepisují“ knihu**





spatřoval v synovi své nerealizované literární ambice a v psaní ho podporoval, dokonce mu i sebejistě předpověděl nobelovku, jak Pamuk píše v krásném proslovu „Otcův kufr“, předneseném při přebírání ceny ve Stockholmu. Navzdory nevěře i posměchu okolí Pamuk trpělivě pracoval na druhém románu (politickém románu, který nikdy nedokončil) a třetím románu, *Tichém domě*, byť mu ještě nevyšel ani jeho první text a naděje, že literaturou prorazí, byla kvůli politické situaci po puči v roce 1980 ještě horší než dříve. Vnitřně se stylizoval do role súfijského učeníka, který s velkým sebeodříkáním a v samotě kontemplanace prochází jednotlivými stupni na cestě k „osvícení“, splynutí s božskou podstatou. A tak jako súfijský učeník přitom imitoval a zvnitřňoval metody svého mistra (v Pamukově případě velmistra moderního románu): imitace a rozplynutí se v jiné existenci, převzetí jiné identity patří snad k nejčastějším motivům pamukovského románu.

Vzory a prameny

Psaní se u Pamuka jako forma rituálu stalo pevnou součástí textů.

Psaní je ontologie. V *Novém životě* existují hlavní hrdinové jen natolik, nakolik „přepisují“ Knihu. Bez oné Knihy — o níž nevíme prakticky vůbec nic — nemá život žádný smysl a současně existence-neexistence této Knihy činí život nesmyslným, neboť ani sebepečlivější pátrání nás k jejímu zdroji nikdy nedovede a ona sama neposkytuje žádná vodítka k interpretaci; náhodnost a setrvačnost existence bez tázání se snad jeví jako vysvobození, jako snesitelnější než ponoření se do stránek Knihy. V *Černé knize* je sloupkař Celâl, poloviční bratr hlavního hrdiny Galipa, přítomen jen svými texty, existuje pouze v procesu psaní a Galip po něm a své ztracené ženě Rüye („snu“, možná jakési alegorii umělecké múzy — sama je vášnivou konzumentkou a překladatelkou detektivek) pátrá skrze texty a „znaky“ roztroušené všude po městě, znaky, které v nekonečném zřetězení významů odkazují jen k dalším znakům a ztěžují interpretaci světa. Svět je nám přístup jen jako text, ale je to takřka nečitelný palimpsest napsaný v písmu, jež málokdo dokáže rozluštit. To, co Pamuk ve své esejí vydává za „rozkoše četby románu“, totiž hledání jakéhosi „středu“ textu, jakési

skryté „pravdy“, se pro Galipa z počáteční hry stane noční můrou. Jakmile Celâlovy články přestanou vycházet, je Celâl mrtev a s ním umírá i „múza“ Rüya. Smrt jednoho textu rodí ovšem nový text — Galip zaujímá Celâlovo místo a píše jeho text. Autor je tak prakticky nepodstatný a zaměnitelný:

Tento svět, kde vše napodobovalo vše, kde veškeré příběhy a lidé byli imitací a originálem něčeho jiného, než čím sami byli, a kde všechny příběhy vedly k dalším příběhům, začal spisovateli po čase připadat tak skutečný, až si pomyslel, že příběh o natolik „zjevné“ skutečnosti nikoho nepřesvědčí, a rozhodl se vstoupit do světa neskutečného, o němž mu bude potěšením psát a čtenářům rozkoší mu věřit. (Černá kniha)

Umění parafráze je pro románového Celála „jediná skutečná dovednost“.

Proto Pamuk s gustem odhaluje své literární vzory a prameny, z nichž přebíral nebo jimiž se inspiroval, buď přímo v textu, nebo v tom, co sám považuje za fascinující „metaliteraturu“ — v předmluvách, rozhovorech, esejích. Stejně jako přebujelá vášeň pro



epigrafy je to součást jeho románové strategie. Vřazuje se tím vědomě do určité literární tradice. Ta evropská je jaksi samozřejmá, otevřeně vyslovená, v mnoha statích reflektovaná. Méně zřetelná a mnohému západnímu čtenáři nedešifrovatelná je na rovině motivů, formy, epizod, tropů, analogií, symbolů — třeba v *Černé knize*, *Novém životě*, *Jmenuji se Červená* nebo *Rusovlásce* — cílená snaha integrovat do textu klasickou islámskou literaturu. Aluze na klasické texty, užívání biblických motivů, variace na příběhy antické literatury, to je v moderní evropské literatuře přirozené a přítomné prakticky od začátku; avšak v zemi, která dědictví vlastní minulosti od konce devatenáctého století svědomitě vytěsňovala (ještě velikáni turecké literatury jako Yakup Kadri Karaosmanoğlu

či otec turecké moderny Öğüz Atay raději užívali biblických a antických motivů!), musí Pamuk pracně rehabilitovat arabské milostné romance, příběhy perské *Knihy králů*, koranická podobenství či osmanské mystické alegorie, aby je následně přioděl do nového hávu a dal čtenáři „ochutnat“ v kontextu moderního románu. S tím souvisí i Pamukovo nadšení pro modernisty zesměšňovaný a odmítaný koncept kontinuity a normativní poetiky, jenž utvářel tureckou literaturu do konce osmnáctého století: klasická osmanská literatura nic jako pojem „génia“ neznala, svévolné výbuchy kreativity a objevování novosti v tom smyslu, jak to chápeme dnes, považovala za primitivní, nekultivované studium, čpící nedostatkem znalostí. Jednotlivá díla se měla jako další kroužek vřazovat

k řetězu děl již stávajících, přidávat nové aspekty, cizelovat klasické formy a obsahy, ne řetěz přetrhávat nebo si hledat vlastní cesty. V tomto ohledu si nápodoby a přebírání — jistých forem plagiátu — naopak vysoce cenila. V *Černé knize* Pamuk cituje svého oblíbeného Şeyha Galiba, velikého básníka konce osmnáctého století, který o svém díle pravil, že jeho „tajemství“ (čili obsah, motivy, hlavní linie) převzal z Rúmího *Mesnevi*, jež ale, jak víme, zase bohatě čerpá z Attára a ze Sanáího (románový Celâl označuje *Mesnevi* za „plagiát od začátku do konce“), kteří opět navazují na starší mystickou tradici, a tak dále *ad infinitum*. Otázka originality a odvozenosti se u Pamuka nicméně nevztahuje jen na psaní, ale i na samu lidskou existenci. Skoro až inflačně se v jeho textech objevuje motiv záměny osobností a volně se prostupujících, neohraňovaných identit (Celâl a Galip a nepřeborná řada dalších postav v *Černé knize*, Hodža a Benátčan v *Bílé pevnosti*, Osman a Mehmet/Nahit v *Novém životě* a tak dále). Šílených rozměrů dostává snaha být stůj co stůj svůj v příběhu prince Osmana Celâlettina v *Černé knize*, který za cenu vlastního života doslova bojuje za to, aby si uchoval ryzí podstatu, snaží se izolovat a oprostít od všeho, co by ho mohlo ovlivnit — od lidí, věcí, knih —, a samozřejmě zákonitě pohoří a umírá.

U Pamuka se ono typicky postmoderní tázání po originalitě umění a jeho přeměna v kreativní hru s intertextualitou zdá být o krapet vážnější, zbavené — byť ne zcela — oné někdy až cynické postmoderní ironie a parodie. Vážnost mu propůjčuje fakt, že otázka nápodoby je v Turecku téma též sociální a politické — s hlubokým dopadem na utváření moderní turecké společnosti — a vyvstala již na konci devatenáctého století v souvislosti s tím, co se později začalo nazývat „pozápádňováním“ (*garphlaşma* či *batılaşma*). Samotný román byl v druhé polovině devatenáctého století do osmanské říše — mezi turkofonní elity — „importován“ spolu s evropskými formami poezie a dramatu jako jedna z mnoha dalších technologií, které měly zemi napomoci v dosažení „stavu současné civilizace“, jak se



tehdy říkalo. To vše bylo mezi literáty provázeno úzkostnými snahami vymanit se z průměrnosti, provinčnosti a neoriginality společnosti a současně nezabřednout do pouhé nekreativní nápodoby Západu. Jak velmi trefně napsal literární vědec Orhan Koçak:

Vstoupil-li turecký spisovatel do oblasti každodenního života, byl odsouzen k lokálnosti bez ideálů, a když vstoupil do oblasti ideálů, ocitl se zase na poli cizích přání, vypůjčených tužeb a imitovaných snů. V prvním případě se volky nevolky jednalo o chybný obzor, triviálnost; v druhém případě šlo o imitaci a přejatost.

Možná že Pamuk je důkazem toho, že dá-li se tomuto tápání a nejistotě hlas, může vzniknout světová literatura.

Mezi životopisem a městopisem

Jak již bylo naznačeno na začátku, velká část Pamukovy románové i esejistické tvorby je široce pojatou „autobiografií“, v níž se určité postavy, témata, příhody objevují stále znovu a jsou zjemňovány, zpřesňovány, usazovány do jiných souvislostí. Počínaje *Cevdetem a jeho syny* po *Muzeum nevinnosti* a zčásti i *Cosí divného v mé hlavě* jsou tyto texty někdy lépe, někdy hůře maskovanou kronikou Pamukovy rozvětvené rodiny, z níž vyrůstá jakási biografie celého Istanbulu.

Pamuk se dlouhá léta prakticky nehnul z rodinného činžáku ve čtvrti Nişantaşı, pětipatrového Pamuk Apartmanı, v němž po vzoru osmanských panských domů (konaků) každá větev rodiny obývala jedno patro, a z toho autobiografického prostoru pozoroval a zachycoval proměny města. V *Istanbulu* píše:

Existují spisovatelé jako Conrad, Nabokov nebo Naipaul, kteří s úspěchem dokázali změnit jazyk, kulturu, zemi, kontinent, a dokonce i civilizaci, a přitom psát. Jestliže jejich tvůrčí sílu živila zkušenost exilu či migrace, mne zase utváří skutečnost, že stále setrvávám ve stejném domě, ve stejné ulici, ve stejném městě a mám před očima

stále stejný výhled. Tato vázanost na Istanbul dokazuje, že i osud města má lidský charakter.

Přitom je signifikantní, že ani Nişantaşı, ani Pamuk Apartmanı se svou šedesátiletou minulostí nejsou nijak pevně srostlé s osmanskými staletími. Jak čtvrt, tak dům jsou symboly přechodu k modernímu Istanbulu. „Apartmány“ (činžovní domy) nahradily konaky (panská sídla se zahradami), jež byly přenechány svému osudu a pomalu se rozpadaly a dnes prakticky nijak neutvářejí podobu města. Nové bytové domy znamenaly příklon k západně orientované moderně, jež se distancovala od islámsko-osmanské tradice, a staly se emblémem životní filozofie utvářející republikánský Istanbul třicátých až padesátých let. Opuštění konaku se rovnalo postupnému rozplétání tradiční rodinné struktury. „Apartmány“ jsou místa na přechodu dvou světů: osmanského a tureckého, tradičního a moderního.

A právě z jednoho takového místa Pamuk vyrážel na objevné výpravy po Istanbulu, odsud vlastně z jakéhosi centra i periferie zároveň byl schopen mapovat neustále se rozrůstající velkoměsto. Současně pro něj jednotlivé „muzeální“ byty v činžáku, schraňující jak nikdy nepoužívané předměty západní proveniencí, tak rovněž významově i funkčně vyprázdňené objekty z osmanské minulosti, vždy představovaly pro Turecko tolik typický meziprostor mezi „alafranga“ („poevropštěným“) a „alaturka“ („odkazujícím k osmanskému-orientálnímu“ minulosti“):

Evropeizační úsilí mi víc než jako touha po modernizaci připadalo jako horečná snaha zbavit se všech

Pamuk se dlouhá léta prakticky nehnul z rodinného činžáku ve čtvrti Nişantaşı

truchlivých pozůstatků padlého impéria, obtížených hořkými vzpomínkami, snaha podobná počínání milence, který honem honem vyhazuje šaty, ozdoby, fotografie a další věci své nenadále zesnulé krásné milenky, aby se osvobodil od ničivé vzpomínky na ni. Protože však osmanskou civilizaci nenahradilo nic silného, mocného, nového a nevznikl žádný moderní svět, jenž by se napájel ať už ze západních, či domácích zdrojů, vedlo veškeré toto úsilí spíše k pouhému vymazání minulosti, což mělo za následek, že konaky byly přenechány působení ohně a rozkladu, kultura zpřimutivněla a zakrňela a interiéry bytů byly zařizovány jako muzea kultury, kterou její obyvatelé nikdy nezažili. (Istanbul)

Období mezi padesátými a sedmdesátými lety, kdy Pamuk vyrůstal, bylo obdobím největší diskrepance mezi Istanbulem jako kosmopolitním hlavním městem obrovského impéria (do vzniku republiky) a Istanbulem jako světovou megapolí a kulturním i hospodářským centrem regionu. Právě v onom pro Pamuka tak důležitém období byl Istanbul odsunut kamsi na periferii Evropy a současně se masivně a zcela neplánovaně rozrůstal kvůli nekontrolované výstavbě nelegálních sídlišť, tzv. gecekondu (to Pamuk brilantně zachytil v *Cosí divného v mé hlavě*); příliv migrantů též znamenal obrovský nárůst obyvatel z jednoho a půl milionu v roce 1955 na patnáct milionů v roce 2019. Tento proces spadl do období divoké modernizace provázené příklonem k západním trendům, neustálým zdůrazňováním „nového“ na úkor „starého“, „orientálního“ a kompletní architektonickou proměnou města,

což vyústilo ve ztrátu tradice doprovázenou krizí identity. Pamukovy texty jsou ve své sumě jakýmsi depozitářem, jakousi literární pamětí, která schraňuje onen již jen tušený starý Istanbul a nechává ho ožít tím, že ho propojuje se svou vlastní rodinnou historií a živou, neustále se měnící přítomností. Proměna Istanbulu v posledních padesáti letech byla tak razantní a nevratná, že podobu domů, paláců, chrámů, ulic, zahrad, obchodů, ba celých čtvrtí nejen z dob dávno zašlých, nýbrž i z nedávné minulosti musí autor „městopisu“, jako je Pamuk, pečlivě jako archeolog odkrývat vrstvu po vrstvě a dolovat z vlastní paměti.

Při tomto počínání si Pamuk celkem sebevědomě formuloval jako cíl umístit Istanbul na mapu světové literatury stejným způsobem, jako to Joyce učinil pro Dublin, Balzac pro Paříž a Dickens pro Londýn.

**„Pamuk se dobře prodává,
ale nikdo ho nečte“**

Tento plán Pamukovi nakonec skvěle vyšel. Již *Bílá pevnost* (1985) znamenala úspěch doma i v zahraničí a je označována za jeden ze základních textů, který v osmdesátých letech uvedl do turecké literatury proud inovativního historického románu kreativně čerpajícího z osmanské minulosti. *Černá kniha* (1990), kterou Pamuk označil za román, v němž se mu podařilo „nalézt vlastní hlas“, se stala doslova kultovní knihou. Její fanoušci chodili po Istanbulu a pátrali po místech, kde se román odehrává, vycházela fotografická alba ilustrující děj knihy, pořádaly se „pamukologické“ konference dešifrující skrytá poselství románu. Pamuk se jako první romanopisec v dějinách turecké literatury stal opravdovou celebritou. Vydání následujícího románu, *Nového života* — nakladatelství İletişim vrhlo na trh hned dvě stě tisíc výtisků —, v říjnu 1994 doprovázely reklamy na billboardech s autorovou fotografií a s první větou románu, *Sněh* (2002) jako na první román vůbec běžela reklama v televizi. Zaskočen byl jak autor, tak čtenářstvo, které sice horlivě „intelektuála“ Pamuka kupovalo, ale bylo naprosto

zmatené nesmírně komplexní strukturou *Černé knihy* či *Nového života* a odkládalo knihy po několika prvních stranách. Jistou dobu patřilo k bontonu mít Pamuka náležitě vystaveného v knihovničce a mluvit o něm na večírcích — tedy dokud se z něj nestal zrádce vlasti. Pamukův úspěch je o to pozoruhodnější, že ho dosáhl knihami, jež jsou složité, avantgardní, napěchované kulturními referencemi a vyžadují od čtenářů velké soustředění. Něco podobného se nejspíš mohlo podařit jen v době před sociálními médii a v ovzduší „nových“ devadesátých let, kdy Turci prahli pro čemkoli, co by nezaváňelo didaktismem, poučováním, ideologií nebo přežvýkáváním oficiálního narativu.

Modernistický, experimentální román se v Turecku prosadil až poměrně pozdě. Mezníkem — k němuž se vztahuje i Pamuk — byl román *Tutunamayanlar* (volně přeloženo „Vydědění“) Oğuze Ataye z roku 1971, který následovala řada autorů sedmdesátých let, Adalet Ağaoğluová, Latife Tekinová, Yusuf Atılgan, Ferit Edgü, Bilge Karasu, Metin Kaşan. Pamuk, byť o něco mladší, se do této generace rychle vřadil. Před touto novou vlnou dominoval v literatuře sociální realismus. Společenská angažovanost, pozitivismus a racionalismus byly považovány za znaky modernity a pozápádnování a realismus se stal kritériem kvality díla. Četba pro samotné potěšení z četby, to se vyjma poezie považovalo za luxus; romanopisec byl považován za sociologa, psychologa, ukazatele směru či ideologického průvodce a od románů se především očekávalo jasné společenské poselství. Pamuk sám přiznává, že když psal své první texty, cítil „neustálý tlak čtenářů, kteří se je snažili číst jako texty o problémech sociální identity“ (rozhovor pro *Milliyet*, 1995).

První texty ještě nesou stopy doby svého vzniku a jsou ovlivněny sociálním realismem, zvláště *Cevdet a jeho synové*, román, který Pamuk dopsal v triadvaceti letech, silně inspirovan *Buddenbrookovými*, a kde napříč třemi generacemi líčí paralelní příběhy vzestupu a úpadku Turecka a jeho vlastní rodiny. Už v *Tichém domě* (1983), románu o naprostém

kolapsu komunikace mezi generacemi, společenskými třídami, politickými skupinami, či dokonce sourozenci v atmosféře těsně před vojenským převratem, si však osahal nové techniky; odstraňuje auktorialního vypravěče a nahrazuje ho multiperspektivou a okořeňuje metafikcí a úvahami o vzniku historie. Po tomto románu stále více směřuje k experimentování s obsahem i formou, k nekonečnému zvrstvování textu, pátrání po významu fikce. Směrodatné jsou v tomto ohledu tři obsáhlé texty, které jsou pomyslným vrcholem pyramidy Pamukova objevování nových možností vyjádření: *Černá kniha* (1990), *Nový život* (1994) a *Jmenuji se Červená* (1998), texty vesměs tak nabitě významovými vrstvami, že doslova svádějí k „nadinterpretaci“, jak to nazval Umberto Eco. Pamukovi však nejde o efekt, o hru na významy, nýbrž o upřímné hledání smyslu za strukturou textu. Toto hledání je součástí výměny mezi autorem a čtenářem. Autor sestupuje ke čtenáři a spolu s ním pátrá po onom „skrytém významu“ či „skryté symetrii“ textu, o níž často mluví, jakoby až spolu s ním objevuje stopy vedoucí ke „Smyslu“ s velkým S a hned o těchto stopách pochybuje a odhaluje je jako falešná vodítka, která nikam nevedou. V románech, jako je *Nový život* či *Černá kniha*, je to spíše takové bloudění v labyrintu bez středu.

Ve *Sněhu* (2002), Pamukově „prvním a posledním politickém románu“, je už možno spatřovat postupný odklon od monumentality oné zmíněné „trilogie“, která působí jako obsáhlá virtuální knihovna vystavující v poličkách jak klíčová díla moderní evropské literatury, tak výběr z klasických blízkovýchodních literatur a snažící se je přimět k dialogu, jako bezbřehé texty s nekonečným množstvím poznámek pod čarou. Aktuálnost a naléhavost rostoucí propasti mezi sekularisty a islamisty v Turecku ve *Sněhu* do značné míry přehlušuje „poetický“ podtón, jenž mu dodává Kaovo pátrání po básnické inspiraci a po Bohu.

Muzeum nevinnosti (2008) pak tvoří jakési ohlédnutí a shrnutí: je to tak jako *Černá kniha* „sbírka“, a to nejen objektů, jež hrdina shromažďuje



pro muzeum své obsesivní lásky (a jež Pamuk proměnil ve skutečné muzeum ve čtvrti Çukurcuma), nýbrž i sbírka „prakticky všech dřívějších leitmotivů a intertextuálních i metafiktivních propojení předchozích knih, což se odráží například v tom, že se v knize objevují téměř všechny postavy, jež kdy vstoupily do fiktivního Nişantaşı v předešlých románech“ (Erdağ Gökner).

Otázkou je, kam se bude Pamukovo psaní ubírat dál a zda se již nezačíná malinko vyčerpávat. V *Cosí divného v mé hlavě* (2014) se Pamuk, zdá se, navrácí ke svým literárním počátkům, nabízí mnohem lineárnější vyprávění, realističtější a jednodušší — „přízemnější“ — příběh, než na jaké

byl čtenář dosud zvyklý, což podtrhává i dialogy v hovorovém jazyce a — ve srovnání s opulencí takového *Jmenuji se Červená* či *Černé knihy* — jazykovou umírněností. Možná je to zčásti dáno tím, že se Pamuk vydal do oblastí, které v jeho tvorbě dosud chyběly a kde se sám ocitl na *terra incognita*, za hranice „svého“ Istanbulu, na periferie kolem města a mezi ty nejchudší vrstvy, pouliční prodavače a přistěhovalce z Anatolie a zdokumentoval jejich postupné prorůstání s Istanbulem. *Rusovláska* (2016), v níž probleskují různé podoby mytických příběhů o otcovraždě a synovraždě, je spíše novela než román, je, co se týče postav i děje mnohem přehlednější, zacílenější, sevřenější. Vlastně

místy působí jako moderní pohádka, a to i v tom, jak jsou některé dějové linie málo uvěřitelné, jakoby anticky „předepsané“, aby vyústily v tragédii. Ani toto se nezdá jako cesta, jíž by se Pamuk chtěl v budoucnu ještě jednou ubírat.

Nakolik lze soudit z drobných ukázek v tureckém tisku a z rozhovorů s autorem, chystá se Pamuk v dlouho připravovaném novém románu na návrat do historie. Má se jednat o téma dnes v souvislosti se světovou pandemií vysoce aktuální: o poslední morovou ránu, jež město postihla v devatenáctém století.

**Autor je turkolog a překladatel
Orhana Pamuka do češtiny.**



Vít Cimbura. Pražské periferie (otevření Nuselského mostu), 1984



Rozhovor s Orhanem Pamukem

Kultura znamená směs věcí z různých zdrojů

Ptal se Adam Smith

Přepis telefonického rozhovoru s Orhanem Pamukem, který vznikl bezprostředně po oznámení laureáta Nobelovy ceny za literaturu za rok 2006. Na druhém konci linky byl Adam Smith, šéfredaktor *Nobelprize.org*. Rozhovor přinášíme záměrně neučesaný, abychom zachovali zvláštnost příležitosti.

Orhan Pamuk: Haló.

Adam Smith: Haló, mohu prosím mluvit s Orhanem Pamukem? Haló?

OP: Haló.

AS: Haló, mohu prosím mluvit s Orhanem Pamukem?

OP: U telefonu.

AS: Jmenuji se Adam Smith a volám z oficiálních webových stránek Nobelovy nadace ve Stockholmu.

OP: Ano.

AS: Máme tradici, že bezprostředně po vyhlášení s novými laureáty nahrajeme krátký rozhovor.

OP: OK.

AS: Takže především vám velmi, velmi blahopřeji, že vám byla udělena...

OP: Děkuji pěkně. Je to velká čest.

AS: Prý jste v New Yorku. Co jste dělal, když jste se to dověděl?

OP: Spal jsem a myslel na to, že za hodinu asi vyhlásí Nobelovu cenu a někdo mi potom asi řekne, kdo ji získal. A pak jsem přemýšlel, co budu dělat, jaká práce mě dnes čeká. A trochu se mi chtělo spát. A pak telefon a mě napadá: „Už je půl osmé.“ Víte, tohle je New York a já neznám místní světlo, takže nemám cit... A zvedl jsem to a pak mi řekli, že jsem získal Nobelovu cenu.

AS: To je ovšem výjimečný telefonát. Na tiskové konferenci po ohlášení ceny následoval ohromný jásot.

OP: Opravdu? Tak to je skvělé, to byste rád slyším. To je skvělé.

AS: Nahráli jsme ho na webové stránky, takže si budete moci, až konečně odložíte telefon, tu chvíli prožít znovu.

OP: A také jsem viděl, že velmi mnoho novinářů chtělo, abych ji dostal, tak jsem za to velmi rád. Jsem za všechny ty detaily rád. Velice vám děkuji, pane.

AS: Jste vůbec prvním tureckým spisovatelem, který získal Nobelovu cenu za literaturu. Dodává to podle vás ceně nějaký zvláštní význam?

OP: Bohužel tak má v Turecku velkou hodnotu, což je pro Turecko samozřejmě dobře, ta cena, ale celé je to proto ještě citlivější a političtější, a to je tak trochu jakási přítěž.



AS: Ano, protože v letošním roce jste byl velmi exponovaný.

OP: Ano.

AS: Dovedu si představit, že teď budete ještě víc. Citát z ocenění konkrétně odkazuje na vaše „hledání melancholické duše vašeho rodného města“. Tradice psaní o Istanbulu a chvála Istanbulu je extrémně dlouhá. Mohl byste stručně popsat, čím toto město po mnoho let dokázalo poukázat představitelství tolika lidí?

OP: Bylo sice na okraji Evropy, ale bylo jiné. Bylo tedy tím nejbližším „jiným“. A skutečně bylo zároveň blízko a svým způsobem jiné. Tajuplné, zvláštní, zatvrzelé a zholá neevropské, i když v duchu toho města měla Evropa velké místo [nejasná slova].

AS: A s ohledem na sousloví „melancholická duše“, jak byste popsal Istanbul těm, kdo jej nikdy neviděli?

OP: Řekl bych, že je to jedno z prvních moderních měst, kde se modernita rozpadla dříve, než se čekalo. Řekl bych, že trosky z minulosti městu dodaly melancholii, společně s chudobou. Ale také bych řekl, že nyní se snad ze své melancholie vymaňuje.

AS: A další stránkou vašich knih, kterou konkrétně zdůrazňuje onen citát od komise, je to, jak se vypořádáváte se vzájemným působením různých kultur. A je to samozřejmě floskule, když řekneme, že Turecko leží na křižovatce mezi Východem a Západem, ale je možné, že nabízí ideální úhel pohledu k nahlížení na mezikulturní výměnu?

OP: Tohle utkvání se Východu se Západem a střet civilizací jsou bohužel jedny z nejnebezpečnějších a nejstrašnějších myšlenek, které za posledních dvacet let vznikly, a nyní slouží ke... Tato iluzorní

myšlenka se bohužel nyní stává realitou a tato teorie přispívá ke střetu civilizací a smrti velkého množství lidí.

AS: Protože v historii docházelo ve skutečnosti k mnohem většímu mísení kultur, než se obecně předpokládá.

OP: Kultura je směs. Kultura znamená směs věcí z jiných zdrojů. A mé město, Istanbul, bylo takovou směsí. Istanbul i mé psaní jsou vlastně dokladem faktu, že Východ a Západ se kulturně skvěle doplňují nebo se někdy neuspořádaně sblížují, a o to bychom měli usilovat. Tohle bude dobrý rozhovor, mimochodem.

AS: Děkuji, to je od vás velice milé. O mnoho vašich postavách by se dalo říct, že ztělesňují různorodé kulturní vlivy. Chci říct, že ve vašich knihách jsou náznaky, že zdaleka nejsou jednoznačně buď východní, nebo západní, je to směsice.

OP: Ano.

AS: Píšete výhradně turecky?

OP: Ano. Myslím, že anglicky jsem napsal nějakých pět nebo šest článků do mezinárodních časopisů, *Times Literary Supplement*, *The Village Voice*.

AS: Takže jsou zřejmě...

OP: Ale samozřejmě jsem turecký spisovatel, v zásadě, a v tom jazyce žiju. Svým způsobem je jazyk mnou. Skutečně ho cítím.

AS: Jistě. A některé myšlenky, které dokážete vyjádřit turecky, by předpokládám bylo velmi těžké zachytit v jiných jazycích?

OP: Přesně. Protože myšlení sestává ze dvou věcí: jazyka a obrazů, takže ano, jazyk je polovinou myšlení. Souhlasím, ano, prosím, ptejte se.

AS: Mohl byste uvést příklad nějaké myšlenky, která...

OP: Cha! Samozřejmě můžu, ale ne v den, kdy jsem dostal Nobelovu cenu.

AS: To je pochopitelné, vlastně v den, kdy jste dostal Nobelovu cenu, nemusíte vůbec odpovídat na žádné otázky.

OP: Jo, fajn.

AS: Můžete říct úplně cokoli.

OP: Dobrá, pane, děkuji vám.

AS: Tak tedy snadná otázka. Cena jistě podnítl mnoho nových čtenářů, aby se poprvé ponořili do vašich děl. Kde byste jim doporučil začít? Co byste lidem navrhl a také...



OP: Ale to samozřejmě záleží na onom čtenáři. Čtenář, který si kupuje knížky proto, že autor dostal Nobelovu cenu, my měl začít se *Jmenuji se Červená*. Čtenář, který už tu knihu četl, by měl pokračovat s *Černou knihou*. Čtenář, kterého zajímají současnější témata a politika, by měl dále přečíst *Snih* a tak dále.

AS: Skvělé, skvělé. A pokud vaši čtenáři mají to štěstí, že dokážou číst v několika jazycích, ale turečtinu neovládají, mohl byste doporučit, který jazyk nejdokonaleji zachycuje jejich ducha?

OP: Samozřejmě angličtina je nyní světovým jazykem a právě v tomto jazyce jsem ověřoval své knihy a také jsem pyšný na svého překladatele a mám v něj důvěru. Takže v zásadě anglické překlady.

AS: OK, děkuji vám pěkně.

OP: Díky, jak vidíte, jsem poslušný kluk a svůj domácí úkol jsem si teď splnil na výbornou.

AS: Na výbornou, souhlasím! Ne, skvěle se mi s vámi spolupracovalo. Velice vám děkuji.

OP: Na shledanou. Musím to teď ukončit, protože mi volá můj agent a další, musím se teď věnovat spoustě povinností.

AS: Samozřejmě, jistě, děkuji, že jste si na mě udělal čas. Na shledanou.

OP: OK, na shledanou.

Z angličtiny přeložil Tomáš Kačer.





To všechno jste
skutečně prožil,
pane Pamuku?

Orhan Pamuk



Mít rád romány, mít ve zvyku je čist, to naznačuje touhu utéct od logiky monocentrického karteziánského světa, kde se sváří racionalita s obrazivostí, duch s tělem. Romány jsou jedinečné struktury, jež nám umožňují věřit protikladným myšlenkám a nepocítovat při tom neklid a mít porozumění pro všechna rozdílná hlediska zároveň.

Rád bych vám nyní prozradil dvě věci, o nichž jsem pevně a upřímně přesvědčen, ačkoli si protiřečí. Avšak nejprve je nutno, abych nastínil kontext. V roce 2008 mi v Turecku vyšel román nazvaný *Muzeum nevinnosti*, jenž mimo jiné pojednává o činech a pocitech hrdiny jménem Kemal, který je hluboce a posedle zamilován. Netrvalo dlouho a čtenáři, kteří uvěřili, že ona obsesivní láska je vyličeena zcela realisticky, se mě začali tvrdošíjně ptát: „To všechno jste skutečně prožil, pane Pamuku? Pane Pamuku — vy jste Kemal?“

Na to mám po ruce dvě protichůdné odpovědi, jimž přesto oběma upřímně věřím:

1. „Ne, nejsem můj románový hrdina Kemal.“

2. „Jaktěživ bych nemohl čtenáře přesvědčit, že nejsem Kemal.“

Druhý výrok naznačuje, že by pro mě (jako občas pro všechny romanopisce) bylo nadmíru obtížné přesvědčit své čtenáře, aby mě neztotožňovali s mými protagonisty, a současně dávám najevo, že nehodlám vyvíjet přílišné úsilí, abych dokázal, že ve skutečnosti nejsem Kemal. Vlastně jsem svůj román psal zcela si vědom toho, že mě čtenáři — mohli bychom je označit za naivní, nenáročné čtenáře — budou považovat za Kemala. Dokonce jsem si ve skrytu duše přál, aby to udělali. Lépe řečeno, chtěl jsem, aby můj román byl vnímán jako fikce, jako produkt představivosti a zároveň aby byli jeho hlavní protagonisté i děj samotný považováni za skutečné, aby se všichni domnívali, že většinu toho, o čem se vypráví, jsem sám prožil. Navzdory těmto vzájemně nesmiřitelným touhám jsem si vůbec nepřipadal jako pokrytec či podvodník. Ze zkušenosti vím, že věnovat se romanopisectví znamená hluboce v nitru cítit takováto rozporná přání, a přesto nerušeně pokračovat v psaní, aniž by v tom člověk spatřoval překážku.

Když Daniel Defoe uveřejnil *Robinsona Crusoea*, zatajil, že se jedná o dílo jeho obrazivosti, vydával příběh za pravdivý, a teprve když později vyšlo najevo, že román je „výmysl“, s rozpaky připustil, že jeho příběh je do jisté míry „fiktivní“. Po celá staletí, od *Dona Quijota*, či dokonce od *Příběhů prince Gendžiho* až po *Robinsona Crusoea*, *Bílou velrybu* a současnou literaturu, se spisovatelé a čtenáři snaží neúspěšně dojít k nějaké shodě ohledně povahy fikčnosti románu.

Nechť však nevznikne mylný dojem, že si přeji, aby k takové shodě došlo. Právě naopak: umění románu čerpá svou sílu a působivost z neexistence dokonalého konsenzu mezi čtenářem a autorem o pojímání fikčnosti. Že romány nejsou ani zcela produktem fantazie, ani beze zbytku neodrážejí skutečnost, to ví čtenář i spisovatel, avšak když čteme nějaký román slovo po slově a větu po větě, mění se toto vědomí v pochyby, v silnou a soustředěnou zvědavost. Jistěže autor podobné věci prožil, myslí si čtenář, ovšem tu a tam možná něco zveličil nebo si něco přibásnil. Anebo se čtenář naopak domnívá, že autor mohl svěřit papíru

jen něco z toho, co prožil, a začne si představovat, jaká je asi celá „pravda“ o autorovi. V závislosti na jejich naivitě a dojmech z textu mohou čtenáři chovat rozporuplné myšlenky o poměru skutečnosti a fantazie v románu, který drží v ruce. Ba dokonce když čteme tentýž román v rozdílných časech, nezřídka dojdeme k rozdílným názorům na to, nakolik text odráží život a nakolik je výplodem obrazotvornosti.

Ptát se, co v textu je prožitou skutečností a co fantazií, je pouze jedním z potěšení, jež četba románů nabízí. Jinou s tím související rozkoš nám poskytuje četba předmluv, zadních stran obálek, rozhovorů a pamětí, v nichž se nás romanopisci snaží přesvědčit, že co prožili, je výplodem fantazie a vymyšlené detaily a epizody odrážejí skutečnost. Jako mnoho jiných čtenářů i já moc rád čtu tuto „metaliteraturu“, která se místy přidívá do teoretického, metafyzického či lyrického hávu. Tvrzení, k nimž se romanopisci uchylují, aby dodali svým textům legitimacy, nezvyklý jazyk, v němž jsou takováto tvrzení formulována, a vše ostatní, co je pro ně typické — neupřímnost, vytáčky a nesrovnalosti, převzaté formy a prameny —, to je někdy stejně obsažné jako romány samotné. Vliv, který román na čtenáře má, je dotvářen též tím, co o něm říkají kritici v novinách a časopisech, a autorovými prohlášeními a jeho snahami kontrolovat a manipulovat způsob, jakým má být jeho kniha vnímána a čtena.

Kdekoli za oněch tři sta let od Defoea zapustilo umění románu kořeny, vytlačilo ostatní literární žánry v čele s poezií, během krátké doby se stalo dominantní formou literatury a postupně rozšířilo ve společnostech na celém světě jistou představu fikce, na níž se dnes shodujeme (či se shodujeme, že se na ní neshodneme). Filmový průmysl vyrostl na myšlence fikce, kterou rozvinul a rozšířil román, a v průběhu dvacátého století proměnil tuto ideu v něco, o čem nyní alespoň zdánlivě panuje obecná shoda. Srovnatelný je tento proces se způsobem, jímž malířské umění vyvinuté během renesance, umění založené na perspektivě, během čtyř staletí — též s přispěním vynálezu fotografie a za pomoci techniky reprodukce — získalo v celém světě vůdčí postavení. Tak jako je způsob, jímž hrstka italských malířů a aristokratů patnáctého století viděla a zachycovala svět, dnes již na celé zeměkouli přijímán jako norma a nahradil ostatní formy vidění a zobrazování, i koncept fikčnosti rozšířený románem a populárními filmy byl všeobecně přijat jako cosi přirozeného a okolnosti jeho historického vzniku upadly z velké části v zapomnění.

O „vzestupu“ románu v Anglii a ve Francii a o tom, jak se v těchto zemích prosadil jistý koncept fikce, už něco málo víme. Mnohem méně je toho známo o věcech, jež objevili nezápadní autoři, když importovali umění románu z těchto center do svých zemí, a především o tom, jak přizpůsobili model fikce, jenž se prosadil na Západě, svému vlastnímu čtenářstvu a národní kultuře a jaká řešení přitom našli. Problémy, s nimiž se tyto autoři potýkali, a jejich kreativní a prakticky orientované pokusy adaptovat západní koncept „fikčnosti“ na místní kulturní podmínky daly vzniknout novým hlasům a formám. Spisovatelé z nezápadních zemí, nuceni bojovat se zákazy, tabu a tlaky ze strany autoritářských států, si vypůjčili



myšlenku fikčnosti románu k tomu, aby vyjádřili „pravdy“, jež nemohli vyslovit otevřeně (nejinak tomu ostatně svého času bylo i na Západě).

Samozřejmě že tito spisovatelé stejně jako Defoe lhali, když — na rozdíl od Defoea, jenž trval na tom, že jeho příběh je „zcela pravdivý“ — tvrdili, že jejich romány jsou pouze a jen výplodem fantazie. Avšak nečinili tak jak Defoe proto, aby čtenáře oklamali, nýbrž proto, aby se ochránili před mocipány, kteří by jejich knihy jinak zakázali a je samotné dali potrestat. Na druhou stranu ale titíž autoři neváhali v rozhovorech, na přebalech knih a v předmluvách naznačovat, že jejich romány líčí „pravdivé skutečnosti“, neboť si přáli, aby jim čtenáři, k nimž se obraceli, rozuměli a četli je jistým způsobem. A ve snaze zbavit se morálního břímě jejich rozporuplného postoje, jenž je strhával k jakémusi pokrytectví, začali někteří nezápadní autoři po nějakém čase svým prohlášením upřímně věřit. Že se v represivních společnostech objevily originální nové hlasy a vznikly nové formy románu, je rovněž důsledkem politické nutnosti takovýchto reakcí a úskoků. Mám na mysli třeba romány jako *Mistr a Markétka* Rusa Michaila Bulgakova, *Slepá sova* Íránce Sáděka Hedájata, *Naomi Džuničiróa Tanizakiho* nebo *Institut pro nařizování hodin* Ahmeta Hamdiho Tanpınara, všechny přístupné alegorickému čtení.

„Lokální“ romanopisec na jednu stranu touží po vysoké estetické úrovni, již románová tvorba dosáhla v Londýně či Paříži, a upřímně si přeje používat nejnovější formy románu, nejnovější koncept fikce a zavést je ve vlastní zemi, přičemž zápasí s pojetím fikce široce uznávaným ve své vlasti („Takto už v Evropě nikdo nepíše!“); na druhou stranu si dělá z fikčnosti štít proti tlaku státu a zlovůli úřadů („Mne neobviňujte, mé romány jsou dílem fantazie“) a *současně* se pyšní, že se mu podařilo vyjádřit skutečnost ve vši její nahotě. Z těchto protichůdných postojů — praktických odpovědí na represivní společenské a politické podmínky — se zrodily nové formy a techniky románu, zvláště v oblastech vně západních kulturních center.

Kdybychom zemi po zemi a autora po autorovi podrobně prostudovali spletitou a fascinující historii toho, jak počínaje koncem devatenáctého století a v průběhu celého dvacátého století spisovatelé v nezápádních uzavřených či polouzavřených společnostech pracovali s konceptem fikčnosti románu, viděli bychom, že kreativita a originalita jsou většinou reakcí na tyto rozporné touhy a požadavky. A ačkoli se koncept fikce etablovaný moderním románem prosadil, velkým dílem díky kinu, v celosvětovém měřítku, neztratila otázka „Opravdu jste to všechno prožil?“ — pozůstatek z časů Defoeových — na platnosti. Právě naopak: tato otázka je i nadále jednou ze základních sil, jež umění románu v posledních tři sta letech drží na nohou a činí ho přitažlivým pro široké čtenářské vrstvy.

Když jsem zavedl řeč na kinematografii, dovolte mi uvést příklad z *Muzea nevinosti*, románu, kde se mimo jiné mluví o tureckém filmovém průmyslu sedmdesátých let. Musím tak trochu bláhově a bez sebemenšího po-
usmání přiznat, že jsem na počátku osmdesátých let psal

scénáře pro turecké filmy a část toho, o čem se v knize vypráví, jsem zažil na vlastní kůži. Hlavně na počátku sedmdesátých let zažíval turecký filmový průmysl zlaté časy a přitahoval do kin ohromné masy diváků. Lidé tehdy rádi hrdě zdůrazňovali, že po Spojených státech amerických a Indii produkuje Turecko ročně nejvíce kinofilmů na světě. Stávalo se, že v těchto filmech vystupovali slavní herci pod svými skutečnými jmény a hráli v rolích podobných jejich vlastním životním příběhům. Türkan Şorayová, velká hvězda stříbrného plátna té doby, ztělesňovala ve fiktivním příběhu slavnou filmovou herečku Türkan Şorayovou a později se v rozhovorech, jež po uvedení filmu do kin poskytovala, snažila překlenout nesrovnalosti mezi svým skutečným životem a životem, jež prezentovala ve filmu. Stejně jako jsou naivní čtenáři románů přesvědčeni, že hlavní hrdina ztělesňuje autora či nějakou opravdu žijící osobu, diváci tenkrát upřímně věřili, že Türkan Şorayová na plátně představuje Türkan Şorayovou ve skutečném životě, a fascinováni rozdíly mezi oběma osobami se snažili přijít na to, co je na roli skutečné a co vymyšlené.

Kdykoli čtu *Hledání ztraceného času*, líčící svět hrdiny ne nepodobného Proustovi, vrtá mi rovněž hlavou, které detaily a epizody převzal Proust z vlastního života a do jaké míry je zažil. Proto mám slabost pro biografie a příliš se nesměji naivitě diváka zaměřujícího filmovou hvězdu za postavu, již hraje. Z hlediska našeho tématu a v kontextu diskuse o základních rysech románového umění mi připadá pozoruhodnější postoj „informovaných, kultivovaných“ čtenářů, kteří se ušklibají nad prostoduchostí filmového diváka a popadají se smíchy za břicho, když slyší, jak byla zase nějaká filmová hvězdička, vystupující v roli zloducha, v ulicích Istanbulu poznána rozzlobenými diváky a ti jí spílali, zbili ji či téměř zlynčovali, a pak si sami nemohou pomoci a ptají se: „Vy jste Kemal, pane Pamuku? Vy jste to všechno skutečně prožil?“ Užitečná připomínka toho, že romány v sobě mají cosi, co různým čtenářům z různých tříd a kultur může poskytovat různé věci!

Než v této věci uvedu druhý příklad, rád bych zdůraznil, že většinou dávám za pravdu literatuře poukazující na nesmyslnost snahy porozumět románu tím, že se vrhneme na zkoumání autorovy biografie a budeme ztotožňovat spisovatele s jeho protagonistou. Nedlouho poté, co vyšlo *Muzeum nevinosti*, jsem potkal jednoho starého přítele, profesora, s nímž jsem o podobných věcech tu a tam hovořil a jehož jsem už léta neviděl. V domnění, že u něj naleznu porozumění, jsem si mu postěžoval, že na mě v poslední době každý dotírá otázkou, jestli jsem Kemal. Rozmlouvali jsme na toto téma, když jsme společně procházeli čtvrtí Nişantaşı, ulicemi, kde se příběh odehrává, a vzpomněli jsme si na pasáž v jedenácté knize Rousseauových *Vyznání*, kde si Rousseau stýská na reakce na svůj román *Julie aneb Nová Heloisa* („Důvodem toho, že mi ženy byly tak příznivě nakloněny, bylo jejich přesvědčení, že jsem sepsal svůj vlastní příběh a že já sám jsem hrdinou milostného příběhu“), na Foucaultův esej „Co je autor?“, na koncepty „ideálního čtenáře“ a „implikovaného čtenáře“, na Wolfganga Isera a na Umberta Eca, jenž sám v této přednáškové řadě v roce 1993 přednášel a jehož



máme oba rádi. Můj zdvořilý přítel zavedl řeč na arabského básníka Abú Nuwáse, o němž se zmiňuji v kapitole „Tři mušketýři“ v *Černé knize* a který psal homoerotické básně, ač byl heterosexuál. A mluvil také o čínských spisovatelích, kteří po staletí vyprávěli své příběhy ústy žen. Jako dva nezápádní intelektuálové mající ve zvyku žehrat na nekultivovanost svých spoluobčanů jsme bez větší trpkosti probrali, jak i rádobý seriózní noviny podněcují zájem čtenářů o drby, a tím pádem se u nás západní chápání románu a fikčnosti prosazuje tak pomalu a s takovým pozděním.

V tu chvíli se můj přítel zastavil u vchodu do bytového domu naproti tešvikijské mešitě. Také jsem se zastavil a tázavě na něj pohlédl.

„Myslel jsem si, že jdeš domů,“ řekl mi.

„To sice ano, ale tady přece nebydlím...“ namítl jsem.

„Opravdu?“ podivil se profesor. „Z tvého románu jsem vyrozuměl, že tady bydlí Kemal s matkou,“ usmál se sám nad svou myšlkou. „Nejspíš jsem při četbě nevědomky usoudil, že i ty ses sem s matkou přestěhoval...“

Jako dva starci, co už nad vším jen mávají rukou, jsme se pousmáli nad tím, že si pleteme fikci s realitou. Tušili jsme, že jsme propadli této iluzi ne proto, že bychom zapomněli, že se romány zakládají zrovna tak na skutečnosti jako na obrazotvornosti, nýbrž proto, že romány čtenáři takovou falešnou představu vnucují. Najednou nám bylo jasné, že právě kvůli tomu čteme romány — abychom mísili skutečnost s fantazií. Co jsme v tu chvíli cítili, byla touha být zároveň „naivní“ i „sentimentální“ (ve významu, který těmto pojmům propůjčil Schiller). Čtení — stejně jako psaní — románu obnáší neustálou oscilaci mezi těmito dvěma duševními stavy.

Přejdeme však nyní k vlastnímu tématu naší přednášky: k autorově „signatuře“, jeho či jejímu jedinečnému způsobu vyličení světa. Ve své první přednášce jsem mluvil o skutečném či imaginárním centru, jež se nachází kdesi v pozadí každého románu a odlišuje romány od ostatních druhů podrobných narací, jako jsou dobrodružná vyprávění a epické básně. Když nás romány k tomuto centru, ke skryté pravdě, již slibují, přivádějí, začínají přitom od drobných každodenních událostí a postřehů o životě, které každý z nás zná a prožil svým vlastním způsobem. V zájmu jednoduchosti nazýváme každý z těchto postřehů „smyslovou zkušeností“. Když otevíráme okno, usrkáváme kávu, jdeme do schodů, ztrácíme se v davu ve městě, zasekneme se s autem v dopravní zácpě, skřípneme si prst ve dveřích, ztratíme brýle, klepeme se zimou, stoupáme do kopce, v létě se poprvé koupeme v moři, setkáme se s krásnou ženou, znovu ochutnáme sušenku, kterou jsme kdysi jídávali v dětství, sedíme ve vlaku a díváme se z okna

ven, přivoníme k neznámé květině, zlobíme se na otce, někoho líbáme, poprvé v životě spatříme moře, žárlíme, pijeme sklenici studené vody — to všechno jsou zkušenosti, které jsou jedinečné a zároveň se překrývají s podobnými zkušenostmi jiných lidí a ve svém souhrnu tvoří základ pro to, abychom rozuměli románu a měli z jeho četby požitek.

Čteme-li, jak se Anna Karenina snaží číst v nočním vlaku knihu, zatímco venku sněží, vzpomeneme si, že jsme podobné smyslové zkušenosti sami prožili. Možná jsme také cestovali v noci vlakem za sněhové bouře. Možná nám též činilo potíže ponořit se do četby románu, když naši mysl zaměstnávaly jiné věci. Nejspíš jsme to neprožili přesně tak, jak to líčí Tolstoj, například se ten zážitek neodehrál ve vlaku z Moskvy do Petrohradu. Avšak máme dostatek vlastních smyslových zkušeností, abychom mohli prožitek hrdinky sdílet. Univerzální působivost a hranice románu jsou vymezeny touto sdílenou účastí na každodenním životě. Pokud už nikdo nebude cestovat nočním vlakem s románem jako společníkem, bude pro čtenáře obtížné porozumět Annině situaci ve vlaku; a pokud zmizí a vyblednou desítky tisíc podobných detailů, budou mít čtenáři potíže vůbec rozumět románu *Anna Karenina*.

Pocity, které Anna Karenina ve vlaku zakouší, jsou tak podobné našim vlastním prožitkům a zároveň od nich tak odlišné, že to vše má sílu nás okouzlit. Jelikož tušíme, že podrobnosti a vjemy, které autor popisuje, mohou pocházet jen ze života, že jich lze nabýt jen „žitou zkušeností“, v koutku myslí rovněž víme, že nás Tolstoj skrze Annu Kareninu zpravuje o vlastní životní zkušenosti a vlastním citovém světě. Právě toto musí být nejspíš míněno oním často citovaným výrokem připisovaným Flaubertovi: „Paní Bovaryová, to jsem já.“ Flaubert ani nebyl žena, ani se nikdy neoženil, ani se jeho život nepodobal životu jeho hrdinky. Avšak sám prožil či pozoroval smyslové zkušenosti, jež učinila jeho hrdinka (její nespokojenost, touhu po pestrém životě, banalitu maloměstského života ve Francii devatenáctého století, trpký rozdíl mezi sny a realitou středostavovské existence), stejným způsobem jako ona. A svůj způsob vidění vyjádřil naprosto přesvědčivě jako způsob vidění paní Bovaryové. Avšak navzdory všemu jeho talentu a síle výrazu, anebo možná právě díky tomuto talentu, občas cítíme, že si Flaubert všechny ty detaily, jež nám připadají tak věrné skutečnosti, možná prostě vymyslel.

Přesnost, jasnost a krása detailů, pocit „Ano, přesně takhle to je, to je ono“, jež v nás popis navozuje, a obdivuhodná schopnost textu oživit danou scénu v naší představivosti, to jsou kvality, díky nimž nějakého spisovatele obdivujeme. Rovněž cítíme, že takový autor má nadání vyličit všechno, jako by to sám prožil, a přesvědčit nás

**Univerzální působivost
románu je vymezena
sdílenou účastí
na každodenním životě**



o tom, že prožil věci, které si jen vybásnil. Nazvěme tuto iluzi „silou“ spisovatele. Nedá mi to, abych znovu nezdůraznil, jak nádherná věc tato síla je, a rád bych připomněl, že při četbě žádného románu není možno trvale vytěsnit z mysli autora, neboť při čtení neustále porovnáváme „senzorické detaily“ vyprávění s vlastní životní zkušeností a skrze takto získané vědomosti si ony detaily v hlavě zpřítomňujeme. Jedním z hlavních potěšení při četbě románu je, že srovnáváme — jako to činí Anna Karenina, když si ve vlaku čte — náš život se životy jiných. To platí i u románů, jež se zdají opírat jen a jen o sílu fantazie. Historické romány, fantastická literatura, sci-fi, filozofické romány, milostné romány a spousta dalších knih, jež jsou směsí všech těchto typů, se tak jako takzvané realistické romány ve skutečnosti zakládají na postřezích z každodenního života v době, kdy byly napsány.

Jakmile začneme ve spleť krajině románu pátrat po hlubším významu a s požitkem si vychutnávat smyslové zkušenosti protagonistů (jak se jim svět jeví, co odhalují v dialogích, jaké drobné detaily svého života nám nabízejí) a zcela se ponoříme do světa románu, můžeme autora samotného pustit z hlavy. Ba dokonce můžeme naivně zapomenout, že román, který držíme v ruce, vymyslel, naplánoval a napsal nějaký spisovatel. Charakteristickou vlastností románu je, že autor je v textu nejvíce přítomen ve chvílích, kdy na něj nejvíc zapomínáme. Neboť právě v těchto momentech nám spisovatelův fikční svět připadá přirozený, skutečný a spisovatelovo „zrcadlo“ (zde samozřejmě užívám staromódní metafory pro způsob, jakým román zachycuje či „odráží“ realitu) se nám jeví jako dokonalé a přirozené. Nic jako dokonalé zrcadlo pochopitelně neexistuje. Existují pouze zrcadla, jež dokonale odpovídají našim očekáváním. Každý čtenář, který se rozhodne číst román, si vybere zrcadlo dle své chuti.

Když říkám, že neexistuje dokonalé zrcadlo, nemluví jen o rozdílech ve stylu. Jde mi o něco jiného, o něco, co vůbec umožňuje veškerou literaturu. To, co cítíme, když roztahujeme závěsy, abychom dovnitř pustili slunce, když čekáme na výtah, který ne a ne jet, když poprvé vstupujeme do nějaké místnosti, když si čistíme zuby, když slyšíme hromobití, když se usmíváme na někoho, koho nesnášíme, když usneme ve stínu stromu, je u všech lidí podobné a zároveň pro každého z nás odlišné. Podobnost nám umožňuje představovat si skrze literaturu celé lidstvo a formulovat myšlenku světové literatury. Avšak každý romanopisec zakouší jinak kávu, kterou pije, nebo východ slunce nebo svou první lásku a jinak to všechno líčí. Tyto rozdíly zasahují všechny spisovatelovy románové postavy. A tvoří základ autorova stylu a jeho „signatury“.

„Přečetla jsem všechny vaše knihy, pane Pamuku,“ řekla mi jednou v Istanbulu jedna paní. Byla ve věku mé tety a měla v sobě cosi tetkovského. „Znám vás tak dobře, až byste se divil.“ Střetli jsme se očima a ve mně se zvedl mocný pocit viny a studu. Usoudil jsem, že chápu, co tím chce říct. Poznámka světem protřelá, téměř o generaci starší dámy, rozpaky, které jsem v tu chvíli cítil, a její pohled mě zaměstnávaly ještě v následujících dnech a já jsem se snažil přijít na to, co mě tak zmátlo.

Když tato postarší dáma, která mi připomínala mou tetu, říkala „znám vás“, nemyslela tím, že zná můj životní příběh, mou rodinu, že ví, kde bydlím, do kterých škol jsem chodil a s kým jsem se oženil, které romány jsem napsal a jaké politické kalamity mě postihly. Ani neměla na mysli můj soukromý život, mé zvyky, můj „charakter“ a světonázor, jak jsem se je snažil vylíčit ve vztahu k mému rodnému městu v *Istanbulu*. Ona dáma nesměšovala můj příběh s příběhem mých hrdinů. Působila na mě dojmem, jako by mluvila o čemsi mnohem hlubším, intimnějším a tajnějším, a já měl pocit, že jí rozumím. Co té vnímavé tetě umožnilo znát mě tak dobře, byly mé smyslové zkušenosti, jež jsem nevědomky vložil do všech svých knih, do všech svých postav. Na protagonisty svých románů jsem přenesl, co jsem cítil, když jsem v létě po dešti nasával vůni půdy, když jsem se opil v hlučné hospodě, když jsem se po otcově smrti dotýkal jeho umělého chrupu, když jsem litoval, že jsem se zamiloval, když jsem se vykrucoval drobnou lží, když jsem se někde na úřadě s provlhlým dokumentem v ruce zařadil do fronty, když jsem na ulici viděl děti hrát fotbal, když jsem si nechal stříhat vlasy, když jsem se v Istanbulu díval na obrázky generálů a ovoce vyvěšené ve výlohách zelinářství, když jsem propadl u řidičské zkoušky, když se na konci léta vyldnilo letoviště a mně bylo smutno, když jsem byl na návštěvě a navzdory pozdní hodině jsem se nedokázal přimět vstát a jít, když jsem čekal v čekárně u doktora a zmáčknutím knoflíku umlčel rozverně hlučení televize, když jsem potkal starého přítele z vojny nebo když uprostřed zábavné konverzace náhle nastalo ticho. Nikdy mi nebylo trapně, když si čtenáři mysleli, že dobrodružství mých hrdinů se přihodila i mně. Věděl jsem totiž, že to není pravda, a navíc jsem měl po ruce třisetletou historii teorie románu a fikce, již jsem mohl použít jako ochranný štít proti těmto tvrzením. A věděl jsem také, že teorie románu existovala proto, aby uchránila nezávislost fantazie na realitě. Nicméně když mi chytrá čtenářka naznačila, že v mých románech intuitivně rozeznala životní zkušenost, jež je doopravdy činila „mými“, stydl jsem se jako někdo, kdo na sebe prozradil spoustu intimností, kdo přiznal mnoho věcí o své duši a jehož písemná doznání četli jiní lidé.

Bylo mi o to trapněji, že se svými knihami obracím ke čtenářům v muslimské zemi, kde člověk zásadně neprozrazuje detaily svého soukromého života v prostoru, jež Jürgen Habermas nazývá „občanskou veřejností“, a kde nikdo nepíše knihy, jako jsou Rousseauova *Vyznání*. Jako mnoho romanopisců ve všech koutech světa, nejen v polouzavřených společnostech, jsem si vlastně přál podělit se se čtenářem o mnoho věcí souvisejících s mými smyslovými zkušenostmi a vyjádřit tyto zkušenosti skrze fiktivní postavy. Dílo každého romanopisce je jako hvězdokupa skládající se z desítek tisíc drobných postřehů o životě, je přehlídkou životních zkušeností založených na autorových počtích. Tyto „senzorické momenty“, zahrnující vše od otvírání dveří po vzpomínku na starou lásku, tvoří v románu neredukovatelné okamžiky inspirace, osobní body kreativity. Takto se poznatek, jež spisovatel získal přímo ze života, neboli to, čemu říkáme románový detail, propojí s obrazivostí takovým způsobem, že je lze jen stěží oddělit.





Orhan Pamuk (nar. 1952) je turecký spisovatel, romanopisec, scenárista, esejista a novinář. Nositel Nobelovy ceny za literaturu za rok 2006. Vzdělával se v soukromé škole v Istanbulu, od roku 1970 tři roky studoval architekturu, pak ale studium přerušil a zapsal se na žurnalistiku, protože se rozhodl, že se stane spisovatelem. Ve dvaadvaceti napsal svůj první román, *Pan Cevdet a jeho synové*. Dlouho žil s matkou a věnoval se výhradně psaní. Mezi lety 1985 a 1988

pobýval v New Yorku, kde jeho žena dělala doktorát na Kolumbijské univerzitě. Roku 2006, měsíc před obdržení Nobelovy ceny, začal na Kolumbijské univerzitě sám vyučovat literaturu. Nakladatelství Argo mezi roky 2007 až 2020 vydalo většinu Pamukových románů, mezi nimi *Jmenuji se Červená*, *Sníh*, *Nový život* nebo *Muzeum nevinnosti*. Do češtiny byla přeložena rovněž autorova kniha *Istanbul* a jeho eseje *Jiné barvy*, většina v překladu Petra Kučery.

Připomeňme si Borgesovu interpretaci Kafkova dopisu Maxi Brodovi, v němž Kafka přítele žádá, aby dal po jeho smrti všechny jeho neuveřejněné rukopisy spálit. Když Kafka tyto instrukce Brodovi posílal, tvrdí Borges, předpokládal, že Brod jeho rukopisy ve skutečnosti nespálí. Brod si zase myslel, že si Kafka myslel, že si bude myslet právě tohle. A Kafka si myslel, že si Brod bude myslet, že si on sám myslel... a tak dále.

Dilema, které části románu se zakládají na zkušenosti a které jsou smyšlené, staví čtenáře a spisovatele do podobné situace. U každého detailu si autor myslí, že si čtenář bude myslet, že se jedná o něco, co sám prožil. A čtenář si zase myslí, že autor psal s myšlenkou, že se čtenář bude domnívat, že onen detail vychází z prožité zkušenosti. A spisovatel si na oplátku myslí, že si čtenář myslí, že když onen detail

popisoval, myslel přitom na to, že si to čtenář také bude myslet. Tato hra se zrcadly platí též pro autorovu obrazivost. Když spisovatel tvoří větu, předpokládá, že si čtenář bude (právem či neprávem) myslet, že si to, co se v ní praví, vymyslel. Čtenář to rovněž předpokládá a myslí si, že autor předpokládá, že si bude také myslet, že onen detail je vymyšlený. A stejně tak spisovatel předpokládá... a tak dále.

Naše četba románů je zabarvena nejistotou způsobenou touto hrou zrcadel. Stejně jako se nedokážeme shodnout na tom, která část románu se zakládá na zkušenosti a která je výplodem fantazie, čtenář s autorem se nikdy neshodnou ohledně stupně fiktivnosti románu. Tuto neshodu vysvětlujeme poukazem na kulturu a na rozdíl mezi čtenářovým a autorovým chápáním románu. Stěžujeme si, že za oněch téměř tři sta let, jež uběhly od vydání



Robinsona Crusoea, romanopisci a čtenáři stále ještě nedospěli ke společnému pojetí fikce. Avšak naše stížnosti nezní zcela opravdově; jsou součástí „hry na román“. V koutku myslí totiž dobře víme, že absence dokonalé shody mezi čtenářem a autorem je hnací silou románu.

Dovolte mi uvést poslední příklad, jímž bych rád ilustroval, jak důležitá tato nejednoznačnost je. Představme si, že autor napíše autobiografii v první osobě jednotného čísla a že ji napíše zcela upřímně a postará se o to, aby všechny detaily jeho života, statisíce takovýchto detailů, naprosto věrně odpovídaly jeho životní zkušenosti. A představme si, že chytrý vydavatel — takových je spousta — vydá knihu pod označením „román“. Jakmile je kniha označena za román, a ne za autobiografii, začneme ji číst úplně jinak, než jak to autor zamýšlel. Začneme hledat nějaký střed, zajímáme se o autenticitu detailů a ptáme se sami sebe, která část je skutečná a která vymyšlená. Děláme to proto, že čteme romány, abychom cítili tuto radost, toto potěšení, jež nám hledání středu poskytuje, a také abychom mohli spekulovat o žité skutečnosti detailů a ptát se, které mají svůj původ ve fantazii a které ve zkušenosti.

Na závěr bych rád dodal, že tyto rozkoše, jež čtení a psaní románů poskytují, zcela unikají dvěma druhům čtenářů:

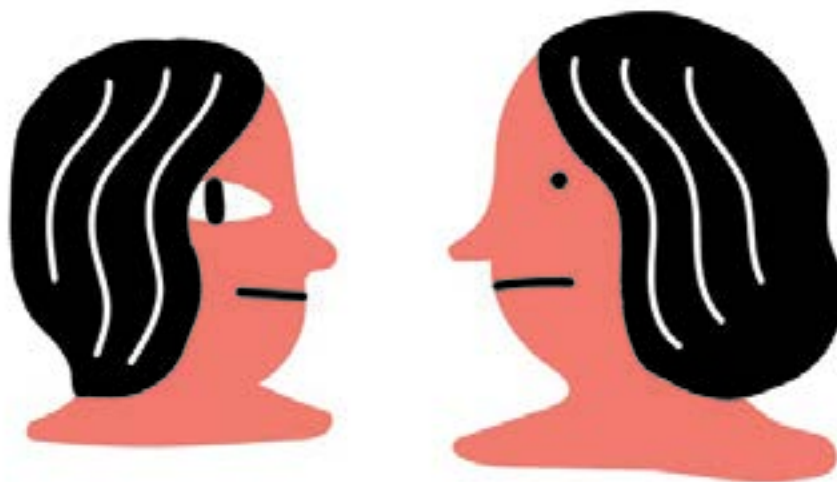
1. Naprosto „naivním“ čtenářům, kteří vždycky čtou každý text jako autobiografii či jako jakýsi maskovaný záznam autentického prožitku bez ohledu na to, kolikrát jste je varovali, že to, co drží v ruce, je román.

2. Naprosto „sentimentálním“ čili přespříliš hloubavým čtenářům, kteří jsou přesvědčeni, že všechny texty jsou beztak pečlivě vykonstruované a vykalkulované fikce bez ohledu na to, kolikrát jste se jim marně snažili vysvětlit, že kniha, kterou drží v ruce, je vaše nejintimnější autobiografie.

Musím vás varovat, abyste se takovýmto lidem obloukem vyhýbali. Jsou totiž zcela imunní vůči rozkoším četby románů.

Přeložil Petr Kučera.

Esej je textem druhé přednášky, kterou Pamuk pronesl na Harvardově univerzitě v rámci přednáškové řady The Charles Eliot Norton Lectures v roce 2009. Text napsal Pamuk turecky, nechal si ho přeložit a pak v anglické verzi prováděl další úpravy. Původní znění vyšlo v needitované verzi v turečtině v nakladatelství İletişim. Český překlad vychází z tureckého vydání, avšak v případě odlišností přebírá anglickou, autorem revidovanou verzi. (PK)



h



Soutěž pro předplatitele revue *Host*: Jak se jmenuje zatím poslední česky vydaný román Orhana Pamuka?

Odpovědi zasílejte na e-mail casopis@hostbrno.cz, do předmětu napište „soutěž“.
Soutěž končí 30. září. Ze správných odpovědí vylosujeme pět výherců,
kteří od nás dostanou knihu z produkce nakladatelství Host.

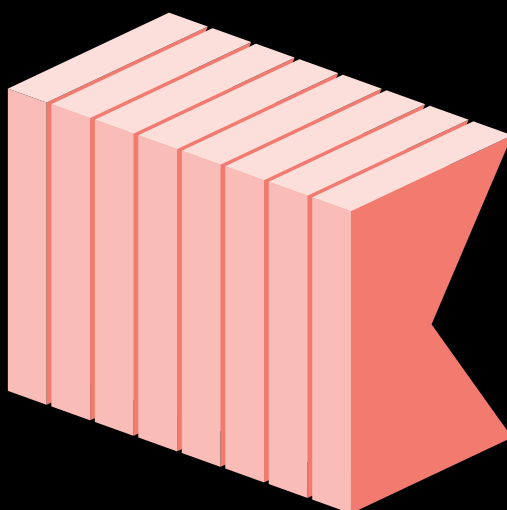
h

Na co se můžete těšit v říjnovém čísle?

8

Rozhovor s překladatelem
a členem zahraniční
redakce České televize
Petrem Zavadilem

Kritickou diskusi
o knize Dani
Horákové O Pavlovi



Ukázku ze vzpomínkové
knihy Karla Hviždaly
Věta jako povolání

Ohlédnutí za Charlesem
Bukowským při příležitosti
sta let, které v létě uplynuly
od jeho narození

Téma o tom, jak se
z knihy stává součást
životního stylu

dívenka z fotografie

Počasí v těle se skokově mění.
Dívenka stále chodí se svěšenou hlavou.

Viděla jsem tě jako fialový keř,
doufám, že ti po mně nezůstala jizva,
zároveň ujišťuju —

nevím nic o tom, že chodím se svěšenou hlavou,
můžeš se se mnou bezpečně pustit do věcí všeho druhu.
Držím je v teple, ukazuju jim východ.

Dívenka je tak poslušná, že skoro nedýchá.
I bezpečný svět mívá krvavé epizody,
dívenka se dusí, přírodu nepodvedeš.

Tak zněla domluva —
ještě stále jsem uvnitř svého těla,
přecházím mezi rozmarem a plánem.

Zkouška perspektivy

1.
Žena-dům objímá ostrov s kořeny. Ta role jí sedne,
především z ptačí perspektivy. Máme v sobě neznámé země,
ale není jisté, jestli je kdy uvidíme. Zato moře zná hranice.

Ne z každého okna je vidět nebe. Děcko mlčí jako kámen,
kámen trvá. Na zemi nás vítá chlad a finanční krach.
V noci nejsou slyšet vlaky. Pohyblivé cíle zůstávají
lhostejné,

ačkoli se dívají dovnitř. Okna jsou pořád hostinná.
V každé ložnici někdo zabíjí čas, sám. Někdo hlídá,
aby tu nikdo nechodil beze jména, žádné z papírových těl.

2.
Udělej pro mě nějaký škleb, staň se tváří mého monologu,
mého odpočívajícího verše. Chci vidět vodu a nebe.
Udělej mi stín ze slunce, vrátím ti ho zpět.

otevři ústa

1.
Tolik tajemství, až se kuckáš, a k tomu vyžadují pozornost.
Tělesné až do morku kostí. Nesnesu chuť zvířat.

Určitost je tu neobvykle obsažná —
dobré dny mají krátký život.

Silnější umlknou v den narozenin.
Tady, na severu těla, kde mají hvězdy svůj smysl
a roční doby jsou stavem skupenství.

2.
V neděli ráno stařešina plemene tvoří boha ke své podobě.
Je spíš odpudivý. Kdysi jsem byla malá, už nejsem.
Už mu nevěřím.
Drž mě blízko země. Chci ji přesypat mezi prsty,
celou planetu.

Přeložila Marie Iljašenko.





Vit Cimbura, z cyklu *Mostecko*, 1974



Kateřina Čopjaková



Margaret Atwoodová
Svědectví
přeložila Kateřina
Klabanová
Argo, Praha 2020

Není pochyb, že se Margaret Atwoodové vyplátilo vyslechnout prosby čtenářů a po třiceti čtyřech letech napsat pokračování slavné dystopie *Příběh služebnice*. Za román *Svědectví* získala loni svou druhou Bookerovu cenu a stejnojmenná seriálová adaptace jí otevřela cestu k další generaci čtenářů. Přesto šlo dnes nejslavnější kanadské spisovatelce zřejmě o víc než jen o chytrý marketingový tah. Jednaosmdesátiletá *bad feminist*, jak bývá svými odpůrci přezdívaná, vyslala do světa další varování.

Zatímco v *Příběhu služebnice* (1985) si Atwoodová coby vypravěčku zvolila jednu z nejnižší postavených v hierarchii teokratického Gileádu, tentokrát v románu odehrávajícím se o patnáct let později rozšiřuje univerzum o výpověď z privilegiovaných vrstev. Teta Lydie je nejvýše postavenou ženou v totalitě a v rezidenci Ardua vychovává další „tety“, které školí ženy v jejich podřízenosti. Ať už se jedná o budoucí služebnice,

jejichž plodnost se stala majetkem státu, nebo o dívky, z nichž mají vyrůst o nic méně poslušné manželky. Právě na ty se soustředí v druhé dějové linii vykreslující přátelství dvou dospívajících dívek Ágnes a Beky. Obě se natolik vzpouzí blízké budoucnosti dohodnutého manželství, že samy raději volí dráhu kandidátek na vychovatelky. Třetí linka se odehrává za hranicí, ve svobodné Kanadě, kam se některým z obyvatel Gileádu podařilo uprchnout a zapojit se do odboje. Stále se však drží ženského světa, který byl pokořen, a dává velkorysý prostor utlačovaným, aby promluvíly.

Hlavně nezapomenout na zubní nit
Jestliže první kniha byla osobní výpověď podrobené ženy, jejíž osud určovalo pouze naplnění jediné funkce — porodit zdravé dítě, pokračování se soustředí na ty, jimž totalita za různých podmínek ponechává menší či větší drobký moci. Kolik jich dohromady dokážou slepit, závisí z pohledu autorky jen na nich, většina se však spokojí s jen o trochu větším krajíčkem, než mají ostatní — a z toho jim systém zase pomalu ukusuje. Postavy, které autorka vykresluje, ale nemíní se shromažďováním drobků přestat, dokud se nedostanou na svobodu. Od trýzně bezvýchodnosti se Atwoodová posunula ke konspirační akci.

Čtenář tím získává především širší vhled do světa Gileádu, jeho intrik, „vzdělávacího systému“ nebo rituálů. Omezení sexuálního života pouze na jeho reprodukční složku, povolení

dětských svateb a absence jakékoli erotiky (i pornografie) otevírá volný prostor sexuálnímu násilí. V Gileádu je jakýkoli flirt vnímán coby výzva k aktu a jakýkoli pohled do očí nebo kousek poodhalené kůže jako flirt. Ženy tak mohou být kdykoli obviněny z frivolnosti, a naopak pro obvinění mužů ze znásilnění potřebují tři věrohodné svědky. Presumpce viny oběti, kterou Atwoodová tematizovala už v první knize a zde ji důrazem na sexuální násilí páchané na dětech ještě posiluje, musela znít v osmdesátých letech takřka prorocky a autorku zařadit spíše mezi aktivist(k)y. Zmínka v aktuálním románu působí naopak jako vzkaz odpůrcům, co by jí rádi přišli antifeminismus, že tak jednoduché to s ní nebude.

„Je načase, aby ses seznámila i s tímhle,“ oznámil mi stejným hlasem, kterým mi říkal, že mám zuby v pořádku. „Brzy budeš mít jednoho v sobě.“ Chytil mě za pravou ruku a položil si ji na tu část těla... „Vidíš, ani to nebolelo. Hodná holka,“ pochválil mě a otcovsky poplácal po rameni. „Nezapomeň si zuby čistit dvakrát denně a používat zubní nit.“

Efektivně popsaná scéna zneužití moci, která se odehrává mezi zubařem a nezletilou, zcela paralyzovanou Ágnes, která se nevzmůže na odpor, názorně ukazuje, jak rychle a v jaké atmosféře strachu k sexuálnímu násilí obvykle dochází. Kdo by to do odpůrkyně #MeToo řekl? Atwoodová ji

ale v pravém slova smyslu není, jen opakuje, že obvinění často vyřknutá na sociálních sítích by bez právní dohry neměla mít dopad na život obviněného.

Padlá feministka

Ještě komplikovaněji se vyvíjí hlavní postava tety Lydie, která se rychle po puči zorientovala a přistoupila nejen na spolupráci s režimem, ale rozhodla se také aktivně podílet na jeho budování. Čtenář se s ní setkává ve chvíli, kdy je přesvědčena, že dozrál čas pomsty a získala postavení natolik pevné, aby mohla svou konspiraci uskutečnit. V jejím rámci použije také falešné obvinění z pokusu o znásilnění (i když vůči násilníkovi, který zneužil mnoho dospívajících dívek) a Atwoodová s kartou sexuálního zneužití zahraje novou hru. Právě postava tety Lydie jako by byla ztělesněním přesvědčení, které spisovatelka mimo jiné vyslovila ve svém komentáři „Jsem špatnou feministkou?“ z roku 2016, že ženy zrovnoprávnění nezabavuje jejich démonické stránky a nečiní z nich anděly, stejně jako jimi nejsou muži.

Lydie je vyjádřením ještě další z už starších tezí Atwoodové, že jakkoli se snažíme, nemůžeme odhadnout, kdy velké politické změny přijdou, a především co konkrétně nám přinesou. Před pučem byla teta Lydie soudkyní, vzdělanou ženou s postavením, přesto jako mnoho ostatních neodhadla, co přijde, navíc své podřízené i přátele žádala, aby především zachovali klid. Je obecně známo, že inspiraci k *Příběhu služebnice* Atwoodová čerpala z návštěvy socialistického Československa a Východního Německa, která popisovala jako místa, kde se jeden druhému bojí podívat do očí a rozhovory jsou plné podivných zámlk. Pokračování oznámila v době, kdy se prezidentem stal Donald Trump a začalo globálně sílit hnutí #MeToo. Vůči obojímu však zachovává kritický postoj. Proti Trumpovi je její pozice coby liberální intelektuálky, která se nikdy neviděla vlevo ani vpravo, zřejmá, u hnutí upozorňujícího na sexuální obtěžování a násilí pak komplikovanější. Především jí vadí konkrétní reakce na kauzy, které se kvůli #MeToo

Atwoodová vždy brojila proti viktimizaci žen a ve Svědectví to dělá zase

dostaly na povrch, ale už neskončily před soudem, přesto jejich obvinění byli potrestáni například propuštěním ze zaměstnání.

Atwoodová vždy brojila proti viktimizaci žen a ve *Svědectví* to dělá zase. Možná proto působí chvílemi svět Gileádu zastarale, když v něm autorka jen v lehkém rozšíření opakuje myšlenky, které mnohokrát zazněly v jejích předchozích knihách. Ženy jsou sice perzekvovány, ale stále některým z nich zůstává prostor pro rozhodování, odboj i vzpouru. Pokud se rozhodnou jej využít, není to zadarmo, musí činit oběti. A je až odpudivé, jak snadno je teta Lydie činí, jak snadno manipuluje Ágnes a Beky, aby je činily také. Jedinou postavou, která se vzpouzí a pokyny nepřijímá bez výhrad a debat, je Jade/Nikol, která do Gileádu přišla ze svobodné Kanady v rámci odboje.

„Proč si myslíš, že potřebuješ posilovat tělo?“ zajímala jsem se. Její pohanská přesvědčení ve mně vzbuzovala čím dál větší zvědavost. „No třeba kdyby se na mě vrhnul nákej chlápek, ne? Tak musíš vědět, jak mu správně vrazit prsty do očí, kopnout ho do koulí, vyřadit ho z provozu jednou dobře mířenou...“ Beka zalapala po dechu a musela se posadit. „Žena přece může bit nemůže,“ zaprotestovala. „Vůbec nikoho, jen když to vyžaduje zákon, jako třeba při cupování.“ „No to si teda pěkně zařídili!“ usklíbila se Jade.

Padouška hrdinkou

Silným momentem knihy je samotný útek přes „železnou oponu“ Gileádu, který se odehrává po souši a na vratké loďce i po moři, a Atwoodová opět ukazuje, že umí vyprávět tak, aby si čtenář prožil situace, které zná jen jako pozorovatel médií a o nichž si myslel, že se mu nemohou kvůli určitým danostem, jako je barva kůže nebo

místo narození, přihodit. Nikol/Jade a Ágnes coby bílé dívky mají nejistý status uprchlic, ať už to ve světě překresleném Gileádem znamená cokoli, a třesou se o život v člunu zmítaném bouří. Stejně jako bílá Fredova měla status otrokyně — nemoci vlastnit majetek, nemoci se poškodit ani zabít, protože si podle zákonů Gileádu nepatřila. V tom, nutit čtenáře přehazovat proměnné v příbězích, ukazovat mu, že jeho privilegovanost občana demokratického státu je velice nejistá, je autorka stále skvělá.

O to zajímavější by v tomto pojetí rovnosti bylo, kdyby Atwoodová dala v pokračování prostor mužům Gileádu. O ně univerzum rozšiřuje jen velice opatrně, spíše epizodně, vyskytují se sice coby jeho představitelé i odpůrci, ale o jejich pocitech a názorech se čtenář příliš nedozví. Podobné je to s těmi nejzlobivějšími — opakující se zmínka o lidech v koloniích — nebo nejchudšími — ekonomanžkami. Neznalost stavu totality tentokrát nepomáhá v budování atmosféry, jako tomu bylo v případě první knihy, naopak, že se čtenář nedozví, jak na tom Gileád je, jak vypadají jeho mocenské struktury, znevěrohodnilo jeho rychlý pád.

Svědectví jsou v názvu myšlena v plurálu, veškerou pozornost i „románovou moc“ však nakonec uchvátí teta Lydie, hlavní strůjčkně pádu Gileádu, ostatním postavám se jednak nedostává takového prostoru, a navíc jsou jí řízeny. Atwoodová tak v pokračování dystopie *Příběh služebnice* vytvořila především obraz ambivalentní hrdinky schopné všeho (stejně jako muži) včetně vraždy nebo intriky v boji za svobodu. To sice není memento, které by rezonovalo s aktuálními společensko-politickými debatami, přesto je v nich nosným argumentem.

Autorka je kulturní publicistka.

Srdečné pozdravy z Gileádu

Kateřina Čopjaková — Klára Vlasáková — Eva Klíčová

Román *Svědectví* Margaret Atwoodové je stejně jako jeho předchůdce *Příběh služebnice* takovým dystopickým románem ze života. Realistická složka textu zapadá do té fantaskní až podivuhodně přesně, zkrátka jde o pěkný příklad dystopie na míru našim předsudkům. V tom je zřejmě hlavní příčina úspěchu obou knih Margaret Atwoodové — kromě samozřejmě seriálového zpracování z továrny HBO, které však z předlohy nevyrobí trhák zdaleka vždy. Následující diskuse je tak proto nejen o fikčním světě, ale také trochu o tom aktuálním, a to tentokrát znamená o feminismu.

Možná bychom mohly začít hned tou „špatnou feministkou“. Feminismus prochází tak dynamickou diskusí, že pro každou další generaci jsou předchůdkyně vždy tak trochu „špatné“.

KV: Atwoodová to popsala ve svém dva roky starém textu nazvaném „Am I a bad feminist?“. V něm reagovala na kritiku otevřeného dopisu, který podepsala v roce 2016 a který se vyjadřoval k údajně neférovému zacházení se spisovatelem a bývalým univerzitním učitelem Stevenem Gallowayem, který byl obviněn ze sexuálního obtěžování a napadení.

KČ: Kauza stále probíhá, profesor Galloway byl v některých instancích osvobozen a získal i v souvislosti s porušením svého soukromí odškodnění, postihy už univerzita neodvolala. Atwoodová v této souvislosti opakovala, že #MeToo má opodstatnění jako impuls, po němž musí následovat standardní vyšetřování, případně soud, jinak je to k ničemu. Ta dynamika feminismu, to je právě argument, který používá Atwoodová, když se jí novináři zeptají, proč se brání označení feministka. Vždy říká, nejdříve mi musíte říct, co pro vás feminismus znamená.

KV: Což je od ní vlastně celkem pochopitelné. U nás se pořád drží představa feminismu jako jednoho strašáka. Například liberální feminismus má ale docela jiná východiska a cíle než třeba ten sociálně orientovaný, který se zaměřuje především na ekonomické znevýhodnění žen, na feminizaci chudoby nebo intersekcionality, kdy se kříží a vzájemně posiluje hned několik nerovností jako genderová, rasová a další. Jiné feministky zase řeší jen otázky své sociální skupiny — jako třeba všechny ty úspěšné manažerky a podnikatelky, které radí, jak prorazit.

KČ: V zásadě se dá říct, že *Příběh služebnice* (*The Handmaid's Tale*, 1985; česky BB/art, 2008) je reakcí na druhou vlnu feminismu a *Svědectví* na třetí. V osmdesátých letech ženy dosáhly na nějaký stupeň rovnoprávnosti — ojediněle pronikají i do byznysu, na vlivná místa, a tím

U nás se pořád drží představa feminismu jako jednoho strašáka

Klára Vlasáková
spisovatelka, dramaturgyně
a publicistka



v podstatě končí druhá vlna feminismu. Feministky třetí vlny častěji mluví o světě nastaveném muži, který je potřeba v mnoha oblastech přehodnotit, o sexuálním obtěžování, dalších nejen sexuálních menšinách. A to i v takových zdánlivě nesouvisejících oblastech, jako je dopravní infrastruktura, která málo zohledňuje pohyb po městě s kočárkem, na vozíku a podobně, nebo dopravní bezpečnost, testování léků a tak dále, kde všude je normou průměrný muž, což znamená, že ženy častěji zbytečně umírají.

Tady existuje velký dluh médií, protože tyto sofistikovanější diskuse se u nás odehrávají jen na feministických platformách, zatímco pro veřejnou debatu je typické to, co popsal Petr Bittner ve své glose „Šest zlidovělých figur českého antifeminismu“. Ale možná nám tu něco dluží i literatura. Jak vlastně vnímáte takto otevřeně politické, aktivistické psaní? Připadá mi, že tu pořád přežívá ta postkomunistická představa, že politika v literatuře rovná se propaganda nebo přinejmenším něco neestetického, takže se tu nanejvýš semele nějaká krátkodechá satira.

KV: U Atwoodové je skvělé, podobně jako u dalších výrazných

feministických autorek, třeba Doris Lessingové, že politická témata přináší do prózy s pomocí postav, které nejsou jednoznačně sympatické. Ukazuje spíš určitou šíři problémů, než že by autoritativně říkala, jak by svět měl vypadat. V české literatuře vnímám spíš to, jak se soustředujeme především na osobní příběhy, které se odehrávají v jakémsi dějinném bezčasí, nebo jsou zasazeny do bezpečně vzdálené minulosti. Ve *Svědectví* Atwoodová řeší tu zúženost perspektiv tím, že pracuje se třemi hrdinkami s různou pozicí ve fiktivním Gileádu. A důležitou roli tu hraje záporáčka teta Lydie, o níž se tady dozvídáme, jak ke svému postavení vlastně přišla, co ji formovalo — a navzdory počátečním silným antipatiím je překvapivě snadné utvořit si k ní pouto.

KČ: Angažovanost má u nás z pochopitelných důvodů komplikované postavení. Na druhou stranu mi přijde alibistické historií pořád omlouvat, proč témata pro současnou angažovanou literaturu nemáme. Dystopie je žánr, v němž lze s politicky i společensky citlivými tématy zacházet velmi kreativně. Díky *Příběhu služebnice* si mohlo mnoho bílých žen například lépe představit pocity otroků ve Spojených státech amerických.

Stejně se teď svěřím s tím, že jsem měla se *Svědectvím* čtenářské potíže. Jako bych to už někdy četla... všechno mi přišlo příliš povědomé, jako by autorka všemožné fráze, které ženy slýchávají celý život, takové to, jak se chovat, jak vypadat, co dělat a co hlavně zásadně nedělat, jen překloupila do bizarních kulís hábitů, čepců a kontrolovaných souloží. Taková mechanicky ustrojená kniha, takže mě překvapilo, jak to mnoha čtenářům přišlo dějově napínavé.

KČ: Mě nejčastěji napadalo, že je to fanouškovská kniha, a mám pocit, že to v předmluvě i zazní, že *Svědectví* jsou vyslyšené prosby fanoušků. Atwoodová je nepochybně dobrá dramaturgyně a dokázala knihu šikovně vystavět, ale přesto je to podle mě „jen“ pokračování. *Svědectví* postrádá silnou emoci, z níž mrazí, namísto toho jsme tak trochu v bondovce.



Ten první důvod je tedy vyhovět fanouškům, ten druhý dostat i svému ideovému světu. Atwoodová má pocit, že si ženy nárokují nevinnost andělů, před takovým automatickým postavením žen ale varuje.

KV: Je pravda, že *Svědectví* víceméně „jen“ rozšiřuje svět, který již známe z *Příběhu služebnice*. Ale za mě je to rozšíření pořád nosné. Nejvíce se to ukazuje u postavy Ágnes, která v Gileádu vyrostla, nic než jeho pravidla a omezení nezná a navzdory všemu tu strávila několik relativně šťastných dětských let. V čem pro mě dějová výstavba pokulhává, je snadnost, s níž se Gileád nakonec zhroutí: stačí totiž vyvézt informace, které se jeho představitelé snažili utajit... a je konec. Přitom v dnešní době, kterou třeba Václav Bělohradský označuje jako „globální vesnici uniklých sdělení o všem a o všech“, „lajknutí“ důležitých informací často nevede už ani k pozdviženému obočí, natož k tomu, aby někdo přišel o funkci nebo se snad hroutily politické režimy.

Mě na té knize asi víc než postavy zajímal právě ten systém. Přišlo mi však, že ten svět nemá žádnou dynamiku, své dějiny. Pořád mě to svádělo k tomu hledat, jak moc sem Atwoodová promítla zážitky z ČSSR a NDR a jaké paralely vytváří k dnešku. Třeba varování před znovutevínáním antipotratové agendy jak ve Spojených státech, tak ve střední Evropě nebo nakolik může Gileád připomínat rodinnou politiku Islámského státu, kde je vysoká porodnost podobným ideologickým beranidlem. Nakonec bych ale řekla, že Atwoodová ten v osmdesátých letech stvořený svět moc neaktualizovala.

KV: S tím souhlasím — v leccem jsou z toho cítit pořád právě ta osmdesátá léta. Nevidím zde ani zmíněnou třetí vlnu feminismu, například genderová identita je tu něco prostě daného, stejně tak se nerozšiřuje téma dalších nerovností načrtnuté už v *Příběhu služebnice*. Při četbě *Svědectví* je najednou těžké uvěřit, že by se takový režim udržel tak dlouho, když stačilo tak málo,

Příznačné také je, že v Gileádu se neplodnost řeší jen u žen

Kateřina Čopjaková
literární publicistka, spolupracuje
s *Respektem* a rádiem Wave



aby padl. Alespoň je ten konec nadějeplný: revolta má smysl.

KČ: Co se týče zobrazení systému, vlastně nás autorka drží pouze u loajální tety Lydie a vůbec se nedostáváme k těm, kteří Gileád řídí — k mužům. Jejich svět je pokryt okrajově, epizodně. A ještě k těm paralelám: Opravdu v postavě tety Lydie, v hierarchii přátelství mezi dívkami nevidíte takové to „ty, které konají, se vždy ušpiní, tedy nemohou být anděly, i když jsou oběťmi“? Tedy to, co Atwoodová opakuje už poměrně dlouho, že ženy nejsou lepší než muži, a myslet si to, je cesta do pekel.

KV: Ano, to je kritika esencialistického přístupu. Tato diskuse je hodně svázána právě s druhou vlnou feminismu ve Spojených státech amerických, kdy třeba slavná básnířka Adrienne Richová svým textem z roku 1980 o „lesbickém kontinuu“ nahlíží vztahy mezi ženami jako něco, co je podle ní ze své podstaty založené na porozumění a respektu. Skutečnost je samozřejmě komplikovanější. V tom má Atwoodová pravdu. Navíc zrovna románová forma může ze své podstaty prozkoumávat teoreticky vlastně nekonečnou škálu rolí, které

může daná postava zastávat, aniž by bylo možné ji jednoznačně označit jako toho zmiňovaného „anděla“, nebo „oběť“.

KČ: Kritiku esencialistického přístupu si podle mě poměrně užívala na přátelství Fredovy s Moirou, teď má ambice posunout se k aktuálnějším tématům třetí vlny, ale i já mám spíš pocit, že je to taková její představa třetí vlny.

Nepochybně rituál, kdy je muž-provinilec roztrhán davem rozzuřených žen, je hodně antiesencialistický. Právě takové fikce možná způsobují současnou paranoiu z feminismu. Dnes už přitom víme, že jsou-li ženy v nějakém prostředí v menšině, snaží se chovat jako muži, vzniká tu fenomén včelích královen, práce s „ženskými zbraněmi“ a podobně. Až když je jich více, dokážou se zasazovat za své zájmy. Příznačně Atwoodová zachytila typ tvrdé „matky představené“, co pak ostatní postavy? Byly dost uvěřitelné?

KV: To střídání hrdinek a jejich svědectví považuji za hodně zdařilé — ostatně co jiného je vlastně literatura než právě snaha přinést soudržné svědectví o určité době, postavení, podmínkách, útlaku? Pro mě bylo důležité to, co hrdinky spojuje, jak sílí přesvědčení, že systém se musí změnit. Zapojení mužských postav by bylo zajímavé, ale respektuju tohle autorské rozhodnutí vyprávět příběh z pozice těch, které nedohlédnou do vyšších rozhodovacích pater. Ta častá fyzická nepřítomnost — a zároveň neustálé zpřítomňování mužů — je něco, co od základů formuje životy gileádských žen. Nikdy tak nejsou „samy“, i když příběh samy vyprávějí.

KČ: I jazykově je dobře zpracovaný rozdíl mezi dvěma gileádskými dcerami a „Nikolkou“, která byla unesena a vyrostla ve svobodném světě. Na jejím pubertálním odfrkávání, vulgarismech, které používá, absenci náboženských frází se neustále potvrzuje, že už vyrostla jinak a jinde — a jak je vlastně nemožné ji podrobit. Ve *Svědectví* ženy spolu kooperují, ale figurkami na šachovnici přesto táhne



teta Lydie. Ta její všemocnost je zneklidňující vzhledem k její minulosti, nejsem si jistá, jestli mezi hrdinkami pak mohou vznikat nějaké společné pocity nebo sesterství.

Přiznám se, že motiv „svatě Nikolky“, kdysi z Gileádu unesené dívky, po níž se stále pátrá a je předmětem státního kultu, a její mezitím vyrostlá reálná podoba punkového drzouna mi přišel velmi aktuální. Přemýšlím, jestli v tomto svém veleúspěšném dvojopusu má Atwoodová nějakou paralelu, ale napadl mě jen polský film pro pamětníky *Sexmise* (1983), což je vlastně chlapecká hysterie z žen u moci a stejně jako v *Příběhu služebnice* tam rezonuje především ten totalitní scénář. To byly osmdesátky — máme něco dnes?

KV: Žádná přímá paralela mě nenapadá, ale přiznám se, že jsem si u *Svědectví* kladla podobnou otázku jako u novely Petry Hůlové *Stručné dějiny Hnutí*. To je hodně schematická kniha, která ukazuje feminismus, či spíš jeho prostínekou parodii, naopak jako hrozbu: moc tu získala skupina, která se z nevysvětleného důvodu zaměřuje pouze na oblast vzhledu a milostných vztahů: muži jsou trénováni v tom, aby jim nezáleželo na vzhledu partnerek, ženám je zabavována kosmetika... Ty knihy nejsou rozhodně srovnatelné, ale u Hůlové mi naskakovaly celkem jednoduché otázky: Na základě čeho se Hnutí drží u moci? Odkud čerpá svou legitimitu? Co z toho společnost má? Obě knihy toto řeší omezenou plodností, všechny restriktce jsou zdánlivě vysvětleny tím, že je třeba rodit děti. Ale užitek z takového uspořádání má zjevně jen menší část obyvatel a obyvatelek. Takže proto ta vracející se otázka — jak se mohlo takové uspořádání udržet?

KČ: Zmíním jen širší paralelu, Orwellovo 1984 — především s *Příběhem služebnice* —, ale na konec jsem si také vzpomněla právě na *Stručné dějiny Hnutí* Petry Hůlové. I když je to literárně nesrovnatelné, tou obavou, že se feminismus nebo možná jeho nejhlasitější proud řítí do slepé uličky, jsou si obě knihy

Právě takové fikce možná způsobují současnou paranoii z feminismu

Eva Klíčová
redaktorka *Hosta*



docela blízké. Obavy Atwoodové ani Hůlové nesdílím, překvapují mne.

Tak *Dějiny hnutí* reagují na slaměného panáka, představu, že feministky chtějí, aby ženy nebyly „sexy“. U Atwoodové se mi to téma neplodnosti jeví jako daleko reálnější problém, medicínský i sociální, lidé na Západě prostě často děti nechtějí, bojí se, že to třeba nezvládnou ekonomicky, že z nich rodičovství udělá sociálně slabé občany „druhé kategorie“, pak tu existuje silný tlak na „dokonalost“, strach ze selhání, takže k dokonalému dítěti se nedostanete, protože nenajdete dokonalého partnera či partnerku. Evropa je jednoznačně demograficky nejstarším kontinentem a člověk nemusí být úplně fantasta, aby si dokázal představit, jak to nějaké politické hnutí začne řešit „silově“, represivně etc., podívejme se na Polsko či Slovensko. Možná i proto Atwoodová dokáže oslovit, vždyť omezovat ženy mateřským vyděračstvím je prostě tak snadné — rozhodně snazší než se jich zeptat, proč nemají víc dětí.

KV: Snahy kontrolovat ženské tělo se objevují v každé době, kterou provází nějaké silné znejistění. V *Příběhu služebnice* je to zhoršující se ekologická

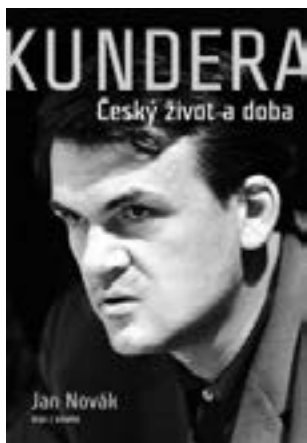
situace, v našem světě se snaha omezit potraty objevila v řadě zemí tehdy, kdy sílila koronavirová pandemie. A do toho jsou tady ultrakonzervativní katolické snahy zakázat potraty úplně, jak teď můžeme vidět třeba u našich slovenských sousedů.

KČ: Příznačné také je, že v Gileádu se neplodnost řeší jen u žen — tento stereotyp najdeme i v realitě, včetně důsledků zasahování do ženských práv. I u nás je rozhodnutí žen nemít děti nebo podstoupit interrupci vnímáno často jako rozmazlenost. V Polsku vede k velkým feministickým demonstracím nejen teď v souvislosti se zpřísněním už tak přísného „potratového zákona“, ale vždy na Mezinárodní den žen. Možná proto se polská literatura vyrovnala s pojmem angažovanosti mnohem rychleji a skvěle o těchto tématech píše například Sylwia Chutniková nebo polské reportérky.

KV: Ano, je důležité zmínit, že u gileádských mužů se plodnost netestuje. Bylo by to příliš nedůstojné vůbec předpokládat, že by mohli v něčem selhat. To je opět něco, co známe nepříjemně dobře. Přitom si tady můžeme klást podobnou otázku jako u hormonální antikoncepce — proč by to mělo být ženské tělo, které bude nést všechno zatížení, vedlejší účinky i dlouhodobé následky? ●



Eva Klíčová



Jan Novák
Kundera. Český život a doba
 Argo — Paseka, Praha 2020

Dobrá životopisná kniha předpokládá autora, který dokáže být během psaní moudrý — třeba i trochu nad své všednodenní poměry. Moudrý ve smyslu kladení otázek, připouštění možností, otevírání perspektiv. A že bude prostě empatický — tedy pochopí i jinou než vlastní zkušenost. Pak je úplně jedno, zda má taková kniha být vědeckou, nebo literární biografií — vždy jde o směs faktů s převahou fikce, onou permanentní interpretací faktů. To vše by měl mít autor na paměti především tehdy, má-li ambici soudit, demytizovat, strhávat fíkové listy a kácet modly. Že v popsaném úsilí Jan Novák se svou biografií o Milanu Kunderovi, *Kundera. Český život a doba*, neuspěl jednoznačně, tuší zřejmě každý, neboť nezavádít během léta o kunderovsko-novákovskou polemiku bylo téměř nemožné.

Báživý faktograf

Jan Novák je autorem angažovaného románu o bratřech Mašinových *Zatím dobrý* (naivně „pravdivý“ román,

kde se o ničem hlavně nepochybuje — jakkoli jde o jeden z lidsky pochybných příběhů padesátých let), libreta k oslavnému komiksu o legendárním běžci Emilu Zátopkovi (neheroické momenty života zahlazeny) nebo spoluautorem biografie Miloše Formana. Co přitáhlo kontrarevolučního realistu Nováka k někdejšímu revolučnímu lyrikovi Milanu Kunderovi? Člověku, o jehož zálibě ve zbraních nic nevíme a jehož sportovní výkony zesměšňoval už jeho tělocvikář? Jan Novák je v tomto sdělný. O Kunderovi, někdejším „versotepci“, za jehož sbírku se zdráhal utratit sumu rovnající se šesti plnám (jak se bodře svěruje už v úvodu), se chtěl „něco dozvědět“. Což se stává třesnuté provokativním s ohledem na Kunderovu skepsi k životopiscům. Novák se však nehodlá smířit s tím, že Milan Kundera po sobě systematicky „zametal stopy“, nehlásí se k části díla, léta nedává rozhovory a své blízké ve vztahu ke své osobě požádal o totéž. Nic proti Novákově záměru, autor není nikdy tak moc mrtev, jak se domníval Roland Barthes či jak by třeba i rád byl. Ovšem Novákovy vytahování padoucha Kundery ze soukromého přítmi na světlo románu-pravdy je až nechťeně komické.

Opravdu roztomilým příkladem této literární metody může být popis fotografie z roku 1940 z luhačovického

hudebního festivalu, která je dle Nováka „výmluvná, jak jen fotografie může být“. Zatímco neutrální oko vidí neostrou černobílou skupinovou fotografii převážně snad dospělých lidí (z mnohých vidíme jen tvář šklebící se proti slunci) v tehdy běžném nedělním oblečení a na pravém okraji stojícího chlapce v krátkých kalhotách — o němž víme, že je to jedenáctiletý Milan Kundera —, Novák vidí daleko, daleko více. Vše je mu „horní palubou Titaniku“, v dětském Kunderovi odhalí mazánka, který nemá ani žádné kamarády: „svým vrstevníkům by se patrně chlapec v bílém moc nelíbil“, beztak „neuměl jezdit po zábradlí“, ale „v honosné restauraci by si určitě poradil i s kostnatou rybou“. Podobných fantazií se v knize kupí stovky: vždyť je na to přes osm set stran. Tedy směle dále: podle Nováka Kundera vše prakticky opsal — to o Janáčkově od otce (uvedené citace jsou tak banální, že je asi najdeme ve většině janáčkovských textů), nápad na *Žert* od Trefulky a ledacos opsal dokonce sám od sebe! Všechny Kunderovy literární inspirace, úvahy, interpretace, překlady, a dokonce i sjezdové projevy jsou vždy daleko slabší než kohokoli jiného, Kundera je vyličen jako literárně slabý spisovatelský funkcionář (a Novák dokonce vždy ví, co v které situaci otrásl autorovým egem). Aby kniha nebyla příliš monochromatická,

Kunderova nízkost je umocněna zářivými akcenty vložených kapitol věnovaných mučedníkům dějin — například tedy nešťastnému Dvořáčkovi z případu problematicky podloženého Kunderova „udání“ nebo tehdy vězněnému Janu Zahradníčkovi. Novákovo zhnusení nad Kunderou je tak usilovné, že si dokonce i odporuje. Novák pak neví, zda má být více pobouřen, když je ve vztahu k sexu Kundera spíše váhavý a chladný, nebo se pruděrně děsit jeho četných milenek. Jedno je jisté, vždy jde o patologii.

Chůze kolem domu

Novák je navíc zcela nekritický ke svým zdrojům, s nimiž se schází většinou po kavárnách (komolí však už jejich názvy: brněnský Padowetz přejmenovává na „Panowetz“, legendární karlovarské Café Elephant na „U elephanta“). Nejvíce sluchu pak popravá historkám starého Kunderova spoluspiklence a mystifikátora Ivo Pondělíčka, případně Vojtěcha Jestřába. Ještě kurióznějším zdrojem „faktů“ je kontrarevolučnímu realistovi *přirozeně* Kunderovo prozaické dílo. Jak podivuhodné, ale s Kunderovými příkladně postmoderními romány popisujícími mystifikace, manipulace, mocenské erotické hry nebo zkušenost s propagandou Novák nakládá taktéž jako s fakty, takže si ani nevšimne, že toto „kompro“ napsal sám Kundera — ovšem na své literární postavy, ba co víc, na svou dobu, a dokonce bez padesátiletého Novákova bezpečného odstupu. Jako dítě je pak Novák důvěřivý i k odposlechům Státní bezpečnosti (kontrarevolučnímu realistovi je vše faktem), jejíž zvrácený zájem o intimní život pronásledovaných mu poskytuje tolik vzrušujícího materiálu. V Kunderově případě ale vezme i chuderky estébáky na milost, vždyť „elitář“ se před odposlechem ve svém bytě dočista „předvádí“ a k tajné policii má „důmyslně podbízivý vztah“.

Pro Novákův životopis je výmluvná situace, kdy se snaží přimět k rozhovoru Kunderovu první manželku Olgu Haasovou. Přes vynaložené úsilí však stará dáma Nováka odmítne — tak se jí dostane alespoň zmínky, že si ani nenasadila zubní protézu: Novák stojí na chodníku,

nevpuštěn do Kunderovy minulosti — o to urputněji bobtnají jeho „fakta“. Pokud bychom váhali s hodnocením, zda si Novák uchoval alespoň elementární slušnost, pasáže věnované Věře Kunderové hodně napoví. Když se dozví, že ji Kundera v počátcích vztahu nazval před cynickým přítelem Hrabídem (za svobodna Hrabánková), zůstane jím i pro něj. Z Věry Kunderové vyrobí Novák zoufalku, která tvrdě užene i nebohého Kunderu, zmiňuje její zdravotní potíže a pro dokreslení charakteru poslouží vulgarity z odposlechů. Opravdu bylo pro Nováka tak těžké si představit estébáky vydeptaného člověka? Ale dále: kde jsou jiní pracovití, tam Kundera „rozjel výdělečnou tvorbu na všech frontách“, kde jeden emigruje, tam jde u Kundery o „opatnické vystěhovalectví“, je s podivem, jak odvážně amuzický Novák, který si vystačí se studenoválečnickým slovníkem, hodnotí Kunderovo dílo: Kundera studii „upletl“, má „ambice“, chce se „předvést“, „ukojit“... „navzdory všemu balastu“, „výron autorova narcismu“, „rámeček stlučený z Hegela“, „výron francouzské stylistiky“... Obraz „Nováka na chodníku“ vrcholí v doslovu knihy, kdy si na Kunderovy vskrytu počíhal nedaleko jejich bytu. Milovník fyzicky zdatných hrdinů opět „diagnostikuje“ tělesnou schránku tentokrát bezmála devadesátiletého spisovatele a s jakýmsi zadostiučiněním konstatuje, že dva jeho vrstevníci vypadají lépe. Jistě také spočítal, kolik je jich ještě mezi námi.

Dějiny jako antikomunistická chráněná dílna

Novákova kniha nejen není o Milanu Kunderovi — ale není ani o „českém životě a době“. Novák je důsledně ahistorický a jeho životním orientačním bodem je představa, že levicovost je charakterová vada, za žádných okolností není autentická, a už vůbec ne historicky podmíněná nebo dokonce oprávněná. Z toho Milan Kundera nikdy nemohl vyjít dobře, jakkoli dvakrát přišel o členství ve straně, jakkoli se jako většina svých generačních souputníků potýkal s turbulencemi dějin všemožně — Kundera je Novákovi

prostě „stalinistou“. Nenapadlo Nováka, že se mohl Kundera ve straně sám zklamat? Že se sám rychle dostal do soukolí existenčních hrozeb? Novákovy politologické vhledy mají charakter skutečně laický, jakkoli jsou mu „historická fakta neúprosná“: protistalinská levice nikdy neexistovala a po roce 1989 se náš stát vrátil z „nenormálního světa“ do „normálních souřadnic demokratické společnosti tím, že obnovil politický systém první republiky“. Novákovi jsou zcela utajeny modernistické paralely mezi levicovými a pravicovými totalitárismy a jejich postfázemi, prolínání paternalistických a liberálních řešení napříč evropskými poválečnými dějinami. Novákův svět je prostinký, buď je normální, nebo komunistický.

Milan Kundera by si nepochybně zasloužil důkladnou monografii, samozřejmě že ne nutně oslavnou. Byl v mnohém člověkem váhavým, až plachým, intelektuálem se smyslem pro ironii, mystifikaci, dvojznačnost, člověkem, který měl své slabosti: byl trochu frajírkem, cynickým playboyem, ženství se dost možná i děsil, třebaže jej fascinovalo — v tomto naplňuje machismus své generace. Na druhou stranu představoval profesionála, cílevědomého a pracovitěho. Bohužel nebyl sportovec, dokonce ani nikoho nezastřelil, nebyl v žádné partě, vždy spíše solitér s několika spikleneckými vztahy. Postmodernista s afinitou k surrealismu, který sexualitu chápal v mocenském modu freudovské psychoanalýzy: budeme Kunderovi vyčítat neznalost feministické kritiky psychoanalýzy, s níž se generačně vlastně minul? Novák stěží — pro někoho, kdo podmiňuje tvorbu „hukotem“, by to bylo příliš velké sousto.

Novák dělá to, co Kundera se svými postavami: manipuluje — ať už že Milan Kundera není literární postava. Znepokojivou se celá věc stává v kontextu toho, že Novákův absurdní proces s Kunderou nejen vyšel ve spolupráci renomovaných nakladatelství, ale mnozí bojovníci za demokracii mu ještě tleskají. Čemu vlastně? Jeden má skoro strach si odpovědět.

Autorka je redaktorka Hosta.



Hana Řehulková

Zešílet z přepjatého rozumu



Michel Foucault
*Historie šílenství v době
klasicismu*
přeložil Čestmír Pelikán
Herrmann & synové,
Praha 2019

Před více než dvaceti pěti lety vyšly v českém překladu poprvé Foucaultovy *Dějiny šílenství*. Nepříliš objemná a skromně vyhlížející knížka se stala ihned a na dlouhá léta nedílnou součástí příruční knihovničky každého intelektuála, a to nejlépe ve stavu výrazně očteném, podtrhaném a opoznámkovaném. Dnes vychází nezkrácená verze Foucaultovy *Historie šílenství v době klasicismu* znovu, a to v podobě důstojné a úctyhodné publikace. Co může sdělit toto „plnohodnotné“ vydání věhlasného opusu dvacátého století, co ještě nenabídla zasloužilá brožura z raných devadesátých let?

Archeolog Foucault

Skutečnost, že ohmataný výtisk Foucaultových *Dějin šílenství* nesmí chybět v knižních sbírkách žádného správného vzdělance, je dána jednak slávou a až jistou módností Foucaultova jména (svazky zařazené do knihovny s touto motivací

nebudou možná zase tak očtené), jednak mnohaoborovým přesahem, který vzbuzuje zájem filozofů, psychologů, psychiatrů, historiků, literárních badatelů, antropologů, sociologů, teoretiků kultury, umění i vědy, zkrátka všech těch, jejichž zájem se neupíná k ničemu menšímu než k lidskému rodu.

Michel Foucault se stal emblematickým myslitelem druhé poloviny dvacátého století svým podílem na postmoderním tažení proti utěšeně se vyvíjejícím humanitním vědám, které napadl v jejich základech, když zpochybnil chronologické a racionální zkoumání člověka jako subjektu i jako tvůrce dějinných situací. Již první práce o dějinách psychologie a psychiatrie (*Psychologie a duševní nemoc*, 1954; *Historie šílenství v době klasicismu*, 1961; *Zrození kliniky*, 1963), téma jen zdánlivě nevinné a konzervativní, představovaly novou a původní metodu zkoumání člověka a jeho historie, formulovanou na základech francouzského strukturalistického dědictví a fenomenologicko-existencialistických poválečných inspirací. V pozdějších pracích (*Dohlížet a trestat*, 1975; nebo nedokončené *Dějiny sexuality*) Foucault svou „archeologickou“ metodu, vyhlášenou v *Archeologii vědění* (1969), ověřil rozšířením na další předměty zkoumání a tím prohlásil tradiční historii (a s ní i ostatní vědy o člověku) za podnik pomýlený a relativní.

Aniž by jedinkrát kopl do země, stává se Foucault „archeologem“, který sice nepřepsal učebnice dějepisu objevem Pompejí nebo Tróji jako Winckelmann nebo Schliemann, zato však vykopal historii z prachu archivů. Podstata „archeologické“ metody totiž spočívá zjednodušeně řečeno v onom

strukturalisticky synchronním řezu kráječím pláty lidského myšlení podle převažujícího způsobu uspořádávání významů, kterými popisujeme svět kolem nás. Tyto kódy našeho poznávání, epistémata, nevědomé a apriorní, nás činí slepě odhodlané a přesvědčené o pravdivosti, opodstatněnosti a objektivitě našich poznatků. Odhalováním jednotlivých epistemických vrstev, například na fenoménu duševní odlišnosti, a hledáním definičních kritérií pro normalitu se z Foucaulta stává archeolog bez špachtle i dlátka. A současně hrobík, byt bez lopaty, moderní historie pojímající dějiny jako kauzální vývoj významných politických událostí. Co však namísto toho tento postmoderní Indiana Jones nabízí?

„Tím, že druhého strčíš do blázince, svůj rozum nedokážeš,“ cituje Foucault Dostojevského *Deník spisovatele*, čímž výstižně ilustruje svůj záměr otřást hranicí mezi rozumným a nerozumným, hranicí vybudovanou na základech racionalistické nabubřelosti osvícenského odkazu. Kniha vyšla poprvé v roce 1961 a byla výsledkem Foucaultových badatelských počátků spojených s jeho studiem filozofie a psychologie, otevřeným způsobem myšlení a zkušeností s psychiatrickým provozem. Učinila svého autora nejen slavným, ale opatřila mu také titul *doctorat d'état* a umetla cestu na Collège de France. V roce 1993 vyšlo v překladu Věry Dvořákové osm z původních čtrnácti kapitol pod názvem *Dějiny šílenství v době osvícenství*. V plném rozsahu a s důkladnou edicí však vychází práce s titulem *Historie šílenství v době klasicismu* díky převodu Čestmíra Pelikána teprve nyní. O knize je všeobecně



známo, že je určitým rebelským útokem na standardně požímané dějiny psychiatrie. Ale co je v psychiatrii normální? Předmětem jejího zájmu je soubor neduhů, jejichž etiopatogeneze je mlhavá, zdánlivě exaktní farmakologická léčba je mnohdy nahodilá, symptomatiku pacienta často vnímá spíše okolí než postižený a efektivní péče netkví ani tak v léčbě, jako spíše v zacházení s nemocným. Psychiatrie je proto ve srovnání s většinou lékařských disciplín oborem téměř uměleckým a intuitivním. Foucault, podobně jako i jiní historici psychiatrie, si je pochopitelně těchto specifik vědom, a ačkoli bývá jeho antipsychiatrické tažení interpretováno jako výstražně zdvižený prst vůči západní medicíně, jde jen o vedlejší výsledek autorova hlavního, neskromnějšího, záměru.

Podtitul knihy *Dějiny šílenství* upozorňuje, že cílem nejsou dějiny psychiatrie, ale hledání významu pojmu „duševní choroba“. Fenomén šílenství se přes analýzu jeho plného významu stává pro Foucaulta hledáčkem, kterým přehlíží dějiny lidského myšlení. *De facto* tak autor analýzou toho, co bylo pokládáno za duševní chorobu, vymezuje *per negationem* pojem rozumu, protože co není šílené, je rozumné. Foucault rozlišuje v evropském kulturním okruhu tři základní epistémy: renesanční, klasickou a moderní. Název napovídá, že v ohnisku jeho zájmu se ocitá doba klasicismu (ve francouzských dějinách spojeného pevněji i s myšlenkovými charakteristikami, které jsou v zaalpské poreformační Evropě častěji podřazovány osvícenství, zatímco klasicismus zde bývá spojován výlučněji se změnami v uměleckém slohu), kterou považuje za kolébku všeládného racionalismu, v němž je za šílené označováno cokoli rozumu nepřátelského. V epistemickém stínu této tradice stojíme dodnes. Foucault

shromažďuje množství podkladů dokazujících, že šílenství není ani zdaleka vymezeno zdravotědou, ale spíše společenskými, etickými, náboženskými, politickými a ekonomickými vlivy. Neoddělitelným a signifikantním průvodcem takto široce vymezených nerozumů je internace, v níž se ocitají vedle sebe hloupí, staří, hříšní, chudí, zločinci a nemocní s jedinou snahou — oddělit je od „rozumné a normální“ společnosti, čímž se kritériem normality stává většinovost.

Historie šílenství v době klasicismu tedy ukazuje na příkladu duševních chorob způsob, jakým se důvěra ve světlo rozumu stala nejen nejmocnější a převládající, ale jedinou možnou cestou nahlížení na svět kolem nás. Šílenství reprezentuje kvalitu, která se do referenčního rámce rozumu nevejde, a proto je nutné ji stigmatizovat. Všechno mimorozumové, co ještě v době renesance bylo přijímáno a mnohdy i s respektem uznáváno jako odlišná forma zkušenosti, má být napraveno pomocí vědy, která se svým systematickým a kategorizujícím přístupem stala synonymem pro vědění. Tradiční mýty psychiatrie spojené například s Pinelovým osvobozením bláznů reinterpretuje Foucault jako dvousečně uvědomělý humanismus, který sice blázny zbavil řetězů, ale ve jménu vědy jim připravil krutou léčbu lehce zaměnitelnou s mučením. Se stejným dobrým úmyslem, s jakým Pinel roztácel blázny na otočné židli, byla později choromyslným podávána rtuť nebo prováděna lobotomie. S postupem vědy a s přibýváním poznatků jsme se tak paradoxně nepřiblížili kýženému zdraví ani štěstí.

Foucaultovská lekce

Foucaultova *Historie šílenství* je jedním z klíčových textů postmoderní vzpoury proti zapšklému

modernímu rozumářství, jehož historické kořeny a myšlenkové zdroje odhaluje a dokládá přesvědčivé údaje pro zpochybnění klasického kauzálního vývoje. Nabízí nový pohled na fenomén šílenství, který se najednou jeví být v nepřilíš lichotivém světle relativní a kulturně podmíněnou záležitostí, žalující na tuto kulturu i její aktéry. Ačkoli Foucault zřejmě oprávněně upozorňuje na slepé skvrny v myšlenkovém dědictví evropské civilizace (třebaže po vydání knihy proběhlo nemálo odborných diskusí, které upozorňovaly na zkraslení některých faktických údajů použitých v knize), nenabízí žádnou lepší alternativu. Nadšení z odlišné zkušenosti, kterou má šílenství poskytnout, trvá většinou jen do chvíle, než nás samotné postihne. Duševní onemocnění přináší bolest (dnes jako i jindy v minulosti) tak jako každá jiná choroba a panuje intuitivní předpoklad, že je žádoucí tuto bolest potlačit. V duchu foucaultovské lekce bychom mohli namítnout, že jsme neoprávněně opomíjeli jiné možnosti hledání úlevy, ve prospěch racionalisticky vědeckého přístupu. Nicméně to neznamená, že je tato cesta nutně špatná.

Foucaultovskou lekci lze dobře ilustrovat ještě na jednom z podstatných rozdílů mezi starým vydáním *Dějin šílenství* a novou *Historií šílenství*. Výtisk z roku 1993 obsahuje původní autorovu předmluvu, v níž je tradičně vyloučen cíl textu. Nové vydání vychází s autorovou „ne-předmluvou“ z pozdějších let, v níž se autor vzdává práva na správné porozumění textu, neboť každý výklad, každé čtení, z něj činí samostatné sdělení. To, co přináší, je kritický pohled na způsob našeho poznávání, podle něhož posuzujeme a utváříme svět kolem nás, znejistění (ne popření) neotřesitelných jistot o tom, že jsme na základě rozumu privilegovaní vlastníci pravdy. Foucaultovská lekce je lekcí pokory a sebereflexe proti samozřejmosti a pýše evropského vědění. Což je lekce bezesporu cenná a nestárnoucí.

Autorka je estetička.

**Hrobník, byť bez lopaty,
moderní historie
pojímající dějiny jako
kauzální vývoj významných
politických událostí**



r

Lapači smrti

★★★★★

Marek Lollok

Umírání a mrtví jako nestárnoucí
prozaická témata



Lucie Faulerová
Smrtholka
Torst, Praha 2020

Lucie Faulerová přitáhla pozornost literární obce — o poznání více než běžných čtenářů — již svým debutem. Literárně poučená, někdy až příliš okatě na různé naratologické figle upozorňující próza s názvem *Lapači prachu* (Torst, 2017) zaujala kritiky nejen svým suverénním podáním, ale i skutečností, že autorka takřikajíc má co říct. Především ji zajímá životní pocit a vůbec způsob bytí poněkud atypických mladých žen — všelijak zvláštních, hledajících se a vymezujících vůči konvencím a (některým) svým blízkým, vstávajících a padajících, ale v jádru vlastně romantických a křehkých. Což samozřejmě v současné české literatuře (zejména psané ženami) není nikterak přehlížené téma. Hrdinka *Lapačů* — nepochybně

v souladu s přáním autorky — vzbuzovala pohoršení i soucit, úsměv i lítost, ale nejpodstatnější je fakt, že přestože Faulerová kunderovsky nijak nestírala její „stvořenost“, příběhemou plnokrevnost jí nikdo upřít nemohl.

Z obdobného těsta je i protagonistka *Smrtholky* Marie, anebo Máry, chcete-li Máry z Mršiny, aby to bylo stylovější. Rovněž nonkonformní, netuctová, podivná bytost, kterou už ovšem stěží kdo prohlásí za reprezentantku dnešních mladých žen, jak se to stalo její předchůdkyni. Má totiž snad ještě bizarnější koníček než kořistnice všelijakých upomínkových předmětů („lapačů prachu“): Anna je fascinována dobrovolnými odchody ze světa, o kterých ví první a poslední. Smrt je koneckonců, jak název napovídá, její sudičkou. Empaticky se vcítuje do situací sebevrahů, ať už jde o dívku, která si v metru nikým nezpozorována lehla na koleje, či abstrahovaná statistická čísla; dokonce z řeky „zachraňuje“ vynesenu Moranu, aby později sama podnikla několik sebedestructivních — ovšem stále ne fatálních — pokusů.

Faulerová, jak vidno, má blízko ke konceptuálnímu psaní, čímž ani v nejmenším není míněno psaní *à la these*. Potvrzuje to jak jazykovou a kompoziční bravurou s evidentním odporem ke stereotypu a frázi, tak i tím, že rozpracovávání otázky smrti a mnohého, co s ní souvisí, není pro ni v přítomné knize cílem samoúčelným, a už vůbec ne jediným.

Mariin příběh, přesněji řečeno příběh její nejužší rodiny, není vyprávěn lineárně; na ploše kratšího románu je spíše rozprostřen jako síť zachycující fragmenty tu z minulosti, tu spíše z přítomnosti, popřípadě z času odpoutaného vědomí hrdinky. Její přemýšlení, vzpomínky, postoje a touhy jsou koneckonců exponovány šířeji než mnohé razantní, ale často jen zmíněné zvnějšku patrné činy. Ona roztříštěnost, ovšem rámovaná a strukturovaná metaforickou cestou prožívanou v jakémsi vlakovém kupé, vlastně dobře vystihuje jistou přerývanost lidského vědomí, v němž se myšlenky objevují často bezděčně, různě přeskládávány nikoli jen podle vůle dotyčného, ale mnohem častěji vlivem vnitřních i vnějších impulsů. Dodejme také, že stejně jako u prvotiny se vyprávěním line tu více,

tu méně vyvstávající ironická linka, přičemž ani ta se pro svou vrstevnatost nezdá být schválností (srov. glosy typu „Možná jsem sentimentální kráva, ale jestli tohle není láska, tak už teda nevím.“).

Těžko říct, zda Máryina posedlost smrtí je následkem, či spíše příčinou tragických událostí v její rodině s úmrtím (nemocné?) sestry Madly v čele — do té doby bezesporu nejbližšího Máryina parťáka. Ostatně — není právě všelijaké ohmatávání smrti a přibližování se k ní (když se od umírání a mrtvých „normálně“ raději odvrátíme) také určitou posedlostí životem? Vždyť jeho smysl obě sestry po odchodu matky tak vehementně hledaly (a bohužel nenalezaly) ledaskde, třeba i na řadě obskurních ezo- a kvazináboženských sebezpoznavacích seancí (mimochodem: atmosféru těchto akcí líčí autorka obzvlášť humorně). Hledání cestíček k těm, kdo se nabízejí (pan Ročestr), anebo ještě více k těm, kteří tu zbyli — k otci a bratrovi —, je zřejmě to, k čemu se upřít. Ovšem i zde je třeba leccos vyvzpomínat.

Mezní situace handicapované, tápající a pochybující, ale podle všeho nerezignující hrdinky je dalším rozšířením fikčních prostorů, do nichž se Faulerová ve svých *Lapačích prachu* tak odvážně pustila. Ukázala, že závažné, vpravdě existenciální otázky umí prošetřovat poutavě, bez přílišné tíže, ale i bagatelizace. *Smrtholka* není stagnace (jak naznačuje Ondřej Horák v *Orientaci LN*, 13. 6. 2020), a už vůbec ne krok zpět, nicméně jistě je namístě se ptát, zda bude i v třetí knize možné vstoupit do téže řeky...

Roman jakysi fajně zrobeny

★★★★★

Kryštof Eder

Novela napnutá mezi minulostí
a budoucností Ostravska

V roce 2011 vstoupil básník Petr Čichoň na pole prózy a jeho *Slezský román*





Petr Čichoň
Lanovka nad Landekem
Host, Brno 2020

tehdy značně rozvířil obvykle klidné literární vody. Bouřlivěji než o samotné kvalitě jeho díla se diskutovalo o autorově nezdravé náklonnosti k nacistickému architektovi Hansi Kammlerovi, po jehož odkazu ve *Slezském románu* pátrala dvojice protagonistů. To jsou však loňské sněhy, debata kolem románu dávno pominula a autor se uchýlil do několikaletého publikačního ústraní. Nový titul vydal Petr Čichoň až letos, devět let po *Slezském románu*. A lze předpokládat, že kniha *Lanovka nad Landekem* už takové pozdvižení jako autorův prozaický debut spíše nevyvolá.

Ústřední postavou Čichoňovy novely je bývalý slévač Johan. Tento svěřepý důchodce žije na ostravském kopci Landek, nejvíce času tráví s ovdovělou sousedkou Trudou a nejradyji si lebedí u svého zahradního jezírka s lahváčem v ruce. Popíjení prokládá cigaretami, a když je zima, rozšíří menu o „kafajo“ — Johan totiž mluví nářeční prajzštinou, tedy směsí češtiny, němčiny a polštiny, která je rozšířena na Hlučínsku. Byť se čtenář z jiného regionu možná bude při některých Johanových výrociích mírně ošivat a občas bude nucen zapojit trochu invence, aby smysl některých slov rozluštil, tato jazyková vrstva rozhodně netvoří nějakou bariéru, kvůli níž by se kniha stávala těžko čitelnou.

Nadto jsou prajzštinou vyprávěny pouze Johanovy pasáže. Tam, kde

se přechází do er-formy, nastupuje neutrální jazyk: tehdy sledujeme povětšinou příběh Trudina syna Hannese a jeho nedávno zavražděné manželky Klify. Ta stála v čele národnostní strany Liga Slezska, jež usilovala o fiskální autonomii v rámci ustavující se Evropské federace. Ano, federace, *Lanovka nad Landekem* je totiž próza situovaná do nepříliš vzdálené budoucnosti. O čemž svědčí mimo jiné projekt, na kterém pracuje Hannes s Johanovou dcerou Maruškou. Tato dvojice se podílí na výstavbě lanovky, která se dostala do názvu románu a která se má pnout právě nad „Johanovým“ vrchem Landek. Střídání příběhových linií vytváří v knize pozoruhodný kontrast. Chvilí sledujeme okolnosti vedoucí k odstranění nepohodlné politicky spojené s intrikami a zákulisními machinacemi, pak přijde střih a Johan s lahví piva v ruce hloubá, zda rybičky do svého zahradního jezírka koupil v Hornbachu, nebo v Bauhausu.

Jak je tedy patrné, v nové knize Petra Čichoň se toho děje docela dost. Aby to autor zvládl ukočírovat, pomáhá si mimo jiné tím, že se některé postavy pohybují na hraně (patrně záměrně) karikatury, občas však balancují spíš na hraně (patrně nezáměrně) neživotnosti. I plejáda témat a otázek, o něž se autor v knize otírá, je pozoruhodně široká. Několik příkladů: vztah člověka ke konkrétnímu prostoru, proměna Ostravy, zanikání prajzštiny, obecně vztah člověka k jazyku, otázka, nakolik je identita jedince definována místem, kde žije... o tématech spojených s politickou rovinou knihy a jejich aktuálních souvislostech ani nemluvě.

Někomu by to vystačilo na ságu. Petr Čichoň vše stlačil do řídké vysázené prózy o sto osmdesáti tiskových stranách. Přičteme-li k tomu skutečnost, že na těch sto osmdesáti stranách vypije Hannes zhruba stejné množství piv, je zřejmé, kde tkví Achillova pata této, jinak čtivé a místy rozverně, knihy. Témata — ano, vesměs aktuální a podstatná — jsou pouze efektně nadhozena, avšak chtěl-li by se za nimi čtenář pustit do hloubky, musí si už poradit sám. Próza tak ve výsledku vyvolává dojem tematického prozaického vzorníku než promyšleného literárního díla, přitom by rozhodně bylo z čeho stavět.

Hrůzy tušené, zapírané, sem tam i viděné



Boris Hokr

Komiksové album skrytých
děsů pana Lovecrafta



H. P. Lovecraft — Norberto
Buscaglia — Alberto
Breccia
Mýtus Cthulhu
přeložil Ondřej Hrách
Argo, Praha 2020

Adaptovat příběhy H. P. Lovecrafta do jiných médií je ošemetná záležitost. Podivný pán z Providence, jak jej tituloval v pravděpodobně první lovecraftovské esejí české provenience Josef Škvorecký, se totiž proslavil nejen souborem motivů takzvané vesmírné hrůzy, z nichž on sám i mnozí z jeho přátel a následovníků nakonec vytvořili obsáhlý „mýtus Cthulhu“. Stejně tak, ne-li více přitahoval pozornost i díky osobitému stylu. Jeho postavy se vyjadřovaly s kvazivědeckou autoritou a zdánlivě konkrétně — ovšem při bližším pohledu vlastně neurčitě. Stejně tak popisy finálního zjevení hrůzy disponovaly obrazy, které jsou vlastně ve své nepředstavitelnosti až fyzicky zraňující. Jak si například



R

má čtenář poradit se slavnou ne-euklidovskou geometrií? Lovecraft se navíc vyjadřoval šroubovaně, občas až nabubřele.

Jeho texty někdy skutečně nabývají krásy až skrze svou špatnost. Odráží se to nejen ve spoustě laciných literárních pastiřů, které se spoléhají na opakování některých slov z mýtu Cthulhu jako na svého druhu zaklínadla, ale i ve skutečnosti, že většina filmových adaptací spadá do oblasti takzvané béčkové kinematografie, jako například snímky *Dagon* či *Ve spárech šílenství* (a bývají ozdobou vyhledávaného pražského Festivalu otrlého diváka), nebo se jedná o vizuálně nonkonformní projekty typu *Majak* Roberta Eggerse. Většina tvůrců totiž nakonec odhalí zajímavý paradox — jakákoli snaha o „věrné“, ve smyslu konkrétní či trikově realistické, zpodobnění lovecraftovských hrůz nakonec vyznívá směšně. Jako jeden z mála se této pasti dokázali vyhnout Alan Moore s kreslířem Jacenem Burrowsem v komiksu *Providence*. To ovšem nebyla adaptace, ale metatextová lovecraftovská esej. Její princip byl přitom jednoduchý — ve světě detailně a podrobně znázorněných lovecraftovských démonů a vychýlené reality se hrdina pohybuje jako příslovečné hovádko boží, které nevidí, či odmítá vidět a chápat, co se kolem něj děje, ještě dlouho, kdy čtenář-fanoušek dávno rozklíčil nejen zdrojové texty, ale množství Moorových vtípků a blasfemií.

Komiksové album *Mýtus Cthulhu* uruguayско-argentinské dvojice Alberto Breccia a Norberto Buscaglia na jakoukoli realističnost ve snaze zachytit iracionální podstatu Lovecraftových textů zcela rezignuje. Hned v prvním příběhu, slavném „Volání Cthulhu“, tvůrci jasně nastavují pravidla hry. Černobílá kresba ignoruje pozadí a detaily nabízí jen v nejnutnějších případech. Z plochy bílé prázdnoty tak vystupují občas postavy, ale častěji změní čar a stínů, kde jen občas některá z linií přitáhne

pozornost a vyvolá (neúspěšnou) snahu pochopit, co vlastně Breccia zachytil. Věrnosti Lovecraftova odkazu a jeho rozumem nepojmitelné a nepojmenovatelné hrůzy tak dosahuje smyslově taktéž neuchopitelnou vizualizací. Jen občas si dovoli skutečnou práci s detaily. Většinou aby zachytil, jak nevýznamná je lidská existence v porovnání s vesmírem, nebo tehdy, kdy pracuje s motivy, kterými Lovecraft nebudil primárně strach, ale hnus. Proto jsou ve *Stínu nad Innsmouthem* a *Věci na prahu* jasně rozpoznatelné rybí rysy prokletých následovníků Dagonova kultu.

Jindy zase Breccia znázorňuje své objekty podsvícené či v expresionistických kontrastech světla a tmy. Jako by sloupával jejich vnější podobu. Zachycuje tak neustálou hrozbu ovládnutí těl a myslí vnějšími, cizími monstry lovecraftovské mytologie, ale i postupující tělesný úpadek, hnutí a rozklad míst. Expresionistickou stylizaci pak dotahuje k dokonalosti v povídce *Přízrak temnoty*, která je celá postavená na projasňování černi noci (v příběhu) i stránek (v adaptaci) a postavy i prostředí odkazují k slavným německým filmům, jako je *Kabinet doktora Caligariho*.

Jestliže výtvarná podoba alba vede plnohodnotný dialog s Lovecraftovými předlohami, scenárista Buscaglia se zcela vzdal jakýchkoli osobních ambicí. V podstatě doslovně zachycuje děj povídek, s občasným drobným zkrácením, a plně slouží kresbě. Výsledkem je hypnoticky podmanivá přehlídka neviděného a tušeného, v níž Lovecraftův jazyk opět ožívá a ani v názaku nepůsobí směšně nebo zastarale. *Mýtus Cthulhu* oslovuje rovnou podvědomí svých čtenářů a na rozdíl od mnoha jiných takzvaných hororových komiksů v nich skutečně dokáže probouzet děs.

Jedinou drobnou vadou na kráse je absence jakéhokoli podrobnějšího doslovu, který by *Mýtus Cthulhu* zasadil do dějin lovecraftovského hororu, ale i jihoamerického komiksu (mimořádně, jednotlivé příběhy nejprve vycházely samostatně v italském magazínu *Il Mago*). Stručný medailonek a ještě stručnější Buscagliova vzpomínka v tomto případě skutečně nestačí.

Rukojmí ráje

★★★★★

Zdeněk Staszek

Románová meditace
o divokosti a dětství



Andrés Barba
Město světla
přeložila Anežka
Charvátová
Paseka, Praha 2020

„Jsem dvě věci, které nemohou být směšné: divoch a dítě,“ zní úvodní citát od Paula Gauguina v útlém románu *Město světla* španělského prozaika Andrése Barby. Je to replika hodná zapamatování — už jen proto, jakých významů a hloubky nabývá s každou přečtenou stranou.

Andrés Barba je jedním z nejúspěšnějších španělských spisovatelů střední generace. Svědčí o tom překlady jeho románů do dalších jazyků včetně angličtiny i četné literární ceny. Za poslední a nedávno do češtiny přeložený román *Město světla* získal prestižní ocenění Premio Herralde.

Barba zároveň překládá do španělštiny anglicky a italsky psanou literaturu, a je tak v živém a čilém kontaktu s nejednou národní literaturou, scénou, trendem a přístupem. „Odstranil bych ze svých prvních knih polovinu adjektiv, kdybych mohl,“ přibližuje v rozhovoru pro časopis



The Times Literary Supplement, kam se autorsky vyvíjí.

Globální záběr i efektivní střídmost charakterizují rovněž *Město světla*. Bezejmenný vypravěč, byvší ředitel městského odboru sociálních věcí v jihoamerickém a blíže — až na přítomnost mohutného bahni-tého toku velké řeky a melancholické pralesní stěny — nespecifikovaném San Cristóbalu vzpomíná na události staré přes dvacet let: svůj vztah s dnes již mrtvou manželkou i její dcerou, a především tragické vyvrcholení „kauzy dvaatřiceti“.

Jako šéf odboru sociálních věcí se totiž v půli devadesátých let musel potýkat se záhadným, až mystickým případem. Obyvatele San Cristóbalu začaly obtěžovat cizí děti mluvící nesrozumitelným jazykem. Žebrání a drobné krádeže se postupně, i vinou přístupu města a policie, vyvíjely v násilí, mizení dětí... a jejich smrt.

Město světla lze v prvním plánu číst jako thriller — jsou tu zločiny, záhady i napětí. Vypravěčův odtažitý a zároveň melancholický tón ovšem naznačují, že tu vposledku jde o něco jiného. V San Cristóbalu nezemřely jen děti, zemřelo také dětství.

Úředník-vypravěč celý případ rekonstruuje kromě vlastní paměti také za pomoci odkazů na nepovedený filmový dokument, akademickou esej či knižně vydaný deník. Do proudu líčených událostí se tak s odstupem přirozeně vkrádá meditace o dětství a roli, kterou děti hrají v pozdně moderní společnosti. Je to meditace komplexní a ve své nenechavosti uhrančivá: posunuje se od zjevné glosy, že na dětství jsme uvalili břemeno ráje a nevinosti, jinak vyhnaných z racionální a hříšné dospělosti, až k úvahám, co taková tíha vlastně s dětmi dělá.

„Děti jsou mnohem méně sentimentální, než bychom chtěli věřit. Zato my dospělí jsme daleko sentimentálnější, když je pozorujeme, víc, než když ony pozorují nás,“ komentuje Barba svůj román pro server *Electric Literature*. Příběh *Města světla* je proto primárně vyprávěním o ztrátě nevinosti. Nikoli však tradičním vyprávěním o nevinosti dítěte, jež se stává dospělým, nýbrž dětí, které od-mítají být dětmi podle předepsaného

kulturního návodu. A s nimi potom ztrácí nevinost a opěrný bod celá společnost. Co dělat, když jsou doma místo neviňátek najednou cizinci?

Barbova próza vyniká tím, že podobným obecným úvahám vtiskuje sociální i psychologický rozměr: ne všechny děti jsou si rovny, všichni dospělí nejsou stejní. Ve smyšleném San Cristóbalu například žije i početná skupina chudých a žebravých indiánských dětí, které jsou sancristóbalským obyvatelům cizí *a priori*. Jejich indiánská cizota ovšem vychází ze skutečnosti, že v nich majoritní společnost dokáže rozpoznat děti (stejně jako v indiánech rozpoznat lidi), a mohou tak být coby jednoznačná entita vyčleněni ze společnosti. Je to cizota, již rozumíme, cizota *přirozená*, cizota námi vytvořená. Dvaatřicet vetřelců naopak tuto jednoznačnost narušuje — a činí podezřelé i z dětí sancristóbalské střední třídy, které hledí k pralesním cizincům ne-li s obdivem, tak určitě fascinovaně a na své rodiče naopak s nedůvěrou... I na příběhu vztahu mezi úředníkem a jeho adoptivní dcerou se potom ukazuje, že záhadná pralesní smečka spíše zpřítomňuje odcizení schovávané za formalizovanou něžnost, než že by přinášela nějaké skutečné ohrožení zvnějšku.

Představa dětství se v *Městě světla* ukazuje ve vší své křehkosti, s níž pomáhá udržovat společenskou stabilitu a status quo. A Andrés Barba se ve svém románu rafinovaně ptá: za jakou cenu?

Magie románových tlustochů



Jan Váňa

Zbraně neurolingvistiky
ve svaté válce za čtení

Zejména po vydání bestselleru *Proust and the Squid* (Proust a oliheň, 2007)



Maryanne Wolfová
Čtenáři, vrať se. Mozek a čtení v digitálním světě
přeložila Romana Hegedüsová
Host, Brno 2020

se neurovědkyně Maryanne Wolfová proslavila jako neúnavná bojovnice za záchranu tištěných knih a čtení. V rámci svého výzkumu v oblasti psycholingvistiky, dyslexie a rozvoje gramotnosti se autorka soustředí mimo jiné na to, jak se proměňuje kvalita čtení vlivem technologických změn posledních desetiletí. Kniha *Čtenáři, vrať se*, která je jejím posledním příspěvkem na toto téma (originál vyšel v roce 2018), je psaná formou devíti dopisů adresovaných čtenářům a nezapře se v ní značný osobní vklad autorky. Už po prvních stránkách je zřejmé, že dopisová forma není jen ozvláštňení jinak strohé vědeckého pojednání. I když Wolfová vychází z celé řady aktuálních studií a své teze opírá o historické intelektuální autority od Sókrata přes Tomáše Akvinského až po Noama Chomského, její text je především osobním vyznáním, přáním a apelem. Bytostně emotivní a angažovaná „zpráva“ o tom, jak si západní, takzvané vzdělané, společnosti vedou v zacházení s tištěnými knihami, pojímá určitý způsob čtení jako základní civilizační výdobytek, bez něž další vývoj lidstva není myslitelný.

Základní tezi své knihy autorka opírá o takzvanou *neuroplasticitu*, tedy jakousi základní připravenost



mozku naučit se „mnoho pro něj nepřírozených věcí“ na základě toho, jakým podnětům je vystaven. Čtení je podle Wolfové nepřírozené v tom smyslu, že „není nijak zakódováno v našem genetickém systému“. Veškeré civilizační výdobytky, které s sebou přinesla gramotnost, závisí na historicky vybudovaném systému institucí, kulturně-vzdělávacích systémů a ustálených vzorců chování. Tyto vzorce se podle autorky právě díky zběsilému technologickému pokroku posledních dekád rapidně proměňují, a naše „civilizovanost“ je tak zásadně ohrožena.

Wolfová rozvádí obecně známé argumenty o „škodlivosti“ užívání technologií a podepírá je výzkumy i anekdotami z vlastního života. Počítačové hry, mobilní aplikace a povrchní konzumace infotainmentu na sociálních sítích nás zbavuje „kognitivní trpělivosti“, schopnosti hlubokého čtení a kritické reflexe, potažmo nás připravuje o mezilidskou empatii, kterou jsme dříve mohli získat soustředěnou četbou tlustých společenských románů (autorka se ne náhodou opakovaně odvolává na Marcela Prousta). Wolfová je zjevně své svaté válce proti twitterovým zprávám a počítačovým střilečkám naplno oddána, když užívání technologií přirovnává k „faustovskému smlouvání“, jež nás připravuje o „drahocenné myšlenky, které osvítlí mysl zářivými záblesky“. „Krása, pravda a dobro“ ukryté v „kvalitní“ literatuře svádí apokalyptický boj s ďáblem a jeho nečistými digitálními nástroji.

Wolfová se netají tím, že je čtenářkou nanejvýš okouzlenou a obrana knih a čtení je pro ni otázkou osobní cti a poslání. Vedle relevantních vědeckých studií o dětské gramotnosti, sociálních a ekonomických podmínkách čtení či diskriminaci související se vzděláním obecně se tak bohužel až příliš často nechává strhnout romantickou představou o kráse a užitečnosti jakési Velké literatury.

Zpravidla tím má na mysli historicky posvěcený literární kánon (vedle Prousta jsou zde například přítomni Wordsworth, Austenová, Woolfová či Calvino), jehož konzumace údajně lidstvo už odedávna vyvádí z temnoty „barbarství“ na světlo poznání. Paradoxně tak kniha vyznívá jako určitá progresivistická nostalgie, v níž voláme po tom, aby se civilizace vyvíjela zdárně kupředu, ale jenom tím způsobem, na který jsme dobře zvyklí a víme, co od něj čekat (tj. tištěné knihy).

Alarmisticko-nostalgickou rétoriku prvních šesti kapitol jako by se Wolfová pokoušela vyvážit v posledních třech dopisech, jež akcentují čtenářství v propletení globálních společenských, kulturních a ekonomických vztahů. Mezi prakticky orientované postřehy patří teze, že jazykový a kognitivní rozvoj dětí například v ekonomicky znevýhodněných společnostech a zemích globálního jihu je významně ovlivněn investicí do vzdělávacího zázemí v prvních pěti letech života a takto „investované“ peníze mají nejvyšší „návratnost“. Autorka zdůrazňuje, že je zapotřebí rozvíjet stejnou měrou „kognitivní, jazykové, emoční i motorické“ ve výuce čtení, aby se projevíly benefity ve zvyšující se gramotnosti a potažmo kvalitě života. Wolfová následně bere na milost i dříve zatracované technologie, když píše o takzvaném „dvojazyčném mozku“, který bude schopen „přepínat mezi různými kódy“ a využívat „ty nejlepší vlastnosti čtení tištěných i digitálních zdrojů“. Setkáváme se tu s kritikou technologického pokroku, známou přinejmenším od Frankfurtské školy a spočívající v tezi, že technologie je dobrý sluha, ale zlý pán. Internet je výborný nástroj pro čerpání informací k sepsání diplomové práce (v ideálním případě pokud nás dovede ke čtení tištěných pramenů), ale také s sebou přináší *fake news*, nekontrolovatelnou prokrastinaci a těkavou „mysl“, která „poletuje jako kolibřík“. V úhrnu ovšem Wolfová nenabízí jiné řešení než opakovaný důraz na edukaci a víru v magické schopnosti tlustých společenských románů — jakkoli elegantně středostavovsky zabalené

do poněkud anachronické osvícensko-kolonialistické (edukující autorita vzdělává „dosud ještě“ necivilizované subjekty) rétoriky.

Nepochybuji o tom, že si kniha najde spoustu nadšených čtenářů a čtenářek, protože Wolfová oslovuje především knižní nadšence s podobnou čtenářskou biografií, tedy lidi z vlastní společenské „bubliny“. Otázkou ovšem je, zda autorkou proklamovaný apel, tedy obrana „dobrého“ čtení a „dobrého“ čtenáře, nevzní jako samoúčelná tautologie visící v prostoru mezi stále rychleji se rozevírajícími nůžkami společenských a ekonomických nerovností.

Úvahy chovatelky pávů



Milan Valden

O psaní, čtení, americkém Jihu i víře



Flannery O'Connorová
Tajemství a mravy.
Příležitostné texty
přeložil Marcel Arbeit
Argo, Praha 2019

Věděli jste, že pávi se mohou dožít až pětatřiceti let? Slavná americká jižanská spisovatelka Flannery O'Connorová (1925–1964), autorka



románu *Moudrá krev* a povídkových sbírek *Dobrého člověka těžko najdeš* a *Všechno, co se povznáší, se musí setkat*, se chovu pávů věnovala od mládí, a tak o nich věděla prakticky všechno; měla jich na zahradě svého domu desítky. V posmrtně vydaném souboru „příležitostných textů“, esejů a přednášek *Tajemství a mravy*, který v roce 1969 uspořádal se svou manželkou Sally básník, esejista a překladatel Robert Fitzgerald, správce literární pozůstalosti O'Connorové, však úvodní text o pávech, „Král ptačí říše“, tvoří výjimku; ostatních třináct textů, rozdělených do šesti oddílů, se věnuje literatuře a psaní, a to z mnoha různých úhlů pohledu. Všechny ale spojuje autorčin vytříbený styl, pregnantnost projevu, v němž není ani slovo navíc, čtivost, brilantnost a v neposlední řadě ironie a zábavnost.

V druhém (po pavím) oddíle jsou soustředěny tři texty, které se dotýkají americké jižanské literatury, k níž O'Connorová patří. Autorka zde stále aktuálně vyzývá mimo jiné k tomu, abychom umělce přijímali takové, jací jsou, protože jinak hrozí, že když se budeme lícoměrně ptát, kdo dnes mluví za Ameriku, tak odpověď bude znít: „reklamní agentury“. Podle O'Connorové má smysl naslouchat spisovatelům, pokud o něčem podávají svědectví, ne když teoretizují — a její eseje vsutku nepůsobí jako plané teoretizování. Břítce uvažuje například nad groteskním typem jižanské beletrie, který je však často míněn v pejorativním slova smyslu: „[...] čtenář ze Severu bude říkat groteskní všemu, co pochází z Jihu, s výjimkou toho, co groteskní skutečně je; v takovém případě bude říkat, že je to realistické.“ Polemizuje také s mýtem „osamělého autora“, který trpí samotářskou činností, jakou je psaní; podle O'Connorové je to klišé a přežitek z doby romantismu, která si libovala v obrazu umělců jako trpitelů a rebelů. Zastává se také regionálních autorů — podle ní byla nejlepší americká beletrie vždy regionální.

Další oddíl zahrnuje texty „Povaha a cíl beletrie“, „Psaní povídek“ a „O vlastní tvorbě“. Již z názvů je patrné, že autorka zde čerpá z vlastní

autorské praxe. Ne že by však rozdávala rady, jen nabízí vlastní příklady. Podle ní například není pravda, že moderní romanopisci kreslí obraz světa jako nesnesitelného místa bez naděje, jak si lidé často stěžují. Podle autorky je tomu naopak už proto, že „lidé bez naděje romány nepíší“. A dokonce je prý ani nečtou. Beletrie má být podle ní „zároveň obyčejná i tajemná“. A ta, která není dobrá, je k ničemu. Závěry O'Connorové jsou jasné a průzračné: nevěří, že se dá na školách naučit psát, ale dá se naučit, jaké jsou limity a možnosti slov, a také to, že slova si zaslouží úctu. Těž se diví, že mnozí považují povídku za jeden z nejobtížnějších literárních žánrů; pro ni je to naopak přirozený způsob lidského projevu a beletrie je způsob, jak něco ukázat. Problémem při psaní povídek je, že by měly odhalit co nejvíce z tajemství existence. Proto podle O'Connorové tvoří beletrii dvě věci: smysl pro tajemství a smysl pro mravy a „úkolem beletrie je uchopit tajemství prostřednictvím mravů“. Když studujeme román, měli bychom se zamyslet nad tajemstvím, které je v něm obsaženo, věří O'Connorová.

V pátém oddíle se autorka zamýšlí nad vztahem beletrie a psaní k víře a katolictví. I tyto úvahy byly pro věřící spisovatelku důležité, našim čtenářům, nebo alespoň části, budou však patrně nejvzdálenější z celého souboru jejích esejů a přednášek. Podle O'Connorové je však například důležité, že křesťanský romanopisec dokáže na rozdíl od těch pohanských rozpoznat hřích...

„Spisovatel píše o tom, co je schopen ztvárnit uvěřitelně,“ píše autorka v esejí „Katoličtí romanopisci a jejich čtenáři“. Stručnější a výstižnější charakteristiku dobré, umělecké beletrie bychom možná stěžii našli. A je myslím jasné, že i sama Flannery O'Connorová se tím řídila a přesně tak své povídky a romány psala.

Tajemství a mravy jsou taková ta chytrá knížka, která to však nedává na odív a nepovyšuje se nad čtenářem jakousi kategorickou moudrostí, proti níž nelze nic namítnout. A ani snad netřeba dodávat, že pozoruhodným způsobem doplňuje naši znalost autorčiny prozaické tvorby.

Zavane tě to na poušť

★★★★★

Zdeněk A. Eminger

K pramenům poezie čili spiritualitě



Adam Borzič
Dějiny nitě. Proti démonům. / Die Geschichte des Fadens. Gegen Dämonen
do němčiny přeložila
Martina Lisa
Kétos, Vídeň 2020

Je to proti všem pravidlům kritického psaní posunout závěr recenze na začátek. Jenže v zemi, kde se poezie vydává po troškách a básník je pod rozlišovacími schopnostmi „opravdových“ čili dostatečně výnosných lidských povolání, je tento přestupek snad prominentní. Básně Adama Borziče, známé například ze sbírek *Rozevírání* (Dauphin, 2011), *Orfické linie* (Malvern, 2015) či *Západo-východní zrcadla* (Malvern, 2018) a také díky jeho kulturní a občanské angažovanosti, se v jeho *Dějinách nitě. Proti démonům*, vydaných zároveň také v německém překladu Martiny Lisy jako *Die Geschichte des Fadens. Gegen Dämonen*, ukazují jako velká náboženská poezie.



Borzič není autorem první sloky, která vás dojme nebo „rozloží na prvotní činitele“ a u níž zároveň tušíte, že je v dané sbírce nejlepší. Přesto se do ní vtělila veškerá energie jeho tvůrčího *musím*; a z něj neubylo moc, ba vůbec nic, abyste jeho báseň o odvícení niti přečetli na jedno nadechnutí — a zůstali oněmělí. Toto není žádné přehánění ani úlitba tvůrci, jehož redaktorskými rukama procházejí stovky, možná tisíce básní debutantů i básníků postapokalyptické, koronavirové nebo kdoví ještě jaké doby. V *Dějínách nitě* na vás verše nepůsobí tak, že jste jim podobné někdy někde četli. Dotýkají se vás jistotou, že jste je někde někdy sami prožili a že znamenány z básníkovy vnitřní „de profundis“ musely být stůj co stůj.

Útesy nakousnutého jablka přímo před tebou, človče. A tys sobě moře, černota nezměrná. Tvůj zrak zhasil maják, tvá víčka potemnila svět, tvá spící tvář je váza, kterou na pohřeb veze ve voze štíhlá ruka s paterem prstenů a tepanou vosou na jednom z nich.

Nelze si pomoci, ale *Dějiny nitě* vyvolávají dojem, jako by tu byly už pár tisíc let. Jako byste brali do ruky nějaký výbor římské či řecké lyriky nebo antologii básní z Orientu. Tak přirozeně, jistě a známě působí. Kdyby se Borzičovy básně přeložily vedle němčiny do angličtiny, francouzštiny nebo arabštiny, měly by o čtenářskou obec postaráno — takto se alespoň díky německému překladu dostanou ke čtenářům sice podobného, ale přece jen svobodnějšího kulturního a civilizačního okruhu. Borzičův vnitřní zrak je sice v jádru křesťanský, lépe řečeno: ježíšovský, ale nezapře své pan-náboženské citění, znalost velkých náboženských příběhů a široké pojetí praktického ekumenismu, jež v některých liniích nastínil teolog a religionista Hans Küng. Básně jako prolegomena k živým dějinám mystiky? Jistěže.

Adam Borzič je teolog-básník. Poznal, věří a ví, že „dějiny nitě“ se začnou odvíjet tehdy, když „vpluješ do sebe, bez sebe“. Jeho básnická, až teologická podobenství, alegorie a obrazy v sobě mají něco z velkých náboženských vyprávění. Borzičův svět není statický. Všechno kolem něho i v něm se děje, je v pohybu, rozsemeňuje se, existuje, chvěje se, odvíjí a povstává. Tragické okolnosti života, ano, i básníkovy života, nejsou v jeho vidění zbytečné a bezúčtné. I v největší bídě a utrpení jeho básně trvají na velikosti života v celé jeho božské důstojnosti. Porozumění jazyku tu nebetyčně překonává srdcebolné výlevy kdekterého veršovníka, který se vedle klení na veškerý svět zapomněl tak jako Borzič radovat třeba z „kontemplace jeho Tváře jako dorůstajícího měsíce“. Ten rozdíl mezi módní pěstovanou poezií beznaděje a zmaru, která vás zatáhne hlouběji, než jste si dokázali představit, a mezi Borzičovým vzhledem do srdce i zaslání, je nekonečný. Neplýtvá slovy, která tak tak drží pohromadě. Nelíbí se v epitetech, hrůzách, temnotě a přivlastcích, mezi nimiž je nutno kličkovat jako zajíc, aby byl objeven alespoň hrubý základ smyslu. Borzič je nejen *poeta doctus*, jemuž se vyjevilo jádro lidského slova, jak to známe třeba u Josefa Palivce. Je zároveň básník vztahu, u něhož jste si jisti, že poklad jeho představivosti a talentu vzešel předně ze vztahu lásky, přátelství a ohledu k druhým. Na *Dějiny nitě* se lze podívat i čistě teologicky: bez rozpaků lze říci, že básně jsou široce založenou exegezí příběhů známých z Pentateuchu, Jóbá, Žalmů, Janova evangelia a jiných posvátných textů. Inspirace religionistickou četbou a studiem je přiznaná v každé sloce a je přiznaná právem. Symbolická mapa básnického narativu zahrnuje náboženské okruhy od Ameriky přes Evropu po kultury Asie. Borzičovy básně působí jako úryvky mytických legend a eposů i jako střípky mystického hlasu světců; a kdybych o nich nevěděl zhola nic a vypustil z paměti básníkovy jméno, snad bych i navzdory současným reáliím myslel, že ke mně promlouvají verše z dob velkých etických zlomů.

Ze dna jsem viděl nahoru

★★★★★

Andrea Popelová

**Tíživá skutečnost a sen literatury:
dvě nové knihy Petra Motýla**

Bohemiana 1988—2019, průlet nad krkavčím hnízdem aneb od panování Slováka Husáka k panování bači Babiše (jak se praví na zadní obálce knihy), svým názvem zcela jistě připomene *Europeanu* Patrika Ouředníka. A nezůstává jen u názvu, kniha se podobá i formou, v níž jsou velké dějiny promíseny s každodenností, závažné mezníky s bizarnostmi. Motýlova kniha české dějiny posledních dvaceti let přikládá jako jakési pokračování k temnému obrazu Evropy Ouředníkových *Stručných dějin dvacátého věku*.

Podobným rysem obou knih je i zdánlivě objektivní, nezúčastněný vyprávěč. Ten se ovšem neustále prozrazuje ironií a expresivním lexikem, ale i pasážemi o Ostravsku.

Proud dějin se valí v nehierarchizovaném toku politických událostí i bulvárních skandálů, postřehů z běžného života i technických novinek. Jednou je tématu věnována věta, jindy odstavec; nikdy se však nevysvětluje, nejde se do hloubky. Lze to číst podobně jako středověké kroniky, do nichž byla zaznamenávána jedna událost za druhou bez vysvětlujících souvislostí.

Bohemiana má čistě postmoderní charakter: pracuje s různými typy textů, relativizuje, fikce (i absurdní informace mají však reálný základ) se prolíná s fakty. To vede k úvahám nad výběrem, nad významy, které vznikají v textu zdánlivě nahodile, nad poměrem obecného a konkrétního i nad tím, nakolik je takový útržkovitý záznam výpovědí dnes už snad jedinou možnou.

Přesto čtenář postupně zjišťuje, že některá témata se vrací: kdo je v čele státu, co se jí a pije, co je v televizi/kině, jak je to se sexem a se školstvím, kdo vyhrál Zlatého slavíka...





Petr Motýl
Bohemiana 1988–2019
aneb v srdci lehký žal
na rtech sprostý smích
Malvern, Praha 2019



Petr Motýl
To by se mi líbilo
Malvern, Praha 2019

A jak pokračujeme v četbě, ukazuje se promyšlenost výběru. Prostřednictvím variovaného opakování (nebo ne-opakování; například v záznamu z roku 2010 si výrazně uvědomíme absenci věty „A nastaly Vánoce“) nutně vznikají významové linie.

Důležitými postupy jsou zde ironie, nadsázka, parodie, paradox. Někdy autor jen cituje lidový humor, jindy ho tvoří sám — i to kontrastuje se zdánlivou odtažitostí a nezúčastněností. V průběhu knihy

text graduje: zhruba od roku 2008 ubývá laskavého pamětnictví, texty jakoby zrychlují, jsou stále surovější, tato gradace vrcholí v roce 2011 smrtí Václava Havla a Ivana Martina Jirouse. Z přehledů se vytrácejí pozitivní věci; to, co na začátku vypadalo nadějně, zaniká, upadá, přetrvává to zlé, a ani dynamické technologie žádný skutečný pokrok nepřinášejí. Ačkoli je text stále parodičtější, vypravěč zůstává vážným: „To nebyla žádná parodie ani ironie, žádný vtípek, žádný Cimrman...“ Motýlovo poznání spočívá v elementárním, že vlastně není žádný důvod k humoru, leda k sprostému smíchu skrývajícimu v srdci žal, že není důvod k nostalgickému vzpomínání ani poplácávání se po zádech.

Jeden z posledních odstavců *Bohemiany* jako by tvořil most k Motýlově básnické sbírce *To by se mi líbilo*. Veřejný prostor *Bohemiany* se v básních mění na soukromý, procházený, prožívaný a sdílený. Sbíрка obsahuje poezii z let 2017–2019, tedy z doby, kdy v *Bohemianě* vrcholí skepse, a společným rysem mnoha textů je hledání trvalých, neotřesitelných hodnot. Již v úvodní básni autor mluví o podmínkách i výsledcích takového hledání: „To co jsem hledal / to jsem i našel // vzdát se kvůli tomu / bylo třeba skoro všeho// [...] // to co jsem dostal / bylo tak krásné / že jsem si nikdy neuměl představit / že by to tak krásné mohlo být.“

Jedním ze základních pozitiv je pro Petra Motýla literatura. I literatura nekonzervovaná, živé vyprávění od člověka k člověku: „naděje je tu pořád / a pořád jsou tu příběhy“. Počátky okouzlení knihami se v básních zároveň vztahují k dětství, literatura a knihy se tu stávají útočištěm. Dalším zdrojem naděje je víra. Ve verších, které hovoří o potřebě vzpruhy a útěchy, je autor jednoznačný, otevřený a prostý. Obrací se k svatým s prosbou o pomoc, propracovává se ke kořenům a počátkům (kořeny víry a kořeny literatury jsou tytéž) a z těchto hlubin dokáže dohlédnout k jistotě nebe („ze dna / jsem viděl nahoru / to se mi líbilo [...] byl jsem v Boží ruce / v noci jsem viděl hvězdy“). Novozákonní a starozákonní příměry jsou jedním ze základních sjednocujících prvků sbírky.

Převažujícím, byť ne jediným prostorem sbírky je Praha. Motýl zachycuje konkrétní místa: Radlice, Břevnov, Vrch Petřín... Při procházení městem básníka zaujme drobný detail, smyslový vjem jako dopad dešťové kapky se stává odrazovým můstkem pro metaforu. Jako pro mnoho českých básníků je i pro Petra Motýla Praha místem posvěceným, místem vystavěným („bělostná linka / Kryštofa Dientzenhofera // v plánu který kreslí / nebeská ruka“); toto město může být Jeruzalémem, stejně jako Botič Cedronem. Na Žofíně jsou stále ještě vidět otisky nohou Boženy Němcové, minulost se prolíná s přítomností, sakrální s profánním, historické centrum s periferií.

Jistotou a útočištěm je pro básníka pochopitelně i společenství blízkých duší. Literární i osobní blízkost s těmi, které už potkat nelze. V básni „Na Třebíči padal sníh“ vzpomíná na Milana Kozelku, Pavla Řezníčka i Nováky Ladislava a Jana, formou odkazů a narážek vstupují do veršů četní čeští i světoví autoři. Setkání s těmi dosud živými se naopak odehrává především v hospodách. Jejich jmen je v knize zhruba tolik jako názvů kostelů a i ony mají v duchovním prostoru Prahy nezastupitelné místo.

Motýlova poetika reflektuje také kulturní paměť, v motivech jazzu i v expresivním litanickém vyvolávání *beat generation*, jiné básně svou jednoduchostí připomenou underground. Básně mají zřetelný, byť nepravidelný rytmus, často se objevuje zvukomalba, aliterace, opakování, občas se vydere popěvek či citace.

Navzdory všemu je nutné poznamenat, že se autor vystříhal staromilství a sentimentu. Přes zřetelnou osobní notu nejsou ponorem do vlastního nitra. Básník zůstává vnímavým pozorovatelem a tím, v jehož textech se organicky propojují různé roviny skutečnosti ve snaze dobrat se toho pevného a trvalého; ne náhodou se ve verších často objevují slova odkazující na něco dávného, za hradbou času nebo v podloží.

Stejně jako v *Bohemianě* se chvíli před závěrem objevuje motiv Vánoc, završení koloběhu, v němž je zrození propojeno se smrtí a s úvahami, co zbyde. ●



Vít Cimbura, z cyklu *Mostecko*, 1974



Vít Cimbura, z cyklu *Mostecko*, 1974



hnízdění

V horní části stránky se sbírá bouře.
Čteš mi nahlas zdřevěnělé čárky a pomlčky
rozhozené v nekonečném bílém prostoru za zdí.

Za zdí si ptáci stavějí dobře prokrvené věže,
na kterých si někdo jiný založí hnízdo.
Někdo, kdo se dokáže vrátit.

U schodiště se mi ztratilo semínko,
v ložnici nám vyrostl strom.
Pod stropem, před očima.

Stojí na hlídce, kořeny ničí dřevěné parkety.
Oči pozorují příběhy z hlediska kompozice.
Praskliny značí směr prohlídky.

Všechny tkáně mluví najednou.
Cizími slovy. Přijímám je za vlastní.
Jednou mi někdo půjčí domov, i s významy.

Papír a tužku si přinesu.
Kámen se mnou tu hru nechce hrát.
Kámen je skutečný. Semínko bylo skutečné.

Život se v našich končinách vaří z vody.
Každý pátek chodím naproti zalívat cizí štěstí.
Jako mravenec. Nebo spíš cvrček.

Unavená kancelářská budova čeká,
až přijde noční klid. Slib mi,
že tam nikdy nebudu muset.

Ptáci čistí krajinu od ohrožených druhů,
pak usínají vyčerpáním.
Krásnější milostný tanec nikdy neuvidím.

popínavé zátiší

1.
Celé ráno svírám v ruce něhu, pevně, div že ji
nerozmáčknu.
Pěstuji emoce v zahrádkářské kolonii, kde mi nic nepatří
a patří mi všechno. Obdarovávám své tělo časem,
každé jeho části odměřuji přesnou dávku. Pomalu,
po troškách.
Paměť odkládám stranou. Zpívám svému tělu
ukolébavky pro naši generaci. Poslouchá jen strop.

2.
Za domem je houpací síť a ostnatý drát,
polní cesta vede ke dveřím mého dvojníka
který mi nikdy nepodává ruku.

Potkáváme se občas u studny.
Vykládáme si sny a předpovědi počasí.
Věci, na které nesmíme zapomenout.
Koupit chleba, pozorovat hojení ran.

Živly jednají za našimi zády. Hrají hry.
Les to sleduje a mlčí, i když stromy si něco šuškaří.
Bude zase zima. Zase sucho.

Odpolední sny nemají prsty, kterými by se nás mohly
dotknout,
měnit běh, urychlit oběh.

denní sen

Krmí mě denní sen. Povídala jsem si ve sklepe
s malým bohem.
Vyprávěl mi velké věci, pak jsme trochu pomlouvali
jeho dílo.

S láskou se obracel k nepoddajným látkám.
Neměl rád hladký papír, hladký papír nepřekvapí.

Kolik tvarů skrýváš na zadní straně očních víček?
Vidím tě, když zavírám oči. Uprostřed obývacího je oblak.

S každým člověkem mluv řečí jeho srdce,
a objevíš vzdorovitý ostrov, odměnu za něžné vyslovení

nepřátelského slova. Jemné převzetí dialogu.
Pointa se skrývá uvnitř tvaru, tep v hrsti.



Původní česká próza

Před přílivem

Přemysl Krejčík

Po čtyřicet let chodil každé ráno za úsvitu na pláž a maloval moře. Jak hezky mu ta věta zněla! Cítil z ní vytrvalost, silný lidský příběh a jistou tajemnost nerozlučně spjatou s přitažlivě nenaplnitelnou touhou po dokonalosti.

Skutečnost — jak už to tak oproti představám zpravidla bývá — se však jevila mnohem prozaičtější a banálnější. Toho rána přišel na pobřeží poprvé a předem věděl, ač si odmítal připouštět, že i čtyřicet dní by znamenalo těžko proveditelný cíl. Rozprostřel stojan s plátnem, připravil si paletu, namíchal barvy a vzal do ruky štětec. Cítil se s ním silný, neporazitelný, jako by mu za zády stály jeho vlastní na kost ohlodané představy o velkých umělcích. Vincent bez svých depresí a nejistoty, Claud bez zamítavých reakcí Salonu a smutku po umírajících blízkých, Paul C. bez odcizení, Paul G. bez nesnesitelné vznětlivosti a bohužel i Camille bez podpory rodiny, učitelů a všech, kdo včas (či o něco později) rozpoznali nesmírný talent. Ale ve skutečnosti sledoval nehybný vodní horizont sám, pakliže nebudeme počítat zkreslené představy. Sám, bez pohnuté minulosti, přítomnosti a houževnatosti dávno mrtvých mistrů.

Fragment, plnější bílých míst než barevných ploch, jež po dvou nekonečných hodinách namaloval, nepřipomínal kýžené veliké dílo ani vzdáleně. Stál na pláži, podrážky plátěných bot zabořené v písku, voda v nekonečné smyčce hladila pobřeží a zase se stahovala zpět, jako by se snad bála, a on věděl, že jeho čtyřicet let právě skončilo. A tady by se celý jeho příběh mohl uzavřít. Koncentrovaný v krátký neúspěch způsobený povrchní snahou stát se tím, kým nikdy nemohl být. Skončit tak, jak začal — v tichu, zapomnění, vlastním zmatení a netrpělivosti.

Ještě jedna vlna se, nikým nepozorována, na zvrásněné hladině zvedla nad ostatní, donesla na břeh — skoro až k jeho nohám — stéblo mořské trávy, ale příští náraz neviditelné soli o krystalky písku ho zase odnesl neznámo kam. To, když se na okamžik zasní, zda jeho do vínku daný neúspěch, předurčenost způsobená právě jeho obyčejností, absence oné „velké bolesti, na jejímž prahu

vzniká umění“, zda právě toto paradoxně není jeho silnou stránkou. Schází mu velký bolestivý příběh, podle historiků a poetů tak zásadní pro vznik velkých děl, a právě v tom jeho vlastní bolestivý příběh tkvěl.

Zahnal tu myšlenku. Obhájit si sám před sebou svou povrchnost a chápat ji jako skrytou hloubku, jako to jediné, co zbývá všem epigonům (neboť, jak byl společně s většinou přesvědčen, nic nového již zkrátka vytvořit nelze), bylo nejen průhledně alibistické, ale i neskonale domýšlivé.

Stojan s nedokončeným obrazem nechal zabořený v písku. Štětec, paletu ani barvy si s sebou neodnesl, když zkroušený odcházel tichem prázdné pláže nazpět do nedalekého hotelu.

Čtyřicet let. Jak by je tu tak asi mohl přežít? Neznal místní řeč, nemohl si tu najít zaměstnání a už Vincent pochopil, že byt a stravu za obrazy neznámý — a podle současného úzu špatný — umělec nedostane. Nehledě na závazky tam daleko, tam doma.

Smál se, když přemýšlel nad skutečností, že žít Vincent v této době, možná by se potýkal se stejným problémem. Jemu by dnes ředitel hotelu možná řekl: „Kdyby Vincent žil, rád ho nechám malovat, bydlet a jíst tu na své náklady. Ale ty nejsi Vincent!“ Jenže! Kdyby žil Vincent v této době, bez vši posmrtné slávy a příliš pozdního respektu, co by řekl ředitel hotelu jemu? „Kdyby Rubens žil, rád ho nechám malovat, bydlet a jíst tu na své náklady. Ale ty nejsi Rubens!“ A kdyby žil dnes Rubens... a tak dále.

Cítil se však příliš skleslý na to, aby mu taková myšlenka dodala odvahy a sebejistoty. Nevrátila mu přesvědčení, že se jako většina velkých umělců na počátku hvězdné dráhy potýká s nepochopením, a to ho přece předurčuje stát se velkým umělcem. Odcházel tichem, které díky šumění vln nemohlo být tichem skutečným, s jistotou, že se sem již nikdy nevrátí. Následující den nasedl na autobus, odjel do nedalekého hlavního města, nakoupil suvenýry a dárky, přejel taxíkem na letiště a nasedl s ostatními povrchními neuměleckými dušemi (jak ve své hlavě spolucestující odsuzoval, snad to způsoboval pozůstatek





Přemysl Krejčík se narodil v Nymburce, v současné době žije v Pardubicích, kde na Univerzitě Pardubice působí jako doktorand oboru historie. Je šéfredaktorem literárního časopisu *Partonyma* a také členem rapmetalové kapely Soundflip.

Vydal básnické sbírky *Křehké nepřemášet* (Pavel Mervart, 2015), *Asfaltové plameňák* (Vedrusa, 2017), soubor sci-fi povídek *Kybersex* (Epocha, 2016) a byl jedním z autorů kolektivního krimirománu *Šest nevinných* (Pavel Mervart, 2015). Samostatně vydal romány *Univerzální katalog zoufalců* (Pavel Mervart, 2016) a thriller o českém hip hopu *Malej NY* (Host, 2019). V roce 2017 se stal editorem básnické antologie *Zřetelným místem nalomení*. V nakladatelství Host mu v únoru 2021 vyjde dieselpunková sci-fi s názvem *Čokoláda pro Wehrmacht*.

mizející víry ve vlastní výjimečnost) do letadla. Odletěl a zdánlivě vystoupil z příběhu, jenž ovšem není příběhem, neb se na těchto stránkách vlastně neodehraje.

...

Vraťme se ovšem o den nazpět, tedy do dne, kdy jeho jediné malířské dílo vzniklo. Náš neznámý, který při srážce s vlastním talentem (či netalentem, leč posoudit to zůstane budoucnosti odepřeno) odešel do hotelu. A na pláži se objevili oni, nedlouho poté.

„Co to je?“ ptal se jí, sotvaže zahlédl stojan s rozpracovaným obrazem. Tedy alespoň jejich očím se měl jevit jako rozpracovaný, přinejmenším zpočátku. Přijmeme-li ovšem, že obraz již nikdy nebude dokončen, můžeme ho nyní chápat jako ve své podstatě hotový.

„Nevím,“ odpověděla, sundala si boty a pruhované barevné ponožky. Měla ráda, když jí písek proklouzával mezi prsty. Milovala moře: „Ticho, které nikdy nenastane a neúnavný pohyb vln, nehledící na lidské hemžení, ambice, války, vymírání druhu. Moře tu bylo vždycky a vždycky bude,“ říkala s oblibou. Teď se ovšem hnala k obrazu.

Šel za ní. Neochotně. Ze stejných důvodů, z jakých ji moře fascinovalo, v něm vyvolávalo úzkost. Do cizích zemí jezdil zásadně vysedávat přes den v kavárnách, po večerech v barech. Tolik exotiky mu ke štěstí stačilo. Povrchní? Nudný? To říkali všichni. Ale on věděl, že pro hluboké poznání se jedinec musí objektu či odvětví svého zájmu zcela oddat a upnout se k němu. Jen tak může proniknout do podstaty věci a srůst s ní. Nerušený okolními vlivy, památkami, galeriemi, muzei, přírodou, zkrátka ničím. Aniž by si to uvědomoval, ze všech tří, které jsme přivedli

na scénu, právě s ním by z umělců souhlasil nejvyšší počet, alespoň teoreticky. Bylo mu to jedno. A to by mnohým umělcům imponovalo, a čím víc by jim to imponovalo, tím víc by mu to bylo jedno a tak dál, koloběh by živil sám sebe.

Oproti tomu její zájmy byly bohatší.

Vysedávání po kavárnách ráno po snídani a v barech večer před spaním, mezi tím výlety po okolí, památkách, uměleckých galeriích a muzeích, staly se pro ně pro oba akceptovatelným kompromisem. Ne, ani jeden z nich nebyl nešťastný. Nehledejme zápletku a půdu pro hluboký příběh, nebo alespoň malý lidský konflikt tam, kde není. Jejich soužití drobným nesouladem nijak dramaticky netrpělo, a tak ani oni nemohou být dobrým materiálem pro velké vyprávění, nestanou se uměleckým námětem. Umění rovná se utrpení, to ví přece každý. Přinejmenším tomu věří většina a názor většiny odjakživa znamená pravdu.

A přesto jsou tady. Stojí před obrazem (rozpracovaným/nedokončeným/hotovým, vyberte si perspektivu) a zkoumají ho.

„Příšerný,“ řekne on. Má na to plné právo a nemálo dalších případných pozorovatelů by s jeho názorem souznělo.

„Ne,“ nesouhlasí ona a její pravda má zcela totožnou hodnotu. „Nevidíš to? Ta malba je naivní — skoro až dětinská —, ale je v ní všechno.“

„Jak to myslíš?“ ptá se on, přestože chce odejít. Nemá rád tato její zamyšlení. Ne že by je považoval za hloupá, naopak. Ať už jsou hloupá, pozérská, odposlouchaná a slepě přejímaná, či nikoli, prostě jim nerozumí, a když začne, připadá si vedle ní intelektuálně zaostalý.

„Tohle musela malovat naprosto rozervaná duše. Necítíš z toho tu upřímnost a lásku k moři, kterou malíř nedokázal zachytit?“

„A proto to nechal takhle a šel pryč?“ pochybuje on.
„Možná,“ zamyslí se ona. „A právě proto koukáme na velké umělecké dílo, za kterým se skrývá bolest, touha a vědomí vlastních limitů. Kdyby tu ten obraz tak mohl zůstat, každý, kdo přijde, by to pochopil.“

„Jinde by být nemohl?“ zeptal se, jen aby ji udělal radost. Znal ji natolik, aby vytušil, že ještě něco chce říct, ale bez pobídky pokračovat nebude.

„Ne. Umění není jen ten obraz. Jak sám vidíš, je to příšerná malba. Umění je příběh, který je za ním. Umění je to, že obraz stojí tady, obnažený ve své nedokonalosti před svým vlastním námětem a v jeho kontrastu.“ Ne, neřekla to těmito slovy. Tak uměle a učeně, jako by kurátor výstavy přesvědčoval návštěvníky o hodnotě vybraných děl. Řekla to svými slovy — ostatně jako všechny její promluvy zde zachycené —, ale význam, ten byl právě takovýto.

„Takže kdybys ten obraz pověsila na zeď...“ pobízel ji dál.

„Tak ztratí kouzlo. Stejně jako by ztratil kouzlo, kdyby tu mohl stát na věky.“

mlčel. Dál ho to nezajímalo. Věděl, že by k tomu měla mnohé co říct, ale byla mu zima, foukal vítr a těšil se, jak v tomto přímořském letovisku na severu Evropy zapadnou do nějaké malé kavárničky, zahřát se před cestou zpátky do hlavního města.

Chvilí ji to mrzelo, ale brzy zapomněla. Nakonec v ní zůstal jen neurčitý a *hluboce umělecký* zážitek, který ji snad v příštích letech nepřímo ovlivní při mnohých estetických soudech, nebo jen v budoucnu nečekaná a sotva

zachytitelná vzpomínka pozmění aktuální náladu a tím i různá zdánlivě bezvýznamná rozhodnutí.

Odešli.

Chtěla vědět, kdo za obrazem stojí, a kdo ví, zda si uvědomovala, že tato neznalost hraje zážitek z celého výjevu do karet. Myslela si — a byla o tom přesvědčena, odmítala uvažovat nad jakoukoli alternativou —, že místní malíř, rozervanec na hony vzdálený myšlenkám a shonu současného světa. Vincent, Claud nebo jeden z Paulů současnosti. Nepochopený světem, včetně jí samotné. Možná příští velikán, jehož díla budou její pravnoučata obdivovat v galeriích po celém světě, aniž by tušili, že prababička stála před jeho rozdělanou a dávno ztracenou ranou malbou. Taková představa ji hrála pocitem prožití jedinečného okamžiku.

Jenže tato představa neměla mnoho společného se skutečností. Alespoň ne s takovou, jak ji kdokoli ze zúčastněných vnímal. Neseděla k realitě občasného snílka, jenž o dva dny později seděl u telefonu v call centru metropolitního města ve zcela jiném státě. Ale to se naštěstí nikdy neměla dovědět, jinak by — jejími slovy — kouzlo zmizelo, a kdo ví, co by v ní z onoho chladného odpoledne stráveného na písčité cestě zůstalo.

Ještě dříve, než všichni tři opustili zemi, příliv odnesl obraz, paletu, barvy, štětec. A na pláži nezůstalo nic. Jen moře dál nekonečně hladilo pobřeží a bázlivě se stahovalo nazpět. ●

TaBOOK

SPLENDID ISOLATION – MOŽNOSTI SAMOTY

Francouzský komiks Deníky Ex Jugoslávie Opuštěná místa

Joseph Mitchell Komenský a jeho škola Vyprávět příběh

CROSSOVER BOOK FESTIVAL TÁBOR 1. – 3. 10. 2020



V rajčatech

Petr Borkovec



Nad ránem v létě jsem poslouchal ohlušující kohoutí kokrhání; kokrhání, které bylo jako bouřka a které mi připomnělo a ihned předčilo veškerá kohoutí kokrhání mého života. Já na ně zapomněl, ačkoli jsem v nich kdysi žil — ale teď zahřměla rázem všechna, vrátila se ke mně a nad nimi zněl a svítil zbrusu nový hrom a blesk kohoutího hlasu. Mohutný tak, že jsem si umínil, že musím zjistit, jak přesně kohouti vytvářejí ten zvukový prapor. A když jsem se pak okouzleně vymotal z postele a vyšel před dům, kde foukal vítr, potkal jsem muže, kterého kohouti budí příliš brzy a on je nešťastný. Nemůže spát. Jak zakokrhají, „už nezabere“. Už nezaberu, říkal, i kdybych se rozkrájel, i kdybych se zbláznil. Ten muž nemůže spát a musí pracovat na směny a je už mírně blázen a každý den, jakmile kohout zakokrhá, vyráží do čtvrti zahrad a dvorků a hledá ptáka, jenž ho probouzí. Ale věřte mi, vyprávěl ve větru před domem, to kokrhání přichází jakoby odevšad a zároveň odnikud. Vždycky když si myslím, že už jsem blízko, tak se ukáže, že jsem zamířil špatným směrem.

Pozval jsem muže, jemuž kohouti nedají spát a on je hledá, k sobě. Zdrženlivě přijal. Když jsme vypili slabou bílou kávu a muž kamsi zatelefonoval, odešli jsme společně na zahradu. Dospat se pod rajčata. Mlčky jsme se nasoukali pod rajčatové keře, ještě vlhké z noci, a dívali se na červenožluté a zelenočervené plody, visící ze suchých zažloutlých stvolů. Keře byly obsypané, jak se na začátek září sluší — a v nejkrásnějších partiích se lesklé červené plody podobné krevnatým srdcím jen taktak přidržovaly na zmožených větvičkách, osmažených sluncem dlouhého léta. Srdce plná

krve bila před našima rozevřenýma očima a občas nám drnkla o nos.

Začal jsem usínání vyprávěním o pařezu v borovicovém lese, na němž jsem v dětství svačil chleba s máslem a rajčetem. Právě tam a nikde jinde je počátek mých pletek s rajčaty, řekl jsem zvesela, abych překonal ostych před nevyspalým mužem, který dýchal vedle mě. Chuť rajčat, chleba a másla se zázračně prostoupí, pokračoval jsem, a na jejím konci se utvoří vláčná štiplavost, na niž není možné nikdy zapomenout. Když na to hedvábně štipnutí pomyslím, dodal jsem, vždycky slyším babiččin hlas: „Naše rajčata jsou taková, že se nemusí solit!“

„Máte rád rajčata?“ zeptal jsem se.

Muž s otevřenýma očima, co se nezavíraly, neodpovídal. Ale potom navázal tak zlehka a obyčejně, jako by mé vyprávění dávno znal. „Moje maminka ráda říkávala,“ pronesl, „že rajský má být hrbolatý a někde prasklý jinak prý do něho nic není. A víte, co měla moje maminka ráda?“

„Co?“ řekl jsem, aniž bych otočil hlavu.

„Tlustý krabatý měkký rajčata. Vždycky pečlivě našla nejměkčí místo, to nakousla a rajský vysála. Jako pavouk masařku.“

„Vážně? Tohle já, s dovolením, nesnáším. Rajče musí být tvrdé jako boule na hlavě a pokud možno studené. Ne příliš studené, ale trochu jo.“

„S tím nesouhlasím,“ řekl tak přesvědčeně, že rozhoupal jedno ještě zelené rajské jablíčko nad sebou. „Masitý rajčata, který — když se rozkrájí — vypadají jako plátky hovězího, nebo dokonce jako plátky zvěřiny, jsou nejúžasnější věc na světě. A pokud se týká teploty — nepochybuji o tom, že už jste někdy okusil teplé rajče rovnou z keře za horkého poledne. Nebo snad ne?“

„Samozřejmě. Ale není to ono. Rajče si má pobýt ve sklepe.“

„Žije ještě vaše babička?“ otočil muž řeč, snad že byl na spory příliš nevyspalý. Anebo měl strach, že se rozruší přes míru a — „nezabere“.

„Kdepak. Umřela před osmnácti lety.“

Čekal teď nejspíš, že se přeptám na jeho maminku, která milovala měkká rajčata. Já si ale byl jistý, že maminka muže, kterého trápí kohouti, už dávno nežije, a abych byl

upřímný, mnohem víc mě zajímalo a zaměstnávalo, jestli rajčatovou zmuchlanou kůži, která jí po vysátí zůstala v ruce, snědla, anebo vyhodila. Nezeptal jsem se, nebyla vhodná chvíle. A k tomu — měli bychom spát, připomněl jsem si.

A tak jsme pokojně, s myšlenkou na pořádný spánek, mluvili o rajčatech a soli a o tom, jak se to má s rajčaty a černým pepřem. Také o krájení rajčat, o polovinách a dílcích a kolečkách a plátcích a světových směrech porcování. A o kuchyňských prkénkách, na nichž se rajská jablka rozkrájí dostatečně dlouhou dobu, nejlépe léta.

„Znáte přece tu vůni?“ optal se zasněně a zívá.

„Vím přesně, o čem mluvíte,“ přisvědčil jsem.

„Je podobná vůni dřeva v kostele. Kostelních lavic a starých dřevěných ozdob na oltáři. Nezdá se vám?“ řekl.

„Zdá,“ souhlasil jsem. „A také — snad se neurazíte — vůni roznošených punčoch starších dam.“

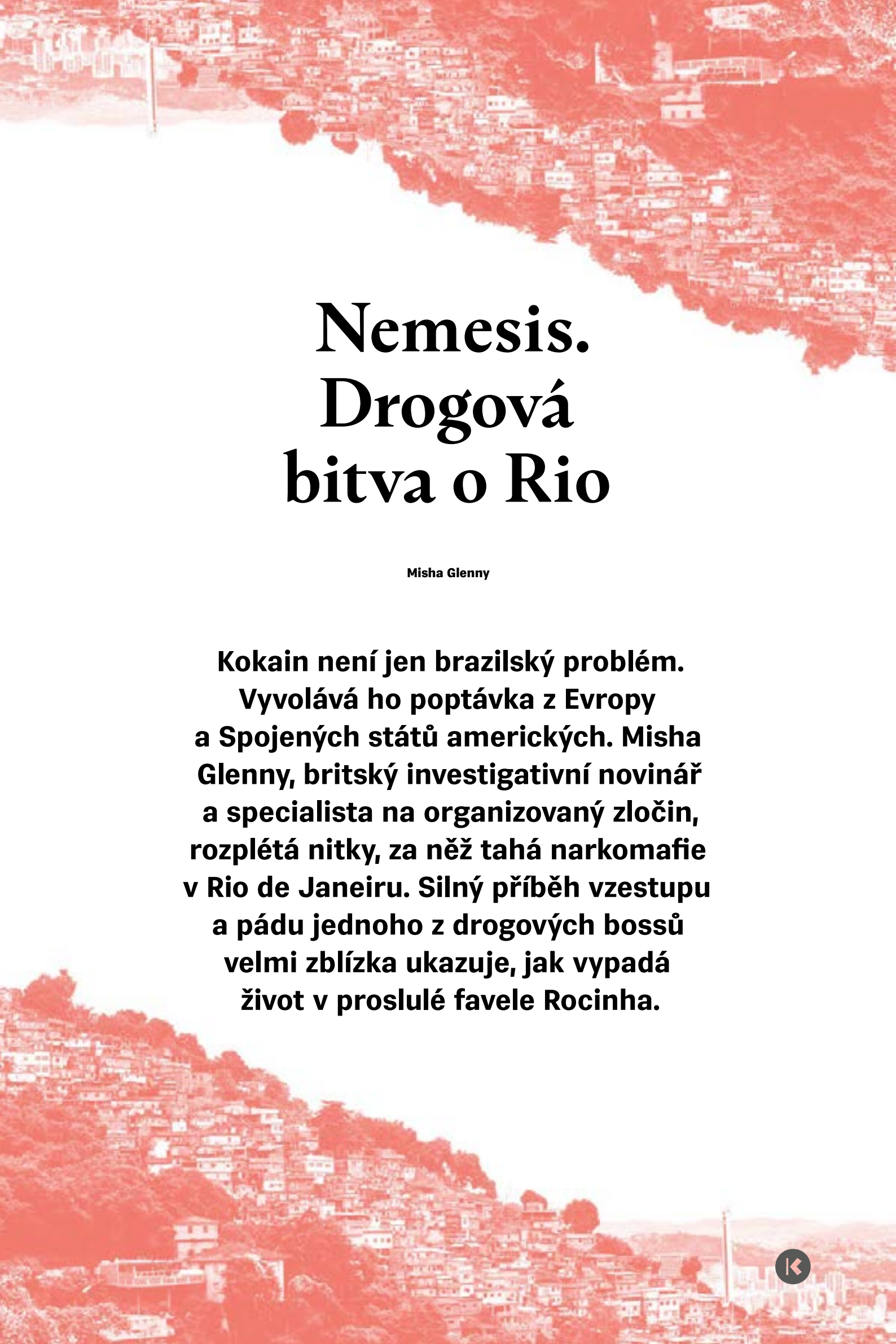
„Proč bych se urážel?“ slabě se ohradil muž, co hledá kohouty, kteří ho probouzejí. „V tomhle si, jak vidím, výborně rozumíme. Odér prkýnka, na kterém se rajčata krájí, mě vzrušoval od dětství. Ta vůně připomíná hodně věci životně důležitých, abych tak řekl.“

Usmál jsem se. Zdálo se mi, že on taky.

Po spodku buvolího srdce kousek nad našima očima se procházel bílý mol velký jako bílý otakárek, potom se zastavil a oklepl si křídlová křídla a vzápětí se pustil do krátkého klikatého letu, který nikam nesměřoval. Jako by znovu a znovu prošíval záhyb červené látky, co nám zakrýval oblohu. Zavřel jsem oči a zas je otevřel a přemýšlel o tom, zda muž vedle mě má oči zavřené, nebo otevřené. Ale dřív, nežli jsem se k němu obrátil, právě ve chvíli, kdy jsem se rozhodl to udělat, muž promluvil. Usínám, řekl velmi tiše. To jsem rád, odpověděl jsem. A vy? optal se. Já taky, řekl jsem. Dlouho jsme se neviděli, řekl. Strašně dlouho, řekl jsem. Tak dobrou noc, popřál mi. Dobrou, řekl jsem.

Autor je básník, prozaik a dramaturg kavárny Fra.





Nemesis. Drogová bitva o Rio

Misha Glenny

**Kokain není jen brazilský problém.
Vyvolává ho poptávka z Evropy
a Spojených států amerických. Misha
Glenny, britský investigativní novinář
a specialista na organizovaný zločin,
rozplétá nitky, za něž tahá narkomafie
v Rio de Janeiru. Silný příběh vzestupu
a pádu jednoho z drogových bossů
velmi zblízka ukazuje, jak vypadá
život v proslulé favele Rocinha.**



V roce 1987 byl Dênis da Rocinha, ve chvíli, kdy si dopřával slunění na plážích a žen, zatčen ve Florianópolisu, městě, o němž se říká, že tam jsou nejkrásnější lidé celé Brazílie. Jakmile zpráva o jeho zatčení dorazila do Rocinhy, favela povstala proti svým středostavovským sousedům, jak to formulovala jedna pozorovatelka, „výbuchem dramatického násilí, o němž média senzacechtivě psala jako o „občanské válce“. Líčila, jak lidé z Rocinhy vyšli do ulic, zablokovali vjezd do tunelu Zuzu Angelové, a vyvolali tak po celé Jižní zóně nevídané dopravní zácpy. Policie s obvykle nekompromisním přístupem tunel vyklidila pomocí slzného plynu a gumových projektilů. Nedokázala už ale lidem z favely zabránit, aby na projíždějící auta házeli kamení. Protesty se zastavily až poté, co Dênis z vězení lidi vyzval, aby nepokoje ukončili.

Projevy solidarity s Dênisem názorně předvedly, jak se šéf drogového kartelu během půl desetiletí stal vedoucím představitelem stále rozčarovanějšího společenství. Dênis sice zabíjel, také však řídil justiční systém založený na vlastních pravidlech a kontrolu nad favelou si upevňoval bez pomoci zbraní větší ráže.

Po jeho zatčení zavládl v Rocinze všeobecný strach. Carlos Santos, člen drogové ochranky z Rua Um, vrtěl hlavou. V Rocinze, obával se, „nastanou potíže. Proti sobě začnou bojovat různé skupiny a jako vždy to odskáčou obyčejní lidé“.

Dênis teď seděl v proslulé riodejaneirské věznici Bangu, svůj drogový byznys ale z vězeňské cely řídil dál. Jeho autoritu v Rocinze nikdo nezpochybňoval a boss byl na několik let schopen zajistit, aby v jeho nepřítomnosti nepropukaly žádné boje o moc.

Jeho podřízení byli však příliš impulzivní, z valné části proto, že byli velmi mladí. Brasileirinhovi, nejmladšímu ze čtveřice, která ve slumu převzala vedení drogových operací, bylo teprve jedenáct let. Byl mezi těmi, kdo pár měsíců po Dênisově zatčení uspořádali krátkou, ale značně symbolickou akci, která byla možná nejvýstižnějším předznamenáním temnoty, do níž se Rio de Janeiro v devadesátých letech ponořilo.

Po pohřbu jednoho ze čtyř Dênisových zástupců, jehož zastřelila policie, se zbylí tři, včetně malého Brasileirinha, oblékli celí do bílého a vystoupili v Rocinze na střechu jednoho domu. Tam zvedli své poloautomatické pušky a na počest mrtvého druha vypálili salvu do vzduchu, jako to dělají polovojenské organizace po celém světě. Byla to chvástava provokace vůči policii a státní autoritě v době, kdy stát Rio de Janeiro vstupoval do období vleklé krize.

V roce 1989 se Brazilci chystali na první přímou volbu prezidenta za dvě a půl desetiletí. Tento akt pocítovali jako velmi významný a vyvolával v nich hrdost. S východem slunce demokracie se však nad zemí paradoxně prodlužovaly stíny. Spolu s dramatickým nárůstem násilí spojeného s drogami se plnou silou vrátila i hyperinflace; její návrat byl důsledkem nezdaru ekonomických plánů prezidenta Josého Sarneye, jehož vláda převedla zemi z režimu vojenské diktatury k demokratickému zřízení.

Dva z nejfavorizovanějších prezidentských kandidátů byli známými postavami levicové scény. Jedním byl Leonel Brizola, téměř sedmdesátiletý představitel opozice, kterého

už v roce 1982 zvolili guvernérem státu Rio de Janeiro. Tím druhým byl Luiz Inácio Lula da Silva, energický a o více než dvacet let mladší aktivista kovodělnických odborů v São Paulu. Lula si udělal jméno tím, jak mobilizoval členy odborů proti diktatuře. Stejně jako Brizola ponechal strach z Boha pravému křídlu brazilské politiky. Kandidáti pravice vypadali proti těm dvěma nevýrazně. Byli staří a poznamenaní spojením s vojenskou diktaturou.

Po celé Brazílii narůstala zášť vůči vyšším vrstvám, což ještě zesilovala hyperinflace, která obyčejným lidem ničila možnosti vést normální život. V Riu a São Paulu propukaly kvůli spirálám prudkého růstu cen nepředvídatelné výbuchy davové zuřivosti, zvláště když to vypadalo, že tato ekonomická kletba nemá žádný dopad na bohaté.

Brazílie byla od koloniální éry společností s jednou z nejvyšších nerovností na světě a dvacáté století na tom mnoho nezměnilo. Velká část bohatství, jehož si užívalo horních pět procent obyvatel, protékala kolem metropolí států i celé federace, aby udržela politiky na straně jeho majitelů. Tuto institucionalizovanou korupci posilovala vysoce decentralizovaná povaha politické moci. Dědictvím všech civilních a vojenských diktatur byl navíc politický systém s neobvykle slabými stranami, považovanými spíše za nástroj osobního vzestupu a obohacení než za prostředek vyjádření politických postojů a ideologické příslušnosti.

Lula jako člověk i politik zamýšlel celý tento systém prolomit. A na jeho podporu se nestavěli jen strádající lidé z favel. Trpělivost s neschopností vlády zastavit hospodářský úpadek došla rovněž velké části středních vrstev. Ceny se měnily každou hodinu; obchody zdržovaly zboží, aby si mohly účtovat vyšší ceny; banky a průmyslníci přitom dovedli této situace využívat k obohacování se spekulacemi s měnou.

Lula i Brizola byli pro brazilské podnikatele, finance a pro většinu bohaté elity nepřijatelní. Zejména hroživé byly pro tyto skupiny vyhlídky na to, že v říjnových volbách zvítězí Lula, protože jeho program zahrnoval



Policie v Riu se s první poloautomatickou zbraní setkala až v prvním roce Collorovy vlády

opětné znárodnění klíčových odvětví. Své obavy signalizovaly i Spojené státy. Po demolici komunismu ve východní Evropě bylo to poslední, co Washington chtěl, aby v největší zemi Jižní Ameriky převzal moc muž považovaný v podstatě za socialistického radikála.

Za těchto okolností začaly brazilské zájmové skupiny rychle hledat někoho, kdo by se charismatem a šarmem Lulovi vyrovnal. Jejich volbou se stal Fernando Collor de Mello, tehdejší guvernér severovýchodního státu Alagoas. Než ho největší mediální konglomerát v zemi začal propagovat, měl Collor jako kandidát na prezidenta podporu jen dvou procent Brazilců. S výjimkou obyvatel Alagoasu a několika politických expertů ho v zemi tehdy skoro nikdo neznal.

Ve východní Evropě postupovala revoluce. Brazílie přebírala štafetový kolík změn a byla připravena otevřít se vnějšímu světu. Střední vrstvy se tak nechaly přesvědčit, aby daly hlas tomu, kdo slíbil vyplnit jejich sny, a neriskovaly experimenty s levičáky typu Luly, jejichž politické postoje stále více působily dojmem, jako kdyby patřily do systému, který právě zažíval v Praze, Berlíně a Bukurešti své poslední dny. Na účty Collorovy kampaně proudily desítky a pak stovky milionů dolarů od velkých podniků, přesvědčených, že našly člověka, který bude na federální úrovni podporovat jejich zájmy. Ani většinu médií nebylo nutné příliš přemlouvat, aby podpořily pohledného a přesvědčivého mladého politika. Ve druhém kole voleb, v nichž stál proti Lulovi, získal Collor těsně přes padesát procent hlasů a stal se prvním zcela demokraticky zvoleným brazilským prezidentem za tři desetiletí.

Netrvalo dlouho a brazilský sen se změnil v noční můru. V době Collorovy inaugurace na počátku roku 1990 už ceny rostly závratným tempem téměř sto procent za měsíc. Se svým žalostně nezkušeným týmem nový prezident oznámil, že zmrazí všechny bankovní vklady, jak jednotlivců, tak firem. Výsledek neměl daleko do katastrofy. Podniky po celé zemi bankrotovaly a osobní bankroty museli vyhlášovat i jednotlivci, z nichž někteří se z toho nikdy nevzpamatovali.

Collor také najednou zrušil celní bariéry, čímž velké množství brazilských podniků ztratilo schopnost konkurovat dovozu. Své kroky uskutečňoval většinou pomocí prezidentských výnosů, aby se vyhnul jejich zmírňování Kongresem, z něhož se mu podařilo udělat si velkého nepřítele. Inflace se vymkla kontrole, a nakonec za rok 1993 dosáhla neuvěřitelných 2 708 procent. Namísto nového

začátku to občas vypadalo, jako by se Brazílie vrátila do nejhorších časů diktatury.

Do roku 1992 bylo zvenčí zřejmé, že Brazílii zasáhlo přímo v centru moci naprosté morální zhroucení, které bylo doprovázeno vzednutím vlny násilí ve městech. Collorovo působení v čele země skončilo jeho odvoláním na pozadí obrovských politických a finančních skandálů.

Nebezpečná slabost obnovené brazilské demokracie se projevovala ve stejné době, kdy zemi zaplavoval kokain. Obchod s narkotikami prosakoval do všech oblastí života a na místní drogový byznys měly stále větší vliv mezinárodní pašerácké gangy.

Většina úplatků pro Collora se prala přes Miami — o těchto praktikách se rozepsal jeho bratr v memoárech, které se staly posledním hřebíkem do prezidentovy rakve. Miami bylo také hlavním zdrojem stále výkonnějších zbraní, které proudily do Brazílie, obvykle v zásilkách posílaných přes sousední Paraguay. Koordinátor protidrogového útvaru Ria Francisco Carlos Garisto si na tyto prodeje zbraní trpce stěžoval: „Spojené státy prodají zbraně komukoli a nestarají se, zda jdou do Irska nebo Brazílie.“ Podle něj devadesát devět procent zbraní zabavených gangům v Riu pocházelo z Floridy.

Jeho tvrzení však zcela neodpovídalo faktům. Dvě třetiny pistolí a revolverů zabavených v osmdesátých a devadesátých letech členům gangů v Riu byly ve skutečnosti domácího původu. Brazílie byla po řadu let významným výrobcem malých střelných zbraní. Je nicméně pravda, že větší poloautomatické zbraně, díky nimž se narkobyznys palebnou silou policii nejprve vyrovnal a pak ji i předčil, přicházely ze zahraničí.

Policie v Riu se s první poloautomatickou zbraní setkala až v prvním roce Collorovy vlády — byla to samonabíjecí puška Ruger 556 vyrobená v Connecticutu a nalezena byla u překupníka v oblasti Complexo do Alemão v Severní zóně města. To byl bod zlomu. Zbraně tohoto typu nebetyčně převyšovaly to, co měli k dispozici policisté. Drogoví překupníci byli nyní připraveni stát se samostatnou paramilitární silou; díky tomu se nakonec jejich schopnost páchat násilí přeměnila i na politickou moc.

Poloautomatické pušky Ruger a Colt AR-15 spolu se samopaly Kalašnikov a poté i izraelskými Uzi zajistily gangům z riodejaneirských favel výraznou výhodu nad místní policií, vyzbrojenou vesměs horšími zbraněmi brazilské proveniencie (což mělo podporovat domácí výrobu a udržovat nízké náklady). Významným dodavatelem výzbroje gangů se stali i finančně podhodnocení



příslušníci policie a ozbrojených sil, kteří vždy snadno podléhali korupci.

Mezi překupníky vysoce oblíbená puška AR-15 stála ve Spojených státech kolem dvou tisíc dolarů. V Riu se za ni platilo čtyři až pět tisíc dolarů, takže zatímco brazilští pašeráci vydělávali velké sumy na prodeji kokainu do Spojených států amerických a Evropy, americkým obchodníkům se zbraněmi se slušný díl těchto peněz vracel zpět. Logika války s drogami, kterou vyznával Washington a většina Evropy, vyústila ve smrtící spirálu vražd a výstřelků, která propojovala americké výrobce zbraní, jihoamerické pašeráky a na kokainu stále závislejší střední vrstvy od Berlína po Los Angeles.

Přechod k demokracii v Brazílii a u jejích sousedů v osmdesátých a devadesátých letech vedl ke vzniku fenoménu, který jeden bystrý pozorovatel označil za první „nadnárodní korporaci Latinské Ameriky a první příklad opravdové ekonomické integrace: produkci, zpracování a distribuci kokainu“.

V roce 1982, ještě než obchod s kokainem změnil ekonomickou a sociální situaci ve městě, byla míra vražd v Riu de Janeiru stejná jako ve městě New York: dvacet tři případů na každých sto tisíc obyvatel. O sedm let později byl v New Yorku patrný trend postupného poklesu. V Riu naopak tento údaj v roce 1989 vyskočil na šedesát tři případů na sto tisíc lidí.

Tyto statistiky jasně vypovídají o tom, kam se Brazílie ubírala. Před kokainovou epidemií se zde lidé v nijak velkých počtech nezabíjeli. V místní kultuře nebyla vnitřně zakořeněna o nic větší náklonnost k násilí než v Severní Americe.

Úpadek Ria, který začal ke konci osmdesátých let, byl v první řadě důsledkem politické strategie, která dlouhodobě selhávala: války s drogami. Nejprve Kolumbie, po ní Karibik a Brazílie a nakonec i Mexiko zaplatily za politiku drogové prohibice krví doslova statisíců mužů, žen a dětí; kdyby takovou strategii přijal soukromý sektor, zrušil by ji už dávno jako něco, co se katastrofálně neosvědčilo.

V brazilských městech tato situace vyvolala složité konflikty, které v devadesátých letech postihovaly ze všech měst hlavně Rio a v něm zejména Rocinhu a další favely. Z hlediska celkového počtu úmrtí to byl jen konflikt menšího řádu. Ve favelách však míra zabití dosahovala hodnot srovnatelných se zeměmi nacházejícími se ve válce.

Zprvu se konflikt omezoval na boje mezi překupníky drog a policií. Pak se ale v Riu stalo něco, k čemu nikde jinde v Brazílii nedošlo: nemilosrdná válka propukla mezi samotnými překupníky a Rocinha se kvůli ní proměnila z chudého, ale mírumilovného společenství vklíněného do majestátního Atlantického lesa ve zběsilý vír smrti a neštěstí.

Měnil se rovněž svět za brazilskými hranicemi. Spojené státy a Británie odpálily ve druhé polovině osmdesátých let „velký třesk“ v podobě deregulace finančních trhů, která postupně změnila strukturu globální ekonomiky a namířila pozornost na majetkovou nerovnost. Ve východní Evropě se zhroutil komunismus, což vytvořilo obrovskou zónu anarchie a bezprávi sahající od Jugoslávie na západě až k hranicím Číny na východě; v této zóně se jako houby po dešti vynořovaly všechny možné typy mafii, které se pustily do vyhledávání nových možností obchodních aktivit. Do ekonomiky se uvolnily obrovské sumy hotovosti. Svět prožíval rozmach, který byl provázen i rozmachem kokainu.

V roce 1980 kolumbijské kartely vyvezly do Spojených států kolem sto tun kokainu. O deset let později byl roční objem tohoto exportu desetinásobný. Asi půl desetiletí poté, co záliba v této droze pronikla do mozkových buněk amerických vysoce kvalifikovaných vrstev, přišel kokain do módy i v Evropě. Po revolucích ve východní Evropě a v Sovětském svazu v letech 1989 a 1990 budovaly místní nové skupiny organizovaného zločinu vazby na italské mafie a jejich prostřednictvím navazovaly přímé vztahy s kolumbijskými kartely; tím se do Evropy dostával kokain ve stále větším množství.



Misha Glenný (nar. 1958) je uznávaný britský novinář a historik. Jako zvláštní zpravodaj (nejdříve listu *The Guardian* a poté BBC) pro východní Evropu se soustavně zabýval průběhem a důsledkem pádu komunismu a války v bývalé Jugoslávii. Za svou práci získal několik prestižních ocenění, včetně ceny Sony Gold Award za výjimečný přínos žurnalistice. Je autorem tří knih o východní Evropě a Balkánu a vyhledávaným odborníkem na problematiku tohoto regionu, česky vyšla jeho publikace *Balkán 1804—1999. Nacionalismus, válka a velmoc* (BB/art, 2003). Založil také nevládní organizaci, která se podílela na poválečné rekonstrukci Srbska, Makedonie a Kosova. V současné době žije v Londýně.



Kolumbijští narkobaroni byli dynamičtí podnikatelé a reagovali na tuto novou poptávku otevřením dvou primárně velkoobchodních tras zpracovaného kokainu přes Brazílii. Ta první mířila na sever do bývalé nizozemské kolonie Surinam, odkud se zboží přepravovalo přes Atlantik. Druhá trasa vedla jižním směrem do přístavu Santos.

Existuje jedno obecné pravidlo — když v určité zemi vznikne významná tranzitní trasa pro narkotika, brzy se i v ní vytvoří jejich trh. To bezpochyby platilo i pro Brazílii. Její hranice s Kolumbií, Peru, Bolívií a Paraguayí — všechno země, kde se produkuje kokain — měří téměř devět a půl tisíce kilometrů. Většinu z ní tvoří hustý amazonský prales, kde není obtížné vymýtit malé kousky území a vybudovat na nich přistávací dráhy pro dovoz tun kokainu a hustě napěchovaných pytlů s marihuanou z těchto čtyř sousedních zemí. Do konce osmdesátých let protínaly oblast podél brazilských hranic stovky takových přistávacích drah.

Ti, kdo měli toto pašování pod palcem, si brali malý díl z toho, co přes území Brazílie přepravovali, a zbytek posílali do Evropy. Dvěma největšími místními trhy této teprve krátce populární komodity byly São Paulo a město večírků, Rio de Janeiro.

Díky své poloze mezi São Conradem, Gáveou a Leblonem se Rocinha stala klíčovou oblastí distribuce kokainu mezi mládež těchto tří zámožných čtvrtí. Někteří

mladí obyvatelé favel si sice kokain — čili *pó*, jak se mu říká v Brazílii — oblíbili, stejně jako jinde ve světě to však byla droga pro mládež z horních vrstev. Vzhledem k obrovské úrovni nerovnosti v zemi zde bylo dost mladých ochotných za svůj prášek štědře zaplatit.

Pro Rocinhu to mělo dalekosáhlé důsledky. Přední roli v zásobování kokainem sice převzala sousední favela Vidigal, která je na druhé straně kopce nad mořem a mnohem blíže Leblonu, Rocinha však byla mnohem větší a také připadala méně nebezpečná dětem ze zámožných rodin, které si chtěly obstarat kokain a zažít senzační vzrušení spojené s opuštěním bezpečí Asfaltu a s výletem na Kopec provázeným vzrušeným příslibem velkolepých orgií.

Během následujícího desetiletí se každodenním jevem v Rocinze staly přestřelky, mučení a výstřednosti; převážná většina jejich obyvatel se přitom musela přizpůsobit novým mocenským poměrům, především tak, že sklonila hlavy, jak obrazně, tak doslova. Nakonec se přes Rocinhu prodávalo šedesát procent obrovské spotřeby kokainu celého Ria. Na tamních kopcích tak byla nejen hromada peněz, ale i spousta lidí, kteří se jich chtěli zmocnit.

Z anglického originálu *Nemesis. One Man and the Battle for Rio* přeložil Petr Holčák. Kniha vychází ve Vydavatelství Absynt v září 2020.

Jazyková glosa

Přípona a technický pokrok

Zdenka Rusínová



O vzájemném vztahu jazyka a života společnosti se toho už napsalo hodně, leccos se ví i bez psaní a něčeho bychom si naopak mohli povšimnout v následujících řádcích. Jde sice o okrajovou věc, nicméně

zajímavou. Život společnosti dobře zrcadlí lexikum a tvoření slov. Názvy odvozené od sloves nebo od mužských činitelských jmen příponou *-ka* pojmenovávají ženy podle činnosti: *uklížečka*, *krmička*, *dojička*, *šička* a podobně. I z těchto několika příkladů je zřejmé, že se některé názvy při svém vzniku mohly obejít i bez mužského zprostředkovatele, tedy bez (řídkých) pojmenování *uklížeč*, *dojič*, *šič*. Avšak nejde nám o poměr mužských a ženských činitelů. S rozvojem techniky vznikaly nástroje pro činnosti, které vykonávaly většinou ženy, a dosavadní činitelská pojmenování žen se přenesla na nástroj nebo přístroj: *sušička*, *myčka* i některá další jako *sešíváčka*, *leštička*, *spínačka*. Podle osvědčeného modelu mohly tak vznikat rovnou názvy nástrojů i bez

názvu ženské předchůdkyně: *pračka*, *žehlička*, *sekačka*, *zvětšovačka*, *děrovačka* a tak dále. Stojí za povšimnutí, že postup od názvu ženského činitele k názvu pro nástroj v sobě skrývá řešení pro předpokládané budoucí krize, je totiž použitelný i opačným směrem. Když bude znovu třeba žen místo nástrojů, tak se jen názvy i ženy vrátí na své původní pozice a nezanedbatelná část krize by byla vyřešena. Výjimkou pro pohyb vpřed i vzad zůstává zřejmě *uklížečka*. Vznikla-li by robotická, jistě by to byl *uklížeč*, nebo spíš nějaký *superpolyworker*.

Autorka je lingvistka.

Máte nějaký lingvistický dotaz nebo námět na glosu?

Posílejte na adresu casopis@hostbrno.cz.





Vít Cimbura, z cyklu *Pražské periferie*, 1974





Rozhovor s jezuitou Petrem Kolářem

Nelze sloužit zároveň dvěma pánům, Bohu i mamonu

**Ptal se Marek Lis
Fotografie Petr Vacík**



Při každém setkání s jezuitou Petrem Kolářem mám pocit, že přišel právě z práce a někam zase hned odjíždí, aby pracoval. V letech normalizace žil jako emigrant v Rakousku, Německu a Francii. Pohled emigrantů na naši společnost bývá nelichotivý, zvláště když strávili čas svého exilu v tradičních kulturních centrech Evropy, jako je Vídeň, Mnichov či Paříž, odkud si mohli s větším odstupem učinit obrázek o zemi, z níž pocházejí. Fascinovala mě vždy jeho syrovost a schopnost detailní analýzy české společnosti. Neschovává se za vzletná abstraktní slova a často velmi kriticky a prorocky tne do živého, padni komu padni.

Mohl bys prosím na úvod říct něco o svém původu a dětství?

Pocházíš z Paskova. Vnímáš jsi svůj slezský původ jako predispozici k evropanství?

Vědomě ne. Narodil jsem se za války, po níž nastoupil komunismus. Pamatuji si, jak se ve školách sundávaly portréty Beneše a dával se tam místo nich Gottwald a Stalin. Rodiče pocházeli z Podbeskydska a neměli žádné ambice, byli jsme jednoduchá rodina, což je typické pro danou oblast. Můj praděd z matčiny strany pocházel z Bavorska, takže mám nicméně v žilách kapku bavorské krve, možná proto jsem se potom naučil tak dobře německy (*smích*).

Proč ses rozhodl v létě roku 1968 emigrovat a jak ses v takové životní situaci cítil ve Vídni?

Pokusím se vykreslit, jak to bylo. Byli jsme chudí, hlad jsme ale neměli, máma si přivydělávala jako šatnářka v divadle. Měli jsme však zdravou náboženskou výchovu. Otec byl prostý a netvářil se jako velký intelektuál, ale později jsem během studií zjistil, že některé vědomosti z filozofie měl. Jak jsme postupně proploovali komunistickým režimem, docházelo ke střetům. K prvnímu z nich došlo, když mi bylo asi sedm nebo osm let, ve druhé třídě. Šlo o to, že jsem namaloval v předmětu „domácí práce“ místo sovětské hvězdy na letadle vítězů nad nacisty neumělou anglickou vlajku, protože jsme měli v rodině člena RAF. Rodiče museli jít do školy a já se bál, s čím přijdou. Nakonec mi táta sdělil: „Podívej se, je to poprvé, co sis sáhnul na důležitou věc pro svou budoucnost. Existuje svět domácích, rodinných,

a veřejných, který se protíví tomu, co je doma. Jednou si budeš muset vybrat. Doma jsi v bezpečí, ale ve škole tě můžou chytit za krk.“ Věděl jsem, že kromě domácí atmosféry jsou i lidé, se kterými se můžu cítit bezpečně jako doma. Žil jsem křesťanstvím nejen při modlitbě, ale i v lidských vztazích, začal jsem sbírat knížky. V neděli jsme měli u rodinného oběda zvyk hovořit o návštěvě bohoslužby a o kázání. V nějakých dvanácti, čtrnácti letech jsem začal klást složité otázky, například jak mohl evangelista popsat scénu, kdy byl Ježíš v pokušení na poušti sám (!). Teologie klade otázky, když jsem ale na své otázky nedostával odpovědi, které by mé tázání někam posunuly, zůstal jsem na suchu. Česká teologie ve dvacátém století byla ubohá, opravdovou práci však konali filozofové a teologové



v západní Evropě, ve Francii například boj o správné chápání biblických textů. U nás ovšem o tomto velmi zajímavém procesu nebylo k nalezení nic. Mohl jsem se k tomu (nesnadno!) propracovat prostřednictvím zahraniční literatury. Naučil jsem se německy, francouzsky i anglicky, což se mi později hodilo. Osud mi vyšel vstříc v tom, že jsem v roce 1968 mohl konečně vyjet s přáteli do Jugoslávie. Po invazi nám Jugoslávci finančně pomáhali a domluvili se s Rakušany, kteří nám okamžitě (podobně jako dříve Maďarům) otevřeli hranice a pustili nás na své území. Jeli jsme vlakem a já jsem ve Vídni vystoupil, kamarádům jsem přenechal horolezeckou výbavu a v šortkách, s malým ruksakem, bez znalostí Vídne a bez příslovečné findy jsem se ocitl úplně sám. Zastavil jsem se v katedrále svatého Štěpána a přemýšlel jsem, zda se vrátit vlakem za příbuznými a přáteli do Ostravy, nebo vyjít vstříc své potřebě hledat odpovědi na své teologické otázky — rozhodl jsem se pro to druhé.

Zašel jsem nejdřív k jezuitům a ti mě poslali na policii. Vídeňáci měli příjem uprchlíků po zkušenosti s maďarskou emigrací v roce 1956 dobře zorganizovaný. Chovali se značně korektně a tato zkušenost mi byla velmi užitečná v mé pozdější práci s uprchlíky v Paříži.

Studoval jsi následně filozofii u jezuitů v Mnichově a pak jsi ve studiu pokračoval v Paříži. Co ti dala francouzská teologie?

Hlavně biblistiku. Chtěl jsem z ní dokonce dělat doktorát, ale pořádně jsem si to nepromyslel. Když jsem zašel za Xavierem Léonem-Dufourem, jehož slovník jsem později přeložil do češtiny, tak chvíli přemýšlel a pak řekl: „Podívej, jsi zhruba o deset let

starší než tvoji spolustudenti. Jak tě znám a jak jsi zvědavý, dokázal bys to udělat, ale když si představím, co bys všechno musel pro to udělat, budeš na konci doktor zralý pro penzi. Najdi si něco jiného. Nejlepší by bylo, kdyby ses pustil do věcí, které nevyžadují mrtvé jazyky a archeologii. A aby sis nemyslel — já sám jsem ten biblický doktorát neudělal.“ Začal jsem tedy překládat jeho slovník, a tím jsem snad dost přispěl českým křesťanům i nekřesťanům k práci s Písmem. Ten překlad byl v okamžiku mého návratu z exilu skoro hotový. Celé to ale financovali Němci, kteří po listopadu 1989 už nehodlali nic dále platit, a tak hrozilo, že *Slovník biblické teologie* kvůli nedostatku financí nevyjde. Velice tomu potom pomohl až Miloslav Vlk, který slovník používal v němčině a z Říma můj rukopis (po první korektuře) přivezl do Česka.

Jak vůbec vzpomínáš na exil v Paříži? V čem byla specifika české pařížské komunity a francouzského exilu?

Zvláštnost francouzského exilu, na rozdíl od Německa či Rakouska, spočívala v tom, že to byli všechno prakticky intelektuálové, které postihl buď únor 1948, nebo události následující po srpnové invazi. Ti, co utekli v roce 1948 nebo potom, často utíkali před těmi, kteří v roce 1968 přišli také jako uprchlíci. A někdy se na půdě české misie potkali a dali se do sebe. Jako mladý jsem tehdy nebyl schopen to urovnávat, takže když to bylo možné, pozval jsem si ty lidi z první emigrační vlny, kteří už to měli zpracované. Neštěkali a brali to prostě jako danost. Pavel Tigrid udělal dokonce při jednom setkání prohlášení: „Ano, my jsme byli některými, kteří se tu teď objevili, perzekvováni a byli jsme rádi, že jsme před nimi

unikli, ale teď jsou tady. A my jsme mezitím po obsazení Maďarska sovětskou armádou měli možnost pochopit, že zahraničí nám nepomůže a že se z toho musíme vyklestit sami. Lidé, kteří utekli po roce 1968, mají nějaké vazby na tu zemi a na její politické prostředí, znají její historii. S jejich morálním profilem nemusíme souhlasit, ale nemáme nikoho lepšího pro náš boj proti režimu než tyto lidi, kteří ten režim znají. V tuto chvíli s nimi máme společný cíl.“ To bylo mé první osobní setkání s Pavlem Tigridem, kterého jsem dosud znal jen z literatury. Tehdy jsem pochopil velikost jeho osobnosti a uvědomil jsem si, že ten chlap fakt myslí dopředu.

Jako emigrant máš jedinečnou možnost srovnávat. V čem je podle tebe český katolicismus specifický a deformovaný? Proč jsou někteří jeho čelní představitelé tak málo odolní vůči pokušením vycházejícím od státní moci? Pohoršlivě působí otevřená aliance kardinála Duky s prezidentem Zemanem.

Katolíci v českých zemích velmi dlouho neměli možnost uvažovat jinak než v mezích konkordátu. Ke spojenectví duchovní a světské moci je stát svolný tehdy, když je slabý a potřebuje oporu církve. V okamžiku, kdy sám zesílí, začne církev využívat pro své účely.

My ale konkordát, tj. smlouvu mezi Českou republikou a Svatým stolicí, nemáme.

Fakticky máme. Platy kněží — to je konkordát, respektive *modus vivendi*. To je ta nejhroznější věc: Koho chleba jíš, toho píseň zpívej, a to tu platilo a platí. To hlavní si stát zachoval a komunisté to velmi šikovně využili, platy nezrušili a učinili z kněží své zaměstnance. Lidé si na to zvykli a byl by to pro ně konec světa, kdyby se to zrušilo. K opravdovému zrušení konkordátu došlo ve Francii a trvalo to sto let od Francouzské revoluce, po dvaatřiceti zasedáních parlamentu, a až v roce 1905 byla dohodnuta odluka církve od státu. Francouzští kněží a biskupové říkají, že jejich předkové se sice bránili, ale nakonec je dobře, že to dopadlo, jak to dopadlo.

Katolíci v českých zemích velmi dlouho neměli možnost uvažovat jinak než v mezích konkordátu



O poměru státu a církve u nás se debatovalo i ve vztahu k médiím. Před několika měsíci byla předmětem debaty kauza kolem jmenování nových členů Rady České televize, z nichž někteří jsou podezíráni z přichylnosti vůči těm církevním skupinám, které roli veřejnoprávních médií ne zrovna dobře chápou. Po roce 1990 jsi působil v Českém rozhlasu a následně i v Radě pro rozhlasové a televizní vysílání (RRTV). Jak vypadala práce v devadesátých letech?

Nejprve jsem byl v náboženské redakci Českého rozhlasu. Do RRTV mě Cyril Svoboda dotlačil přes parlament. To rozhodnutí jsem přijal jako odpovědnost a poctu, ale byl jsem připraven skončit, jakmile by na mě měly být vyvíjeny jakékoli tlaky. V polovici mandátu jsem odešel a řekl jsem, že se necítím na svém místě.

Co u nás veřejnoprávním médiím chybí a proč se na ně tak útočí? Je to tím, že veřejnost nechápe jejich význam, který mají v otevřené občanské společnosti?

V médiích pracuje jen menšina lidí a zbylá většina nemá ani čas, aby se zajímala o to, jakým způsobem média fungují. Je to však obrovská práce, kterou nikdo nebude dělat jen tak pro svoje potěšení. Když se do médií dostane někdo s opravdovým zájmem, musí dříve či později počítat s tlaky ze strany moci či byznysu. Jsou tam také křesťané, kteří mají zase své ideologické tlaky.

Během působení v rozhlasu jsme jezdili po celé republice, dělali jsme přenosy od židů, evangelíků, zkrátka ode všech. Když se mi v tom katolíci pokoušeli zabránit, tak jsem řekl, že nemám žádného jiného vedoucího než šéfa stanice Praha. Jestli on řekne, že to dělám špatně, a prokáže to, tak ho poslechnu. Ale nikoho jiného poslouchat nebudu.

Ne všichni novináři jsou vůči tlakům odolní. Ten, kdo tlakům odolává, je od informací odstřižen a má potíže se dovědět to, co vědí jiní. Ti, co informace opravdu mají, je neposkytnou každému. Rozhodně se však nemůžeme utěšovat tím, že někteří jsou na tom hůře než my. V Polsku a Maďarsku je to už pomalu



Petr Kolář (nar. 1941) je římskokatolický kněz a jezuita. V létě roku 1968 emigroval a vstoupil k jezuitům. Po ukončení noviciátu v Německu a studiu filozofie v Mnichově jeho cesta vedla do Francie, kde studoval teologii v Centre Sèvres v Paříži a kde později působil jako kaplan české jazykové komunity a koordinátor skupin z východní a střední Evropy. V roce 1990 se rozhodl pro návrat do Česka a snažil se přispět k organizaci české provincie jezuitů. Působil též jako člen Rady pro rozhlasové a televizní vysílání, dodnes je členem redakční rady časopisu *Universum* a věnuje se francouzské katolické komunitě v Praze. V roce 2001 vyšly v brněnském nakladatelství Cesta *Hovory s Petrem Kolářem* (Josef Beránek).



znovu totalita. Instituce v opravdu demokratických zemích se musejí starat ne o to, jak upevnit svou pozici, ale aby skupiny s rozdílnými názory spolu dovedly v dané zemi žít, i když jejich debata může být konfliktní. A to tu zatím nemáme a nemají to ani leckteré země na Západě. Obávám se, že cesta k liberální demokracii v postkomunistickém bloku není ani pořádně započatá.

Musel by se tedy stát zázrak?
Ještě zpátky k Francii a biblistice.
Dlouho ti dělalo problémy

vyrovnat se s popisem zázraků v evangeliích. Jakou skutečnost a zkušenost podle tebe popisují?
 Biblické vědy a teologie vypracovaly nakonec správný přístup k těmto věcem. Je třeba vědět, že celá bible jako taková je psaná *metaforickou řečí*, kterou racionální člověk jednadvacátého století považuje za řeč bajek a pohádek. Budiž. Ale budme opatrní. To, že něčemu nerozumíme, není bajka, povídka či blbost. Ve středověku byli lidé zvyklí, že o důležitých věcech se takto metaforicky mluví. Metaforickou řeč se dnes snažíme vlivem získávání přírodovědných poznatků odbourat, protože je to řeč, které málokdo rozumí. Většina křesťanů se modlí a poslouchá řeči z Písma, ale vůbec neuvažují nad tím, o co vlastně jde.

Takže metaforická řeč nás má přivést k výkladům a úvahám?

Je to, jako když malé dítě poslouchá pohádku o Červené karkulce. Ze začátku se bude chodit dívat do lesa, jestli tam ta Karkulka je, ale pak mu dojde, že je to jiný způsob úvahy, a přestane vlka v lese hledat. A toto je u náboženských věcí velmi pomalé a obtížné, protože když dítě začne uvažovat o Červené karkulce a vlkovi, tak má možnost se do lesa jít podívat, ale my nemáme možnost se jít podívat, jak Ježíš chodil po vodě. To si nelze ani představit, ani nafilmovat. To je metaforická řeč, která mluví o něčem jiném. Metafora mluví o věcech, o kterých se skutečně jinak mluvit nedá, což je její hlavní problém. Jak to říct, že Ježíš je náš Vykupitel? Chtěl bych vidět, kolik křesťanů by na tuto otázku odpovědělo, co to znamená

a z čeho nás vykoupil a proč je to zrovna jenom on a kam to povede. Takové byly moje dotazy, a tak jsem se dostal do biblistiky.

Znal jsi někoho z českých biblistů?

Znal jsem dobře třeba Petra Pokorného. Byl to vynikající biblista a vynikající partner v důležitých debatách na veřejnosti. Mluvil stručně, jasně a ukázal, kudy by se dalo jít dál. S minulým režimem nějakým způsobem vycházel, ale využil to tak, že se stal skutečným teologem.

Profesorka Lenka Karfíková tvrdí, že dobrá teologie stojí na třech pilířích: mrtvé jazyky a jimi sepsané texty, spiritualita a filozofická, respektive racionální reflexe víry.

Na co bychom se měli u nás zaměřit?

Filozofie stejně jako teologie používá metaforickou řeč. Hledá, co se skrývá za jednotlivými pojmy. Myslím ale, že v současnosti momentálně potřebujeme navázat dialog s občanskou společností a „materiálně“ se musíme postavit na vlastní nohy, po nikom nic nechít a nikoho nesekat jako darebáka a kacíře, když si nemyslí to samé co já. Církev selhala v tom, že jsou duchovní placeni státem, ale dochází jim, že stát už církev nepotřebuje. Obyčejný kněžský proletariát ze státních platů nevyžije. Ve Francii jsem znal kněze, kteří z podpory místních křesťanů nemohli vyžít, a tak si našli další práci, a tím pomocný výdělek pro kněžskou činnost.

Je situace stejná i u nás? Znamená to, že kněží dnes dostávají tak malý plat, že musejí mít i další úvahy?

Zatím to tak není, stát pořád něco dává. Nikde v Evropě to snad už není. Církvi pomalu dochází, že je neslučitelné s křesťanstvím nechat se platit státem. Vždycky to však skončí větou: „Z čeho ale budeme žít?“ V devadesátých letech církev pochopila, že podpora ze strany státu nebude. Postupně však směřujeme k tomu, aby se o sebe církev starala sama a nežila z toho, co má a co prodá. Duchovní přestanou být zaměstnanci státu a stanou se zaměstnanci církve jako takové. Bude se muset hledat jiný způsob financování. V Německu či Rakousku je to z církevních daní, ale k nelibosti

veřejnosti, která kvůli tomu z církve vystupuje. Ve Francii jsou kněží, kteří mají své další zaměstnání, třeba ve skladech.

Jaká je cesta k navázání dialogu mezi církví a občanskou společností? A je to vůbec možné?

Je to nutné a do budoucna není žádné jiné řešení. Hlavní hřích katolické církve spočívá v tom, že až do pádu monarchie byla spolupracovníkem státní moci. S tím se musí skoncovat. I když je to stát slušný jako Rakousko, Německo či Francie, tak s touto věcí nechce mít nic společného. Je vyzkoušeno, že to nevede k ničemu jinému než ke stále novým a novým tahanicím. Takže se na to musíme připravit. Když mi někdo lamentuje nad tím, z čeho budeme žít, říkám mu, ať si nalistuje Matouše, šestou kapitolu, dvacátý čtvrtý verš. Nelze sloužit zároveň dvěma pánům, Bohu i mamonu.

Takže si myslíš, že k tomu dovede spíš nutnost než rozum?

Je to hrozné. Katolíci v této zemi už mnohokrát, a zvláště v posledních staletích, byli dokopáni svými nepřáteli do pozic, do kterých by se byli měli s chutí vrhnout sami.

Svou knihu hovorů s Josefem Beránkem jsi ukončil citátem Edit Piaf — „Ničeho nelituji.“

Platí to i dnes? Lituješ, že ses vrátil do Česka?

To nemůžu takto říct, protože dnes nejsem v situaci, v jaké jsem byl tenkrát [rok vydání 2001]. Moje dnešní situace je zcela jiná, ale mám vyzkoušeno, že i z těch nejhorších věcí, které člověk zažije bez toho, že by se zbláznil a začal blbnout, vždycky něco dobrého vzejde. Vždycky. Ať to bylo cokoli. Takže jaképak litování? — Je to věc důvěry; život se ovšem nedá prožívat ještě jednou, znovu. ●





Vít Cimbura, *Zimní procházka Prahou*, 1984

Tři krize

Karel Hvíždala



Společenská struktura je dnes podobně složitá jako fyzika na mikroskopické úrovni. Jak říká profesor Jan Rak, na této úrovni částice neexistují jako „rozumné a jasné objekty“, ale spíš jako možnosti, které se projevují jako objekt či informace pouze v okamžiku, kdy vědomí pozorovatele pod množstvím možností zkolabuje a touží jen po jednom konkrétním sdělení. To se dnes zřejmě děje i ve veřejném prostoru díky internetu.

Platí to i o vztahu politiků k České televizi, kteří bojují o její ovládnutí. Doba, kdy John Fitzgerald Kennedy vyhrál v roce 1961 nad Richardem Nixonem jenom kvůli televiznímu duelu, jak ukázal pozdější výzkum, je dávno za námi.

Dnes hraje rozhodující roli marketing. Tradiční stranické loajality se rozpadají velice rychle, jak vidíme například v posledních dvaceti letech na postupném úpadku bývalých masových stran v celé Evropě. Zrovna tak upadá role ideologických postojů nebo politických programů v předvolebních kampaních. Jinými slovy, tyto konzervativní formy získávání voličů přes politickou kulturu, rodinné či místní tradice a jasné definovaný světový názor se rozpadají na obou křídlech politického spektra. Společně s tím upadá i politická role veřejnoprávních a prestižních médií (například prodej celostátních novin se v dubnu 2020 propadl skoro o sedmdesát tisíc v porovnání s loňským rokem), protože předvolební kampaně se čím dál tím víc vedou na internetu, na sociálních sítích a nejrozumnějších platformách, které jsou kromě informací plné polopravd, lží, nesmyslů, fabulací, konspiračních teorií či pouhých výkřiků a provokací.

Marketing není jiný název pro manipulaci nebo ideologickou

intervenci, ale spíš popis nové politické komunikace, v níž roste význam těžko definovatelného charismatu na úkor zdoluhavého přesvědčování a racionální argumentace. Nová média s novými formami charismatické legitimacy, tj. schopnosti upoutat něčím, co ostatní nemají, je tím, co rozhoduje. To je velké téma sociologie postmoderně digitální politiky a kultury.

Zásadní rozdíl tkví v tom, že nová média zprostředkovávají bezprostřední kontakt, což je něco úplně jiného, než když si lidé činili vlastní názor z odstupu, jako tomu bylo v době převahy prestižních tiskovin a veřejnoprávních médií. V dnešní internetové době, jak píše Jiří Příbáš, se „účinek klasických médií ruší, protože skoro všichni jsou online a od lidí se vyžaduje okamžitý názor a reakce na všechno“. Na internetových diskusích to pak vypadá tak, jako kdyby všichni všechno věděli a také to hned všem sdělovali. Důsledek je zřejmý: Nikdo nikomu nic neodpustí, a základním rysem je proto konflikt a jeho neustálé vyhrocování: emoce vítězí kvůli kolapsu rozumu nad množstvím provokativních možností. Namísto rozumné komunikace máme jen shluk nenávistných výpadů, což vede k rezignaci na fakta a ke ztrátě soustředění. Tuto situaci trefně popsal Timothy Snyder:

Kdybychom náhodou objevili a odvysílali v TV video, na kterém prezident Trump před tleskajícím Putinem tančí kozáčka, nejspíš bychom požadovali, aby se příště zopakovalo totéž, ale prezident přitom byl převlečený za medvěda a mezi zuby žmolal rublové bankovky.

Pokud veřejnost nepochopí tuto změnu a soustředí se jen na kritiku těch, co se snaží Českou televizi ovládnout, musí nutně prohrát. A podobná prohra by mohla nastat, pokud média budou nadále ignorovat to, na co upozorňují sociologové a filozofové, jako třeba Thea Dornová v týdeníku *Die Zeit*, že vláda, která se úspěšně vyrovnala s koronakrizí, je dobrá technokratická vláda a její moc by měla být ještě větší.

Klam je v tom, že zatímco věda všechny výsledky relativizuje, politika

je dogmatizuje. Tyto tendence naplnil vrchovatě v Maďarsku Viktor Orbán a rovněž u nás se o to pokusila vláda: chtěla zvýšit pravomoci premiéra.

Filozofové říkají: Jeden z tragických činů, který člověk může podniknout, je vražda ze strachu ze smrti. A podobně jeden z tragických činů, který hrozí demokracii, by mohla představovat skutečnost, že bychom se dobrovolně podřídili vládě, která tvrdí: Jdeme jedinou správnou cestou, protože se jako za krize řídíme vědou. Této zkratce zatím dle posledního průzkumu společnosti Kantar CZ u nás uvěřili hlavně méně vzdělaní, ženy a senioři. Na tom ale není nic překvapivého, horší je, že po velké vlně vzrůstu zájmu o zpravodajství v televizi, rozhlasu, v novinách i na internetu v době krize nastalo období velkého poklesu zájmu nejen o zpravodajství, které sleduje pravidelně jen dvacet procent občanů a nepravidelně stejný počet, a po uvolnění karanténních příkazů se čím dál tím větší množství lidí otočilo zády i k politice a chtějí si zase hlavně užívat života. To je další past, která se před námi otevřela, protože zvětšuje prostor pro manipulaci.

A protože se tak děje v době, kdy s velkou pravděpodobností dojde poprvé v lidské historii k souběhu tří globálních krizí: po první vlně koronakrizy přijde skoro jistě ještě nejméně jedna vlna nákazy, která proběhne ve stejné době, kdy bude vrcholit ekonomická krize (náš propad podle OECD má být pátý nejhorší) a kdy se přelévají ze Spojených států do dalších světadílů rasové a sociální nepokoje, pnutí ve společnosti bude nutně narůstat. A právě tento souběh tří velkých nebezpečí otevírá velký prostor pro snadnou manipulaci, a to zvlášť v mladých demokraciích, kde strachem zašedlé geny lehce podléhají mámení. Budou-li se média vyhýbat analýze této situace v domněnku, že je pro jejich posluchače či čtenáře příliš složitá a snižovala by jim poslechovost a čtenost, budou jen němými svědky konce liberální demokracie: učiníme krok zpět a přiřadíme se zase k zemím, kde občané odpovědnost za sebe delegují na vůdce.

Autor je mediální analytik.



Maskirovka po finsku?

Jitka Hanušová



Nastalá nenadálá a nežádoucí situace související s pandemií s sebou přináší ledacos — například z lexikologického hlediska vůbec není bez zajímavosti. V každém jazyce vznikají nová slova nebo složeniny, ustálené významy se posouvají, a to jsou jevy, s nimiž se dříve či později budou muset popasovat i překladatelé. Jazyk korony je naštěstí poměrně jednoduchý — pojmenováváme stejné věci, někdy i lidi — *covidiootti*, covidiot. Umím si představit nejednoho studenta či studentku lingvistiky, jak nadšeně plesá nad aktualizací významů a novými konotacemi, mne si ruce a pouští se do srovnávací seminárky na téma proměna významu slova „rouška“.

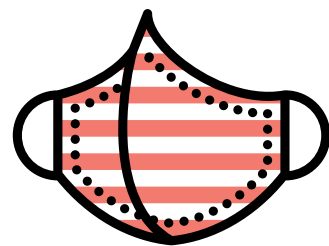
Centrum pro výzkum domácích jazyků Kotus ve Finsku již téměř deset let pravidelně vyhlašuje slovo měsíce, jímž se stane to, které je daný měsíc obecně nejfrekventovanější. Asi není překvapivé, že letos od ledna snad až na jednu výjimku všechna nějakým způsobem souvisí s koronou. V lednu to byl *koronavirus* — překladu netřeba, v březnu *valmiuslaki* — zákon, který upravuje legislativu pro případy výjimečného stavu a jehož některá opatření Finsko zavedlo již v zárodku pandemie, v dubnu *etävirvonta* — doslova mrskut na dálku, naposledy v červenci to byl *elvytyspaketti* — stimulační balíček Evropské unie hodně skloňovaný v médiích i u nás. Se začátkem školy, zhruba od půlky srpna, zavedli ve Finsku poprvé doporučení nosit roušky. Jaké slovo bude asi slovem měsíce srpna?

Finský ekvivalent, který se nyní nejvíce používá pro ochrannou pomůcku před neblahými vlivy, tedy

vlastně viry, co létají vzduchem kolem nás, je *maski*. Tento výmluvný pojem nesl donedávna především význam maska, a to třeba maškarní, divadelní (včetně naličení přímo na tvář), sportovní (například brankář v hokeji), maska kyslíková, kosmetická, na spaní, maska auta nebo maska jako erotická pomůcka.

Ještě letos na jaře přitom Finové neměli jasno. Tak jako u nás si lid nejprve musel uvědomit rozdíl mezi respirátorem (*hengityssuojain*) a jinými typy roušek. Jak pojmenovat právě ty nespecializované, aby se označení stalo na první dobrou srozumitelné a přesné, byl celkem oříšek. Dříve bylo zřejmě nejčastějším označením pro roušku slovo *naamari*, česky tedy maska, rouška. Hojně se také vytváří kompozita od slova *suoja*, *suojus*, ochrana. Máme tu: *kasvosuoja* — doslova ochrana tváře, *suusuoja* — ústenka, *kasvonaamio*, *kasvomaski* — obličejová maska, *suojamaski* — ochranná maska, nebo dokonce *suu-nenäsuoja* — ochrana úst a nosu. Pomyslný souboj nakonec vyhrál a poměrně rychle se ujal výraz, který je na rozdíl od mnoha jiných finských slov bez problémů mezinárodně srozumitelný: *maski*. Pročpak se i pro respirátor neujalo slovo cizího původu *respiraattori*? Nejspíš zafungovala *kielisuoja*, tedy ochrana jazyka — což není, přiznám se, běžně užívaný výraz, ale když už jsme u té ochrany...

Finština je složeninám velmi nakloněná a Finové jsou zase velmi nakloněni poslušnosti, a tak lidé, kteří se řídí *maskisuositus*, doporučením nosit roušky, kupují ve velkém *kertakäyttömaskit*, jednorázové roušky, ekologicky uvědomělý Fin si pořídí *kestomaski*, trvanlivou roušku, což bývá často *kangasmaski*, látková rouška, nejlépe přímo *luomupuvillamaski*, rouška z organické bavlny. A pokud chce být vyložené in, sežene si *muotimaski*, módní roušku, ideálně



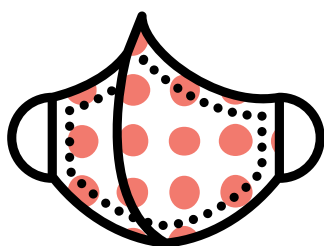
s finským designovým vzorem od Marimekko.

Roušky stejně jako jinde i ve Finsku představují nový prostor pro vyjádření, když je osvědčený způsob komunikace jaksi zahalen, čili když nejsou vidět ústa, nechť jsou vidět hesla! Hrdý Fin se nezapře, takže mu jdou na roušku nejlíp slova *sisu* nebo *perkele*. Dále je časté regionální vlastenectví: I ♥ [doplň finské město]. Nositelé se prostřednictvím roušek mohou hlásit k firmě, hokejovému klubu, politické straně nebo Kimimu Rääkkönenovi. Moralizující luteránskou výchovu v sobě Fin nezamaskuje ani s pomocí *maski*: *Muista turvaväli!* Dodržuj bezpečnou vzdálenost! Natož pak „přátelský“ mentoring: *Älä tuijota!* *Missä on omasi?* Nečum! Kde máš svoji?

Že má slovo *maski* i *suoja* mimo jiné erotické konotace, si očividně uvědomila finská textilní firma Finlayson, která na svých stránkách svádí ke koupi *kangasmaski* prostřednictvím muže oděného pouze do tohoto drobného kousku tkaniny a se sloganem: *Ehkäisy on paras suoja*. Prevence je nejlepší ochrana. Ani věhlasný Tom of Finland nezahálel a ke stému výročí narození uvedl na trh nákrčníky s motivem úst a kníru oblíbeného komiksového idolu homosexuálů ze všech koutů světa.

Můžeme si z Finů a jejich mravokárství utahovat, jakkoli chceme, faktem zůstává, že zatímco u nás je potřeba zavádět *maskipakko*, povinnost nosit roušku, Finům stačí *maskisuositus*, doporučení, kterým se poslušně řídí. Nevíme sice, co si mumlají pod rouškou (mimořádně tuto činnost by šlo označit novou složeninou, kterou jsem si vymyslela: *muminamaski!*) a zda nejsou *maskinazzi*, nicméně si u nich můžeme být jisti, že jednají podle svého nejlepšího svědomí a že s námi nehrají žádnou *maskirovku* — tu totiž zrovna v lásce nemají, stejně jako my.

Autorka je překladatelka z finštiny.



Jedna z mých možných podob

Šimon Peták

Vstupování do proudu

Vstoupím-li jednou do toho proudu,
pohlédnu náhle z opačné strany
na všechny chodníčky,
které jsem na břehu
za roky nechal vyšlapané.

Tam kdesi vzadu pěšinka úlevy
(sotvaže tušit ji v houštinách)
nad svahelem travin jedenkrát
vysokých,
strašlivě zvalených pochybami.

Od zbytků tábořišť vborcených
do stráně
smyčky tras
smazaných v jediný uzel.

Uvidím všechny — chodníček únavy
i můstek pokory všední a šedý;
tu stužku kroků spojených do cesty
závratně snadno pohledem.

A až tam, na kraji,
sotva krok ode mne
molo — snad jenom pár surových
fošen,
po kterých ušel jsem svůj pochod
pouští —
tam a zpět,
tam a zpět;
střepina věčnosti.

Jestli ten krok jednou udělám,
doufám, že ucítím,
jak každým jedním
od vždy jsem vstupoval do proudu.

Portrét I.

Nasloucháš času jako akordu —
co bylo, slyšíš,
co bude, chceš,
tím, co je, zlehka se strefuješ,
aby se souzvuk mohl nést.

Ze vzácných křížení našich cest
chovám si dvě lekce radosti:
o tanci srdcem,
o tichu měst.

A až nás proud příště pohostí
společnou plavbou po hladině,
budu zas nadšený divák těch děl —
dnů,
které svým „ted“ jsi rozezněl.

Portrét II.

Závěje požitků
zvolna už puchnoucích okolo očí
a ve tvářích.
Kdysi jsme zkoušeli,
prstíky přátelství
nezachytily však patřičná zákoutí.

Dnes
pohled zdvořilé nedůvěry
zrcadlíme si navzájem.

„Jak žiješ? Co děláš? Kde vůbec jsi?“

Než se nám slova zas skoulejí
k rozpakům,
vzpomínám,
kolikrát bral jsem tvou byvší tvář
do knih a do tichých zákoutí.

„Rád jsem tě viděl. Pozdravuj tam.“

Sbohem. Jen vzadu otázka smlčená,
zda i ty
tu a tam
vodíváš jednu z mých možných podob
do divadel a k večírkům.

Portrét III.

Původem omyl —
vkročilas rovnou do ciziny.

Tvou tíhu z porodní postele odprvu
ponese náruč
dost těžká svou vlastní nezvaností.
Žádný strach — nakrmí. Pohýčká.
Uspí tě tisíckrát schoulenou na těle.
Než ale objevíš slova,
to první
dávno se zabydlí — břemeno.

Břemeno po matce
těžké už sebou,
břemeno probdít se dalším dnem.
Jméno, co marně ti zatají: Omyl.
Příjmením Břemeno.
Zpěv uvítání.

A jednou
třeba
budu smět přidat
dojemný dovětek o vzpěračkách.

Portrét IV.

Tvá kost odhodlání praskla a nesrůstá.

Pod hrozbou mrzáctví
obléklš ústraní jak želva krunýř.
Vyčkáváš roky,
odhodlán víc než kdy
nenavrátit se bez poučení.



Domov

Ještě i domov si neseme jako kletbu.

Dřív, než jsi stačil na vlastní prsty
něco tak oblého
hřejivé barvy
z poddajné pryže nahmatat,
zaznělo z cizích úst,
uslyšels
ovdověl:
domov.

Jdi hledat.
Jdi stavět a milovat,
i kdyby stokrát ses k nelásce zařekl,
domovu neujdeš —
znamení na čele.

Dnes jsem ho viděl.

Nemá tvář,
zato tvar, který se nahmatá v dechu.
Nebylo střechy,
nebylo dveří,
nebylo v zahradě sazeno stromu
ani mé manželky náručí neměl,
byl na dně mlčení,
nehřál mne,
netišil.
Říkám tu sice to zděděné jméno,
je však jen,
je jen
je.

Spěch

Nevím už přesně,
někde po cestě
vrazil jsem si ho pod žebra a tam
zůstal vklíněný.
Zarostl zvykem.
Tu jizvu
v správný čas
předvádím na plesech stejně raněných.

Můj spěch — má rostlina.
Rozkvétá prudce
a vadne, sotva pomyslím dál.
Štíhlými kořínky okolo páteře
prošplhal do hloubek, o kterých
nevím.

Až se tě budou ptát: „Kým jednou
budeš?“

Odpovíš: „Budu spěch,
tak jako tatínek.“

Židle

Až jednou ten dům dostaví,
nasadí dveře i do posledních futer,
přivrtá zábradlí
potřetí, ale přece,
a kupu písku trávou už prorostlou
daruje nebo vyhodí,

pak usedne na židli.
Tehdy ho pokoj
skromný a nevelký
zaliže prostorem jako hladina.
Ze židle, na které tolikrát sbíral dech,
na jeho kraje nedohlédne.

Za hřebenem díla
vhozen do pobývání.

Kam jít? Už jsi tady.
Co dělat? Být tu.
Co zbývá? Být tady.
Co potom? Nač to?
Potom už přišlo a přijde zas.

Možná si vzpomene na běhoun
do chodby —
vždyť brzy zavřou, a ty tu sedíš!
K běhounu tapetu se stejným vzorem,
naštěstí drahou,
tak vezme noční...

A možná zůstane,
zalitý prostorem,
bezradný v tichu jako dítě
a k ránu zkusí
svůj první krůček — dá jméno
dlaždičky v kuchyni.

Foto Petr Francán



Šimon Peták se narodil v roce 1990 v Českém Krumlově, posledních deset let žije v Brně, kde vystudoval divadelní dramaturgii na JAMU (souběžně s tím se vyučil kominíkem). Momentálně jej živí hlavně doktorské studium, ve kterém pokračuje na JAMU. Před čtyřmi lety začal vystupovat jako písničkář. V roce 2018 si ve skříni nahrál a vlastním nákladem vydal CD *Homo Habitus* (k poslechu na YouTube nebo Bandzone.cz). Svou profesi — dramaturgii — dělá na volné noze. Střídá pohostinskou práci na inscenacích v divadelních domech s nezávislými projekty, činoherní divadlo s divadlem fyzickým. Píše divadelní scénáře — nejčastěji adaptace literárních předloh. Na podzim roku 2020 vyjde v nakladatelství Malvern jeho básnická prvotina — sbírka haiku.

Svůj básnický soubor, ze kterého pochází zde tištěné básně, zaslal Šimon Peták původně do rubriky Hostinec. S Romanem Poláchem, jejím editorem, jsme se však jednoznačně shodli, že autorovy básně si zaslouží mnohem více prostoru, než by jim rubrika Hostinec mohla nabídnout. S radostí tedy Šimona Petáka uvádím v Nových jménech a těším se na jeho avizovanou knihu. Hudba hraje! (Vojtěch Kučera)





Poslední vlna vampyrismu

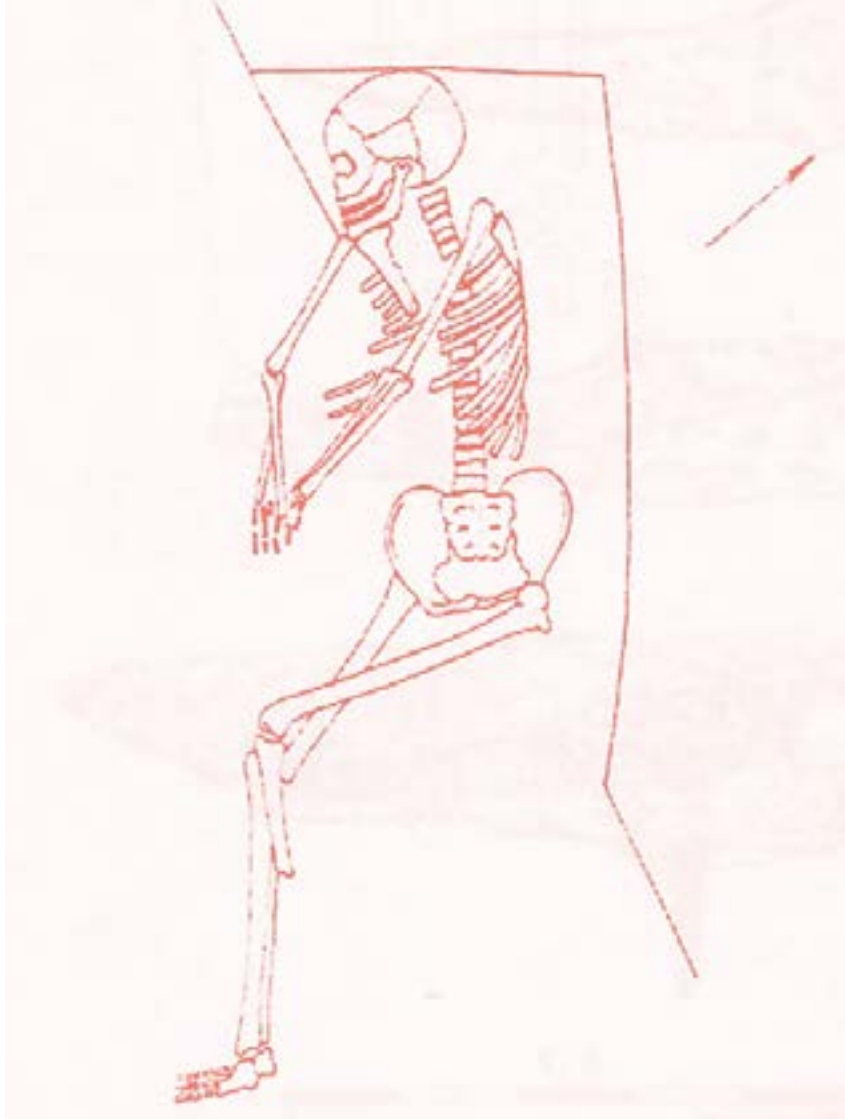


Petr Kostrhun

V posledních měsících jsme všichni nejen svědky probíhající pandemie covidu-19, ale zároveň o nic méně také pozorovatelé všemožných společenských efektů, které obavy z nákazy způsobují. Nejasné šíření, příznaky a také případný průběh a následky viru mobilizují lidský strach, stejně jako úvahy o jeho konspiračním pozadí. Jisté zrcadlo současného prožívání neznámé pandemie nám může nastavit minulost, například vlna davové hysterie z podobně záhadného vampyrismu, která českými zeměmi prošla ještě během osvícenství.



Ikonizace podoby vampýra neboli upíra, a také návod, jak se s takovou bytostí vypořádat, bude patrně navždy pro čtenáře spojena především s románem *Dracula* irského spisovatele Brama Stokera z roku 1879. Ač se děj populárního díla odehrává v oblasti Rumunska, jeho přímým inspiračním zdrojem se stala poslední epidemie vampyrismu, která vypukla v roce 1732 v srbské vesnici Medvedje, tehdy již medializovaná i v novinách. Zde se s vampýrem vypořádali tak, jak je popsáno i ve Stokerově románu: vampýr byl exhumován, protnut kulem, byla mu oddělena hlava a tělesné ostatky byly spáleny. V této době, na prahu osvícenství, tedy víra v existenci vampýrů nejen přetrvávala, ale navíc byla rozšířena o vědou podníčenou představu epidemiologicky šířené nákazy, která se může přenášet dokonce i bez přímého kontaktu s upírem. Zrodil se tak klasický model vampyrismu, který se velmi rychle přesunul za srbské hranice a v Evropě vyvrcholil v několika ohniscích na Opavsku a Bruntálsku v roce 1755.



Revenanti v Čechách, na Moravě a ve Slezsku

Víra ve vampyrismus je typickou vírou kolektivní, vyvěrající z jedné z antropologických konstant naší existence, jejímž prostřednictvím se snažíme hledat řešení vztahu s mrtvými a obecně vztahu k Onomu světu. Proto nepřekvapí, že zřejmě původní archaické animistické představy o „živých-mrtvých“ byly snadno přetaveny v rámci slovan-ského pohanského náboženství. Vampyrismus je navíc popisován také v antických i biblických pramenech, pevné místo si našel rovněž v křesťanském světě a známe jej i z doby Velké Moravy. Dokazují to mnohá doložená posmrtná opatření, uplatněná na podezřelém zemřelém v raném i vrcholném středověku. Účinným prostředkem proti vampyrismu byla změna polohy zemřelého na břichu tváří k zemi, svazování zemřelých, jejich zavalování kameny, přibíjení k zemi nebo ke dnu rakve. Charakteristické bylo také ucpávání úst kamenem, železem, pískem, hlínou či česnekem, dále střílení šípů do hrobu, někdy zapalování

ohně na hrobech či přímo v nich. Samozřejmostí pak bylo užívání různých rostlinných ochranných prostředků. Zavržení protivampyrických úkonů představovalo probodnutí hlavy nebo srdce mrtvého. Někde bylo srdce protínáno jehlicí, jindy kolíkem, jehlou, nožem nebo třeba prutem.

Uvedená opatření, ať předběžná, či nouzová, měla samozřejmě zabránit návratu takzvaných revenantů mezi živé s úmyslem jim škodit. Podezřelým z revenantství se mohl člověk stát již zaživa, například kvůli různým tělesným anomáliím. Jako častý příznak se uvádí srostlé obočí (nebo naopak absence obočí), nápadná zubatost, příliš ochlupené ruce a podobně. Podezřelým se mohlo stát dítě přišlé na svět náročným porodem, případně narozené se zoubky. Samozřejmě v hledáčku pozornosti byla i různá neobvyklá úmrtí.

Z našeho území jsou praktiky namířené proti revenantům známy z mnohých pohřebišť. Za všechny uvedme ve střední Evropě ojedinělé specializované upíří pohřebiště v Čelákovících, kde v místě příznačně

↑ Jeden z řady archeologických dokladů pravděpodobných protivampyrických zásahů. Hrob 25—30letého muže se svázanými rukama a snad i nohama, Tištin u Kojetína, jedenácté až dvanácté století

nazývaném Mrchovláčka bylo v roce 1966 vykopáno na dvacet vampýrských hrobů z desátého až jedenáctého století. Námi sledovaný případ z Moravy je však v mnoha směrech jedinečný. Předně spadá do doby osvícenství, v jejímž myšlenkovém rámci se již projevila snaha celou záležitost patřičně racionalizovat a aplikovat na ni soudobé medicínské poznatky. Podrobným způsobem máme také zdokumentovanou činnost aparátu výkonné, zákonodárné a duchovní moci, který se střetl s tradiční mentalitou odlehklých oblastí Jesenicka. Rovněž dostupné písemné prameny, včetně opakovaných výsledků svědků, umožňují podrobnou rekonstrukci vampýrských nepokojů. K dotvoření obrazu dění lze v tomto



případě použít také řady etnografických poznatků, vztahujících se právě k vampyrismu.

Vlně vampyrismu, která se přehnala v polovině osmnáctého století střední Evropou, se v minulosti podrobně věnoval historik a také starosta Brna Christian d'Elvert (1803—1896). Bohatý etnografický materiál shrnující všechny vampýrské lidové představy vyčerpávajícím způsobem zpracoval český dramatik, básník, literární vědec, historik a folklorista Frank Wollman (1888—1869) v habilitaci *Vampyrické pověsti v oblasti středoevropské* z roku 1922. V českém jazyce je téma monograficky dostupné v knize italského historika a slavisty Giuseppa Maielloa. Konkrétní severomoravskou kauzu v současnosti prostudovala historička Monika Slezáková.

↓ **Další z archeologicky doložených vampýrů, tentokrát z doby Velké Moravy, Olomouc-Nemilany. Asi třicetiletému muži byla oddělena hlava a umístěna na hrudník. Okolo lebky a trupu bylo navíc nalezeno deset železných šipek vstřelených lukem**

Z uvedených zdrojů víme, že se revenanti vyskytovali ve více podobách a rovněž s různou mírou škodlivosti. Častými revenanty byly osoby, které se přicházely dodatečně rozloučit s pozůstalými, případně si vyžádaly řádné obstarání po smrti, které mohlo být provedeno z různých důvodů ledabyly. Rozšíření byli rovněž revenanti pykající, mezi něž se řadily osoby zesnulé nepřírozenou smrtí, objevovaly se na místech nehody, vraždy či sebevraždy. Ukázkový příklad uvádí Wollman:

Žena, oběšivši se pro nevěru mužovu, v noci jej sužovala, vyhodila z postele. Musil za ni dáti čisti tři mše za peníze, vyžebvané na sirotcích. Tři služby daly mu po krejcaru, za to farář četl mši, pokoj.

Obávanou transformací byla proměna člověka ve zvíře, typicky ve vlkodlaka. Vampýrům blízký druh byla rovněž mora, která v různých podobách opouštěla tělo za účelem škodit lidem a zvířatům. Oběti navštěvovala zvláště v noci, dusila je na prsou — mořila je — a pak se vracela zpět do svého těla. Morou se mohl stát člověk již za svého života a nemusel si toho být vůbec vědom. Do místnosti

vnikala například dírou v okně jako stín, chlup, stéblo trávy nebo typicky jako kočka. Nejčastěji to byla bytost ženského pohlaví, ale není bez zajímavosti, že měla i svou mužskou podobu, nazývanou jako morous...

Vampyrismus jako virová nákaza

Z představitelů revenantů však byli nejobávanější vlastní vampýři. Označení vampýr (v češtině synonymicky také upír) se poprvé objevilo až v průběhu osmnáctého století. V námi sledovaném případě bylo spíše běžné celý fenomén navrátilivších se mrtvých popisovat obecným pojmem *Magia posthuma*. Pod tímto názvem byl také vydán ceněný spis olomouckého právníka Ferdinanda Schertze z roku 1706, z něhož čerpali i další evropští autoři a který můžeme vnímat také jako mezník v definici raně novověkého vampyrismu.

Epicentrum moravské vampýrské nákazy je popsáno především z oblasti Bruntálska a Libavska. Bylo tomu jen několik desítek let poté, kdy na nedalekém Šumpersku vrcholily čarodějnické procesy řízené proslulým inkvizitorem Jindřichem Františkem Bobligem z Edelstatu, zvěčněným v románu Václava Kaplického *Kladivo na čarodějnice*. Procesy v průběhu devadesátých let sedmnáctého století sice utichly a o padesát let později došlo i k proměně mentality, když se obecná víra v možnost přímého styku s ďáblem postupně vytrácela, nepochybujeme však, že historická paměť zůstávala.

V době osvícenství byl vampyrismus odborníky popisován již zcela odlišným způsobem, připomínajícím spíše epidemiologická pojednání. Náhlý hromadný výskyt vampýrů budil pochopitelně hrůzu, nikdo si nemohl být jist, zda také on nepodlehne vampýrské nemoci. V dobových lékařských spisech narazíme na možnost působení jedu či infekce, které mohly v těle vampýra kolovat již za života a šířit se mezi další osoby. Velmi pravděpodobné také bylo, že vampýr pohřbený na hřbitově mohl nakazit hroby ve svém okolí. Z jedné dobové anamnézy rovněž vyplývá možnost nákazy po požití infikovaného masa ovcí, které spásaly



trávu nad hrobem vampýra, jejíž kořeny sahaly až k silně infikovanému tělu. Příznačné je, že vampýři nebyli zpravidla spatřeni, ale lidé si stěžovali na totožné příznaky po jejich noční návštěvě: silný tlak na hrudi i dalších částech těla, pocity úzkosti, dušnost, slabost, někdy následovala kolika a tak dále. Když byl identifikován pravděpodobný původce soužení, které znenáhla napadalo celou vesnici, byla mrtvola exhumována a podrobena odbornému posouzení. Typickými důkazy vampýra bylo samozřejmě nerozložené tělo, růžová barva pokožky, pohyblivé končetiny, nové nehty a vlasy, břicho plné čerstvé krve a také nárůst objemu těla oproti jeho podobě zaživa. Když byli vampýři takto rozpoznáni, přistoupilo se k patřičným opatřením. Tento vzorec postupně na sebe navazujících úkonů měl regionální rozdíly, ale principiálně se opákoval ve všech lokalitách východní a střední Evropy.

V námi sledovaném regionu se vampyrismus objevoval od třicátých let osmnáctého století na mnoha místech: ve Velké Střelné, Janovicích, Libavé, Rýmařově, Nové Vsi, Dvorcích, Velkých Heralticích... Epidemie se začínala vymykat běžným poměrům a budila značnou pozornost úřadů. Když na přelomu let 1754—1755 zasáhla také Svobodné Heřmanice, byla v kulminační fázi.

Příčinou nákazy se stala Marianna Saligerin, která do vsi přišla už před dvaceti lety a provdala se za rychtářova bratra. Kamenem úrazu se jí nestala jen její „cizí“ minulost prožítá v jiném společenství, ale také její znalosti léčby nemocí a bylinkaření, kterému se věnovala do — na tu dobu úctyhodných — šedesátí tří let. Zemřela v létě roku 1753 a bez náznaku dalšího podezření byla pochována na církevní půdě heřmanického hřbitova. Rok po její smrti však ve vsi zavládly noční nepokoje spojené s trýzněním občanů výše popsaným způsobem. S podezřením na řádění vampýra se heřmanický farář Metzner, spíše zdrženlivě, obrátil na své nadřízené na olomouckém biskupství. To mimo jiné doporučilo požehnání domů, které však ke zlepšení situace nevedlo. Tíživá atmosféra dalšího půl roku nepolevovala, naopak infekce se šířila dál i mezi



okolní obce, přičemž zvláště zranitelní se raději rozhodli k útěku na bezpečnější vzdálená místa. Naléhavý tlak obecních představitelů na řešení situace si vyžádal sestavení biskupské komise, která celkem ve třech vlnách výsledků předvolala dvacet svědků, jejichž podrobná svědectví jsou dochována v olomouckém archivu. Kladení dotazů bylo přesně strukturované ve snaze výpovědi svědků racionalizovat. Komise se snažila přimět postižené k rozumnému přístupu a poukázat například na možnost nepříjemného snu. Svědci však byli nezlomní a ve svých výpovědích naprosto jednotní (vampýr dokonce navštěvoval zainteresované i v noci mezi výsledky). Komise tedy konstatovala a posléze informovala konzistoř, že u takto nepřístupného

↑ Kufřík vybavený protivampyrickou sadou z druhé poloviny osmnáctého století

lidu nemůže být obstarán klid jinak než tím, že se podezřelá těla exhumují a budou podrobena dalšímu šetření.

Patrně k nelehkému rozhodnutí realizovat exhumaci podezřelých dospěla olomoucká konzistoř v lednu 1755, kdy vydala povolení k otevření hrobu Marianny Saligerin a osmadvaceti dalších. Zesnuli byli za pomoci speciálních háků, vyrobených místním kovářem, vyjmuti z hrobů a ještě v rámci zasedání posledního výslechového tribunálu bylo přistoupeno k lékařské prohlídce dvěma chirurgy, kteří hledali nápadné symptomy

**V době osvícenství
byl vampyrismus
odborníky popisován
již zcela odlišným
způsobem**



Výsledky šetření nakonec vedly k povolení exekuce infikovaných těl

vampyrismu. Objevené znaky byly zaprotokolovány a těla byla znovu umístěna do hrobu, který byl zakryt pouze prkny. Úředně za neinfikované bylo prohlášeno pouze deset mrtvých, zbylých devatenáct obyvatel Heřmanic a sousedních Bratřikovíc bylo označeno za vampýry. Situace byla posouzena též světskou soudní komisí, sestavenou z reprezentace obce a vrchnostenských úřadů. Výsledky šetření nakonec vedly k povolení exekuce infikovaných těl. Ta byla duchovní mocí 30. ledna předána světskému rameni k vykonání rozsudku. Stráž vylomila hřbitovní zeď, skrz ni byli vampýři na káře odvezeni na nedalekou louku, kde byli složeni před davem přihlížejících (jen synové Marianny Saligerin nechťeli být u tohoto divadla přítomni, avšak přestože se zamkli v domě, byli nakonec násilím přinuceni exekuci přihlížet). Tím celá věc ovšem nekončila, čekalo se do druhého dne na kata, jemuž byla těla vydána, opět naložena a za doprovodu ozbrojených mužů převezena na určené místo, kde za asistence osmi soudních přísedících byla provedena exekuce a těla konečně vydána ohni.

Nemoci ze strachu

Postup biskupské a světské soudní komise dospěl prostřednictvím Královského úřadu v Opavě až k vídeňskému dvoru. Svou roli jistě hrála i medializace případu, když se informace o něm ještě téhož roku objevily v poněkud zkreslené podobě v berlínských novinách, v nichž byl postup úřadů rakouské monarchie ironizován. Pozornost k případu upřela sama panovnice Marie Terezie a iniciovala sestavení další vyšetřovací komise se dvěma studovanými lékaři (nikoli tedy jen ranhojiči, jak tomu nejdříve bylo v Heřmanicích) a představiteli Královské kanceláře v Opavě.

Nová komise přímo na místě zasedla již v únoru 1755, aby zcela odmítla důvěryhodnost nedávno prováděných výsledků a poukázala na aspekt davové psychózy, již lidé v souvislosti s vampyrismem podléhali. Přistoupila k experimentální exhumaci dalších tří těl, pohřbených v poslední době. Na tělech byly konstatovány změny přirozeného původu, leč připomínající původní důkazy, které tím byly diskvalifikovány, a obavy místních obyvatel připsány přebujelé představivosti, vznikající ze strachu a obav. Významnou roli v odsouzení severomoravské epidemie vampyrismu coby pověry sehrál přední expert vyslaný přímo od císařského dvora — osobní lékař Marie Terezie a jednoznačná osvícenecká intelektuální autorita baron Gerhard van Swieten (1700—1772). Ten heřmanický případ podrobně prozkoumal a na obecnějším pozadí analýzy vampyrismu v rakouských zemích popsal v rozsáhlé zprávě, jejímž hlavním smyslem bylo přinést lékařské důkazy o neplatnosti *magia posthuma*. Autor se ostře vymezil vůči převládající pověřivosti nejen mezi prostým lidem, ale také mezi olomouckým katolickým klérem a současně odsoudil kvalifikaci neznalých ranhojičů. Kritizoval také volnou aplikaci zákonů, které byly při heřmanické kauze implementovány jako podklad pro provedenou exekuci upírů. Swietenovo rozsáhlé pojednání vešlo natrvalo do dějin vampyrismu poté, co bylo o třináct let později vydáno tiskem jako *Remarques sur le vampirisme de Silesie de l'an 1755*, a to i v německé mutaci.

Reakce panovnice na sebe nenechala dlouho čekat. Již 1. března Marie Terezie vydala dekret, v němž rovněž odsoudila lehkomyšlnost svých poddaných, která byla navíc utvrzena předpojatým duchovenstvem svázaným s předsudky, čímž zjevně přímo mířila na roli olomoucké instance.

Dekret napříště omezil samostatné kroky církevního aparátu, který měl v budoucnu v podobných případech postupovat pouze na základě vydávaných směrnic a platných legislativních nařízení. V každém případě se v historii habsburského soustátí jedná o jedinečnou a poslední přímou právní intervenci v oblasti vampyrismu. Ostrou výtku obdržel od panovnice dopisem také olomoucký biskup Ferdinand Julius Troyer s tím, že je s podivem, jak se celá konzistoř může nechat ošálit dvěma nevzdělanými ranhojiči. Výtka byla dovršena příkazem zastavit vybírání peněz na výdaje spojené s heřmanickým procesem, a dokonce povinností vrácení dvě stě dvaceti dvou zlatých a čtyřiceti čtyř krejcarů, vybraných na financování původních vyslaných komisařů. Na pozadí tohoto případu bychom pak mohli sledovat následující reformu zdravotnictví, zahájenou panovnicí a zmíněným Gerhardem van Swietenem, završenou pak jejím synem Josefem II., jenž mimo jiné svými hygienicky zaměřenými dekrety změnil způsoby nakládání s těly zemřelých, a v roce 1784 zakázal také pohřby na hřbitovech uvnitř měst.

Ve Svobodných Heřmanicích byla po rázném zásahu situace stabilizována, neklid v obci se však utišit nepodařilo. Proto hned v dubnu 1755 panovnice do Heřmanic vyslala dva opavské jezuitu, kteří se měli zaměřit především na agitaci mezi místními. Oba jezuité dokonce trávili noci v postižených domech, aby přítomnost vampýrů vyvrátili. Jak plyne z dochovaných pramenů, do Opavy se však vrátili již po několika dnech, z čehož lze usuzovat na nevalný úspěch jejich mise v místní komunitě. Po těchto událostech se v podhůří Jeseníků ani jinde v Evropě takto rozsáhlá epidemie vampyrismu nevyskytla. Úřady ji mohly považovat za úspěšně potlačenou. Strach a bohatá imaginace z neznámého prostoru za životem tím samozřejmě potlačeny být nemohly. Jako v jiných případech byly zasunuty do hlubinných koutů podvědomí, aby mohly v budoucnu při jiných podobných souvislostech nekontrolovaně vyvěrat.

Autor je archeolog.





REVOLVER REVUE™ № 120 — 2020 PODZIM



literatura

STANKOVIČOVÁ — vzpomínky
DOPISY RIMBAUDOVY MATKY
O'REILLY — básně
KABEŠ — nepublikované prózy
MENSCH — pražská anglofonní scéna

výtvarné umění & design

ZOURABOVA — malby + rozhovor
LIPAVSKÝ — obrazy a instalace
SEDM — Tuckerová
ATELIÉRY — Grodl
DOČEKALOVÁ — Letterheads

společnost & kritický couleur

„SOCIALISTICKÁ SPOLEČNOST“ [Fidelius]
SEXUÁLNÍ ZNEUŽÍVÁNÍ [Páleníček]
VOJTĚCH FILIP & A2 [Holeček]
LEXIKON PO DESETI LETECH [Špirit]
NORMALIZAČNÍ FESTIVAL [Šnellerová]
ZA STANISLAVOU MAZÁČOVOU



K dostání v dobrých knihkupectvích, nebo se slevou v redakci Revolver Revue či poštou.

Více na www.revolverrevue.cz — sekretariat@revolverrevue.cz — 222 245 801 — [Hájkova 2, Praha 2]

BraK⁷ Nový folklór

11.–13. 09. 2020
Nová Cvernovka

BRATISLAVSKÝ KNIŽNÝ FESTIVAL
BRATISLAVA BOOK FESTIVAL

PREDAJNÁ VÝSTAVA KNÍH, STRETNUTIA S AUTORMI
& AUTORKAMI, VÝSTAVY, KONCERTY, DETSKÝ PROGRAM, WORKSHOPY

Festival z verejných
zdrojov podporil
hlavný partner

u. fond
na podporu
umenia

litaiiii
autorská spoločnosť

LITERARNE
INFORMAČNÉ
CENTRUM

• Visegrad Fund

Bratislavský
knihový
festival

BRATISLAVA



Hostinec



Roman Polách

**Mám velikou radost — v časech tekuté
modernity se mnohdy nadmíru
byznysmensky zneužívá ono „kolik
řečí umíš, tolikrát jsi člověkem“,
jenže v předkládaném Hostinci je
ta řeč „jen“ jedna a zároveň jsou
všechny tak krásně jiné, čteme
v nich prožívajícího člověka a jeho
jedinečný náhled na svět!**

Ester Klimecká

Letní motiv

Na vratkém pruhu země
se setkali dva lidé.
A hle,
struktury se dotkly,
když prostor mezi jejich kroky zmizel.

V pláň plnou pih a bodláčí
se proměnilo jeho břicho
a z jejích dřevovitých zornic
vzhůru dva vznosné stromy vzrostly.

Dobrý Bože, proto prosíme Tě:
ať jejich tráva neusychá
a koruny neztrácí své listí.

Básně Ester Klimecké jsou jaksi archaické.
Jednak je autorčino užití jazyka
příznakové, obsahuje slovosledné inverze
typické spíše pro poezii devatenáctého
století a v podobném duchu užívá
i zastaralých tvarů slov a jejich spojení,
jednak se i témata básní obracejí vůči
duchu dnešní doby svou pokornou
spiritualitou. Jenže je tady i ono *arché*
ve vlastním smyslu — vědomá (byť
místy na hraně) hra s jazykem a jeho
vrůstání do básnického světa, jenž má
kdesi svůj neuchopitelný prvopočátek.



Zazračit minulé

Teď hranou jazyka
tvar mých rtů postihneš
jak člověk bez očí
braillského linky a
zří.

Však chvíle přijdou ty
kdy třepit začnou se:
já pro ty minulé
já pro ně znamenám.

O patách

Jsou lidé, již řečením jména
mohou přijít o život.

Zůstávají tak bez oslovení.
Není způsobu, jak na ně zavolat, jejich tvář v našich
myslích postrádá tvaru.

Bývají hrdiny a své pojmenování skrývají podobně jak
Achilles patu. Prý to odhaluje něco velmi důležitého
o lidech, snad někdy je lepší nežli býti hrdinou, mít
přátele. Co však to odhaluje o světě, na to se hrdina musí
světa optat sám.

Na třetí otazník však nyní ptám se já: co když je potají
hrdinou každý ten z nás, nad námi sekýrka smrti tajně
visí, a přesto však s odvahou blízkým jméno své šeptáme?

Eliška Dana Härtelová

• • •

Rok po svatbě slepil všechny staré hry.
Hry staré a starší než on sám. Na zemi
seděl a lepil krabice i rozpraskané herní desky,
zteřelé nitky plátýnka na přehybech.

Našel a roztřídil i červené kostky
se zlatými čísly. Také kartičky, žetonky a figurky.
Jen Široký zůstal sám a neměl ručku.
Vida, tuhle hru spolu nehráli, zdali ji zná?

Trhavé zvuky průhledné pásky, nůžky
a odlepované prsty stříhají ticho. Jen ty slepené
čnicí linie, ty nechtěl. Přejížděl přes ně nehtem

lup! ve snaze je zahladit.
Na bobku v dětském pokoji,
který ji neznal a jeho znával.

Ohrady

Pod spící těla koní
vchází úzkým koridorem
Jsou jako ryby
nohy nepřírozně natažené
kopyta nedohlédneš — Jen
měkká bledá břicha
snad modrá či šedá

zato jejich hlavy čím dál protaženější
se kupí kolem tebe na skráních
máš vlhký jejich dech

Nesmíš je probudit

Zůstáváme pozorní

Ale ve skrytu, pod čepelí hrudního koše:
propasti nebe

Snad jako v té božské Komedii:
látky z oblak, průsvitné jak mléčný opar,
jsou nadnášeny, aby opět klesly
po m alu klesly
v zlatem olemovaný akord času
a uchopily aortu, tu dlouhou rukojeť se slovy:

Srdce ven za hory!

Jedna z básní, které do Hostince zaslala
Eliška Dana Härtelová, nese název
„Podzimní rozklady“. Myslím, že by se
oněmi rozklady mohla charakterizovat
autorčina básnická tvorba — rozklady světa,
průhledy blízkosti, rentgeny tělesnosti.
Soubor s básněmi obsahoval i divočejší
rozklady grafické. Jsou to pěkné básně,
je v nich zachyceno právě ono rozpětí marně
hledané plnosti a toho, jak často chce srdce
(z nejrůznějších příčin) vyskočit ven z těla.



Tomáš Henry Abraham

Venku se zas plechatí

Ačkoliv se noční vítr jarní
A slunce začíná kynout
Mé okolí stále jen kolatí
Nárazníkovatí
A sem tam zablinkatí
Začínám pocítovat reznou alergii
Kýšu a hledám druha bez alobalového trojobalu
Jsem osvícen
Dálkovými reflektory
A zase kýšu
Nesnášuju nadzim

Za plotem je tma

Kle pe pe rukama
Žmoulá kabel
Nekouká do očí
Pod vlivem tabletek
Nemoci otroci
Obloze pandělé
Zná je

Zirá do neúprosné prázdnoty nehodnotné knihovny plné
červených románů, atlasů rostlin v půlce přestřižených
a knih o akvaristice a ví, že nepřečte víc než tři stránky.

Vyhublé nohy nesedí
Mluvuje stroze je
Na otázky odpoví
Tiše a bezhlesně
Vlasama pohodí
Ráje se nedočká
Zná je

Maturovat nechce. Chce být mezi lidmi, proto je fenolická
izolace správnou volbou.
O vejšce nemyslí. Pracovat nechce. Důchod prý mu vystačí
snad i na to, aby přežil.

Pyžamo v koleně
Náramek z papyru
Mobejle spláchnutej
Před tejdnem
V záchodě
Křičí ať neleje
Zná je

K večeri tab a studené jídlo je. K obědu tab, jídla se
nedočká. K snídani tab a po suchých rohlíkách modlí se
za loupák. Svačiny nenosí, gumový medvídci, loupáka
na oltář.

S jazykem lze zacházet nejrůzněji — můžeme
se obrátit do minulosti a pokoušet se
v napětí se současným jazykem o estetický
účinek, podobně jako to dělá Ester Klimecká,
můžeme pomocí jazyka a jeho syntaxe
rozkládat svět jako Eliška Härtelová,
a konečně můžeme jazyk rozpohybovat, jak
to činí Tomáš Henry Abraham, jenž zaslal
soubor velmi divokých básní. Rozpohybované
významy, mezi kterými narážíme
na bohatost prožívání světa skrze jazyk!

Strastí si bolestmi
Zamlkle holdu je
Sinavá kůže
A nulové vyžití
Sestra jak
Vězní ta služba
On zná je

A na otázku: „Jak ses sem dostal?“
Mlčí, nervózně přešlapuje, pláče.

A to je z Hostince vše, nad vašimi texty
se potkáme zase za měsíc. Posílejte
je vždy v jednom (!) souboru na e-mail
hostinec@hostbrno.cz a nezapomeňte
připojit i svou poštovní adresu.

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





Vít Cimbura, z cyklu *Pražské periferie*, 1974





SKUTEČNÝ PŘÍBĚH

TOREY HAYDEN

HOLKA, kterou nechtěli

Překlad Linda Bartošková

Jessie je holka, kterou nechtěli. Holka s dramatickým osudem, který se nakonec povede proměnit, i když to je za cenu náročné práce lidí kolem ní a také samotné Jessie. Torey Hayden v knize popisuje složité úsilí o získání důvěry malé holčičky, která už se bojí k někomu přilnout. Jessie neuvěřitelně lže, její lhaní je až patologické a slouží jí jako adaptační mechanismus. Alespoň někdy je za hrdinku, i když si to vybájí, a lži jí mají sloužit k tomu, aby ji někdo bral vážně. Díky vytrvalé terapeutické práci se jí ale podaří tuhle „ochranu“ postupně opustit a stát se tím, čím doopravdy je – malou, citlivou holčkou.

BROŽ., 256 S., 349 Kč

obchod.portal.cz

portál



Cena Václava Buriana Olomouc

5

Muzeum umění – Trojlodí / Hospoda U Musea

28. září 2020 / 15.00—22.00 / Soutěžní čtení poezie a diskuse poroty / koncert

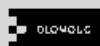
Nominace na Cenu za poezii: **Maciej Robert / PL / Dagmara Kraus / D**
Michal Tallo / SK / Yveta Shanfeldová / CZ

Laureátka Ceny za kulturní přínos ke středoevropskému dialogu:

Monika Sznajderman / PL

Pořádá Výbor pro Cenu Václava Buriana, z. s. a Muzeum umění Olomouc – Středoevropské forum.

Akce se koná s finanční podporou Česko-německého fondu budoucnosti.

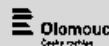
facebook.com
/cenavaclavaburiana

L

LST

Palacký University
Olomouc

tvar

muo
muzeum
umění
olomouc

A2

iLiteratura.cz





PLAV

MĚSÍČNÍK PRO SVĚTOVOU LITERATURU

Měsíčník věnovaný současné překladové literatuře.
 Tematická čísla, původní překlady, literární publicistika.
 Více informací a možnost objednání na adrese
www.svetovka.cz

TVAR DOSTUPNÝ VŽDY A VŠUDE

PORÍDĚ SI ON-LINE PŘEDPLATNÉ JEN ZA 300 KORUN ROČNĚ
 PLNÝ PŘÍSTUP DO DIGITÁLNÍHO ARCHIVU TVARU

VÍCE NA WWW.ITVAR.CZ/PREDPLATNE/

tvar

OBYDENÍK ŽIVÉ LITERATURY

Spisovatelé na odchodu

Łukasz Grzesiczak



Hned po vyhlášení předběžných výsledků prezidentských voleb v Polsku, ve kterých zvítězil kandidát strany Právo a spravedlnost Andrzej Duda, spisovatelka Manuela Gretkowska oznámila, že z politických důvodů odchází z Polska. Najednou nabídla na prodej svůj dům na okraji Varšavy, který se už stačil i prodat. Gretkowska vysvětlovala své rozhodnutí v rádiu TOK FM: „Pět let se v Polsku porušují zákony, ničí se ústava, ničí se tripartitní rozdělení moci. [...] Jsme v rukou politických gangsterů. Vidíme to všude, vidíme, jak vypadá Polsko za vlády PiS a že to jde ve směru *Dudapešti*,“ navazovala na vládu maďarského premiéra Viktora Orbána.

Jiný polský spisovatel, který se rozhodl z Polska natrvalo odjet, je Jacek Dehnel, který je momentálně spolu s manželem — kvůli atmosféře i polským zákonům se vzali ve Spojeném království — na stipendiu v Berlíně. Důvod jeho rozhodnutí je homofobní nenávistná kampaň, kterou rozpoutala v Polsku vláda PiS. „Během jednoho týdne jsme každý den dostávali zprávu, že náš známý nebo někdo jiný byl zbit nebo mu někdo nadával *za orientaci*,“ řekl Dehnel v rozhovoru pro noviny *Gazeta Wyborcza*. Spisovatel

vysvětluje, že se chystal odjet už od roku 2015, kdy vznikla vláda PiS. Pud sebezáchovy ho nutil hledat delší zahraniční stipendia. Teď už se do Polska bude vracet jen na autorská čtení.

V současnosti na ulicích protestují už také ti, kteří se v posledních letech demonstracím vyhýbali. Szczepan Twardoch a Łukasz Orbitowski protestovali před policejní stanicí v Krakově. Tato demonstrace byla gestem solidarity s Margot, aktivistkou LGBT+, zatčenou den předtím, a s dalšími sedmačtyřiceti lidmi, kteří také byli zatčeni, protože protestovali proti neadekvátnímu potrestání aktivistky. Margot byla totiž vzata do vazby na dva měsíce za zničení plachty nákladního vozidla, na níž byla napsána homofobní hesla, a útok na řidiče tohoto vozidla. Szczepan Twardoch zveřejnil na Facebooku fotku z demonstrace a napsal, že jsou na ní dva chlapi, „kteří nikdy na žádné manifestace nechodí, protože k tomu mají své důvody, tak je život naučil. A teď přišli“.

Světoví intelektuálové napsali předsedkyni Evropské komise Ursule von der Leyenové dopis na obhajobu Margot a komunity LGBT+ v Polsku. „Strana udělala ze sexuálních menšin obětí beránka a nezajímá ji bezpečnost a blahobyt těchto občanů. Margot je obětí politických represí a byla zatčena za odmítnutí být ponižovaná,“ napsali signatáři dopisu. Mezi nimi jsou mimo jiné Margaret Atwoodová, Judith Butlerová, Paul Auster, John Maxwell Coetzee, Jonathan Littell, Olga Tokarczuková a Slavoj Žižek.

Ohnivou polemiku o hranicích spolupráce spisovatelů a spisovatele s vládou vyvolalo gesto krakovského prozaika a univerzitního profesora Jerzyho Franczaka. Franczak demonstrativně vystoupil z krakovského oddělení Spolku polských spisovatelů (Stowarzyszenie Pisarzy Polskich — SPP). Jako důvod uvedl politizaci

spolku. SPP je organizace prozaiků, básníků, dramatiků, literárních kritiků a překladatelů. Existuje od roku 1989, ale navazuje na dějiny Sdružení polských literátů (Związek Literatów Polskich — ZLP), založeného v roce 1920 a zrušeného komunistickou vládou po vyhlášení stanného práva v roce 1981. Členy krakovského oddělení SPP byli mimo jiné polští nositelé Nobelovy ceny Wisława Szymborska a Czesław Miłosz.

Konkrétní důvod rozhodnutí Jerzyho Franczaka je dopis vedení SPP, které povzbuzovalo členy ke spolupráci s časopisem *Nowy Napis*. Tento literární časopis vznikl nedávno a jeho vydavatelem je Instytut Literatury, který byl zřízen ministrem kultury za vlády PiS Piotrem Glińskim. Franczak je přesvědčen, že „Instytut literatury a jeho mediální orgány jsou instituce vytvořené na ruinách bohaté kulturní krajiny“. A připomíná, že ministerstvo kultury odmítá financovat řadu kvalitních literárních časopisů. Místo toho rádo poskytuje granty subjektům z okruhu „pravice, církev a Kresy“ a v časopise *Nowy Napis* láká autory na mnohem větší honoráře než ve většině polských časopisů. Po prohlášení Franczaka z SPP vystoupili také mimo jiné Olga Tokarczuková, Adam Zagajewski, Hanna Krallová, Jerzy Kronhold a známý překladatel české literatury Andrzej S. Jagodziński. Ve společném prohlášení napsali, že Instytut literatury je ve skutečnosti politická instituce a byla vytvořena kvůli tomu, aby si vláda mohla koupit přízeň skupiny, která nesouhlasí s protiústavními činnostmi a narušováním lidských práv: literátů.

Autor je novinář a politolog.



**Raději zůstat dlužni než platit
mincí, jež nenese náš obraz!**

Friedrich Nietzsche



Prague Writers' Festival spisovatelů Praha 2020

téma

Nezbývá než doufat

We are condemned to hope

Elsa Morante

7. — 11. říjen | October

Ana Blandiana Rumunsko

Arnon Grunberg Nizozemsko

Rawi Hage Kanada

Jiří Hájíček Česká republika

Evan Kennedy USA

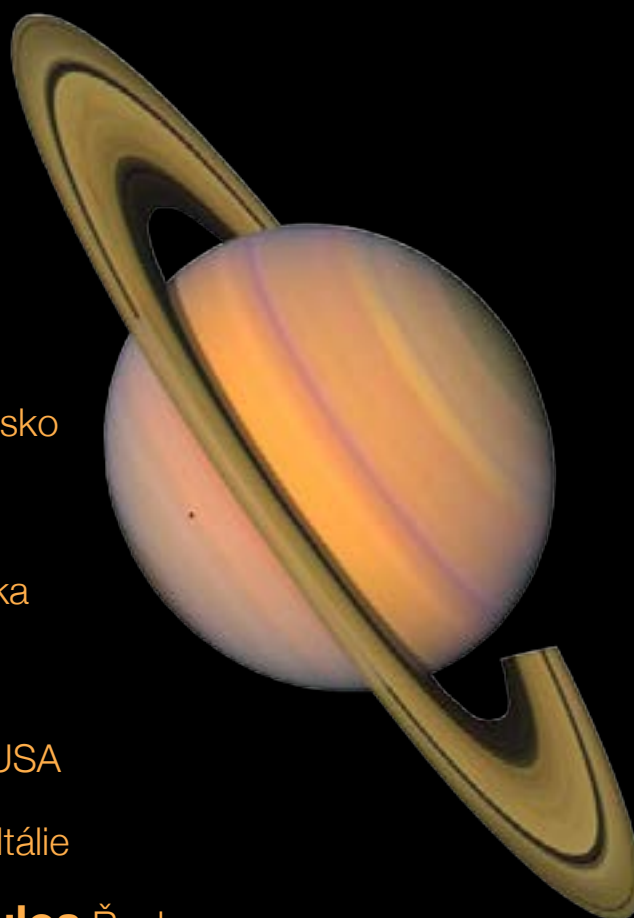
Jonathan Lethem USA

Claudio Pozzani Itálie

Ersi Sotiropoulos Řecko

Wole Soyinka Nigérie

Brian Turner USA



Všechny pořady v Anežském klášteře jsou simultánně tlumočeny
Diskuse a autorská čtení v přímém přenosu na iVysílání ČT



MINISTERSTVO
KULTURY

