

# h

host  
literární měsíčník  
listopad 2021  
109 Kč

# Binet: Evropa plná Aztéků

\*9

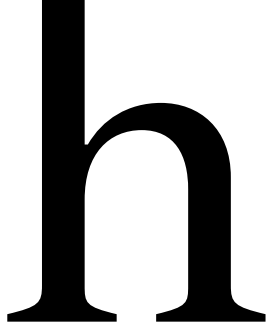


**Téma**  
Česká scenáristika  
Na co trpí domácí filmy

**K věci**  
Antikvariát verze 2.0

**Kritická diskuse**  
Amáliina nehybnost  
Kateřiny Rudčenkové





Host, měsíčník pro literaturu a čtenáře  
Číslo 9 | 2021, ročník XXXVII  
Vyšlo v Brně 11. listopadu 2021

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  
Radek Štěpánek | 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)  
Foto na obálce | David Konečný  
Ilustrace | Barbora Idesová  
Papír | Bio Top 3 — 100 a 200 g/m<sup>2</sup>  
Tisk | Tiskárna HRG, s. r. o., Litomyšl

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

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

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



# Editorial



Zdeněk Staszek

**Během léta česká kina uvedla možná rekordní počet tuzemských filmových premiér. Samozřejmě za to mohly z velké části koronavirové odklady. Ale i tak nešly přeslechnout diskuse, že v české filmařině — dlouhé roky pověstné svou špatnou úrovní — se něco mění. Častěji se objevují snímky esteticky novátorské a tematicky odvážné, produkce se nebojí světových ani artových ambicí. V tomto čísle *Hosta* se proto věnujeme jednomu ze základních kamenů filmu: scenáristice. Vedle mapování současné situace se v tématu ohlížíme za neznámou legendou filmového psaní Františkem Danielelem a v obsáhlé anketě zpovídáme samotné scenáristy. A koho nebaví stříbrné plátno, pro toho tu jsou pravidelné rubriky — recenzujeme, zpovídáme Laurenta Bineta či navštěvujeme největší český antikvariát Knihobot. Psaní zdar!**



# Ateliér

## Vasil Stanko

### Rodinný portrét

Autoportrét, Praha 2002



Slovenský fotograf Vasil Stanko (nar. 1962) působí v Praze od studií na FAMU, dovršených roku 1986.

Obvykle tvoří a vystavuje celé soubory obrazů, například *Autoportréty s krajinou*, *Okna*, *Dvojice*, *Hlava XXII*, *Přísluví a pořekadla*, *Člověk a rekvizita*, *Pocty osobnostem a významným událostem*, *Siluetu*, *Jak zacházet s domorodci*, *Příběhy pozpátku*, *Nohy*, *Divadlo v zrcadlech*. Zúročením umělcova letitého úsilí je dosud neuzavřená kolekce *Rodinný portrét*, sondující soudobou společnost prostřednictvím osobností různých profesí a jejich zázemí.

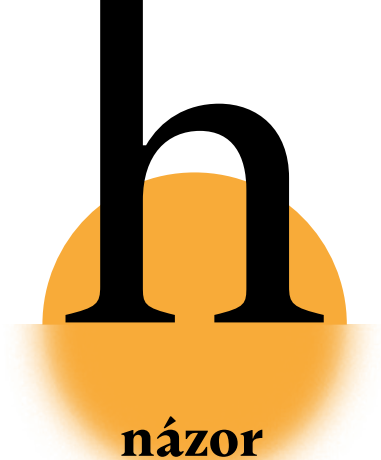
Není divu, působí-li portrétní cyklus naléhavě.

„Kompozice figur,“ říká Stanko, „je snímána pohledem přes konstrukci zrcadel, čímž vzniká iluze jiného, převráceného prostoru.“ Kultivovanou sugescí vzájemnosti, až intimity rozvíjí autor od raného komponování aktů i dalších žánrů.

Dokládá to jeho monografie z roku 2002, koncipovaná s teoretikem Václavem Mackem, případně knižní katalog retrospektivy *Slovenská nová vlna, 80. léta*, vydaný Tomášem Pospěchem a Lucíí L. Fišerovou roku 2014. (Josef Moucha)







6 Eva Klíčová: Česká trypanofobie

## osobnost

8 Evropa plná Aztéků.  
S Laurentem Binetem o historii,  
o Umberto Eci a o tom, jak  
to ve Francii schytal po vydání  
Sedmé funkce jazyka

## k věci

16 Jan Němec: Antikvariát  
verze 2.0. Proměny na trhu  
s použitými knihami

## umění a společnost

24 Marek Lollok: Ovčáči, truhláři,  
elity, vlastníci, svědci... Politika  
v divadle a divadlem

## téma

34 Petr Bilík: Ach ta scenáristika!  
Česká cesta k úspěšnému scénáři  
38 Psát film! S Beatou  
Parkanovou a Luborem  
Dohnalem o scenáristice  
42 Scenáristé o scenáristice.  
Velká anketa  
50 Jan Černík: Začátky  
legendárního mentora  
scenáristů. Neznámý  
a slavný František Daniel

## Obsah

## kritiky

58 Kateřina Rudčenkova: Amáliina  
nehybnost (Eva Klíčová)  
60 **kritika v diskusi** Eva Klíčová  
(ed.) — Kryštof Eder — Kateřina  
Kadlecová: Z jiné perspektivy  
64 Eva Kantůrková: Kruhy  
života (Pavel Janoušek)  
66 Ivan Wernisch: Don  
Čičo má v klopě orchidej  
(Andrea Popelová)

## recenze

68 Zuzana Říhová: Cestou  
špendlíků nebo jehel  
(Kryštof Eder)  
68 Hana D. Lehečková:  
Poupátka (Aleš Merenus)  
69 Yveta Shanfeldová: Americký  
román (Kryštof Špidla)  
70 Alžběta Dvořáková: Stvořitelé  
(Zuzana Menšíková)  
71 Wilhelm Jensen: Gradiiva.  
Pompejská fantazie — Sigmund  
Freud: Blud a sny v Grativě  
Wilhelma Jensena (Viki Shock)  
72 Klára Vlasáková —  
Juliána Chomová: Spiritistky  
(Kateřina Čopjaková)  
73 Michael Hauser: Doba  
přechodu. Tranzitivní ontologie  
a dílo Alaina Badioua  
(Hana Řehulková)  
74 Jakub Řehák: Obyvatelé  
(Jan Křeček)

## beletrie

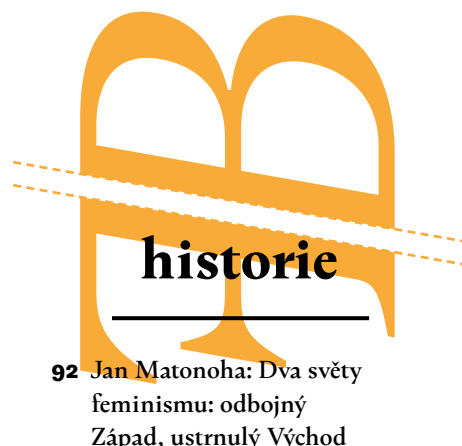
78 Kryštof Herold: Pojednání  
o muzeu. Inspirováno  
J. L. Borgesem

## reportáž

84 Ivan Motýl: Fueramus  
Pergama Jaroslava Haška.  
Před sto lety na Lipnici

## nová jména

90 Petr Ligocký: Ve vzduchu  
tolik chemie



92 Jan Matonoha: Dva světy  
feminismu: odbojný  
Západ, ustrnulý Východ

## sloupky

22 **švenk** Šimon Šafránek: Titan  
23 **beat** Martin E. Kyšperský:  
Monika Omerzu Midriaková  
81 **volně přeloženo** Karolína  
Stehlíková: Jména, příjmení  
a jejich koncovky aneb  
pohled za humna  
83 **fejton** Vratislav Maňák:  
Brambůrky s vaječnou emulzí  
97 **polský úhel** Aleksander  
Kaczorowski: Jak jsem  
potkal Čechy  
101 **masmediář** Karel Hvižďala:  
Staré problémy a nové šance  
104 **o čem se mluví v Dánsku**  
Markéta Kliková: Čekání  
na veletržní světlo  
2 **ateliér** Vasil Stanko:  
Rodinný portrét  
4 **básniřka čísla** Olga Stehlíková  
5 **zprávy**  
75 **rozečteno** Tipy redakce  
98 **hostinec**



b

# *Básnířka čísla Olga Stehlíková*

Foto Jan Horáček



Olga Stehlíková (nar. 1977) je básnířka, prozaička a publicistka. Vystudovala bohemistiku a lingvistiku na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy (kde také absolvovala doktorská studia) a Vyšší odbornou školu publicistiky. Od roku 2014 vydala tři básnické sbírky, *Týdny* (Magnesia Litera za poezii), *Vejce/Eggs* a *Vykřičník jak stožár*. Pod společným pseudonymem Jaroslava Oválská napsala s básníkem Milanem Ohniskem sbírku *Za lyrický subjekt*. Skladba *O čem mluví Matka, když mlčí* vyšla knižně roku 2020. Její básně byly přeloženy do dvanácti jazyků. Publikovala také povídky a tři knihy pro děti (*Kluci netančejl*, *Kařut & Řabach* a loni katalog lidí s názvem *Já, člověk*). Příští rok vyjde v nakladatelství Host její novela pro děti *Mojenka* a současně její nová básnická sbírka s pracovním názvem *S01E01*. Působí jako nakladatelská i časopisecká redaktorka, editorka a literární publicistka. Přípravuje online magazín *Tvaru Ravt*, řídí edici poezie Odeon a píše interpretace básnických sbírek pro ČT Art (rubrika *Jedna báseň*). Žije v Praze.

## Tak

Já jsem tak sám,  
že je vedle mne pořád volno.  
Jsem tak sám,  
že s nikým nemohu prolnout.

Jsem tak sám,  
že je vzduch kolem řídký.  
Jsem tak sám,  
až slyším v kabátu nitky.

Jsem sám,  
že bych moh máchat rukama,  
však trefil jen prázdnotu.

Jsem tak sám,  
až sebe moh bych oklamat,  
že ty jsi tu.



## Svázaný svaz

Bělorusko přišlo o jednu ze svých nejstarších kulturních institucí. Svaz běloruských spisovatelů, založený v roce 1934, byl „násilně rozpuštěn“ režimem Alexandra Lukašenka. Svaz se tak zařadil do dlouhé linie novinářských a uměleckých organizací, které (a s nimi i velkou část veřejného života, svobody slova a kultury) běloruský diktátor zrušil kvůli názorům a kritickým hlasům, jež představovaly.

Samotný proces a důvody zrušení Svazu běloruských spisovatelů jsou podle dostupných reportů až „kafkovské“. Například podle svědectví dnes už bývalého předsedy svazu Barryho Pjatroviče a tiskového mluvčího Tichona Čarňakjeviče byla organizace potrestána za to, že státu včas nedodala potřebné dokumenty. Ty však svazu v červenci zabavila policie, společně s počítači a dalším vybavením kanceláří. Celou situaci ztěžuje také skutečnost, že neziskové a nezávislé organizace nemá u soudů často kdo zastupovat: právníkům a advokátům, kteří něco podobného zkusí, totiž běloruský stát odebírá licence.

## Ať to něco stojí!

Když se v první vlně covidových opatření zavíraly obchody a restaurace, Francie — na rozdíl od Česka — zařadila mezi služby nezbytné potřeby rovněž knihkupectví. A svou bohatou literární tradici a kulturu chrání francouzský stát i jinými způsoby: například fixní cenou nových knih, která umožňuje malým knihkopcům udržet krok s velkými konkurenty, jako je internetový obchod Amazon a další online prodejci.

V současnosti se ve Francii schyluje k dalšímu podobnému kroku. Francouzský parlament totiž minulý týden přijal novou legislativu regulující cenu za dopravu knih. A i když to nikdo veřejně neřekne nahlas, je to novela namířená hlavně proti Amazonu. Internetový obchod si totiž za dopravu knihy často účtuje pouhý jeden cent,

a tudíž má oproti klasickým kamenným knihkupectvím nebo menším e-shopům strategickou výhodu: cena knihy zůstává sice všude stejná, ale čtenáře Amazon láká na službu navíc. Nový zákon — který ještě nevešel v platnost — proto bude stanovovat minimální cenu dopravy.

Agentura Reuters upozorňuje, že se takový krok nemusí setkat u francouzské veřejnosti s porozuměním. „Nařízení minimální ceny za dopravu by ovlivnilo hlavně kupní sílu zákazníků,“ komentuje chystané změny samotný Amazon s dodatkem, že zákon dopadne hlavně na lidi v regionech a na periferiích, kde nemusí být přístup do obchodu s knihami samozřejmostí. To je podle Reuters v situaci, kdy i Francouzům prudce rostou náklady na energie a základní zboží, špatnou zprávou minimálně pro vládu Emanuela Macrona, z jejíž iniciativy zákon vzešel.

Není však ještě jasné, kdy začne nová legislativa platit ani jaká bude minimální výše poplatku za dopravu. Podle francouzského ministerstva kultury je ještě příliš brzy na stanovení nějakého data.

## Oceněné trhliny

Letošním laureátem Nobelovy ceny za literaturu se stal ve Spojeném království žijící tanzanský spisovatel Abdulrazak Gurnah. Švédská akademie ocenila třiasedmdesátiletého romanopisce za „nekompromisní a soucitný ponor do tématu dopadů kolonialismu a uprchlických osudů“. Gurnah byl několikrát v minulosti nominován na Bookerovu cenu, i přesto jeho ocenění překvapilo snad všechny čtenáře, literární odborníky a publicisty.

A z africké zkušenosti zčásti vychází i nedávný laureát české Státní ceny za literaturu, básník a esejista Miroslav Topinka: v roce 1968 se zúčastnil více než dobrodružné expedice Afrikou, v osmdesátých letech pracoval v Maroku. Jak ale upozorňuje Daniel Konrád, tato zkušenost má v Topinkově díle odraz vnitřního prožitku. Nakonec porota ocenila básníka za „motiv trhliny, kterou proniká světlo“.

## Jedna rovná se tři

Už několik let jsou ve Španělsku populární thrillery od pseudonymní autorky jménem Carmen Mola. Její romány jsou proslulé vysokou mírou násilnosti i erotiky a jejich protagonistka, detektivka Elena Blanco, je „podivínská a soliterní žena, která miluje grappu, karaoke, klasická auta a sex v SUV“. Tři zatím vydaných románů se prodalo už přes čtyři sta tisíc výtisků.

To samo by stačilo k pozdvižení, navíc získala prestižní literární ocenění Premio Planeta de Novela, mimo jiné spojené s finanční odměnou ve výši jednoho milionu eur (zhruba dvacet pět milionů korun). Skutečná kontroverze však přišla až při samotné slavnostní ceremonii, na níž nechyběl španělský král Felipe VI. Ukázalo se, že za pseudonymem Carmen Mola — kterou se její literární agentura nezdáhalo přirovnat k italské prozaičce Eleně Ferrante — se skrývají tři muži.

Agustín Martínez, Jorge Díaz a Antonio Mercero jsou známí spisovatelé a scenáristé. Na trojici úspěšných mužů středního věku se proto ihned snesla kritika, že zneužívají ženského pseudonymu k marketingu. „Neskryli jsme se za ženu, skryli jsme se za jméno,“ ohrazuje se Mercero v listu *El País*. „Nevím, jestli ženský pseudonym prodá více knih než mužský, nemám nejmenší tušení, ale dost o tom pochybuji.“

Španělská média přitom upozorňují na atraktivní rozpor mezi osobním životem Carmen Moly a jejím dílem. Zatímco v knihách se nešetří krví, sexem a cynismem, sama autorka měla být středoškolskou učitelkou matematiky starající se o tři vlastní děti, která ve volných chvílích píše krváky.

„Zdaleka nepoužívali jen ženský pseudonym. Tito muži dávali léta rozhovory. Není to jen jméno, jde o falešný profil, kterým zlákali čtenáře a novináře. Jsou to podvodníci,“ napsala autorka a feministka Beatriz Gimeno.

-zst-

# Česká trypanofobie

Eva Klíčová



Izraelský historik Yuval Noah Harari ve svém knižním hitu *Sapiens. Stručné dějiny lidstva* popisuje dynamiku lidských civilizací jako výsledek několika principů vzešlých z kognitivní revoluce. Základem úspěchu někdejšího afrického lidoopa byla podle Harariho spolupráce zrozená z víry ve společné, přestože mnohdy jen symbolické hodnoty, tedy kultura v nejširším slova smyslu. Peníze, náboženské představy anebo třeba rasismus, to vše jsou do jisté míry nahodilé, variabilní a na abstraktním myšlení založené koncepty, které „fungují“ jen díky tomu, že jim prostě věříme. Dějiny mají díky těmto mechanismům tendenci vytvářet stále větší a propojenější komunity, jejichž jednotlivci se sice většinou neznají, ale přesto dokážou spolupracovat na budování monumentálních říší a impérií. Ty se sice čas od času rozpadají, v dlouhodobém horizontu však z jejich zbytků vyrůstají říše ještě větší a proorganizovanější. A není tedy tak docela náhoda, že právě my dnes žijeme v té příslušné globální vesnici, kde si skoro vidíme do talíře. A když nevidíme a někdo náhodou slupne nedovařeného netopýra, aniž by se meničkem pochlubil na Instagramu, i tak se to vzápětí dozví celý svět. A na tomto aktuálním příkladu se ukazuje, že ta slavná propojenost a zmenšení světa má i své mouchy, které naši planetu obkrouží také docela svižně. A tak nás všechny paralyzoval covid-19. Zpravodajství zaplavily záběry z kolabujících nemocnic, zdravotníků v „atombordelu“, narychlo pohřbívaných těl. Svět se ukryl do více i méně racionálně nastavovaných lockdownů

a za respirátory. Covid-19 našťestí není útočná mimozemská entita povahy nevyzpytatelného cacodémona, proti níž by lidstvo hledalo zbraň po generace nebo do brzkého konce svých dnů. Je to virus. Něco, čehož povahu víceméně známe a provází nás po celé dlouhé dějiny i po celý náš individuální život — přičemž proti řadě bakteriálních i virových onemocnění se dnes povinně očkuje, a na ulici už tudíž nepotkáváme staropanenské a staromládenecké kulhavé kolemjdoucí znetvořené dětskou obrnou, stejně jako z naší každodennosti vymizeli souchotináři a podobně. A přestože covidí virus patří mezi ty zákeřnější než sezonní chřipka, propojenost světa se zase rychle ukazuje jako výhoda. Jestliže očkování před tisíci lety vypadalo jako přikládání strupů z ran nemocných, jež zdravým spolu s vykuřovadly a modlitbami zajišťovaly mírnější průběh nákazy a hlavně přežití, v současnosti dokázala globalizovaná věda vyvinout několik účinných vakcín zhruba po roce od identifikace viru.

Jenže zase ta přeludná propojenost lidstva — válče koulivého: spolu s pandemií propuká infodemie, náš osud se stále divoceji komíhá někde mimo dobro a zlo, a jestliže i hloupé a korupcí prolezké vlády dokázaly neziskovým organizacím, krajům, armádě a lékařům nepokazit logisticky dobře zvládnuté očkování, veřejný prostor zaplavily nesmysly od zkreslených informací až po fantaskní sci-fi z políčky pro otrlé čtenáře: pandemie je výmysl, očkování je genová terapie, která nám roztrhá auru, světové elity nás ovce chtějí naočkovat mikročipy, ztročit a vyhubit, budeme šířit signál 5G, nikdy nebudeme mít děti, zmutujeme, do dvou let umřeme (nebo už jsme v podstatě mrtví), a hlavně budeme neustále šířit virus, který nejenže neexistuje, ale prozíraví antivaxeri se mu ubrání svou medem, chilli a nošením silnějšího stříbrného řetězu vytuněnou imunitou — a pokud to nezabere, tak pomocí ivermektinu z čínského AliExpressu. Pod každou věcnou zprávou v médiích a na sociálních sítích narůstá had čtenářské diskuse, z téměř sta procent vykrmený odmítací očkování — přičemž v zásadě

i ty relativně přičetné důvody (jsem mladý štíhlý sportovec) lze snadno odmítnout i s pouhou znalostí příslušného hesla na Wikipedii. Harariho chápání dějin jako úspěchu kolektivní spolupráce a systémů stojí i v principu účinku vakcíny proti idiotům — čili ze starořeckého „idiōtēs“, tedy soukromník, člověk, který se stará sám o sebe (ono „počkám, co vakcína udělá s ostatními, pak se teprve rozhodnu, nakonec nezemřu já, ale slabé kusy“), idiotovy důvody budou viru ukradené, leč jeho tělo mu dobře poslouží, stejně jako těla jeho fyzicky slabších příbuzných. Možná ale má všechno úplně jednoduché vysvětlení. V každém z nás je někde skryto malé dítě, které se bojí velkého složitého světa a jeho tajemných hrozeb. Pavouků, strašidel pod postelí nebo injekcí (třeba i s čipem). A takové vyplašené dítě se může ukrývat i v těch nejmocnějších z nás, ba ani prezidentský úřad člověka neochrání před podobnými běsy, které dnes spíše než podřadnou sci-fi připomínají běčkový horor, kde se k údajnému prezidentovu strachu z lékařských jehel přidávají deliriózní pavouci, jimž navíc upadávají nohy. Námitce nevkusy nepodložené zprávy uniklé z prezidentova okolí tu nelze vyhovět, neboť oficiální kanály se blíží zase jiným žánrům oblíbeným biedermeierem: něčemu mezi pohádkou a kuchařkou, kde defilují meruňkové knedlíky a vinné klobásy, a je-li hůře, přijde na scénu mluvčí s biblickými žalmy. Co do informativnosti se Hrad i vláda pružně přizpůsobily dez-informačnímu free-stylu sociálních sítí. Znovuzískání důvěry veřejnosti zrovna neprosívají ani krátké absurdní inscenace v podobě toho, kdo všechno řekl nic, případně makabrozní dramata s bezvládným prezidentem, jenž za nejasných okolností drží propisku.

Dnes, 28. října 2021, v den sto třetího výročí vzniku našeho státu, se země nachází v záchvatu (latentní?) trypanofobie, která, ač mimo dobro, kolektivně „funguje“, a veřejný prostor je tak unášen zjitřeným smyslem pro literární fikci, kterou svým strachem vyživuje prostý lid i papaláš.

**Autorka je redaktorka Hosta.**







PHILIP G. ZIMBARDO

## NESMĚLOST

Překlad Ivo Müller

Znáte odpověď, ale neodpovíte, tančíte rádi, ale nejdete si zatančit... Ať už je za tím strach z výsměchu nebo hlubší pochyby o sobě, nesmělost či stydlivost brání žít svobodně. V návaznosti na vězeňskou studii Philip Zimbardo zkoumal do hloubky téma nesmělosti a sám říká, že je to pro něj „nejdůležitější věc, jakou kdy udělal.“ Díky autorovým poznatkům z výzkumu i jeho praktickým doporučením se může čtenář naučit vlastní nesmělost poznat, pochopit a překonat.

BROŽ., 200 S., 399 Kč

obchod.portal.cz



# tvar

Tvar i do  
vašich  
schránek

roční  
předplatné  
525 Kč



objednáte na [www.itvar.cz/predplatne](http://www.itvar.cz/predplatne) nebo na [www.send.cz](http://www.send.cz)



**S Laurentem Binetem o historii,  
o Umberto Ecoli a o tom, jak  
to ve Francii schytal po vydání  
*Sedmé funkce jazyka***

# **Evropa plná Aztéků**

**Ptala se Michala Marková  
Fotografie David Konečný**

**S Laurentem Binetem jsme se  
potkali o půl hodiny později, než bylo  
domluvené — s omluvou mi telefonoval,  
abych dorazila do hotelové restaurace,  
protože ve svém našlapaném programu  
na Světě knihy neměl ani chvilku na to,  
aby se najedl. Takže jsme se místo  
salonku na Výstavišti usadili v kavárně  
hotelu, nechali vypnout hudbu a začali  
si povídat. Nad překlady jeho tří románů  
jsem strávila stovky hodin, teď jsem  
měla k dispozici jednu jedinou.**





### Takže takhle teď vypadá tvůj život? Samé zpoždění, cestování, zmatky?

Za poslední dva roky jsem toho ze zjevných důvodů moc nenacestoval, i tahle cesta do Prahy se měla konat už před spoustou měsíců a několikrát se odkládala. Ale teď se všechno spustilo tak trochu najednou. Minulý týden jsem byl v Německu, teď jsem tady, zničehonic to je docela rušné.

Což je dobře: zrovna před chvílí jsem měl autogramiádu a úplně jsem zíral na tu frontu — podepsal jsem minimálně tři sta knížek, lidi si je nosili po dvou nebo po třech... To se mi ve Francii nestává.

**Na Svět knihy jsi přijel hlavně proto, abys tu představil svůj zatím poslední román *Civilizace*. Žánrově se jedná o uchronii, alternativní historii nebo ještě jinak řečeno: kontrafaktuální literaturu. Tvůj příběh o dobytí Evropy Inků má poněkud netypickou strukturu. Mohl bys o tom něco říct?**

Kniha *Civilizace* se skládá ze čtyř částí. Je potřeba vědět, že v kontrafaktuální literatuře je vždycky zásadní nějaký dějinný zvrat. Při fiktivním přetváření dějin se vychází z představy, že v určitém okamžiku, ve zlomovém bodu, se historie lidstva vydá jiným směrem. A mně připadalo zajímavé vysvětlit, z jakých příčin k téhle změně směru došlo. Zlomovým bodem v mé knize je plavba Kryštofa Kolumba, která se zvrtné — Kolumbus se oproti realitě nikdy nevrátí z Kuby, a tím se dějiny lidstva nenávratně změni. Prapůvodní příčina Kolumbova neúspěchu, tenhle efekt motýlích křídel, se vysvětluje v první, úvodní části knihy: místo aby Vikingové kolem roku 1000 podnikli cestu z Grónska do Kanady a zpátky, zůstanou v Americe, doplaví se na jih a zdejšími indiánům zanechají železo, koně a protilátky proti evropským

nemocem. Ti se tak mohou připravit na příjezd Kryštofa Kolumba, jehož lodní deník tvoří druhou část románu. Jádro románu, jeho tři čtvrtiny, tvoří Atahualpovy kroniky, ve kterých sledujeme vítěznou evropskou cestu Inků pod Atahualpovým vedením. A potom tu je čtvrtá část, jejíž smysl spoustě lidí ze začátku unikal, ovšem pro mě je velice důležitá: jde o tak trochu obsáhlejší epilog líčící dobrodružství Miguela de Cervantes dvacet nebo třicet let poté, co byla Evropa kolonizovaná Inků a Aztéky. Pro mě to byl způsob, jak předvést, že Atahualpa sice zvítězil a nahradil Karla V., ale chod dějin se nezastavil, protože dějiny se zkrátka nezastavují. Příchod indiánů vedl ke geopolitickým změnám a přeskupení světa, ale dějiny lidstva neskončily.

**Cervantes se jako postava mihl i v tvém předchozím románu z roku 2015, v *Sedmé funkci jazyka*, a to ve scéně vycházející z inscenované bitvy u Lepanta.**

**Co tě na jeho osudech tak láká?** Chtěl jsem, aby čtvrtá část knihy vycházela právě z bitvy u Lepanta, kterou odjakživa považuji za zásadní okamžik šestnáctého století, a připadalo mi zajímavé ji přepsat, nechat křesťany a muslimy, aby se spojili proti Aztékům. Proto jsem si vybral Cervantese, který se bitvy u Lepanta skutečně účastnil, líčí její průběh v *Donu Quijotovi* a zranění, které v ní utrpěl, mu dokonce vysloužilo přezdívku „mrzák od Lepanta“.

O tom, o čem píšu, jsem často úplně poprvé slyšel od svého otce. To on mi kdysi pověděl o Heydrichovi a o bitvě u Lepanta mi řekl taky on. A opravdu se o ní zmiňuju v *Sedmé funkci jazyka*. Tenkrát jsem ještě vůbec netušil, že jednou napíšu *Civilizace*, ale už tehdy mě tahle bitva

začala blíž zajímat — jak kvůli otci, tak kvůli jejímu propojení s *Donem Quijotem*. A připadalo mi logické se k ní v *Civilizacích* vrátit.

### Je něco, co mají tvé romány společného?

Moje knihy se od sebe hodně liší, ale vždycky je mezi nimi nějaké vzájemné pojítko. Jestli si vzpomínáš, tak na konci románu *HHhH* cituji větu Rolanda Barthesa: „Hlavně se nesnažte být vyčerpávající.“ Tenkrát to byl prostě jen citát, ale zároveň to byla i předzvěst *Sedmé funkce jazyka*, o které se mi v té době ještě ani nesnilo.

**A v závěru *HHhH* jako by ses zase snažil pro své hrdiny vymyslet lepší osud v duchu alternativní historie.** Vlastně ano... Historické události jsem začal měnit až v *Sedmé funkci jazyka*. V románu *HHhH* jsem si to výslovně zakázal, dopustil jsem se toho jen tu a tam formou představy nebo hypotézy. Ale poslední kapitola této knihy představuje jakýsi sen o světě, kde jsou Gabčík a Kubiš naživu a kde bych se s nimi mohl potkat. Vnímám *HHhH* a *Civilizace* — mezi nimiž stojí *Sedmá funkce jazyka* — vlastně jako dva opačné póly: na jedné straně hledání maximální historické pravdy, na druhé straně kontrafaktuální román, kde se dějiny a historické události naprosto mění. Ale je pravda, že to zmíněné pojítko v podobě závěrečné kapitoly tu je. Je fantaskní a smutné zároveň. V *HHhH* říkám, že dějiny jsou „jediný skutečný osud: můžete je číst zepředu zezadu, ale přepsat se nedají“. Jenže ono je to jinak: přepsat je můžete, jen je nemůžete změnit. Můžete je přepisovat v metaforickém slova smyslu, ale nikoho tím nevzkříšíte — ať si o Gabčíkovi a Kubišovi napíšu, co chci, pořád budou mrtví. Zároveň však můžeme své fantazie naplnit tím, že si je budeme představovat, vytvoříme si z nich sen. Nejspíš jsem byl touhle myšlenkou posedlý odjakživa, protože už při psaní poslední kapitoly *HHhH* se mi zjevně honila hlavou.

**Tvoje knížky připomínají tapisérii utkanou z citací, narážek a jiných textů. Jak na tomhle textovém předivu pracuješ?**

**V *HHhH* říkám, že dějiny jsou „jediný skutečný osud: můžete je číst zepředu zezadu, ale přepsat se nedají“**







Hodně čtu a při čtení už mívám v hlavě představu knihy a zkoumám různé možnosti. Mým pracovním nástrojem je spíše zvýrazňovač než počítač. Jak silí moje představa příběhu — třeba o tom, jak Inkové dobyli Evropu —, je moje čtení čím dál vektorizovanější, nabírá určitý směr. A jakmile si všimnu myšlenky, která by se mi mohla hodit do knížky, podtrhnu si ji. Tak si tvořím jakýsi katalog citací: říkám si — hele, tohle slovo, tuhle větu nebo tuhle Montaigneovu myšlenku bych možná mohl použít, a tak si ji zvýrazním. A k těmhle svým katalogům — nejen citátů, ale i jmen, postav a obrázků — se pak vracím a z těch zajímavých věcí, které jsem četl, pak stavím příběh.

**Při překladu *Sedmé funkce jazyka* mi vrtala hlavou jedna věc: skutečně jsi rozuměl všemu tomu, co jsi v tom románu citoval?**

Ne, kdepak, nerozuměl jsem všemu. Ale něčemu samozřejmě ano — obecně se jenom málokdy stalo, že by mě nějaká stránka z textů řekněme Deleuze nebo Foucaulta vůbec ničím neinspirovala. Ale samozřejmě že jsou to těžké věci.

Vezměme si třeba Derridu, který mně paradoxně připadá nejobtížnější, i když ve Francii se obecně za složitějšího považuje Deleuze: píše hodně komplikovaně, ale já jsem si do hloubky prostudoval jeho texty o performativitě a jeho spor se Searlem, snad jsem je i pochoopil, a právě z nich jsem vytěžil pasáže, které jsem použil v knize. Každopádně se téměř nikdy nestalo, že bych použil něco, co bych nechápal. Snad jen v části, kdy Roland Barthes leží na smrtelné posteli v nemocnici a blábolí v horečce, jsem vybral pasáž, kterou osobně považuju za poněkud neproniknutelnou,

protože jsem chtěl zdůraznit jeho blouznění. Obecně vzato jsem vybíral pasáže, ve kterých jsem se vyznal, a samozřejmě nejsou vybrané náhodně, musejí zapadat do kontextu. Nicméně musím říct, že jsem často myslel na překladatele a říkal si, že pro ně to lehké nebude.

**Komu dáváš svoje texty číst? Máš nějakého betačtenáře, případně stálé odborné poradce?**

Obvykle je dávám svým blízkým. Většinou posílám jednotlivé kapitoly otci, případně pár kamarádům, mám tři čtyři lidi, kterým svou práci posílám pravidelně, a jejich poznámkami se někdy řídím, jindy ne. Tohle postupné rozesílání textů má takový seriálový aspekt: lidi čekají na pokračování, mě to ponouká, abych psal, a moje produktivita roste.

Pokud jde o odborné rady, bavují se mi třeba řečnické souboje





**Laurent Binet (nar. 1972) je francouzský spisovatel, původně působil jako pedagog, učil mimo jiné i francouzštinu na vojenské akademii v Košicích. Jako spisovatel debutoval v roce 2000, do širokého čtenářského povědomí se však zapsal v roce 2010, když vyšel jeho román *HHhH* (česky *Argo*, 2010), následně oceněný Goncourtovou cenou za nejlepší románovou prvotinu. Osobitý pohled na pozadí atentátu na Reinharda**

**Heydricha si získal velkou čtenářskou přízeň a byl i filmově zpracován. V roce 2015 se čtenáři dočkali dalšího románu, brilantní a zábavné sémiologicko-konspirační hříčky *Sedmá funkce jazyka* (česky *Argo*, 2017), za nějž autor obdržel několik literárních cen. Za nejnovější román *Civilizace* (2019; česky *Argo*, 2021) získal významnou Cenu Francouzské akademie. Binetovy knihy do češtiny překládá Michala Marková.**

klubu Logos Fraternitas v *Sedmé funkci jazyka*. Ty mají být s postupujícím dějem čím dál náročnější, a tak bylo potřeba, aby jejich reálná úroveň opravdu stoupala. Za pasáž jednoho z těch pokročilejších soubojů ke konci knihy — je to vlastně něco jako čtvrtnebo semifinále, koná se v Benátkách a tématem je baroko versus klasicismus — v jistém smyslu také vděčím svému otci. Když kdysi dělal zkoušky na středoškolského profesora, vytáhl

si otázku z dějin barokního umění, nic nevěděl, dopadlo to špatně a on z toho měl trauma. Když jsem pak psal tuhle scénu, potřeboval jsem, aby byla na opravdu vysoké úrovni: bylo potřeba, aby účastníci toho souboje, tedy moje postavy, byli lepší než já. No a já si vzpomněl, jak mi otec vyprávěl o té své nešťastné zkoušce. Nakonec jsem se sešel s jedním svým profesorem z univerzity, velkou a pro mě neuvěřitelně inspirativní

osobností. Zašli jsme na kafe a já ho poprosil, aby mi pověděl všechno, co ho napadá o baroku. On tehdy vystříhl naprosto skvostný improvizovaný proslov na téma Shakespearova *Kupce benátského* a já na základě těchto jeho postřehů vystavěl svou scénu. Takže žádné stálé konzultanty nemám, ale u konkrétních pasáží se radím s odborníky. Ale víš, jak to říkal Umberto Eco: román musí být chytřejší než jeho autor, a jakmile jste





inteligentnější než váš román, měli byste změnit povolání. Takže si na to dávám pozor.

**Neschováváš někdy do svých románů v rámci těch četných citací nějaké narážky jen pro zasvěcené?**

**Opět v *Sedmé funkci jazyka* se například jedna vrcholná scéna točí kolem hodně specifického verše Pierra Ronsarda, který nemá každý šanci odhalit.**

Takhle doslova to není, ale samozřejmě používám motivy ze svého života. Tento zmíněný verš byl zrovna tématem ústní profesorské zkoušky maminky mého syna. Ani ona tenkrát nedopadla u zkoušky moc dobře, ale jeden profesor jí pak zcela upřímně řekl, že to téma je strašně těžké a on sám by nevěděl, co si s ním počít. A jelikož ta zmíněná scéna je vlastně velké řečnické finále, napadlo mě, že takové mimořádně těžké zkouškové téma by jedné z postav dalo prostor k bezbřehému blábolení a té druhé k triumfálnímu vítězství. Ale do textu neschovávám žádné náhodné narážky ze svého soukromí, ty odkazy se vždycky vztahují k příběhu. Pokud jde o skryté citace různých osobností, dělám si obvykle poznámky, abych si to všechno pamatoval. V *Sedmé funkci jazyka* totiž ještě dnes občas mívám problém ve scénách, kde paroduju vyjadřovací styl Philippa Sollerse: nezapsal jsem si, co je co, takže místy nedokážu rozeznat, co je pravý Sollers a co jsem si vymyslel. Ale většinou si na to dávám pozor a píšu si poznámky pod čarou kvůli pozdějšímu dohledávání: tohle je Montaigne, třetí díl *Esejů*, čtvrtá kapitola a tak dále. Protože té intertextuality, citací a her s textem je tam opravdu hodně. Tu a tam samozřejmě změním pár slov: třeba epos, který se v *Civilizacích* jmenuje *Incké zpěvy*, jsou ve skutečnosti Camõesovi *Lusovci*, kde jsem východ zaměnil za západ, Lusovce za Quity a podobně. Umím si představit, že pro překladatele to je peklo, ale pro erudovaného čtenáře je to něco jako bojovka. Někdo pozná narážku na Montaigne, někdo jiný zase ocení narážku na tenis...

**Když už mluvíš o tenisu, můžeš říct pár slov o „tenisové“ knížce, kterou jsi vydal loni?**

Tenis je odjakživa můj sport. Vyrůstal jsem ve Francii osmdesátých let a Borg nebo McEnroe, to bylo prostě něco. Byly to mnohem legendárnější postavy než později Federer a Nadal. A jelikož jsem měl tenis vždycky rád, dostal jsem před časem nabídku, abych se podílel na edici, která se jmenuje *Milostný slovník* a věnuje se různým tématům — třeba Benátkám nebo ragby. Tenis v ní chyběl, a tak jsme tenisový díl společně s tenistou a trenérem Antoinem Benneteauem napsali a hodně jsme se u toho bavili. Není to nic exaktního, je to slovník velice subjektivní. Nicméně já ve sportu vnímám stejný epický, hrdinský podtext, jakým se vyznačují všechny moje knížky: na sportu mě zajímají právě takové ty veliké, heroické činy a domnívám se, že má velkou metaforickou sílu, že sport vypráví o životě. A tak jsem se rád pustil do vyprávění o hrdinech svého dětství. Samozřejmě se tam objeví Federer, Nadal, forhend, bekhend a tak dále, ale mě nejvíc bavilo psát o McEnroevovi a Connorsovi. Ostatně tenis obvykle figuruje i v mých knížkách: v závěru *Sedmé funkce jazyka* se mimo jiné mění výsledek jednoho zásadního reálného tenisového zápasu, což už je vlastně předzvěst převrácení dějin v *Civilizacích*. A na začátku *HHhH* mluvím o Lendlovi a Mečířovi, abych na nich demonstroval rozdíl mezi Čechy a Slováky.

**Tvoje romány lze do značné míry považovat za jakousi poctu Umberto Ecovi. Nejenže stavíš na jeho teoretických základech, ale v *Sedmé funkci jazyka* obsáhle cituješ z jeho sémiotického díla *Lector in fabula*, a navíc se tu Eco objevuje coby jedna ze zásadních postav. Byl jsi s ním v kontaktu a zaznamenal jsi jeho reakci na svůj román?**

Potkali jsme se dvakrát, během práce na *Sedmé funkci* jsem s ním byl dokonce na večeri. Smutné je, že jsem mu hotovou knížku nakonec poslal, ale pošta ji ztratila, a když jsem mu ji poslal podruhé, už ji nedostal, protože mezitím zemřel. Takže si ji nepřečetl, ale při jednom z těch našich setkání jsem mu vyprávěl děj. Neuvěřitelně mu to myslelo. V románu je scéna, kdy jsou hrdinové včetně literárního

Umberta Eca na nádraží a Eco zahlédne člověka s kyticí růží. Měl jsem nápad, že by můj román vlastně mohl vést ke vzniku jeho románu — takové legrační mrknutí na čtenáře. A jen co jsem začal tuhle scénu popisovat, okamžitě mu to došlo a povídá: „Rozumím, takže vaše postavy mi mají vnuknout nápad na *Jméno růže*!“ Bylo to báječné setkání a jsem strašně rád, že se uskutečnilo.

**Méně potěšený byl zřejmě už zmiňovaný spisovatel a literární teoretik Philippe Sollers, ze kterého jsi udělal hlavní komickou postavu *Sedmé funkce jazyka*. Jak reagoval on?**

Sollers byl strašně rozčilený a chtěl se se mnou soudit. A všichni jeho přátelé — má víc přátel, než jsem čekal — spojili síly a začali se do mě pouštět na Twitteru. Můj nakladatel mi říkal, že takhle drsnou reakci na román v životě neviděl. Josyane Savigneauová, bývalá novinářka z *Le Monde* a Sollersova nejlepší kamarádka, mi na Twitteru nadávala celé měsíce a občas se ozve ještě dneska. Něco takového jsem vůbec nečekal. V televizní debatě u Laurenta Ruquiera, kam mě pozvali, se do mě tenkrát strašným způsobem obul spisovatel a režisér Yann Moix, dobrý kamarád Bernarda-Henriho Léviho a Sollerse. O mém románu se říkalo, že je fašistický, populistický, demagogický, homofobní, misogynní — úplně se to vymklo. Zkrátka to Sollerse strašně urazilo. Lévi, o kterém se v románě také nepíše zrovna pěkně, to kupodivu vzal mnohem víc stoicky a snažil se Sollerse uklidňovat — ostatně on taky publikuje u Grassetu, tak jako já. Každopádně z toho byl velký a nečekaný poprask. Ale co — na úspěchu knížky se to nijak negativně nepodepsalo.

**Na čem pracuješ teď?**

Setrvávám ve stejném historickém období. V šestnáctém století mi bylo dobře, takže jsem tam zůstal a píšu román, který se odehrává v Itálii. V jistém smyslu se podobá *Sedmé funkci jazyka*, protože jde o detektivku, a bude se odehrávat v období renesance jako *Civilizace*: ale jinak bude tahle knížka zase hodně jiná. ●



...

To ještě prázdné jeviště světa osvětlovaly za nocí hvězdy  
jako by shora oponu oblohy vzteklými vidlemi probodal pán  
cestou jehličím křehčenou  
odnesli jsme ji až do středu  
jejž všechny stezky obloukem obcházejí  
skleněnku, duhovku vzácnou

umím plakat jen jedním okem a ve volném čase  
soustružím drobné, druhově rozpoznatelné ptáčky z dubu  
chci umřít zdrav a jasné myslí  
tělo aby polštář ani nestisklo  
svým dětem cenné rady dát:  
do guláše vždycky trochu skořice  
párej odzadu  
za všech okolností v košili  
tvář si omývej, nebo neomývej  
v dílně hoblíky vpravo  
— podej mi prosím tu vodu  
neženit se s první laní  
a pak jenom zavřít oči

Šli jsme mlčky, pouze dvakrát zakopl jsem  
ty vykopals jámu, já dřepěl na okraji  
a hleděl v lesklou hlubinu, v níž nic se odrazilo  
čepice se jí svezla na ucho jak vykolejená tramvaj  
já v hrsti prst — a v každém hnědém žmolku  
červ a vejce  
roztoč a larva, ponrava  
zárodek a tlení: tolik života  
štěkl pes  
tvé odznaky se zaleskly  
cvrknls do ní, byla pestrý ptáček, letěla

## Rajka

Mlha padne, než vyrazím  
nad polévkou rybníka opar se zdvíhá  
z hladiny, jako když  
nahlídneš pod pokličku  
kroky mastně mlaskají  
mastnota v myšlenkách smaží zbytky někdejšího  
nikoho nedržím za chladnoucí ruku  
rákosí varovně trčí kolmo vzhůru  
ztuhlé žaby utichly do hroud, nejsou už  
mokré jak hadra, mechovým kamením posouvá mlok  
nejtěžší oranžová závaží  
vnořím se do zeleně jako do krytu  
trny malin neumdlévají ani v listopadu  
tleje zlato na zemi, jakož i uvnitř  
proč jsi mne opustil  
těsně nežs přišel?  
výstřel v štěkavou odpověď  
i další mluví loveckou řečí rychlé krve  
nesmíš se nechat  
prsty nohou protlačuješ bahno jak halušky  
houby — i hlíva ústříčná ve skle slizu —  
dohrály odvěkou českou hru  
— soused Mašek si pro vás přijde  
v hlubokém roští z jeřabin a bříz jemný šustot  
jsem výstřelem — lze však jen zdvihnout hlavu  
a tu se svět zastaví:  
vylétne rajka v třaskavých barvách  
ocasní pera sklopená dolů  
a už nikdy nic nebude jako dřív







Vasil Stanko, *Fero Fenič*, režisér a kameraman, 2013



Vasil Stanko, *Panel Opočenský*, výtvarník, šperkař a designér, 2014

Proměny na trhu s použitými knihami

# Antikvariát verze 2.0



Jan Němec

**Autor tohoto článku si živě pamatuje, jaké to pro něj bylo, když před mnoha lety poprvé vešel do skladu velkého nakladatelství. Úžas se potkal s úlekem: je to opravdu možné, aby v jednom hangáru bylo tolik knih? A jak se tady vůbec něco dá najít? V tomto ohledu mají sklady nakladatelů alespoň tu výhodu, že se v nich knihy vyskytují na paletách po stovkách kusů. Ve skladech Knihobotu se však nachází kolem sto padesáti tisíc unikátních výtisků a je třeba přesně vědět, kde každý z nich je. A to je pouze jeden z mnoha aspektů toho, co Knihobot dělá jinak a proč se mu během tří let podařilo získat polovinu veškerého trhu s knihami z druhé ruky. Jak se to stalo a co to znamená?**





Příběh Knihobotu je fascinující hned z několika důvodů. Předně, český knižní trh je poměrně hustý a nezdá se, že by na něm bylo mnoho místa pro nové projekty. Podle poslední *Zprávy o knižním trhu*, kterou každoročně zveřejňuje Svaz českých knihkupců a nakladatelů, je u nás téměř sedm a půl tisíce registrovaných a přes dva tisíce aktivních nakladatelů. Mezi nimi dominují Albatros Media a Euromedia Group, nakladatelské skupiny, které během předchozích let koupily řadu menších nakladatelství. V případě Albatrosu je to například Kniha Zlín, Vyšehrad, Edice ČT+ nebo Fragment, Euromedia se chlubí nejen tradiční značkou Odeon, ale také dříve samostatnými subjekty Listen, Ikar nebo Brána. Albatros a Euromedia dohromady ročně vydají přes dva a půl tisíce titulů, tedy více než zbylých osm nakladatelů v první desítku dle rozsahu produkce.

A podobně obsazený je knižní trh i na straně distributorů a knihkupců. Opět je tu Euromedia Group, která nejenže disponuje vlastní distribucí, ale představuje vůbec největší knižní velkoobchod v Česku. Prostřednictvím skupiny Knižní

Holding je navíc propojena se sítí zhruba třiceti knihkupectví Luxor, obě společnosti spojuje také platforma Knižní klub, zaměřená na katalogový prodej knih. Významné místo mezi distribucemi patří Kosmasu, který zajišťuje výhradní distribuci nakladatelství Argo, Prostor nebo Torst a současně provozuje třetí nejnavštěvovanější internetové knihkupectví plus třicet pět kamenných. Stejný počet knihkupectví vlastní společnost Dobrovský. A vůbec nejširší síť disponuje Kanzelsberger, který má jen v Praze osm prodejen, v Brně pak dvě pod tradiční značkou Barvič a Novotný.

Podtrženo a sečteno, na českém knižním trhu je v současnosti pět velkých hráčů, kteří se dělí o většinu trhu. S výjimkou Albatrosu a Kanzelsbergeru, které se téměř výhradně zaměřují na vydávání knih (Albatros) nebo jejich maloobchodní prodej (Kanzelsberger), je pro ty ostatní typické, že budují byznys napříč knižním trhem, a tím získávají podstatnou konkurenční výhodu. Podle posledních známých čísel z roku 2019 vykazala Euromedia Group jako vůbec největší společnost na českém

↑ **Centrální sklad Knihobotu je nyní v Praze na Kolbenově**

knižním trhu obrát 1,65 miliardy korun, přičemž celkový obrát tohoto trhu byl 8,5 miliardy.

#### **Knihovna jako zátěž**

Trh s použitými knihami zůstával dlouho stranou nejen z ekonomických, ale také z kulturních důvodů. Ty ekonomické jsou zjevné — oproti tomu běžnému je to trh poměrně malý. Trik však spočívá v tom, že ekonomické důvody z velké míry závisejí na těch kulturních a právě kulturní klima se začíná měnit. Knižního trhu se pomalu začínají dotýkat širší změny související s nástupem nové generace spotřebitelů a zvyšujícím se důrazem na cirkulární ekonomiku.

Z výzkumů vyplývá několik zajímavých věcí. Například mladá generace nepřestává číst, mění se však její čtenářské návyky, a to i s ohledem na vztah k vlastnění knih. Zatímco dříve se budovaly domácí knihovny, které se zejména za socialismu stávaly významným znakem kulturního





kapitálu tam, kde obvykle chyběl ten ekonomický, nastupující generace má snad i s ohledem na jinou situaci na realitním trhu daleko volnější vztah k vlastnictví knih. A nejde jen o to, že knihovnu o tisíci svazcích dnes lze mít nahranou na jednom externím disku foliového formátu. Svou roli hraje i skutečnost, že během častého stěhování, spolubydlení nebo výjezdu do zahraničí se knihovna z chlouby stává zátěží.

Existuje zkrátka čím dál početnější skupina čtenářů, pro které je přirozené knihu přečíst a poslat dál. Autor tohoto článku to velmi dobře vnímá sám na sobě: zatímco dříve měl jako většina lidí z literárního světa tendenci svazky shromažďovat, obkládat jimi stěny a dělat dojem na návštěvy, dnes si nechává jen ty oblíbené, ke kterým se skutečně vrací, nebo ty, které potřebuje k práci. Všechny ostatní musí z domu, prostor je dnes cennější než předměty, které ho zaplňují.

Jestliže tu padlo, že trh s použitými knihami zůstával dlouho stranou zájmu, nemá to samozřejmě znamenat, že by v Česku neexistovaly knižní antikvariáty. Právě naopak,

je jich překvapivě mnoho — jen internetový vyhledávač Můj antikvariát jich sdružuje přes sto padesát, a to zdaleka neobsahuje všechny. Často v nich končí právě výše zmíněné knihovny předchozích generací, většina titulů tak pochází ze socialistické éry, menšina z období první republiky nebo z doby po roce 1989, i když s ubíhajícím časem se poměr mění ve prospěch novějších titulů.

Antikvariáty dlouho úspěšně ignorovaly nástup online prodeje, většina z nich se k němu odhodlala až ve chvíli, kdy by jinak nepřežily. Přesná data neexistují, ale dá se předpokládat, že tak jako se dnes prodá čím dál více nových knih v online knihkupectvích, prodávají se i ty použité víc a víc na internetu. Kromě již zmíněného vyhledávače Můj antikvariát stojí za zmínku zejména

↑ [Zkontrolovat, nafotit, nacenit, přidat na stránky, prodat](#)

Trh knih, kde si čtenáři prodávají knihy navzájem bez zprostředkovatele. Dle údajů na stránce je nyní aktivních závratných 880 000 nabídek a 326 000 poptávek.

Dá se říct, že ten, kdo nějakou knihu shání, má dnes široké možnosti, jak si ji vcelku pohodlně obstarat. Méně komfortní je však situace toho, kdo prodává. Buď musí knihy do antikvariátu sám odnést a tam sledovat, jak je někdo s mumláním skládá na pult, načež vyřkne konečnou a obvykle překvapivě nízkou částku. V případě větších knihoven se s majitelem antikvariátu lze domluvit, aby sám přijel a knihy vykoupil na místě, i v těchto případech se však



**Existuje skupina  
čtenářů, pro které  
je přirozené knihu  
přečíst a poslat dál**







cena určuje spíše s ohledem na kila nebo na metry. Tak či tak, individuální péče se dostává opravdu jen vzácným kusům, o kterých to prodejce i antikvář vědí, a i tam je potřeba počítat s tím, že výkupní cena málokdy přesáhne polovinu té prodejní. Pokud by se majitel knih rozhodl využít *peer to peer* prodeje, který nabízí zmíněný Trh knih, nemusí sice nikam nosit tašky, ale v případě, že se kniha prodá, nezbyvá mu než ji dát do obálky, nadepsat adresu a odnést na poštu. Ani jeden ze zmíněných modelů tak pro majitele knih není ideální.

### Boty v Knihobotu

Když člověk navštíví centrální provoz Knihobotu v Praze na Kolbenově ulici, mohl by si nejdříve myslet, že zde prodávají hlavně boty. Na stojanu jich visí desítky párů, dohromady určitě přes sto. „Ne,“ usmívá se jeden z majitelů Knihobotu Pavel Pekař, „to všechno jsou boty našich brigádníků. V současné době máme asi třicet zaměstnanců a kolem sto padesáti brigádníků, kteří střídavě pracují ve čtyř-, šesti- nebo osmi-hodinových směnách. Omlouvám

se, že vám ta čísla neříkám přesně, nestíhám je v hlavě aktualizovat, jak pořád rostou. Loni jsme prodali zhruba sto tisíc knih, letos to vypadá na půl milionu.“

Nepřekvapí, že pokud někdo prodá půl milionu knih ročně, musí mít vypracovaný systém, jak se něco takového dá udělat. Ale nejdřív trocha historie. Knihobot vznikl jako pokračování a současně nový začátek Antikvária, původně tradičního kamenného antikvariátu ze Zlína, který se však postupem času čím dál víc zaměřoval na online prodej a ze Zlína expandoval do Prahy. Zakladatelem Antikvária je Dominik Gazdoš, který k sobě přibral svého bratra Davida Gazdoše a rovněž ještě ve Zlíně se k nim přidal Pavel Pekař, tehdy student kulturní antropologie. „Nemusíte mi to věřit, ale ani teď pro mě není primární zisk. Roste nám to pod rukama, snažíme se to nějak zvládnout a zjistit, jaké to může mít limity. Dá se ročně prodat milion použitých knih? Dva miliony? Zároveň mě hrozně baví sledovat, co se tady děje a jací lidi k nám chodí na brigádu — je to jako nějaký kmen.“

↑ Majitelé Knihobotu Dominik Gazdoš, David Gazdoš a Pavel Pekař

Pekař odmítá, že by se raketový růst Knihobotu dal přičíst jednomu zlomovému momentu. Hlásí se spíše k filozofii postupných zlepšení, která se ve světě firemního řízení někdy nazývá *kaizen*. Jde o přístup, jenž stál za vzestupem japonské ekonomiky po druhé světové válce. Zjednodušeně řečeno, podle kaizenu není na prvním místě zisk, ale kvalita, díky níž se zisk dříve nebo později dostaví. Jedna věc však Knihobotu bezesporu pomohla, ostatně jako všem online prodejcům. Pandemie koronaviru přiměla zákazníky nakupovat z domova, v případě Knihobotu to však znamenalo něco víc: redesignovat celý systém nákupu a oceňování knih. „Předtím nám prodejci knihy buď sami nosili, nebo jsme za nimi vyjžděli. Bylo to v podstatě stejné jako v případě jiných antikvariátů. Ale během pandemie tohle nešlo, nehledě na to, že ani předtím už jsme to takhle nestíhali.“ A Pekař doplňuje ještě jeden podstatný moment: „Když navíc přijedete





k někomu domů, musíte ty knihy nacenit od oka. Majitelé antikvariátů vám samozřejmě řeknou, že ceny na trhu znají, ale ve skutečnosti nikdo nezná cenu každé konkrétní knihy a dochází k omylům.“

Takže výkup knih dnes v Knihobotu probíhá jinak. Prodejci stačí, aby nabízené knihy rozložil doma na podlaze a pořídil jednu fotografii mobilem. Tu do Knihobotu pošle a během dvaceti čtyř hodin dostane odpověď, zda o knihy mají, nebo nemají zájem. Pokud mají, Knihobot zařídí kurýra, který pro knihy přijede k prodejci domů, nebo je prodejce může odnést na nejbližší pobočku Zásilkovny. Jakmile knihy dorazí do Knihobotu, jsou během pár dní zpracovány, naceněny a objeví se na stránkách. Každý prodejce přitom má svůj vlastní účet a může pohodlně sledovat, za jakou cenu se kniha nabízí, zda si ji už někdo rezervoval nebo koupil. Denně takto v Knihobotu zpracují kolem dvou tisíc doručených knih a zhruba stejný počet prodají zákazníkům na druhé straně řetězce.

Zatímco mi to Pavel Pekař vysvětluje, vidím část toho procesu

přímo před sebou: v řadě zde stojí několik fotobudek, ve kterých se každá kniha standardizovaným způsobem nafotí a přiřadí se jí unikátní kód, díky němuž je dohledatelná ve skladu. „Zajímavé je,“ říká Pekař, „že osmdesát procent titulů se dnes naceňuje automaticky. Náš systém ví, za kolik se která kniha kdy prodala, dokáže se podívat, za kolik ji mají třeba na Kosmasu, pokud je to titul v distribuci, máme další dostupná data z internetu. Osobně už určujeme ceny jenom u zvláštních titulů.“ Zkoušíme společně do databáze zadat několik titulů z české prózy posledních let. V případě většiny titulů se na Knihobotu během posledních dvou let přeprodaly desítky kusů konkrétní knihy zhruba za dvě třetiny běžné prodejní ceny.

„Uvažujeme dokonce o tom, že bychom zákazníkům nabídli možnost nějak přispět přímo autorům, kteří z opětovného prodeje knih nic nemají,“ nastiňuje Pekař jednu z dalších, na českém trhu ojedinělých inovací, které zároveň ukazují, že v Knihobotu se o některých věcech přemýšlí jinak.

Zkontrolované, nafocené, naceněné a okódované knihy míří ve své

↑ Banánů by se tam vešlo ještě víc, ale i knih jsou tu desítky tisíc

virtuální podobě na stránky a fyzicky do skladu. Na dlouhých regálech jich tu v banánových krabicích leží zhruba sto padesát tisíc, třetina z nich během jednoho měsíce putuje k novým majitelům. „To je největší problém tohoto podnikání, jak udržet tu rovnováhu. Jsme totiž závislí na tom, kolik knih nám lidi sami nabídnou, nemůžeme si je prostě objednat. A zároveň stále zvyšujeme obrát, takže musíme nabírat nové lidi a pronajímat nové prostory. Do toho jsme teď ještě redesignovali stránky. Nejde to všechno uhlídat, řídíme se zatím přístupem *better done than perfect* a říkáme to i těm, které najímáme.“ Letmý pohled na stránky potvrzuje, že v Knihobotu hledají lidi na deset pracovních pozic a kontinuálně nabírají brigádníky. Jde o nerychleji rostoucího hráče na knižním trhu, který svým růstem knižní trh přesahuje a vedle velkých hráčů typu Alzy, Mallu, Rohlíku, Pilulky nebo Zásilkovny teď usiluje o cenu českého internetu Křišťálová lupa.



## Polovina trhu

„Vlastně nevím, jakou máme u lidí z literárního prostředí pověst,“ utrousil Pavel Pekař hned na začátku. Nedůvěra literárního prostředí vůči lidem, kteří přicházejí s něčím novým, ať jsou to vlogeréři na YouTube, knižní influenceři na Instagramu nebo třeba právě lidé, kteří o knihách z druhé ruky nepřemýšlejí jako o „kouscích z antikvariátu“, ale v kontextu cirkulární ekonomiky, je dobře známá. Literární prostředí, na první pohled nonkonformní, ale při bližším pohledu často dost konzervativní, jako by si hodlalo ponechat obě výtky současně: mladá generace

ztrácí schopnost soustředit se a čist umělecký text a mimoto se při výběru knih řídí pochybnými radami nebo je vůbec kupuje kdovíkdě. Ve skutečnosti jde jen o přirozené proměny čtenářského habitu, které určité možnosti uzavírají, ale jiné doširoka otevírají. Aktuální nedostatek papíru a jeho stoupající ceny koneckonců naznačují, že jednou možná budeme za pohodlnou možnost vracet knihy do oběhu ještě daleko radši, než jsme teď.

Čísla ukazují, že Knihobotu se za tři roky existence podařilo obsadit zhruba polovinu trhu s použitými knihami. Těch se v Česku ročně prodá zhruba milion. Bohužel neexistuje spolehlivé číslo všech prodaných knih

ročně, odhady však hovoří o zhruba třiceti milionech kusů. Z toho vyplývá, že na českém knižním trhu se objevil nový významný hráč. Vzhledem k tomu, jak nenápadně se to stalo a jaký přístup jeho původně zlinští majitelé razí ve firmě směrem dovnitř, lze snad doufat, že Knihobot ani navenek nebude jen velkým tržištěm knih. Český knižní trh potřebuje někoho, kdo na rozdíl od většiny současných velkých hráčů na trhu dbá na společenskou odpovědnost, environmentální kontext podnikání či na to, aby působil konstruktivně v celém oboru.

**Autor je editor *Hosta* a spisovatel.**



Vasil Stanko, *Aleš Březina, hudební skladatel*, 2019





# Titan

Šimon Šafránek



Cadillacová láska, krvelačná nenávisť i hasičský techno bál. To je *Titan*, svěží a měňavá novinka francouzské režisérky Julie Ducournauové. *Titan* zvítězil na letošním festival v Cannes a momentálně je k vidění i v českých kinech.

Malá Alexia zlobí na zadním sedadle osobního auta. Zatímco tatínek v podání režiséra Bertranda Bonella ladí rádio, Alexia si notuje s túrováním motorů. A pak už jenom stačí odepnout si pás a zmanipulovat tátu do zkratového jednání. Alexia skončí s titanovou destičkou do spánku. Vášně pro auta neopouští Alexii ani v dospělosti, kdy ji strhujícím způsobem ztvárňuje debutující Agathe Rousselle. Alexia vyzývá tančí na fetišistickém autosalonu, po práci obcuje s obřím cadillacem. Zato s lidskými nápadníky se Alexia neshodne — taková setkání naopak končí erupcemi násilí, za jejichž režii by se nemusel stydět ani Quentin Tarantino. Po frenetickém prvním jednání se nicméně Alexia ocitá v úzkých — vršíci se mrtvá těla zkrátka přitahují pozornost policie. Alexia se převléká za chlapce a nachází záchranu v šéfovi hasičárny Vincentovi (Vincent Lindon), jenž v Alexii vidí svého dávno ztraceného syna. Ona sama ovšem čím dál víc trpí, když se snaží maskovat svou skutečnou identitu.

Režisérka Julia Ducournauová si řekla o světovou pozornost už svým debutem, hravým hororem *Raw*. Vyprávěl o Justine, vegetariánské studentce veteriny. Spolužáci ji donutí pozřít syrové

maso. Možná je to šokem a možná prostou chutí lepkavé krve, ale Justine se od klíčového okamžiku začne bouřlivě měnit. „Fantazíruru o svém těle,“ řekla mi tehdy Julia Ducournauová na festivale v Cannes, kde měl *Raw* premiéru. „Co se v něm skrývá? Když ho najednou nedokážu ovládat, měním se i jako člověk? Protože do jaké míry mě formuje mysl a do jaké tělo?“

Mladá autorka o sobě hrdě prohlašovala, že ji inspiroují mutační horory Davida Cronenberga i hraniční snímky Davida Lynche. Možná proto, že vyrůstala v doktorské rodině a odmala ji fascinovaly noční můry. Každopádně v *Titanu* opět vyznává obdiv Cronenbergovi i Lynchovi a znovu se věnuje vnitřním i vnějším proměnám těla. Zároveň také posouvá své vypravěčské i filmařské hranice na novou úroveň, protože *Titan* není žádný obyčejný trik. Film začíná jako cronenbergovský horor typu *Crash*, aby v polovině zmutoval v srdceryvné rodinné drama mezi otcem a synem, ozvláštňené Alexiinou skrytou identitou. Režisérka ji používá k vrstevnatému zkoumání mužského světa; Alexia přihlíží momentům, kdy stárnoucí Vincent do sebe pere injekce, aby získal ztracenou sílu, a přitom balancuje na hraně života a smrti. A pak jsou tu scény s hasičskými kolegy, s vrstevníky — poznává jejich přátelství, a nakonec k němu i sama dostává

pozvánku. Může ji ale přijmout, aniž by se prozradila?

*Titan* měl premiéru na letošním festivalu v Cannes. Přes noc si vydobyl pověst nejšokantnějšího filmu roku, navíc celý festival vyhrál. Režisérce se povedlo navázat na provokativní notu svého debutu, aktuální genderovou fluidnost navíc řeší z překvapivé perspektivy. Strefila se skvěle s obsazením, kdy neokoukanou, zapálenou tvář Agathe Rousselleové, již objevila na Instagramu, staví do kontrastu s hereckou legendou. Vždyt šedesátník Vincent Lindon zušlechťuje své řemeslo od osmdesátých let a za sociální drama *Zákon trhu* (2015) vyhrál hereckou cenu v Cannes i Césara. Na francouzských národních cenách má potom pět dalších nominací.

Julia Ducournauová v *Titanu* skvěle pracuje obrazem, kde tíhne k extrémním světelným náladám — ostrým neonům, potemnělým pokojům, oslnivému ohni i studené záchodové estetice. K tomu připočtete brilantní soundtrack, kde vedle sebe najde místo striktní kytarovka The Kills i elektronická melancholie Future Islands, jež na rtech obecnstva vykouzlí úsměv v těch nejméně očekávaných momentech.

To vše jinými slovy: *Titan* je film roku. Zábavný, odvážný, niterně humanistický.

**Autor je režisér a filmový publicista.**





# Monika Omerzu Midriaková

Martin E. Kyšperský



Písnička „Dobrá noc“ začíná velmi podobně jako znělka seriálu *Stranger Things*. Je v tom ten retro pocit, kdy vás bublající klávesy posadí na ocas a odnesou do země dětských dobrodružství. Neznám moc lidí své generace, kteří by vzadu v hlavě neměli zaseknutý drápek melodie z *Nekonečného příběhu*. Monika Omerzu Midriaková zpívá o něčem, co na to pěkně navazuje. Jako holka snila, že se půjde brzo ráno toulat do zahrady a vrátí se, aniž by si toho rodiče všimli. Musela by překonat pohodlí a možná i strach. Navíc by bylo třeba se obout, přehodit přes sebe svetr, sejít schody, procupitát sklepem nebo prádelnou a cítit nejistotu z toho, co na zahradě bude. Tehdy to neuskutečnila a teď, když už může, se to nestane, protože najednou nemá potřebu. Když ale poslouchám její tvorbu, mám dojem, že to přece jen dělá. Jen se nemusí obouvat. Stačí jí zápisník, klávesy a puštěný počítač.

V roce 2014 vydala skupina Monikino kino desku *Prázdniny*. Šlo o Moničino společné dílo s hudebníkem Petrem Markem. Byl jejím průvodcem ve světě elektroniky a aranžování, ačkoli skladby psala spíše ona a texty on. Hudbu aranžovali dohromady, což je na náladě desky znát: Petr přinesl svoje typické minimalistické figury a melodie znějící napůl legračně a napůl tajemně. Když se to spolu s kytarovými vyhrávkami *à la* The Cure a velmi jednoduchými rytmy promíchalo a protřepalo, vyšla z toho deska, kterou si můžete pustit před spaním i na cestě autem. Nejdůležitější ale

byl Moničin hlas: bezprostřední a bez manýr, hlas, který pomalu rozplétá příběh a posluchače poklidně provádí písničkami. Album vyšlo na labelu Slnko Records, a pokud se pamatuju, dost se o něm mluvilo. Petr mi zároveň vyprávěl o paradoxu, když s Monikino kino dělal předkapelu Midi lidem (tedy v jeho případě sám sobě) a z publika cítil netrpělivost, neboť hudba dvojice byla na velké pódium příliš introvertní a tichá.

V roce 2018 složila Monika se Šimonem Holým hudbu k snímku *Všechno bude*. Ten film je vynikající a trošku zlomyslně potouchlý. Je to znát i na nahrávce. Chvilí posloucháte něco jako pochod vojáků na královském dvoře. Do toho se ozývají toporné melodie dechových nástrojů. Nevíte, co je naživo a co z kláves, ale rozhodně to zní dráždivě synteticky a levně. Pak se nálada zlomí a jste na diskotéce, pořádně to tepe, ozývají se až depešácké figury. V dalším tracku zase někdo jen natáhl hračku na klíček. Nakonec dojde i na plochu s rozlitymi akordy, nad níž se vlní Moničin hlas. Všechna ta podivnost ale s filmem funguje v těsném sepětí. V letošním roce měl premiéru snímek *Atlas ptáků*, pro který už hudbu napsala Monika sama. Soundtrack otevírá zneklidňující téma, v němž se klepe obráceným smyčcem na struny, což opravdu zní jako cvakání ptačích drápů po okenním parapetu. Celý doprovod je tentokrát pojatý soustředěněji, žánrově se tu tolik neskáče.



Větší část stopáže má orchestrální náladu a zní až zlověstně. Nutno ale zmínit, že hlavní hrdina filmu je v tak tíživé situaci, že to dává smysl. Strádání dvou basových tónů maličko připomene slavný motiv z filmu *Čelisti*. Pamatuju si, že jsem byl touto pasáží v *Atlasu ptáků* nadšen.

Nejdůležitější věc jsem si však nechal na konec. Je jím písničkový sólo debut *Leto s Monikou*. Tentokrát si Midriaková všechny skladby napsala sama. Jde sice o křehké aranže, ale v žádném případě to není unylé. Rytmy pulzují tence, ale jsou sexy, vrství se, a jestli si u této desky třeba budete na pánvičce smažit jídlo, rovnou si i zatančíte: v jedné ruce vařečku, ve druhé sáček s kořením. To je myslím i něco, co se k nahrávce přímo hodí. Poslouchám zpěv obalený snivými náladami a mám dojem, že mě někdo pozval k sobě domů a vypráví mi beze spěchu o své babičce i o tom, jak je fajn nezapomenout dávat těm okolo sebe lásku a pozornost. O klukovi, co se pořád nemůže zbavit duchů minulosti, o ztrátách, které nejsou tak vážné, o plynutí času. A taky o tom, že když se vám někdo začne líbit a zakoukáte se, je to prostě fajn a je dobré si to užít.

Často se k desce *Leto s Monikou* vracím. Všechna ta bezelstnost a hravost, ta inspirativní vzdušnost a radost se mi líbí. A kdybych zapomněl, že som úplně fajn a že sa nemám stresovať, pustím si ji a budu to zase vědět.

**Autor je frontman skupiny Květy.**



**Politika v divadle a divadlem**

# **Ovčáčci, truhláři, elity, vlastníci, svědci...**



**Marek Lollok**

**Řekne-li se divadlo a politika, můžeme v zásadě uvažovat o dvou krajních názorech. První hájí svébytnost umění, které nechce obětovat žádným „vedlejším“, byť bohulibým cílům, a tím pádem jakoukoli politiku na půdě divadla odmítá, zatímco druhý tvrdí, že každé divadlo je ze své podstaty politické, protože vzniká v určité společnosti (*polis*), jejíž situaci chtě nechtě nějak odráží. Obě pojetí jsou relevantní, neboť — jak dokládají divadelní dějiny — ve své vyhrocenosti mohou generovat docela produktivní umělecký program.**





Rovněž sousloví politické divadlo, třebaže v našem prostředí zavedené a poměrně frekventované, může vést ke sporům: příčinou je — kromě jiného — enormní šíře pojmu politika, spojeného s širokou škálou jevů od problematiky společenského zřízení a řízení přes veřejnou správu a roli občanské společnosti až po otázky relativně specializované, například ekonomické, lidskoprávní, ekologické a další.

Od dob Erwina Piscatora, který od dvacátých let dvacátého století etabloval politické divadlo v moderním slova smyslu, respektive od časů levicově angažované meziválečné avantgardy je zřejmé, že v tomto případě nejde jen o obsah. Politická totiž v divadle nebývají jen témata, ale i jisté inscenační přístupy, metody a formy. Skutečnost, že divadlo samo se může stát politickým prostorem, svého druhu arénou, v níž nejenže zaznívají různé názory, ale mnohdy se rovnou odehrávají zásadní — byť často jen simulované — politické konfrontace a souboje, je koneckonců výhodnou výchozí podmínkou.

Není pochyb o tom, že politické divadlo coby jeden z proudů divadla v posledních letech nabývá na významu, a to jak v zahraničí (hlavně v anglo-americkém prostředí), tak i u nás. Mnohé z projektů tohoto typu se v uplynulých několika letech setkaly s oceněním kritiky a/nebo

diváků, přičemž některé dokonce hranice divadla výrazně překročily.

#### Satirický kabaret aneb Zeman a kol.

K nejpoulnější patřila inscenace *Ovčáček čtveráček* Městského divadla Zlín z roku 2016. Na mušku si brala nejen prezidentova — v té době mediálně velmi exponovaného — mluvčího Jiřího Ovčáčka, ale i mnoho dalších osobností a událostí souvisejících s Hradem. V podání zlínských herců (přesněji řečeno sekce říkající si Pia Fraus) tento „nekorektní kabaret“, jak zněl podtitul, zesměšňoval například kontroverze spojené s dalajlámovou návštěvou České republiky, prezidentův vřelý vztah k Číně, udělování státních vyznamenání (zejména tehdejší aféry Brady), vystupování protokoláře Forejta či táhnoucí se kauzu Peroutka. Kritika prezidenta a jeho svity se přitom ukázala jako mimořádně nosná a divácky žádaná, a to i ve značně syrovém, záměrně necizelovaném tvaru (herci i při reprízách měli v rukou textové opory, scénické vybavení bylo úsporné, volně komponované jednoduché scénky střídala písňová čísla a podobně). Besídkový ráz byl zachován až do derniéry, streamované s rekordní sledovaností do takřka sedmdesáti kin. Silná medializace, odrážející mimo jiné značnou poptávku

↑ Marek Příkazský jako prezidentův mluvčí a Zdeněk Julina jako Andrej Babiš

po tomto typu satiry, přitom provázela *Ovčáčka čtveráčka* od samého počátku: inscenace se vícekrát „přelila“ do různých médií a kontextů, takže poměrně rychle získala celorepublikový vřelý hlas (viz statistické přístupy k záznamu rozhovoru Marka Příkazského v roli mluvčího s Janem Krausem v jeho talk show). Hra, připravená paradoxně nikoli nezávislým, ale z veřejných zdrojů subvencovaným divadlem (být na jeho studiové scéně), se tak směle mohla srovnávat s legendární Čtvrtníčkovou inscenací *Ivánku, kamaráde, můžeš mluvit?*, reagující vcelku obdobným způsobem o více než deset let dříve na korupční skandál v českém fotbalu.

Na veřejné vystupování a projevy prvního muže státu byla zaměřena rovněž o dva roky starší satira režiséra Tomáše Svobody a Ondřeje Formánka *Miloš Ubu aneb... málem králem*, respektive *Miloš Ubu II aneb Bude líp, ne?* z let 2013 a 2014. Obdobně jako u *Ovčáčka* zde nešlo primárně o to odhalit nějaké nové pravdy o Zemanovi a dalších zobrazených politicích (Václav Klaus, Jiří Rusnok, Jana Nečasová/Nagyová, Petr Nečas, Miroslav Šlouf, Andrej Babiš, Tomio



Okamura a další), ale opět hlavně pobavit publikum zkarikováním jejich nejvýraznějších rysů a nejkontroverznějších kroků. (Některé reálie z české politiky, jak lze vytušit, nebylo nutno příliš přibarvovat...) Podobně jako u *Ověčáka* poskytla inscenační klíč absurdní dramatika: zatímco ve Zlíně mluvčího přirovnávali k Havlovi améboidnímu Hugu Pludkovi, ve Svobodově podání byl Zeman ztotožněn s Jarryovým otcem Ubu. Akcentovala se zejména jeho přízvučnost, vulgarita a autoritářské sklony. Třebaže se první i druhý díl *Miloše Ubu* rovněž těšily diváckému zájmu — byly například uvedeny na několika zájezdech —, pozdější reprízy, jak už to tak bývá u satirických pořadů, které nejsou aktualizovány před každým jednotlivým večerem, přece jen začaly ztrácet na síle. Největší rozruch tak *Miloš Ubu* vzbudil hned na začátku, při premiéře prvního dílu. Šlo o to, že tato produkce, realizovaná Divadlem pod Palmovkou, se — kvůli technickým potížím způsobeným povodní — uskutečnila ve foyeru Nové scény Národního divadla, načež se na vedení divadla snesl přívál stížností dovolávajících se účty k hlavě státu i k prostorám zlaté kapličky. Celý humbuk vyhlášenou inscenací samozřejmě ještě více zviditelnil (viz například reportáž v pořadu *168 hodin* ze 17. listopadu 2013), nicméně spíše než o hře samé se diskutovalo o jejím vztahu k místu uvádění; nakonec bylo její provozování skutečně přesunuto do Divadla La Fabrika, údajně čistě z technických důvodů...

#### Metadramatický Zábranský aneb (znovu) Zeman a sociální bubliny

Navzdory širokému diváckému zásahu a mediálnímu zájmu zmíněné (a *de facto* ani jiné) satiry hlubší společenskou debatu nerozproudily.

Koneckonců to ani nebylo jejich ambicí. Se svými recipiency se takřkajíc vezly na stejné vlně: v jejich negativním mínění o Zemanovi a politice vůbec je spíše utvrzovaly, než že by jejich názory nějak třibily. Naopak ti, kteří s kritikou představitelů státu nesohlasili, do divadla prostě nechodili, nanejvýš psali aktérům či provozovatelům divadel dopisy. To však nijak nepochybně očistnou a zároveň jaksi „stmelující“ funkci těchto her.

Jiným případem je inscenace textu Davida Zábranského *Herec a truhlář Majer mluví o stavu své domoviny*, připravená ve Studiu Hrdinů v roce 2016. Hra, již Zábranský ve spolupráci s režisérkou Kamilou Polívkovou napsal na tělo protagonistovi Stanislavu Majerovi, se stala divadelní událostí, když vyprovokovala nebývalé množství reakcí a polemik. O *Truhláři Majerovi* se kromě divadelních a kulturních periodik (Majer za svůj výkon dostal Cenu divadelní kritiky) a televizních a rozhlasových pořadů v širších společenských kontextech diskutovalo například v *A2* či *Deníku Referendum*; vášnivé debaty proběhly také na sociálních sítích.

I v této inscenaci, koncipované na způsob esejistického divadla, byl jedním z hlavních „problémů“ prezident Zeman, ovšem s tím rozdílem, že drsné kritice nebyl podrobován on, nýbrž jeho oponenti. Kouzlo spočívalo ve zvrstvení inscenace: Zábranský se totiž Zemana, údajně reprezentujícího nekulturní lid, ve svém monodramatu zastával, zatímco inscenátoři se vůči tomu vymezovali — což ovšem autor v textu vtipně předpokládal. Na scéně se tak zajímavě (často v rámci jediné věty) prolínaly či subtilně rozehrávaly různé subjekty, průběžně mezi sebou zápasící o převahu. Zpráva o domovině (tj. o současné české společnosti), kterou v bernhardovské dlouhých monologiích „herec a truhlář Majer“ podával, se tak pozoruhodně

dialogizovala a cyklila. V mnoha pasážích byla záměrně ambivalentní, takže nebylo snadné (ba možné) rozeznat, co z ní je míněno vážně a co ironicky. Zábranského (zdanlivě) paradoxní myšlení této modulaci nahrávalo; Majer například tvrdil, že

*[...] současní domácí umělci a kulturní lidé Zemanem jednoduše pohrdají, rozhodně všichni experimentující a domněle hlubocí umělci a kulturní lidé, což je podle mě nelidské, nekulturní a neumělecké, protože umělce a kulturního člověka dělá umělcem a kulturním člověkem pochopení, přesněji řečeno vášnivě zaobírání se čili uchopování, chápání. Lid, který Zemana chápat nemusí, Zemana podle všeho a podle průzkumů veřejného mínění chápe, přestože si může dovolit Zemana nechápat, umělec a kulturní člověk však, pokud jest skutečným umělcem a kulturním člověkem, si to dovolit nemůže.*

Třebaže už inscenace není na repertoáru divadla, ve veřejném prostoru je stále přítomná v záznamu z roku 2020, jenž je s možností diskutovat umístěn ve volně dostupném televizním archivu. Předtím se příznivci a odpůrci pomyslně utkali například v anketě uspořádané časopisem *Svět a divadlo* (6/2016): někteří se sice vymezovali vůči údajně prvoplánovému, „binárnímu“ přístupu autora (Josef Chuchma dokonce označil dílo za „pofidérní“ a „narcistní“), převládá však názor, který vyzdvihl přidanou hodnotu inscenace: „V *Truhláři Majerovi* [...] se naopak vede na jevišti politická diskuse, a to prostředky výsostně divadelními: zjednodušeně řečeno, proti autorovým slovům stojí způsob, jakým jsou pronášena“ (Vladimír Mikulka). Barbora Etlíková přitom upozornila na společenský rozměr této hry:

*Pokud se na ni dívám jako na dílo, které ani tak necílí na diváka jako na individualitu, ale spíše na publikum-společenství, pak se zde nabízí nový úhel pohledu. Dílo inspiruje dosud neobvyklý, otevřený způsob společenské komunikace. Vnímat ho tak má ale smysl jedině*

**Největší rozruch tak  
Miloš Ubu vzbudil  
hned na začátku, při  
premiéře prvního dílu**





*ve chvíli, kdy se na něj do Studia Hrdinů přichází podívat široké spektrum diváků.*

Svým vyjádřením tak zároveň připomněla nebezpečí číhající potenciálně na všechny inscenátory: jejich úsilí změnit smýšlení a chování lidí se totiž fatálně může minout účinkem prostě proto, že se obrací na své (tj. sobě nakloněné a názorově spřízněné) publikum. Třebaže *Truhlář Majer* přece jen pobídl k diferencovanějšímu myšlení o polarizaci české společnosti než například *Ovčáček čtveráček* a s nebývalou razancí mířil do vlastních (uměleckých) řad, i on byl, přinejmenším s diváky Studia Hrdinů, poměrně konformní.

#### **Havelkova dokudramata a dokuinscenace aneb Jací jsme (byli)**

K formám politického či přinejmenším společensky angažovaného divadla se ve svých pracích často uchyluje Jiří Havelka. Dramatik a režisér, který v posledních letech různými způsoby testuje možnosti takzvaného dokumentárního divadla, o společenský přesah usiluje v souvislosti s náměty historickými i ryze současnými.

Do širšího povědomí se zapsal oceňovanou satiricko-alegorickou filmovou komedií *Vlastníci* (2019), původně inscenovanou divadlem VOSTO5 pod názvem *Společenstvo vlastníků* (2017; o popularitě Havelkova dramatu svědčí, že je v současnosti na repertoáru hned pěti profesionálních divadel). Jestliže se v této hře prezentovaly spíše obecné lidské typy a jejich nešvary, v dramatu *Elity* (2017), napsaném speciálně pro Slovenské národní divadlo, byl už autor adresnější. Svou dokufikci, v níž se zabýval charakterem (ba hlubší psychologii) politických a byznysových pragmatiků vyšvihnuvších se nahoru na sklonku minulého režimu a profitujících i po sametové revoluci, založil na podrobném studiu materiálů z archivů Státní bezpečnosti. Reálné předobrazy jsou přitom snadno identifikovatelné: hlavní postavou je podnikatel a politik, někdejší spolupracovník Státní bezpečnosti Andrej, objevují se i další povědomá jména jako Alojz, Vojtěch a podobně. (V české verzi, inscenované poprvé Jihočeským divadlem, byla některá jména související s ryze slovenskými poměry pozměněna.) Na Slovensku, kde Havelka hru sám režíroval, vyvolaly *Elity*, uvedené s výmluvným podtitulem *Minulost*

↑ **Truhlář Stanislav Majer  
v inscenaci Studia Hrdinů**

*je před námi*, mohutnější odezvu než u nás. Názory byly dost protichůdné, od hlasů oceňujících odvahu pojmenovávat případy kolaborace za minulého režimu a demaskovat i následné převlékání kabátů přes subtilnější výtky stran údajného zjednodušení druhdy složitých poměrů až po silné protesty proti nebývalé „přímočarosti“ hry (ta byla mimo jiné patrná i v paratextech — například v divadelním programu byly otištěny kopie podepsaných „vázacích aktů“ Státní bezpečnosti s plnými jmény a podpisy).

Další fasetou Havelkova uměleckého aktivismu jsou dokumentární, na kolektivní paměť zaměřené autorské projekty, z nichž mediálně nejreflektovanějšími se staly zřejmě *Dechovka* (2013) a *Očitý svědek* (2021). Shodně pojednávaly o konkrétních historických událostech — tragických incidentech, jež se odehrály na konci druhé světové války. V prvním případě jde o brutální zavraždění skupiny místních Němců v obci Dobronín na Jihlavsku, ve druhém o masakr zhruba dvou set šedesáti





repatriovaných karpatských Němců, Maďarů a Slováků nedaleko Lovčic na Přerovsku, z něhož se zodpovídali českoslovenští vojáci. Spíše než by ukazovaly na (ostatně známé) viníky těchto vražd, osvětlují hry účast „obyčejných“ lidí na zmíněných zločinech, ať už šlo o aktivní spolupachatelství, či „jen“ o tiché přihlížení. Kromě zkoumání myšlení a motivace jedinců vržených do takovýchto extrémních podmínek se zde věnuje pozornost zpětnému hodnocení vlastního jednání — proto Havelka obligátně pracuje alespoň se dvěma časovými rovinami, využívá množství autentických materiálů (zejména protokolárních zápisů, vzpomínek pamětníků a podobně), případně dalších metod takzvaného tribunal dramatu.

Zajímavé jsou také inscenační okolnosti obou titulů: *Dechovka* vznikla jako jednorázový participativní projekt, realizovaný na způsob obecní schůze doslova mezi stoly hospodského sálu; projekt měl mít omezenou dobu trvání. Obrovský divácký ohlas si však vyžádal další reprízy včetně pořízení videozáznamu, jehož umístění na webových stránkách divadla návštěvnost živých představení této stále uváděné hry kupodivu nijak neohrožuje. *Očitý svědek* byl zase připravován

jako regulérní inscenace Národního divadla, ale kvůli pandemii se jej tvůrci rozhodli dokončit ve formě inscenovaného, na minimalistických hereckých projevech založeného filmového dokumentu. Inscenátoři (a jejich marketing) přitom využili jednu z možností, jak společenskou rezonanci tohoto typu divadla ještě umocnit: připravili totiž a po zakoupení virtuální vstupenky divákům na stránkách divadla zpřístupňují četné doprovodné materiály, jako například dobové fotografie, faksimile, kompletní protokoly svědků dané události, ale i detailní explikaci svých záměrů a podobně. Dílo samo tak můžeme chápat jako jednu z bran k tématu, o němž lze zjišťovat podrobnosti i jinak.

Kromě toho se Havelka, vyznávající princip kolektivní tvorby, zabývá ryze současnými problémy, jako například rasismem (viz stand-up *Gádžové jdou do nebe* inscenovaný v roce 2020 v Divadle Husa na provázku) nebo okolnostmi a konsekvencemi vraždy bývalého agenta ruských tajných služeb Litviněnka (inscenace *Vražda krále Gonzaga* z roku 2017 v Dejvickém divadle). Příležitostně také spolupracuje na různých dalších divadelně-dokumentárních a edukativních projektech, například

↑ Martin Myšička ve *Vraždě krále Gonzaga*

na třetím dílu triptychu *Sametové simulace*, připraveném v Národním divadle ve spolupráci s VOSTO5 k třicátému výročí sametové revoluce. Ve „své“ části nazvané *Kabinet Havelka* s herci Národního divadla a VOSTO5 formou na pomezí scénického čtení a happeningu rekonstruoval více než tříhodinové vyjednávání mezi zástupci tehdejšího Občanského fóra v čele s Václavem Havlem a komunistické moci v čele s předsedou vlády Ladislavem Adamcem (i v tomto případě je plný záznam k dispozici v internetovém archivu České televize). Třebaže jsou tyto inscenace ve svých vyznáních nakonec afirmativnější, než by se čekalo, Havelka v nich nerezignuje na snahu názorově působit na své diváky, stejně jako prostřednictvím konkrétního zkoumat obecné. Jak napsala Pavlína Hořejšová v recenzi pro *Svět a divadlo* (2/2018) o jedné z nich, „nejde tu jen o pouhou dokumentární rekonstrukci události [...], ale i o ukázkou toho, jak je na všechny informace, které jsou nám v dnešním světě zprostředkovávány, potřeba pohlížet také jako na divadlo“.



## Theatron politikon

Při našem průletu nad světem českého politického divadla jsme nevyhnutelně zahlédli jen špičku ledovce. Vybrali jsme pouze některá díla, a tak — pokud by bylo víc místa — by se slušelo doplnit mnohé další fenomény: namátkou například tvorbu dramatika Romana Sikory, ohlas hry Pavla Kohouta *Vítězný únor*, Březinovy opery o páteru Toufarovi a politickém procesu proti Miladě Horákové, vlnu protiputinovských inscenací či nové satirické online seriály z doby korony (například *Volá Blaník — Hovory z hory* v podání herců Divadla Husa na provázku a další). Ještě je však nutno připomenout, že apelativním uměleckým gestem nemusí být jen konkrétní divadelní inscenace či performance, ale i dlouhodobější projekt. Politicky „příznakovou“ se totiž může stát celá dramaturgie daného divadla (popřípadě festivalu). Někdy se dokonce propojuje vlastní scénická tvorba s širší kontextualizací a reflexí.

Touto cestou jdou často divadla komunitního typu, kombinující lokální specifika s globálním (a také interdisciplinárním) myšlením. Jako příklad takové koncepce uveďme poslední sezony brněnského HaDivadla (pod vedením uměleckého šéfa Ivana Buraje), podnikajícího sondy do zásadních politicko-ekonomicko-environmentálních problémů dnešní doby (aktuální sezona nese název *Nerůst*, dříve například *Zdroj*, *Práce*, *My a oni* a podobně). O těchto otázkách se nepojednává jen na scéně (viz například Burajem režírovaná hra *Naši — Studie rozhovoru o klimatické krizi* z roku 2020), ale i na pravidelných lektorských úvodech, diskusích po představeních, tematických veřejných debatách a podobně; nadto o nich píše i mezioborově zaměřený časopis *Cedit*, který od roku 2019 vydává třikrát ročně domácí Centrum experimentálního divadla.

Obdobnou dramaturgii, ovšem s relativně slabší marketingovou podporou, má rovněž nezávislé brněnské divadlo Feste v čele se svým

zakladatelem Jiřím Honzírkem. V publicisticko-esejistických tvarech se orientuje na mimomainstreamová či tabuizovaná témata, jako jsou Němci a Židé (nejen) v Brně, referendum o přesunu zdejšího vlakového nádraží, terorismus, xenofobie, gender, problémy etnicity, zadluženosti a exekucí a podobně. Názorově vyhraněná komorní scéna bez stálého souboru má kvantitativně poněkud omezený dosah (výjimkou nejsou produkce pro přibližně dvacet diváků), o to víc se však soustředí na hlubší zainteresování diváka, na jeho občanskou aktivizaci.

Jak je patrné, současné politické divadlo je živé a nabývá mnoha podob. Bohužel jeho reflexe je pouze zřídka komplexnější a jen výjimečně se odehrává mimo umělecké divadelní kruhy. Škoda, hozených rukavic je dost — snad je političtí komentátoři, sociologové, historici, právníci, ekologové či třeba rovnou politici budou přece jen zvedat častěji než doposud...

**Autor je učitel a literární kritik.**

19. 11. 17.30

Eliška Králová,  
Štěpán Kučera & Karel Pazdera,  
Stanislav Komárek.

kino+ Varšava

20. 11. 17.30

Jáchym, Tomáš Rezníček,  
Petr Pazdera Payne.

*literární pozdravy*

17.

ročník malého festivalu autorských čtení v Liberci



Festival se koná za spolupřátelství SRSPŠ při Gymnáziu F. X. Šaldy a podpory Podještědského knižkupectví, ve spolupráci s kinem\* Varšava a festivalem Den poezie.

[www.literarnipozdravy.estranky.cz](http://www.literarnipozdravy.estranky.cz)

[www.denpoezie.cz](http://www.denpoezie.cz)

Změna programu vyhrazena.



Vasil Stanko, *Ian Švankmajer, výtvarník, režisér a scénograf*, 2011



Vasil Stanko, *Miroslav Pošvic, grafik a výtvarník*, 2018





• • •

Prostorem se rozpíná věčná reklama vesmíru  
na vesmír  
Nekonečno hrozivě vyplňuje všechny jeho kouty  
zalézá do mezer, vtéká do proláklín a kráterů.  
Polyká časoprostor, čímž ho rodí, vesnice míru  
mává rudým praporem nezbadatelné  
rozpínavé revoluce.  
Galaxie dbají svých iks, hvězdokupy  
mlhoviny, supernovy spoléhají na bájnou básnivost  
svých pojmenování.  
Mnohé světy nevšimavě proplouvají kolem sebe  
některé se netečně ohlédnou přes rameno.  
Bez ptaní ptáci planet poletují.  
Universum vyhlíží změnu, temná je hmota hmot.  
Hvězdy se srážejí uprostřed svých záměrů v mohutných  
výbuších  
černé díry zejí.  
Zemička, zanedbatelně malá  
vykonává nedobrovolné otočky  
nikým neviděné.  
Podřízený Měsíc mlčí.  
Roční období se nějak střídají.  
Kdykoli přicházíš do mé mysli  
vzněcuje se mi nastydlé srdce. Rychleji.  
Jaká je tu atmosféra? přijde tuleň, had a jasan na novou  
planetu a ptá se.

#### Vzteklina (Adamovi)

Oknem věznice cáká svoboda  
prosmýkne se mřížemi a šplíchá na  
prázdný chodník  
jako mrtvé nevinné sperma  
*Petr K. (44) uhořel ve své cele na Borech  
kuřák, lůžko se vznítilo od nedopalku  
(jeho matrace nebyla ohořelá  
a nohu měl připoutanou k pryčně)*  
Je vedro, vzduch se chvěje  
léto se symbolem zmrzliny na prsou  
doráží jako vzteklý pinč  
*způsobem transportu zakázaného  
do věznice  
jsou tělní dutiny trestanců*  
vymlčel jsi mi do ucha díru  
rozkvétají v ní obětní ohně  
— smetanky lékařské  
ty se uchytí i v betonové spáře na dvoře  
*nejsou to cely, ale ložnice  
tady se vězni připravují na těžký život na svobodě*  
poptávka po pracujících vězních převyšuje  
naši nabídku  
Ty ses tu správil!  
Ano, Vládu D. tady spravili  
*Házení tenisáků s drogami se vedení věznice snaží  
zabránit natažením neprůhledných plachet*  
svaly potahujeme černými výjevy  
přes sukno obrázků napínáme tílka  
*přítelkyně jde sedět  
— poslala mi  
v propisce 83 mg pervitinu a  
v sadě fixů 67 mg heroinu  
protože rád kreslím*  
překrásné drátěné instalace  
na samém vrcholku  
zdi  
tvoří součást stálé  
symetrické expozice  
*Jakou značku telefonů trestanci v tlustém střevě pašují,  
je těžké určit.*  
*Současný trend vývoje mobilů s ultraširokým displejem  
však zřejmě nebude odrážet požadavky trestanců*  
po chodníku běží děvčátko  
v pruhovaných šatečkách  
a dívá se do řad oken  
jako liščata z nor vyhlížíme ven



# *Téma* Česká scenáristika

Ilustrace Barbora Idesová

Říká se, že české filmy prý trpí na špatné scénáře. Potíží, proč se dnes česká kinematografie jen těžko měří s tou polskou, maďarskou či rumunskou, by se jistě našlo víc, ale je pravda, že scénář je na začátku. Státní fond kinematografie dokonce před několika lety rozjel Dramaturgický inkubátor, známý také jako projekt Fénix, ale po dvou ročnících s ním zase přestal, takže Fénix z popela tak úplně nepovstal. Jak to tedy s českou scenáristikou je?





Česká cesta k úspěšnému scénáři

# Ach ta scenáristika!



Petr Bilík

Námět, synopse, treatment, filmová povídka, literární scénář, režijní scénář. Takový je obvyklý řetězec literární a preprodukční přípravy filmového díla, jenž se však může značně lišit případ od případu v závislosti na povaze jednotlivých projektů, naturelu tvůrců, na míře závislosti na finančních schématech a jejich dodržení, stejně jako na předpokládané technologii natáčení. Blockbusterové produkce amerických studií budou úzkostlivě dbát na dodržení každého obrazu a každého dialogu, zatímco evropský nízkorozpočtový nezávislý filmař může točit jen s mentálním předobrazem výsledného díla načrtnutým na kousku papíru.





Jaká magie stojí za úspěšným scénářem a co jej odlišuje od méně funkčních vzorů? Jakákoli univerzální odpověď selhává. Při množství vstupů, které musí být ve vzájemném souladu, nepomůže ani sebelepší text, drama, dialogy. Nestačí originální vizuální koncept ani herecká exhibice. Je-li co patrného z historického zkoumání i současných vzorů, pak jsou základními vlastnostmi výjimečného scenáristy profilace tématu, dynamické vedení děje a schopnost budování napětí do překvapivého finále, uvěřitelné dialogy a empaticky vystavěné postavy.

Český prostor má v oblasti dramaturgie a scenáristiky mimořádnou tradici. Především období po roce 1945, tedy zestátnění a centralizace kinematografie, paradoxně vedlo k propracovanému systému blízkému studiovému modelu, kdy se do výroby přijímaly látky až po velmi detailním vývoji literárního tvaru, do nějž zasahovali jak tvůrčí pracovníci v čele se scenáristy, režiséry a dramaturgy, tak i kolektivní orgány sestávající v lepším případě z literátů a v horším z úředníků. Zdlouhavý a komplikovaný proces umožňoval režimní kontrolu vznikajících filmů již ve stadiu přípravy a zpočátku brzdil výrobu filmů. Časem se však optimalizoval a začal fungovat jako garant pečlivého a mnohonásobného „druhého čtení“ látek a jejich připravenosti k finální realizaci. Filmový obor kromě vystudovaných scenáristů, kteří procházeli brzy po válce zřízenou FAMU, angažoval řadu spisovatelů, kteří vstupovali do scenáristické, dramaturgické, ale i manažerské role. Zásadní vliv na podobu a vývoj kinematografie tak měli kupříkladu Vítězslav Nezval, Ludvík Aškenazy, Ivan Kříž, Jan Drda, Jiří Marek, Jan Procházka, ale i kontroverzní a konjunkturální Pavel Kohout, jenž sice stál za ideologickou fraškou *Zítřka se bude tančit všude*, ale brzy se podepsal i pod přelomové *Zářijové noci*. Obor dramaturgie na FAMU pomáhal konstruovat jistý František Daniel, jenž sice nacházel impulzy především v sovětské škole, ale později ovlivnil celou západní kinematografickou hemisféru. Šedesátá léta pak vedla k explozi adaptací literárních děl, která často

bourala dosavadní stereotypy. Poetika filmu tak následovala Hrabala, Párala, Fukse, Lustiga či Škvoreckého, aniž bylo vždy pravidlem, že se spisovatel na výsledném tvaru podílel nebo s ním byl srozuměn.

Mezi pozoruhodné příklady etablovaného literárního autora a zároveň studovaného scenáristy patří především Milan Kundera, jenž za stěžejní dílo plně korespondující s beletristickým předobrazem uznal jen to, na němž se sám podílel, tedy kultovní snímek *Žert*. K dalším scenáristickým esům, otevírajícím cestu československé nové vlně, patřili také Zdeněk Mahler, na historické excesy soustředěný Vladimír Kórner, František Pavlíček či hyperproduktivní Jan Procházka, jehož literární styl se natolik kryl s formátem a předpoklady filmové povídky, že mu mediální dvojdomost přišla jako přirozené autorské východisko.

Měl-li však kdo ze scenáristů radikální vliv na podobu filmových šedesátých let, pak to byl malíř, sochař a začínající literát Jaroslav Papoušek, jenž sice původně situoval novelu *Černý Petr* do poválečné atmosféry, ale její scenáristická aktualizace vytyčila pro následující desetiletí celou jednu linii národní kinematografie, která dosáhla světového věhlasu. Bez scenáristického rozletu Jaroslava Papouška by se jinak rozvíjel Miloš Forman i Ivan Passer a neznali bychom ani ikonické čecháčky Homolkovy, kterým Papoušek vdechl život na papíře i v režisérské židli. Opozitem veristické, observační a sociologické vrstvy by pak mohl být famácký scenárista a dramaturg filozofujících metafor, enfant terrible a beatnik po česku Pavel Juráček. Specifickou slovenskou větev nové vlny pak scenáristicky i dramaturgicky podpíral Lubor Dohnal.

#### Normalizační zábava směřující k žánru

Normalizační příkrov otupil většinu ideově závažných látek, o to silněji dal průchod krotké zábavě a žánrové tvorbě. Umožnil tak profilaci zručných scenáristů na pomezí filmu a televize, mezi nimiž vynikal mezinárodní fenomén Jaroslava Dietla.

I v sedmdesátých a osmdesátých letech ale krystalizoval scenáristický génius, který ovlivnil tvář a světový věhlas národní kinematografie platný do dnešních dnů. Nešlo přitom o jednotlivce, ale mnohdy o kolektivněji pojaté autorství kreativně centrované kolem Zdeňka Svěráka. Ať už psal pro Jiřího Menzela, Víta Olmera, nebo Oldřicha Lipského, vždy se jednalo o brilantní, na rozvětvených a graduujících leitmotivech postavené světy zabydlené životnými figurami tu s lidově ironickým, jindy závažněji sdělovaným poselstvím. Svěrákova scenáristická linie příznačná dlouhodobou kontinuitou kvality je vitální dodnes a v jistém smyslu vyznačuje trajektorii největších úspěchů po roce 1989: ať už mluvíme o schopnosti následovat globálně platné žánry, či o dosažení oscarového ocenění se specificky českým tématem i způsobem vyprávění. Je-li, či není Svěrákova práce v tandemu se synem Janem čtenáři po chuti, sehrála důležitou roli při stabilizaci a společenské obhajobě národní kinematografie v období její divoké transformace a udržela diváky v kinech v dobách největších propadů návštěvnosti.

#### Chaos a vzestup autorského principu

Strukturální zázemí kinematografie není zmíněno náhodou, právě ono se totiž radikálně podepisuje na podobě scenáristické praxe a vývoje filmového díla. Jestliže komplex státního filmu před rokem 1989 zajišťoval propracovaný systém, kdy k realizaci dospěly scénáře až po mnoha procedurálních krocích a dramaturgických korekcích a kdy i zaměření látek „plnilo plán“, saturovalo konkrétní skupiny diváků či doplňovalo tematické okruhy, přinesl rozpad této struktury nekontrolovaný a nekoordinovaný zmatek, v němž se nově zrodilví soukromí filmoví developéři soustředili na hon po umělecky laciném komerčním úspěchu, zatímco jiní tvůrci ve filmu spatřovali prostředek k autentickému autorskému sdělení. Bez adekvátní finanční podpory státu se relativně levný autorský film ze současnosti, osobní zpověď režisérů vyrovnávajících se s osobní krizí, se ztrátou





prestiže vlastní profese i s příchodem komerční kultury stal prakticky nejhojnější typovou skupinou zdejší produkce. A scénář byl první investicí, na níž se šetřilo. Dramaturgie? V relevantní profesionální podobě často vůbec neproběhla. Psali a točili titíž autoři, pomáhal kamarád...

Deficit ve vývoji scénářů byl patrný po dlouhá léta, ale teprve daty podloženou analýzou v rozsáhlé výzkumné zprávě zadané Státním fondem kinematografie (Petr Szczepanik a kol., 2015) byl tento problém jasně pojmenován a v reakci ze strany fondu došlo ke zdůraznění podpory literární přípravy a k selekci projektů, které proceduru vývoje podstoupí v nezbytné kvalitě.

Přes všechny nedostatky a krize se v kinematografii po roce 1989 etablovalo hned několik nových scenáristických osobností, které jí vtiskly originální ráz: počínaje Petrem Jarchovským, jenž dnes vede katedru scenáristiky a dramaturgie na FAMU, přes mnohostranně talentovaného Petra Zelenku či Alici Nellis. Mimo artovou škatulku se scenáristicky dařilo režisérovi, jehož specialitou se staly teenagerské komedie, Karlu Janákovi. Vytěžovaným esem, od něž si mnohé produkce slibují sevřený dramatický tvar a inteligentní scenáristická řešení, se stal Marek Epstein. Ještě sofistikovanější polohu zastupuje teoreticky vzdělaný Štěpán Hulík, jehož ambice

přesahují národní rámec. Od spolupráce s Českým rozhlasem k filmu se posunul mistr přirozeného dialogu Petr Pýcha a ve velmi rozdílných scenáristických disciplínách excelovala spisovatelka Petra Soukupová. Ryze autorskému filmu se doposud věnuje Beata Parkanová, která se režijně chopila vlastních námětů a tato tvůrčí dvojdomost jí zajišťuje maximální kontrolu nad výsledným filmem.

#### Chybí standardy i národní škola

Tuzemská kinematografie ročně uvede do kin na čtyři desítky titulů a jmen i přístupů by bylo možno zmínit nepočítaně. Přesto nelze vysledovat



jednotnou tvůrčí a produkční praxi. FAMU a další filmové školy sice vedou své studenty k jistým standardům a nesčetně příruček garantuje „správnou cestu“ k dokonalému filmovému dramatu, ale v křížení mnoha produkčních modelů a typů vzniku filmových děl se stále udržuje vysoká míra individuálního přístupu.

Zatímco Jan Prušinovský scenáristu maximálně respektuje, Robert Sedláček do textu prudce zasahuje. Marhoulovo *Nabarvené ptáče* prošlo před realizací mnoha úpravami v součinnosti se zkušenými scenáristy a dramaturgy, přesto se jednotlivé scény finálně komponovaly až v den natáčení. Jan Švankmajer je v trvalém sporu s vlastním producentem, protože odmítá scénář, jenž by ho zbavoval možnosti ztvárnit okamžité podněty. Někteří scenáristé tvrdošijně hájí každý motiv svého díla, jiní ochotně podstupují náročné diskuse s dramaturgy a poddávají se korekci a partnerskému pohledu. Scenáristé i dramaturgové jsou produkcemi najímáni, jen výjimečně existuje tato profese coby „zaměstnanecký poměr“.

Iniciace projektů je většinou založena na osobní známosti (ze školních spoluprací či z profesní komunity) a sdílených zkušenostech, scenáristickou pověst si lze nicméně vydobýt i v honorovaných soutěžích, které by měly upozornit na nové talenty. K rozvoji scenáristického a dramaturgického segmentu měl přispět i Státním fondem kinematografie zřizovaný dramaturgický inkubátor Fénix, jenž tvůrcům nabízel vysoce kvalifikovanou diskusi se světově význačnými experty, jeho fungování však bylo pozastaveno. Podstatnou oporu vyvíjeným projektům, a tedy i scenáristům poskytuje Filmové centrum České televize se specializovanými dramaturgy v čele s Jaroslavem Sedláčkem a Helenou Uldrichovou.

#### Nadechnutí, která mohou dusit

Relativně novým fenoménem, s nímž se tuzemští autoři vyrovnávají, jsou národní i mezinárodní pitching fóra: Během nich jsou většinou prezentovány zárodečné ideje filmů

## Deficit ve vývoji scénářů byl patrný po dlouhá léta

potenciálním koprodukčním partnerům a připomínkovány třeba i ve spojení s workshopy pod dohledem profesionálních supervizorů. Tento typ aktivit vede k efektivní konzultaci, síťuje umělecké a exekutivní složky kinematografie a internacionalizuje její dosah. Zároveň ovšem přináší nový typ rizik, kdy se pod množstvím připomínek a různoběžně směřovaných představ konzultantů může vytrácet autentický autorský vklad, bortit sebevědomí a původní zápal s nejistým, unifikovaným výsledkem ovlivněným externími vzory.

Přes všechna podpůrná opatření a přes fakt, že se systémové změny národní kinematografie podařilo dotáhnout do doposud nejlepší kondice a rozsahu, není zdejší film mezinárodně konkurenceschopný a ve srovnání s polskou, maďarskou či rumunskou kinematografií nevyzařuje výrazně originální a průrazné rysy. Diskuse o tom, jaké jsou důvody tohoto stavu, zasahuje až do nejvyšších politických pater, prosakuje médií i institucemi: zatímco na FAMU je úroveň scenáristiky součástí zacyklených sporů o samu povahu filmu, tedy je-li podstatnější řemeslo, či formulace autorského postoje, ministr kultury Lubomír Zaorálek vícekrát v afektu vyjádřil rozčilení nad chybami ve scenáristické přípravě projektů, které jako někdejší televizní dramaturg vnímá velmi ostře a jež viní z prostřednosti tuzemské tvorby. Jestliže někteří kritici poukazují na opatrnost tvůrců, sázky na jistotu a na nedokonalý systém podpory, jenž u rozhodování grémia o přidělených dotacích může vést k průměrování a blokaci odvážnějších idejí a experimentů, sama předsedkyně Rady Státního fondu kinematografie Helena Bendová se nedávno vyslovila, že za hlavní nedostatek nepovažuje scénáře, ale naopak nízkou

úroveň vizuální originality a tvůrčího vizionářství.

Možná je ale celá zapekklitá otázka vysvětlitelná jednoduchou úvahou o českých společenských poměrech. Stát, v němž je korupce tolerována za pár drobných příspěvků na vlak, společnost, která jako národní ohrožení vnímá několik dětí z ciziny a utápí se v konjunkturálním konzumu, místo, kde pandemická opatření rozmělníme kvůli přímořskému opalování, zkrátka aktuálně není prostředím pro velká témata. Naše krize jsou banální a generujeme si je sami, ambice nepatrné, rozhled lokální. Možná až silnější sociální náraz zaktivizuje velké autorské vzmachy a povede k silným, univerzálním výpovědím.

Anebo vzejde nová sláva české scenáristiky z nízkorozpočtových, autorských experimentů, které obějdou systém a ve vzdoru k dosavadní praxi osloví novou generaci diváků.

Případně se poněkud pyšné a autonomní autorské zázemí kinematografie pečlivěji rozhlédne po nejnovější literární tvorbě a vyhodnotí její potenciál. Takový potenciál existuje a film by z něj mohl bohatě těžit. Podstatně více a lépe, než když si Patrik Hartl natočí vlastní bestseller, aby z něj vznikl konjunkturální letní trhák.

**Autor je filmový historik působící na Univerzitě Palackého v Olomouci.**



S Beatou Parkanovou a Luborem  
Dohnalem o scenáristice

# Psát film!

Ptal se Petr Bilík

Lubor Dohnal je jedním z nejzkušenějších scenáristů a dramaturgů v české kinematografii. Jeho tvůrčí začátky byly spojeny s tvorbou režisérů Juraje Jakubiska a Elo Havetty, zkušenosti ovšem později získával i v německém exilu, vlastní produkcí po roce 1989 a jako vyhledávaný rádce a pedagog na FAMU. Beata Parkanová byla ještě nedávno studentkou Lubora Dohnala a nyní je úspěšnou scenáristkou i režisérkou autorských filmů (*Chvilky*, na premiéru čekající *Slovo*). Netypický rozhovor s oběma tvůrci prozrazuje, jak se rozdílné generace setkávají v názoru na podstatu filmového umění a jaký je jejich prožitek kreativního procesu.







↑ Beata Parkanová

**Jak se film stává uměním?**

**V čem přesahuje možnosti jiných uměleckých forem?**

**BP:** Kdybychom znali odpověď po podstatě umění, asi by velká část touhy, rozrušení, krásy a bolesti související s uměním odezněla, ztratila svou skutečnou sílu. Nevím tedy ani, kde se bere umění filmové: Je to něco, co hledáš, pokoušíš, intenzivněji cítíš, než si racionálně uvědomuješ. Je kdesi poblíž Boha, náhody, osudu, shody okolností, štěstí, talentu, plus je nutné přidat hodně práce a usilování. Film je film, od jiných forem umění ho lze rozeznat snadno, ale neřekla bych, že je přesahuje. Používá prostě své prostředky, aby byl v ideálním případě silným, jímavým, intenzivním a dotkl se v člověku něčeho podstatného. Tu samou hloubku, míru, krásu dotyku ti ale podle mě může dát i kniha, obraz či hudební skladba. Jde na to jinak, jinými vnějšími prostředky, ale vnitřní podstata je víceméně obdobná.

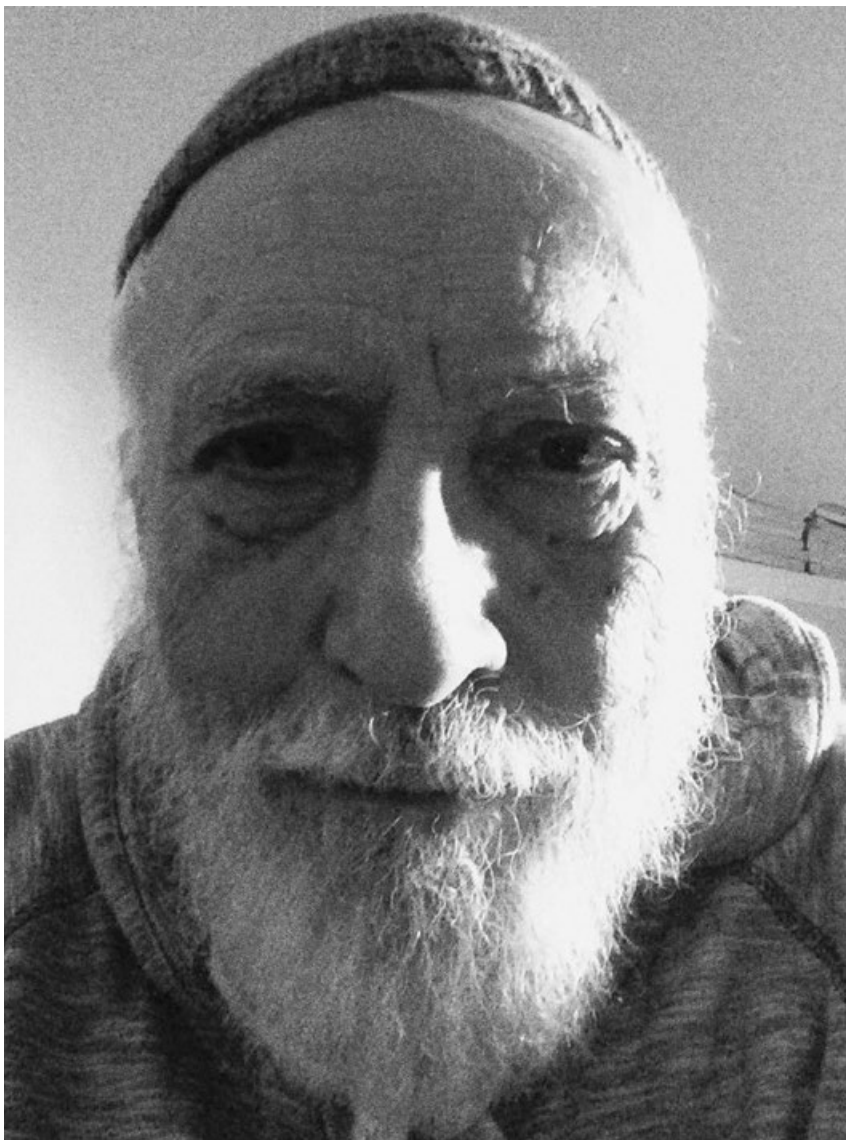
**LD:** Myslím, že s filmovým uměním je to stejné jako s každým jiným.

Je těžké a nespolehlivé je definovat.

Domnívám se, že umění je cesta poznávání, stejně jako kupříkladu věda. K poznávání vede zvědavost a úžas, když se podaří je uspokojit, ale také trýzeň z nepoznaných souvislostí, metafyzický strach z mysteria smrti a z prostoru, který ji obklopuje. Umění je od pradávna v tomto ohledu službou. Malíř zvířat a lovců na stěně jeskyně byl pravděpodobně pyšný, když zobrazil podobu a pohyb v působivé kompozici. Ale služba, kterou poskytoval jako nadaný a vyvolený dovednostmi, které jeho druhům byly odepřeny, mířila k úspěšnému lovu a ke smíření duší lovců i lovených. Její povaha byla magická, ve světle hrozných a nádherných zákonů, které umělec rozpoznal a zprostředkoval. A zřejmě i on se už tehdy cvičil a bavit na čmáranicích, které plnily funkci dnešních žertů či porna a které se nám nezachovaly, protože použitý materiál byl nevalný a práce na nich nenáročná a povrchní. Je to škoda, obdivovali bychom je a pokládali je právem za intimní stopy. Film se od ostatních uměleckých disciplín

liší typem a kvalitou iluzí, se kterými pracuje. Má záludnou schopnost reprodukce. Dokáže reprodukovat nejen tvar, ale i prostor, ruchy a zvuky, hudbu a rytmus, proměny světla, nuance ticha. Všechno je pravé a všechno minulé, neexistující, nespolehlivé a zrádné. Podrobené člověku, který s tímto bezbřehým materiálem zachází. A na tom člověku, na jeho nadání a dovednostech, určitě příbuzných výjimečnosti jeskynního malíře, je závislá ona pohyblivá hranice, za kterou kvalitní film už je uměním. Je paradoxní, že naplánovat umělecké dílo je zároveň nutné i nemožné. Je paradoxní, že množství a kvalita reprodukovatelných prvků, která autorskou práci filmaře usnadňuje, bývá i její vražednou překážkou, protože rozpoznat, vybrat a použít ty jediné pravé a platné souvislosti je velmi obtížné. Funkcí uměleckého filmu je zprostředkovat lidem, kteří se shlukli v kině jako jejich předkové kdysi v jeskyni, nějaké ve světle





↑ **Lubor Dohnal**

zjevených souvislostí vzrušující, skličující nebo osvobozující poznání o každém z nich i o nich vespolek. V tom si všechna umění, ale vlastně všechny jedinečné výkony lidského ducha jsou rovny.

**Co je tíživého při práci na scénáři?**

**Jak se text promýšlí do filmu?**

**V čem je takový proces bolestný?**

**LD:** Aby se text promýšlel do filmu, musí to být nějaký text mimo film. Inspirace. Román, který mám v úmyslu adaptovat. Nebo i něco náhodného. U scénáře to je naopak. Tam se film promýšlí do textu. Ten film mívá jen tušenou podobu, samá díra, ale principy, které jeho rodící se tvar od prvního impulsu až po střížnu ovládají, už jsou dané

a popřít je by znamenalo film zkazit. Při práci na scénáři je možností a nápadů v záloze dosud dostatek, takže práce na scénáři bývá až na záchvaty vzteku a beznaděje radostná. Filmař má za své postavy odpovědnost jako za živé bytosti, které pouští do světa. Těžké (a chceš-li bolestné, ale to slovo bych nepoužil) je ty bytosti ve spletném příběhu neopouštět. Zůstat jim věrný, i když to vypadá, že se plouží filmem pozpátku jako mrzáci. Najít příčiny a napravit je. Zkoušet to znovu a jinak, po poradě s kolegyněmi a kolegy. Jednou se zabýváš a udělá se jasno. A bude nutno vyřešit podobný zádrhel o pět stránek dál. Poznat, kde co vážne, a mít trpělivost, důslednost a vytrvalost a nedat si pokoj, dokud se tvá kreatura nenarovná a nerozhýbe. To se často nepovede na první pokus, ani na ty další. Co pak eventuálně bolí, je scenáristův zadek, ale to časem

přejde. Nejpozději když se film rozsvítí (dočasně třeba jen v autorově představě) jako svěbytný životaschopný organismus.

**BP:** Můžu asi říct, že mě při psaní bolí ty momenty, kdy už moje samota a opuštěnost, kterou k nacítní se na paralelní svět, ve kterém se film odehrává a já se ho ve scénáři snažím poznat a zachytit, už překročí určitou hranici a já se ocitám bez možnosti kontaktu s člověkem. Dělaš film, aby sis s člověkem něco řekl, a najednou jsi mu nejdál, jak to jde, respektive on tobě. Zvláštní místo. Jinak ale mám chvíle psaní velmi ráda, i když (nebo právě proto) zahrnují všechny ten proces, jež Lubor popsal. Hrůzu máš samozřejmě z představ, že postupuješ chybně, když na správnou cestu nemůžeš přijít, když s tebou tvá látka přestane komunikovat. Ale pak zase zkusíš jiné námluvy a musíš vydržet.

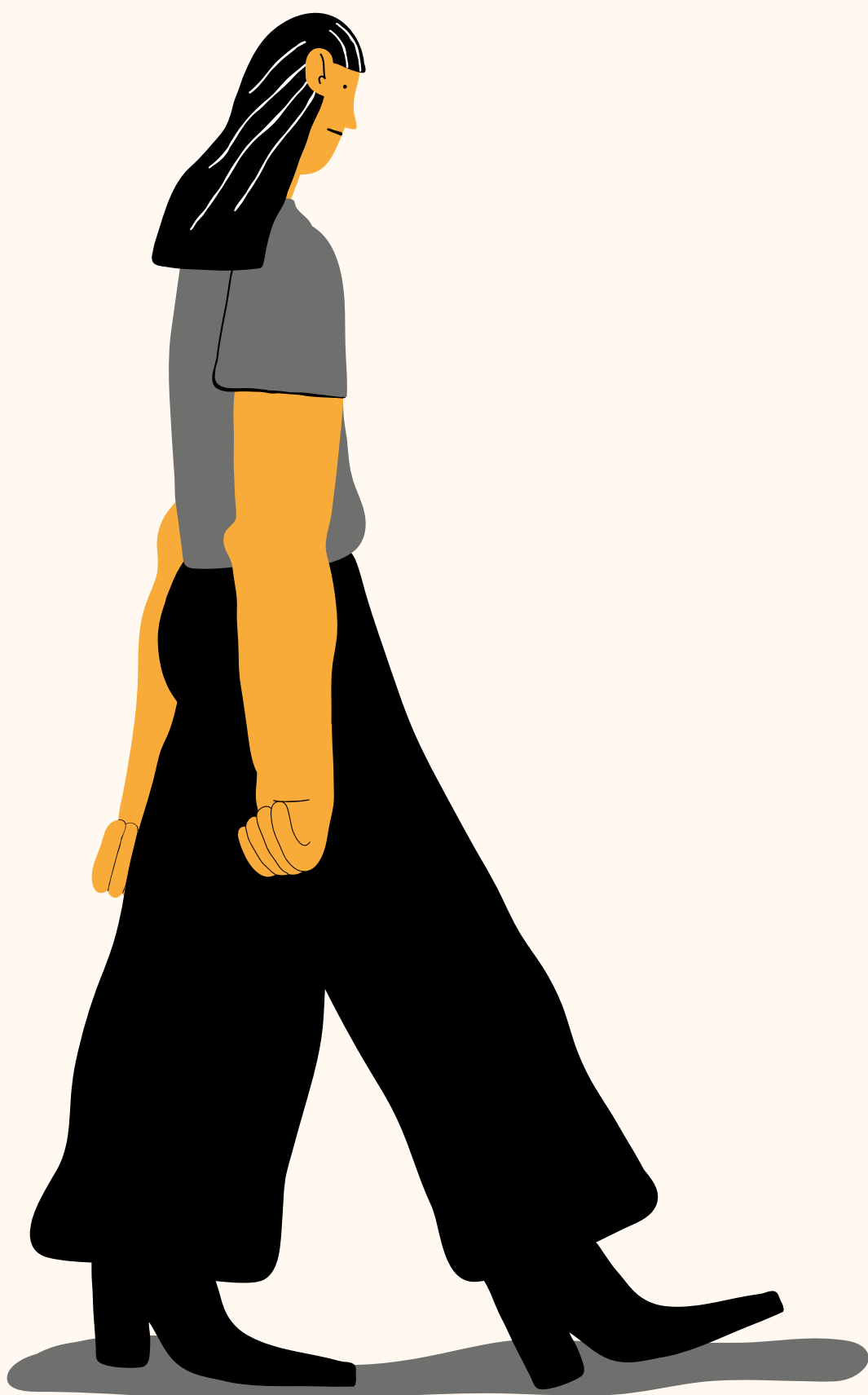
**Máte nějaké osvědčené metody, jak se dostat ze scenáristické tvůrčí krize?**

**LD:** Nemám. Neměl jsem. Jsou sice různé hry na koncentraci, já třeba zarputile kreslil postavy, výrazy, gesta, konfigurace. Což je k ničemu. Užitečnější je štípat dřevo. Nebo vymáhat rady na zvířatech. Psi se snaží, kočky nabídnou jen pohled na svou dokonalou krásu. Nakonec nezbude než psát, škrtat, zahazovat, psát. Pokud celá věc není od počátku omyl, faleš, nesmysl, a ona není, pokud ty sám nejsi strašák do zelí, řešení se najde.

**BP:** Pro mě je psaní scénáře poměrně přísná práce, snažím se držet v přesných denních rituálech: kdy vstávám, kdy píšu, kdy jím a co jím a co piju, a že hodně chodím. Tedy závěsy nevlají, svíce nehoří.

Když mi psaní přestane jít, dva dny vynechám, poruším rituály a čekám, jestli se mi podstata látky vrátila a jestli ji dokážu sdělovat. Pokud ne, začíná ryzí utrpení, v ideálním případě balancované modlitbou a vírou, že řešení někde je a já ho přece jen najdu. V tomhle místě se dostávám, myslím, na dřevě sebe samé, své pravdivosti i pravdivosti fikčního světa scénáře. ●





Velká anketa

# Scenáristé o scenáristice

Čím je specifické psaní pro film?  
Jaký by byl podle scenáristů ideální  
postup prací na scénáři? Existuje  
nějaká česká scenáristická tradice?  
Co scenáristům pomáhá při práci?  
Zeptali jsme se dvanácti současných  
českých scenáristů na jejich názory  
a zkušenosti. Ačkoli všichni sdílejí  
český jazyk a pracují v českém  
prostředí, jejich jednotlivé postoje  
nabývají pestrých podob založených  
na individuálních osudech, žánrové  
specializaci či tvůrčích ambicích.





## Lucie Bokšteřlová

filmová a televizní scenáristka

### Jaký je základní rozdíl mezi literární tvorbou a prací na scénáři?

Sama nemám s literární tvorbou relevantní zkušenost, ale jeden postřeh k tomu, proč se může jevit, že je více kvalitních spisovatelů než scenáristů, mám. Aby se scenárista prosadil, ať už u filmu, nebo u televize, musí disponovat i dalšími schopnostmi než jen dobře psát. Musí umět komunikovat s lidmi odlišných profesí, vycházet s nimi, dělat ústupky... Zní to možná banálně, ale vím o kolezích, kteří právě proto, že zmíněnými schopnostmi disponují jen omezeně, nemají takové uplatnění, jaké by si se svým talentem „zasloužili“. Někdy si až říkám, že by součástí výuky scenáristiky měly být lekce komunikace, zvládání konfliktních situací a podobně.

### Jak by měla podle vašeho názoru vypadat ideální spolupráce na scénáři?

Ať už píšou cokoli, kinofilm nebo seriál, je pro mě zásadní spolupracovat s lidmi, které profesně respektuji a kteří respektují mě. Naštěstí jsem s tím zatím nikdy problém neměla. Na FAMU jsem studovala v době, kdy jsem si mohla dramaturga svých scénářů sama zvolit z řad pedagogů. To už nějakou dobu neplatí a nemyslím si, že je to správné. U zavedeného seriálu je jasné, že autorská tvůrčí svoboda je značně limitovaná, to asi nemusím komentovat. Scénář filmu podle mého námětu je mým autorským dílem, ale natočený film už samozřejmě nikoli. Tvůrčí vklady ostatních profesí, nejen režiséra, jsou buď v mých intencích, nebo z nich vybočují. Já mám zatím zkušenost s tím druhým případem. Jiné je to, když je autor scénáře zároveň režisér. U *Chaty na prodej* bylo oblažující dělat na scénáři beze strachu, že ho režisér nějak překrutí, protože mu neporozumí. Sama ale nemám na režirování vloh, takže to asi vždycky bude sázka do loterie.

### Lze dnes hovořit o specifické české scenáristické či dramaturgické tradici? Navazujete na ni?

Na FAMU se o tom takhle neuvažovalo, alespoň co si pamatuju. Kladl se tam důraz na autorskou individualitu každého studenta, nikdo nechtěl, aby se naplňovala nějaká předepsaná pravidla či tradice. Daniela, Bora, Klose... jsem četla už na přijímačky, protože to bylo uvedeno v doporučené literatuře, a to bylo taky naposled, co jsem se s touto literaturou setkala. Osobně na nic vědomě nenavazuji. I když dělám dramaturgii kolegům, snažím se přistupovat ke každému scénáři s otevřenou myslí, rozhodovat se podle citu, nesnažit se napasovat dílo do nějaké šablony.

### Co vám při psaní pomáhá?

Příručky mi pomáhají o filmu analyticky myslet, identifikovat problémy... V první fázi psaní ale potřebuju hlavně svobodu a všechno tohle vědění hodit za hlavu. Což je pro mě hodně těžké a ne vždy se mi to daří. Workshopům nehoduju, asi to pomáhá film zafinancovat, zviditelnit, ale zlepšit scénář... Záleží, na koho narazíte. Z vlastní iniciativy bych nikam nejela, na takové akce vás ale většinou pošle producent, jednou se mi to stalo. Sama nemám dobrou zkušenost s tím, když do scénáře ve fázi vzniku mluví příliš mnoho lidí. Je to křehké vývojové období... Osobně během něj potřebuji klid — soustředit se pouze na daný projekt, uvést se do jakéhosi meditativního stavu, moct si dovolit vypnout kritické a analytické myšlení, a to nejde z minuty na minutu a někdy ani během týdne... Bez scenáristického softwaru (editoru) nedám ani ránu! Formátovat scénář ručně ve wordu,

to by bylo, jako by si třeba hudebník pravítkem rýsoval notovou osnovu... Takže kromě počítače s nějakým softwarem potřebuju k práci už jen klid. Zvonění vypínám vždy. V kavárně toho moc nenapišu ani se sluchátky. Jsem notorický pozorovatel, takže mě zaujme třeba i jen způsob, jakým si ten muž u vedlejšího stolu sedá na židli... Být třeba čtrnáct dnů někde úplně sama bez internetu by mi naprosto vyhovovalo. Teď s batoletem jsem ráda, když mám pár hodin v kuse, ale zjišťuju, že zvyknout se dá na všechno.

## Tereza Brdečková

spisovatelka, scenáristka, publicistka a pedagožka na FAMU

### Jaký je základní rozdíl mezi literární tvorbou a prací na scénáři?

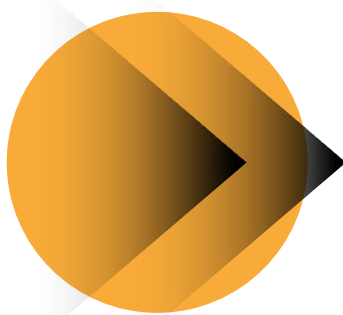
Knihy se dnes často podobají scénářům, ale pro mne jsou to dvě zcela odlišné věci. Píšu knihy tak, že mám v poznámkách nespojitě texty, jakési ostrovy, skvrny, a postupně se vynořuje spojitost. Takže často nevím vůbec dopředu, o čem přesně kniha bude, mám jen pocity, emoce, hlavní téma a většinou začátek a konec. Kniha se tak trochu píše sama, ale zároveň je to divná osamělá práce, které se nesnažím racionálně porozumět.

Scénář vyžaduje plán, skoro všechno musím vědět předem. Píšu námět, treatment, pár obrázků — to ostatně musím, pokud třeba žádám o grant. Pak pracuji s lidmi, s režisérem, producentem, dramaturgem. Důležité je nezapomenout, že scénář není ukončené dílo, ale jízdní řád pro vlak, který neřídím jen já, jsou tu koleje a mašinfíra.

V knihách píšou, co je uvnitř, co není vidět. Ve scénáři pouze to, co je vidět a slyšet. Metafory a pocity se musí transformovat do situací.

### Jak by měla podle vašeho názoru vypadat ideální spolupráce na scénáři?

To záleží na tom, jestli píšete na zakázku, anebo něco opravdu svého,



pro co teprve hledáte uplatnění. Mám ráda filmy, kde scenáristu cítím — u nás je takový třeba ze starší generace Ivan Arsenjev, ale také Jarchovský. Scénáře poznamenané Ester Krumbachovou poznáte, i když je nepsala celé. Poznáte Körnera. Z mladých samozřejmě autorské filmaře, Bohdana Slámu, Karáska. Ale scénář je vždycky polotovar, a i když je krásný, co s ním, když se nenatočí. Pro mne je to tvůrčí práce a výsledkem je pro mne samotnou dílo, ale vím, že spolupracovníci se na to tak úplně stejně dívat nebudou. Brdečka psal samozřejmě scénáře, které jdou poznat, a třeba Lipský je stoprocentně respektoval. Když máte takového parťáka, je to ideální spolupráce.

#### Lze dnes hovořit o specifické české scenáristické či dramaturgické tradici? Navazujete na ni?

Těžko říct... k nám na školu přicházejí lidé, kteří neumějí vůbec nic. Ale protože se to během tří let naučí, soudím, že návaznost tady je, protože my jim předáváme, co naučili nás. To jest, že scénář a dramaturgie mají jistá pravidla, ale zároveň je nutné psát ze sebe a mít myšlenku. Třeba Václav Kadrnka vědomě navazuje na lyrickou tradici, jakou zosobňuje Jasný nebo Vlácil.

Máme mnoho neobyčejně nadaných autorek a ty zachycují současně vědomí společnosti a zejména žen značně novým způsobem a ten se třeba Chytilové podobá jen důrazem.

#### Co vám při psaní pomáhá?

Na workshopy nejezdím, softwary nesnáším, protože mne vedou, kam nechci, a příručky doporučuji jen v kombinaci s knihou Jeana-Clauda Carrièra *Vyprávět příběh*. Tam se píše, že ve scénáři se může stát cokoli, hlavně to musí být zajímavé a nikdo tomu nesmí vnucovat prostředky. Existují ovšem fyziologická pravidla, která slouží k tomu, aby film komunikoval s divákem, a to se právě snažím učit. A jaksí inspirovat. Nic proti příručkám, ale slouží většinou k tomu, abyste se naučili vyrábět produkty, a ne vytvářet díla. Když je někdo opravdu nadaný, brzy na to přijde. Když není, může mu to pomoci, aby

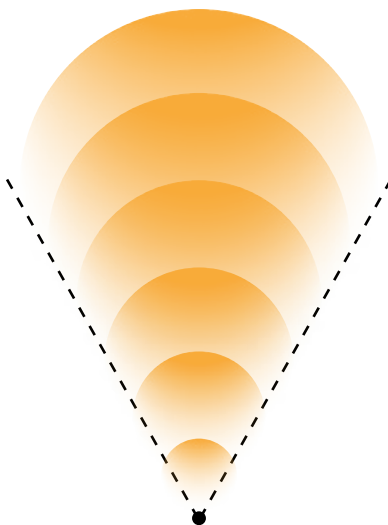
se naučil psát takové ty lehčí věci. To však zvládne i počítač. Věřím, že nejvíc se naučíte analyzováním dobrých filmů. Je jich dost, ale je trochu těžké se k nim dostat, protože pokud už visí někde na Netflixu, chce to hodně hledat. U připravovaného filmu *Já, Anežka* spolupracujeme s německým lektorem a dramaturgem Franzem Rodenkirchenem, ale to není ani tak workshop, jako spíš hloubková dramaturgie pojednaná neobyčejně hlubokým, vzdělaným a zkušeným profesionálem, který nekouká na finanční úspěch filmu, ale na významy a poslání.

## Štěpán Hulík

filmový historik a scenárista

#### Jaký je základní rozdíl mezi literární tvorbou a prací na scénáři?

Domnívám se, že filmový scénář je oproti románu či povídce mnohem racionálnější konstrukt. Pokud má scénář takzvaně fungovat, musí v něm být vše až matematicky přesně uspořádáno, vše musí přicházet v ten správný okamžik a na tom správném místě. Jistěže hledisko stavby či promyšlený autorský záměr jsou zásadní třeba i při psaní románu. Přesto si myslím, že literární tvorba nabízí více možností, více volnosti. Z pohledu čtenáře se v literatuře také do hry mnohem silněji dostává osobnost autora, jeho vnitřní život, představitost, fantazie.



Filmový scénář je v tomto víc strohý, přísný, do určité míry možná víc akademický. Zřejmě právě z těchto důvodů známe z historie tak málo opravdu dobrých literátů, kteří by byli zároveň i skvělými autory pro film, a naopak.

#### Jak by měla podle vašeho názoru vypadat ideální spolupráce na scénáři?

Ideální spolupráce na scénáři je podle mě ta, kdy všichni zúčastnění vyprávějí ten stejný příběh a vyprávějí ho tak dobře, jak jen svedou. Kdokoli z nich by pak měl umět ustoupit, pokud to prospěje výslednému dílu.

Co se týče scénáře samotného, domnívám se, že ten je vždy autorským dílem scenáristy — což samozřejmě nijak nevylučuje umělecký přínos kohokoli dalšího. Ale scenárista je — alespoň ve většině případů — tím, kdo všechny ty myšlenky a nápady splétá dohromady do souvislého děje a do příběhu, který zní, jako by byl vyprávěn jedním hlasem. Na úrovni scénáře je tedy scenárista logicky tím, kdo se do textu nejvíce otiskuje.

#### Lze dnes hovořit o specifické české scenáristické či dramaturgické tradici? Navazujete na ni?

Pokud něco propojuje ty nejlepší české filmy (včetně těch úspěšných za hranicemi naší země), pak je to možná to, jak se jejich autoři dokázali přes zdánlivě drobné příběhy vyjádřit k něčemu mnohem většímu a univerzálnějšímu. Stačí si vzít všechny české či československé filmy, které získaly v minulosti Oscara: *Obchod na korze*, *Ostře sledované vlaky* i *Kolja* jsou příběhy malých, často směšných či tragikomických lidiček, které bychom sotva označili za hrdiny. Určitě ne za ty, jaké známe z hollywoodských filmů. Přes jejich malé osudy se však autoři dokázali vyjádřit k něčemu nadčasovému a všeplatnému. Vidím v tom svým způsobem návaznost na domácí literární tradici, ve které se nikdy nerozvinula „velká epika“, jak ji známe třeba od Poláků.

Pokud jde o mě samotného, ne-domnívám se bohužel, že tento talent mám. Já naopak tíhnu k příběhům, které jsou už ze své podstaty trochu „větší než život“. Takové příběhy mě



baví i jako diváka — i když nejen takové.

#### Co vám při psaní pomáhá?

Když hledám příběh nebo i když ho pak píšu, vždycky si říkám: pochopil by tohle divák z Rumunska nebo Japonska? Bavil by ho takhle vyprávěný příběh? Pokud ne, jak jinak ho musím vyprávět, aby to pro takového diváka neznalého českého kontextu či historie bylo zábavné a přitažlivé? Vždycky si taky budoucí příběh snažím představit v podobě dvouminutového traileru a kladu si otázku, zda bych po jeho zhlédnutí chtěl za takový film zaplatit sto padesát korun za lístek do kina.

Pokud jde o scenáristické příručky či „kuchařky“, ty jsem četl hlavně v období svých studií na FAMU. Dneska se dovzdělávám spíše sledováním či čtením rozhovorů s filmaři, které obdivuju, a rozbořem jejich filmů. Je to nikdy nekončící proces. Člověk by nikdy neměl mít pocit, že už ví všechno. Důležité je zůstat otevřený, mít vědomí jistoty pevného základu, ale zároveň být schopen pořád sám sebe zpochybňovat ohledně toho, co na tom základě stavím.

## Iva K. Jestřábová

filmová a televizní scenáristka

#### Jaký je základní rozdíl mezi literární tvorbou a prací na scénáři?

Literární tvorba je bezesporu svobodnější, nemá tak jasné mantinely a každý si může vybudovat tvůrčí proces, jaký mu vyhovuje. Výsledkem literární tvorby je hotový „produkt“ — povídka, báseň, román. Oproti tomu práce na scénáři je mnohem techničtější, už před samotným psaním je důležité vědět, odkud kam příběh povede. Navíc scénář je jenom polotovár — není to samostatný literární útvar. Scenárista, na rozdíl od spisovatele, musí být srozuměn s tím, že s jeho prací bude nakládáno, že mu do toho budou lidé vstupovat a vnášet vlastní nápady a změny.

#### Jak by měla podle vašeho názoru vypadat ideální spolupráce na scénáři?

Ideální spolupráce je taková, kdy všichni, co se na scénáři podílejí, mají stejnou vizi a cíl a vzájemně se respektují. O autorské dílo scenáristy se může jednat do chvíle, kdy je příběh na papíře. V momentě, kdy se ze scénáře začne stávat film, začne do příběhu vstupovat tolik složek, že scenárista kontrolu nad „svým“ dílem ztrácí. Což může být frustrující, ale také vzrušující. Film je kolektivní dílo, scénář je základní stavební složka, ale pořád jen jedna z mnoha složek.

#### Lze dnes hovořit o specifické české scenáristické či dramaturgické tradici? Navazujete na ni?

Já bych neřekla, takže asi nenavazuji.

#### Co vám při psaní pomáhá?

Při psaní mi jednoznačně pomáhají deadlines a pocit, že na to, co napíšu, někde někdo čeká. Pár workshopů jsem absolvovala — rozhodně jsou přínosné, protože nabízejí bezpečné a soustředěné prostředí, ve kterém se dá na projektech pracovat. Zároveň se ale člověk může vydat směrem, který se pak ukáže jako špatný — i to se mi stalo, ale rovněž to je součástí tvůrčího procesu. Speciální scenáristický software při psaní scénářů rozhodně využívám — usnadňuje to práci

i spolupráci s dalšími lidmi (lépe se označují změny, jednotlivé verze, poznámky a tak dále). Ale znám spoustu úspěšných scenáristů, kteří stále „jedou“ Word a nedají na něj dopustit.

## Ondřej Kopřiva

scenárista samouk

#### Jaký je základní rozdíl mezi literární tvorbou a prací na scénáři?

Zatím nemám s čím srovnávat, ale myslím si, že při práci na scénáři je důležité si uvědomit, že scénář není konečný výsledek, ale „jen“ polotovár. Ten pak dotvoří režisér s herci a celým štábem na place a finální tvar filmu vtiskne až střihač. Myslím si, že je proto důležité umět ponechat ego u dveří, protože výsledkem je společné dílo. Nebýt frustrovaný, že se nepodařilo vše zachovat přesně tak jako ve scénáři.

#### Jak by měla podle vašeho názoru vypadat ideální spolupráce na scénáři?

Nevím, jak by měla vypadat ideální spolupráce, ale mám zatím pozitivní



zkušenosti s tím, že moje spolupráce neskončila odevzdáním posledních verzí scénáře. Scénář sice může být autorským dílem scenáristy, ale film je dílem společným.

**Lze dnes hovořit o specifické české scénaristické či dramaturgické tradici? Navazujete na ni?**

Nevím, jestli na něco navazuji, ale díky práci na *Krvavé nevěstě* (později *Shokym & Morthym*) mám zkušenost s Dramaturgickým inkubátorem. Krátká filmovědná odbočka: Dramaturgický inkubátor vznikl jako reakce na analýzu stavu české kinematografie, která vyhodnotila jako zásadní problém nedostatečně vyvinuté scénáře, které neprocházejí pečlivým dramaturgickým vývojem. Pro nápravu vznikl tento projekt, který měl vychovat novou generaci dramaturgů. Byli přizváni zkušení zahraniční dramaturgové, kteří měli učit nové české dramaturgy. Aby výuka neprobíhala ve vakuu, tak byli školeni na konkrétních projektech, které dostaly podporu fondu na vývoj, mezi nimi i *Krvavá nevěsta*. Na inkubátoru jsem se seznámil se střihačem a dramaturgem Michalem Reichem, se kterým jsem si sedl a s nímž od té doby spolupracuji na všech svých scénářích.

**Co vám při psaní pomáhá?**

Při psaní mi hlavně na začátku práce nejvíc pomáhají playlisty, které si ke každému scénáři vytvářím. Ať už jde o hudební inspirace na Spotify, kdy zkouším přes písně charakterizovat postavy, nebo nalezená videa z rešerší na YouTube. Při samotném psaní se pak už snažím od internetu odstříhnout, protože je snadné se na něčem zaseknout. Ale vzhledem k tomu, že se zatím oba dva mé realizované scénáře dotýkaly internetu, tak to úplně nešlo. Workshop jsem absolvoval (viz předchozí odpověď) a několik scénaristických příruček jsem četl (Syd Field, Billy Mernit...), i když vím, jak nad nimi často ostatní ohruňují nos. Podle mě ale neexistuje jen jedna cesta, jak se naučit psát scénáře. Protože jsem scenaristiku nikdy nestudoval, tak se musím spoléhat na samostudium. Kromě příruček sleduji také videoeseje (například z kanálu Lesson from the Screenplay) a hlavně se snažím číst scénáře. V zahraničí je po natočení filmu běžně zveřejňují ke studijním účelům, takže jsem si dohledal scénáře k filmům, které mám rád: *Ladybird*, *Social Network*, *Mafiáni* nebo *12 rozhněvaných mužů*. Za sebe můžu potvrdit, že platí, že scénáře se nepíší, ale přepisují. Pomáhá mi po napsání jedné verze ho aspoň na dva až tři

měsíce odložit a pak se k němu vrátit s čerstvými očima. A také si k práci přizvat dramaturga, který kromě identifikace problémů rovněž pomáhá s nalezením jejich řešení.

## Richard Malatinský

**dříve televizní a filmový scenárista  
a dnes hlavně herní designér**

**Jaký je základní rozdíl mezi literární tvorbou a prací na scénáři?**

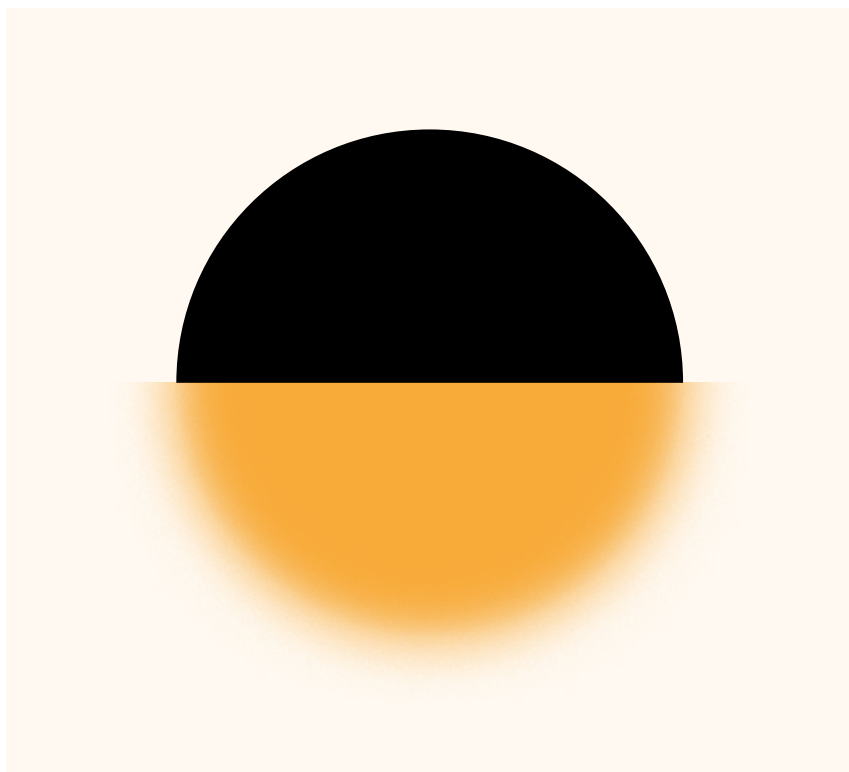
Literatura, ať už povídka, nebo kniha, je na konci práce finální, zatímco scénář je neustále proměnlivý, protože je to „pouze“ jakýsi návod k audiovizuálnímu dílu, příručka k jeho vytvoření. Literární práce je také většinou sólová, zatímco při psaní scénáře (a i po jeho napsání) zpravidla komunikujete s řadou lidí, kteří ovlivňují výsledný tvar díla.

**Jak by měla podle vašeho názoru vypadat ideální spolupráce na scénáři?**

Ideální spolupráce je, když se scenárista může od začátku vývoje od námetu přes treatment až po jednotlivé verze scénáře spolehnout na vnímavost producenta a režiséra. Dramaturg také v určité fázi literárního vývoje rozhodně neublíží. Scenárista je autorem scénáře, i když jsou v něm nápady jiných spolupracovníků — to on je vpustil do „své“ struktury. Jiná situace je samozřejmě u adaptací zahraničních seriálů, tam je scenárista autorem adaptace, nikoli původního nápadu, i když se v mnoha případech pomocí změn a lokalizací stávají z adaptací svěbytná autorská díla.

**Lze dnes hovořit o specifické české scénaristické či dramaturgické tradici? Navazujete na ni?**

Dřív se mi zdálo, že se mnoho českých scenaristů primárně zaměřovalo na příběhy lůzrů, pitoreskních postavíček a jejich světa nebo se nechali unést na vlně hořkosladké tragikomédie. O romancích diskutabilní kvality, které plní kina, bych v tomto





ohledu jako o specifické tradici neuvažoval. V poslední době vidíme, že se naši tvůrci pokoušejí i o průnik do jiných žánrů nebo jejich kombinací, což považuji za výrazný krok vpřed. Pokud jde o mne, já vždy rád hledám nové výzvy, proto teď pracuji jako herní designér ve Warhorse Studios. To je Scenáristika 2.0.

#### Co vám při psaní pomáhá?

Při psaní mi pomáhá, když se dostanu do stavu, ve kterém mám vše vymyšleno už v hlavě a jen sypu slova na papír a bavím se u toho. Také je dobré psát ve dvou, je to větší zábava a na každý nápad máte okamžitě zpětnou vazbu. Scenáristické příručky jsem četl, ale neřekl bych, že je využívám. Spíš některé z nich doporučuji lidem, kteří nemají vzdělání v oboru a chtěli by se dozvědět. Žádná příručka vás ale nenaučí psát, když nemáte základy, chuť a aspoň trochu talentu. Co se týče workshopů, na některých jsem byl a myslím, že jde o dobrý způsob, jak získat na svůj projekt profesionální zpětnou vazbu, a efektivně tak změnit svůj (mnohdy už unavený) pohled na téma, kterému se věnujete. Speciální software samozřejmě používám, bez něj to dnes snad už ani nejde, nakolik šetří váš čas i nervy. Scenárista má také tu výhodu, že svou práci může vykonávat, kde se mu zlíbí, někdo vyhledává klid na chalupě, jiní preferují psaní v kavárnách nebo hospodách. Já jsem spíš ten druhý typ.

## Martin Ryšavý

dokumentarista, spisovatel a bývalý  
vedoucí katedry scénáristiky  
a dramaturgie na FAMU

#### Jaký je základní rozdíl mezi literární tvorbou a prací na scénáři?

Základní rozdíl mezi literární tvorbou a scénářem spočívá v tom, že scénář je polotovár určený k transformaci do jiného média, nikoli k publikování. Podle toho je s ním také zacházeno.

#### Jak by měla podle vašeho názoru vypadat ideální spolupráce na scénáři?

Ideální spolupráce nastává, když si dva a více lidí rozumí. To nejde objednat ani nijak vynutit. Méně ideální spolupráci by měl někdo koordinovat, nejlépe rozumný producent. Otázky autorství upravuje autorské právo, a pokud jde o morální či duchovní nárok na autorství, záleží na konkrétním projektu, konkrétním způsobu spolupráce, nejde to zobecnit. Osobně můžu jen citovat známého extremistu Jeana-Luca Godarda, který na otázku, jak vnímá problematiku autorských práv v soudobém filmovém provozu, odpověděl: „Autor nemá žádná práva, autor má pouze povinnosti.“

#### Lze dnes hovořit o specifické české scénáristické či dramaturgické tradici? Navazujete na ni?

Tam, kde se každých dvacet let (nebo i dříve) dělá tlustá čára za minulostí, nelze o žádné tradici mluvit. Pokud roky 1918, 1938, 1948, 1968 a 1989 znamenaly mimo jiné i výzvu odvrhnout jako přežité a zastaralé vše, co jim předcházelo, tak potom jakápak tradice a jaképak navazování. V českém filmu nepředstavitelné.

#### Co vám při psaní pomáhá?

Ve scénáristické tvorbě mi nic nepomáhá, protože už ji prakticky delší dobu nevykonávám. Ale není vyloučeno, že ještě někdy nějaký scénář napíšu. Sám jsem zvědav, co mi k tomu dopomůže.

## Petra Soukupová

spisovatelka a televizní  
a filmová scénáristka

#### Jaký je základní rozdíl mezi literární tvorbou a prací na scénáři?

Zprv je scénář jen podklad k dalšímu dílu — filmu. Zadruhé je to kolektivní dílo — minimálně je důležitá spolupráce s dramaturgem. A v neposlední řadě je to prostě jiná práce tou podstatou — zjednodušeně

řečeno, do scénáře patří jen to, co můžeme vidět a slyšet a herec může zahrát. To, že někdo cítí úzkost z přicházejícího podzimu a cítí se osamělý a depresivní, se prostě musí napsat tak, aby to herec mohl zahrát.

#### Jak by měla podle vašeho názoru vypadat ideální spolupráce na scénáři?

Za mě je to autorské dílo scenáristy, ale dramaturg je naprosto klíčová osoba — je nutné si rozumět podle mě nejen v té tvorbě, ale částečně i lidsky.

#### Lze dnes hovořit o specifické české scénáristické či dramaturgické tradici? Navazujete na ni?

Naprosto nevím, co na to říct. Vlastně ani nevím, jaká a jestli je nějaká scénáristická nebo dramaturgická tradice. Takže vědomě určitě na nic nenavazuji.

#### Co vám při psaní pomáhá?

Nepomáhá mi nic, prostě se to musí napsat, rutina, sebedisciplína a dostatek času. Scénáře píšu ve scénáristickém programu, ale není to nutné. Bez internetu by to asi šlo rychleji, ale zatím jsem se k tomu nedonutila. Perfektně se mi psalo na stáži — byla jsem vytržena z reality běžného života, ale to si nemůžu dovolit moc často, dcera je malá.

## Zdeněk Svěrák

scenárista, dramatik  
a herec

#### Jaký je základní rozdíl mezi literární tvorbou a prací na scénáři?

Pro mě je práce na scénáři literární tvorbou. Píšu ho stejně jako povídky. Rozdíl je v tom, že scénář se odvíjí v obrazech podle místa děje. Na to při psaní myslím. Další rozdíl spočívá v tom, že povídka vyjde tak, jak ji vytvořím, kdežto scénář bude ovlivněn názory dramaturga, režiséra a jiných profesionálů. Píšu tedy s vědomím, že první verze není poslední. Někdy



až desátá je definitivní. Moje předlohy jsou samý dialog jako divadelní nebo rozhlasová hra, což není pro film přednost. Proto doufám, že vizuálně obstará režisér s kameramanem.

#### **Jak by měla podle vašeho názoru vypadat ideální spolupráce na scénáři?**

Cítím se dobře, když má moje látka dramaturga, kterému důvěřuji a který dokáže nejen najít vady, ale i povzbudit. Několikanásobné přepisování příběhu je úmorná práce a autor podporu a pochvalu potřebuje. Takovým dramaturgem byl pro mě i pro Ladislava Smoljaka Václav Šašek, podepsaný pod většinou našich filmů.

#### **Lze dnes hovořit o specifické české scénaristické či dramaturgické tradici? Navazujete na ni?**

Ano. Tradice filmových tvůrčích skupin tu zanechala svou stopu. Byl jsem dvanáct let zaměstnán jako barrandovský scenárista.

#### **Co vám při psaní pomáhá?**

Jsem samouk. Při psaní mi pomáhá počítač. Je to svobodnější práce než psací stroj s průklepovými papíry a kopíráky. O tvorbě mě nejvíc poučila knížka Waltera Kerra *Jak nepsat hru*. Vím, jak nepsat.

## Štefan Titka

televizní a filmový scenárista

#### **Jaký je základní rozdíl mezi literární tvorbou a prací na scénáři?**

Jsou to podle mě dvě naprosto odlišné disciplíny, které by se od sebe měly oddělovat — každá s vlastními pravidly, jazykem, formou a celkovou ambicí. To, že jste dobrý spisovatel, automaticky neznamená, že budete dobrým scenáristou, a naopak. Myslím, že past, do které mnoho spisovatelů padá při prvním koketování s formátem scénáře, je ta, že přikládají zbytečně velkou váhu vzletným popisům ve snaze o krásnou literaturu

a zaplevelují text literárními postupy, které ve scénáři nemají co dělat (obvykle nezobrazitelné myšlenkové pochody postav). Je důležité smířit se s tím, že sebelepší scénář je pořád víceméně jen manuál pro další práci, dokud se nerealizuje v hotový film.

#### **Jak by měla podle vašeho názoru vypadat ideální spolupráce na scénáři?**

Film nebo seriál je kolektivní dílo. To, že vám scénář bude chtít vylepšovat, komentovat a připomínkovat spousta lidí, je prostě od začátku dané a z vaší strany to často vyžaduje ústupky a určité potlačení ega. To se lehkou řekne, ale... z vlastní zkušenosti vím, jak těžké to někdy je. Proto je naprosto klíčové obklopovat se lidmi, kterým důvěřujete a na jejichž názor dáte. Umět spolupracovat a nekopat kolem sebe za každou cenu, ale zároveň si dokázat stát za svým, když nějaká poznámka ohrožuje fungování nebo vyznění příběhu, který vyprávíte. Jsou boje, které vybojovat musíte, ale pak je tu spousta půtek, které můžete jednoduše obejít a nekomplikovat si život.

#### **Lze dnes hovořit o specifické české scénaristické či dramaturgické tradici? Navazujete na ni?**

Jelikož mám většinu času dost starostí s navazováním na svou vlastní scénaristickou tradici, navazovat ještě

na nějakou další bych už asi nezvládl. Vnímám samozřejmě určité tendence, obzvláště v mainstreamovém komerčním filmu, dodávat ingredience, které u diváků fungují, ale jinak žádné výraznější trendy či „vlny“ nepozoruju. Povolanejšími osobami na tuto otázku by asi byli spíš filmoví vědci a historici, kteří se českou kinematografií zabývají více do hloubky. Pro mě nejdůležitější vždycky byl a bude příběh a ten si stejně pokaždé nakonec sám řekne, jak chce být odvyprávěn.

#### **Co vám při psaní pomáhá?**

Nejlepší pomocník při psaní scénářů, když pomínu klid na práci, je deadline. Nenávídím se už jen za to, že jsem to napsal, ale deadlines bohužel (bohudík?) fungují. Většinou. Ne vždycky, ale většinou ano.

Workshopům jsem přišel na chuť poměrně nedávno po zkušenosti s Kids Kino.Lab, což je platforma zaměřená primárně na dětskou tvorbu. Vytvořili jsme během něj první díl filmové adaptace *Prašiny*. Pracovalo se v malých skupinkách vedených zkušenými lektory, každý účastník komentoval projekt toho druhého a ve víru diskuse, bez nějakého tlaku, se projekty posouvaly smysluplně kupředu. Vždycky bude záležet na tom, jak si s kterými lidmi sednete, ale tady to zafungovalo na výbornou.

Inspirativní je pro mě teď i online projekt Masterclass, kde vám pod pokličku svého tvůrčího procesu dávají nahlédnout různí mistři svých oborů. Pro vybuzení nadšení pro vypravěčské řemeslo bych vypíchl třeba přednášky Neila Gaimana, Jamese Camerona a pro scenáristy hlavně Aarona Sorkina.

I když občas udělám pokus vytvořit něco analogově, na nápady a poznámky pořád nosím v batohu deník s inkoustovým perem a kancelář čas od času oblepím lístečky, obávám se, že jsem tvůrce odsouzený k práci s technologiemi, protože mi zkrátka výrazně šetří čas. Na psaní scénářů používám už roky program Fade In, který doporučuji všem začínajícím i profesionálním scenáristům. Dělá všechno, co dělat má, a navíc vás jeho pořízení na rozdíl od Final Draftu finančně nezruinuje.



# Roman Vojkúvka

filmový scenárista a režisér,  
autor hororových knih a filmů

## Jaký je základní rozdíl mezi literární tvorbou a prací na scénáři?

Jednodušší pro mě je napsat scénář než novelu nebo román. Nemusím se zabývat podrobnými popisy postav nebo prostředí, pokud to není vysloveně nutné pro příběh, protože si to režisér stejně udělá podle sebe. Je podle mě nutné znát začátek, konec a hrubý děj příběhu, což u novely není až tak podstatné. Tam vás psaní často zavede jinam, než jste plánovali. Na druhou stranu, u novely mám větší kontrolu nad výsledkem, protože její vznik nestojí desítky milionů.

## Jak by měla podle vašeho názoru vypadat ideální spolupráce na scénáři?

Pokud přijdu s námětem nebo první verzí scénáře a existuje režisér, který ho chce dělat, měla by mezi námi proběhnout shoda v tom, odkud kam příběh půjde. Pokud k té shodě nedojde, nemá smysl pokračovat, minimálně ne v této sestavě. Režisér by měl mít jasno, jaký příběh chce točit. Pokud se ti dva shodnou na hlavní linii, teprve pak je čas doladit vzniklou verzi s pomocí dramaturga, popřípadě producenta. Nejhorší je, když se na text postupně nabalují další lidé, koproducenti, kamarádi tvůrců, dramaturgové koproducentů a každý má svůj názor, o čem a jak by to mělo být, a hlavně spoustu nápadů. Čím víc lidí, tím je výsledný scénář větším kompromisem.

## Lze dnes hovořit o specifické české scenáristické či dramaturgické tradici? Navazujete na ni?

O dramaturgické tradici si hovořit netroufám. Určitě tu je a zasvěcení mluví o tom, jak skvělé dramaturgy jsme tu mívali. Já můžu vycházet jen z vlastních zkušeností a těch není moc. Z dramaturgů, se kterými jsem měl možnost pracovat, mám nejlepší zkušenost s Helenou Slavíkovou,

kteří má za sebou desítky filmů a seriálů. Rozhodně je při psaní důležitý názor osoby s nezaujatým úhlem pohledu. Dramaturg, jako kdokoli jiný, může mít pravdu, ale může se samozřejmě i mýlit. Scenáristická tradice tu samozřejmě je, jako všude, kde dlouhodobě vznikají filmy. Pokud bych chtěl na někoho navázat, jsou to scenáristé, kteří něco zažili a dokázali ze svých zážitků vytěžit příběhy pro své psaní. Možná by měla vzniknout scenáristická tradice „nejdřív se protloukej životem, dostaň párkrát přes hubu a až pak začni psát“. K té bych se rád připojil.

## Co vám při psaní pomáhá?

První knihu o scenáristice jsem četl až poté, co se mi podařilo prodat text *Na druhý pohled* do České televize. Byla to kniha *Jak napsat dobrý scénář* od autora Syda Fielda, který paradoxně během svého života coby scenárista moc úspěšný nebyl. Vidím nadprůměrné množství filmů, ze kterých se dá podle mě to, jak funguje struktura filmu, pochopit nejlépe. V devadesátých letech, než jsem zkusil opravdu něco napsat, jsem si přečetl u nás knižně vydané scénáře k *Pulp Fiction* a ke komediím Svěráka a Smoljaka. Víc toho tehdy na trhu myslím ani nebylo. Na workshopy nejjezdím a speciální software nepoužívám. Ten k dobrému příběhu stejně nikomu nepomůže. Ze začátku jsem to nedělal, ale teď aspoň píšu dialogy doprostřed stránky, aby text vypadal profesionálněji. Jsem samouk a do určité míry si nikdy nepřestanu dělat věci po svém. Pokud producent odmítne přečíst si scénář, protože text nebyl upravený podle normy, je možné, že přijde o dobrý příběh.

# Jaroslav Žváček

filmový scenárista a spisovatel

## Jaký je základní rozdíl mezi literární tvorbou a prací na scénáři?

Scénář je mnohem kratší tvar. Rozsahem odpovídá zhruba třicetistránkové povídce, někdy i méně. Ne každý nápad lze realizovat,

protože výroba je omezena rozpočtem. Možnosti různých introspekcí, abstraktních úvah a metafor nejsou tak široké, byť se zcela nevyklučují. Výroba filmu je také velmi drahá, proto investoři i realizátoři neradi vidí experimenty. V neposlední řadě je tu i pragmatická stránka věci — zatímco spisovatel stačí, aby text chápal čtenář, scenárista potřebuje, aby scénáři rozuměl i výrobní tým, jinak vznikne patvar. Samotný text je tak co nejjednodušší, co se slohu týče, což ovšem neznamená, že výsledný tvar nemůže být velmi sofistikovaný.

## Jak by měla podle vašeho názoru vypadat ideální spolupráce na scénáři?

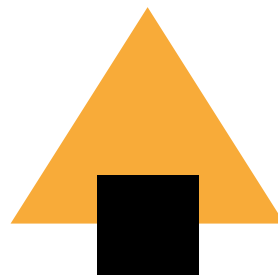
Spolupráce s kým? Scenáristika je osamělá práce. Pokud se nejedná o práci na zadání, tak scenárista pracuje sám, popřípadě si přibere nějakou výpomoc, pokud cítí, že na to nestačí. Co se týče práce na zadání, tak je ideální, když má zadavatel konkrétní představu. Tedy že se to nedělá způsobem „tak něco zkusíme a ono to možná vyjde“. Pak je to frustrující pro obě strany. Jak moc je to autorské dílo, to záleží na konkrétním případě. Někteří režiséři provedou jenom pár změn pro snazší realizaci, někteří si to předělají k nepoznání. U televize je časté, že se to natočí, jak to scenárista odevzdá, byť to není železné pravidlo.

## Lze dnes hovořit o specifické české scenáristické či dramaturgické tradici? O žádné tradici nevím.

## Co vám při psaní pomáhá?

Na to jsem ještě nepřišel. Většinou přijde nápad a pak si k tomu sednu. Příručky, workshopy, softwary a odstříhnutí se mi nijak výrazně nepomáhají.

Anketu připravili  
Jan Černík a Petr Bilík.



Neznámý a slavný František Daniel

# Začátky legendárního mentora scenáristů

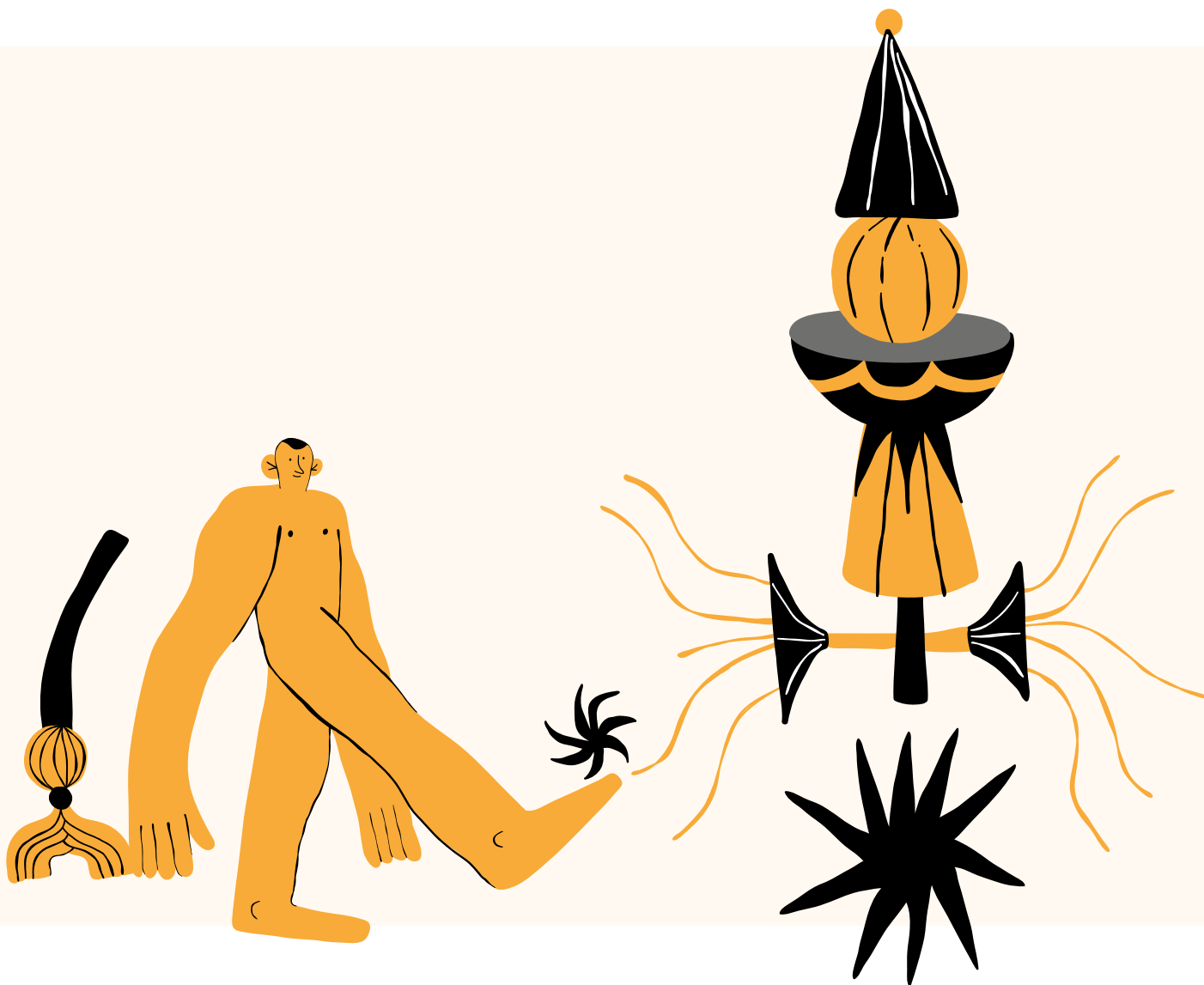


Jan Černík

Pokud by čtenář tohoto článku nikdy neslyšel jméno Františka Daniela, nebylo by to vůbec překvapivé. Dějepisectví má tendenci některé fenomény vytlačovat na okraj zájmu. To se z pohledu dějin českého filmu stalo i Danielovi. Je pouze jedním z mnoha dramaturgů a scenáristů, kteří v padesátých a šedesátých letech působili ve státním filmovém podniku. Autorsky nestojí za žádným výjimečným uměleckým dílem, protože se věnoval spíše populárním žánrům. O to překvapivější je pohled za hranice naší republiky.<sup>1</sup>







V mezinárodním kontextu je totiž Frank Daniel až legendární osobností. Byl učitelem řady slavných filmařů v čele s Davidem Lynchem. Frank Daniel byl rovněž klíčovým spolupracovníkem Roberta Redforda v Sundance Institute. Jméno Franka Daniela je zmíněno v desítkách knih a článků o filmové scenáristice a dramaturgii. Nepochybně se jedná o osobnost, která má místo v dějinách nejen české, ale i světové kinematografie.

To, že se nějakému emigrantovi podaří v zahraničí získat větší věhlas než doma, není zase tak výjimečné. Danielův případ je však oproti dalším slavným českým filmařům-emigrantům specifický tím, že spolu se svou zemí opustil i svůj hlavní výrazový prostředek — svou mateřštinu. Daniel, jehož kariéra byla v padesátých a šedesátých letech rozkročena mezi scenáristikou a pedagogickou prací na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění (FAMU), rozhodnutím emigrovat zásadně zúžil své pole působnosti. Tehdy v roce 1969 skončila jeho scenáristická kariéra a na své působení ve filmovém průmyslu už nenašel. Navzdory jazykové bariéře se však dokázal uplatnit. Dodnes je Frank Daniel v mezinárodním prostředí uznávanou autoritou mezi učiteli scenáristiky.

Z dnešního pohledu to může působit jako pocho-pitelný a plynulý vývoj, ale skutečnost byla zřejmě mnohem komplikovanější. Zatímco v mezinárodním kontextu je Daniel nezpochybnitelnou autoritou ve výuce scenáristiky i dvacet pět let po svém úmrtí, jeho studenti z FAMU ho vnímali střízlivěji. Ne snad, že by se na něj úplně zapomnělo, spíše byl jen jedním z inspirativnějších pedagogů. Studenti posledního ročníku, který Daniel na FAMU učil, se shodují v tom, že je vedl k vnímání scenáristiky jako řemesla, že s nimi analyzoval klasická dramata a že si uměl studenty získat.<sup>2</sup> Nezřídka prý výuka končila ve vinárně, anebo dokonce u Daniela doma. Pavel Juráček ve svých denících píše o Danielovi značně nevyrovnaně. Někdy s respektem, jindy ho označuje za maloměšťáka. Daniel podle Juráčka dával nadaným studentům příležitost v praxi, nutil je psát, ale diskutoval s nimi také o teorii. Na několika místech si Juráček zaznamenal i přepisy promluv Daniela, v nichž se jako pedagog pokoušel o jakousi psychologickou charakteristiku svých studentů, čímž se je snažil upozornit na jejich limity. Daniel se zřejmě dokázal naladit na individuální potřeby svých studentů.



## V roce 1978 byla Danielovi nabídnuta pozice na prestižní Columbia University v New Yorku

Ve vzpomínkách českých studentů se opakuje několik témat — výuka pro praxi a vysedávání se studenty do noci. Byl sice populárním pedagogem, ale zřejmě ničím výjimečným. Vypadá to, že teprve ve Spojených státech získal auru mentora, jehož přednášky kolují v digitalizované podobě na internetu a na něž se odkazují i scenáristé, kteří ho osobně nemohli potkat. Ale ani to nebylo hned. František Daniel byl ze svého prvního působiště v kalifornském American Film Institute (AFI) odvolán v roce 1974. Nuceně odešel na malou univerzitu do Minnesoty, kde se poprvé ve své kariéře ocitl na periferii. Tam musel znovu usilovat o to, aby se dostal do centra dění. Stále v pozici emigranta se mu pak dostalo příležitosti učit na Columbia University v New Yorku, kde se z něj v roce 1981 konečně stal naturalizovaný Američan.<sup>3</sup> Bližší pohled na okolnosti Danielovy emigrace a první desetiletí ve Spojených státech amerických nám mohou pomoci pochopit, kde se vzala legenda o guruovi všech scenáristů.

### Okolnosti emigrace

Kým byl František Daniel, když odcházel do Spojených států? V padesátých a šedesátých letech rozvíjel vedle sebe kariéru praktickou jako dramaturg a scenárista a kariéru teoretika a pedagoga. Jako absolvent pražské FAMU a moskevské filmové školy Vsesvazového státního institutu kinematografie (VGIK) se v padesátých letech stal nejprve dramaturgem v nově fungujícím televizním vysílání a následně dramaturgem v Československém státním filmu, dokonce byl i vedoucím dramaturgem v jedné z tvůrčích skupin. Vedle toho učil scenáristiku na FAMU a publikoval několik teoretických knih o scenáristice a dramaturgii. Jeho kariéru v manažerských funkcích ve státním filmu přibrzdily okolnosti banskobystrické konference v roce 1959, v jejichž důsledku byla Danielova tvůrčí skupina zrušena.<sup>4</sup> Tehdy se upnul k práci na FAMU, kde se v roce 1967 stal děkanem.<sup>5</sup> Paralelně s tím však stále působil jako scenárista.

Daniel dlouhodobě udržoval kontakt s mezinárodním prostředím, a to nejen se zeměmi socialistického bloku, ale i se západní Evropou a Spojenými státy. Na konci šedesátých let byl osloven ze strany AFI, založeného v polovině šedesátých let, aby pomohl vytvořit studijní program pro výchovu filmových profesionálů. Z žádosti o vydání výjezdního povolení je patrné, že Daniel požádal o možnost vycestovat v lednu 1969 s tím, že se na AFI bude „účastnit přijímání a výběru posluchačů do nově

zřízeného kurzu profesionální filmové výuky a pomoci při vypracování studijních plánů a osnov pro tento kurz“.<sup>6</sup> Danielovi bylo nejprve vydáno výjezdní povolení jen na šedesát dnů, během nichž měl domluvit detaily svého působení ve Spojených státech. V dubnu téhož roku mu bylo výjezdní povolení prodlouženo až do konce července 1970.<sup>7</sup> Spolu s ním mohla do Spojených států vycestovat i jeho žena Eva se syny Michalem a Martinem. Podle svědectví příbuzných Danielovi odjížděli z Československa s tím, že hodlají dodržet Františkův čtyřletý kontrakt na AFI, a tedy s vědomím, že jednoleté výjezdní povolení není dostatečné.<sup>8</sup>

V červenci roku 1970 uplynula lhůta výjezdního povolení a František Daniel od té doby působil ve Spojených státech nelegálně. Ve druhé polovině roku 1972 bylo s Evou a Františkem Danielovými zahájeno trestní stíhání z důvodu obvinění z trestného činu opuštění republiky.<sup>9</sup> Díky spisu se dochovala osobní korespondence Danielových z roku 1972 adresovaná Evině matce, v níž projevují velký stesk po domově, ale zároveň realisticky usuzují, že by se návratem ochudili o pracovní příležitosti a své syny by připravili o možnost vzdělání.<sup>10</sup>

Informace ve vyšetřovacím spisu — zejména výpovědi příbuzných a korespondence — potvrzují tradovaný příběh o Danielově úspěchu v zámoří. V osobní korespondenci z poloviny roku 1972 zmiňoval, že jeho práce začala počátkem sedmdesátých let přinášet pozitivní výsledky.<sup>11</sup> Podle svých slov byl také zván přednášet na prestižní americké univerzity jako Stanford, Harvard a řadu dalších.<sup>12</sup> Čistě na základě těchto pramenů by se mohlo zdát, že František Daniel zažíval v Americe úspěchy, že jeho kariéra byla na vzestupu. Začátkem sedmdesátých let studoval na AFI i David Lynch, který na Daniela vzpomíná jako na svého nejlepšího učitele.

### Začátky v USA

Jaký byl Daniel, který působil na amerických školách? Často jsou vyzdvihovány jeho úspěchy, když na AFI a Columbia University pomáhal formovat studijní program, připomíná se, že působil na University of Southern California a v rámci Sundance Institute. Nahlíženo zpětně má Daniel auru gurma scenáristiky. Skutečnost však zdaleka nebyla tak idylická.

Zejména v začátcích Danielova amerického působení to bylo přesně naopak. Jak vyplývá z článku filmového kritika Ernesta Callenbacha, tak AFI včetně Daniela byl



začátkem sedmdesátých let předmětem kritiky. AFI byl vnímán jako drahá, neefektivní a elitářská instituce s ne-realistickým cílem hledat a vychovávat talentované umělecké filmaře. Konkrétně Daniel byl sice oceňován za své pedagogické zkušenosti, charisma a za způsob konzultací scénářů, ale zároveň byl kritizován za to, že nebyl dostatečně intelektuálně podnětný v uvažování o filmu, a jeho vzdělávací materiály byly označeny za příliš vágní. Rovněž byla zpochybněna Danielova role v čele vzdělávacího centra, protože pocházel z naprosto cizí filmařské tradice.<sup>13</sup>

Daniel se v roce 1971 stal vedoucím vzdělávací sekce AFI, ale jeho působení zde brzy začalo směřovat ke svému konci. Poprvé nabídl svou funkci k dispozici na jaře roku 1973 a definitivně rezignoval v létě roku 1974. Ačkoli je jeho rezignace dávana do souvislosti především s podporou pro Lynchův film *Mazací hlava*, rozhodně to nebyl důvod jediný. Dle článku v *The New York Times* z 24. srpna 1974 měl Daniel dlouhodobé neshody s ředitelem AFI Georgem Stevensem a z pohledu správní rady AFI nezvládl svou manažerskou roli.

Daniela tyto okolnosti musely zasáhnout. Na jedné straně byl stále oceňován jako konzultant scenáristů a částečně i jako pedagog, ale jeho pověst manažera utrpěla. Snad i kvůli tomu se musel poprvé v životě přesunout mimo centrum dění do desetitisícového městečka Northfield ve státě Minnesota na středozápadě Spojených států. Z této etapy jeho života se dochovalo snad nejméně informací. Daniel tam v roce 1975 získal pětiletý kontrakt na profesorské pozici a jeho úkolem bylo vytvořit moderní filmový studijní program. Své působení na Carletonu Daniel ukončil předčasně už v roce 1978. Jeho nástupce na profesorské pozici John Schott se domnívá, že Daniel přišel do Minnesoty hlavně proto, že potřeboval práci. Muselo mu však být hned jasné, že jeho ambice překračovaly regionální školu. Pro vedení školy však bylo výhodné Daniela i přesto angažovat. Měl za sebou scenáristickou kariéru a několik let vedl AFI, takže na Carleton přicházel jako hvězda.

Začátky Danielova působení na Carleton College byly spojovány s transformací studijního programu a Daniel

- 1 Za pomoc s rešerší pramenů autor děkuje Petře Kupcové a Barboře Fialové.
- 2 Barešová, Marie — Czesany Dvořáková, Tereza. *Generace normalizace. Ztracená naděje českého filmu?* Praha: Národní filmový archiv, 2017. Na Daniela vzpomínají hlavně Daniela Fischerová, Petr Markov a Jaroslava Jiskrová.
- 3 *František Daniel, nar. 14. 4. 1926 Kolín. Naturalizace v USA.* Archiv bezpečnostních složek, sig. 141934, Osobní spis (Eva Danielová).
- 4 Klimeš, Ivan. „Filmaři a komunistická moc v Československu“. *Iluminace*, č. 4, 2004, s. 133–134.
- 5 Franc, Martin a kol. *Dějiny Akademie múzických umění v Praze*. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2017, s. 205.
- 6 *Výměna cestovního pasu a vydání cestovního povolení.* Archiv bezpečnostních složek, sig. 141934, Osobní spis (Eva Danielová).
- 7 *Prodloužení výjezdního povolení.* Archiv bezpečnostních složek, f. V/MV, sig. 141934, Osobní spis (Eva Danielová).
- 8 *Protokol o výsledku svědka — Božena Kožnarová.* Archiv bezpečnostních složek, f. V/MV, sig. V-23653 MV, Vyšetřovací spis a trestní spis Františka Daniela a Evy Danielové; *Protokol o výsledku svědka — Alena Hobžová.* Archiv bezpečnostních složek, f. V/MV, sig. V-23653 MV, Vyšetřovací spis a trestní spis Františka Daniela a Evy Danielové; Daniel, František. *Korespondence*, 30. května 1972. Archiv bezpečnostních složek, f. V/MV, sig. V-23653 MV, Vyšetřovací spis a trestní spis Františka Daniela a Evy Danielové, s. 16.
- 9 *Usnesení*, 22. listopadu 1972. Archiv bezpečnostních složek, f. V/MV, sig. V-23653 MV, Vyšetřovací spis a trestní spis Františka Daniela a Evy Danielové.

- V únoru 1973 byli odsouzeni ke dvěma rokům odnětí svobody v případě Františka a k jednomu roku v případě Evy. *Rozsudek jménem republiky*, 14. února 1973. Archiv bezpečnostních složek, f. V/MV, sig. V-23653 MV, Vyšetřovací spis a trestní spis Františka Daniela a Evy Danielové.
- 10 Daniel, František. *Korespondence*, cit. dílo, s. 16–21; Danielová, Eva. *Korespondence*. Archiv bezpečnostních složek, f. V/MV, sig. V-23653 MV, Vyšetřovací spis a trestní spis Františka Daniela a Evy Danielové, s. 22–26.
- 11 Daniel, František. *Korespondence*, cit. dílo, s. 19.
- 12 Tamtéž, s. 18.
- 13 Callenbach, Ernest. „The Unloved One: Crisis at the American Film Institute“. *Film Quarterly*, č. 4, 1971, s. 46–49.
- 14 Kaplan, Jeff. „Luce Professor discusses film and education“. *Carletonian*, 25. září 1975, s. 8.
- 15 Trovansky, David C. — Kaplan, Jeff. „Audience benefits, but what about the artist“. *Carletonian*, 16. října 1975, s. 8.
- 16 Kanin, Fay — Wagner, Robert W. „Screenwriting Training for Writers and Directors in the U.S.A.“. *Journal of the University Film Association*, č. 4, 1980, s. 17.
- 17 *František Daniel, nar. 14. 4. 1926 Kolín. Naturalizace v USA*, cit. dílo.
- 18 Daniel, Frank. „Introduction“. In Howard, David — Mabley, Edward. *The Tools of Screenwriting. A Writer's Guide to the Craft and Elements of a Screenplay*. New York: St. Martin's Griffin, 1995, s. xvii–xxii. Ve druhém textu Daniel přinesl několik charakteristik české kinematografie ve stručném historickém přehledu. Daniel, František. „The Czech Difference“. In Paul, David W. *Politics, Art and Commitment in the East European Cinema*. London, Basingstoke: The Macmillan Press, 1983, s. 49–56.



byl nositelem změny. Bylo mu jasné, že malá minnesotská škola nemůže konkurovat AFI v technickém zázemí a rozpočtu, tak se rozhodl vybudovat finančně nenáročný program zaměřený na scenáristickou práci. V rozhovoru pro školní noviny Daniel nastínil základní rysy nového studijního programu. Studentům — budoucím scenáristům — měla škola poskytnout možnost vzdělání v širokém spektru humanitních a společenských oborů, stejně tak v oblasti dalších uměleckých druhů. Nemělo se však jednat o vzdělání čistě teoretické. Daniel byl k filmové teorii spíše skeptický. Kinematografii vnímal hlavně jako průmysl a film jako kolektivní dílo. Výchova scenáristů proto měla stavět na osvojování praktických dovedností — na psaní. Daniel v rozhovoru rovněž vyslovil vizi dalšího směřování studijního programu. Představoval si vznik konsorcia minnesotských škol s filmovým vzděláváním, které mezi sebou měly sdílet zkušenosti, techniku a studenty. Centrem této sítě se měla stát právě Carleton College.<sup>14</sup> Danielův plán počítal s tím, že se z nevýhody maloměstské školy udělá ctnost a že se ze zemědělského Northfieldu stane kreativní centrum regionu. Sílu této vize a snad i Danielovo charisma ukazují dva články ve stejných novinách z října 1975, které novému profesorovi projevují velkou důvěru.<sup>15</sup>

Dnes už se s jistotou nedozvíme, zda se jednalo o skutečný záměr, nebo jen o nerealistickou vizi. Podle Johna Schotta k vytvoření sítě škol nikdy nedošlo. Na druhou stranu během tříletého působení na Carletonu se Danielovi povedlo reformovat filmový studijní program, zaměřit ho na scenáristiku a postavit výuku na základě vzdělávání v širokém spektru humanitních, společenských a uměleckých oborů. Z hlediska výuky tedy naplnit to, co si předsevzal. Na Danielelem připravený scenáristický studijní program následně navázal John Schott a díky lepší dostupnosti digitálních kamer ho mohl rozšířit směrem k natáčení filmů.

V roce 1978 byla Danielovi nabídnuta pozice na prestižní Columbia University v New Yorku. Po třech letech to pro něj byla možnost dostat se z regionální instituce zpět do centra dění, a navíc měl spolupracovat s Milošem Formanem. Zadání bylo jasné, stejně jako předtím v Kalifornii a Minnesotě měli za úkol přetvořit filmový studijní program.

Podle jedné z Danielových spolupracovnic, filmové historičky Annette Insdorfové, se filmová výuka na Columbia University původně soustředila hlavně na dokumentární film a na dějiny kinematografie. Daniel s Formanem to po svém příchodu změnili a obrátili pozornost k praktické filmařině a natáčení hraných filmů. Insdorfová se domnívá, že hlavně díky Danielovi byla na Columbia University vybudována jedna z předních scenáristických škol ve Spojených státech amerických. Oproti výše zmíněnému studijnímu programu v Carletonu se však portfolio Columbia University lišilo, neboť bylo možné studovat i režii. Přesto zůstala východiska Danielovy představy o studijním programu pro filmaře podobná. Byl přesvědčen o tom, že pro studenty, kteří se chtějí stát úspěšnými scenáristy či režiséry, je podstatné znát jen jednu věc — všechno. Studenti tak byli vedeni k zájmu o nejružnější

obory a už od prvního semestru museli pravidelně psát a natáčet, aby se rozvíjeli jak po stránce teoretické, tak i po stránce praktických dovedností.<sup>16</sup>

### Odkaz Franka Daniela

Danielova kariéra neskončila na Columbia University. Během osmdesátých let začal spolupracovat se Sundance Institute, kde pomáhal nezávislým filmařům s vývojem scénářů. V roce 1986 se pak přesunul z New Yorku zpátky na západ Spojených států, kde se stal děkanem na University of Southern California. Přesto bylo jeho newyorské působení zlomové. Podařilo se mu jednak dostat se zpět na prestižní instituci, jednak se v roce 1981 stát naturalizovaným Američanem.<sup>17</sup> Symbolicky tak byl uzavřen příběh Čechoslováka v cizí zemi a začal příběh mezinárodního pedagoga scenáristiky.

Co měli společného František Daniel — scenárista a děkan FAMU, který na jaře roku 1969 opustil Československo — a Frank Daniel — učitel scenáristiky na předních amerických vzdělávacích institucích? Oba vnímali scenáristiku jako základ filmové práce, oba vyučovali pomocí praktických cvičení a vedli studenty k psaní. Soustavně je Danielovi rovněž připisováno zvláštní charisma a je zřejmé, že byl nositelem vize inovace výuky scenáristů, kterou dokázal opakovaně prosazovat.

Na druhou stranu, Daniel se už neprosadil ve filmovém průmyslu jako scenárista. Ještě v polovině sedmdesátých let sice mluvil o nějakých připravovaných scénářích, ale k jejich realizaci patrně nedošlo. Rovněž přestal publikovat. Na své české knihy o scenáristice a dramaturgii v angličtině už nenavázal. Ze svého zahraničního působení po sobě zanechal všehovšudy dva texty, z nichž se scenáristice věnuje jen šestistránková předmluva ke knize jeho studentů.<sup>18</sup> Opustil tak praktickou scenáristiku a teorii dramatu, které byly v Československu organickou součástí jeho práce.

Daniel se v Americe věnoval zejména činnosti pedagogické a jeho publikační platformou se staly přednášky, které se většinou nedočkaly oficiálního vydání. Možná i to mu pomohlo získat auru legendárního pedagoga. Studenti i učitelé scenáristiky mezi sebou dodnes sdílejí zrnité videozáznamy Danielových přednášek či jejich písemné přepisy. Snad i kvůli tomu mají jeho poznatky nádech něčeho neoficiálního, co se nevešlo do tradičního akademického formátu ani do kurikula filmových škol. Je to však pouhé zdání, protože Daniel se aktivně podílel na formování výuky začínajících autorů. Jeho pedagogická činnost byla založena především na předávání rad zkušeného filmaře začínajícím scenáristům a jako taková mohla překonat kulturní rozdíly a fungovat jak ve střední Evropě, tak i v zámoří.

**Autor pracuje na Univerzitě Palackého a badatelsky se zabývá dějinami kinematografie.**





h

**Soutěž pro předplatitele revue *Host*:  
V jaké z okolních zemí v dřívější  
době působil jako učitel francouzský  
spisovatel Laurent Binet?**

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

h

**Na co se můžete těšit  
v prosincovém čísle?**

Rozhovor se spisovatelkou  
Pavlou Horákovou, které  
vychází druhý román

Rozhovor s básníkem  
Janem Frolíkem

Kritickou diskusi o knize  
Martina Uhlíře *Sestry*

Ohlédnutí Václava  
Maxmiliána  
za Jiřím Grušou

Téma o současném  
Bělorusku a jeho  
spisovatelích

10



## 300 milionů jich chce žít

Všichni se snaží těžit z pomocné tekutiny  
v kyselém prostředí. Mnozí marně.  
Přeživší se protlačují úzkým tunelem,  
na jeho stěnách statisíce naleznou smrt.  
Někteří zde ulehnu a budou povoláni ze zálohy,  
kdyby to První nedokázal.  
Ze zbylých mnohé ubije její obranný systém,  
který je mylně označí za vetřelce.  
Zbývá několik tisíc.  
V úzkém koridoru je Jediné posunováno  
kupředu drobnými řasinkami.  
Blíží se. Kutá se jím v ústretu.  
Uvnitř počíná se dění.  
Přeživší se mezitím stávají hyperaktivními —  
pohybují se rychleji a usilovněji.  
Zůstane jen pár desítek, když se k Němu přiblíží.  
První si otvírá brány k Jedinému:  
corona radiata i zona pellucida  
kapituluje před jeho hrdým čelem.  
Membrány fúzí. Strastiplná u konce je cesta.  
Brány se zavírají, ostatním přeživším je cíl zapovězen.  
Zemřou.  
Dvě sady se střetávají.  
Zygota! Zygota je jemně posouvána dolů.  
Zahnízduje.

Malý obřad nikdy nekončí nebo trvá dlouhé měsíce.  
Zaměřené buňky pracují. Tvoří. Dělí, rýhují.  
Plod se vznáší v teplé vodě.  
Občas se náhodně dotkne stěn,  
vykopne, kolenem zatlačí do žeber,  
zatahá za pupečník.  
Slyší zvuky za zdí: slova, hudbu, neznámý rámus,  
něčí chrápání.  
Vrtačku.  
Slyší matčina střeva.  
Vidí slast černí.  
Ochutnává svou moč.  
Svůj prst.  
Škytá. Planě se usmívá.  
Leká se. Nedýchá.  
Kůže je pomazána tukem.  
Tuk nás ochraňuje před zlobou laskavých vod,  
i neviditelná Ruko, jež mazala.  
Plod je vypuzován ven mohutnými stisky.  
Odteď bude už jen venku.  
Žádné uvnitř  
se tomuto nikdy nevyrovná.

• • •

Co se přehraje v hlavě, v okamžiku  
pádu střemhlav ze schodiště  
dlouhého jako nevěstin závoj?  
Celý život v rychlé smyčce, život ve flipbooku  
po kterém se jezdí palcem  
aby bylo jasné, že skutečně neznamenal nic  
zábředl v panelovém domě vyleštěné dětskými zadky  
všechny chyby, které se nemusely stát  
protože varování přicházela  
okamžiky fatálních zaváhání  
v nevratných momentech  
prudká selhání v tíšňových situacích  
strach, který zabránil hrdinství  
humorné omyly — humorné pro ostatní  
úmrtí a porody a svatby a rozvody — ostatních  
ponížení u závěrečné zkoušky  
opakované vyhazovy z prací  
pár vteřin před vlastním vstupem na svět  
— první křik, ten tenký, a přitom pronikavý  
obalený krví  
zklamaná láska k Zuzance, která s takovou lehkostí  
podnikla úrok stranou  
nebo ta rozšklebená bačkora s tetinou tváří?

• • •

Srdce prorůstá kambiem a dření  
krev se slévá s mízou  
prsty šustí  
sklidím tě v září s jablky  
opatrně poskládám do košů  
sama zůstaneš vrostlá do půdy patami  
s mravenci u kotníků a sršni ve vlasech, které opadaly  
s opilými vosami hnízdícími v klíně  
v zimě bude tebou lomcovat vítr  
na ramena sedne sníh  
co tě pak táním probudí  
v kolenou a kyčlích tě naříznu  
vložíš štěp, štěp se ujme  
onemocníš, ale prosvětím tě, zkrátím  
řez výchovný a zmlazovací  
postříkám jedem — Mospilan, Karate Zeon, Rock Effect  
i tvé hrušky budou sladké  
vedle tebe vsadím aronii vznešenou





Vasil Stanko, *Juraj Jakubisko, režisér*, 2013



Vasil Stanko, *Ivan Pinkava, fotograf*, 2018

# Román pro (bezdětné) ženy

Eva Klíčová



Kateřina Rudčenkova  
*Amáliina nehybnost*  
Kníží klub — Euromedia  
Group, Praha 2021

Kateřina Rudčenkova je jednou z nejvýraznějších básnířek mladší střední generace: *Ludwig* (1999), *Není nutné, abys mě navštěvoval* (2001) nebo *Chůze po dunách* (2013), za niž získala Magnesii Literu. Zároveň je čínorodou dramatičkou (hra *Niekur* získala v roce 2006 Cenu Alfréda Radoka, v roce 2008 ji uvedlo Divadlo Ungelt). Co se týče prózy, debutovala již v roce 2004 souborem povídek *Noci, noci* (2004), který vyšel v Torstu. Kritička Marta Ljubková tehdy konstatovala, že „žádný literární zázrak se neodehrál“, a knihu charakterizovala následovně: „[...] bohužel trpí všemi známými nešvary prvotin. Hlavním hrdinou se tak stává hlavně autorské ego, neustále reflektované ze všech stran, analyzované v nejrůznějších (citových) situacích.“

Nutno říci, že v jistém smyslu by se takto dala popsat i autorčina druhá, o dlouhých sedmnáct let pozdější prozaická kniha, novela *Amáliina nehybnost*, která ještě před vydáním získala Literární cenu týdeníku *Reflex*.

Kdo je hlavní hrdinka Amálie, nevíme, její identifikace s autorem-vypravěčem (a snad i jeho egem) je však oslabena er-formou vyprávění. Hutné sebe-reflexivní pitvání v nejrůznějších citových situacích nicméně zůstává. Rodinná anamnéza, terapeutické impulzy a série postupně kolabujících vztahů s muži vyznívají velmi povědomě, autenticky, skoro „jako ze života“, zároveň by se také dalo říci: tak moc jsou banální. Nějakému primitivnímu ztotožnění autorky a hrdinky je tu navíc účinně zabráněno příkladným zcizujícím efektem, a to když vyprávěčka hodnotí vyústění dějové se vymykající kapitoly jako „přitažené za vlasy“ a dodává: „Jako jediná v tomto textu byla zcela smyšlená.“ Autorské ego se zkrátka jakýmsi přeludným literárním postupem rozpustilo někde v univerzální zkušenosti jedné generace žen — Amálii je 30+ a během textu s ní asi o deset let zestárneme. Text přitom neztrácí nic z určité deníkové bezprostřednosti nebo neumělosti. Ona banálnost a obyčejnost jsou zde zároveň lehce doretušovány fyzicky atraktivními postavami a ekonomicky bezstarostným životním stylem hrdinky — přesto se tento na první pohled literárně tuctový mix nenápadně dostává pod povrchy jevů a věcí.

## Aids pro lepší lidi

Jazykově literární kvality *Amáliiny nehybnosti* lze klasifikovat jako civilní, nenápadné, leč je-li potřeba formulovat nějakou niternější zkušenost či pozorování, jsou zároveň trefné. Dokonce i erotické scény lze přečíst bez nějakého zvláštního ošívání se. Platí ale také (s výjimkou kapitoly „přitažené za vlasy“), že bez zvláštního zaujetí: Amáliin svět je úhledný,

konvenčně přitažlivý, esteticky mainstreamový a svými motivy může připomínat reklamu na parfém nebo romantický film. Bydlí se na Letné, nechybí klavír z třesňového dřeva, po Amáliině úniku z matčina bytu se s ní přesouváme do velkoryse řešeného bytu s výhledem na Hradčany. Amálie miluje Murakamiho, učí se japonsky a jezdí se hledat do přírody: se vším autorka zachází poučeně a kultivovaně, tu a tam se odkazuje na film či knihu, čtenář je střídavě zaplavován melancholií vždy něčím neúplných a zdvořile odtahitých vztahů, přírodními impresemi nebo cestovatelskou exkurzí po Japonsku. Pod vši eleganci situací, postav, prostředí však proudí cosi temného, nenaplněnost, jež je postupně odkrývána a nabízí vlastně poměrně zásadní interpretaci nenápadného ústředního motivu: otázky, proč ženy nemají děti. Ve své stručné a popové hladkosti se tak jedná o záluďně angažované čtení.

Různou měrou dysfunkční, nenaplněné vztahy, které se spíše rozpadají než scelují a které své subjekty frustrují, nebo dokonce traumatizují, popisují snad všechny současné (aspoň náznakem vztahové) prózy. Jistě, konflikt, krize, problém jsou základními stavebními kameny literatury. Co se snad dnes mění, je to, že nešťastná láska, samota, bezdětnost se čím dál častěji stávají součástí systémového selhávání lidstva. U dystopických *Prasklín* Kláry Vlasákové to byla ekologická katastrofa i krize kapitalismu tvrdě vytěžující jednotlivce, v *Přípravách na všechno* Elsy Aidse partnerské vztahy neustále škrtají o ekonomické dno — zároveň je ochromuje skepse vůči nějaké budoucnosti, v *Teorii podivnosti* Pavly Horákové se hledání životního



partnera pro jistotu přesune do paralelní dimenze světa. Zdá se, že literatura se za posledních sto padesát let překulila od líčení patologie tradičních rodin (od *U snědeného krámu* přes *Maryšu* po Havlíčkova *Neviditelného*) a macho výdobytků sexuální revoluce (Kundera, Vaculík, Páral) k naprosté ztrátě smyslu partnerského a rodinného života, jeho neustálé bolestivosti, případně vůbec nemožnosti jeho vzniku nebo udržení — natož štěstí. Současné vztahy tak definuje především nejistota a samota, ať už úplná, nebo vnitřní. Rudčenkova pak nachází jeden z možných klíčů tohoto stavu.

#### Za všechno mohou matky

Amáliin příběh začíná v bytě, který pro ni nachystala její manipulativní a dominantní matka. Matka, která jí jako dítěti do poslední chvíle tajila, že otce alkoholika vyhnala — a ten tak Amálii ze dne na den zmizel ze života. Matka nervózní, tvrdá, trestající, která s dcerou zachází jako s konkurencí. Ale je to zároveň matka samoživitelka dvou dětí, která sama prožila tvrdé dětství. Hrdinka se s pomocí psychoterapie dokáže pomalu odpoutávat od bytu a snad i matčiny zátěže — nebo ji alespoň nahlédnout. Rudčenkova přes popovou slupku své prózy postupuje analyticky, zaznamenává detaily jako hrdinčinu nechuť k ženské afektované zdobnosti, nenávisť k vařečkám jako nástrojům násilí, skládanka detailů míří přes střídání ušlechtilých krasavců ke zjištění, že jakkoli Amálie touží po dítěti, podvědomě si vybírá právě takové muže, s nimiž je rodina *de facto* nerealizovatelná. Nakonec i Amáliina mateřská touha v představě modrookého chlapce je natolik abstraktní i idealizovaná zároveň, že zůstává především dokonale nereálná.

Rudčenkova na jedné straně luští příčiny podvědomého odporu k mateřství a nedůvěry k mužům, řada detailů a motivů ale na druhé straně zůstává jakoby nevtažena do celé té psychologické interpretace generačně předávaného násilí nebo nezájmu. Patří sem motiv muže, který navzdory svým schopnostem nedokáže ekonomicky zajistit ani sám sebe — ekonomická budoucnost Amálie je ovšem také nejistá (pracuje na švarcsystém v časopise o zahradní architektuře), jakkoli



## Rudčenkova přes popovou slupku své prózy postupuje analyticky



si může dovolit žít lehkomyšlně. Jsou tu také ekonomicky výkonní muži, kteří se však nevzdávají svých zájmů a koníčků a rodinou si život rozhodně neohdlaží komplikovat. Do možného terapeutického výkladu lze zahrnout i textem prostupující fascinaci Japonskem — zemí s globálně daleko nejvyšším průměrným věkem, zemí turbokapitalismu, která má pojem pro smrt z přepracování (*karoshi*), a zároveň zemí nekonečné vztahové melancholie tolik prosáklé i do popkultury. Novela tak sice nabízí celkem jednoduchý psychologický návod na pochoopení toho, proč tolik žen (velmi často vzdělaných, soběstačných) zůstává bezdětných — zároveň v tom autorka není nijak urputná, netlačí na pilu do vysvětlování a snášení hory důkazů a mnohé ponechá pro radost z hledání čtenáři.

#### Poslední generace

Ekonomická nezávislost a nároky života v kapitalismu posilují generační pocit, že člověku je nejlépe samotnému. Tlak okolností totiž většinou nevydržely ani už tak historicky osamocené nukleární rodiny, v nichž většina z nás vyrůstala. K tomu nakonec v jistém smíření dochází i Amálie, která chce svou bezdětností přetnout obávaný vzorec chování, odvěké souputnictví rodičovského násilí a lásky — které se promítá i do sexuálních vztahů. To, co Rudčenkova pozvolna odkrývá v životě Amálie, je celkem běžný jev rodinného traumatu, na nějž ženy dobrého sociálně-ekonomického a kulturního zázemí reagují vzdorem bezdětnosti, pohlcením prací, náročnými koníčky. Společnost má proto tendenci přehlížet onu traumatizující rovinu životní zkušenosti a takové ženy označuje jako pohodlné, sobecké, kariéristické a podobně. Jejich niterná motivace přitom může být velmi podobná a neuvědomělá, jako je

tomu u žen s patologickým chováním, jak je popisuje psychologka Tereza Konrádová v *Revue Prostor* (č. 115) věnované tématu rodiny:

*Nukleární rodina je nejčastějším prostředím pro vznik traumatu v dětství. V rámci nedostatečně vztahově ukotveného prostředí nukleární rodiny, za přispění slabé sociální limitace a nestability rodinného systému a v „bezpečí přítmi“ beze svědků se mohou odehrávat dramata, jejichž důsledky se později demonstrierují jako rizikové chování, poruchy v chování, závislostní chování, sebepoškozování a další patologické jevy. Právě v oněch glorifikovaných tradičních rodinách nejčastěji dochází k domácímu násilí, často s legitimní nálepkou fyzických trestů, zneužívání, zanedbávání atd.*

Rudčenkova Amáliiným příběhem nabízí i feministickou odpověď: ženy nemusí zaujímat role pečujících ochranytelek, obětavých matek, partnerek ani nemusí mít děti. Zní to možná jako samozřejmost, ve veřejné a politické debatě tato samozřejmost ale dostává dost na frak. Zatímco mužská bezdětnost v podstatě není tématem, a pokud, tak nanejvýš medicínským, tendence disciplinovat ženské životy k pro-mateřskému modelu neslábne. A s konzervativním revivalem, pro nějž jsou tolik příznačné represivní nástroje, ve střední Evropě (nebo Texasu) dokonce posiluje.

To už se však dostáváme k souvislostem, které *Amáliina nehybnost* jen poetizovaně natukává, literárně naznačuje, hledá jejich intimní kořínky. Próza je tak angažovaná spíše v tom, jak trefně postihuje daleko širší odborně formulované souvislosti a otevírá jejich interpretační pole.

**Autorka je redaktorka Hosta.**



# Z jiné perspektivy

Eva Klíčová (ed.) — Kryštof Eder — Kateřina Kadlecová

**Představa, že velká literatura se skví v éterické říši idejí, kam na ni nedosáhne lidská ruka ukoptěná realitou každodennosti, je stejně rozšířená jako nesmyslná. Ve skutečnosti literatura svědčí především o své době, společenských konvencích, situaci a způsobu myšlení autora. S nárůstem psaných textů navíc do říše umění proniká stále více perspektiv, které dříve úzká elita nevnímala, či dokonce odmítala. Novela Kateřiny Rudčenkové *Amáliina nehybnost* je příkladem textu-perspektivy, který i dnes může čelit takovému nebezpečí.**

**EK:** Tak co, shodneme se?

**KK:** Zaujalo mě, jak příznivě tu knížku hodnotíš. Je to tím, že máš podobné sociodemografické charakteristiky jako autorka té novely, a tudíž pochopení pro téma i motivy a jejich zapracování do formálně a kompozičně snad až příliš jednoduchého textu? V rámci přípravy na tuto diskusi jsem četla tři větší recenze mužských autorů a ti byli kritičtější, snad až na Ondřeje Horáka v *Lidových novinách*. Radim Kopáč v *Deníku N* v souvislosti s protagonistickým osudem píše, že „je to pokus, který nevyšel“. A také že hrdinčino trauma podle něj „traumatizovalo i samotný text“. S obojím souzním, zhruba od poloviny té prózy jaksi padá řemen, vinou repetitivnosti a defilování boyfriendů ze stejného kadlubu se čtenář může začít lehce nudit.

**EK:** Kromě věku toho s Amálií moc společného nemám. Ještě se tak můžeme shodnout na tom, že vůči tématu (nenaplněného) mateřství mohu být vnímavější než třeba Radim Kopáč. Jinak je vůbec zajímavé, jak se čtení autorek neustále podmiňuje sociodemograficky a hlavně genderově (čtení pro ženy, ženská témata apod.), zatímco romány i silně tematizující mužskou zkušenost včetně sexuální chápeme neutrálně a nenapadne nás je vydělovat do nějakých čtenářsky podmíněných kategorií. Mě na *Amáliině nehybnosti* naopak fascinovalo to, kolikrát (hodněkrát) jsem podobné příběhy slyšela v situaci důvěrného rozhovoru. A fascinující je i ta propast mezi touto četností a tím, o jak zanedbané téma ve veřejné diskusi jde. Jen v kultuře pomalu sem tam něco probleskne. A popík mi pro neprávem marginalizované téma připadá jako ideální žánr.

**KK:** Já vidím takových knížek možná několik, ale je pravda, že loňská autoterapeutická kniha Adély Elbel *Doba temna* není krásnou literaturou... Ale co Pavla Horáková a její *Teorie podivnosti*? Je to podobně sebezpytné, podobně do detailů vylíčená žena a její povaha, podstata, móresy, obsese, napozorované hnidy ve vlasech vlastních i společnosti. Obě hrdinky,

## Já bych novelu doporučila každému, kdo hledá alternativní tvář žen

Kateřina Kadlecová  
redaktorka časopisu *Reflex*



Ada Sabová i Amálie, vůbec nevědí, co se životem. Nechci autorky snižovat, ale nepředstavují vlastně model české Sally Rooneyové, jen tedy nikoli pro zetkaře a snowflakes, ale pro jiné křehké emo květinčky, totiž pro silné a sebejisté ženy, které léta zatínají zuby, aby zvládly odolávat společenským tlakům a byly „nejlepší verzí sebe samých“, jak se dnes módně říká?

**KE:** Já Sally Rooneyovou, o které píše Kateřina, považuju za popík, který zmiňuje Eva. A do této oblasti bych možná částečně zařadil *Teorii podivnosti*, ne však *Amáliinu nehybnost*. Vracím se tím k rozstřelovací otázce. Eva ve svém textu píše, že zachycené vztahy působí „jako ze života“. „Jako ze života“ jsou pro mě prózy, které jsme si zvykli označovat jako mainstream, mezi ně však podle mě *Amáliina nehybnost* nepatří. Neodpovídá tomu kompozičně ani stylisticky. „Jako ze života“ jsou pro mě třeba romány Petry Soukupové, které navozují dojem, že jazykem, jímž mluvíme, popisuje autorka situace, jež žijeme. Avšak v *Amáliině nehybnosti* tohle nečtu. V ní sledujeme spíše koncentrát sedmi let jedné postavy. Ale ten koncentrát je v leccem docela výlučný. Zároveň novelu od mainstreamu myslím vzdaluje, že to

není úplně hladké čtení, že bychom se od stránek nemohli odtrhnout. Spíše se zde tak nějak řetězí (něčím atraktivní) situace, ale bez pevné kompozice — když jsem například četl o Amáliině prvním výletu do Japonska, řekl jsem si, že autorka asi navštívila Japonsko a bylo jí líto se o ten zážitek a o své postřehy ze země nepodělit.

**KK:** Přesně tak, psala si asi deníček z cesty po Japonsku, a protože o psaní přemýšlí „ekologicky“, bylo jí to líto hodit do koše.

**EK:** Všechny ty pojmy jako snowflakes, emo květinčky... ony mají silně znevažující posměšný tón a používají se hlavně k devalvování jiné zkušenosti, „jiné“ než mají vládci veřejného prostoru, všichni ti postarší pánové a hrstka jim sekundujících včelích královen. Na Západě jde o konzervativní „boomers“, u nás identifikovatelné s „pamětníky totality“. Všechny strasti světa, které se nevejdou do obzorů této části společnosti, jsou delegitimizovány. Ale opravdu budeme zmíněné autorky tímto vylučovat ze světa literatury? Nejde v umění naopak právě i o jinde vysmívanou senzitivitu? Věděli vždy velcí autoři, co se životem? Nebyli nakonec Franz Kafka nebo Marcel Proust sněhovými vločkami toho starého „pocitového“ světa, kde se nikdo s nikým nemazal? K tomu mainstreamu snad jen, že jsme na velmi tenkém ledě pocitů „nemoci se odtrhnout od stránek“, které mnohdy podmiňuje kdeco kromě textu samotného. Mně bylo na Rudčenkové právě sympatické to, že se nesnaží dělat drsňačku, aby zapůsobila na literární hodnotitele. Tedy dojem koláže jako by příležitostných textů se mi líbil tou nehraností, těmi „švy“ po stopách vzniku.

**KE:** Já bych zkrátka asi *Amáliinu nehybnost* čtenářům Soukupové, Hájička nebo Mornštajnové nedoporučil. Zaujala mě nicméně ta „drsňačka“. Mně totiž Kateřina Rudčenková jako „drsňačka“ docela připadá. Už tím, jak svižně se hrdinčiným životem prolétá, jak odtažitá celá ta próza je... Autorka zkrátka dovede nasvítit Amálii dost nekompromisně.



**KK:** Evo, samozřejmě vím, že jsou ta označení lehce pejorativní, ale už jsem se vžila do role boomer, který nechápe mladší generace. Tu svoji ale ano, příběh Kateřiny Rudčenkové mi připadal známý stejně jako tobě, jakkoli ho sama ani v náznaku nežiju. Psycholog by se na té próze vyřádl — tolik naznačených psychických chorob dokázala narvat pod střechu jedné novely!

**EK:** Tak psychických „chorob“, to nevím...

**KK:** Tak poruch? Zvláštností? Aby to nebylo pejorativní.

**EK:** Nevím, zda diagnostikovat, že někdo svým životem nezapadá do maloměstských představ a sekundárně se tím trápí. Vždyť je to především společnost, která je tak trochu „nemocná“. Drsnějším jsem mínila spíš literární stylizaci — ta je totiž něčím líbivá, středostavovsky úhledná, žádný undergroundový bordel ani expresi tu nenajdeme. Drsnou odvahu říkat věci otevřeně ale ano. Myslím, že i ta míra neuspořádanosti děje (taková facebooková) odpovídá na to, jak jsme dnes schopni číst, kauzálně lineární vyprávění ustupuje, z fragmentů se tu však složí celek se začátkem a koncem, to nelze popřít. Japonsko tu má nezastupitelný smysl. Má ale roli „jiného“, únikového světa. Podobně, jakkoliv propracovaněji, figurovalo v románu *Probudím se na Šibui* Anny Cimy. To podvědomé tíhnutí k Japonsku, které má demografické problémy ještě hlubší, není myslím úplně nahodilé.

**KE:** Na mě japonská pasáž působila jako takový autobiografický přílepek, a proto je pro mě popsán způsob interpretace dost oslabený. To samé bych mohl prohlásit o celé knize a v podstatě i o tvé reflexi — vše, co popisuješ, v podstatě přijímám, jen v *Amáliině nehybnosti* se to v mém úhlu pohledu projevuje méně výrazně a rovněž méně přesvědčivě.

**EK:** Jasně, mám v mozku nějaký receptor, jehož odezva na text byla pozitivní. I když přiznám, že někde uprostřed se mi také zdálo, že to dějově stagnuje, série typově podobných

## Ženy, jako je Amálie nebo Ada Sabová, máme snahu soudit jako ty, co selhaly

Eva Klíčová  
redaktorka *Hosta*



milenců se jevila už skoro nechtěně komická. Ale ten závěr si mě naopak získal: včetně té „smyšlené“ japonské zápletky, která jde ještě někam do hlubšího psychoanalytického patra — a kterou jsem si dala za bojový úkol čtenářům *Hosta* neprozradit.

**KK:** Na základě těch milenců jsem si novelu pojmenovala *Amálie a její chlapečci*, podle jednoho neskutečně pitomého francouzského devadesátkového seriálu. Ocenila jsem na ní však řadu drobných radostí. Cynický špilec směrem k takzvané angažované literatuře („Trestem za co je asi inkarnace do pandy v zoo? I když narodit se ženou v Súdánu je určitě horší. Pandě aspoň nikdo zaživa neodřezává pohlavní orgány, a kdyby se o to pokusil, určitě by s ním zatočili líp než s obřezávačkami afrických dívenek.“) nebo radostně přiznaný obskurní eskapismus („Z nějakého důvodu si začala myslet, že vše, co jí dosud v životě chybělo a unikalo, najde v Japonsku.“). Ocenila jsem básnické prostředky, jako například: „Ležela uvnitř rodičovského bytu jako v břiše velryby“; „Druhý den ráno se probudila s úděsným vědomím — ve svých pětaticeti letech i nadále leží v těle své matky jako staré zarostlé embryo“.

**EK:** Zajímavé, pro mě zřejmá ironie angažovanost nezeslabuje, autorka jen ukazuje na absurditu našeho krutého světa, kde pandám jako čínskému byznysu se dostane větší ochrany než dívkám v Súdánu. Literatura samozřejmě není plakát, politický program ani sociologická studie, jak mnohdy stoupenci autonomie umění vysvětlují nám, kteří bychom rádi četli i texty s jednoznačnějším angažmá ve světěездеjším. Právě zájem o svět, jeho promýšlení, snahu mu rozumět, chápat ho třeba i pomocí estetické stylizace je pro mě angažovanost. To Rudčenkova splňuje, ať už byl její záměr jakýkoli.

**KE:** Zrovna jsem přečetl novou knihu Édouarda Louise, jenž je angažovaný, a to dost nekompromisně, takže se přiznám, že zmínka o angažovanosti mě v kritice zaujala. Vzpomínám si, jak jsi v pořadu o zmíněné *Teorii podivnosti* v Českém rozhlase odsouvala mimo svůj zájem Emila Hakla a jemu podobné literáty, protože jejich postavy se jen patlají ve svých bolístkách a životních deziluzích. Vlastně mi ale připadá, že Kateřina Rudčenkova to do jisté míry dělá podobně, jen v jiné socioekonomické realitě.

**KK:** Souhlasím s Kryštofem, že jde o extrémně obnažující text — autorka nejenže šla s kůží na trh, ale předtím si ji řádně rozškrábala a odřezala tupým rezavým skalpelem. Pochopitelně to je fikce, ale podobně jako u Louise enormně blízká autorovu životu.

**EK:** Hakl popisuje existenciální krizi řekněme typicky chlapsky. Reprezentuje ji celá tradice lyrizace pivní kultury, dobrodružné útky do přírody, tomu rozumíme univerzálně, ženy i muži. Jenže existenciální krize nemusí mít podobu nábehu na alkoholismus nebo mudrování při rybaření. Horáková a stejně tak Rudčenkova ji zachycují jinak — třeba i detailními popisy péče o zevnějšek, což se vymyká konvenční představě o existenciální krizi. Jenže ženy žijí jiné životy než muži a tyto motivy tak odpovídají třeba na tlak ohledně ženského vzhledu. S tím souvisí i Rudčenkova popisovaná neviditelnost, fenomén, s nímž se ženy kolem





čtyřiceti setkávají čím dál častěji v kultuře až obsesivně sexualizující ženy naopak mladší. Ženské úzkosti a krize zkrátka jsou často jiné než mužské a právě proto, že jsou méně reprezentované, máme sklon je nevidět, nerozumět jim. Louis je dobrá analogie, i menšiny se vymykají kulturně dominující zkušenosti, kterou na druhé straně reprezentuje podle mě přeceňovaný Houellebecq — alespoň pokud jde o poslední dvě knihy.

**KE:** Ale i to mužské pivaření a rybaření výrazem existenciální krize být může, ne? A jaké kvality má podle tebe angažovanost u Emila Hakla a Kateřiny Rudčenkové? Proč u Kateřiny Rudčenkové vyzdvihujeme angažovanost, zatímco u Emila Hakla vidíme postavy, které se patlají v bolístkách?

**EK:** Haklovskou krizi nepopírám, jen mluvím o tom, že existují i její jiné projevy. A angažovanosti se nakonec Hakl dopustil také — ani to mu neberu. Na druhou stranu u Rudčenkové cítím větší schopnost nebo energii napřenou k porozumění tomu bezútěšnému stavu, snahu se s tím vyrovnat. Je za tím nepochybně i ta terapeutická práce, sebeanalýzy. Je to vlastně rozdíl mezi Amálií, která vnitřní sváry řeší, a jejím bratrem, který je prostě ignoruje, nechá všechny pochybnosti někde zapouzdřené a uteče do světa. Jsou to dva různé přístupy a každý nějak funguje — jen ten vytěšňovací člověku rozhodně sežere méně energie.

**KE:** Pokud bych některou z těchto „angažovaností“ měl tendenci zlehčovat, byla by to jednoznačně ta haklovská. Krize jeho postav se jeví nicotnější, ale také proto, že v případě Haklových knih se skutečně soustředím spíš na to, „jak jsou napsány“, zatímco díky zmiňované vypravěčské odtažitosti v případě *Amáliiny nehybnosti* vynikne „obsah“ o poznání víc a čtenář má vůli jej více promýšlet.

**EK:** Nerada bych mužské trápení a pocity nějak zlehčovala. Jenže to také souvisí s tím, jak je kulturně kodifikovaný typ rozervaného romantika nebo rockera. Ale rozervaná žena, nedejbože alkoholička,

## Novelu od mainstreamu myslím vzdaluje, že to není úplně hladké čtení

Kryštof Eder  
literární kritik



ta tu romantickou auru nemá (natož po čtyřiceti), je spíš směšná nebo odpudivá. Je to nespravedlivé, ale různé životní strategie hodnotíme jinak u žen a jinak u mužů. Podobně i třeba z demografického vývoje máme sklony vinit ženy, přitom hrdinka Kateřiny Rudčenkové sice třeba podvědomě hledá nerodinné typy chlapů, na druhou stranu vůbec není problém takové najít. Nemůžu si pomoci, ta próza otevírá důležité perspektivy: literárně vstřícné a nikoli nezajímavé.

**KE:** S literárně přístupným jazykem souhlasím, s tímto textem není třeba se nějak prát, jen jsem chtěl za sebe zdůraznit odstup od „literárního popíku“, který jde podle mě čtenáři celkově víc na ruku. Méně přístupná je novela v tom, že nenabízí ucelený příběh; je to spíš sled mnohdy poněkud repetitivních epizod, kompozice je trochu nahodilá. Proto bych váhal, komu knihu doporučit.

**KK:** Já bych novelu doporučila každému, kdo hledá alternativní tvář žen a prožívání vztahů v jednadvacátém století. A taky každému, kdo si myslí, že má nesnesitelnou matku nebo tchyni. Omlouvám se, že to zde zlehčuju, ale ta knížka je

skutečně osvobozující v tom ohledu, jak upřímně dokáže pojednat vztah „nevděčného“ dítěte k „milujícím“ rodičům. To je zajímavá linka a do jisté míry posvátný motiv, po kterém sahají jen ti nejodvážnější.

**KE:** To ano. Mě osobně však kniha k nějakým novým perspektivám nedovedla. Na rozdíl od Louise, kdy jsem si kolikrát říkal: Tohle se skutečně děje?

**EK:** Naopak jsem ocenila schopnost problematizovat to, co považujeme za samozřejmé, například fyzické tresty dětí. Je tu vidět, jak společnost hodila na ženy veškerou péči, jak ty, osamělé a pod tlakem, mnohdy selhávají, zatímco nepřítomný otec zůstává idealizován. Rudčenkova odkrývá hluboké společenské disproporce. I proto v kritice cituji psycholožku Terezu Konrádovou: Ženy, jako je Amálie nebo Ada Sabová, máme snahu soudit jako ty, co selhaly, ne chápat jako odpověď na poměry.

**KK:** Ano, například jsme zděšení množstvím obětí pedofilních kněží ve Francii nebo fakty o týrání dětí v kanadských či australských internátních školách pro původní obyvatele, takže máme tendenci mávat rukou nad zdánlivými bolístkami podobnými těm Amáliiným. Nad jejím antihrdinstvím a „ochotou přiznat prohru“, jak zmiňuje Radim Kopáč...

**EK:** To je otázka, zda je to skutečně prohra. Kniha končí vnitřním smírem. Rudčenkova tu Amáliinu situaci nahlédne z druhé strany jako osvobozující přetnutí biologického zdroje traumatu. ●



Pavel Janoušek



**Eva Kantůrková**  
**Kruhy života**  
 Galén, Praha 2021

Hrdinka románu Evy Kantůrkové si říká Stará dáma a kdysi studovala filozofii — a protože je tíhou požehnaného věku uzavřena v hranicích vlastního bytu, čti bytí, které navíc nemá potřebu příliš narušovat, vztahuje svou současnou situaci k Platónovu podobenství o jeskyni. A prostřednictvím psaných úvah, reminiscencí a fabulační her se pokouší uchopit a objasnit mihající se stíny vlastní existence, ale také toto své účtování se životem přeměnit v zajímavý příběh.

#### Výchozí pozice...

...Staré dámy je přemítavá a reflexivní, a to i přesto, že sama ví, a ve třetí větě svého textu také konstatuje, že úvaha rozhodně „není nejlepší vstup do románu“. Proto se rovněž snaží adresáta přesvědčit, aby četbu nevzdal, neboť je to přece ona, kdo má díky své „účtyhodnosti“ a „zajímavosti“ nárok „na trochu naší trpělivosti“. — A nepožaduje málo, neboť její myšlenkové ohledávání vlastní pozice dominuje zhruba polovině více než třisetstránkového románu, který se po vzoru

bible odehrává v sedmi dnech a jehož cílem je stvořit obraz toho, co v životě hrdinky, ale i v životě obecně lidském, má opravdovou hodnotu.

Akt sebe prezentace Staré dámy se začíná popisem uzavřeného prostoru, v němž je jí dáno žít, tedy předvedením bytu a věcí, jež k němu patří, protože z nich na ni promlouvají „její situace, její vztahy, její místa, hlasy, které ona slyšela, a podoby, které ona spatřila“. Nicméně zanedlouho se Stará dáma začne také vymezovat vůči aktuálnímu světu tam kdesi za dveřmi, konkrétně vůči „blbství“ hnutí Me Too, které ji jako ženu silně rozhořčuje. Nenechá se proto ukonejšit méně radikální kamarádkou a boj proti sexuálnímu obtěžování a zneužívání odsuzuje jako spiknutí mstivých „ošklivků a tlustošek“, jež se snaží světu vnutit „odpudivá umělá pravidla, nastavená proti světu přirozenému“. Me Too se jí tak stává nejvýraznějším příznakem současného všeobecného sociálního úpadku.

#### Před čtenářem logicky...

...vystává otázka, nakolik je tento odsudek „jen“ gestem jedné vyfabulované literární postavy a nakolik již stanoviskem autorky samé. Pokud vás tedy při čtení útoky na Me Too pohorší, tak vězte, že jde o vědomé a provokativní porušení pravidel „politické korektnosti“ a že autorce její ostentativní vzdor vůči trendům, jež podle jejího přesvědčení generují „svět umrtný, vztyčený proti světu živých osobních vůlí“, poskytuje nemalé uspokojení. Viz sebereflexe: „Stará dáma se nemůže nabažit svých přesných formulací.“ Jakkoli je tedy přímé negaci Me Too v románu věnováno

jen pár stran, nastavují hodnotové pozadí dalšího vyprávění a nutí adresáta, aby se rozhodl mezi souhlasem a odmítáním takového postoje k ženské otázce.

Zajímavější než volit mezi „ano“ a „ne“ mi připadá ptát se po kořenech autorčina postoje. Ty vidím v životní zkušenosti příslušnice pokolení, kterému bylo dáno před více než půlstoletím postavit proti sobě puritánskou každodennost života v ideologicky spoutané společnosti a sen o individuální svobodě. Volnosti, jejímž příznakem se stala i sexuální revoluce spoluutvářející v euroamerické civilizaci lesk zlatých šedesátých. Pro Kantůrkovou v přítomném románu je tudíž základní hodnotou odmítání všech tabu a jakýchkoli pokusů o násilné nalinkování mezilidských vztahů — včetně těch, jež vznikají mezi ženou a mužem jako dvěma svobodnými jedinci. A protože sex a erotika jí jsou přirozeným elementem těchto vztahů, skutečná, sebevědomá žena se podle jejího přesvědčení dokáže s erotickými hrátkami mužů vyrovnat, aniž by se cítila utlačovaná a ponižovaná.

Stará dáma Evy Kantůrkové proto může deklarovat, že nikdy neměla problém s příslušníky opačného pohlaví, kteří ji „poplácali po prdeli, vyzývali na ni pohlédli, pustili ji první do dveří, podrželi ji židli, koukli jí do výstřihu, lascivně před ní zavtipkovali“, nebo jí dokonce „za soulož cosi slíbili a nedodrželi to“. Má ale problém s ženami, jež podle ní ženskost a sexualitu zneužívají. Citují: „To ony, a zejména ony!, stvořily černou díru své závislosti na znásilnění. Ne, ještě líp: to ony a zejména ony!, zosobňují černou díru pomstychtivé

# Primárním úkolem není rekonstruovat minulost, nýbrž ukázat, že se ošklivky a tlustošky mýlí

*slasti být znásilněná! Sexisticky  
obtěžovaná! Sexuálně zneužitá!"*

## **Možnost číst román *Kruhy*...**

...*život*a především jako výpověď Evy Kantůrkové je v jeho první části znásobena také tím, že se tu vyprávěčino dumání pohybuje výhradně v dimenzích přítomné každodennosti, jen příležitostně konfrontované s náznaky vzpomínek. Ty jsou nadto zpočátku natolik neurčité, že nevytvářejí souvislý příběh a lze je vztáhnout k jakékoli ženě příslušného věku.

S proudem přibývajících textů se však vyprávěčino meditování stále více mění ve vzpomínky na důležité osobní prožitky, a tedy i konkretizuje. Nedivil bych se proto, kdyby čtenář v okamžiku, kdy do vyprávění vstoupí hrdinčiny vzpomínky na matku a otce a komplikované rodinné vztahy, podlehl pokušení a začal na webu vyhledávat informace o autorčiných rodičích, tedy o spisovatelce Bohumile Sílové a novináři Jiřím Sílovi.

Před pokusem ztotožnit Starou dámu s autorkou by jej ovšem měla varovat skutečnost, že Kantůrková vědomě neklade důraz na politický rozměr dějin a soustřeďuje se především na individuální rozměry lidského bytí. *Kruhy života* pak představují onen typ prózy, jenž se sice výrazně opírá o osobní empirii, avšak před autobiografičností dává přednost fikci. Cílem autorčiny prozaické hry je „vyjádřit se“, aniž by do toho nutně musela „tahat“ vlastní životopis. Apolitičnost jejího vyprávění následně vyrůstá z přirozené generační nostalgie po starých dobrých časech, kdy vše bylo jinak, současně je však limitována nutností nepřipustit, aby to bylo vnímáno jako stesk po komunismu. A už vůbec Kantůrková nechce replikovat poetiku románů disidentských.

## **Je-li druhá...**

...část románu dějovější, tak proto, že nad úvahovými pasážemi začíná převažovat evokace „ukázkového“ a pozitivního příběhu. Tuto narativní změnu odstartuje „nájezd Hunů“, tedy moment, kdy do vyprávěčína bytu vstoupí její nesnesitelně pragmatická dcera a snaží se matce vnutit svou představu hodnot a norem. Důležitější ale je, že s dcerou přichází také vnučka Karolínka, tedy dívka, z níž si Stará dáma učiní pomyslnou adresátku poselství, které tu chce po sobě zanechat. Jen Karolínka si totiž zaslouží, aby jí Stará dáma vyprávěla o tom, jak to měla s muži, a především o svém ideálním učiteli-filozofovi-vzoru-příteli-rádcu-utěšiteli, s nímž sice nebyla nikdy formálně spojena, který však k ní patřil více než kdokoli jiný.

V souvislosti s tím, jak se tu text Evy Kantůrkové stává příběhovějším, musí být také o drobátko víc ukotven v historii této země, takže v něm nechybí kupříkladu motivy komunistického pronásledování nepohodlných jedinců. Nadále ovšem platí, že jeho primárním úkolem není rekonstruovat minulost, nýbrž ukázat, že se ošklivky a tlustošky mýlí, když si myslí, že muž jako příslušník opačného pohlaví nemůže být hodnotnou a skutečnou ženou obdivovanou bytostí.

## **Obávám se však, že...**

...se tato příběhovější polovina románu Evy Kantůrkové od první natolik odlišuje, že to v sobě skrývá nemalé recepční úskalí:

Těch několik málo čtenářů či čtenářek, kteří jsou s to akceptovat patos a literární kultivovanost vstupních kapitol, může totiž nabýt pocitu, že se s narůstající epičností z textu vytrácí

počáteční gesto a energie: vyprávění se zplošťuje do poněkud standardních podob privátního ženského psaní. Naopak ty — mnohem početnější — čtenářky nebo ti — spíše ojedinelí — čtenáři, které/kterí by byly/i schopny/i ono žensko-mužské vztahování ocenit, se k příslušným stránkám patrně vůbec neprobabrají.

Zatímco tedy pro druhý typ adresátů autorčino psaní zůstane ve tmě literární jeskyně, ti první budou mít dojem, že Kantůrkové slibná výprava za světlem nakonec nepřekročila hranice banality, která je i tak na našich knižních pultech až příliš doma.

A to jsem ještě vynechal ty adresáty, pro něž by se autorčino antifeministické sebevymezení mohlo stát natolik silnou výzvou, že ponechají literární rozměr výpovědi stranou a budou v ideové rovině snášet argumenty pro a proti *Me Too*. Netuším ovšem, kolik jich bude, asi ne mnoho, protože zaujaté angažmá v těchto půtkách nevyžaduje nutně četbu žádného románu.

**Autor je literární historik a kritik.**



# Skutečnost je jiná

Andrea Popelová



**Ivan Wernisch**  
**Don Čičo má**  
**v klopě orchidej**  
**Malvern, Praha 2020**

Psát o Ivanu Wernischovi poté, co vyšla kniha Petra Hrušky *Daleko do něčeho* (Host, 2019), je velmi obtížné. Petr Hruška v ní podrobně a pečlivě uvedl, pojmenoval a interpretoval charakteristické formy, motivy, témata a principy Wernischovy poezie a charakterizoval změny a tendence v ní. Většinu z nich najdeme i v nejnovější sbírce *Don Čičo má v klopě orchidej*. Dva Hruškou popsané klíčové motivy, představu člověka jako mechanické bytosti či kýmsi manipulované loutky a nejasnou, neostrou hranici mezi spánkem a bděním, najdeme už v úvodním mottu — kniha je uvozena citátem z Vítězslava Nezvala „Loutky spí jako živé“. Je velmi pravděpodobné, že se tento text nevyhne dalším — se zmíněnou monografií — analogickým zjištěním.

Před čtyřmi lety jsem si v recenzi sbírky *Tiché město* (Host, 1/2017) položila otázku, zda wernischovský arzenál ještě unese opakované použití. *Pernambuco* z roku 2018 i nyní recenzovaná sbírka jsou pro mne důkazem,

že ano. Ivan Wernisch znovu dokáže vtáhnout čtenáře do svého podivného světa, vystavěného po způsobu magických realistů a budovaného s nezměněnou imaginací a intenzitou. Jak to, že to stále funguje?

## V tomto světě-nesvětě

Do wernischovského světa je možné vstoupit skrze okouzlení. Dějí se v něm podivné věci: lze zde potkat ženu automaton, oživlý záchodek i tetu, která se proměnila v hrací skříň. Skrývají se v něm podivná nebezpečí: „In capite, za starořecky krásnou odklápací tváří, bys našel baziliškov dráp.“ Nic není takové, jak se na první pohled zdá, ale nelogičnost a absurdita mají zde své zákonitosti. Básník žádnou představu nezpochybňuje hrou na jako, i sebevětší zvraty a přemety jsou podány jako fakta. Kdo pochybuje, je čtenář: stále si klade otázku, zda to, co je mu předkládáno, je čirá fantazie, transponovaná vzpomínka z mládí, nebo jinak nahlížená realita. Okouzlení a okouzlování ovšem není deklarovaným cílem veršů, chybí explicitní výzva pojd', podívej se, ukážu ti... Zato je ve sbírce tematizováno, třeba v básni „Obrazy“ (věnované Viktoru Pivovarovovi):

*Jak blažilo mne, že jsem ozdoben  
 pírký vašich klobouků, ó dámy  
 v Hirkánii! [...] avšak v tomto  
 světě-nesvětě, na tomto místě-  
 nemístě, nevím, co dělat, nevím,  
 co přijde, netuším, co se stane.*

Zajímavé je pozorovat, co pro nás ze svého světa básník vybírá. Jsou to detaily, momentky. V mnoha básních se jakoby vynořují ze tmy, celek nelze zahlédnout („do dvora vplouvá vůz naložený peřinami // Na zádi kývá se kbelík / Světlo vyšplácho na dlážďení“). Jindy jde o postupné zpřesňování, zaostřování se k jednomu

bodů („Ve svahu nad černou strží / šípkový keř, před keřem kříž, // pod křížem plechový hrnek, / v plechovém hrnku suchá slaměnka“). Je v tom něco z pohledu stvořitele, pro nějž je sebemenší detail stejně důležitý jako celek. Je v tom leccos z pohledu starousedlíka, pro kterého není podstatné, kudy kráčeji dějiny, ale kde bývalo klempířství. Je to snaha zachytit mizející důvěrně známou podobu věcí a míst. A je to i potřeba vidět vše, neboť co vidíme, nám patří — jako v dětské hře: „To je moje, a to je taky moje, a tohle a tohle a tohle,“ křičím. / „Né, to je moje, na to jsem se právě díval!“ Ověsem i tento princip je zpochybněn: „Vše, nač jsem se zahleděl, se vzápětí změnilo v něco jiného.“

Sami to známe z Wernischových básní: soustředěn na výčet detailů čtenář zprvu přehlédne znepokojivé a varovné prvky: „Z hnojiště se kouří, / v hnoji stojí vidle // Hospodář visí ve dveřích / a hospodyně vedle.“ Jediné slovo dokáže proměnit romantickou večerní scénérii v krajinu po bitvě. Nepozorovaně, někdy až potouchle mění Ivan Wernisch perspektivu; význam protikladů blízko a daleko, kdysi a teď, jinde a tady se proměňuje, prostor i čas jsou prostupné. Proměnu může způsobit i různost pohledu (opilý gadžo v básni „Pláč nad trakařem“ lituje, že mu odešla žena, ale starý cikán více želí rozbitého trakaře) či tvůrčí akt („Napsal jsem slovo víchř a všechno prádlo uletělo.“). Specifické je napětí mezi přítomným okamžikem, gnómičkou nadčasovostí a minulostí. Výrazná smyslovost a užití přítomného času vyvolává dojem, že většina básní se děje před našima očima, naopak užitím jazyka, který svou slovní zásobou, větnou stavbou i obrazností připomíná písemnosti staré a ještě mnohem starší, jako by do textů vstupovaly hluboké vrstvy kolektivní paměti.





### Přicházejí pánové a dámy

Události, situace a osudy lidí v tomto světě bývají zmatené, neurčité a nejasné: „Ulicí děti letěly / Jé, je tam ženská! Vřeštěly / Kde, kde, kde? zpozorněli chodci / Tázavě hošík vzhledl k otci.“ Za touto říkankou se může skrývat banalita, stejně jako tragická vzpomínka. Podobnou neúplnost či nedovysvětlenost najdeme jak v textech, ve kterých jsou jedináci osoby pojmenovány obecně, tak v těch, kde jsou vlastní jména. Občas máme pocit, že vše je jasné, pouze my nepatříme do okruhu zasvěcených: „Don Čičo má v klopě orchidej // Něco se semele / V nové Liboci už o tom vyprávějí historiky.“ O donu Čičovi se ovšem dozvíme jen to, že prodává na poutích vynikající okurky (s tajnou přísadou). Přes, nebo právě pro tuto neurčitost a zmatenost může čtenář pociťovat blízkost s Wernischovými postavami v absurditě jejich osudů, intenzivnosti jejich usilování či v jejich míjení se s „velkými“ dějinami.

V předchozích sbírkách se často objevoval motiv cesty, odjezdu, putování. Postavy těchto básní nikam neodjíždějí, setrvávají, jako by se nemohly odpoutat. Jejich pohyb je komplikován tím, že něco nesou nebo vláčejí; o účelu popisované činnosti se nic nedozvídáme. Pokud se jim podaří odjet, jejich návrat do vlastního světa je bizarní nebo tragický.

### „Bylo to sdělení?“

Wernischův čtenář je připraven (a těší se) na vysokou míru aluzí, parafrází, narážek a překradů a je ochoten chápat jeho poezii i jako hádanku či intelektuální cvičení. Mistrovská práce s různorodými vrstvami jazyka, se specifickými výrazovými prostředky různých žánrů i zapojení cizojazyčných segmentů (zde především latina a romština) způsobují, že texty rezonují, odkazují ke svým vzorům i k čemusi povědomému. Odráží

se v nich bohatá životní zkušenost a rozsáhlé vědomosti autorovy, ale jejich otevřenost různým interpretacím dovoluje, aby do nich vstupovala zkušenost čtenáře. Ten se pokouší nějak vysvětlit všechny ty překvapivé obrazy, ale pak, náhle zaskočen drsným vtipem, okouzlen jazykovou hříčkou či nachytán logickým přemetem a zcela v intencích tradičního čtení Wernische, propadne nejistotě, zda v nich vůbec nějaké souvislosti a významy hledat. Odpověď můžeme najít opět v básni „Obrazy“:

*Bylo to sdělení?*

*Bylo to sdělení určené mně?*

*V pobřežním písku leží loď a vlny se přes ni těžce přelévají.*

*Ty mijející obrazy snad*

*představovaly a představují*

*nějaký děj. Nevím. Cítím*

*jen, že jsou krásné.*

*Tak postradatelně, tak*

*zapomenutelně krásné může být pouze to, co se nás netýká.*

### Don Čičo současný a aktuální

Opravdu se nás to netýká? Na obálce knihy se na nás usmívá prvorepubliková hospodská idyla, nejmodernější věci ve sbírce je šestivoltová baterie, jezdí tu vozy tažené koňmi a pánové nosí vyšívané šle, ale za fasádou poklidné starosvětskosti se ukrývá drsnost a dravost mezilidských vztahů: „ženský smích mužů přihlížejících / při podzimních honech parforsních, / ohyzdný, nepřičetný smích, / když jako liška běžíš ulicemi“. Parodická debata mezi Lalunou a mistrem Jednoduchem o tom, jak se dostat do kruhu moudrých, připomene banalitu instantních mouder a seberozejových příruček. Báseň „Hra na vandraky a na města“ se vysmívá konvencím a přetvářce lidí z „lepší společnosti“, ale po přečtení věty „A všichni tleskají a smějí se, neboť dobře vědí, že skutečnost je jiná“ se

nám vybaví leckteré momenty současného politického života. Z aktuálnosti některých veršů zamrazí: „V patnácti otěhotněla se strýcem své matky.“

Ve svých básních před nás Ivan Wernisch staví útržkovité, nezachytitelné, nelogické obrazy. Zároveň je vkládá do formálně uzavřených celků, dává jim zdání souvislosti a naléhavosti. Sbírka je rozdělena do pěti oddílů, v jejichž rámci najdeme několik drobných cyklů. Texty jsou velmi různorodé: popěvky i básně v próze, příběhy s lidovým hrdinou, básně připomínající snář či návod ke hře, haiku či kóany. Ale opakování a variování těchto forem, vracející se motivy (dýmka, truhla, mramorové roucho, číslo 54) a postavy procházející více básněmi (don Čičo, Dežo, Laluna) spojují tuto různorodost do kompaktního celku.

Podíváme-li se pozorně, většina užitých forem nějak souvisí s poučením, hledáním řádu, logiky, moudrosti. Ale už první báseň sbírky paroduje svým názvem „Ó, kde je stáří mě?“ tradiční seniorský povzdech, jako by její autor naznačoval, že se stářím přichází všechno jiné než moudrost a jistota. Opakované hledání smyslu a soudržnosti světa je však vyčerpávající. V básni „Milý vážený bratranče“ už zbývá jen luštit staré křížovky, pálit papíry a pořádat staré věci. I z této činnosti je subjekt neustále vyrušován pískajícím čajníkem, psem a nakonec... „moment, neslyšels něco? Teď zase. Jako by někdo zvonil“.

Poslední oddíl sbírky s názvem „Větr fouká do oharků“ je tvořen básněmi, v nichž smutek, stesk i smíření zaznívají tak intenzivně, že až zatrne. Tady, v osmi jednoduchých, sevřených a prostých básních, se nežertuje, nezpochybňuje, jen konstatuje: „říká se: dny se vlečou // a život uteče / ani nevíš jak“. Konec života je jakýmsi místem či chvílí, kde je možné navždy se usadit a dívat se, jak se nad městem vznáší měsíc. I pro tento nezvykle osobní závěr, v němž se básník neskrývá ve vymyšleném světě, stojí za to si novou sbírku Ivana Wernische přečíst. Raději vícekrát.

**Autorka je literární kritička  
a učitelka.**

**Ve svých básních před  
nás Ivan Wernisch staví  
útržkovité, nezachytitelné,  
nelogické obrazy**



r

## Vesničko má potemnělá

★★★★★

Kryštof Eder

Venkovský román dusných  
atmosfér a brilantní stylistiky



Zuzana Říhová  
*Cestou špendlíků nebo jehel*  
Argo, Praha 2021

Tep vesnice se pořád ještě řídí přirozeným cyklem přírody, v okolních lesích se lze hodiny bezstarostně potulovat, pohled na lány obilí poskytuje důvěrnou kulisu pro melancholické rozjímání před večerním pozorováním hvězdného nebe ze zápraží, protože tak hustou tmou jako na vesnici už nikde jinde nezažijete. Tyto stereotypní obrazy jsou samozřejmě na míle vzdálené od reality — a nejen proto, že lesy značně proschly, obilí vytlačila řepka a přírodní cykly se stávají poněkud nespolehlivými. Přesto ulpívají ve všeobecně přijímané iluzi tradičního a přirozeného venkova a inspirují mnoho velkoměstáků, aby si na vesnici jezdili odpočinout

a „dobít baterky“ nebo aspoň ve stísněných prostorech svých předražených bytů snili o chalupě s rozlehlou zahradou bující zelení. Protagonisty románu *Cestou špendlíků nebo jehel* Zuzany Říhové vyženou na vesnici jiné důvody — a namísto idylly pak také poznávají spíše odvrácenou tvář venkova. Ta je rovněž zatížena stereotypy, a tak v knize sledujeme povětšinou přízemní, takřka panoptikální postavy, díky nimž může kniha připomenout třeba romány Anny Bolavé.

Manželé Bohumil a Bohumila společně vychovávají mentálně zaostalého syna a do Podlesí se odstěhují především kvůli tomu, aby se pokusili o cosi jako manželský restart. Okolnosti odjezdu jsou nám odhalovány jen postupně, od začátku románu je však přesto zřejmé, že manželé si pobyt na vesnici nijak přehnaně neromantizují. A ani nemají důvod. Obyvatelé Podlesí dávají celkem jasně najevo, že tyto přistěhovalce respektovat jen tak nebudou, manželé se těžko přizpůsobují vesnickému životnímu rytmu a i jejich obydlí má daleko ke kýčovitým chaloupkám, jimiž jsou nabitě všechny fotobanky.

A to Bohumil a Bohumila ještě netuší, že se stanou figurkami v jakési vesnickými obyvateli zorganizované inscenaci pohádky o Červené karkulce. Podobně jako ve své první prozaické knize, tři roky staré novele *Evička*, sází Zuzana Říhová na hutnou, temnou atmosféru. Postavy bojují se spalujícím vedrem, nesou si rány na duši i na těle, jejich každodenní plahočení je bezútěšné, beznadějné a vše korunuje až hororová atmosféra, již do vyprávění vnáší právě rafinovaně zapojený příběh o vlkovi, babičce a dívce, která se vydá do lesa.

Ještě před *Evičkou* publikovala Zuzana Říhová básnickou sbírku *Pustím si tě do domu* a básničku v sobě tato spisovatelka nezapře ani při psaní prózy. Její obrazotvornost je obdivuhodná, v podstatě na každé stránce by si člověk nejraději podtrhl důmyslnou větu, originální obrat, přesné přirovnání. Hutný jazyk zároveň dává najevo, že je třeba číst pozorně, a tlačí nás k tomu, abychom hledali všelijaká interpretační „mrkající oka“, jimiž se text jen hemží. Na jednu

stranu nabízí takový způsob četby o poznání intenzivnější zážitek než většina aktuální tuzemské produkce. Na stranu druhou se však může poměrně snadno dostavit pocit jisté přesycenosti: člověku se může zdát, jako by běžel závod na pět kilometrů, ale byl nucen pořád sprintovat.

Autorka v knize otevírá mnohá témata, jež nám jsou takřikajíc lidsky blízká. Nejedná se jen o manželskou krizi, ale také třeba o zlo, a to jak uvnitř lidského nitra, tak to, které přichází zvenčí, a v neposlední řadě zlo kolektivní. Přesto se může četba stát poněkud odtazitou. Namísto zážitku, který by byl pohlcující a strhující, tak nad *Cestou špendlíků nebo jehel* může leckdo pociťovat spíše obdiv k autorčiným kompozičním a stylistickým dovednostem: ostatně Zuzana Říhová v letech 2014–2017 vedla katedru bohemistiky v Oxfordu, tedy je autorkou nadmíru poučenou, což je zkrátka znát. Avšak i když nemusíme stránky zrovna hltat, vydat se *Cestou špendlíků nebo jehel* se vyplatí. Zavede nás totiž do míst, kam se s českou prózou běžně nepodíváme. Příjemnou procházku však nečekejte.

## Jaké je to býti dívkou

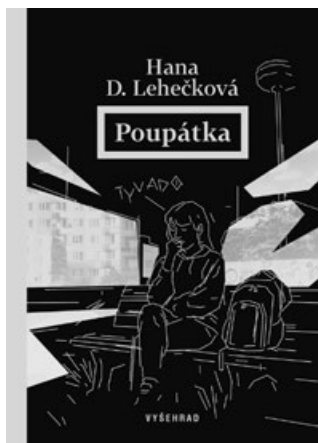
★★★★★

Aleš Merenus

Román o tom, když  
poupátko promluví

Pokud měl někdo pochybnosti, zda Cena Jiřího Ortena, kterou autorka obdržela v roce 2020 za svůj první román *Svatá hlava*, byla předána do těch správných rukou, tak po přečtení její druhé, znovu naprosto suverénně napsané prózy už prostě musí vědět, že Hana D. Lehečková je talent, jakých má současná česká literatura jen několik. Její výrazný autorský rukopis se navíc již dříve projevil v textech určených dětskému čtenáři, ale i v její dramatické tvorbě pro rozhlas i divadlo, jemuž se také profesně věnuje. A právě





**Hana D. Lehečková**  
***Poupátka***  
**Vyšehrad, Praha 2021**

autorčin zájem o divadlo spojený se schopností myslet ve scénických situacích a s přirozenou potřebou představit postavy formou dramatického dialogu stojí také za čerstvě vydanou prózou *Poupátka*.

Příběh knihy je velmi prostý. Sledujeme v něm výsek ze života jedenáctileté Františky, jejíž osud vypadá na první pohled poměrně nepřekvapivě. Neshody s kamarádkami, problémy s rozvádějícími se rodiči, bojovný vztah s bratrem, prostě taková normální nuda a šed' bezbarvého maloměsta. Jenomže při čtení se čtenář rozhodně nenudí, protože cítí, že právě tohle je přesné vystižení dětského světa, což se v knize projevuje i formálně, kdy dospělí, na rozdíl od dětských postav, nemají přístup do dialogických pasáží přímo, ale jejich promluvy jsou zprostředkovány vyprávěčem. Nehledě na to, že po přečtení zadní strany obálky každý tuší, že tento zdánlivě nevzrušený příběh, v němž největší hrozbu představuje polorozpadlá budova chátrajícího hotelu Racek, kam jí rodiče zakazují chodit, přinese i něco dosti nevábného, co celou výpověď posune do úplně jiného žánru.

Klíčovými se v románovém textu postupně stávají dva pojmy: divadelní kroužek zvaný prostě divadelňák a Mirek, jeho vedoucí, který „práci s mládeží“ zasvětil polovinu života. Ovšem jeho práce s dětmi je, velice mírně řečeno, dosti

svérázná. Se svými svěřenci, nebo spíše svěřenkyněmi, velmi cíleně manipuluje a zneužívá jejich důvěry a bezbrannosti. Na jednu stranu jim tak umožňuje věnovat se něčemu smysluplnému a kreativnímu, co na maloměstě nemá konkurenci, na druhou stranu je však nutí obětovat kroužku své kamarády a vyžaduje od nich absolutní poslušnost. Za to jim pak, kromě možnosti účastnit se divadelních přehlídek, nabízí pocit výjimečnosti a zřetelné nadřazenosti, s níž — díky Mirkovi — mohou pyšně shlížet na okolní svět. Zároveň se však čím dál nepřehlédnutelněji ukazuje, že Mirkova neurotická povaha, libertinské názory a vyvinutý sexuální apetit mají na dívčí kolektiv zhoubný vliv. Dívky mezi sebou soupeří o jeho přízeň, o to, která z nich bude jeho „rádkyně“, která se s jeho pomocí dostane na hereckou školu a která bude s Mirkem na víkendové akci v noci sdílet jeden spacák.

Síla celého vyprávění pak spočívá především ve způsobu, jakým se celý tento deformovaný kolektiv postupně rozkrývá. Čtenář totiž vše vnímá z Františkina pohledu, pro niž je divadelňák především místo, kam uniká z nepříjemné reality rozpadajícího se manželství svých rodičů. Jistou protiváhu Mirkova vlivu pro Františku představuje kamarádka Magda, která nemá potřebu za každou cenu vyniknout a kompenzovat si tím nezájem ze strany rodičů. A je to Magda, kdo Františku varuje před Mirkovým záměrem udělat si z ní novou favoritku, která by zaujala místo po starších holkách. Ty se totiž ke konci s Mirkem jenom hádaly a on se kvůli nim zavíral ve svém kutlochu plném alkoholu a videokazet.

A právě videokazety se stanou Mirkovi osudnými, protože si tímto způsobem sám na sebe vytvořil důkazní materiál o své trestné činnosti, kterou mu všichni dospělí po léta tak nějak tolerovali. Odhalení je nakonec bleskové a je jasné, že: „STOVKY NAHATEJCH HOLEK UŽ ASI NIKDO NEOKECÁ.“ Prostě s divadelňákem je konec a nikdo z jeho členů nechápe, proč je rodiče varovali před rozpadlým hotelem, kde je jen prach a střepy, ale před skutečným nebezpečím je nechránil nikdo.

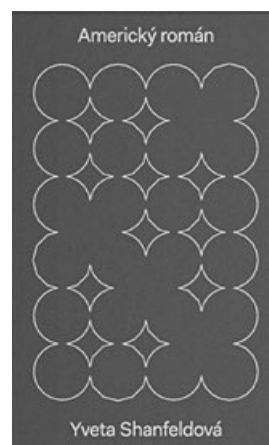
*Poupátka* jsou navíc tak trochu nástrojem spravedlnosti — a trochu také varovným mementem, neboť vycházejí z autorčiny reálné zkušenosti s českým amatérským divadlem. Že ale zdaleka nejde o téma nějak neobvyklé, bohužel upomínají další známé „poupátkové“ kauzy od sborníka Kulínského po dosud živý případ z prostředí stolního tenisu.

## Tíha cizích diagnóz



**Kryštof Špidla**

**Autofikce aneb neurotické  
hledání identity**



**Yveta Shanfeldová**  
***Americký román***  
**Paper Jam, Hradec  
Králové 2020**

*Americký román* je deníkovou prózou česky i anglicky píšící autorky Yvety Shanfeldové, žijící od sedmdesátých let ve Spojených státech amerických. V Česku pravidelně vycházejí její verše v literárních časopisech (*Tvar*, *Host*, *Listy*...), básnické sbírky či překlady. Jejím psaní obvykle dominuje žánr intimní lyriky, není proto divu, že prozaický debut také otevřeně pracuje s intimitou



a že autorka volí právě deníkovou formu. Otázka, do jaké míry jde o autobiografii a do jaké o fikci, je ze čtenářského hlediska neplodná, jakkoli je zřejmé, že se autorka vlastními osudy i osudy svých blízkých nechává inspirovat.

Literární mnohostěn *Amerického románu* odkrývá celou řadu témat, přesto asi nejzřetelnějším zůstává hledání identity. Vypravěččin rodokmen je značně komplikovaný — své kořeny může hledat v Rumunsku, na Slovensku, v Praze, její životní osudy jsou poznamenány brzkou emigrací do Kanady a Spojených států a samozřejmě také dějinnými událostmi — šoa i komunistickou diktaturou. Sama má amerického manžela a žije v židovské diaspoře ve Filadelfii. Otázka „kým jsem?“ je tedy nabíledni. Intimní deník je ideálním médiem pro doptávání, nikoli ovšem pro nacházení odpovědí. Jestliže na začátku je pocit vykořeněnosti, na konci — a koncem je v tomto případě fyzické neukončení textu — poznaná vykořeněnost.

Ta jako by se promítla především do života mezi lidmi, narušeného zneužíváním v dětství. Vypravěčka jako by samu sebe potřebovala ukotvit ve vztazích, zároveň o nich až obsedantně pochybuje. Výsledkem je jistá verze „bovarysmu“. Reálné jako by nestačilo, zatímco iluzivní — především její platonický vztah s tajemným a vzdáleným S. — se stává středobodem hrdinčina života. Snad právě pro vše výše řečené vyhledává pomoc na různých terapiích a sebepoznávacích aktivitách — nejsilnější asi v setkávání anonymních sexholiků.

Snad by na tomto místě stálo za to zpřesnit žánrové ukotvení *Amerického románu* na „esejistického průvodce neurózami a úzkostmi moderního člověka“.

Jak již bylo naznačeno, autorka nachází pro svůj pochybovačný román ideální formu. Je zajímavé, a nechme na posouzení, zda se jedná o umělecký záměr, že próza je americká nejen

svým názvem, ale v určitých okamžicích i jazykově. Jde skutečně jen o drobnosti, které nicméně prozrazují časovou a prostorovou vzdálenost vypravěčky od její rodné země: „Hbitá jako věchýtek“, „Sharon byla asi čtyřicítka“, „snůška narkomanů“...

Je ovšem třeba zmínit, že *Americký román* v sobě také nese určité nevýhody literárního deníku. V první řadě jde o nutnou epizodičnost — zejména na začátku před čtenářem defiluje množství postav, které trochu upomínají na rodinná vyprávění o příbuzných, jež jsme nikdy neviděli. Některé se objevují jen proto, aby hned při první zmínce zemřely — mnohdy je to spolu s příčinou úmrtí téměř jediná informace, kterou se čtenář dozví. Podobně je tomu s nemocemi, jež taktéž bývají pro některé postavy jediným identifikátorem, a přiznejme, že vypravěččina fascinace chorobami místy poněkud obtěžuje.

Riziku roztříštěnosti se autorka snaží vzdorovat sjednocující dějovou linkou nejen s S., ale i s filmařem V., který je adresátem deníkových záznamů. Vypravěčka občas cituje i jeho dopisy či e-maily. Především S. se cyklicky vynořuje jako objekt touhy, vášně, lásky. Je mu připisována zásadní role a jako jedna z point románu se jeví jeho ztotožnění. Tato linie však nejen vinou opakování, ale i tím, že se vlastně příliš nevyvíjí, na konci působí hluše.

Druhou nevýhodou deníku je jeho intimnost. V případě *Amerického románu* jde především o hranici, kdy jde o závatný zážitek nahlédnutí do propasti pochybností a kdy už spíše o nímání se ve vlastních citech. *Americký román* chvílemi tuto hranici překračuje. To ovšem nevylučuje fakt, že mnohé hrdinčiny reflexe a úvahy nepostrádají závažnost či hloubku. To se týká nejen reflexí pomíjivosti, vlastního psaní, ale i literatury obecně.

Pro román Yvety Shanfeldové je typická hluboká znalost prostředí, ve kterém se odehrávají jeho hlavní dějové linky, otevřenost, všudy-přítomný stesk a křehkost. Jistě stojí za to jej číst, ovšem s vědomím rizika, že místy unavuje a ne vždy vzbuzuje účast.

## Roboponík sní pod dekou



Zuzana Menšíková

Novela z blízké budoucnosti  
jako z dětské mysli



Alžběta Dvořáková  
*Stvořitelé*  
Malvern, Praha 2021

Představte si některou pražskou periferní čtvrt za devět let, třeba Kyje nebo Klánovice. Žádné velké rozdíly oproti současnosti? Nenechte se mýlit! Zkuste se na Prahu v roce 2030 podívat optikou Alžběty Dvořákové, autorky knížky *Stvořitelé*. Lidé tam při procházkách venčí své robomazlíčky (feloidy, robotické kočky, nebo canoidy, robotické psy), auta jezdí na autopilota nebo je pouhými myšlenkami řídí řidiči pomocí jakýchsi čepic, sem tam projede dodávka prodávající umělé maso „Númít“. Jíst opravdové maso je totiž v roce 2030 pod pohrůžkou trestu zakázáno, stejně tak chovat zvířata v zajetí nebo je lovit.

V Klánovicích, kde se podstatná část děje odehrává, se pohybují také humanoidi, tj. robolidé, kteří pocházejí z Vily obývané čtyřčlenným týmem „stvořitelů“. Ti lidským i zvířecím robotům programují pohyby,





nahrávají zvuky a řeč a modelují jejich vzhled. Ke každému humanoidovi existuje ovladač, kterým ho lze uspat a přivolat, jinak se moc ovládat nedají, příkazy neposlouchají a občas se i vzbouří. Mezi běžnými lidmi se pohybují celkem svobodně, mohou si povídat s kolemjdoucími, číst knížky a pravidelně chodí spát v pět odpoledne. Dokonce do dubových postelí a zakrývají se dekou. Ostatně zakrytí spí i hippoidi, to jsou zase robo-poníci. Začíná to být trochu bláznivé? Tak čtěte dál, bude hůř.

Alžbětě Dvořákové, která již napsala několik knih pro děti a je spoluautorkou prózy *Cesta z mlčení*, se do knihy o rozměrech žákovské knížky podařilo vtěsnat šest až sedm dějových linek, více než dvě desítky postav, které se střídají ve vyprávění (aby toho nebylo málo, jedním z vyprávěčů je i prase před porážkou), dvě časové roviny a nepočítaně zvířat a robozvířat. Na tak malém rozsahu je toho zkrátka nějak moc, a ačkoli je v knize několik nosných témat i zajímavých postav, vše se jen tak nějak mihne ve zmeti podivnosti. Zcela aktuální a zajímavé je například téma humánního vegetariánství, konzumace umělého masa a formální zákaz chovu zvířat v zajetí. Novela z blízké budoucnosti s tímto námětem by současné čtenáře jistě mohla (zábavně) podráždit. Ve *Stvořitelích* je však dané téma sotva nahozeno jako nápad. Bez potřebného kontextu to ve čtenáři vyvolává řadu znepokojivých otázek: Kam se poděla všechna zvířata chovaná v zajetí? Co psi, kočky, slepice, prasata — jsou schopni žít bez lidí? Vejce a mléčné výrobky jsou taky zakázané? Proč tam všechna zvířata odchytávají, očkují, kastrují? Není koncovým efektem vyhubení zvířat? Jak je možné, že je tam cirkus se zvířaty v klecích, ze kterého uteče gepard? Co žerou tygři a gepardi z onoho cirkusu? Taky Númít? Na to knížka Alžběty Dvořákové neodpoví, ale naloží nám ještě robotiku, cestování do vesmíru, vševědoucí a spravedlivou Sfingu, vše zabalené do naivního a zcela nezávazného fantazírování. Máte dojem, že je to crazy sci-fi plné humorných absurdit? Ve *Stvořitelích* je bohužel myšleno vše vážně.

I po formální stránce se jedná o nesnadné čtení. Většina textu je v dialozích, ty působí strojeně a krkolomně, jsou plně banalit, které nemají žádné dějové opodstatnění ani neplní žádnou stylotvornou funkci. Text se hemží přímou řečí v uvozovkách za takřka úplné absence uvozovacích vět, což velmi znesnadňuje orientaci v tom, kdo právě mluví, ke komu a taky o čem a proč to vůbec říká. Vzhledem k nedůsledné korektuře na několika místech uvozovky úplně vypadly, to už pak čtenář úplně tone v textových bažinách. Bohužel nelze nezmínit také nevalnou grafickou úpravu zahrnující bezpatkové písmo, osamocené řádky na začátcích a koncích stránek, smutné prázdné plochy bílého papíru a infantilní obrázky na přebalu. Tento titul se zkrátka nakladatelství Malvern v několika ohledech zrovna moc nepovedl.

## Pygmalion naruby



Viki Shock

Dva klasické texty k dějinám psychoanalýzy (a literatury)

„V každém bludu se najde zrnko pravdy, je to něco opravdového, co si zaslouží důvěru, a právě z toho pramení pacientovo přesvědčení o bludu, které je proto do této míry i oprávněné,“ napsal roku 1907 rakouský lékař a zakladatel psychoanalýzy Sigmund Freud ve studii *Blud a sny v Gradivě Wilhelma Jensena*, kterou v létě vydalo nakladatelství Academia v překladu Viktorie Hanišové, pochopitelně spolu s výše zmíněnou novelou německého autora, jež spatřila světlo světa ve vídeňském tisku jako četba na pokračování pět let před Freudovou studií. Také Wilhelm Jensen (1837—1911) byl vystudovaný lékař, toto povolání však nikdy nepraktikoval. Místo toho zběhl k novinářině a následně k literární tvorbě. Z řady jeho historických



Wilhelm Jensen  
*Gradiva. Pompejská fantazie*  
Sigmund Freud  
*Blud a sny v Gradivě*  
Wilhelma Jensena  
přeložila Viktorie Hanišová  
Academia, Praha 2021

románů do dnešních dnů přežila však jen *Gradiva* s podtitulem *Pompejská fantazie*, která vyšla knižně prvně roku 1903 a později ji zpopularizoval právě Freud. To vše a ještě více se čtenář dočte v zasvěcující předmluvě Radima Kopáče. Ta obsahuje i historii skutečného antického reliéfu elegantně kráčeující mladé ženy z římského muzea, jehož fotografie zdobí frontispis knihy.

Právě kolem této starověké památky vystavěl Wilhelm Jensen rafinovaný příběh Norberta Hanolda, mladého docenta archeologie a starého mládence v jedné osobě, jenž trpí zdánlivou statuofilií (úchylnou projevující se láskou k soše, v případě Hanolda jde o výše zmíněný reliéf). Hanold si nechá vytvořit sádrový odlitek reliéfu, který pak doma pozoruje, a ženu na něm si pojmenuje Gradiva, což znamená latinsky „kráčeující vpřed“. Právě neobvyklé postavení pravé nohy v sandálu zaujme mladého archeologa natolik, že se začne pít po tom, který vypadá chůze živých žen a zdali se snad nějaká z nich vyrovná jeho antickému ideálu. Jeho snaha ovšem nepřinese žádné ovoce, a proto se do svého bludu noří čím dál hlouběji. Postupně si vyfantazíruje život



svého ideálu a po znepokojujícím snu, v němž se ocitne s Gradivou v Pompejích v den jejich zkázy roku 79, se jednoho jarního dne náhle rozhodne, že musí stůj co stůj najít otisk jejich nohou v ruinách pod Vesuvem. Po cestě vlakem do Itálie je nechtěně konfrontován s novomanželskými páry snad z celého Německa, jejichž projevy zamilovanosti, kterých je bezděky svědkem, ho obtěžují, neboť jakožto celibátník skutečné pohlavní vztahy mezi muži a ženami nechápe. To se ale postupně mění poté, co se mu v Pompejích za velmi neobvyklých okolností skutečně podaří sejít se s Gradivou (dokonce opakovaně), do níž se zamiluje.

Novela tak končí pygmalionským happy endem včetně polibku, jen trochu naruby, tedy oživením sochy, která sochou nebyla, nikoli však Gradivy, nýbrž Hanolda, jehož do té doby zatuhlá sexualita je probuzena k životu dívkou jménem Zöe Bertgangová (její křestní jméno znamená řecky „Život“, příjmení ve staré němčině zase „Ta, co se skví v chůzi“, a je tedy ekvivalentem Gradivy).

Jensen vlastně vytvořil půvabnou pohádku pro dospělé o sexuální iniciaci stydlivého mladíka, který prostě jen včas nenavštívil bordel, jak se to na počátku dvacátého století dělávalo, což mělo v jeho případě dlouhodobé negativní následky, dokud ho z nich nevysvobodila citlivá chytrá horákyň. To se pochopitelně zalíbilo Freudovi, který Jensena kontaktoval. Ten ale neměl zájem o spolupráci na jeho studii či komentář k ní. Freudův text je v úvodní části, pravda, trochu nudný, což je však způsobeno tím, že prvně vyšel samostatně, a Freud byl tedy nucen v něm převyprávět celý příběh novely. Poté vykládá tři sny Norberta Hanolda, načež aplikuje svou psychoanalytickou metodu na jeho postavu, jako by to byla skutečná osoba, a krok za krokem provádí čtenáře demaskováním jeho bludu. Dokonce je ochoten se přiznat, že kdysi sám chvíli trpěl podobným

bludem jako Hanold (to když zaměnil svou bývalou pacientku, která zemřela, za její živou sestru, jež ho nečekaně navštívila).

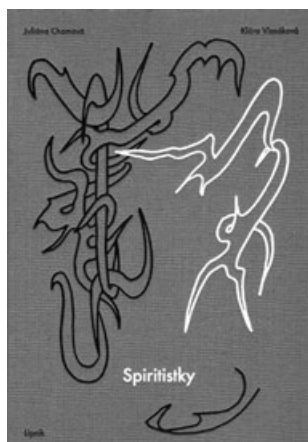
V případě *Gradivy* se jedná o první české knižní vydání již klasických textů dvou autorů, jimž se kořili nejen surrealisté a které se dočkaly i zfilmování. Snad tedy i u nás padnou na úrodnou půdu a získají si čtenářskou obec, která jim náleží.

## O neviditelných hrdinkách



Kateřina Čopjaková

Komiks uvízlý v pasti artefaktu



Klára Vlasáková —  
Juliána Chomová  
*Spiritistky*  
Lipník, Praha 2020

Učinit z žen středního věku komiksové hrdinky, o to se ještě na domácí scéně nikdo nepokusil. Navíc ve vysoce současné kombinaci témat ženského přátelství, tuzemské slabosti pro ezoteriku a bujení nenávisti na sociálních sítích. Tak proč se neotřelý příběh scenáristce Kláře Vlasákové a ilustrátorce Juliáně Chomové v komiksu *Spiritistky* nepodařilo odvyprávět?

Lauru zrovna opustil muž, když poznala Salvátora. Okamžitě ji okouzila svou chutí do života, sebedůvěrou a energií. Chytila se jí jako tonoucí stébla a ona ji vtáhla zpět mezi živé. Na oplátku se stala její asistentkou při spiritistických seminářích, jakkoli jí samé byly tolik vzdálené. Teď spolu brázdí Česko a mají jedna druhou, hovory nad vínem tolik nehořknou a hotelové postele nestudí. Idyla trvá do chvíle, než se role vymění. Tou osvícenou se stává díky prožitému traumatu Laura — najednou dokáže léčit dotykem — a Salvátora by jí měla být k ruce, ale tak jednoduché to není. Laura po daru totiž netoužila a Salvátora jí ho nepřeje. K tomu všemu se přidá všudypřítomná pozornost médií a lynč sociálních sítí.

Bezesporu originálně rozehraná zápleтка, které nechybí dynamika a vypravěčský potenciál. Těch ale scenáristka nevyužívá, naopak zachovává odstup a v ději se posunuje jednoduchými větami sdělujícími jen to nejnutnější. Ve výsledku se spíše letmo dotýká dramatu, jež se na stránkách mohlo odehrát. Zvolený přístup Chomová ještě tuží svým skicovitým stylem přecházejícím v abstrakci. Salvátoriny semináře se pak v jejich podání stávají běžnou freelanceřinou a Lauřino osvětlení lunatickou epizodou. Hlavně žádné soudy, názory, emoční investice: tudy cesta podle autorek nevede.

Podobný intelektuálně „odcizený“ přístup, který nechává velký prostor interpretaci a má blízko k nezaujatosti novinářiny, zvolila Vlasáková už ve své antiutopii *Praskliny*. „Publicistické“ próze, kde prostřednictvím řady postav shromáždila neduhy kapitalismu, jako jsou exekuce, soustředění se na výkon a věčný růst nebo nedocnění péče o nejbližší. To, co ale v literatuře tak nějak fungovalo, se v komiksu ukázalo být slepou uličkou. Scenáristka i ilustrátorka vyprávějí ze stejné pozice a *Spiritistky* se pak spíše než komiksem nedobrovolně stávají velkoryse ilustrovanou črtou. Tam, kde si měl čtenář mezi panely domýšlet, jsou takové propasti, že k propojení vůbec nedojde. Laura a Salvátora zůstávají vzdálené a jen těžko mohou přesvědčit, že ve světě žen nad čtyřicet je co objevovat



a že jejich přehlížení, které už se dávno stalo normou, může také dávat prostor k nabourání konvencí. Jenže Chomová ani Vlasáková, jakkoli obě talentované autorky, se nedoplňují, vyprávějí každá svým médiem stejný příběh, a to na komiks nestačí. Přitom *Spiritistky* nejsou prvním společným dílem autorského dua, už před sedmi lety vydaly komiks *Magnus, year X91*, který zachycoval situaci obyvatel maloměsta před blížící se katastrofou. Tehdy zaujal porotu ceny Národní knihovny Nejkrásnější česká kniha a získal třetí místo, na komiksové scéně ale nerezonoval.

V těchto souvislostech by se mohlo zdát, že hlavním důvodem nezdaru ve fandomu je právě zmíněná odcizenost — že postavy jsou odolné vcítění a čtenáři příliš pohodlní. Jenže například grafický román *Sabrina* (2018) od Nicka Drnasoa, nominovaný coby první komiks na Man Bookerovu cenu, dokazuje opak. V příběhu, který popisuje hlubokou depresi mladíka poté, co mu neznámý pachatel zavraždil přítelkyni, se čtenáři sotva jde naproti. Kresba v šedoběžových odstínech, postavy s tečkami místo očí, ze kterých nelze vyčíst žádné emoce, banální slova v bublinách a studené prostředí amerického předměstí, kde domy připomínají nejvíce klony (ostatně stejně jako lidé). To vše se vzájemně násobí a společně působí na čtenáře tak, že mu z všudypřítomného emočního chladu, anonymity a absence důvěry naskakuje husí kůže.

Důležitá je v komiksu právě spolupráce jednotlivých složek a jejich vzájemné propojení, přece jenom má podle teoretiků nejbližší z umění k (animovanému) filmu. Jestliže se nezdaří, rozpadne se ve skrumáž nápadů, jakkoli dobrých a originálních.

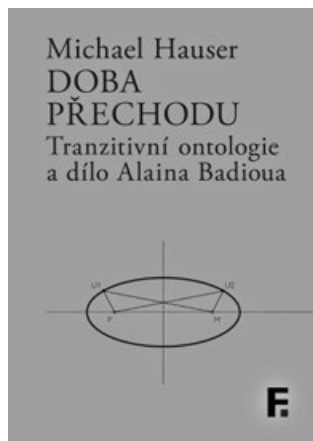
V případě *Spiritistek* se však jedna složka přetlačuje s druhou a na jinou (například práci se stříhem) vůbec nedojde, aby nakonec zvítězila forma nad obsahem. Neobvyklý textilní obal, různobarevné papíry vysoké gramáže a samozřejmě originální avantgardní styl Chomové jsou lákavou vějíčkou, škoda že po jejím spolknutí se čtenář ocitne pouze v pasti krásného artefaktu.

## Zejtra, co zejtra, kdožpak ví



Hana Řehulková

**Filozofický rozbor dneška šifrovaný francouzským slovním manýrismem**



**Michael Hauser**  
**Doba přechodu.**  
**Tranzitivní ontologie a dílo**  
**Alaina Badioua**  
**Filosofia, Praha 2021**

„Dnes budme ještě veselí na naší bílé posteli, zejtra, co zejtra, kdožpak ví, zejtra si lehneme do rakví,“ napsal František Gellner dřív, než se ztratil v prachu haličské fronty, čímž nejen svými verši, ale i svým životem pomyslně ohlásil jeden z prvních konců moderního věku, jakým byla první světová válka. Nicméně dějiny pokračovaly. Kniha *Doba přechodu* nabízí interpretaci soudobé epochy, která je charakterizovaná jako mezičas svého druhu — čas přechodu —, kdy starý řád již zanikl a nový se ještě nezrodil. Michael Hauser, překladatel Žižeka, Adorna a Horkheimera, se snaží vyloučit současnost v ekonomických, politických, kulturních a společenských souřadnicích a pojmenovat specifika, která dnešní dobu určují. V čem je tento záměr odlišný od všech ostatních publikovaných „názorů o dnešku“

přetékajících dennodenně z obrazovek, monitorů a internetových prohlížečů (a z posledních přežívajících papírových novin a časopisů)? Nejedná se o žádný komentář k události, glosu nebo esejistický povzdech, ale o pokus předložit ucelenou, zdůvodněnou a smysluplnou teorii, která by umožnila porozumět hybným faktorům dějinné etapy, v níž se nacházíme.

Hauser, jak podtitul knihy napovídá, vychází ve svém výkladu především z teorie tranzitivní ontologie Alaina Badioua, soudobého francouzského myslitele lacanovské tradice, ale nejen z něj. Celá práce je totiž přínosná již jen tím, že podává přehled o současných přístupech a diskusích v rámci politické filozofie (nicméně při současném stírání hranic mezi disciplínami můžeme mluvit i o politologii, ekonomii, sociologii, kulturologii, ekologii a kdečem dalším), a pomáhá tak k orientaci v nepřehledném množství post-ismů. Koneckonců autora není potřeba představovat jako kritiku postmodernismu a relativistických trosek, které za sebou spolu s vyprázdňením pojmů a ztrátou identity zanechal. Tento bezradný stav mysli (ve kterém *de facto* ani žádná metafyzika není myslitelná) jde ruku v ruce s bezradností společensko-ekonomickou, jež je důsledkem vyčerpání idejí neoliberálního kapitalismu. Ustanovení tranzitivní ontologie má nabídnout odpověď na dobu přechodu především v tom, že pojem pravda bude moci opět povstat z popela relativistického kontextualismu.

Kniha je ve svých sděleních bezesporu velmi bohatá a přesvědčivá. Její nesnadná a nekompromisní snaha o výklad současné doby neuhýbá ani před nepohodlnými historickými fenomény, politickými stereotypy či před skutečností, že vytvářet výklady současnosti je ze zjevných příčin podstatně riskantnější než interpretovat dobu minulou. Vzduchu slepé uličky konců dějin, do níž jsme byli vhnáni jen během dvacátého století několikrát a na truc kterým dějiny stále pokračují. Škoda jen, že jazyk, kterým toto vše důležité a podstatné autor sděluje, je poněkud temný, až zatemňující. Snad lze vinit vliv filozofie francouzské proveniencie, z níž autor čerpá a která je svou



nesrozumitelností od dob post-strukturalismu známa. Každopádně výsledkem zřejmě bude, že se přes intelektualizované pojmosloví k obsahu knihy nedostane tolik čtenářů, kolik by si zasloužila. Což je smutné, protože se tak *Doba přechodu* zřejmě nestane základem pro myšlenkovou změnu, kterou nabízí a která by v naší době mohla mít léčivé účinky.

## Pozvolné mizení (stále ještě) současnosti



Jan Křeček

Imaginativní poezie ještě  
neřekla poslední slovo



Jakub Řehák  
*Obyvatelé*  
Fra, Praha 2020

Od prvotiny *Světla mezi prkny* (Fra, 2008) uplynulo třináct let. Během

nich napsal Jakub Řehák další tři básnické sbírky, za *Past na Brigitu* (Fra, 2012) získal v roce 2013 cenu Magnesia Litera, věnoval se editorské činnosti (*Hostům z hlubin mrazu* — elektronická antologie z básnických textů, které reagovaly na invazi vojsk Varšavské smlouvy v roce 1968, Městská knihovna v Praze, 2018), ale ve vlastní tvorbě zůstal věrný nakladatelství Fra. Tam také loni vyšla jeho zatím poslední básnická sbírka s názvem *Obyvatelé*.

Sbírka je rozdělena do sedmi částí. Každá je jiná, ale všem dominuje Řehákova poetika, kterou důvěrně známe z předchozích textů. Silný vliv surrealismu je tentokrát korigován formálními prvky: každý verš v celé sbírce začíná velkým písmenem, zcela chybí interpunkce, básně v prvním oddílu dokonce strukturou odpovídají formě sonetu s nezvyklým leitmotivem „Tvůj pocit:“ v předposledním verši. Na surrealismus je přímo odkazováno ve věnování: dílo je připsáno „památce Petra Krále a Standy Dvorského“, kteří oba v roce 2020 zemřeli. Imaginace jako styčný bod poetik všech zmíněných je ve věnování zdůrazněna ironickým výkřikem z Verlainovy básně „Art poétique“: „Et tout le reste est littérature.“

Řehákovo typické „chrlení“ nezvyklých obrazů a obrátů nedosahuje takové kvantity jako v předchozích sbírkách, ale přesto je silně přítomno: „V domech s vypranou omítkou skřípot dětí a štekot psů“, „Ve výherních automatech prší vajíčka zbavená skořápek a lásky“, „Asfalt puknul pod křišťálovým chodidlem / Vyzývavé pamplišky“... Zarazí množství krátkých, až gnómičkových básní, ale nechybí anaforické výčty v duchu klasického surrealismu ze dvacátých a třicátých let dvacátého století: „Tvá láska vlak padající z mostu do řeky / Tvá láska odbrzděný vagón který narazil / Tvá láska [...]“.

Titulní *Obyvatelé* jsou obyvateli městského prostoru. Setkáme se s pasažéry, cestovatelkami, bruslařkami, třídiči dobrodružství, členy gangu, řidičkou tramvají, tajným správcem, hroznými zubaři nebo květinářkami. Sami obyvatelé jsou zmíněni několikrát (například „obyvatelé jasu“ ve filmovém prostředí nebo

hrdinka nepřístupného filmu coby „obyvatelka / Ze které máme strach“). Prostor je však především zabydlen perspektivou pozorovatele, všeobjímajícím „my“, případně „já“, které promlouvá k „ty“: „Tma sestupovala do podkroví / Tvůj pocit: byli jsme pronajati / Odejít z města se nám ne-daří“. Napětí mezi nekonkrétním „ty“ a čtenářem jako příjemcem informace graduje v páté a hlavně šesté části, v nichž hravou obraznost nahradí vize smutné budoucnosti a současnosti k nepřezítí: „Budoucnost je prázdná lednice / Ve které spočinou poslední okoralé plody / Co nevydají sladkost / Brzy nás uloží do modře netečného ledu.“ K tomuto tematickému záměru se příliš nehodí některé věnované básně („Srdce“ — Petru Motýlovi, „Dobrý den pane Břinkmane“ — eskalátoru ve stanici Staroměstská), překvapivým dovětkem je závěrečný oddíl „Týden ve znamení muže a ženy“, tematizující, nečekaně, vztah muže a ženy. Osobní, gnómičkové verše stojí v ostrém kontrastu proti předchozím ponurým obrazům současného světa.

Jakub Řehák je v poslední sbírce pozorovatelem mizející současnosti, ryze básnickým jazykem ohmatává vše poškozené, porouchané, zarostlé a odcházející. Je oznamovatelem „příštího vyléčeného světa“ a něžně ukazuje zánik všeho, co je kolem nás. I my jsme jen obyvatelé, pasažéři, třídiči dobrodružství a noční kolemjdoucí, kteří si, řečeno s autorem, pomyslí, že se vše děje v řádu věci a v pravý čas. Než nás pohltí tma. ●





## Tipy redakce



**Axel Lindén**  
**Ovčí deník**  
(přeložila Marie Příbylová,  
Volvox Globator, Praha 2020)

Nenápadná knížka o úplně obyčejných věcech, které jsou ale obyčejné jen tehdy, pokud je vnímáme jako kulisu. Ve chvílích, kdy se odvážíme vstoupit (stejně jako hlavní hrdina), jejich nenápadnost a obyčejnost mizí, objeví se jejich složitost, struktura a perspektiva. Příběh univerzitního profesora literatury, který svou kariéru vymění za chov a poznávání života ovcí, je psaný formou krátkých deníkových zápisků. Ty jsou někdy tak krátké, že je jasné, že mnohem podstatnější na nich je to, co zaznamenáno nebylo. (rek)

**David Abram**  
**Kouzlo smyslů**  
(přeložili Michaela  
Melechovská a Jiří Zemánek,  
DharmaGaia, Praha 2013)

Nejen Judith Butlerová, ale také David Abram byl hostem letošního MFDF Ji.hlava – málokdy se podaří dostat na jedno fórum dvě osobnosti, které změnily svůj obor. V případě Abrama je to ekofilozofie. Přelomová kniha *Kouzlo smyslů* tvrdí, že literární kultury za svou gramotnost zaplatily ztrátou schopnosti číst význam v přírodě. A je to kniha skvěle napsaná: Abram kombinuje osobní kapitoly s těmi výkladovými, zhodnocuje jak své filozofické vzdělání, tak zkušenost trikového

kouzelníka. Abramova druhá zásadní kniha *Becoming Animal* se navíc právě chystá k českému vydání. (jn)

**Svatava Antoňová**  
**Diktátor píše báseň**  
(Paper Jam, Praha 2020)

Sbírka litanicky napěchovaná psychotickým běsem i intelektuální přezraností: série odkazů na autority, insiderské šlouchance, sem tam citát. Koláž z dějin i současnosti, která ve své zhuštěné juxta pozici svět spíše podivně zatemňuje, než objasňuje — jakkoli svou metodou připomíná videoeseje postdokumentaristy Adama Curtise. Četba této sbírky plné rozhořčeného pnutí a estetické rozšklebenosti je zkrátka vhodným pandánem krátkých se podzimních dnů naší reality: prezidentské makabrozní frašky i děsivé kolabujících systémů. (ekl)



**Peter Frankopan**  
**Hedvábné stezky. Nová historie světa**  
(přeložil Aleš Valenta,  
Výšehrad, Praha 2021)

Ne náhodou nultý poledník a střed světové mapy protíná Londýn. Globální perspektiva je nuceně atlantická. Stačí však pootočit glóbus a všechno je najednou jinak. O něco takového se v obrovském měřítku snaží kniha *Hedvábné stezky* od historika Petera Frankopana. Jeho dějiny světa nejsou tradičním výčtem západních úspěchů a tragédií, ale geopolitikou a kulturní šmodrchanicí sahající od Pekingů po Boston, v níž hlavní roli nemají panovníci ani bitvy, nýbrž cesty, místa a geografie. (zst)

**Dominik Bárt**  
**Spodoby**  
(Větrné mlýny, Brno 2021)

Jednak kvůli Mlatu, což je nová edice Větrných mlýnů pro básnické debuty, protože pokud taková řada vzniká, je to také zpráva o přetlaku mezi začínajícími básníky. A hlavně kvůli Dominiku Bártovi, který tuto edici řídí a sebevědomě v ní vydává vlastní prvotinu. Nic proti tomu. „Ostravský civilismus“ má u něj jazykově hravou nebo analytickou podobu a zejména ta druhá překračuje výrazně básnické pokusnictví. Tohle jméno je třeba si pamatovat. Dominik Bárt je nejen talentovaný básník, ale také chytrý a duchaplný vykladač poezie. (mb)

**Pavla Morganová — Terezie Nekvindová — Dagmar Svatošová**  
**Výstava jako médium.**  
**České umění 1957–1999**  
(VVP AVU, Praha 2020)

Výtvarné umění většinou vnímáme jako „dějiny stylů“, případně „příběhy umělců“ a jejich význačných děl, ale médium výstavy se do hledáčku tradiční kunsthistorie příliš často nedostávalo. Tento stav se pozvolna mění. Vzorně graficky pojednaný foliant je prvním soustavným pokusem nahlednout z této perspektivy také české umění druhé poloviny minulého století. Veškerá podstatná zastavení umění oficiálního i podzemního. Fotografie, dokumenty, legendy. Oborové osy a pregnantní styl. Jedinečné kompendium pro všechny zainteresované chlapce a děvčata! Velký dík autorkám, vydavatelům i donátorům. (mst) ●



Vasil Stanko, *Lucie Kolbenová, modelka*, 2017



Vasil Stanko, *Jaroslav Milpajt, režisér, scénograf a loutkář*, 2019



## Milka, pod'

Milka, pod'.

Je tu pramen v pařezu  
a pán, co sbírá vraky aut  
a ukládá je pod jabloně.  
Kočka, která k tobě poletí,  
a pak tě těsně mine.  
Krajina mokrá a trochu zlá,  
jak kdyby sama z hlíny vyhřezla.

Krajina, co tě nepřivine ani neztratí,  
jen mlčky strpí, snese tě.

Milka, pod'.

Ohradník varuje, že vlastní.  
Elektřina vrní, jen ne za tratí.  
Tebe nepodují, tele drsně nepřiklekne.  
Nepostojíš trpělivě.  
Jsi na maso, co se bourá  
jako auto nebo dům.

• • •

Od té doby, co jsem stará  
posílám všechny návštěvy  
před odchodem na záchod  
bez ohledu na jejich věk  
mívají dlouhou nebo krátkou cestu  
představuji si, jak se jim v močových  
měchýřích  
přelévá s chůzí čaj, který u mne vypili, jako  
soukromé žluté mořičko  
představuji si jejich spodinu pánevní  
na niž jsou nyní kladeny vysoké nároky  
Žánr vzpomínky je pro zeměle  
umělce v zásadě ponižující, jako by byl  
trochu mi to nevádí  
vzpomínám na vás dál

• • •

*Pod* není. *Nad* leží hlína, zem, nasáklá a plná kamení,  
těžký hnědý dort s úzkými norami, cizími průhlednými  
mláďaty s viditelnými orgány, vedle nich s mrtvolami  
v tlejícím dřevě, vše protkané záhadným, obludně inteli-  
gentním myceliem, se stopami zvěře, překrytými dalšími  
stopami zvěře, s neslyšenými zvuky pukajících vajec,  
praskajících skořápek a trhajících se kokonů, vyžíraných  
zevnitř, s ptavci: zmenšeninami dospělců, čistými  
a ve světlých barvách, bez rejstříku a se záznamy minulosti,  
s cáry igelitových pytlů a sálajícím jádrem. Rýpnu lžící,  
zasunu prst, spatřím jako na dlani: ve vrásách oddělené  
vrstvy staletí, zrelé meče a kovadliny, hrnce, všechno  
snažení, podvody, zásadní rozhodnutí, gombiky i s kusy  
režné nitě, radostné pentle, nacucané deštěm a prorostlé  
vlasovými kořínky, kameny s výlisky pravěkých rostlin  
a něžných zavinutců, porody v milosrdném mazlavém  
blátě, různé smrtě, tebe, jak řídíš naše staré auto, vidíš  
rychlost, myslíš na to své, ale umíš se usmát, když zrovna  
řeknu něco milého, jako bys mě poslouchal, máš hezký  
profil, pohladím ti koleno na plynu a hřbet ruky na hlavě  
řadicí páky, trhneš sebou, dvakrát, má ruka pálí na koleni,  
sežehuje meniskus, meniskus hoří a propaluje mi dlaň,  
už nikdy to nebude dobré, mám nejtěžší dlaň na světě,  
nebude to už dobré — leží na tom těžká hnědá deka, drtí  
plíce, nelze se nadechnout, jen lehnout si tam a přikrýt se  
jí, černozemí, něco v ní klíčí, něco vyrůstá do výše, kořeny  
se mi opírají o prsa, někdo na ní právě staví ošklivý dům,  
klade chladné koleje, boří do ní kolena, aby se pomodlil,  
močí skrze jehličí, někdo právě zradil přítele, hloubí jezírko,  
zahrabává děti ve sklepech, někdo po ní shora skáče panáka,  
kotník, koleno, kyčel, břicho, hrud, paže, hlava: balancuje  
na mé tváři, na levé noze: panák má obličej rozdělený  
dvěma čarami.



Inspirováno J. L. Borgesem

# Pojednání o muzeu

Kryštof Herold

V Praze se nachází jedno muzeum, pro které není Pražská muzejní noc vůbec mimořádnou událostí. Jedná se samozřejmě o Muzeum noci v Bartolomějské ulici. Vhodno podotknout, že nejde o alegorii na Bartolomějskou 14, kde sídlila dříve Státní bezpečnost a dnes Policie ČR, ani o žádný podobný jinotaj. Naopak byste udělali dobře, kdybyste Muzeum noci skutečně hledali, a to naproti, tedy mezi domy číslo 11 a 13. Tam se před vámi na první pohled objeví ulice Průchodní, ale ta se zde nachází jen kvůli dvěma kartografickým omylům, či budeme-li přesnější, kvůli jednomu omylu kartografickému a jednomu urbanistickému.

Ulice nese jméno po svatém Bartoloměji, jemuž je zde zasvěcen barokní kostel, postavený mezi roky 1726—1731 podle návrhu Kiliána Ignáce Dientzenhofera. O devadesát osm let později zakresloval plán této jinak vcelku prosté dvěstěpadesátimetrové cesty jeho praprapravnuk Elmar, jenž se na Staré Město přistěhoval v roce 1828, a napadlo ho, že by se přesně tam, kde dnes stojí muzeum, hodilo vydláždít šikovnou zkratku do Konviktské ulice, aby se jeho mozolnaté nohy při každé procházce z Klementina do kostela svatého Bartoloměje (Elmar totiž svůj duševní

život rozvíjel mnohostranně) nemusely brát ulicí Na Perštýně, kterou choval z nějakého dnes už zapomenutého důvodu v nelibosti.

Črtl si tedy *průchod-ní* ulici do notesu, ale zapomněl jasně vyznačit, že nejde o cestu existující, nýbrž kýženou. Ten den bylo sychravo a Elmar se nastydl. Jelikož se v obrozeneckém kartografickém spolku s novým vydáním plánu Starého Města spěchalo, vyzvedl si zápisky a náčrty od nemocného kartografa kolega, jenž, nic netuše, zanesl Průchodní ulici do finální podoby mapy.

Ve stejnou dobu (a zajímavou shodou okolností, v níž sehrál roli nenadálý výskyt čápa na Ovocném trhu, dokonce ve stejný den) byl konkurenčním urbanistickým spolkem dokončen a odevzdán návrh na výstavbu „muzejní budovy k vystavování orientálních i jinak vzácných textilií určené“. Úvahy urbanistů směřovaly k témuž zarostlému prostoru, kde si Elmar Dientzenhofer vysnil ulici. Z dostupných pramenů jasně nevyplyvá, zda šlo o upřímný záměr, nebo snad o krytí nezákonného obchodu s cizinou. Kromě podivně specifického využití, které by ovšem díky úředním známostem takřikajíc prošlo, měl projekt jednu zásadní vadu. Budova měla být vklíněna mezi stojící





dům číslo 11 a rozestavěný dům číslo 13. Před úředníky tak stanul nelehký úkol: nalézt mezi jedenáctkou a třináctkou ještě jedno liché číslo.

Řízení trvalo třicet dní (podle Blashause jednatřicet kvůli pověřivosti), ale problém se nepodařilo vyřešit ani s pomocí vídeňských kolegů. Nejaktivnější úředník z plánovacího odboru, František Klauser, se však cestou na záchod po třetím pivě v hospodě U Sýčka zahleděl do nového plánu Starého Města pražského, který byl moderně připíchnutý na stěnu naproti toaletám. S kauzou muzea na mysli mu oči okamžitě sjely do Bartolomějské. A co tam nevidí: místo lichého numeru falešná ulice. O dva dny později vydal úřad příkaz k výstavbě dlážděné cesty. Mezi pražskými kartografy od té doby koluje žertovně filozofická hádanka: „Co bylo dřív — mapa, nebo silnice?“ Urbanistický spolek ještě téhož roku zanikl.

Obdobně v tomto pojednání předchází tato vtipná pointa popisu samotného muzea. Plán na jeho výstavbu nakonec po zaniklém spolku převzal a zrealizoval prvo-republikový Kruh přátel noci, vína a lyriky. Muzeum noci tak vzniklo roku 1926 původně jako podzemní klubovna dekadentního sdružení. Přátelé noci, vína a lyriky totiž přišli s elegantním řešením všech dosud nastíněných problémů. Vchod umístili za roh (odtud oficiální adresa Průchodní 1) a vedli z něj chodbu do míst mezi sklepeními domů číslo 11 a 13. Půdorys budovy tak mohl být zachován, došlo pouze k doslovnému srovnání střechy se zemí.

Dnes se do muzea může jen po setmění. V chodbách je však na rozdíl od místností imitován den. Svítí se v nich a okna s průsvitnými bílými záclonami vyplňují obrazy dopolední i odpolední krajiny, z nichž několik podle polského textu brožury pro návštěvníky namaloval/a Toyen (jedná

se ovšem o chybu v překladu vzniklou záměnou jmen — ostatní jazyky neuvádějí Marii Čermínovou, nýbrž správně Černínovou, jejíž otec patřil mezi zakladatele Kruhu).

Nejzajímavějším prvkem interiéru je dlažba. Kruh v tomto bodě upravit původní návrh a na počest vyřešení matematického problému s lichými čísly nechal podlahu vydláždít černobílým vzorem z jedenácti- a třináctiúhelníků, což se v praxi ukázalo jako nový neřešitelný problém, tentokrát geometricko-stavebnický. Upravený projekt nezahrnoval nákres vzoru, pouze jeho slovní popis: „[...] a všechna dlažba bude mít vzor vycházející ze synthese pravidelných jedenáctiúhelníků a třináctiúhelníků.“ Zlí jazykové tvrdí, že právě při pracích na zdejších podlahách vzniklo rčení „nadává jako dlaždič“. Ale byly to právě vulgarismy, které přivedly v pořadí třetí najatou dlaždičskou firmu na překvapivé řešení spočívající v doplnění vzoru o vklíněné kosočtverce. Výsledné vzezření si nezačal s dílem Gočárovým a mnozí je považují za vrchol československého sklepního kubismu.

Kromě vinného sklípku na konci hlavní chodby máme o původním uspořádání budovy jen kusé informace. Výše popsaná výzdoba se však zachovala dodnes. Za zmínku stojí ještě malba v místnosti, jež byla v původní klubovně věnována zřejmě lyrice. Člen Kruhu Jaroslav Chmurný, malíř a nadšenec do anglické renesance, zde roku 1978, u příležitosti vydání básnické antologie *Škola noci*, vytvořil nástěnnou kopii dvoustrany 82—83 této publikace. Prává polovina je velice zdařilou napodobeninou *Melancholie I* od Albrechta Dürera (v celé Praze jde mimochodem o jediný pokus namalovat rytinu štětcem). Dominantu obrazu tvoří smutná okřídlená figura s kruzítkem v ruce — nejběžnější výklady hovoří o ztělesnění melancholie

Kryštof Herold (nar. 1993)  
vystudoval v letech  
2012—2018 translatologii  
na Filozofické fakultě  
Univerzity Karlovy. Živí  
se jako překladatel  
odborných i uměleckých  
textů. S vlastními  
povídkami se účastní  
veřejných čtení a jeho  
autorským debutem je  
sbírka *Sběratel snů* (2020)  
vydaná vlastním nákladem.  
Zajímá se o zahradničení  
a nehierarchická  
uspořádání společnosti.



Foto archiv autora



či geometrie. Vzpomeneme-li na patálie s dlažbou, pochopíme, že v kontextu budovy může jít o personifikaci obojího zároveň.

Chmurný si obraz mohl vybrat také proto, že se v jeho pravém horním rohu nachází tabulka s šestnácti čísly tvořícími takzvaný magický čtverec, jehož pole dávají vodorovně, svisle, úhlopříčně i v každém kvadrantu součet třicet čtyři. Ne náhodou (nebo naopak naprostou náhodou, což stoičtí členové Kruhu považovali za jedno a totéž) obsahuje čtverec i čísla jedenáct a třináct, jejichž pole spolu sousedí rohem, ke kterému Chmurný tužkou přikreslil vůbec prvního zaznamenaného smajlíka v Československu. Skeptiky, kteří emotikon datují až do devadesátých let a přisuzují jej nezbednému návštěvníkovi porevolučního muzea, upozorňujeme, že se Chmurný přes kontakty na ČVUT pravděpodobně setkal s počítačovým systémem PLATO IV, který smajlíky zavedl už roku 1976, tedy o dva roky dříve.

Z repliky strany 82 je z neznámého důvodu vynechán portrét Johna Fletchera. Chmurný zachoval pouze jeho báseň „Melancholie“. Zde se ovšem dostal do sporu s autorem překladu, Zdeňkem Hronem. Ten v osmém a devátém verši píše: „Oči v sloup, ruce složené, / vzdech, jenž sluch kopím prožene.“ Chmurnému se nezdál „vzdech, jenž sluch kopím prožene“, poněvadž se domníval, že nelze prohnat sluch kopím, nýbrž pouze kopí sluchem (mýlil se však — přísná česká gramatika kupodivu umožňuje obě varianty). Dovolil si tedy překlad upravit, čímž ovšem ve verši přibyla slabika a pokazil se rytmus. Hron přijal pozvání na slavnostní křest antologie v klubovně Kruhu, ale když chybu zpozoroval, rozhněval se a odešel tak rychle, že si (naštěstí pro Chmurného) ani nevšiml druhé úpravy — v posledním dvojverší „Pak kosti rozložíme v chmurném údolí: / Nic nemůže se měřit s melancholií“ si totiž malíř dovolil rozverně napsat velké Ch.

Podezřivavý čtenář namítne, že ten poslední žert je tak absurdní, že jsem si ho prostě musel vymyslet. A bude mít pravdu. *Ha, přiznal se!* V básni viděl slovo „chmurný“, malíře přejmenoval na Chmurného a navrch posadil ucházející vtip, který jakž takž zní jako ze života, jako z historie. Jenže co teď, když prachmizerný kouzelník prozradil svůj trik? Vtip už nefunguje, to je zřejmé. Ale existuje ještě?

Nejspíš se shodneme, že po přečtení vysvětlujícího odstavce trochu vyšuměl. Jenže co když to bylo jinak? Malíř se skutečně jmenoval Chmurný a autor tohoto pojednání strávil půl dne v knihovně, dokud nenašel báseň, která by obsahovala vhodné slovo. Pak si na vedlejší straně všiml Melancholie s kružítkem a vymyslel tu věc s podlahou... Počkat, to už přece nebylo součástí té historky s malířem a překladatelem, *oder?*

Prostá otázka zní: Jak to, že řetězec smyšlených a reálných jevů drží tak pevně? Na to je odpověď velmi jednoduchá a čtenář se jistě dovtípil už dávno, takže ji tu nemá smysl rozepisovat. Zajímavější otázka zní: Co bylo dřív — mapa, nebo silnice; interpretace, nebo realita? Nebo oprostíme-li se od evoluce ptáků a dovolíme-li si trilema: realita, interpretace, nebo fikce? Minimálně zde platí, že primát nemá ani jedna složka. Realita jsou dlaždice. Interpretace jsou jedenácti- a třináctiúhelníky.

A fikce jsou kosočtverce. Anebo jakkoli jinak. A my dva, čtenáři, stojíme naproti sobě v podivně vydlážděné chodbě. Já v dobré náladě hledím od vinného sklípku, ty přicházíš zvědavě, oči vykulené, od pomočených dveří z Průchodní ulice, na nichž je křídou bůhvíproč napsáno „Kolik koček“. Můžeš dojít tak daleko, jak jenom chceš, a nepotřebuješ ani kružítko, ani magický čtverec. Moc dobře víš, že jsem ti kouzelnický trik stejně neodhalil. Je jen na tobě, jestli si nasadíš bačkory pro návštěvníky a budeš se po vyleštěných dlažkách klouzat z místnosti do místnosti (jen pozor na prahy), nebo se vrátíš s dlátem, vyloupneš si jeden jedenáctiúhelník a zmizíš. ●



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

Objednávejte na

**www.magazinuni.cz**



# Jména, příjmení a jejich koncovky aneb pohled za humna

Karolína Stehlíková



Od ledna 2022 se české ženy mohou rozhodnout, zda chtějí, aby se jejich jméno přechylovalo, či nikoli. Dodejme, že opět, protože nepřechylování bylo běžné až do konce druhé světové války. Důsledné používání přípony -ová bylo zavedeno plošně a souviselo s degermanizací našeho území. Předkladatelka aktuálního návrhu, vládní zmocněnkyně pro lidská práva Hana Válková k tomu řekla: „Ženy mají pro volbu způsobu uvádění příjmení své vlastní subjektivní důvody, jejichž závažnost by neměl posuzovat stát a neměl by klást nelegitimní překážky pro realizaci svobodné volby ve vztahu k výběru způsobu zapsání příjmení žen.“ Návrh prošel poměrně těsně (91 pro, 81 proti) a senátor Michael Canov se rozčilil, že je genderově nevyvážený, neboť mužům nedovoluje zvolit si příjmení v ženské podobě. Nemůže se tak prý stát, že by v čele Senátu byl „Miloš Vystrčilová“, což senátor považoval za krajně nespravedlivé.

Filoložka Jana Valdrová, která se věnuje konstruování sociálního pohlaví v jazyce, panu zákonodárci na svém blogu promptně odpověděla a naskicovala jeho budoucí pozměňovací návrh.

*Přání pana Canova lze snadno vyplnit. Touží-li po jazykovém potvrzení příslušnosti k matce*

*nebo manželce, necht' podá návrh na změnu principu tvorby mužských příjmení. Musím jen upozornit, že to nebude -ová, nýbrž -in, případně -ák, a že se změní i samotný základ příjmení. Muži se v návrhu Michaela Canova vzdají vlastních příjmení. Zvyknou si na to, že důležitější je příjmení matky, manželky nebo přítelkyně. K němu se už jen připojí přípona -in: Hrubčín (od Hrubky), Březín, Zabloudilčín, Selčín, a ovšem Vystrčilčín. [...] Ve školních třídách budou příjmení chlapců jednotně končit na -in, podobně jako příjmení dívek dnes poměrně jednotně končí na -ová. Vyučující bude vyvolávat chlapce na hodině tělocviku nikoli jmény Horák, Kučera, Smetana, nýbrž Horaččín, Kučeřín, Smetaňák... Nikoho to neudiví, podobně jako nikoho neudivuje -ová.*

Přechylování je typické pro flektivní jazyky. Jak jsou na tom naši evropští sousedé, kteří nesklonují? Tak třeba Španěl nejenže nepřechylují, ale ženy si po sňatku příjmení vůbec nemění. Děti mají díky tomu příjmení dvě. První tradičně po otci, druhé po matce. V rámci rovnoprávnosti nicméně toto pořadí není závazné (rodiče se dohodnou). Pouze je nutné, aby se dohodnuté pořadí později dodržovalo u všech ratolestí — tedy děti se budou jmenovat buď García Lorca, nebo Lorca García. Dál se pak předává pouze první jméno, tzn. pokud se vezmou García Lorca a Martínéz Cortéz, tak dítě bude García Martínéz (nebo Martínéz García).

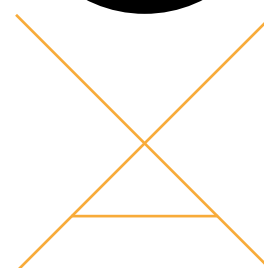
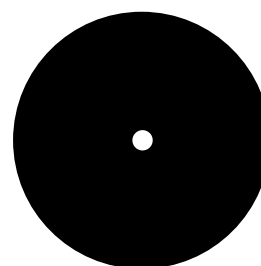
Z jihu se přesuneme na sever a připomeneme si islandskou praxi, kde se nejčastěji dědí křestní jméno po otci (případně po matce) a k jeho tvaru v genitivu se přidává koncovka -son (syn) nebo -dóttir (dcera). Sourozenci, jejichž otcem je jistý Eirík, budou mít tím pádem odlišná příjmení (Eiríksson a Eiríkisdóttir). A pokud se soused bude náhodou jmenovat také Eirík, budou se jeho děti jmenovat stejně jako sousedovic. Pro Islandčany je křestní jméno důležitější než příjmení. Dokládá to fakt, že nejrozumnější typy seznamů včetně telefonního jsou na Islandu řazeny podle křestního

jména. Mimochodem každé jméno něco znamená. Jako u našich jmen vycházejících z latiny či hebrejštiny může význam odhalovat nějakou vlastnost svého nositele (Valdimar — Vládce oceánu). Na Islandu se ale také můžete jmenovat jako zvíře — Vlk (Ulfr), Liška (Refr) nebo Jalovice (Kalfr). Vaše jméno může znamenat i něco z přírody, třeba Velký kámen (Kleppr), Břízu (Björk) nebo Leknín (Lilja). Moje známá na Islandu potkala dívku jménem Steypireyður. Nesla jméno po mocném mořském tvorovi a byla na to patřičně hrdá. Jmenovala se Plejtvák obrovský a nikomu to nepřišlo divné.

Norové také nepřechylují, ale jako jediní ve skandinávském prostoru si vyložené libují v hromadění křestních jmen i příjmení. Každý správný Nor musí mít alespoň dvě křestní jména (Mette-Marit, Ingrid Aleksandra, Sverre Magnus či Märtha Louise jsou jména členů norské královské rodiny). Je vcelku běžné na děti volat oběma křestními jmény (AarneFredriik, AnneLiiisee rozléhá se norskými hříšti). K tomu je ideální mít dvě příjmení (Hansen Lyshol, Saabye Christensen). Mít více příjmení může být někdy nepraktické, a tak některé celebrity posléze z jednoho jména sleví. Anebo také ne. Thomasů Eriksenů je plný Sever. Thomas Hylland Eriksen, ten skvělý sociální antropolog, je jen jeden.

V tom, jak který národ zachází se jmény a příjmeními, bychom mohli pokračovat ještě dlouho. Vyplývá z toho jediné, že kouzlo je v různorodosti a na -ové trvat netřeba. Ale kdo chce, ať si trvá!

**Autorka je skandinavistka, překládá severskou dramaturgii a nechala si příjmení po matce.**





Vasil Stanko, Karel Beneš, fotograf a výtvarník, 2011



Vasil Stanko, Michal Froněk, designér, výtvarník a pedagog, 2014





# Brambůrky s vaječnou emulzí

Vratislav Maňák



V centru Prahy, necelý kilometr od sebe, stojí dva podniky. První se jmenuje Beef Bar a zákazníkům nabízí stejné zboží, jaké nabízelo i řeznictví přes ulici — dokud nezkrachovalo. Druhý obchod najdete v pasáži Lucerna, a když před časem vyšel v tisku rozhovor s jeho majitelem, novinářka o něm nepsala jako o prostém sýrařství, ale rovnou jako o *sýrovém butiku*.

Běžné a docela obyčejné potraviny, jako je maso a sýr, se v obou případech snaží oslovit zákazníka změnou kontextu a signalizovat pravý opak, čili svou neběžnost a neobyčejnost. Fakt, že se prezentace jídla jednou zaměřuje za výběrový alkohol (bar) a podruhé za módu (butik), ale především ilustruje proměnu, kterou v posledních letech české přemýšlení a vyjadřování se o jídle prošlo.

Na počátku stálo tažení za kvalitnějším stravováním. V nultých letech začali v pořadech o vaření vystupovat kuchaři s reálnou zkušeností z restauračního provozu, ať už to byl Zdeněk Pohlreich, nebo Emanuele Ridi, a ti provedli hned trojí obrat: zavrhlí některé relikty socialistického stravování, odmítli v receptech používat náhražky a současně začali klást nezvyklý důraz na jakost používaných surovin.

Protože tuto gastronomickou osvětu doprovázela i hospodářská konjunktura, stalo se z kvalitního, třebaže dražšího stravování hojné téma společenských rozhovorů a jídlo se zařadilo mezi výrazné kategorie životního stylu; o tom, jak se co nejlépe, co nejzdravěji, co nejlokálněji nebo co

nejudržitelněji najíst, si ostatně svedeme vyprávět i dnes.

Hodnota potravin tím ovšem přestala spočívat výlučně v jejich užité funkci — čili jednoduše v tom, že zaženou hlad a dodají energii — a stále většího významu naopak začala nabývat jejich hodnota kulturní, estetická a symbolická.

V jistém ohledu by nemuselo jít o novum, protože exotické delikatesy znala i středověká šlechta a fíky na vánočním stole nebo obložené chlebičky na svatební hostině už před sto lety sloužily stejnou, ne-li větší měrou k tomu, aby dotvořily výjimečnost daného okamžiku, než aby někoho reálně nasytily. Specifikum dnešní situace však spočívá v tom, že se zdání výlučnosti vytváří i u zcela běžných položek a že u označení, jako je beef bar a sýrový butik, hodnota symbolu dokonale převažuje nad jakýmkoli užitným přínosem.

Současného člověka, nebo snad ještě lépe současného konzumenta navíc zahánění hladu uspokojit ani nemůže, protože ho zkrátka jenom málokdy má, a význam jídla v tu chvíli tím spíš spočívá v tom, jak může přispět ke konstituování zákaznickovy identity a co o něm sdělí navenek.

V blahobytné západní společnosti nakonec gastronomie představuje prvek srovnatelný s oblékanou módou nebo navštíveným koncertem — a aby zaujala a obstála v konkurenci nabídky, i ona se musí v první řadě líbit.

Už nestačí, že jídlo chutná a že host může dál šířit dobré jméno dané kuchyně. Restaurace si dokonce nevystačí ani s tím, že pokrm naservíruje tak nápaditě, aby ho zákazník ještě před prvním soustem vyfotil, snímek zveřejnil na sociálních sítích, a tím do podniku lákal další klientelu. Aby se konzumenti chtěli s jídlem identifikovat, zkusili si s jeho pomocí dopřát iluzi exkluzivity a s ní i žádoucího sociálního statusu, musí být pokrm dostatečně chic a glamour už ve fázi výběru. Musí vábit už ve chvíli, kdy vidíme pouze jeho název.

Většina běžných pokrmů má naneštěstí pojmenování přímočará, bezpříznaková, vlastně dočista profánní, a aby v kontextu premiového

kulinářství nepůsobila lacině, je potřeba je přeznačit, což je trend, kterým v posledních letech houfně procházejí tuzemské jídelní lístky i weby o vaření.

Tato estetizace se děje buď zdobnělinou (stále častěji v menu potkáváme „kuřátko“, „kachničku“ a „hříbky“ namísto kuřete, kachny a hříbů), důrazem na původnost a idylickou ryznost (kapr z *třeboňského* chovu, *poctivý* hovězí vývar), nebo rovnou novým a méně vžitým názvem, přičemž nejčastější jsou přejímky z Itálie a Francie, jejichž národní kuchyně konotují vrcholné gastronomické zážitky jaksi *a priori*. Z prosté kaše se v tu chvíli stává sofistikovanější pyré, ze zmrzliny sorbet, z omáčky dresink či dip, z jednohubky kanapka a z palačinky crêpe.

Tyto poznámky nezpochybňují snahu o nápravu vžitých chybných označení nebo jejich precizaci (srbské rizoto zkrátka není totéž co risotto), nejde však přehlížet, že pro konzumenta nehraje roli jenom důraz na specifické složení nebo typ přípravy, protože pod ním si kolikrát ani neumí nic představit (poširování, blanšírování). Vlivný je zde v první řadě dojem premiové volby.

Iluze, že se člověk stravuje jako v Alcronu nebo v restauraci na pobřeží Amalfi, je nakonec obsažena už ve způsobu, jakým se o jídle mluví, aniž by se vůbec jedlo — a v důsledku tohoto verbálního gastrocnobismu se podstata stravování zcela vyprazdňuje. Paradoxně se to děje ke škodě těch, kteří cestu za kvalitnějším jídlem nastartovali, tedy samotných kuchařů. Dominantní smyslový zážitek totiž nepřináší až jejich práce, ale nastává už v okamžiku nákupu či objednávky, neboť se přesouvá z chuti na zrak — a z pokrmu na znak.

Závěrem tip na štedrovečerní menu:

kotletky z přeštického selátka na vídeňský způsob, k tomu brambůrky s kořenovou zeleninou a vaječnou emulzí

*anebo*

řízek a bramborový salát.

Ať tak či onak, bon appétit!

A dobrou chuť.

**Autor je spisovatel.**



Před sto lety na Lipnici

# Fueramus Pergama Jaroslava Haška

Fotografie a text Ivan Motýl

**„U Roztok je pěkná alej, / a tou  
pěknou alejí / mnozí lidé z Velký  
Prahy / na vejlety chodějí. / Jeden  
chudej flašinetář / hrál tam  
na svůj flašinet. / Dědkovi už vocas  
nestál / půl lidského věku let.“**

**Dosud neznámý kuplet z pera Jaroslava  
Haška se prodává ve spisovatelově  
„úmrtním“ domku v Lipnici nad  
Sázavou za tři sta korun, text je ovšem  
nenápadně schován v tlustém fasciklu  
haškologa Radko Pytlíka. Z Prahy  
na Vysočinu se Hašek přestěhoval  
na sklonku srpna 1921 a 15. listopadu  
tam uspořádal velkou oslavu svých  
literárních úspěchů, aby záhy poté  
složil obscénní píseň. Především ale  
na Lipnici začal psát druhý díl *Osudů  
dobrého vojáka Švejka za světové  
války*. Pozdější světový bestseller.**





Když malíř Jaroslav Panuška přitáhl 25. srpna 1921 přítele Jaroslava Haška na Lipnici, spisovatel spatřil městečko, které vykazovalo 1 268 duší. A dvě hospody s točeným pivem: U České koruny a U Charamzů.

Dnes má Lipnice 647 obyvatel a rovněž dva výčepy: U České koruny, které místní říkají U Haška. A pivnici U Dana. Tu první řídí zpoza pípy pravnuke spisovatele Martin Hašek a podnik v sezoně žije hlavně z turistů. Nejméně jednou týdně sem však zavítá i starosta, kastelán hradu a pár zdejších podnikatelů. Prostě honorace.

U Dana chlastá hlavně dělnická třída, osoby vesměs zklamané. Ze systému i vlastního osudu. Spojovníkem zdejších hovorů je vyhranění se vůči všemu, co se děje U Haška.

Martin Hašek, páni radní a vůbec lipnický establishment se například označuje za takzvané „šunkovníky“. Na půdách suší pršut vlastní výroby a o jejich koníčku už natáčela i Česká televize. Ve výčepu U Dana „šunkaři“ pohrdají. „Lezou jim do toho masa červi. Hnus! Kdo by to žral,“ slyším u pípy. A majitel hospody přikyvuje.

#### Kdepak jsou ty staré časy...

Noční hovory u piva se v obou lipnických hospodách nijak zásadně neliší. U Dana opilý punker hlasitě vypráví o „mrdačce“ po jakémsi koncertě v okolí. U Haška se před zavíračkou vyprávějí vtipy, v nichž verbum „mrdat“ hraje stejně zásadní úlohu jako v pajzlu na druhé straně náměstí.

U Dana ožralý padesátník opruzuje děvče, které možná dneska požilo pervitin, U Haška se chlapi postupně cpou ke stolu učitelek z moravské Mohelnice, které si udělaly výlet na lipnický hrad à la dámská jízda. A když kantorky odcházejí na toaletu, všichni řeší, která by stála za hřích.

#### ↑ Hrad Lipnice

„Doma měl jen starou babu / a s tou pořád plakali, / kdepak jsou ty starý časy, / když jsme ještě mrdali,“ básnil Jaroslav Hašek společně s Emilem Arturem Longenem, když se rozhodli napsat kabaretní představení, kterým by na silvestra roku 1921 ohromili lipnické publikum. Hašek během čtyřměsíčního pobytu na městečku prostě odpolechl, co je hlavním tématem nočních pivních řečí.

Před sto lety to byla stejná mluva jako dnes.

„Žily v Praze dvě paničky / s poštěvácíky stojáčky / ty mrdaly šestkrát denně / s civilisty vojáčky,“ pokračuje Haškov a Longenův kuplet. Objevitel rukopisu haškolog Radko Pytlík text ukryl do faktografické kroniky o Haškově životě, která nedávno vyšla pod názvem *Jaroslav Hašek. Data — fakta — dokumenty*. Na straně 221 je erotický text jen tak mimochodem zmíněn v toku jiných údajů, k písni se asi žádný občan Lipnice neprokouše. Což je dobře, protože tohle „porno“ by zkomplikovalo obraz nejslavnějšího místního umrlce, jehož *Švejk* byl přeložen asi do šedesáti jazyků, letos třeba do vietnamštiny.

#### Flašinetář pronikl i do Švejka

„Na starý kolena zas myslel na mrdání / celý se přitom ve vzpomínkách třese, / jak před léty šedesáti / s jednou holkou mrdal v lese / jak v přírodě se dobře klátí...“

Radko Pytlík se snažil vznik písne svalit hlavně na jejího spoluautora Emila Artura Longena. Hašek v prózách opravdu nepřekračoval hranice obscennosti, nicméně se nikdy nebál „člověčiny“ v krajních polohách. A kdyby





se necítil být hlavním autorem kupletu, asi by se k erotickému příběhu o stoletém flašinetáři z Roztok u Prahy nevrátil pár měsíců poté během psaní třetího dílu *Švejka*:

*Vona je to holt vášeň, ale nejhorší je to, když to přijde na ženský. V Praze II byly před léty dvě vopuštěné paničky, rozvedené, poněvadž to byly coury, nějaká Mourková a Šousková, a ty jednou, když kvetly třešně v aleji u Roztok, chytly tam večer starýho impotentního stoletýho flašinetáře a vodtáhly si ho do roztockýho háje a tam ho znásilnily. Co ty s ním dělaly.*

Proč se Jaroslav Hašek ocitl na sklonku srpna 1921 na Lipnici, je poměrně známá historie. Stručně řečeno, vydavatel prvního dílu románu o Švejkovi František Sauer měl vážné obavy, že se v pražských hostincích psaní dalších kapitol zbytečně natáhne. A když si v tomto smyslu postěžoval malíři Jaroslavu Panuškoví, mistr mu nabídl, že literáta odklídí na Vysočinu. „Bude mi nosit stojan a barvy, já budu malovat — a on si pak může někde v klidu psát,“ prý prohlásil.

Nápad byl dokonce stvrzen dohodou, že Panuška dočasně uhradí i Haškovy náklady za pobyt na Vysočině, dluh se pak smaže z výnosů dalších dílů *Švejka* anebo povídek. S plánem bez větších protestů souhlasil i spisovatel, takže 25. srpna 1921 pozdě večer se oba ubytovali v lipnickém hostinci U České koruny.

#### S pravnukem Martinem o žumpě

„Celou hospodu jsme přestavěli, pradědeček tady ale pořád zůstává se mnou,“ provádí mě výčepem U České koruny jednačtyřicetiletý majitel Martin Hašek. Něco z pradědečkovy obraznosti se přece jen vtělilo i do jeho genů:

#### ↑ Martin Hašek, úmrtní domek a lipnický hrad

*Na pánských záchodech se několik let samovolně spouští splachování pisoáru, ačkoli na záchodě nikdo není. Už mnohokrát jsem vyměnil elektroniku včetně foto-buněk, vrazil jsem do toho docela dost peněz, ale nejde to opravit. Je to možná až duchařská záležitost, protože splachování je podobně nepravděpodobné jako cyklus pivařů, kteří odcházejí močit. Pradědeček tady prostě někde popíjí a občas musí na pisoár.*

Potrubní systém pro fekálie přivádí Haška až k úvahám, které by jeho praděd asi okamžitě přetvářel v povídky a zaslal do *Humoristických listů*. Hospodský mě vede k čistítku odpadních vod, nad kterou dlouze rozjímá: „Jinak páchne po rockovém a jinak po folkovém festivalu.“ A jaké má pro tato nezvyklá pozorování vysvětlení? „Rockeři spořádají víc tlačanky a gulášů, folkaři se živí hlavně kvěťákem a smaženými sýry.“

Stoleté výročí příjezdu Jaroslava Haška do České koruny letos v srpnu pojal jeho pravnuk jako velkou chlastačku. „Mám fotky, můžu vám je poslat,“ nabízí. Slušně odmítám, mnohem víc by mě zajímal průběh pijačky, kterou spisovatel uspořádal na Lipnici 15. listopadu 1921 jakožto „oslavu literárního úspěchu *Švejka*“.

#### Haškova dušička vypravuje

Zatímco první sešity románu na jaře roku 1921 byly přijaty jako „lidovka“ či „humoriáda“ pro plebs, v listopadu se už autor *Švejka* mohl těšit z prvních uznalých kritiků Ivana Olbrachta či Maxe Broda (Brodova recenze vyšla v *Prager*





*Abendblatt* 7. listopadu 1921). A zdálo se, že performance, kterou Hašek spáchal na jaře vydáním reklamního plakátu, se možná stane realitou: „Kniha tato vychází současně ve Francii, Anglii a Americe! Vítězství české knihy v cizině! První náklad 100 000 exemplářů!“

Vydání *Švejka* ve Francii, Anglii ani Americe se spisovatel nedožil. Jisté je, že zatímco erotický kuplet ze silvestrovských oslav roku 1921 zná jen pár haškologů, text *Švejka* má i baskickou či jidiš verzi a dostal se třeba na pódium New York City Opery na Manhattanu. V roce 1958 tam pro kus *The Good Soldier Schweik* hudebního skladatele Roberta Kurky připravil libreto textař a básník Abel Meeropol.

„Ze všech stran jen člověk slyší, / komu dáte narážet. / Takhle dál to nejde, kurvy, / co by tomu řekl Svět?“

Nevim. V pivnici U Dana studuji nejen Pytlíkovu knihu s Haškovým kupletem, ale i spisek místního učitele Františka Drašnera *Hašek na Lipnici* z roku 2004. Obě publikace jsou k dostání v místním památníku — spisovatelově úmrtním domku. *Hašek na Lipnici*, stejnojmenný titul už jsem přece četl od jiného autora? Půjdu po něm zapátrat do soukromé knihovny Přemysla Ruta, který si před nějakými dvaceti lety pořídil chalupu hned vedle Haškova domku.

Pod tíhou sedmi piv se ale Haškovi napřed pokloním u jakýchsi božích muk, o nichž nikdo nic netuší. Úzkou uličkou pod Haškovým domkem se proderu břečtanem a dalšími křovinami až k zamřížovanému vchodu do spisovatelova sklepa. Z útrobu domu vane žulová vlhkost kamenického kraje a na zemi leží zteřelé dveře, jejichž kliku zcela jistě mačkal i Mistr. Ležící dveře při svitu baterky působí spíš jako máry a opilá mysl má chuť si povídat s dušičkou spisovatele. Zvláště při znalosti jeho slavné povídky „Dušička Jaroslava Haška vypravuje: Jak jsem umřela“, v níž se dušička představuje u nebeské brány:

„Čím byla?“ Zarděla jsem se, sklonila hlavu a řekla jsem. „V 35 letech měla jsem za sebou 18 let pilné, plodné

práce. Do roku 1914 zaplavovala jsem svými satirami, humoreskami a povídkami všechny české časopisy. Měla jsem velký okruh čtenářstva. Vyplňovala jsem celá čísla humoristických časopisů tím způsobem, že jsem užívala nejrůznějších pseudonymů. Ale moji čtenáři mne v tom většinou poznali. Myslila jsem si tedy naivně, že jsem spisovatelem.“

### Hledání Mistrova podpisu

V Rutově knihovně sahám někdy po půlnoci po knize Vladimíra Stejskala z roku 1953. Opravdu se jmenuje *Hašek na Lipnici*, tedy stejně jako dílo učitele Drašnera. Noční čtení Stejskala mě ale vyprovokuje k pátrací akci, kterou si plánuji zahájit hned ráno.

Za kastelánem lipnického hradu Markem Hanzlíkem přicházím se Stejskalovou knihou, do níž jsem nastrkal asi dvacet záložek. Nejpodstatnější je pro mě informace ze strany 102, kde se lze dočíst:

*V rozsáhlém sklepení hradu byly žaláře a mučírny. Tady Hašek s oblibou používal své bujně fantazie jako průvodce při líčení mučitelských method, nad nimiž návštěvníkům hrůzou vstávaly vlasy na hlavě. Najdeme tu i Haškův podpis, vyškrábaný na zašpiněné omítce.*

Kastelán je překvapený, informaci o podpisu nezná, a to na státním hradě slouží od roku 1992. A směle ho lze nazývat i amatérským haškologem.

„Obecně se tady v minulosti chtěli podepisovat snad všichni návštěvníci. Dneska už to pominulo, tenhle zlozvyk z hradů a zámků takřka vymizel,“ porovnává Hanzlík. Prý je to zaneprázdněností turistů, kteří při prohlídkách musejí neustále mačkat spouště mobilů a fotky v přímém přenosu odesílat na sociální síť. Na „rytiny“ nezbyvá čas.

Kastelán zná téměř každý podpis, škrábanec, klikyhák či další grafické značky v podzemí hradu. „Na Mistrův podpis jsem nikde nenarazil, ale můžeme se ho pokusit



Ivan Motýl (nar. 1967, od šesti let žije v Ostravě a na Ostravsku) je básník a novinář. Poezii píše od roku 1983 a žurnalistice se věnuje od roku 1990 (*Region, Lidové noviny, Týden, Rozrazil* i jiné). S bratrem Petrem vydávali časopis *Modrý květ* (1994–1995). Básnickou prvotinu *Zloděj ve sklenici* (1991) vytiskl vlastním nákladem, druhou sbírku *Struska* (2019) v nakladatelství Větrné mlýny. Je spoluautorem divadelní hry *Bezruč?!* (s Janem Balabánem, 2009), editorem výboru ostravské poezie a poezie o Ostravě *Briketa* (2014). Starý žvanil, piják piva a milovník poezie Oldřicha Wenzla, proto i amatérský historik a historický amatér.



najít,“ vyzývá k sestupu do sklepení, jehož stěny tvoří gotické zdivo i skalní masiv z lipnické žuly.

Nejvýrazněji z kamenů vystupují vyškrábaná srdíčka opatřená iniciálami milenců. Bůh ví, jak staré lásky to jsou, možná třicet a možná i šedesát let. Lidoví rytci se tu podepsali i mnoha kosočtverci a jedna „litografie“ nápadně připomíná mužský úd. „Vocas“, jak by řekl autor pornografického kupletu z Roztok, třebaže dokázal použít i jemnější výraz z ptačí říše: „A skřivánek pěl nad zeleným polem, / a dědek přemýšlel, / jak ptáček ten si vrznul / a byl by málem zmrznul.“

Na žulové skále čtu příjmení Hrbek anebo jméno Elinka, tak se familiárně říká mé ženě Elli. „A hele, to jsem já,“ zvolá po chvíli Marek Hanzlík u iniciál M. H.

Každý by se v té změti asi nakonec našel, Haška ale hledáme marně. Ve skále zato objevíme i několik písmen v azbuce. Je známo, že na hrad za socialismu občas zavítaly sovětské delegace, neboť Hašek strávil část války nejen v československých legiích, ale i v Rudé armádě. A propaganda po roce 1948 zdůrazňovala, že byl revolucionářem, komunistou a přítelem sovětského lidu.

Hanzlík to vidí jinak, azbuka má starší původ: „Spíš to bude památka na Rudou armádu z roku 1945. Ruská posádka tehdy na Lipnici zřídila jakýsi štáb a hrad nemohl uniknout pozornosti vojáků.“

Haškův podpis patrný ještě v roce 1953 zřejmě podlehl pověstnému zubu času. „Vážení pánové! Dnes sešli jsme se uvědomit sobě, že marnost vše a hrad je zříceninou, zub času straší,“ napsal Hašek 30. října 1921, když si připravoval projev k uvítání turistů na zdejším hradě.

### Staré fresky jsem dal seškrábat

V hostinci U České koruny bydlel Hašek sotva dva měsíce, ale už měl v městečku takovou důvěru, že disponoval klíčem od hradní brány i mázhausu, kde občas psal povídky i *Švejka*. Na turisty si však vyléval své nestálé nálady, což je problém každého alkoholika. Dneska poutníky srdečně vítal, zítra ho obtěžovali, a tak je z hradu pod různými záminkami vyháněl.

Někdy v říjnu 1921 humorista zkušenosti průvodce dokonce vykreslil i literárně. „Vznikla kouzelná povídka ‚Průvodčí cizinců‘, což je možná jediná povídka světově významného autora o tom, jak se provádí po hradě. Samozřejmě podaná jeho jedinečným humorem,“ upozorňuje na povídku kastelán.

V humoristické črtě průvodčí čili průvodce po hradě mučí skupinu profesorů historie z Prahy například těmito banalitami: „Co zde vidíte, je zřícenina. Dá se předpokládat, že dříve na tomto místě stával hrad. Tomu nasvědčuje již ta okolnost, že tomuto místu se říká zříceniny hradu Lipnice.“ A vyděšené publikum drtí čím dál více: „Staré fresky jsem dal seškrábat, poněvadž ony byly na stěnách tamhle v prvním poschodí a my jsme to chtěli dát obílit, aby mohli turisté se na stěny podepisovat.“

Jaroslav Hašek žil na Lipnici jen půldruhého roku, zemřel tady už 3. ledna 1923. Podle dochovaných vzpomínek jeho sousedů se stal skutečným znalcem historie hradu.

### ↓ Hradní mázhaus v době Jaroslava Haška



A dokonce zahájil i úřední bitvu o záchranu zříceniny. Jeho list Státnímu památkovému úřadu v Praze, v němž vylíčil nelegální praktiky hledačů pokladů přímo v areálu, dokonce vzbudil mediální ohlas a *Národní listy* vydaly text „Barbarství na cenné památce historické“.

Spisovatel upozornil na postupnou zkázu středověké stavby v haškovském stylu: „Na různých místech byly učiněny pokusy prokopávat podlahy k nalezení tajných chodeb do Německého Brodu, do Humpolce od různých blbů.“ Dopis stále známějšího spisovatele nakonec způsobil, že opuštěný hrad koupil v roce 1924 Klub československých turistů a od té doby je objekt nepřetržitě renovován.

Dopis památkářům je na hradě vystaven ve Světničce Jaroslava Haška. Visí tu i skica Jaroslava Panušky, výjev z počínající bouře nad městečkem načrtnutý z vysokých hradeb. A protože Panuška scénu i důkladně popsal, dozvím se opět něco o Haškovi: „Bouře se smrtí spojena táhne na Lipnici od Humpolce, polámala mnoho stromů i několik střech vzala, kresleno z hradu, kde jsem s Haškem a kamarády při ohni seděl.“

### Honorace z mázhauzu

Jak často na nádvoří hradu sedával Hašek u ohně, si kastelán Marek Hanzlík netroufá odhadnout. Zato nás vede do mázhauzu. „Hrad byl v době Haškova příchodu skutečnou zříceninou, kde kromě sklepení byla přístupná jediná místnost, tento mázhauz. Romanticky upravený sál pro místní honoraci, která se tu scházela u piva a k bujarým večírkům,“ líčí. Pražský intelektuál a navíc „dobrá kopa“ se tak během několika dnů po příjezdu na Lipnici stal i vítanou posilou této „vyšší“ společnosti. A Hanzlík mě důvěrně seznamuje s jednotlivými členy hradního společenství. „Pravidelně sem docházel třeba správce lipnického panství a lomů knížete Trautmannsdorfa lesmistr Hubert Böhm, od něho měl Hašek i klíč od hradu. A třeba také Vítězslav Bondy, místní židovský obchodník a výrobce Trčkova likéru, který skončil za války v některém z vyhlazovacích táborů.“

Mázhauz je tvořen dvěma klenutými sály a postupem času se proměnil v pokladnu a zázemí pro návštěvníky. Na snímku z Haškovy éry vidíme v místnostech stůl a židle vyrobené v historizujícím slohu. „Židle se nedochovaly, stůl je pořád autentický. A není pochyb, že u stejného stolu napsal Hašek také několik kapitol ze *Švejka*,“ tvrdí Hanzlík. Dosvědčují to mimo jiné vzpomínky písaře Klimenta Štěpánka, kterého si spisovatel na Lipnici najal.

I kastelán ví něco o oslavě literárního úspěchu *Švejka*, kterou zřejmě tady v mázhauzu pořádal Hašek 15. listopadu 1921: „Majitel pivovaru Jaroslav Štolc tehdy pro spisovatele uvařil několik várek čtrnáctistupňového černého ležáku,“ zjistil Hanzlík. Zřejmě inspirován scénou z počátku románu, o jehož budoucí slávě neměli hosté slavnosti ani páru:

*Civilní strážník Bretschneider definitivně umlkl a jeho zachmuřený výraz se zlepšil teprve příchodem Švejka, který, vstoupiv do hospody, poručil si černé pivo s touto poznámkou: „Ve Vídni dneska taky mají smutek.“*

### Je to báječné, že Švejka nedopsal

Literární historie na Lipnici je velkým dobrodružstvím. V knize Vladimíra Stejskala *Hašek na Lipnici* je založen rukopis historika Eduarda Stehlíka, nyní ředitele Památníku Lidice. Text s vyzývavým názvem *Pravda o spisovateli Jaroslavu Haškovi* je vytištěn v „pravěkém“ programu T602, pravděpodobně vznikl asi v polovině devadesátých let a byl předán Přemyslu Rutovi.

„Bolševik Jaroslav Hašek, opěvovaný levicový intelektuál, byl obyčejný dezertér a zrádce českých legionářů právě vznikající Československé republiky tehdy bojujících v Rusku až do roku 1920,“ vyčítá Stehlík spisovateli jeho dezerci z legií a přestup k Rudé armádě. Haškův pobyt na Lipnici proto shrnuje ve dvou opovrhlivých větách: „V Lipnici, kam se po roce 1920 Hašek přistěhoval, byl znám jako notorický alkoholik a takový byl i jeho konec. Vypověděly mu ledviny a zemřel dne 3. ledna 1923.“

Ani slovo o Haškově geniálním talentu, z něhož se zrodil dosud největší světový bestseller napsaný v českém jazyce. Stehlík zato minulému režimu vyčítá, že v osmdesátých letech nechal z hlavní přístupové cesty ke hradu odstranit pomník legionářům a nahradil ho Haškovou bustou. Socha přitom připomíná spíš Klementa Gottwalda než autora *Švejka*.

*Je to busta bolševika Jaroslava Haška. Jaká to velká potupa pro padlé hrdiny. Do dnešního dne nikdo v Lipnici nedokázal, aby bývalý pomník, odhozený na starý lipnický hřbitov, byl znovu dán na původní místo pod hrad,*

stěžuje si Stehlík v náhodně objeveném dokumentu.

Kastelán Marek Hanzlík je také místostarostou Lipnice. Nedojde tedy k nápravě křivdy z osmdesátek? „Takový pokus už na Lipnici byl a způsobil poměrně velkou melu mezi občany. Osobně s vrácením pomníku na původní místo zoufale nesouhlasím. Přesuny a bourání pomníků považuji za nešťastnou činnost, které se v Čechách velmi daří.“

Od pomníku je pouze krůček ke kardinální otázce, jak by dopadl příběh dobrého vojáka Švejka, kdyby ho Hašek stačil dopsat. „Asi je dobře, že to nedodělal,“ přemítá kastelán. Když stejnou otázku položím Haškovu pravnuce, tak mám pocit, že mu závěr románu nedá spát: „Bylo by strašně zajímavé vědět, jak by pradědeček *Švejka* dopsal. Asi by zparodoval válku i na příkladu legií a bolševiků. Nešetřil by nikoho, takže by se stal napřed nepřijatelný pro strážce legionářských tradic a po roce 1948 i pro komunisty.“

Souhlasím spíš s pohledem literárního vědce Pavla Janouška, jenž mi už před třemi lety řekl: „Svým způsobem je báječné, že Haškovi nebylo dáno román dopsat. A že se Švejk v té válce tak nějak ztrácí.“

Sám se druhý večer na Lipnici tak nějak ztrácím na pivní ose mezi hostinci U Haška a U Dana. Román o Švejkovi končí náhle, promluvou poručíka Duba. Jaký vývoj měla nabrat tahle válečná anabáze, zřejmě tušil jen Hašek. Čtenáři *Švejka* se to už nikdy nedozvědí, znám je pouze konec Haškova erotického kupletu ze silvestrovského představení v roce 1921: „Na vzkříšení toho kusu kůže, / žádná fantazie dědku nepomůže, / ten ocas dědkův patří k historii: Fueramus Pergama!“ ●



# Ve vzduchu tolik chemie

Petr Ligocký

• • •

Smýkali s ním  
od průlizky k průlizce  
smáli se jeho velkému znamínku  
a neznačkovým teniskám  
plivali po něm i po jeho  
přehnaně starostlivé matce  
co se sem přivdala odněkud z pohraničí  
přišlo jim to vtipné  
jak se vztekal a brečel  
až do další napínavé epizody  
o siláku Herculovi

## Ictus VIII

Uzamčen v sobě  
pečlivě okopáváš  
řádky paměti

sotva se v nich  
držíme na nohou  
tak jako ty  
posledních deset let  
malí a bezbranní  
učíme se vyslovovat  
to prosté tá-ta  
s kterým tobě nepomůže  
už žádný logoped

• • •

Nervózně sebou škube  
na tom důmyslně zahnutém háčku života  
než ho z čista jasna spolkně  
tučný kapr tmy

• • •

Se stěračem jazyka  
uvíznutým nalevo  
hněte nemilosrdně  
asijské tělo  
joysticku

*Mario běž  
Mario skoč  
a teď ho zabij  
želváka hnusného*

když vtom determinován  
náhlým zasléděním  
řítí se do jámy

všichni v bytě  
ho teď uslyší  
ten bezvýchodný křik  
pláč  
a o podlahu se tříštící  
bezbranný ovladač  
z provincie Sečuán

## Shledání

strýci Otovi (1942—1958)

Dodneška si vzpomínám  
jak tě nad naší otevřenou  
rodinnou hrobkou  
podali tátovi

byls tak nesvůj  
v tom modrém  
chemicky ošetřeném igelitáku  
co tak strašně zapáchal

tehdy to bylo vlastně poprvé  
co viděl jsem vás dva pohromadě





• • •

Zasypal tě stařeckými fleky  
a všude na těle povolil kůži  
teď už připomínáš jen  
skrčené prostěradlo  
po našem dlouhém  
ranním milování

#### Ictus IX

Zahlédl jsem ji  
ve tvých vodnatých očích  
když jsme tě včera  
celého vypjatého  
a pokrouceného  
zvedali z podlahy

tvářila se tak jistě  
jako nikdo z nás  
ještě nikdy

• • •

Noční tikot kapačky  
poctivě odečítá  
čas

ve vzduchu  
tolik chemie  
že ani plenta  
u jeho bledých  
vyzábblých nohou  
nezvládá  
stát nehybně

• • •

Rakev i slunce  
už zasypali hlinou

ten večer mu žena poprvé  
záměrně rozházela  
bačkory

• • •

Dnes večer  
je ze sebe  
konečně sloupe

ty měsíce  
tvrdnoucí strupy  
jejich soucitných  
pohledů

Petr Ligocký (nar. 1990) vystudoval polonistiku na Ostravské univerzitě. Píše básně a povídky. Publikoval mimo jiné v *Hostu*, *Tvaru*, *Pandoře*, *Protimluvu* a *Textech*. Věnuje se také překládání současné polské poezie. Je autorem dvou publikací o polském malíři Józefu Sowadovi (1956—1997) *Za zasłoną swiata rzeczy*.

*O życiu i twórczości Józefa Sowady* (2020), *Talenty i pasje — Publikacja twórczości artysty Józefa Sowady* (2019). Od roku 2016 je redaktorem ostravského nakladatelství Protimlův a stejnojmenné revue. Pracuje v regionálním oddělení Knihovny města Ostravy. Nebývá úplně zvykem dávat na těchto stránkách prostor autorovi s již vydanou knihou, nicméně jsou výjimky potvrzující pravidlo. Mezi ně patří i Petr Ligocký, který knižně debutoval v roce 2020 básnickou sbírkou *Diagnóza* (vydalo nakladatelství Protimlův). Uveřejněné rukopisné básně strohou poetiku debutu ještě více seřezávají, ne nadarmo nesou některé z nich název „Ictus“. Doporučuji seznámit se se všemi významy tohoto slova. Protože přízvuk, protože úder, protože rytmicky výrazná slabika. (Vojtěch Kučera)



Foto Adéla Opartyová



# Dva světy feminismu: odbojný Západ, ustrnulý Východ



Jan Matonoha

**Před sto lety se narodila Betty Friedanová (1921—2006), americká spisovatelka, aktivistka a feministka, autorka přelomové knihy *Feminine Mystique*, která česky vyšla s příznačným téměř půlstoletým zpožděním. Následující text v této souvislosti připomíná fenomén „zraňujících přilnutí“ a neodpustí si ani několik vět k mimoběžnosti feminismu a českého literárního disentu.**

Betty Friedanová (1921—2006), o jejíž práci vyšlo bezpočet odborných monografií i několik biografií, je známá zejména svou knihou *Feminine Mystique* z roku 1963 (v českém překladu vyšla v roce 2002). Její jméno zde budiž připomenuto, a to primárně jako východisko k několika poznámkám ke vztahu feminismu a kultury disentu a exilu v normalizačním Československu, které stále představuje úhelny kámen českého prostředí.

Betty Friedanová (rodným jménem Bettye Naomi Goldsteinová, narozena v Illinois, židovského původu rusko-maďarských kořenů) byla obecně levicově marxisticky orientovaná intelektuálka (psala však také pro časopis *Cosmopolitan*); nemálo jejích přátel bylo v období mccarthismu padesátých let vyšetřováno FBI — zde vidíme patrný a stále se vracející rozdíl, že zatímco ve východním bloku byl marxismus (obohacený ovšem o leninismus) povinný a brojit proti němu bylo znakem avantgardy, statečnosti, zdravého rozumu a nakonec i disentu, což je stereotyp v kapitalistických poměrech nemálo problematický, tak ve Spojených státech amerických v téže době tomu bylo právě naopak. Řekněme tedy, že padesátá léta se na obou stranách železné opony projevovala především paranoiou státní moci vůči jakékoli společenské kritice. Friedanová se však také kromě materialistického marxismu zaobírala judaismem a vystudovala psychologii. Už na univerzitě byla editorkou studentského časopisu, rok pobývala na stipendiu na univerzitě v Berkeley, kde v letech 1947—1969 žila v manželském svazku s divadelním producentem Carlem Friedanem, z něhož vzešly tři děti. Byla první prezidentkou National Organization for Women (s pěkným akronymem NOW). Vedle zmíněné ikonické práce *Feminine Mystique*, jež je předmětem (či odrazovým můstkem) tohoto příspěvku, je autorkou knih (mimo jiné) *The Second Stage* (1981) či *Beyond Gender* (1997). Její sebereflexi můžeme sledovat v memoárové knize *Life So Far* (z roku 2000). Tolik heslovitě k základní biografii Betty Friedanové; úvodem



jen na okraj nutno poznamenat, že přítomný text je psán nikoli ze sociologické, psychologické, sociálněvědné, nýbrž z literárněvědné (a feministické) perspektivy.

### Dějiny vlnění

Betty Friedanovou lze považovat za silnou (někdy snad až přespříliš) osobnost feminismu *druhé vlny*. Zde jen snad pro nadbytečné připomenutí uvedme schematicky elementární dělení feministického hnutí: po první vlně feminismu devatenáctého století a první půle dvacátého století, mající poněkud esencialistický náhled — předpokládající „přirozené, předem dané“ vlastnosti muže a ženy a zdůrazňující potřebnost přínosu žen k národnímu celku skrze jejich vzdělání, volební právo a tak dále —, přišel feminismus druhé vlny, vyzdvihující naopak zásadní diferencii, a nikoli služebnost žen vůči společenskému celku a rovněž zásadní potřebu

individuální seberealizace (v situaci, kdy vzdělání a volební právo a tak dále již sice máme, což ale zjevně nestačí). Třetí vlna od konce osmdesátých let dvacátého století pak esencialistické rozdíly mezi pohlavími (či vícero gendery) dekonstruuje. Již Judith Butlerová před více než třiceti lety svým myšlením vehementně upozornila na to, že nejen gender, ale i samo zdánlivě biologicky pevně dané pohlaví je diskursivně ustaveno a je posilováno a reduplikováno jen tím, jak tuto dichotomii stále opakujeme a performujeme, tedy vlastně každodenní životní praxí. Do „ženských studií“ pak jako čtvrtá vlna vstupují kupříkladu *queer studies* (stejně jako například *crip studies* apropriace původně pejorativního výrazu) či feminismus leseb. Souhrnně a pro zjednodušení lze tedy první vlnu charakterizovat jako feminismus rovnosti a univerzality (dovolaávající se univerzality lidských práv a požadující tak stejná práva, jaká se dostávají mužům), druhou vlnu jako



feminismus difference (zdůrazňující, že muži a ženy nepředstavují ve všem totožné zájmy a světy) a konečně třetí vlnu dekonstruující samu dichotomii ženského a mužského.

### Mystérium vedlejších rolí

Co vlastně v těchto kontextech přinesla *Feminine Mystique*, která, ač později vycházela v obrovských nákladech, byla zamýšlena coby pouhá časopisecká studie, již však žádný časopis tehdy nechtěl otisknout? Její základy byly položeny již v roce 1957 během autorčina polosoukromého výzkumu při patnáctém výročí její graduace ze Smith College, kdy zaměřila pozornost na — svými slovy — *problém beze jména*: mnoho úspěšných absolventek univerzit v padesátých letech sice žilo pohodlný život v roli manželek, matek a „homemakers“, avšak jedna podstatná věc v něm chyběla: profesní seberealizace. Sama coby matka neměla žádný vzor v žádné ženě, která by byla úspěšná v mateřské roli a zároveň měla zaměstnání. Jak si všímá Lynn Gilbertová, jejich situace byla pak o to horší, když se řekneme po patnácti dvaceti letech rozvedly a ve svých pětácti letech za sebou neměly žádnou kariéru vyjma té rodičovské a ani odpovídající příjem. Friedanová tak především upozorňuje, že v padesátých letech a počátkem šedesátých let počet graduovaných žen a zároveň věk žen vstupujících do manželství klesal, zatímco počet narozených dětí stoupal. Sama se musela na čas vzdát své kariéry, aby porodila tři děti. Mužští šéfredaktoři (v opozici například k předválečné situaci) a aktéři reklamního průmyslu produkovali onu „mystiku — konvenční feminity“ a velebili ženy coby matky a strážkyně domácího

krbu, což bylo zesíleno ještě tendencí mužů hledat u žen útěchu po návratu z bojišť druhé světové války.

Připomeňme jen, že oproti tomu se v padesátých letech v socialistickém Československu situace jevila z *feministického* hlediska podstatně příznivěji. Popsaná americká nevědomá, nereflexovaná nespokojenost se implicitně promítala i do opozice dětí vůči rodičům. Ve svém úhrnu tak kniha představuje volání po důslednější emancipaci žen, a to nejen v přístupu ke studiu a k mateřství (z něhož je sexualita podle Friedanové jen pouhým neproduktivním únikem), ale i k samostatnému povolání a výdělku.

Tato kniha, jež později dosáhla více než třímilionového nákladu, byla samozřejmě podrobená rovněž relevantním kritickým výhradám. Krom toho, že Friedanová přehlížela situaci afroamerických žen, na což kriticky upozornila Bell Hooksová, k některým tehdy „novějším“ proudům genderového směřování, jako například hnutí queer a k lesbickému feminizmu, měla silné odsuzující výhrady: podle Friedanové emancipace lesbické sexuality, kterou v roce 1970 označila depreciativně za „levandulovou hrozbu“ (*lavender menace*, k této barvě se hnutí ikonicky hlásilo coby ke kombinaci tradiční feminní červené a maskulinní modré), odklání pozornost od problematiky genderové diskriminace. K tomu by se chtělo dodat, že sama uvádí v chod, respektive posiluje již existující mechanismus diskriminace, zde pro změnu na základě sexuální orientace. Ostatně za kritický bod jejího uvažování lze označit její potlačení otázky autonomní ženské sexuality. Lze rovněž dodat, že její kritika Freuda, ač zčásti relevantní, byla poněkud úzká a ne zcela odpovídající jeho konceptu

(a budoucí protiváze) „závisti penisu“. Neméně slavná australsko-britská feministka Germaine Greerová (autorka knihy *Female Eunuch* z roku 1970; česky *Eunuška*, 2001) v *The Guardian* označila Betty Friedanovou za pompézní a egoistickou, jakkoli text Greerové je velmi laskavý a možná, jak Greerová naznačuje, se jako drsný jeví jen proto, že jej napsala žena, která se odmítá podříditi konvenci ženské roztomilosti.

### České paralelní, feminizmy

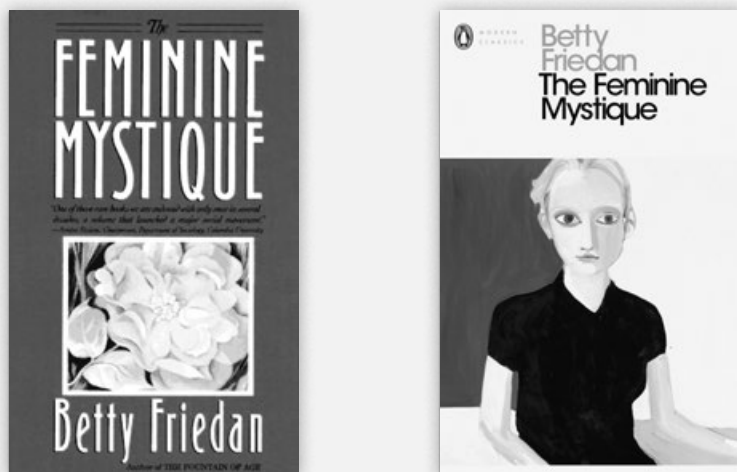
Betty Friedanová tak představuje významné jméno amerického feminizmu, ale neměli bychom se v žádném případě mýlit v tom, že český feminismus začíná až v šedesátých letech dvacátého století, někuli po roce 1989. Jak důkladně ukazují a dokládají pečlivé práce mimo jiné Mileny Lenderové, Libuše Heczkové či Martiny Pachmanové a dalších, mnohá kulturně a historicky známá jména byla kromě svého spisovatelského poslání také vědomými a angažovanými feministkami (první vlny) již v době národního obrození a fin de siècle: Karolina Světlá, Eliška Krásnohorská, Teréza Nováková, Pavla Buzková, Františka Plamínková, Milada Horáková a další, včetně Boženy Němcové, jejíž feministické úsilí patrně hlavně v drobnější prozaické tvorbě širšímu publiku zprostředkovala zřetelněji nedávná televizní adaptace, v níž funkci odborné poradkyně zastávala literární historička Jaroslava Janáčková. Mezi feministy je však také nutno započítat osobnosti typu Vojty Náprstka (jak vidno z „kalku“ tohoto jména, původně Adalbert Fingerhut, syn provozatelky dvora U Halánků na dnešním Betlémském náměstí, kde se za spolupráce Karoliny Světlé konala již od roku 1865 setkání Amerického klubu dam), či (s jistými ambivalencemi) Tomáše Garrigua Masaryka. Těmto ženám a mužům vdčíme za zrušení celibátu učitelek či za rovné volební právo žen a mužů ukotvené v zákonodárství první republiky (pro srovnání, ve Švýcarsku bylo stejné rovné volební právo žen a mužů přijato až v sedmdesátých letech dvacátého století). Ostatně z mezinárodní

**Kniha byla  
samozřejmě  
podrobená rovněž  
relevantním kritickým  
výhradám**









perspektivy platí, že celé devatenácté století je ve znamení (první vlny) feminismu, nejpozději od jmen jako (již koncem osmnáctého století) Olympe de Gouges, Mary Wollstonecraftová (matka Mary Shelleyové, autorky *Frankensteina* a ženy Percy Byshe Shelleyho) či Georges Sandová a další. Feministické prvorepublikové angažmá, jakkoli jistě ne samo o sobě neproblematické, přetrvává do jisté míry i po roce 1948, například prostřednictvím jmen Marie Majerové a Marie Pujmanové.

#### Implicitní feminismus

Šedesátá léta byla také, jakkoli často spíše implicitní reflexí, plodná: román (titulem odkazující k typu účesu) *Vlažná vlna* Aleny Vostřé (manželky divadelního režiséra a pedagoga DAMU Jaroslava Vostřého), prózy Zdeny Salivarové (srov. například dlouhou povídku či novelu *Pas de trois*). Právě vztah mezi feminismem jejího psaní a značně sexistickými a falocentrickými postoji Josefa Škvoreckého, které ztělesňují logiku zraňujících přilnutí, by vyžadoval delší zamyšlení. K feministickému myšlení „československé literatury“ lze připojit i Dominika Tatarku (například pro jeho pozoruhodný román *Proutěná křesla*, 1963), z filozofie lze připomenout

v šedesátých letech například jména socioložky Libuše Hákové či filozofky Ireny Dubské, odbornice na marxismus a Frankfurtskou školu (a také recenzentky českého překladu, respektive výboru z *Druhého pohlaví*, 1949, česky vyšel s Patočkovým doslovem v roce 1966, a druhé manželky Zdeňka Mlynáře, emigrovavší po roce 1977 do Rakouska). Situaci filmu a fenoménu Ester Krumbachové a Věry Chytilové zde ponechávám stranou.

Avšak normalizační sedmdesátá a osmdesátá léta, z genderového hlediska pro oficiální literaturu (lze-li to tak říci) plodná, z pohledu dnes kanonické, tehdy proscribované literatury disentu, undergroundu a exilu znamenala pro feminismus v jistém smyslu konec (jakkoli se zde vyskytují výjimky, například kniha Aleny Wagnerové publikovaná v sedmdesátých letech v německém exilu či angažmá Mirka Vodrážky v samizdatovém časopise *Vokno*), a to z paradoxních důvodů a paradoxním mechanismem. Konec feminismu to představovalo nikoli proto, že by ženská emancipace byla potírána, to — navzdory husákovskému návratu k genderovému tradicionalismu po genderově progresivních „experimentech“ padesátých let — právě naopak, jakkoli k tomu došlo mechanismem, jež Hana Havelková příznačně a skvěle nazvala

„vyvlastněný hlas“ (to, co mělo být feministickou agendou, „uloupil“ státní socialismus a s feminismem byl konec). Problém spočíval v tom, že dnes ikonické postavy kulturního hnutí disentu a exilu — jako Arnošt Lustig, Václav Havel, Ludvík Vaculík, Pavel Kohout, Josef Škvorecký, Jan Pelc a další — byly implicitně či explicitně (jsouce patrně odrazeny diskursem tehdejší oficiální rovnostářské rétoriky) postavami patriarchálními, genderově šovinistickými a sexistickými. Zatímco jiné myšlenkové proudy (jako existencialismus, fenomenologie, zčásti dokonce i environmentální studia) do myšlení disentu vstupovaly a rezonovaly tam, myšlení feminismu nikoli. Tento z feministického hlediska nešťastný, jakkoli dobově srozumitelný postoj — kdy jeden problém (zde odpor vůči tehdejšímu oficiálnímu režimu) zakrýval problém jiný (totiž problém genderové rovnosti) — lze považovat za zraňující a lze jej v návaznosti na myšlení Wendy Brownové a Judith Butlerové označit za *zraňující přilnutí*. Na závěr lze snad ještě podotknout, že pro současnou českou společnost a její feministické vědomí představuje *Feminine Mystique* žhavě aktuální čtení.

**Autor je feministka a literární historik a teoretik.**



# Jak jsem potkal Čechy

Aleksander Kaczorowski



Češi mě začali zajímat dřív, než to přišlo do módy. Víím, že to zní, jako bych se vytahoval, ale v dobách mého mládí bylo v Polsku snazší zahlédnout slona v zoo než potkat Čecha. Nevěděli jsme o nich v podstatě vůbec nic. Stereotypy tvrdily, že jsou zbabělí, protivní a Poláky nemají rádi. No, a měli ten legrační jazyk. Jak se řekne česky holub? *Dachovy zasraniec*. Stručně řečeno, Čechy si nikdo s ničím zajímavým nespojoval. Člověk to v hlavě musel mít trochu v nepořádku, aby ho takhle země začala zajímat.

Když jsem nastoupil na bohemistiku, musel jsem proto svému okolí pořád vysvětlovat, co to je, a objasňovat, že nijak nesouvisí s chemií (k mému štěstí se ovšem ukázalo, že bohemistika lehce souvisí s bohémou). „A co s tím budeš dělat?“ ptaly se starostlivé kamarádky. „K čemu ti ta čeština bude?“ vyptávali se znepokojení kamarádi. „Dá se po takovém oboru vůbec sehnat nějaká práce?“ děsili se rodiče.

Kupodivu ano. Na nedostatek práce spojené s Čechy a Českem jsem si nikdy nemohl stěžovat. Byl jsem — a pořád jsem — touhle zemí a lidmi, kteří se od nás Poláků tolik liší, fascinován. Ale doopravdy jsem se do Česka zamiloval, když jsem vzal do ruky romány Bohumila Hrabala.

Jak to vysvětlit? Jak to přiblížit někomu, kdo se s jeho knihami nesetkal?

Nejde to. Tak si s tím nebudeme lámat hlavu. Stačí, když řeknu,

že Hrabal je víc než můj oblíbený spisovatel. Byl můj učitel života prožívaného tak, jako by každý den měl být zázrak, jako by se denně mělo přihodit něco mimořádného. Takovým objevem nebo — jak se učeně říká — epifanií odhalující skutečnou povahu světa, jeho krásu skrytou před profánníma očima, mohlo být třeba i pivo vypité v dobré společnosti. Pivo, nikoli nějaký, Bože chraň, *kufel piwa*.

V polštině totiž schází slovo, které by dokázalo zachytit posvátnou podstatu tohoto nápoje i rituálu spojeného s jeho konzumací. Z čeho pijí pivo Poláci? Z *kufli*, eventuálně sklenic. Mně slovo *kufel* evokuje výplach trubek a zatuchlý odér komunistické pivní budky. Sklenice zní zase příliš sterilně — ze sklenice můžete pít vodu, čaj nebo mléko. Ale pivo? Pivo je tak mimořádná věc, že se nechtěně společnosti kuchyňských přívlastků přímo brání. Pivař si naštěstí s pojmenováváním nádob, ze kterých ho vypije, hlavu neláme — prostě si objedná pivo, případně dvě piva (*Dvě piva, prosím*, byla první věta, kterou jsem se v Praze naučil).

Když jsem přečetl pár Hrabalových knih, můj největší sen byl vypravit se do Prahy a přesvědčit se, jestli je skutečně tak mimořádná. Připomínají Češi alespoň maličko hrdiny jeho románů?

Příležitost se naskytla, když v květnu 1990 československé úřady na celý týden otevřely hranice dokořán pro Poláky, kteří se chtěli zúčastnit historicky první pouti papeže Jana Pavla II. do této země. Já jsem ovšem nevyrazil po stopách papeže, nýbrž svého oblíbeného spisovatele. A tak začala moje známost se skutečnými Čechy.

Česko se ukázalo jako poklidná, přátelská země obydlená lidmi, kteří zůstávali v klidu dokonce i v hospodě. Pro mě to bylo něco mimořádného. Z polských hospod jsem byl zvyklý na všudypřítomnou agresi, a tak jsem s údivem pozoroval lidi, kteří seděli spokojeně u piva

a čekali na autobus do Prahy. Nikdo nehulákal, nikdo se nenavázel do cizích lidí, všichni vypadali klidně a uvolněně. Pochopil jsem, že Česko z Hrabalových knih, země prostých lidí, kteří nejsou prostáčci, kteří se dovedou radovat z drobných potěšení, skutečně existuje. Pochopil jsem také, že to je místo pro mě.

To, jak neuvěřitelný dojem na mě udělala Praha, se těžko popisuje. Po čtyřiceti letech komunismu bylo město sice značně zanedbané, mnoho domů potřebovalo generální rekonstrukci, ale neobyčejné panoráma Hradčan, životem tepající Karlův most (zatím ještě bez davu turistů) nebo úzké uličky, které k němu vedly ze Staroměstského náměstí, vypadaly jako z pohádky.

Na každém kroku tu čekalo překvapení. Například na veřejných záchodcích říkaly toaletářky každému *Dobrý den* a *Na shledanou*, jako by to byla dočista normální věc. I to mě v Praze nadchlo.

Rozhodl jsem se spojit svůj život s Českem natrvalo a nikdy jsem toho nelitoval. Každá návštěva byla radost i objevování, pokaždé jsem se dozvěděl něco nového, měl jsem příležitost poznat spoustu výjimečných lidí, umělců, intelektuálů i politiků, s několika jsem se spřátelil. Postupem času jsem objevil i méně příjemnou stranu Česka a občas jsem své negativní emoce vyjádřil i veřejně. Po jednom z takových prohlášení před několika lety, kdy jsem konstatoval, že Čechy nesnáším a strašně mě štve tím, že volí Babiše a Zemana, jsem se na chvíli stal hrdinou bulváru a několik známých se na mě smrtelně urazilo.

Aby bylo jasno: podle mě je Česko fajn. A Češi jsou taky fajn. Někdy mám pocit, že jsou národ, kterým bychom se mohli stát i my, kdybychom se trochu snažili. No jo, kdyby byly v prdeli ryby...

**Z polštiny přeložila Anna Šašková Plasová.**





# Hostinec



Roman Polách

Člověk často zapomíná na to, že na světě není sám. Jsou tady zvířata a rostliny, jejich neklidnost a jejich nelidská důvěřivost. Údělem poezie je účast na té divokosti, kterou se jiní snaží urovnat, utéct před znejistěním štěkotu psa (v nás) na začátku, uprostřed či na sklonku dne.

Lenka Nehybová

## války

kočky se úlům vyhýbají s posvátnou naléhavostí  
znají ty legendy o včelích válkách  
a dávné úmluvě o neútočení  
(kočičí báby po večerech mrouskají vigilie  
*A medu jísti nebudeš!*)  
přesto občas v zimě přiloží  
ucho k úlu  
a ono to vře

## biosystém

dům se zahradou  
počítá i v krajních případech nouze  
jsou neoddělitelnou součástí vlastního mikrosvěta  
(kolem nich rotují včely  
kočky tichošlápci chodí pod obojím)  
rozmlouvají spolu pohybem vzduchu  
vířeným živými tvory  
nebo nášlapnými signály chodidel  
(*zahrada v zimě trpí nedostatkem zpráv  
a v létě dům*)

## první

první se probouzejí ranní živočichové  
za rozbřesku prochází zahradu  
po vytyčených trasách nočních lovců  
pod keřem rituálně překračují zbytky peří  
a zařikávají denní běsy

## fake news

motýli dobrodruzi  
létají do nejvyšších pater ořešáku  
hledat vzácné květy s nektarem sladším než med  
slyšeli o nich na vyprahlých loukách  
kde se teď všechno připravuje  
na přežití zimy

Ve chvíli, kdy jsem otevřel redakční mail  
a vyskočilo na mě vytučněné upozornění,  
že mi po nějaké době poslala Lenka Nehybová  
opět básně, zaradoval jsem se! Znovu jsem  
se pročetl mikrosvětlem zahradního domu  
a jeho nejtišších obyvatel, kteří ovšem neklidně  
vyčkávají — někdy vyhlíží, až půjdeme spát, aby  
jim patřil prozatímní svět, jindy už vyzvídají,  
kdy se probudíme, aby mohli zdánlivě v bezpečí  
odpočívat. Lenko, byť mám vaše verše rád,  
dvakrát a dost — příště vás předám do péče  
rubriky nových jmen a budu se, jako vždy, těšit.





Básně Radana Elischerera jsou divoké, jako je divoký sám život. V rychlém tempu světa na nás útočí jeden verš za druhým — jeden plný surové divokosti, druhý plný aluzí, mezi třetím a čtvrtým na nás doslova sahá to odvěké napětí mezi věčnou slávou života a jeho nekonečnou marností. Je to pravda, neustále se nacházíme mezi multiverzy a zároveň se při zemi zadržujeme o bodláčí.

#### Radan Elischer

##### Jackpot

Úspěšně prohrávám  
svůj  
kosmický jackpot  
k tomu mi  
Sirény z Titanu  
teskně zpívají

Bože ochraňuj  
královnu

všechna Multiverza  
mi už  
nějak splývají

jó

natruc Berkeleymu

percepce  
je holt  
k hovnu

jsou ksakru  
večery  
kdy to tedy  
vůbec nemá  
drajv  
&  
tak  
s Davisem  
bez poháru  
marně přemýšlím

Why is the Universe  
just right

for Life?

#### Pohled

Mám svetr  
plnej bodláků  
když opilej  
kážu  
o etice  
morálce  
a právu

do ucha Ti šeptám  
Platónovy dialogy  
a zcela  
bez úvahy  
zvu Tě  
do obchodu  
pro  
sebevrahy

náš vztah  
je souhra  
tajemství  
a nedostatků  
&  
ty se  
na mě  
v zrcadle  
tak hezky

usmíváš

#### Svět

Buridanův osel, o kterém Jan nikdy nepsal, výpadek v tréninku, korelační délky prostředníčku... jak nahlížíme Boha? Budvar, apoštolové, Boskovice! Dvanáctka pobrala tolik chuti jako Bonaventura rozumu, Dalibor si užívá postmoderní dědovu klobásu a vede to k jistým závěrům, leč nezavírejme oči — Vertigo, Rocco a jeho bratři, všichni spolu jsme více než celek... Dějiny fotografie, Kristýna se neozývá, ale fandíme dál Slavii, Sebastian Vrbka Mikkelsen, True Detective a Ivčin pražskej fakáč. Holoto, Lucie, ukaž kozy a namaž marmeládou stíny duší! Tomáš v jednotném intelektu bude možná chrochtat blahem a vůbec vo co jde? Jen zářit, snít a ohřát si na zahrádě ten dobře naříznutej špekáček... Jazz, Ostrava, bando Praha, kino svět a tolik zbytečných vět...



**Martin Klecán**

**Nádražní**

Dveře nádraží  
hlídají nikotinoví dýmající draci  
Projdu  
a hledám spasitele  
Kafe z automatu připomíná Ježíše  
taky nic moc  
ale pomůže, když je nejhůř  
Stahujeme se k vlaku  
jako zvířata k napajedlu  
Dvojice vedle  
řeší školní obědy  
A mně beránek boží  
spálil ruku  
Spoj je správný — domů  
Ale má zpoždění

**Bezchybný design**

Oblékl jsem se  
aby nebylo poznat  
že jsem nahý  
Abych zakryl kusy makajícího masa  
Koukáte na přírodovědné dokumenty?  
Hrabali jste se někdy uvnitř?  
Srdce, plíce, střeva  
Zranění břicha jsou nejbolestivější  
A smrdí  
Prezidentské apartmá  
pro duši  
Třeba nějaká buňka  
připravuje revoluci  
proti dokonalému designu  
Radši zkontrolujte příští stolici  
Ruka, co vám dávala drobné  
možná před pár minutami  
sundávala kondom  
s mrtvou generací uvnitř  
Nesplachovat do toalety  
Ty mrchy umí plavat  
Víte, že i Ježíš měl penis?  
Obřezaný  
Jsme stvořeni k obrazu  
jeho tatky

Kdekdo si spojuje s poezií  
„krásu“, uhlazenost, jakousi  
vyžehlenost světa — jenže  
co si s tím má člověk počít,  
když vidí tak krásný obraz  
Martina Klecána té slavné  
obyčejnosti, ve které se  
stahujeme k vlaku jako  
zvířata k napajedlu?  
Zůstane to v něm  
a všechno se zase krčí.

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](mailto: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.

Vasil Stanko, *Jan Jindra*, fotograf, 2018



# Staré problémy a nové šance

Karel Hvíždala



Povolební vyjednávání o nové vládní koalici, která v tuto chvíli má ve Sněmovně jasnou většinu 108 hlasů, a výsledná vláda budou mít zcela jistě zásadní vliv na budoucí směřování České republiky, na průběh našeho předsednictví v Radě Evropské unie v roce 2022 a to vše se doufejme odrazí i na vztahu k naší mediální krajině.

Pokud by nová vláda nedokázala ochránit hlavně veřejnoprávní média, zabránit tomu, aby současný premiér ovládal přímo třicet procent mediálního trhu skrze společnosti zaparkované v takzvaných svěřenských fondech (nedávno kvůli tomuto střetu zájmů Andreji Babišovi, majiteli ANO, uložil Městský úřad Černošice nejvyšší možnou pokutu ve výši 250 000 korun, rozhodnutí není pravomocné), a pokud by se tato vláda tvrdě nepostavila proti novému typu cenzury ze strany prezidenta a premiéra, kteří odmítají zpřístupnit informace některým našim i zahraničním médiím, zařadíme se po bok Maďarska a Polska. Právě dvě výše zmíněné země jsou nejvíce kritizovány za porušování základních hodnot, na kterých Evropská unie stojí a kam bezesporu patří právě svoboda médií a justice. Kvůli nim také začal zasedat 11. října 2021 Evropský soudní dvůr. A to nezmiňuji vulgární výroky na adresu novinářů ze strany našeho prezidenta (za nepravdivý výrok prezidenta vůči Ferdinandu Peroutkovi se dle rozhodnutí Nejvyššího soudu z 14. října musí omluvit stát) i hrubé výroky premiéra třeba vůči Jaroslavu Kmentovi z časopisu *Reportér* (novinářské prase), které jsou v rozporu s vnějšími nároky na politiky i s rolí médií, která mají politiky kontrolovat.

Item: protože v Radě České televize aktuálně chybí šest členů z celkových patnácti (Lipovská, Šarapatka, Váňa, Kratochvíl, Dědič, Kašparů), bude jejich dovolbu třeba řešit přednostně. Naposledy před volbami Sněmovna konečně odvolala již zmíněnou Hanu Lipovskou, která mnohokrát prokázala, že nedodržovala předepsanou nezávislost a vystupovala v zájmu nejprve Institutu svobody a demokracie a později i Volného bloku. Za něj dokonce neúspěšně kandidovala ve volbách. Pro její odvolání hlasovalo 64 z 80 přítomných poslanců ze všech demokratických stran. Proti byli jen poslanci z SPD, komunisté a dva nezařazení.

Podle některých poslanců by se po volbách s výběrem nových uchazečů mělo začít úplně od počátku. Proto by měly být v nové Sněmovně vypsány nové lhůty pro nominace, uspořádáno nové slyšení a teprve pak by následovaly volby. Jiní navrhuji dokonce odvolání všech radních, protože podobně nestandardně byli vybírání i ti předchozí a hrozí, že pokud žalobám na některé současné radní bude vyhověno, byla by zrušena všechna rozhodnutí, o kterých hlasovali.

Podobně se bude muset řešit i střet zájmů a využití skořápkových firem Andrejem Babišem. Podle zprávy mezinárodního uskupení šesti set novinářů Investigace, kterou převzala všechna velká světová média, Babiš přes daňové ráje nakoupil asi za čtyři sta milionů korun nemovitosti ve Francii na Riviéře a zámek Bigaud, za což mu hrozí trestní stíhání a vyšetřování ve Francii, Spojených státech i u nás. Doma má premiér mimo jiné problém se střetem zájmů zejména v médiích, který byl prokazatelný zvláště v období volební kampaně dokonce i v lifestyleových tiskovinách. Premiér je nejen beneficientem, tedy konečným vlastníkem zisku, což by podle řádně vedených svěřenských fondů být neměl, ba nesměl, ale na všechna odpovědná místa si dosadil pouze sobě věrné a oddané novináře.

Ke svobodě slova patří rovněž přístup k informacím, který zaručuje i naše ústava. Rozhodnutí Hradu

z 22. května, že nebude poskytovat informace týdeníku *Respekt*, serveru *Seznam Zprávy*, *Deníku N* a redaktorům pořadů České televize *168 hodin* a *Reportéři ČT*, je protiprávní. Rozhodnutí odporuje i zákonu o svobodném přístupu k informacím, který zavazuje státní orgány k poskytování informací vztahujících se k jejich působnosti, což platí i v případě hospitalizace prezidenta po volbách. Předseda Českého národního výboru Mezinárodního tiskového institutu (IPI) Michal Klíma uvedl, že postup kanceláře prezidenta republiky porušuje Ústavu České republiky i Listinu základních práv a svobod. „Žádný zákon neumožňuje úředníkům postupovat tak, aby část občanů těchto práv zbavili.“ Protože ale v tomto případě nejde o rozhodnutí prezidenta, který je dle ústavy nezodpovědný, ale jeho kanceláře, zdá se, že by v tomto případě mohl zasáhnout správní soud.

Těto nové zvyklosti, která se u nás stala sociální realitou, využil na počátku října i Andrej Babiš při předvolební návštěvě Viktora Orbána a na společnou tiskovou konferenci nepustili všechna média, která byla včas akreditovaná, a tentokrát se to týkalo i zahraničních novinářů. U vchodu totiž na seznamu mohli redaktoři vidět červené tečky u těch, kterým byl vstup odepřen, týkalo se to třeba i francouzského deníku *Le Monde*, německého týdeníku *Die Zeit* či štábu německé veřejnoprávní televize ARD. Z českých novinářů na seznamu nežádoucích byli redaktoři serverů *Seznam Zprávy*, *Aktuálně.cz* a *Investigace*.

O pár dní později premiér Andrej Babiš osobně vykázal z předvolební veřejné akce na brněnské přehradě novináře týdeníku *Respekt*. Premiérův poradce tvrdí, že nebyli pozváni a Babiš si je tam nepřál. Na akci přitom mohla přijít veřejnost. Kromě starých problémů nás tedy čeká řešit i novou formu cenzury.

To by se snad, jak ukazuje výsledek voleb do Sněmovny, mohlo podařit a současně ukázat lidem, že kritika vlády ze strany prestižních a veřejnoprávních médií patří mezi jejich základní povinnosti.

**Autor je mediální analytik.**









# 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](http://www.svetovka.cz)

Lederer / Schejbal  
 Demel / Děžinský  
 Binar / Shanfeldová  
 Mano / Glasgowová  
 Ulmanová / Češka  
 Dvořáková / Gurnah  
 Eder / Calders  
 Meunier / Roleček  
 Zizler / Nodl / Li



# Čekání na veletržní světlo

Markéta Kliková



Podzimní kulturní scénou v Dánsku každoročně hýbe největší knižní veletrh BogForum, který se v Kodani pořádá od roku 1992 a počet návštěvníků s každým ročníkem roste. Během posledního veletrhu přišlo čtyřicet tisíc lidí (pro zajímavost: pražský Svět knihy se koná od roku 1994 a letos ho navštívilo také přibližně čtyřicet tisíc lidí, přičemž Česká republika má dvakrát více obyvatel než Dánsko).

V roce 2013 běžný veletržní šum a šrumelec rozrazil až militantní hlas tehdy osmnáctiletého dánského básníka. Jeho recitace připomínající palbu z kulometu nebo nemelodický úderný rap přitahovala návštěvníky ze všech koutů rozlehlého veletržního prostoru v Bella Centeru a zarývala se hluboko do ušních bubínků i mozkových závitů. Toho mladého muže do té doby nikdo neviděl a sotva o něm kdo slyšel. Byl to Yahya Hassan. Mladý Dán, který se narodil pákistánskému páru, jenž v osmdesátých letech emigroval do Dánska. Yahya Hassan. Tak se jmenovala i jeho prvotina — básnická sbírka, již mu *de facto* v předvečer veletrhu vydalo největší nakladatelství Gyldendal, které knihu vytisklo v poměrně standardním nákladu osm set kusů.

Yahya Hassan na sebe svým temperamentem, nezkrotným zjevem a především slovy strhl pozornost jako snad nikdo před

ním — a troufám si říct ani po něm. Po prvním vydání básní se zaprášilo. Gyldendal bezmála nestíhal vydávat další a další vydání, už v prosinci, tedy měsíc po veletrhu, ohlašoval šestý náklad a počet prodaných kusů vyšplhal na neskutečných sto tisíc.

Ale čím to je? Jistě osobitým projevem při osobním setkání, jeho autorská čtení nelze dle mého úsudku s ničím a nikým srovnat — svědčí o tom už sám fakt, že místa v knihovnách byla vyprodaná do dvou minut. Ale především na sebe upoutal texty, které napsal verzálkami a bez skrupulí se navázal do generace svých rodičů, celkově přistěhovaleckého prostředí a ortodoxního přístupu ke Koránu a islámu, na druhou stranu také násilí vůči ženám a dětem, nerespektu a celkově znemožňování svým dětem integrovat se v Dánsku — v němž se narodily.

Básnickovy postoje vzbudily řadu nevole v muslimských kruzích, následovaly výhrůžky, potyčky, soudy. Situace kolem Yahya Hassana se přiostrhovala, v roce 2016 se objevila zpráva, že autor při ozbrojeném konfliktu postřelil sedmnáctiletého mladíka, za což byl odsouzen. V roce 2019 nečekaně vyšla sbírka *Yahya Hassan 2*, za niž byl v únoru 2021 nominován na Cenu Severské rady. Dne 29. dubna 2020 Dánskem otřásla informace, že Yahya byl nalezen ve svém bytě mrtvý.

Podobnou osobností dánské literární scény, ovšem ze zcela opačného spektra, je básnířka Olga Ravn. Třicetiletá žena na sebe také upoutala pozornost během veletrhu, nicméně naopak velmi subtilním, křehkým projevem

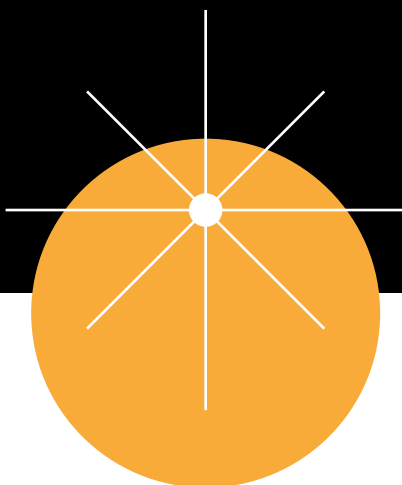
a nenápadným vzezřením. Život Olgy Ravn neprovází mediální skandály, její tvorbou, dnes již spíše prozaickou, naopak procházejí momenty boření tabu například v oblasti bezmála „posvátného“ materství, která s úctyhodnou upřímností komponuje do lyrických vět. Olga Ravn získala mimo jiné Mezinárodní Man Bookerovu cenu.

Letos se bude vzhledem k okolnostem konat kodaňský knižní veletrh po dvou letech a nepochybně proběhne na velmi entuziastických základech. Jednou z hlavních celebrit bude Jussi Adler-Olsen — miláček publika, který okouzluje miliony čtenářů po celém světě nejen detektivními romány o Carlu Mørckovi, ale také svým šarmem a laskavostí.

Nebude chybět ani Svend Brinkmann, kouč a psychologický rádce, jehož živá vystoupení i mediální pořady mají neskutečnou návštěvnost a sledovanost. Při svém nedávném pobytu v Praze se na svém instagramovém účtu humorně (?) vyjádřil, že už po čtyřia dvaceti hodinách zde postrádá černý žitný chléb a proud stran z politického středu a nad naší úrovní digitalizace dokonce uronil slzu.

Mezi dánskými autory známými u nás novou knihu představí také autor historických románů Martin Jensen, dále Sara Blædel, Kasper Colling Nielsen, Erling Jepsen a Carsten Jensen. A desítky, ba stovky autorů, kteří česky zatím nevyšli. V rámci veletrhu se uděluje také cena za debut, již v uplynulých ročnících získali již zmíněný Yahya Hassan, Jonas T. Bengtsson, Erik Valeur, Tine Høeg či Kasper Colling Nielsen. Kodaňský veletrh je prostě událost, která na světlo vynese mnoho dobré literatury, a já doufám, že nemálo z ní dopluje až k nám, přestože se to dosud nepodařilo ani takovým hlasům, jako je Yahya Hassan či Olga Ravn.

**Autorka je překladatelka.**



**Lidi si myslej, že život je to nejdražší,  
co člověk má, a je to skoro  
až srandovní, když si uvědomíte,  
co jiných krásných věcí na světě je.**

Romain Gary alias Émile Ajar

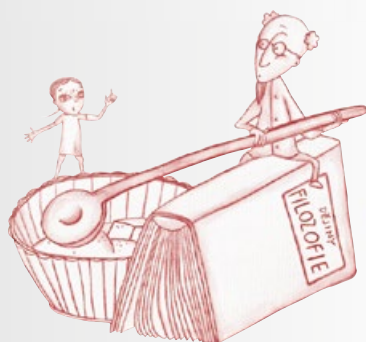


**Klára je zvědavá dívenka  
a velmi ráda klade otázky.  
Učitel s ní debatuje, seč mu síly stačí,  
ale někdy mu z jejích nápadů zvoní v uších.**



269 Kč

Knížka režiséra  
a herce Juraje Nvoty  
v překladu Terezy Kostkové  
předkládá malým  
i velkým čtenářům dialogy  
malé Kláry a učitele  
o světě, který se dá  
vnímat docela jinak, než  
jak se píše v učebnicích.



[www.radioteka.cz](http://www.radioteka.cz)

