

h

host
literární měsíčník
březen 2022
109 Kč

*3



03

t

s

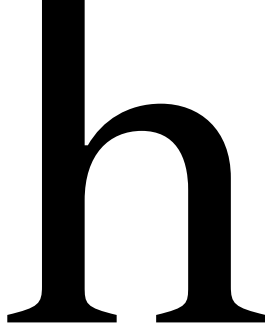
Tučková Katolická církev ženy přehlíží

Kontexty
Miroslav Balašík
Kritika ve vyšším zájmu

Téma: Édouard Louis
Na dětství nemám jedinou
šťastnou vzpomínku

Kritická diskuse
Tichá dřina
Kateřiny Nedbálkové





Host, měsíčník pro literaturu a čtenáře
Číslo 3 | 2022, ročník XXXVIII
Vyšlo v Brně 11. března 2022

Beethovenova 4, Brno, 602 00
tel.: 725 606 144
objednavky@casopishost.cz
www.casopishost.cz

Vydává Spolek přátel vydávání časopisu Host
(iČ 48 51 48 53),
s laskavou finanční podporou
Ministerstva kultury ČR 
a statutárního města Brna 

Jan Němec | šéfredaktor
Zdeněk Staszek | zástupce šéfredaktora
Eva Klíčová | redaktorka
Radek Štěpánek | redaktor
Václav Maxmilián | redaktor
Frederika Halfarová | produkce
Alena Němcová | jazyková redaktorka
Matěj Málek | grafická úprava a sazba
David Konečný | fotograf
Lenka Secká | technická redaktorka

Písma | Kunda & Vegan (Superior Type)
Foto na obálce | David Konečný
Ilustrace | Bessa / owlillustration.com
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
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



Jan Němec

„Čert mi byl dlužen, že jsem se narodil v Rusku,“ napsal Puškin v dopise. Právě to si teď asi říkají i další ruští spisovatelé, kteří bytostně nesouhlasí s agresí vůči Ukrajině, ale jsou bezmocní. Jejich básně a jiné výkřiky znějí a zanikají hlavně na sociálních sítích. Být napaden je strašné, sledovat zahanbeně, jak vlast ostřeluje sousední zemi, to je na vyvlastnění se. Oblékli jsme toto číslo do ukrajinských barev, přinášíme básně ukrajinské básnířky Iryny Zabludko, ale myslíme i na ty spravedlivé v ruském národě, jako je mezinárodně proslulá spisovatelka Guzel Jachina, jejíž protiválečný dopis přinášíme. Bulgakov, narozený v Kyjevě, pohřbený v Moskvě, napsal velmi mnohoznačně: „Sen končí probuzením, nebo smrtí.“ Snad z toho zlého snu procitnu dřív, než se vám březnové číslo *Hosta* dostane do rukou.



Ateliér Richard Procházka

Foto Dada Klementová



Grafik a fotograf Richard Procházka (nar. 1968) „žije v Brně a žasne v Beskydech“, jak se sám představuje s odstupem slovníkové er-formy: „Opojen duší předválečných a poválečných dvouokých zrcadlovek fotí nejraději na střední formát svitkového filmu aparáty Rolleiflex (z let 1937 a 1956) nebo Yashica (1960).“

Mezi lety 1994 a 2002 působil jako jeden z tandemu šéfredaktorů a nakladatelů kulturní revue *Tamto*. Dnes se podílí na publikování časopisu *Foto* a vydává — rovněž s Tomášem Hlivou — fotografické knihy pod hlavičkou Mushroom On the Walk. V grafické práci se věnuje nejraději koncipování a úpravě knižních svazků, obalů LP a CD či plakátů... Jeho snímky tvoří buď součást užité grafiky, nebo volné tvorby.

K Procházkovým zásadám patří nezasahování do děje, zato komponování záběrů přímo na matnici 6 × 6 centimetrů bez dalších výřezů. O fotografické

motivaci říká: „Toulat se s foťákem je jistým druhem komunikace s tichou a samozřejmou existencí ‚nelidského‘ okolí, šeptáním do vrby, možností zaklít světlem prostý oka mžik. Naši předkové věřili, že ve všem okolo nás přebývají bytosti, že společně tvoříme jeden živý organismus: brouci, ptáci, zvířata a lidé, stejně jako strom, voda, kámen, moře, místo, vítr nebo les; vše má svou duši — tento obyčejný svět je plný bytostí. Někdy i zdánlivě neživé věci, stvořené i opuštěné člověkem jako už nepotřebné, žijí svým vlastním tempem, odlišným od toho našeho. Jsou místa a chvíle, které na sebe upozorní jakýmsi ne/klidem, vzrušením. Vidím je už černobíle, modelované světlem a jeho nepřítomností. Okamžik, zahlédnutý koutkem oka, který přiměje zastavit se. Často je pryč, když to udělám. Jindy je tolik času, že ho lze prozkoumat hledáčkem, někdy i stisknout spoušť.“ (Josef Moucha)



h

Obsah

názor

- 6 Radek Štěpánek: V jedné ruce Bible, v druhé noviny

dopis z Ruska

- 7 Guzel Jachina: Tohle není moje válka

osobnost

- 8 Katolická církev ženy po staletí přehlíží. S Kateřinou Tučkovou o novém románu, o víře a o vnitřní potřebě dávat hlas umlčeným

kontexty

- 18 Miroslav Balašík: Kritika ve vyšším zájmu. Recepce umění v době poptávky po správných postojích

téma

- 30 Marek Torčík: Na dětství nemám jedinou šťastnou vzpomínku
36 Édouard Louis: Boje a proměny jedné ženy
39 Louis má spíš předchůdce než následovníky. S překladatelkou Sárrou Vybíralovou o zrání Édouarda Louise, emocích a francouzské scéně
40 Zuzana Fonioková: K pozadí jednoho fenoménu. O autofikci, pravdě a žánru

kritiky

- 46 Kateřina Nedbálková: Tichá dřina. Dělnictví a třída v továrně Baťa (Eva Klíčová)
48 **kritika v diskusi** Eva Klíčová (ed.) — Klára Vlasáková — Ivo Bystřičan: O čem se v Česku nemluví: nerovnost
52 Stanislav Biler: Destrukce (Bára Votavová)
54 Alena Sabuchová: Šeptuchy (Agáta Faltová)

recenze

- 56 Pavla Horáková: Srdce Evropy (Pavel Brycz)
57 Václav Holanec: Díkůvzdání (Zdeněk A. Eminger)
58 Richard Erml: Libeňský román (Vít Malota)
59 David Drábek: Ochechule (Vít Malota)
60 Anya Martin: Tráva (Boris Hokr)
61 Eva Švankmajerová: Zvuk dýní v zákulisí (Viki Shock)
61 Jordy Rosenberg: Zpověď lišáka (Pavel Portl)
62 Neil MacGregor: Německo. Vzpomínky jednoho národa (Tomáš Borovský)

beletrie

- 68 Marie Škrdlíková: Hotel Niva. Původní povídka

esej

- 74 Pavel Barša: Román a dějiny. Ukázka z připravované knihy

rozhovor

- 82 Jsem druh autorky, která vždy potřebuje trochu skutečnosti. S Alenou Sabuchovou o románu Šeptuchy, dospívání a polském pohraničí

autoglosa

- 88 Martin C. Putna: Torzo II. Retractationes aneb Co jsem posral, posral jsem

nová jména

- 90 Alžběta Králová: Oblast revizí

historie

- 92 Roman Kanda: „Navzdory všemu jsme to přece jen nějak zvládli.“ Ke dvojímu výročí Milana Jungmanna

sloupky

- 16 **švenk** Šárka Gmíterková: Děkuji městu, matce a kinu
17 **beat** David Čajčík: Extraliga alternativy
65 **masmediář** Jakub Jetmar: Vinohradská 12 byla světová
73 **polský úhel** Aleksander Kaczorowski: Peredělkino
87 **fejton** Ondřej Macl: Zápočty ze soucitu
100 **o čem se mluví v Rusku** Tomáš Erhart: Agenti, kam se podíváš
2 **ateliér** Richard Procházka
4 **básniřka čísla** Iryna Zahladko
5 **zprávy**
64 **rozečteno** Tipy redakce



b

Básnířka čísla Iryna Zahladko

Foto Tereza Škoulová



Iryna Zahladko (nar. 1986).
Spisovatelka z Ukrajiny.
Autorka dvou sbírek.
Překladatelka dráždivé
young adult literatury.
Nezávislá kurátorka.
Náhodná performerka.
Spolukreatorka
nezávislého limitovaného
časopisu *Sezóna*. Žije
v Praze od roku 2019.
Vybrané básně pocházejí
z připravované sbírky
Tváření a dalších rukopisů.

Vždyť

— Vždycky se ti něco nelíbí,
vždyť tady žiješ a
o svém státu se špatně nemluví.
Miluj ho!
Nebo jed' pryč.

— Vždyť tady už nežiješ, proto
nemůžeš mluvit špatně o svém státu.
Miluj ho!
Nebo mlč.

O svém státu se špatně nemluví.
Domáci násilí se na veřejnosti nepřiznává.
Konflikty musí zůstat ve stěnách domova.
Bije znamená, že miluje.
Miluj ho!



Fond zakázaných knih

Šéf největšího amerického nakladatelského domu Penguin Random House Markus Dohle věnuje půl milionu dolarů (zhruba dvanáct milionů českých korun) na boj proti zakázaným knihám. Částku věnuje organizaci PEN America. Dohle zároveň apeluje na další osobnosti nakladatelského a literárního života, aby zvážily podobný krok.

Dohleho dar je poslední z řady událostí kolem politického dění v americkém školství, konkrétně vyřazování určitých knih z kurikul. Základní a střední školy ve Spojených státech sice i v minulosti běžně čelily žádostem a tlaku rodičů, komunit, zájmových organizací nebo třeba církví na odstranění některých knížek ze školní četby, školní rady však nemusely rozhodovat v tolika případech jako v posledních měsících a letech. Mnozíci se apely na to, aby z výukových programů vyřadily nějaký text, je jedním z projevů politizace každodenního života ve Spojených státech a jeho radikalizace, zvláště v konzervativních a republikánských kruzích: nejčastěji si podle statistik rodiče stěžují na knihy o rasismu, sexismu, antisemitismu nebo LGBTQ+ tematice.

Nejde však jen o množství stížností. „Nejsou to jen rodiče, kdo se obrací na ředitele a knihovny, jde o celou legislativu na státní úrovni, která má často právo určovat, jaké knihy se ke studentům dostanou a jaké ne. A to se míchá se širší politickou bitvou ohledně narativů, které jsou v této zemi možné a které si různé komunity přejí vyzdvihnout nebo naopak potlačit,“ popisuje současnou situaci na amerických školách šéfka PEN America Suzanne Nosselová.

„Je to nebezpečné. Je to nepředstavitelné. A je to velmi naléhavé a týká se to budoucnosti naší demokracie,“ říká Markus Dohle. Sám vyrostl v poválečném Německu, a proto si prý dobře uvědomuje „temnou minulost“ spojenou se zakazováním knih. Darované peníze tak PEN America využije na boj

se snahami vytlačit nepohodlnou literaturu ze škol. Finance poputují na konzultace, právní služby nebo třeba na veřejné a osvětové kampaně.

Posledně takto způsobila kontroverzi školní rada v Tennessee, která se rozhodla vyřadit ze svého kurikula legendární komiks *Maus* od Arta Spiegelmana. Odstranění díla, které popisuje utrpení v nacistických koncentračních táborech, škola obhajovala přítomností vulgárního jazyka, násilí, a dokonce nahoty. Spiegelman prohlásil, že mu tento absurdní krok „hlava nebere“, ale snaží se být sám tolerantní k lidem, kteří „snad nejsou náckové, možná“.

Maus se po těchto zprávách dostal na vrchol prodejního žebříčku Amazonu. (zst)

Válka na papíře

Ruská invaze na Ukrajinu zasáhla celý svět — ten knižní a nakladatelský nevyjímaje. Už v prvních dnech války Federace evropských nakladatelů (Federation of European Publishers), Evropská rada spisovatelů (European Writer's Council) a profesní organizace v jednotlivých zemích vydaly prohlášení odsuzující ruskou agresi, podporující ukrajinský boj a naléhající na světové mocnosti, aby Ukrajinu podpořily.

V době psaní (konec února) tohoto textu není ještě jasné, jak se rusko-ukrajinská válka nebo sankce a možný kolaps ruské ekonomiky projeví na samotném knižním trhu a v nakladatelské praxi. Nicméně už od počátku konfliktu byla patrná nejistota ohledně budoucího obchodování s Ruskem, ať už jde o prodej a nákup autorských práv, využívání polygrafických služeb, nebo třeba možnosti dodávek papíru a dalšího hrubého materiálu. Patrný dopad bude mít pravděpodobně také válečná situace na samotné Ukrajině: řada západoevropských nakladatelství zde tiskne své tituly. Některé dětské knihy v ukrajinském Charkově například tiskne i česká Albatros Media. Děje se tak v kontextu rapidního celosvětového zdražování nákladů na výrobu knih — jak jsme psali dříve, většina knižních trhů se potýká s postpandemickou krizí,

nedostatkem materiálu, narušenými logistickými řetězci nebo inflací. Častým řešením je přitom právě přesun výroby na levnější východ, mimo jiné i na Ukrajinu. S otevřeným dopisem přišel i Mezinárodní PEN klub — prohlášení na podporu „spisovatelů, novinářů, umělců a všech obyvatel Ukrajiny, kteří teď prožívají své nejtemnější chvíle“, podepsalo přes tisíc literátů, mezi nimi i Světlana Alexijevičová, Orhan Pamuk nebo třeba ruská spisovatelka Ljudmila Ulická. (zst)

Stenografovo tajemství

Už více než sto let se nejrůznější učenci pokoušejí bez valného úspěchu rozluštit stránkový dopis Charlese Dickense, který je napsán pomocí symbolů, teček a klikyháků. Tedy až donedávna, kdy američtí počítačové vědci dokázali v jeho dekodování uskutečnit podstatný pokrok. Motivem byla výzva Univerzity v Leicesteru, která zveřejnila kopii dopisu online a slíbila tři sta britských liber tomu, kdo jakkoli pomůže s jeho osmyslněním.

Vítěz soutěže Shane Baggs, specialista počítačové technické podpory ze San Jose, přitom nikdy předtím nečetl žádný Dickensův román: o soutěži poprvé slyšel prostřednictvím Redditu. Nad dopisem strávil šest měsíců a podařilo se mu rozluštit víc symbolů než komukoli jinému z tisícovky zúčastněných.

Na začátku své kariéry byl Dickens soudním a parlamentním reportérem, kde se mu systém pro rychlé psaní poznámek hodil. Postupem času se symboly a zkratky, které používal, vyvinuly tak, že jeho osobní zkratky byly pro ostatní nesrozumitelné. Dickens sám to v románu *David Copperfield* označil za „to divoké stenografické tajemství“.

Práce účastníků soutěže zatím pomohla odborníkům rozluštit sedmadesát procent významu Dickensova textu. Během příštího roku budou organizátoři žádat veřejnost o pomoc s dekodováním zbytku dopisu a dalších Dickensových textů. (vmax) ●

V jedné ruce Bible, v druhé noviny

Radek Štěpánek



Neboj se. Neboj se. Neboj se.

Tohle slovní spojení je v Bibli použité na tři sta šedesáti místech. V mnoha popsáných situacích, kdy Bůh oslovuje některého z lidí, je to první, co mu řekne, „neboj se“. Jako by to říkal místo pozdravu, místo oslovení, místo „ahoj“ nebo „dobrý den“. Jako by každý z nás potřeboval nejdřív ze svých ramen sejmut strach, který ho tíží, jako by potřeboval na začátku všeho vždy hlavně povzbudit.

Ne, opravdu jsem si to nepočítal, i když si v Bibli občas čtu, a když jsem se stěhoval, byla poslední knížkou, která zbývala v našem bytě po přestěhování celé knihovny. Ale slyšel jsem to na posledním nedělním kázání.

Původně jsem měl v plánu napsat úplně jiný názor. Všichni jsme měli asi úplně jiné plány. Noc z 23. na 24. února ale všechno změnila. A tak nějak mi všechno od té doby připadá malé a bezvýznamné, že to za žádný komentář nestojí. Možná by bylo fajn napsat něco odlehčeného, kdybych to ovšem dokázal, jenže je válka. Největší válka v Evropě po sedmdesáti sedmi letech od skončení té zatím poslední světové. Tak pardon.

Jsem si vědom toho, že to, co teď napíšu, už za pár dní, když si to bude někdo číst, nemusí platit. Jsem si také vědom toho, že válku na Ukrajině vyvolal krutý člověk, který může být schopen šíleností, jaké si neumím představit. Takže se také může stát, že to, co dneska napíšu, si už nepřečte nikdo. Beru to jako příležitost — něco si sem uložím jako do mrtvé schránky, a než to projde procesem v tiskárně,

bude z toho archivní materiál. O čem jsem přemýšlel v té dávné minulosti před čtrnácti dny?

Situace na frontě se mění každým okamžikem. Ve chvíli, kdy tohle píšu, je Kyjev pod zatím nejtěžší palbou, jen tak tak odolává Charkov. Z Ukrajiny už uprchlo přes sto dvacet tisíc lidí, prezident Zelenskij je ale stále v obléhaném hlavním městě i se svými kolegy z vlády. Válka už má své hrdiny, mezi něž zcela jistě patří právě on, také ale tajemný letec, který už prý stihl sestřelit šest nepřátelských letounů. To, o čem jsem četl z jiných válek, vyjevuje se nyní v té reálné a současné naživo. Cítím úzkost a závat, zároveň ale jakýsi dosud nepoznaný dotek reality. A doufám, že ten dotek nebude ještě reálnější.

Ale i tyhle moje úvahy už budou dávno staré, až si je budu znova číst, tentokrát už na papíře. Chci tedy psát o něčem trochu jiném, o něčem nadčasovém — o tom, jak jsem šel naposledy do kostela. Možná to vypadá jako vtip, ale myslím to vážně, včetně té nadčasovosti.

Když jsem šel posledně do kostela, přijel věst mši kaplan z vedlejšího města. Celou bohoslužbu jsme se modlili za to, aby se na Ukrajinu vrátil mír, všechny naše modlitby a myšlenky mířily směrem k východu. Po čteních ze Sírachovce, Prvního listu Korintským a z evangelia svatého Lukáše kaplan řekl, že by za jiných okolností kázal na daná témata jinak, že ale správný kněz musí v jedné ruce držet Bibli a ve druhé noviny (není to zas až tak častý jev, že by byla kázání vždy na nějaké aktuální téma, takže jsem to velmi uvítal), a začal mluvit o strachu, jak s ním pracovat a co nám může pomoci ve chvíli, kdy se ho potřebujeme zbavit.

Bylo to neobyčejné kázání, které mi vyložně sedlo. A to i proto, že uplynulých pár dní mi (dost nechtěně) pomohlo odpovědět na otázky, na které jsem dříve hledal odpovědi jen hypoteticky, jako bych hrál krutou šachovou partii sám se sebou a uvnitř sebe. Tváří v tvář opravdové válce nedaleko našich hranic, válce, při níž jsou v bezprostředním ohrožení a umírají i mnozí naši známí či blízcí, se ale odpovědi zjevily rychleji, než bych předpokládal. A překvapily mě.

Například odpověď na to, co bych dělal, kdyby se něco podobného jako na Ukrajině odehrávalo u nás, zněla náhle zcela jasně: šel bych se přihlásit a bojovat. Samotného mě to překvapilo.

Strach nás totiž většinou především paralyzuje. Když se bojíme, jednáme jinak, než jak bychom jednali beze strachu. Každý to ví: strach je klíčem ke všemu, i k tomu zlému, co je v nás. Výzva, která má dodat odvalu, tak mění v každém ohledu situaci.

Nebát se teď budeme potřebovat víc než cokoli jiného. Možná teď bude každého zkoušet jiný strach, mnoho jich ale jistě budeme mít společných. Státníci možná stojí před rozhodnutími, která si zatím jen tak přehrávali v sobě, jako by hráli šachové partie sami se sebou. Teď ale před nimi leží reálné hrozby, na které se navíc zřejmě nemohli nijak prakticky připravit, protože to, co se chystají udělat, dosud v takovém rozsahu nikdo nezkusil. Válka i v Evropě už zase není jen na obrazovkách počítačů, výstřely, bombardování, pláč a krev jsou opravdové. Opravdoví jsou zranění i uprchlíci, opravdoví jsou zabijáci a také kulky a střepiny granátů, opravdoví jsou dokonce i zděšení lidé v Rusku, kterým se změnil svět stejně jako nám, a ani oni neví, co je čeká. Opravdová je nutnost naší reakce. Každý z nás musí překonat strach. Třeba i k tomu, aby změnil své rozhodnutí anebo neudělal nic z toho, co mu strach velí. Někdy i to je těžké, nedělat prostě nic.

Autor je básník a redaktor Hosta.

V únorovém čísle jsme v anketě mladých básníků k výročí Jana Skácela nesprávně uvedli jméno autora jako Jan Němeček. Skutečným autorem je básník Jan Nemček. Autorovi se tímto omlouváme.



Tohle není moje válka

Guzel Jachina

Tento text píšu pro své přátele, nakladatele, překladatele a čtenáře v jiných zemích. Je těžké psát — psaní vyžaduje jasnost myšlení a zklidněné emoce, moje emoce jsou však v jednom ohni. Ještě těžší je pochopit něco z toho, co se děje v Rusku a na Ukrajině. Ale mlčet je nyní nepřipustné. Pokusím se tedy říct alespoň něco.

Čtrnáct let svého života — celé dětství a mládí — jsem prožila v Sovětském svazu. V té době byla už komunistická ideologie v posledním tažení. My, pionýři, jsme jí věřili, ale jen napůl, nikoli vážně. To, v co jsme skutečně věřili, byl mír. Propagandistická mašinerie, která byla spuštěna na úsvitu sovětské éry, fungovala spolehlivě, ale produkovala spíše pacifistickou než komunistickou rétoriku. „SSSR je baštou míru“, „Světů mír!“ — tato hesla byla napsaná na stěnách všech

školek a škol. Hodina míru byla vždy první hodinou každého školního roku, v každé třídě. Písňe a básně o míru byly na programu každé pionýrské akce (a že jich bylo víc než dost). Holubice míru zdobily každou třídu, každou nástěnkou a každý žákovský sešit. Věřili jsme v tyto holubice — tak upřímně, jak to umí jen děti. Víra v mír byla nedílnou součástí sovětského dětství, a tedy i osobnosti každého z nás. Tato víra se zdála být neměnná — pro všechna další staletí.

A také jsem pochopila, že válka je tak strašná, že ti, kdo ji poznali — mlčí. Můj dědeček prožil čtyři roky ve druhé světové válce, ale o frontě nepromluvil ani slovo: svým mlčením chránil své děti a vnoučata.

Dnes se ruské tanky pohybují po cizím území. Sotva tomu mohu uvěřit. Můj vnitřní nesouhlas s tím je tak hluboký, že se mi chce výt.

Je těžké vybrat slova, žádné není dost silné. Hořkost, hněv, strach, bezmoc — v nekonečné míře. Zprávy z 24. února 2022 mě zdtily. Můj svět se nepřevrátil, můj svět je prostě zničen. Nechápu, proč očkování pacifismem nepomohlo.

Píšu to za sebe, ale všichni moji známí a přátelé to cítí stejně. V mém blízkém i vzdáleném okolí není jediný člověk, který by tuto válku podporoval. Sociální sítě jsou plné hněvu a proseb, výzev a požadavků k zastavení válečných akcí.

Nastal čas, kdy je třeba donekonečna opakovat jednoduché pravdy. „Ne válce.“ „Světů mír.“ „Lidský život je nejvyšší hodnota.“ Opakujme to tak dlouho, dokud se tahle temnota nerozptýlí. Potvrzujeme banalitu dobra, abychom později nebyli konfrontováni s banalitou zla. Tohle není moje válka. Odmítám ji považovat za svou.



Guzel Jachina se narodila roku 1977 v Kazani, hlavním městě Tatarstánu, v rodině lékařky a inženýra. V roce 2017 vyšel v nakladatelství Prostor její román *Zulejka otevírá oči*, který se stal světovým bestsellerem a předlohou televizního seriálu. Stejnou literární senzací se stal další román *Děti Volhy*, dosud přeložený do sedmnácti jazyků.



**S Kateřinou Tučkovou o novém
románu, o víře a o vnitřní potřebě
dávat hlas umlčeným**

Katolická církev ženy po staletí přehlíží

**Ptal se Miroslav Balašík
Foto David Konečný**

**V románech Kateřiny Tučkové
šlo vždy o víc než jen dramatický
příběh. Stojí tu proti sobě život
člověka a institucionalizované moci,
ať už má podobu ideologie, dějin,
nebo pohlaví. Je tomu tak i v případě
jejího dosud nejrozsáhlejšího
románu *Bílá Voda*, v němž se osudy
řadových sester tragicky střetávají
nejen s komunistickým režimem
padesátých let, ale paradoxně
také se samotnou katolickou
církví. Lze očekávat, že ani tato
kniha nezůstane bez bouřlivé
společenské odezvy.**





Román *Bílá Voda* vznikl dlouhých deset let. Mezitím jsi stihla napsat novelu *Fabrika*, divadelní hru *Vítka*, zdramatizovat román Roberta Schneidera *Bratr spánku*, založit festival Meeting Brno a porodit dvě děti. Jaký to byl pocit, když jsi před pár měsíci vypínala počítač? Obrovská úleva. Už proto, že jsem ten notebook loni v červnu zaklapla potřetí — a konečně naposled. Textu, který teď vychází, totiž předcházely dvě v podstatě hotové verze. V první se mi ale bohužel nespojily vyprávěcí linie, protože jsem do hlavní role angažovala nesprávnou vypravěčku — řádovou sestru Evaristu —, což mi ale neumožňovalo říct spoustu věcí, u kterých nebyla. Teprve při psaní druhé verze, která měla nakonec skoro osm set stran, jsem zjistila, že vypravěči musí být všichni, kteří se v románu objevují, aby byl příběh Evaristy kompletní. Když se mi nepodařilo dokončit ani druhou verzi, byla to fakt krize. Ale už jsem zase věděla, jak to pojmut lépe, tak jsem začala přepisovat podruhé.

Kláster Bílá Voda v Rychlebských horách je středobodem příběhu, který vypráví o životě řeholnic po komunistickém puči v roce 1948. Tehdy byly kláštery rušeny a sestry internovány v pracovních táborech nebo zavírány do vězení a různými způsoby mučeny. S tak tíživým tématem se asi nedá žít souvisle tolik let... To téma prostě potřebovalo delší čas. Nešlo jen o to, nastudovat reálie, objet archivy a načíst nejrůznější typy dokumentů, ve kterých se rozhodovalo o osudu internovaných řeholnic. Myslím, že jsem se na to téma potřebovala připravit i duchovně. To proto, abych dokázala osudům řeholnic porozumět a literárně je spoluprožít, a ne je pouze sledovat zvnějšku jako historik. Sama jsem si během psaní

prošla určitou duchovní krizí anebo spíš hledáním — po třicítce jsem měla pocit, že bych měla svůj život opřít o něco, co mě přesahuje, o nějakou filozofii anebo víru. Vlastně ani nedovedu říct, jestli jsem si to téma našla proto, že s tím mým duchovním hledáním souviselo, nebo to bylo naopak, že mě to téma k takovému hledání ponouklo. Každopádně jsem měla potřebu vrátit se k víře svých předků, protože rodina mého otce byli praktikující katolíci. Sama jsem pokřtěná a v prvních letech života jsem s nimi pravidelně navštěvovala mše. Něco z té doby a atmosféry ve mně samozřejmě uvízlo a nějak pracovalo, takže se mi teď, ve středních letech, najednou zdálo podstatné udělat si ve svém vnitřním životě pořádek. Proto jsem také absolvovala dvouletý kurz základů víry a připravovala se k biřmování, proto jsem se přihlásila na olomouckou univerzitu a začala dálkově studovat teologii... Tohle všechno se pak přirozeně propojovalo s psaním románu.

Jak to hledání dopadlo?

Jinak, než jsem si představovala. Ačkoli lidé, které jsem v církevním prostředí potkávala, byli velmi milí a otevření, přece jen jsem cítila, že realita institucionalizované církve je pro mě — tím mám na mysli pro mě jako pro ženu — omezující a nelákavá. Kontakt s Bohem zprostředkovávají výhradně muži, a ženy, pokud se v nějakých liberálních farnostech mihnou před oltářem, jsou tam přizvány jen proto, aby se takzvaně „neřeklo“. V katolické hierarchii nehrají žádnou podstatnou roli, a to mi vadí. A vadilo mi i zdůvodnění, proč tomu tak je, a nakonec i dobře míněné poklony významné roli žen, kterými argumentovali kněží, s nimiž jsem mluvila. Všechna ta vzletná slova o mateřství, nenahraditelném místě ženy v srdci rodiny — to je všechno moc hezké, ale

mně to připadalo jako falešné konejšení. Zredukování role žen na rození dětí a posluhování rodině mi prostě jako soběstačné ženě s doktorátem v jednadvacátém století nepřipadalo atraktivní, ba mi nahánělo hrůzu. Necítila jsem se kvůli tomu jako rovnoprávný člen církve, ale jako někdo, kdo má jen přihlížet a příkytovat z kostelní lavice, což s sebou neslo i pocit bezvýznamnosti a bezmoci, čili pocit, z něhož jsem se chtěla rozhodně co nejdříve vymanit. To byla bariéra, která mě zastavila, a já jsem pak ve svém hledání nedokázala proniknout dál.

Kam dál?

Nenechala jsem se biřmovat. Uvědomovala jsem si, že to je velký závazek a že takový krok nemůžu udělat, pokud mám o instituci, s níž bych tím vstupovala do těsnějšího vztahu, pochyby.

Můžeš o sobě říct, že jsi věřící?

Můžu o sobě říct, že mám k Bohu vztah, který však není ani po těch letech zkultivovaný církví, vlastně je stále dost polemický. A to zase především v ohledech nerovnosti pohlaví. Proč pouze On a Jeho Syn? Proč se k nim nemohla připojit Boží rodička? A dal jí vůbec na výběr? Bylo její přitakání *fiat* výrazem svobodného rozhodnutí, nebo třeba strachu? Víra je pro mě komplikovaná věc, do níž navíc vstupují i moje zážitky z dětství. Otec, pocházející z příkladně katolické rodiny, byl schopen před mými očima týrat mou mámu, a ačkoli to jeho příbuzní věděli, nikdo nezasáhl. To byla moje první zkušenost s pokrytectvím společenství křesťanů. S takovou pro mě samozřejmě bylo dost obtížné vstoupit do společenství, které se sice tváří, že je tu pro všechny, ale dává jiné možnosti mužům a jiné ženám. Před biřmováním, v době, kdy jsem ještě mapovala situaci — mou osobní i co se týče materiálu pro román *Bílá Voda* —, jsem se zkoušela spojit s nějakým ženským řeholním řádem a zjistit, jestli pro mě třeba nevede cesta tudy...

Že bys vstoupila do kláštera...

To ne, ale chtěla jsem pochopit, jak překážky, které ženám klade

Když se mi nepodařilo dokončit ani druhou verzi, byla to fakt krize





institucionalizovaná církev, prožívají jiné ženy, jestli existuje nějaká jiná cesta, jak se zbavit pochyb a nedůvěry, které brzdily i můj vnitřní proces přijímání víry. Ale ani tam jsem nenašla řešení, protože i ty nejliberálnější sestry, se kterými jsem se setkala, byly smířené s rolí, kterou v církvi jako ženy mohou zastávat, a já jsem rozhodně smířená nebyla. Mně nestačila opatrná kritika toho, jak to dnes v církvi chodí, a už vůbec mi nebyl blízký optimistický nadhled, se kterým jsem se taky často setkávala, takové to „no jo, chlapi se potřebují

poměřovat a blýskat, ale my si to doma v řádu stejně uděláme po svém“. Zkrátka ani cestou skrze ženské řády se mi ten pocit nedůvěry nepodařilo rozptýlit.

K církvi jsi kritická i ve svém románu. Počítáš s tím, že se někteří její konzervativní představitelé mohou ohradit?

Já si nemyslím, že bych přicházela s něčím úplně novým. Především ve Spojených státech existují hodně silné a hlasité organizace požadující přehodnocení role žen v katolické

církvi včetně jejich kněžského svěcení. Vždyť reformované církve to už udělaly, na kněze svěcené ženy v nich působí i v roli biskupek. A i v českém prostředí máme poměrně známý případ Ludmily Javorové, která byla v sedmdesátých letech minulého století vysvěcená tajným brněnským biskupem Felixem Davidkem na katolickou kněžku. Nevíme přesně, kolik žen Davídek vysvětil, nicméně v rámci takzvané skryté církve k tomu přistoupil proto, že si jako politický vězeň uvědomoval, v jaké situaci se ženy vězněné





nebo internované totalitní vládou nacházejí. Do ženských věznic totiž v padesátých letech neměli přístup kněží a internovaným řeholnicím byli zase většinou přidělováni duchovní kolaborující s režimem, kteří na ně donášeli. Spolupráci oficiální katolické církve s režimem biskup Davídek samozřejmě odmítal a navíc byl přesvědčený, že poté, co došlo k okupaci Sověty, se situace ještě zhorší. Chtěl jí proto předejít tak, že ženám umožní svobodnou cestu ke spáse, tj. že je osvobodí od závislosti na mužských duchovních. Svůj čin vnímal také jako příklad pro světovou církev, nicméně ta se jím inspirovat nenechala. Po roce 1989, kdy všechny okolnosti vyplavaly na povrch, Svatý stolec jeho svěcení neuznal. Debata o takzvaných davídkovcích už mezi historiky i v církvi proběhla, mnoho informací je lehce dohledatelných, takže opravdu nepřicházím s ničím novým. Vnímám ale, že v případě davídkovců jde o stále nevyřešený problém, o určité trauma. Během minulých let jsem například několikrát žádala archiv brněnského biskupství o poskytnutí

materiálů k činnosti Felixe Davídka a pokaždé jsem byla odmítnuta s tím, že ve složkách nic není a že se stejně nemohou otvírat, protože ještě neuplynulo sedmdesát let od jeho smrti. Zajímavé však je, že jiným badatelům tyto neexistující materiály poskytli. Cituji je například Petr Fiala a Jiří Hanuš v knize *Skrytá církev*. K informacím o davídkovcích jsem se tak musela dostávat oklikou přes Národní archiv a Archiv bezpečnostních složek, anebo mi je ze svých soukromých archivů poskytli jiní badatelé.

Felix Davídek je v románu snadno identifikovanou postavou pojmenovanou jako páter Felix. Pod mírně změněným jménem tam vystupuje také démonický Josef — v románu Leopold — Plojhar. Jak je to vlastně s hranicí mezi realitou a fikcí v tvém románu? V *Bílé Vodě* stejně jako i v předchozích knížkách se pohybuju někde na pomezí reality a fikce. Moje příběhy vycházejí ze skutečných událostí, které mě zaujaly a které si podle mého zasluhují větší společenské pozornosti

nebo přímo přehodnocení. Při jejich zpracování je pro mě ale prioritní vždycky příběh — struktura musí vést k pointě, ke katarzi, zkrátka splňovat nároky románu, stejně jako je musí splňovat psychologické prokreslení postav, které příběhem procházejí. A k tomu se samozřejmě soustředím i na to, jakým způsobem takový příběh vyprávím. Často se mě čtenáři na besedách ptají, proč jsem nepsala spíš odbornou práci, když se v mých knihách — a tady myslí *Žitkovské bohyně* — objevuje tolik úředních dokumentů. Na to odpovídám, že mám potřebu poznat a pak napsat příběh perspektivou určité postavy, a to včetně vzhledu do jejího vnitřního prožívání. V tomto bodě svobodně překračuji hranice, za něž třeba historik vstoupit nemůže.

Když jsi poprvé přijela do Bílé Vody, jak na tebe to místo působilo? Myslíš, že se po vydání románu stane také takovým turistickým cílem jako Žitkovské? Já jsem do Bílé Vody poprvé zamířila v létě roku 2013, kdy už ten kout moravského Slezska nebyl zdaleka





tak nepřístupný jako před revolucí. Otevřely se hranice s Polskem, neda-
leko se postavila nová silnice, občas
se sem zatoulal i nějaký turista. Krása
a opuštěnost Rychlebských hor mě ale
přesto zasáhla a navíc mě ohromila
monumentálnost bělovodského
chrámu s klášterem, jaké bych na ta-
kovém konci světa skutečně nečekala.
A také tamní hřbitov, kde je pohřbeno
několik stovek řeholnic, internova-
ných v obci mezi lety 1950 až 1989 —
to je rozhodně místo, na které se
nezapomíná. Od května do října tam
kvetou růže, krásně to tam voní, bzučí
tam hmyz a zpívají ptáci, zkrátka tam
má člověk pocit, jako by se ocitl v raj-
ské zahradě. A jako by ty ženy, které
v Bílé Vodě nedobrovolně prožily své

životy, nad svými vězniteli zvítězily.
Za vidění stojí i místní Muzeum
internace, izolace a integrace, mapu-
jící osudy řeholnic řádů držených
v obci. Samozřejmě nevím, jestli tahle
knížka způsobí to, co román o žitkov-
ských bohyních v Žitkově, ale pro mě
osobně má to místo zkrátka obrovské
kouzlo.

**Jak při psaní vlastně postupuješ?
Nejdřív máš téma, potom
rešeršuješ a načítáš literaturu
a pak teprve vymýšlíš příběh?**

Přibližně takto. Obvykle jsem nejdřív
narazila na nějakou historickou
událost, na které mi něco nesedělo,
něco mě na ní dráždilo, co jsem
si zároveň uměla představit jako

určující moment příběhu hlavní
postavy. V *Gertě* jsem chtěla poukázat
na nesmyslnost kolektivní viny,
v *Žitkovských bohyních* vrátit —
alespoň do literatury — zaniklý
fenomén, v *Bílé Vodě* jsem chtěla dát
hlas řeholnicím, které si podle mého
zasloužily stejnou pozornost jako
režimem pronásledovaní duchovní.
Ta témata mají společné to, že v nich
je — ačkoli se mě osobně netýkají —
pro mě prostor, že mám příležitost
něco napravit, že můžu mluvit
za někoho, komu to nebylo umožněno.
Po letech terapie si tu nutkavou
potřebu napravovat bezpráví umím
vysvětlit líp — vždycky mě přitáhne
téma, ve kterém se nějak zrcadlí moje
rodinná zkušenost. Uvědomila jsem
si, že v *Gertě*, pomlouváných bohy-
ních, nedoceněné Vitce i ve vězněných
řeholnicích nějak rezonuje ta moje
bitá a ponižovaná maminka, které
jsem jako dítě neuměla pomoci.

Můžeš dát hlas těm, kteří ho nemají...

Můžu pomoci někomu, kdo už to
sám udělat nemůže. Tohle mě
od počátku přitahovalo i na Bílé
Vodě — chtěla jsem upozornit

**V Bílé Vodě stejně
jako i v předchozích
knížkách se pohybuju
někde na pomezí
reality a fikce**



na osud řeholnic, které strávily život v internacích, pokud nebyly rovnou nasazeny na nucené práce do továren nebo pro svou víru uvězněny. Připadalo mi nespravedlivé, že o tom, jak byli za totality perzekvováni biskupové, kněží a řeholníci, existuje nějaké všeobecné povědomí, kdežto o tom, jak se zacházelo s řeholnicemi, se neví téměř nic. V tomto kontextu občas padnou ještě tak jména boromejek matky Žofie Bohumily Langrové nebo matky Marie Vojtěchy Hasmandové, ale většinou si nikdo neuvědomuje, že totalitní režim v pohraničních klášterech věznil tisíce žen, které tam musely pracovat v lesích nebo na poli, namísto aby pečovaly o potřebné, jak při vstupu do řádu chtěly a jak jim přikazoval jejich apoštolát. Zdravotnice, pečovatelky, učitelky tak musely třeba chodit do lesa kácet stromy, a jak už jsem v souvislosti s Felixem Davidkem říkala — pokud jim komunisté neodepřeli přítomnost kněze, nasazovali k nim takové, co na ně donášeli. Komplikovali jim tak i jejich cestu ke spáse, což pro ty ženy bylo mnohem horší než nucené práce. Právě v internacích a kriminálech se ukázalo, jak moc je důležité, aby si mohly být ženy v duchovní službě soběstačné, čili aby v církvi působily také kněžky. Tohle poznání se mi jako Brňače propojilo se střípky znalostí o moravské skryté církvi a z toho pak vznikl příběh hlavní hrdinky románu, sestry Evaristy, která je tajně vysvěcená na kněžku. Než se mi ale podařilo přemoc tu obrovskou masu materiálu, který jsem k tématu shromáždila, a příběh zpracovat, vyžádalo si to spoustu slepých cest, nepoužitelných pobočných příběhů a také stovky popsaných a zahozených stran.

Takto ses dopátrala i Vilemíny, ke které se řeholnice v tvém románu hlásí jako ke své patronce...

Ano. Vilemínu považují „přemyslogové“ za dceru Přemysla Otakara I., sestru svaté Anežky. V přemyslovském rodokmenu je uváděna s otazníkem jako Vilemína, případně jako Blažena, známá je také pod italským jménem Guglielma la Boema. Působila v Miláně, kde byla jako heretička

v roce 1280 upálena, protože v komunitě, kterou kolem sebe shromáždila, působila jako kněz, a co víc, hlásala odvážný plán na restrukturalizaci tehdejší církve — budoucnost viděla v účasti žen na jejím vedení. Vilemína dokonce určila, která z žen z jejího okruhu by se měla stát příští papežkou. Taková troufalost jí samozřejmě nemohla projít, takže ona a s ní všichni vilemínité skončili na hranici a dochoval se nám po nich pouze torzální inkviziční spis. Vilemínin příběh pro mě byl v románu také nejdřív jen odbočkou, ale nakonec v něm hraje podstatnou roli, protože dokládá, že nespokojenost žen s postavením, které v církvi mají, není nic novodobého, že se táhne staletími. Mimochodem obzvlášť mě pobavilo, když jsem se dočetla, že se Vilemíně přezdívalo Felix.

Tím se dostáváme k jedné důležité věci ve tvých románech. To, že se kromě historických událostí a striktně badatelského přístupu v *Žitkovských bohyních* i v *Bílé Vodě* objevují také nevysvětlitelné náhody, události, magické momenty, nebo dokonce zárazy, je pro tebe pouhým literárním prostředkem? V případě *Žitkovských bohyní* i *Bílé Vody* se užití nevysvětlitelných nebo mystických momentů vyložene nábízí, a kdybych je nevyužila, tak bych to téma ochudila o důležitý element, který k němu prostě patří. Takže s tím racionálně pracuju a k tomu, co vypátrám v archivech nebo v terénu, tedy k tomu, co je ověřitelné, pak vytvářím i prostor pro tajemno. Jinak řečeno, prožívám s těmi postavami něco, co by se do vědecké práce nevešlo, ale co je podstatnou součástí jejich příběhu.

Zažilas sama něco takového?

Já jsem na tohle strašně opatrná. Nejblíže ze svých postav mám k Doře ze *Žitkovských bohyní* nebo Leně z *Bílé Vody*, tedy k těm skeptičkám, které kolem nevysvětlitelného krouží, které tajemství fascinuje, nějak v nich vnitřně rezonuje, ale stále si udržují odstup, aby nepropadly něčemu, co nedokážou kontrolovat. Někaké momenty, které se mi přihodily v souvislosti s žitkovskými

bohyněmi, by se asi daly označit za neobvyklé a dodnes se jimi trošku zaobírám — ale ne, nedávám tomu v sobě prostor.

Takže sis ty zážitky zpětně racionálně vysvětlila?

Takže jsem nad nimi mávla rukou a pojmenovala si je jako náhoda.

Můžeš říct, o co šlo?

Třeba mi dodnes leží v hlavě návštěva u pokračovatelky žitkovských bohyní, jejich příbuzné, která provozuje kartářství. Šla jsem si k ní popovídat o tom, jak to na Žitkově v dobách bohyní chodilo, ale vyložení karet jsem nakonec neunikla, i když proti své vůli. Jsem totiž přesvědčená, že podobné věštkyně vždycky vytáhnou něco, co pasuje na klienty v určitém věku, k němuž přísluší určité životní situace. Takže když za nimi přijde taková třicetiletá bezdětná holka a zajímá se o žitkovské bohyně, které ženy často vyhledávaly kvůli milostné magii a potíží s početím, tak celkem logicky dostane výklad, že se nemá bát, že se věci nakonec zvrátí a že přijde ten pravý a s ním i potomci. Nic z toho jsem tehdy neřešila, takže jsem se nad tím jen v duchu smála. Na druhou stranu, nakonec jsem cestu k početí neměla jednoduchou, takže mě zpětně napadaly různé věci, ale...

...ale v průběhu psaní *Bílé Vody* se ti dítě narodilo. Jaká to byla pro tebe změna?

Samozřejmě ve všech ohledech velká, ale pokud se ptáš na psaní, tak přijatelnější, než jsem před narozením Alberta čekala. Do té doby jsem byla taková skleníková kytka, která potřebovala mít svých osm, nejlépe deset nerušených hodin, trvalo dlouho, než jsem se začala soustředit a mohla psát, hodně věcí mě rušilo. Zato teď to funguje na lusknutí prsty a já bez problému píšu, když dítě na dvě hodiny usne, anebo večer. Mezitím se mi třeba v hlavě lépe zformuje, co chci napsat, a v čase, kterého si teď mnohem víc cením, jsem pak o dost efektivnější. Ale s narozením dítěte a rozepsanou knihou jsem si uvědomila i to, jaké mám štěstí, že mám kolem sebe fungující



rodinné zázemí a že se mi podařilo se finančně zabezpečit, protože bez toho bych asi v těch několika volných hodinách psát nemohla. Vidím kolem sebe případy žen, které musí o děti a domácnost pečovat samy — a to ani nemusí být samoživitelky —, protože to od nich jejich partneři očekávají. Dělbá povinností u nás ještě vůbec není samozřejmostí. A k tomu řeší finanční situaci, protože rodičovský příspěvek od státu je směšná almužna, nehledě na to, kolik peněz žena státu odvedla během let, kdy byla pracovně činná. Zním případy, kdy taková situace vedla k vychýlení rovnováhy ve vztahu, k nucené závislosti a k jejímu zneužití. Ve zkratce — tento stát ženy rozhodně nemotivuje k mateřství.

Ptám se i proto, že témata tvých knih mají většinou tři roviny. Kromě historického traumatu a osobního zaujetí je to také boj za nápravu. Po vydání románu *Vyhnání Gerty Schnirch* ses angažovala v brněnském usmiřování s odsunutými brněnskými Němci. Plánuješ něco takového i v případě *Bílé Vody*? Myslíš, jestli se s italským překladem *Bílé Vody* rozjednu do Vatikánu a budu tam otravovat tak dlouho, dokud papežská kurie neumožní kněžské svěcení žen? To samozřejmě neudělám, ale zároveň cítím, že ta knížka bude vyžadovat, abych ji nějak dál provázela, abych své stanovisko dovysvětlovala na besedách a literárních akcích. A z toho mám už teď trochu obavu, protože vím, že na to tentokrát nebudu mít kapacitu. Kvůli rodině i kvůli tomu, že už vím, o čem chci psát příště, a hrozně se na to těším. Neumím si proto úplně představit, že bych *Bílou Vodu* vyprávěla po světě jako třeba *Gertu*. Teď, když se mi čas smršknul, vnímám, že ačkoli mám setkávání s lidmi ráda a obohacuje mě, největší radost mi přináší přece jen psaní. Když se odpojím od světa a můžu být tři čtyři hodiny ponořená v rozepsané knize, číst nebo psát, tak jsem maximálně spokojená, a když to má pak ještě ten efekt, že to zajímá někoho dalšího, tak mě to naplňuje úplně nejvíc. ●



Kateřina Tučková (nar. 1980) je spisovatelka, dramatička a kurátorka. Vystudovala historii umění a bohemistiku na Masarykově univerzitě a získala doktorát na Univerzitě Karlově. Její romány *Vyhnání Gerty Schnirch* (2009) o brněnském pochodu smrti a *Žitkovské bohyně* (2012), pojednávající o osudu léčitelek z Moravských Kopanic, byly oceněny cenou čtenářů Magnesia Litera a pro svou společenskou angažovanost také Cenou za svobodu, demokracii a lidská práva (2017). Je také autorkou novely *Fabrika* (2014), divadelní hry *Vitka* (2018) a řady povídek. Založila festival Meeting Brno. Její knihy byly přeloženy do více než dvaceti jazyků.



Děkuji městu, matce a kinu

Šárka Gmitterková



„Kenneth Branagh považuje za své životní poslání převést na filmové plátno všechny Shakespearovy hry.“ Takové tvrzení otvírá na *Česko-Slovenské filmové databázi* profil herce, scenáristy, režiséra a producenta v jedné osobě. Nehodlám lamentovat nad zkratkovitými informacemi největšího tuzemského filmového komunitního webu, spíš berme dnes už neaktuální tvrzení jako odrazový můstek k zamyšlení se nad jednou z nejzajímavějších tvůrčích kariér; nejen evropských, ale vpravdě globálních. Branagh skutečně dlouhá léta kráčí ve šlépějích Laurence Oliviera, anglického herce s patentem na shakespearovské role (ostatně sám Branagh ho ztvárnil ve snímku *Můj týden s Marilyn*). Jako debutující režisér převedl na filmové plátno *Jindřicha V.*, v průběhu devadesátých let následovaly další adaptace britského klasika, v souladu s dobovým trendem porůznu aktualizované: *Hamlet* zasazený do devatenáctého století, muzikálová komedie *Marná láska snaha* se odehrávala v divadelně kabaretním bezčase a vysloužila si přívlastky jako „sexy“ a „přitažlivá“. Podobné ambice však odvál čas, protože nyní máme Branagha zařazeného spíš jako franšízového režiséra, který dovede vytvořit komiksový film studia Marvel (*Thor*, 2011) i tradiční britské detektivky s postavou Hercula Poirota, jehož navíc sám ztvárnil (*Vražda v Orient expresu*, 2017, a *Smrt na Nilu*, 2022).

O to překvapivěji se pak v podobné filmografii může vyjímat takové malé plátno, jako je *Belfast*. Během covidového lockdownu Branagh využil možnosti soustředit se na projekt odlišný od svých dosavadních počínů — osobní, vzpomínkový, černobílý, i když prohnáný růžovou mlhou nostalgického ohlížení se do vlastního dětství. *Belfast* nás vrací do severoirského města roku 1969, tedy na počátek náboženských a národnostních svárů (v anglickém slangu označovaných jako „Troubles“), které jej v průběhu několika dalších dekád roztrhly vedví. Ačkoli do příběhu vstupujeme během první ostré potyčky, všechny události sledujeme pohledem devítiletého Buddyho, autora alter ega. Rodina sice žije v blízkosti pučícího konfliktu, sužují ji finanční těžkosti a otec kvůli práci v Anglii své blízké skoro nevidí, ale přesto chlapec řeší starosti úměrné svému věku: jak zaujmout dlouhovlasou chytrou spolužačku a co zrovna hrají v kině. Bezstarostné dětství ale pomalu končí, protože rodina zvažuje přesun mimo severní Irsko; kamkoli s příslibem nadějnějších vyhlídek, ale také mimo známé prostředí a letité vazby.

Předestřený námět o dětství uprostřed krvavých rozkolů sliboval dramatickou i dojemnou podívanou — a přece se patřičný emocionální zásah nedostaví. Ačkoli *Belfast* vyhrál diváckou cenu na festivalu v Torontu, jde o dílo podivně uměřené a v důsledku neživotné. Přestože děj otvírá dynamickou scénu útoku protestantského gangu, kdy kamera Buddyho několikrát obkrouží jako v akčním spektaklu, další dění i obrazové kompozice na prvotní výjevy nijak nenavazují. Spoustu

drobných epizod, které film dál nerozvádí, si musíme do celkového děje dosadit sami — jako scénu děsivého náboženského kázání o nutnosti volby mezi dobrem a zlem, které v důsledku přerůstá v metaforu rodinného rozhodování, zda v Belfastu zůstat, nebo se odstěhovat. Další, abstraktnější vrstvy příběhu jako hrozba vykořevení a strach ze změny rezonují jen v postavě maminky a v jejím hereckém ztvárnění herečkou Caitríonou Balfe.

Belfast, jak jeho název avizuje, funguje jako pocta konkrétnímu místu i — s ohledem na výše předestřený dějový rámec — jako poděkování rodičům. Kromě toho se však také snaží složit hold síle kinematografie jako takové. Z monochromatické tonality se obraz vyváže jen v úvodu a závěru, kdy vidíme současnou podobu města. A pak také vždy, když postavy užasle hledí na filmové plátno, na němž právě běží barevná technicolorová podívaná, například *Chitty Chitty Bang Bang* (1968), nabízející únik od černobílého, poněkud pochmurného světa severoirského přístavu. Minimalizací irsko-britského konfliktu se Branagh vyvázal ze srovnání s těmi snímky, které ohledávají primárně téma „Troubles“ (*Hra na pláč*, 1992, či *Krvavá neděle*, 2002), a vřadil se raději do společnosti filmových memoárů předních autorských osobností — například semiautobiografického snímku Françoise Truffauta *Nikdo mne nemá rád* (1959) nebo vzpomínkové kroniky Johna Boormana *Naděje a sláva* (1987). Srovnání s *Romou* (2018) Alfonsa Cuaróna, které často zaznívalo v řadě zahraničních recenzí, mi během sledování Buddyho dobrodružství na mysl rozhodně nepřišlo. Spíš se mi vybavily filmy Jana Svěráka, které dětskou perspektivou rovněž přislazují vyprávění o komplikovaných historických etapách.

Autorka je filmová vědkyně a publicistka.



Extraliga alternativy

David Čajčík



Není nijak neobvyklé slyšet, že se v hudebním průmyslu mluví o monopolizaci velkých open-air festivalů. Skupování komerčních lokálních podniků s dlouholetou historií nadnárodními firmami či investičními skupinami vede přirozeně ke ztrátě programové diverzity. Nepochybně to v brzké době potká i některý z českých etablovaných festivalů. Daleko méně se však mluví o podobných mechanismech na grantované evropské festivalové scéně. Dostal se ke mně dokument, který popisuje vznik nizozemského metalového showcasového festivalu (přehlídky nových kapel pro profesionály), přičemž na zakládání nového festivalu by nebylo nic zvláštního, kdyby dokument otevřeně nepřiznával, že termín bude vybrán blízko termínu holandského Roadburn festivalu, jedné z nejelitnějších přehlídek tvrdé hudby na světě. Má tím být garantována dostupnost kapel na turné. Čtete: grantovaný Roadburn natáhne do Evropy (nejen) americké kapely, zaplatí jim letenky a jiné akce si je pak mohou za daleko nižší náklady přivést také.

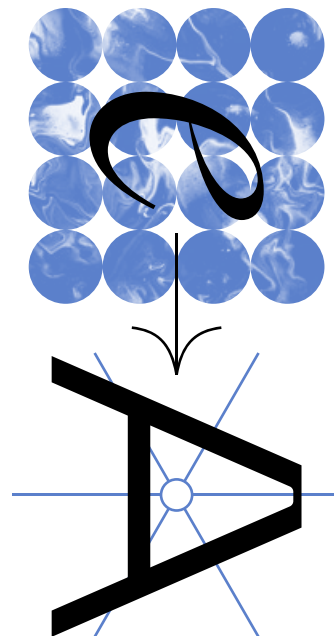
Soupis elitních festivalů schopných finančně či za pomoci svého renomé přilákat do Evropy prestižní jména alternativy z celého světa není nijak dlouhý. Line-upy butikových akcí jako Le Guess Who?, Rewire, Unsound, Donaufest nebo CTM platí mezi pokročilejšími fanoušky za příležitost k objevování globálně nejzajímavější tvorby a mezi pracovníky v hudebním průmyslu za dramaturgické vlaječky ukazující trendy na několik let dopředu. Také je možné je vnímat jako „menička“ neevropských umělců, které jsou pro zbytek

evropských promotérů najednou na dosah ruky, a s každým takovým oznámením jsou agenti zaplaveni nabídkami menších klubů, festivalů a dramaturgů z celé Evropy.

Kvůli limitované kapacitě je ona extraliga festivalů víceméně automaticky vyprodaná. Není tedy obvykle zapotřebí se uchýlovat k takzvaným exkluzivitám na interprety, kterými je nechvalně proslulá ve Spojených státech amerických například monumentální Coachella, jejíž *radius clause* (paragraf o ploše, kde nemůže festivalem zabožovaný interpret hrát) pokrývá téměř polovinu Spojených států. Pochopitelně tak byla předmětem hned několika antimonopolních soudních sporů. V případě zmiňovaných evropských butikových podniků podobné strategie nejsou nejen nutné, ale dost možná ani žádané. Cílem grantované sféry evropského kulturního průmyslu je podporovat kvalitu, nikoli často predátorské taktiky čistě komerční sféry.

Díky kupříkladu holandským městským grantům tak často můžeme i v Česku vidět umělce, již jsou v Evropě po několika letech (nebo poprvé), a díky rozhodnutí dramaturga některého z festivalů se široké evropské publikum dostane k jedinečnému programu. Na míru připravená vystoupení, často kolaborativního charakteru, se pak v některých případech zaplatí pouze díky spolupráci hned několika subjektů.

Skvělým příkladem je živé provedení soundtracku k seriálu *Černobyl* od islandské skladatelky Hildur Guðnadóttir, za který dostala Grammy, Emmy i Baftu. Společně si je objednaly krakovský festival Unsound, londýnský sál Barbican, australský festival Dark Mofo a holandský Rewire. Na Oscara nomínovaný soundtrack poprvé zněl naživo v továrně na předměstí Krakova pro pár stovek lidí, daleko od světa HBO, která jeho vznik původně iniciovala. Částky za produkci podobných exkluzivních vystoupení, mnohdy zcela unikátních a site-specific, se běžně pohybují v řádech statisíců korun, zcela mimo tržní potenciál zisku z prodaných vstupenek. Nedoporučuje se vyčkávat, zda se budou opakovat,



a pro festivaly, kde zazní, jde o prestiž a způsob, jak nalákat i ty nejzhyčkanější návštěvníky.

Mikrosvět vysoké alternativy není nepodobný jazzovému či klasickému. Ve všech případech se jedná o společensky (a politicky) natolik oceňované umění, že veřejné finance, a to zejména v Evropské unii, dovoluují růst festivalům, které by jinak neměly šanci fungovat. Na rozdíl od jazzu nebo klasiky je však alternativa daleko otevřenější a není vůbec výjimkou, že se umělci objednaní západním butikovým festivalem následně objeví ve východní Evropě v undergroundovém klubu. Tady už by se o jisté monopolizaci dalo bavit. Hrstka festivalových dramaturgů a bookerů má totiž obří vliv na to, jací umělci v daný rok v Evropě zahrají.

Veřejná podpora západních štací je však z finanční stránky dvousečná. Jako téměř každé granty, i tyto zvyšují umělecké honoráře na úroveň, která je pro podfinancovanou kulturní scénu východní Evropy, do níž v tomto ohledu jistě patříme, náročně dosažitelná. Nepochybně ale nabízí možnost ukázat českému publiku interprety z celého světa, kteří by jinak byli zcela nedostupní. „Tak je mám v listopadu potvrzené v Evropě na Le Guess Who? Zkusíme Prahu?“ píše mi agent americké kapely, u které už pár let čekám, který evropský podnik jim konečně zaplatí letenky. Jsem si jistý, že teď už se dohodneme. Pražská show se tak, zcela nepřiznaně, uskuteční za pomoci města Utrecht nebo nizozemského uměleckého fondu — institucí podporujícím Le Guess Who?.

Autor je koncertní promotér.



**Recepce umění v době poptávky
po správných postojích**

Kritika ve vyšším zájmu



Miroslav Balašík



**Současný euroatlantický svět se nachází
v hodnotově tektonickém období.**

**Přehodnocuje se vztah k životnímu
prostředí, společenskému postavení žen,
ke globálnímu kapitalismu a lidským
právům. A je zcela zákonité, že se pod
silný tlak etiky dostává také umění.**

**Pozoruhodným je nicméně fakt, že tento tlak
na něj nevyvíjí společnost skrze politické
instituce, ale samo umělecké prostředí
skrze svou kritiku. Po období, které
přísahalo na absolutní svobodu a autonomii
umění, zřejmě přichází doba, která od něj
bude žádat hodnotové postoje. Otázkou
je, jestli to něčemu dobrému prospěje.**

S razancí sobě vlastní zkritizovala Eva Klíčová v *Deníku N* román Milana Kundery *Nevědění* („Utrpení vznešeného elfa v českém pivním infernu. V *Nevědění* opadáva z Kundery nátěr úspěšně abstrahujícího esejisty“, 29. 12. 2021).

Příběh Ireny a Josefa, kteří přijíždějí po roce 1989 z emigrace do bývalé vlasti, aby zjistili, že návrat zpět není možný, dává do souvislosti se vzpomínkami Věry Kunderové, přičemž román vychází z tohoto srovnání neskonalé hůř. Autorovi vyčítá řadu zjednodušení v historických paralelách a poukazuje i na to, co všechno z porevoluční reality vynechává. Podle Klíčové román tlumočí „silně zjednodušenou a hlavně pro porevoluční dny zpolitizovanou antikomunistickou interpretaci [...]. Autor se opakovaně uchyluje ke sdělení typu ‚nečekaně v Evropě zanikl komunismus‘ — nikdy se nehovoří o socialismu, reformních komunistech, postkomunismu“.

Schematickým je podle ní už samo srovnání obou světů: Zatímco exil maluje Kundera jako elfskou roklinku, Česko je pro něj téměř Mordorem obydleným „hlučnými, tlustými, veselými, drze bezstarostnými ženami“. V románu pak kritička odhaluje další projevy autorovy misogynie a v nadšence tvrdí, že „všemi svými romány autor jen obaluje jednu a tutéž vračející se a jen průhledně variovanou situaci, kdy mužská postava chladnou psychologickou manipulací eroticky poníží emočně nestabilní ženu“.

Odtud potom vyvozuje, že romány mají pro autora terapeutický charakter a jsou „literární revizí“ jeho života: „Tisnivé vzpomínky jsou obsazeny fiktivními postavami, které dořikávají mnohé z toho, co si tenkrát Milan Kundera možná jen myslel. Autorovo alter ego je konečně pánem situace.“

Pomíňme nyní fakt, že u autora, který tak důsledně kontroluje informace o svém životě a který tak sofistikovaně konstruuje svůj literární svět, je poněkud naivní domnívat se, že se přes „psychoanalýzu“ vypravěče dostanu k psychofyzickému Milanu Kunderovi. Tím spíše, že o jeho životě a autentických názorech existuje jen minimum ověřitelných zpráv.

Pomíňme na druhé straně i to, že pro kritika je nepochybně

iritující střídat se neustále s tím, jak se jej autor snaží manipulovat: Předepsaným způsobem čtení, návody doslovy přátel či dovysvětlujícím vypravěčem. Přičemž se tváří, jako by s dílem neměl nic společného.

Může však tato přítomná nepřítomnost Milana Kundery být důvodem pro to, aby jeho knihy byly čteny jinak než jako romány? Eva Klíčová přiznává:

Celé výše provedené čtení se odehrává jinak, než by si autor přál: odspoda, historicky a osobně — s vědomím existence psychofyzického člověka Kundery a znalostí jeho osudu, jeho vztahu k Čechům, disidentům i těm, kteří vedou spravedlivý boj proti komunistům dodnes. Při takovém čtení začne z textu nejprve opadávat ona tak ceněná kunderovská esejističnost, estetické komentáře, všechny ty signály, aby čtenář nepochyboval, že čte velkou literaturu. Jako by se tu drolil štuk a bezděčně se odhalovala literární terapeutická kostra Kunderova textu.

Je nesporným právem kohokoli číst knihu třeba si vzhůru nohama. A je docela možné, že se pod jistým úhlem Kunderův román rozpadá do nesourodých úvah zavěšených na torzovitý příběh. Stejně jako je právem kritiky román odsoudit, je právem románu být čten tak, jak byl napsán. Pokud se totiž vyloučí signály, že jde o literaturu, lze s ním provádět cokoli; také podložit skříň nebo zatopit.

Kontexty

Vnímání umění vychází ze základní premisy: dílo je celkem, který dává (vyšší) smysl jednotlivým částem. Jinými slovy: cokoli je v díle řečeno, zobrazeno, vyjádřeno, nenabírá života mimo něj. A pokud je něco uvedeno v život, děje se tak prostřednictvím toho, kdo jej vnímá, a je výhradně jeho zodpovědností.

Nepřistoupit na tento scelující umělecký kód znamená pominout estetickou funkci díla a vnímat je jako soubor motivů, jejichž význam a důležitost mohou být svévolně odvozeny od společenských, politických,

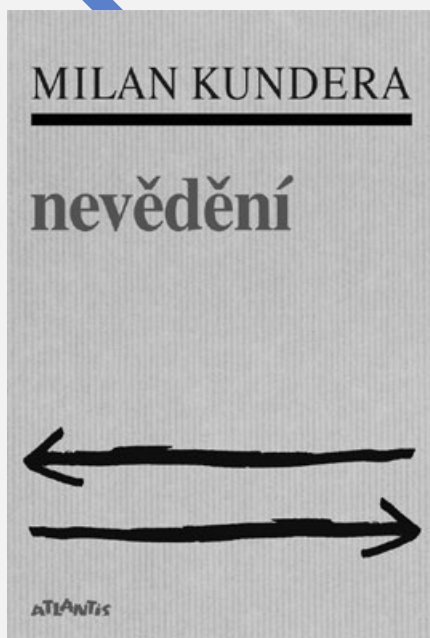
historických a jiných kontextů vně díla. Z hlediska těchto mimouměleckých kontextů, které mají svou vlastní hierarchii hodnot, se pak text může jevit jako nepravdivý, zjednodušující, zavádějící, schematický, manipulativní, či dokonce neetický. Nic z toho však není hodnotou, kterou by mělo být umělecké dílo poměřováno.

V přístupu, který nebere v potaz umělecký celek díla, ale hodnoty a měřítka vnějších kontextů, je pak Kunderovi možné vyčítat účelový pohled na dějiny, antičešství a zejména — misogynii. Co se však z hlediska historie, politiky či etiky zdá jako těžko obhajitelný prohrěšek, je zcela srozumitelné v celku uměleckého díla a s ohledem na románovou postavu, za níž vypravěč v té chvíli hovoří. Zjistíme potom, že tím, kdo odsuzuje pivní kulturu, Čechy a hlučné ženy, je jednak sama žena (Irena), a především, že se jí tak jeví třeba proto, že byla k návratu do Čech donucena svou kamarádkou a kulturním archetypem, který člověku předepisuje odysseovskou nostalgii. Ba co víc: Irena je vyhnána ze svého nového domova ve Francii, neboť pádem komunismu důvody k emigraci pominuly, a proti její vůli se z ní opět stává Češka. Po návratu do bývalé vlasti proto zákonitě vnímá právě ty negativní stránky, které ji iritují a frustrují, zatímco unikající Francie se jí jeví jako „elfská roklinka“, jak to pojmenovala Eva Klíčová.

Čtení, které k textu přistupuje z vnějšku a vztahuje jednotlivé motivy mechanicky k realitě mimo dílo, pak může vést až ke zcela zavádějícím interpretacím, kdy větu „všichni se vrhají v trestných výpravách do minulosti“, aby „obvinili mladičkého Josefa z kde čeho“, vysvětluje kritička jako reakci Milana Kundery na obvinění z udání, o kterém však v době, kdy vyšlo *Nevědění*, ještě nikdo nic nevěděl.

A dále: Pokud nepřistoupíme na umělecký kód, v němž je dílo psáno, a snažíme-li se skrze něj nahlížet názory a postoje reálného Milana Kundery (o nichž toho víme jen minimum), dochází snadno k tomu, že si každý kritik stvoří Kunderu podle vlastních hodnotových postojů, které do díla projektuje.





↑ Obálka Kunderovy knihy *Nevědění*

Těhož autora, kterému Eva Klíčová vyčítá schematický antikomunismus, potom může Jan Novák (jehož knihu mimochodem Klíčová právem rozcupovala) obvinít naopak ze stalinismu až do poslední řádky.

Estetická funkce díla brání tomu, aby bylo dílo bezprostředně spojováno s životem autora. Jestliže k němu nebudeme přistupovat jako ke svěbytnému celku, kde propojením všech jeho částí vzniká nová kvalita, pak důvod k jeho vzniku nebudeme hledat na konci textu (kde k tomuto scelení za čtenářovy účasti dochází), ale právě u jeho původce. V traumatu z návratu do Čech, z komunismu, z udání a zejména z žen.

Misogyn není nacista

Čtení Evy Klíčové si však zaslouží pozornost. Ne proto, že by přinášelo zásadní odhalení Milana Kundery, ale že se v něm projevuje aktuální zápas o zrovnoprávnění žen ve všech oblastech života. Pokud je výrazným

společenským narativem fakt, že ženy byly a jsou diskriminovány a že je třeba to napravit, pak tato perspektiva ovlivňuje zákonitě i čtení literárních děl. Literární postavě, která se dopouští zesměšňování či ponižování žen a není za to explicitně odsouzena a potrestána v díle, totiž hrozí, že bude pod tlakem tohoto společenského narativu z uměleckého celku vytržena a postavena před společenský tribunál mimo knihu. Obvinění se však v takovém případě už logicky netýká postavy, ale autora, který ji takto stvořil a jehož hlasem (pokud není v díle jasný odstup) promlouvá. Takto je potom Milan Kundera obviňován z misogynie, přestože on sám se o ženách nikdy špatně nevyjadřoval a přestože v jeho textech jsou zesměšňováni a ponižováni podobnou měrou také mužští hrdinové. Fakt, že z hlediska aktuální společenské debaty jeho dílo takovou interpretaci umožňuje a že se jako autor od misogynie nikde explicitně nedistancoval (stejně jako od komunismu nebo antikomunismu), jej činí minimálně podezřelým.

V takové perspektivě pak logicky neobstojí ani argument, že Kunderovi

hrdinové-muži jsou v jeho románech ztrapňováni stejně jako ženy. Násilí na mužích totiž není společensko-etickým problémem. A pokud připustíme fakt, že ženy jsou společenskými institucemi diskriminovány, pak i kdyby se to týkalo jediné hrdinky, je autor, který se vůči tomu (třeba skrze vypravěče) nevymezí, vinen. Cokoli jiného se totiž jeví jako eticky sporná relativizace.

Tato presumpce viny je patrná především u témat a hodnot, kdy u většinové společnosti není dosud jasně stanovena hranice mezi dobrem a zlem a historické křivdy nejsou zřetelně pojmenovány. Příznačně se to vyjeví při srovnání s tématem, kde už takové ohraničení dobra a zla existuje. Po vydání románu Jonathana Littella *Laskavé bohyně* zazněla řada výhrad a protestů proti tomu, že příběh je vyprávěn z pozice přesvědčeného nacisty, čímž se podle části veřejného mínění měl autor dopustit relativizace historicky daného a všeobecně přijímaného postavení dobra a zla. Z uměleckých a literárněkritických kruhů bylo naopak oceňováno právě to, že je zde zažitá etická hranice překročena a nahlížena z odlišné perspektivy, neboť soud o tom, co je dobro a zlo, už provedla historie a smysl umění spočívá v ožívování a znovuprožívání etických dilemat.

Zatímco tedy nacistu je dnes možné vnímat jako románového hrdinu komplexně i s jeho dobrými vlastnostmi, aniž by to působilo jako obhajoba válečných zločinů, v případě misogynie, jako společensky dosud nebezpečné (neboť z hlediska dobra a zla neohraničené a historicky nevyrovnané) úchylinky, to jde těžko. Kvůli stále probíhajícímu společenskému zápasu totiž vyvstává okamžitě a logicky jako dominantní rys hrdiny, byť by byla pouze jednou z mnoha charakteristik jinak sympatického člověka. A protože nebyla společensky a historicky odsouzena mimo dílo, je požadováno, aby tento soud provedl autor, neboť úkolem umění je mimo jiné stát na straně člověka jako jedince vůči jakékoli institucionalizované moci, byť by měla podobu kulturního stereotypu.

Jestliže tedy nacistu má už dnes právo kromě dějinného advokáta



(jedná pod tlakem velkých dějin, o nichž neví, jak skončí) také na čtenářskou empatii, u misogyna zatím jako obhajoba neobstojí ani to, že jedná bez zlé vůle pouze v souladu s tehdejšími společenskými a kulturními zvyklostmi.

Takto interpretuje Eva Klíčová Kunderovy romány a soudí jejich autora. Presumpce historické viny: Měli jste vědět a měli jste jednat, je zde podobná jako v případě vztahu ke komunismu. Ani zde pro určitou část společnosti ještě není dostatečně odsouzeno zlo a třicet let probíhající společenská diskuse má tendenci vtaňovat do etického zápasu o minulost také románové hrdiny, respektive jejich autory. Jak ukázal i případ Novákovy knihy o Kunderovi.

Přepišme kánon

Eva Klíčová ale není jediným kritikem, který nahlíží na Kunderu skrze jeho dílo jako na misogyna, jenž se za cosi mstí ženám. Podobné čtení predikuje i Jan H. Vitvar („Kvůli Novákovu životopisu Kundery se u nás modly kácet nebudou“, *Liberatura*, 16. 8. 2020):

Kunderův vztah k ženám je v těch románech zvláštní a dneska, když si bude číst nějaká dvacetiletá holka Kunderu, tak bude s otevřenou pusou koukat, jaký vztah k ženám tam ten Kundera popisuje, velmi manipulativní, velmi mstivý... a tohle může Kunderovi uškodit, ale nelze se divit, doba pokročila, čteme věci jinak, než jsme četli dřív, a jsme na některý věci víc citlivější.

Takový způsob čtení může pak mít podstatné následky.

Pomineme-li lidskou stránku, tedy to, že i Milan Kundera je člověk,

a nikoli literární konstrukt (jakkoli by si to on sám možná přál) a osočení z misogynie se ho nejspíš dotkne, tak se pod tlakem ocitá literární kánon.

Je-li totiž obvinění vztaženo nikoli k vypravěči nebo hrdinovi konkrétního románu, ale k jeho autorovi, týká se zákonitě všeho, co Milan Kundera napsal. Což ostatně naznačuje i Eva Klíčová, když jeho romány označuje za variace na tutéž scénu, v níž „mužská postava chladnou psychologickou manipulací eroticky poníží emočně nestabilní ženu“.

Misogynie je totiž vadou charakteru, kterou nelze jen tak setřít o obrubník. Proto také Klíčová hovoří o „toxické literatuře“ (byť toto tvrzení bereme s nadsázkou, neboť zaznělo ve facebookové diskusi).

Co to znamená? Pokud připustíme, že citlivý člověk, bez velké zkušenosti s literaturou a pod vlivem vyhozené společenské debaty, může některé scény z Kunderových románů vnímat tak, že ponižování žen zobrazují bezpříznakově, jako společenskou normu, může zaznít požadavek, aby jeho romány byly vyřazeny z čítanek a seznamů doporučené četby ve školách.

Je přirozené, že každá generace se snaží uzpůsobit školní literární kánon svému hodnotovému směřování. Pokud jsou určité hodnoty pro společnost v dané chvíli důležité, veřejně se o nich mluví, nebo se o ně dokonce bojuje, vytrhává je společenský magnetismus z literárního kontextu a vtaňuje do této debaty. Stávají se pak viditelnějšími zejména v rámci literárního kánonu, kde mohou představovat argument pro tu nebo onu stranu. Požadavek na vypuštění *Kocoura Mikeše* z čítanek, který zazníval v roce 2010 (z Ladova textu vyplývá, že lidé, kteří nebožého kocourka strčili do pytle a unesli, byli cikáni), byl proto pochopitelný

ve chvíli, kdy se rasismus stal společensky diskutovaným problémem. Školní literární kánon bere totiž v potaz nejen uměleckou hodnotu textu, ale rovněž jeho výchovný rozměr a hodnoty, kterými společnost v dané době žije a které projektuje do umění. Pro nezkušené čtenáře totiž kniha (a zvláště je-li součástí doporučené četby ve škole) mnohdy reprezentuje také základní hodnotovou orientaci. A „nebezpečnější“ tím spíše, že hodnoty jsou zde vstřebávány skrze příběh, a zasahují tedy mnohem hlouběji než proklamativní odstavce v učebnici občanské nauky.

Stejně legitimní je však přístup, který chápe literární kánon jako prostředek výchovy k umění a k tomu, jak mu rozumět. Z tohoto úhlu pohledu je naopak podstatné, aby jeho součástí byly umělecké texty, které vyvolávají společenské kontroverze. Právě na nich lze totiž nejlépe ukázat, že umění není návodem pro život a souborem navěky platných hodnot, ale že jeho věčnost spočívá v tom, že zůstává otevřeno naší zkušenosti a novým interpretacím. Že skrze něj lze ukázat, jak společenské hodnoty získávají v jiných dobách jiné obsahy, a že umění vede člověka právě k tomu, aby o nich přemýšlel dříve, než podle nich bude někoho soudit.

Zpět k Milanu Kunderovi. Pozoruhodné na tom všem nakonec není to, že se vysoké etické nároky kladou na dílo našeho nejslavnějšího spisovatele, ale že nepřicházejí z vnějšku, například od feministických aktivistek, ale z prostředí umělecké kritiky.

Síla etiky

Opusťme literaturu. Etická perspektiva, zejména ve spojitosti s feminismem, zasahuje pochopitelně i do jiných oblastí umění. V tomto smyslu zkritizoval zmiňovaný Jan H. Vitvar v článku nazvaném „Kde že to končí ženská svoboda?“ (*Respekt*, 7. 11. 2021) dokument Martina Marečka *Síla*.

Síla časosběrně sleduje pět let v životě filmového kritika Kamila Fily, který tou dobou prochází osobní krizí. Tento Genderman roku a bojovník proti „toxické maskulinitě“ na ni reaguje tím, že se za pomoci steroidů

**Presumpce viny je
patrná především
u témat, u nichž není
dosud stanovena hranice
mezi dobrem a zlem**



Podobně jako Klíčová v případě *Nevědění*, odmítl Vitvar pohlížet na *Sílu* jako na svébytný umělecký celek

pokouší stát jakýmsi „nadmužem“ a ve vztahu k ženám kolem sebe se projevuje jako zcela neempatický a posléze zhrzený egoman, který sjíždí Tinder a na svou bývalou partnerku si najímá soukromého detektiva.

Podobně jako Eva Klíčová v případě *Nevědění*, odmítl Jan H. Vitvar pohlížet na *Sílu* jako na svébytný umělecký celek, kde je vypravěčem příběhu režisér Martin Mareček a Fila „pouze“ jeho hrdinou. (Takový přístup zvolil posléze i Josef Chuchma v komentáři „Na zdání záleží. Poznámky k filmu *Síla*, v němž se předvádí kritik Kamil Fila“ [<https://art.ceskatelevize.cz/>, 6. 1. 2022].)

Scelující perspektivu nacházejí oba kritici vně filmu, a to v osobnosti

Kamila Fily, v jeho občanském životě, profesi filmového kritika a veřejně známého aktivisty. Z tohoto úhlu se potom film jeví jako pokus o mediální zviditelnění, které Josef Chuchma označuje dokonce jako kritikovo sice „riskantní, ale pořád především PR“. Tímto zjištěním se ze sféry umění posunujeme do oblasti etiky. A také dopad filmu se jeví jako demoralizující. Podle Vitvara mohou být diváci „po zhlédnutí snímku přesvědčeni o tom, co v podtextu zřetelně říká: když se nedá v genderových otázkách věřit ani Filovi, nedá se logicky věřit ani komukoli jinému“.

To je stejný přístup k umění jako v případě *Nevědění*. Jestliže je jednání hrdiny vytrženo z kontextu uměleckého díla, a tedy zpod ochrany jeho vyššího smyslu, a je jednoduše ztožněno s realitou mimo něj, mohou

být na něj uplatňována jiná, v tomto případě etická, měřítká. Z vnější perspektivy se pak dílo jeví jako pokus o porozumění, či dokonce obhajobu Filova pokryteckého, egoistického a amorálního jednání, neboť (režisér/vypravěč/autor) jej nikde výslovně neodsuzuje.

Je zřejmé, že v případě dokumentu je hranice mezi skutečností a uměleckým dílem neskonale propustnější než v případě románové fikce. Ani to by však nemělo být důvodem „vydrolit štuk“ a pominout „signály“, jimiž sám sebe definuje jako umění. Mimo jiné i roli režiséra jakožto vypravěče, který stojí mezi psychofyzickým člověkem Kamilem Filou a jeho obrazem ve filmovém příběhu.

To, že Marečkův film chce být uměním, a nikoli investigativní reportáží o pokryteckém kritikovi nebo jeho PR, je zjevné z odkazů na Dantovu *Božskou komedii*, Kafkovu *Proměnu* aj., které směřují interpretační rámec dovnitř kritikovy osobnosti. Stejně jako z úvodní scény, kde Fila hovoří o *Hvězdných válkách* (pozdrav „Ať tě provází síla“ jistě napadne každého). Tomu odpovídá i střih a dramatická gradace až k závěrečné scéně, kde Fila kráčí rákosím rukou v ruce se svou dcerou a v téměř idylickém výjevu k ní proneše mrazivou větu: „Jen silní přežijí.“ Ať už ji budeme interpretovat jakkoli, je to příběhový závěr, který nás vrací zpět k znovupromýšlení všeho, co se dosud odehrálo a co jednotlivé události pospojuje jiným než chronologickým způsobem. Sebepoznání, napravení a obecné poučení se nekoná.

Právě to ale Vitvar Marečkovu filmu vyčítá. Podle něj zde „nechybí jen Filova sebereflexe, ale i jeho režisérská reflexe. *Síla* totiž nic z výše popsaného nekommentuje, na emoce strohý Mareček se na Filu dívá nezúčastněným, shovívavým nebo ironickým očima. Veškerá tíha sdělení se tak netříbí v dialogu mezi režisérem a objektem jeho zájmu, ale přenáší se s drtivou intenzitou čistě na diváka“.

Jenže přesně tohle je smyslem umění: Přenést na člověka tíhu rozhodování o svém vlastním životě a o tom, kde je v něm dobro a zlo. Jestli někdo bude soudit Kamila Fila, přestane mu věřit a odmítne číst jeho kritiky nebo mu naopak odpustí

↓ Plakát filmu *Síla*





a dojme se nad jeho otevřeností, s jakou o sobě nechá říkat, že je zmrda, to vše může být vedlejším důsledkem filmu, ale nikoli důvodem, proč byl natočen. Příběh bytostně (hodnotově a životně) dezorientovaného člověka, dovedený až téměř ke karikatuře, má být především impulsem, abychom skrze toto vyboulené zrcadlo uvažovali o tom, co je dobro a zlo, co je správné a špatné, a soudili sami sebe. Zobrazení eticky sporného jednání by tak nemělo být důvodem k odsouzení filmu, ale naopak k jeho ocenění.

Jak už ale bylo řečeno výše, do kritických hodnocení vstupují dnes stále častěji právě vnější etická měřítká, která vyžadují explicitně vyjádřené postoje.

„Představme si třeba dokument o osobnosti, jehož ústředním tématem by byla politika. Film by ukazoval, že dotyčný člověk jinak politicky jedná v soukromí, jinak na veřejnosti, že tyto jeho aktivity se nacházejí v příkrém rozporu. Byli by recenzenti k protagonistovi takového dokumentu stejnou měrou chápaví jako vůči Filovi?“ ptá se sugestivně Josef Chuchma, podle nějž je vstřícné

hodnocení filmu ovlivněno profesní solidaritou a „pseudoempatií“.

Srovnání s politikem je sice návodně vyhocené, ale odpověď je stejně jednoduchá. Umění nemůže být ze své podstaty obhajobou nebo obžalobou kohokoli konkrétního, není PR reklamou ani investigativní reportáží a je zcela jedno, jde-li o Kamila Filu, nebo Andreje Babiše. Jeho smyslem je porozumět jednání hrdiny nikoli v rámci jeho života, ale v rámci určitého příběhu, který divák může vztáhnout i na sebe a propojit se svou zkušeností.

Přirovnání k politikovi je však příznačné právě tím, že potvrzuje tendenci kritiky vtahovat umění do aktuálních hodnotových soubojů a posuzovat jej z hlediska „vyššího zájmu“.

Plumbař

Do třetice: Bouřlivou diskusi vyvolalo rozhodnutí ředitelky Galerie hlavního města Prahy Magdaleny Juříkové, která odmítla zapůjčit na plánovanou výstavu *Heroin Crystal* týkající se umění devadesátých let artefakt Kryštofa Kintery *Plumbař*. Důvodem bylo, že se nachází ve vlastnictví

↑ Kryštof Kintera, *Plumbař*

ředitele exekutorského úřadu Roberta Runtáka, jehož peníze získané touto činností nepovažuje ředitelka za „morální“.

Toto rozhodnutí je zcela příznačné pro posun v nárocích, jaké na umělecká díla v posledních letech klademe. A které stále silněji akcentují jejich etické souvislosti. Artefakty, jako je Kinterův *Plumbař*, neexistují samy o sobě. Součástí jejich účinku a umělecké (a finanční) hodnoty je vždy také interpretace, která do nich projektuje určitý dobový kontext. Pokud bereme *Plumbaře* jako jedno z ikonických děl devadesátých let, potom fakt, že se nyní nachází v majetku exekutora, tedy jednoho z vítězů někdejšího právního eldoráda, k němu přidává další významový rozměr. Odkazuje nejen na to, kde se generovaly peníze a že šlo narmnoze právě o státem posvěcené okrádání těch nejbezbrannějších, ale současně na fakt, že svoboda umění byla v devadesátých letech chápána absolutně a nároky vycházející z jakýchkoli vnějších kontextů, zejména



těch morálních, se od něj odrážely jako od oloveného kabátu *Plumbaře*. Podobně jako on si umění nasadilo tmavé brýle, aby dění kolem mohlo sledovat nezúčastněně jako černobílý film. Z hlediska devadesátých let by tedy *Plumbař* měl být vystaven právě proto, že ho vlastní exekutor, a tato informace by měla být na výstavě naopak zvýrazněna.

Dnešní kontext je však jiný. A jiný je také pohled na umění a na devadesátá léta, z nichž se stává projekční plátno pro demonstraci morálního pohoršení a sebevymezení generace, která jej už nemůže autenticky spojit s komunistickým režimem.

Rozhodnutí nevystavit *Plumbaře* je z tohoto kontextu pochopitelné, a pokud bylo mediálně zviditelněno a důvody veřejně pojmenovány, tak i legitimní. *Plumbař* tím totiž dostává novou interpretaci a fakticky se stává součástí výstavy právě tím, že v ní není. Ba dokonce se stává ikonickým artefaktem i pro současnost a pro takový pohled na umění, které jej posuzuje nikoli historicky, ale z hlediska vyššího zájmu.

Kritika ve vyšším zájmu

Všechny tři případy mají několik společných rysů. Obavy o morální dopady Marečkova filmu, rozhodnutí nevystavit *Plumbaře* z etických, a nikoli historicko-uměleckých důvodů i obvinění Milana Kundery z misogynie. Všude vystupuje kritik nikoli pouze za sebe, ale hovoří jménem kolektivu, sdílejícího určité hodnoty, které dílo zpochybňuje. Kdo však jsou ti ohrožení?

Těžko si lze představit, že by diváci Marečkova filmu (nebo čtenáři Filových kritik), stejně jako čtenáři Milana Kundery přistupovali k umění tak naivním způsobem, že by je chápali jako bezprostřední vyjádření politického a etického postoje autora, cítili se jím uraženi nebo se podle něj začali bezhlavě řídit ve vlastním životě. Stejně tak nelze předpokládat, že by vystavení *Plumbaře* mohlo v očích návštěvníků galerie legitimizovat nemravný byznys s chudobou.

Kritika tak působí spíš jako varování na láhvi s hořlavinou, že dílo umožňuje také „neuměleckou“

interpretaci a může způsobit trvalé poškození. To však samo o sobě není vadou díla, ale důsledkem nesprávné interpretace, která nebere zřetel na signály, které jej jako umělecké dílo identifikují. Jinak řečeno: tím, za koho kritika hovoří, není konkrétní kolektiv, ale vyšší mravní princip.

Etický tlak na umění není nic nového. Až dosud nicméně vycházel, jak bylo několikrát zmíněno, z prostředí mimo umění. Proti *Kocouru Mikešovi* se postavily romské organizace, proti uvedení Frljičovy hry *Naše násilí, vaše násilí* křesťanské a národovecké spolky a tak dále. Umělecká kritika v těchto sporech naopak hájila autonomii umění. Nyní je tomu jinak. Většinová společnost zůstává vůči umění, coby nositeli a šířiteli hodnotových postojů, inertní a považuje jej za zábavu, zatímco část umělecké kritiky upřednostňuje jeho etickou stránku před funkcí estetickou.

Je to pochopitelné ze dvou hledisek. Jednak jako vymezení se vůči předcházející etapě, kdy svoboda umění splývala s jeho autonomií vůči vnějšímu světu, jeho proměnám a hodnotám. A jednak jako důsledek aktuálního společenského pohybu, který se pokouší naplnit novým obsahem hodnoty, jako jsou rovnost pohlaví, tolerance k odlišnostem, solidarita, sociální ochrana a tak dále. Ve všech těchto případech se dostává do konfliktu institucionalizovaná moc s životem konkrétních lidí a umění je v tomto boji přirozeně vnímáno jako spojenec progresivismu. Proto má také kritika tendenci převádět smysl umění na společenský konflikt dobra a zla a demonstrovat na něm svůj postoj k těmto hodnotám. V tomto směru je české umělecké prostředí součástí toho euroatlantického, což tyto tendence posiluje, být s různými regionálními akcenty (přehodnocování postoje k politické levici u nás, postkolonialismus a rasismus ve Spojených státech amerických a západní Evropě).

Požadovat po umění, aby experimentálně prověřovalo obsah a dosah hodnotových pojmů, je požadavek legitimní. A je správné, pokud k tomu vyzývá také umělecká kritika. Je asi také pochopitelné, že to může mít leckdy přehnané důsledky (básně

psané černochoy mohou překládat a recitovat pouze černoši, autoři by měli upravovat rukopisy z hlediska možného dopadu na nejrozumnější minority a tak dále). Jako by bylo potřeba opravit starý svět a umění tomu svou nejednoznačností stálo v cestě. Jako by alespoň v umění měl být svět pokud možno ideální.

Jenže umělecké hodnoty vždy existují v napětí s hodnotami společenskými, politickými, etickými, výchovnými a jinými. Neboť smyslem umění není hodnoty hlásat, ale prověřovat jejich platnost na jedinečných případech, což téměř vždy vede ke kolizi s politickým zájmem o jejich institucionalizaci a mocenské vyžadování. Umění to demonstruje už svým tvarem porušujícím jazykové, obrazové či výrazové normy a zvyklosti a mnoha dalšími signály.

Jakkoli je tedy správné chtít po umění obecně, aby porušovalo historické stereotypy v zobrazování žen, aby se stavělo proti politické moci legalizující okrádání chudých, proti účelové interpretaci dějin nebo bránění člověku rozhodovat o své identitě. Je třeba připouštět, že i to jsou požadavky politické, které mohou být umělecky prověřovány. A jakkoli je možné oceňovat díla, pokud tyto progresivní společenské děje zobrazují, nelze to vyžadovat zpětně a odsuzovat konkrétní díla, pokud v nich jde o něco jiného.

Je třeba smířit se s tím, že skrze umění se svět jednoduše nezmění. Stejně tak je třeba si pamatovat, že etická měřítká mohou jednoduše změnit umění v něco, co už svět nebude potřebovat.

Autor je esejista a nakladatel.



h

Pohled do zákulisí překladu

Krotitelé



Jitka Hanušová si zve literární překladatele
a hovoří s nimi o jejich profesi i o životě

**Každý měsíc
v Hostcastu**

**Od března 2022
na Spotify**

h

Na co se můžete těšit v dubnovém čísle?

Rozhovor se
slovenským spisovatelem
a novinářem Martinem
M. Šimečkou

Rozhovor se sochařem
Kurtem Gebauerem

Esej Viktora Janíše
o cancel culture

Profilový článek
o Astrid Lindgrenové,
od jejíž smrti letos
uběhlo dvacet let

Téma o literatuře
původních obyvatel
Ameriky plus
jejich básně



Tloukání

Srdce tluče
a já říkám tlouká
jako mouka
pak cítím pod žebry kousek těsta
v hrudním koši a puse
jazyk jako rozmočený chléb
není to můj jazyk
ale je to moje tělo —
dům pro jazyk

Jsme tři cizinci:
jazyk, já a moje tělo
já cizí
on cizí
ono cizí
my cizí
vy cizí
oni cizí

Snažím se ochočit jinačí věty
zapomenout skloňování které jsem znala
každý den — deset nových slov
slovník spisovné češtiny na stole

Zamilovala jsem se do slova „rozrušená“ —
popisuje všechno
vysvětluje mi směr vývoje mluvy:
jak a kdy mi vyrostе v puse nová výslovnost
atrofuje stará
jak bude bolet lícní kost
změní se kout brady
a vyrovná se chrup pro novou lexiku

Trup se úplně rozpadne
a dá se znova dohromady
místo krku bude ruka
pro podepření unavené hlavy od přeměn
bude jí kolébat v rytmu tloukajícího srdce



Richard Procházka, *Cestou do Dvorské*, Brno-Tuřany, 2006



Richard Procházka, *Plácí*, Dolní Bečva, 2007

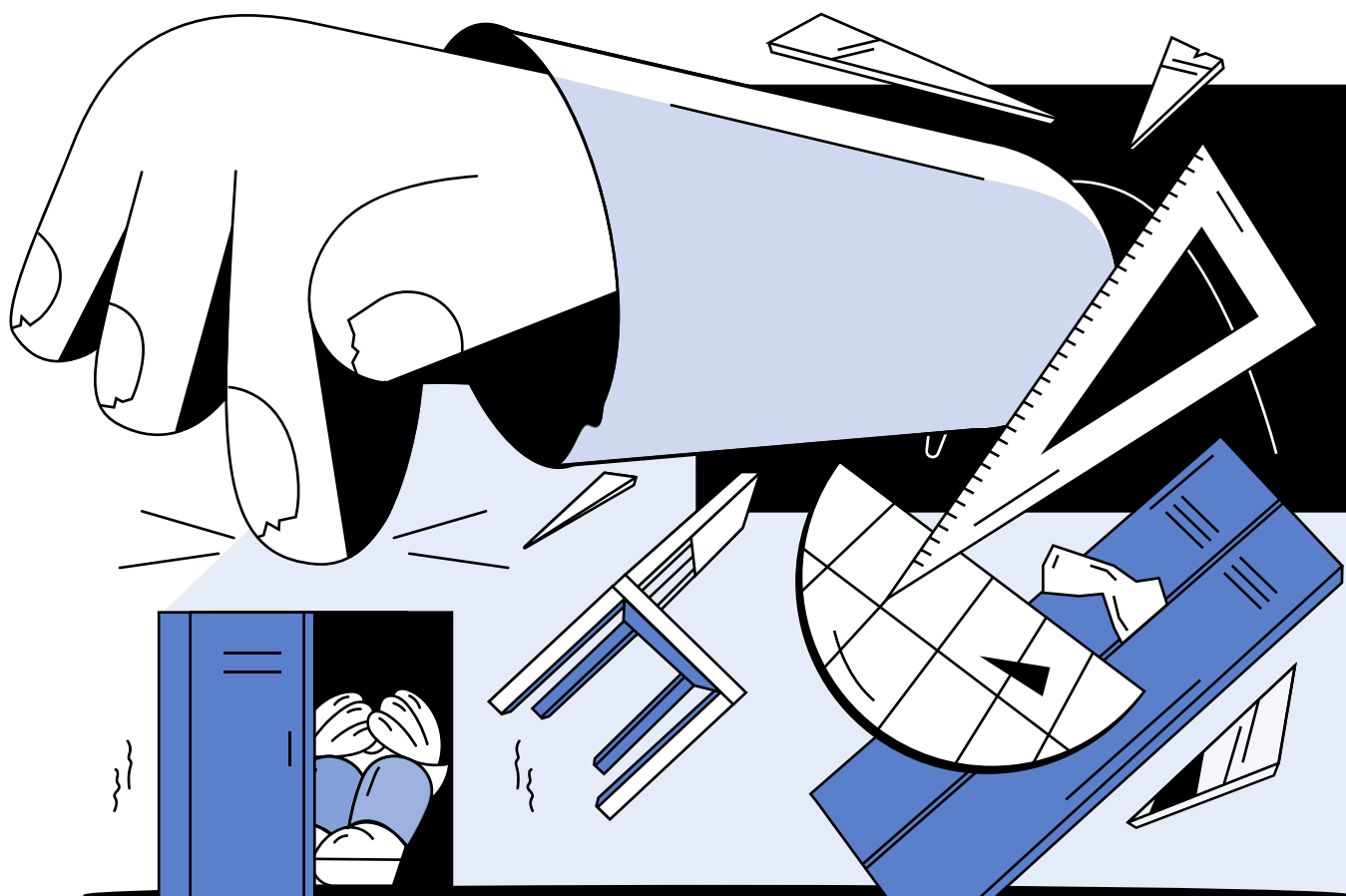
Téma Édouard Louis

Ilustrace Bessa / owlillustration.com

Zaznívá to nejen v Česku, ale po celém světě: naslouchejme periferii, má nám co říct. Už několik let se o tom přesvědčuje například Francie, kde společenské okraje našly nečekaný a silný hlas. Mladý spisovatel Édouard Louis se ve svých knihách vrací k dětství v chudobě, k vyrůstání mezi těly poškozenými politikou, k přelévání systémového násilí do soukromí, do osobní nenávisti, do sexu. A je z toho skvělá literatura.







Na dětství nemám jedinou šťastnou vzpomínku



Marek Torčík



Francouzský venkov není příjemné místo pro život. Alespoň podle spisovatele Édouarda Louise, který se téměř ze dne na den stal jedním z nejúspěšnějších současných autorů Francie. Sám však chce být především jejím svědomím. Louis pochází z chudé rodiny a už ve své prvotině *Skoncovat s Eddym B.* vylíčil pochmurný svět na periferii, svět plný násilí, hněvu a bolesti. Svět, který se francouzská i celá západní společnost snaží nevidět.

Édouardův autobiografický příběh vzbudil v roce 2014 velký mediální poprask a stal se nečekaným best-sellerem. Z původního plánovaného vydání asi dvou tisíc výtisků románu se jen ve francouzštině prodaly statisíce kopií. Louisovy knihy byly následně přeloženy do více než dvaceti světových jazyků. Česky zatím vyšly ve skvělém překladu Sárý Vybíralové tři, v dubnu má v nakladatelství Paseka vyjít čtvrtá.

Na cestě ke slávě pomohlo románu správné načasování. Vyšel v době, kdy ve Francii rostl vliv krajní pravice. Podobně jako spousta dalších odlehklých regionů i Louisovo rodné město zažívá výrazný odliv práce. Většina jeho obyvatel žije odkázána na státní podporu, volí krajně pravicovou Národní frontu a nenávidí všechno odlišné. Tedy i titulního Eddyho: sám je totiž gay a v knize popisuje pocity odlišnosti, šikanu, stud i utrpení. Přesto se Louis ve svých knihách nelituje, šokuje především téměř chirurgickým řezem francouzskou dělnickou třídou, a poodhaluje tak svět, v němž je často násilí na jiných jediným smysluplným útekem z bolestivé reality.

Od roku 2014 vydal dnes už téměř třicetiletý Louis pět knih. „Ještě pořád ale píšu s pocitem studu,“ říká

v nedávném rozhovoru. Stud, stejně jako vztek jsou v jeho tvorbě důležitá témata, pomáhají mu pochopit sebe sama a především životy lidí v jeho okolí. Louisův hlas ale zdaleka není skandální, jak se z některých reakcí může zdát.

Žít v očích druhého

Zatímco mladého debutanta kniha katapultovala na výsluní světové literární scény, jeho rodina s ním dlouho odmítala mluvit. Louisův bratr na něj dokonce čekal s baseballovou pálkou před bytem. *Skoncovat s Eddym B.* je román nesmiřitelný na všechny strany.

Édouard Louis se narodil jako Eddy Belleguette roku 1992 v malém městečku Hallencourt v severovýchodní části Francie. Vyrůstal v chudé dělnické rodině — jeho otec opustil školu ve svých patnácti, celý život pracoval v nedaleké továrně. Ta zaměstnávala až do osmdesátých let většinu obyvatel Hallencourtu, postupně však začala propouštět a během Louisova dětství už velká část městečka přežívala jen na státní podpoře. Podobný osud potkal také Louisovu rodinu; po těžké nehodě skončil jeho otec nezaměstnaný, své ženě přitom nedovolil pracovat,

naléhal na ni, že matka je především od toho, aby se starala o děti. „Pamatuju si, jak moje matka kradla sousedům dřevo, abychom v zimě neumrzli,“ vzpomíná Louis.

Eddy se nakonec stal prvním v rodině, kdo vůbec dokončil školu. Původně měl plán, chtěl se stát učitelem, pokračoval ale na univerzitu a dostal se až na prestižní École normale supérieure. Zbavil se svého chlapácky znějícího rodného jména (do češtiny se dá Belleguette volně přeložit jako „krásná držka“), a definitivně se tak odpoutal od prostředí svého dětství. V závěru své prvotiny s údivem zjišťuje, že spousta věcí, které jeho rodina považovala za známky zženštilosti, jsou ve vyšších třídách naprosto normální. Jako by jemnost byla jen vedlejším projevem vzdělanosti: „Možná nejsem teplej, ne tak, jak jsem si myslel, možná mám od narození tělo měšťáka, jen omylem jsem se ocitl ve světě svého dětství.“

Literatura přitom nebyla ničím, co by v Eddyho dětství hrálo větší roli. Knihy pro jeho rodinu znamenaly cizí nezajímavé předměty, na jejich stránkách se nenacházeli. Kultura kolem nich byla jen čímsi vzdáleným. „O nás, o malé lidi, o nás se nikdo



nezajímá,“ popisuje Louis rozhořčení své matky nad programy v televizi. Knihy mu ale zachránily život, když ve dvaceti objevil Jamese Baldwina, začal je doslova hltat a postupně se nevyhnutelně vzdálil prostředí, v němž vyrůstal.

Pokud Louis už dřív cítil, že v Hallencourtu nezapadá, že do něj nepatří, vzdělání mezi ním a jeho rodinou otevřelo hotovou propast. Rozkol mezi vlastním původem a nově nalezeným místem sleduje i v novějších knihách, na svůj původ nikdy nezapomněl. Psaní totiž vnímá z velké části jako politický projekt: literatura podle Louise dokáže vyjádřit pravdu mnohem lépe než politika, netouží po moci a jejím cílem je především zachytit střípky života.

V roce 2015 Louis spolu s filozofem Geoffroyem de Lagasnerie sepsali v reakci na rostoucí vliv krajně pravicových politiků „Manifest pro intelektuální a politický protiútok“. Popisují v něm fascinaci médií extrémy a nedostatek kritiky ve veřejném prostoru. Podle dvojice je takový prostor předem zkreslený. Pokud se dostává pozornosti především šokujícím názorům, označit výroky autorů, jako je například Michel Houellebecq, za misogynní a xenofobní pak najednou působí jako snaha takové autory umlčet. Ohradit se proti nespravedlnostem přitom podle autorů manifestu znamená poskytnout naději, nabídnout nový směr. Louis sám je proto velkým sympatizantem hnutí Žlutých vest a hlasitým kritikem vlády Emmanuela Macrona.

Louisovo psaní a způsob, jakým nahlíží na svět, jsou ovlivněny myšlením francouzského sociologa Pierra Bourdieua. Ten se zajímal o metody, jimiž společnost vytváří a udržuje nerovnosti. Spojitost s Louisovou tvorbou není náhodná, během svého prvního roku na univerzitě totiž editoval sborník esejů zabývajících se Bourdieuovým dílem. Od Bourdieua přebírá také myšlenku věčně se opakujícího cyklu násilí. Pokud jste celý svůj život vystaveni nikdy nekončící bolesti, je s vámi každou minutu, následuje vás všude, kam se jen hnete, nakonec ji začnete nevyhnutelně vracet ostatním kolem sebe, i když třeba v trochu jiné formě.

Právě ve světě plném chudoby a násilí si Eddy poprvé uvědomí svou odlišnost

Je téměř nemožné se z takového cyklu vymanit.

Není ani prvním, kdo vypráví o chudých vrstvách — vysloužil si přirovnání k Émilu Zolovi a Jeanu Genetovi, dvěma výrazným postavám francouzské literatury. Často je spojován s tvorbou Didiera Eribona. Právě o generaci starší Eribon a jeho kniha *Návrat do Remeše* (česky Tranzit, 2019) jsou v mnohém Louisovým literárním předchůdcem. Podobně jako Louis pochází Eribon z chudých poměrů, píše o své rodině, o sexualitě a snaze utéct pryč. „Přišel jsem za ním po jedné z jeho přednášek. Měl jsem pocit, že jsem díky jeho knize lépe pochopil vlastní život,“ vypráví Louis o svém prvním setkání s Eribonem, který se později s mladším autorem spřátelil, a jak sám vzpomíná, začal mu doporučovat knihy. „Stačilo se o nějaké jen zmínit, a on si ji do příštího týdne načetl.“

To, co Louisovo psaní odlišuje od jeho předchůdců, je především schopnost vykreslit lidské životy s až mrazivým odstupem. Chudobu odmítá přikrášlovat, nechce hrát hru na idylickou „opravdovost“ dělnického života. „Nikdy jsem nesouhlasil s romantickou představou chudoby,“ říká v rozhovoru pro *The Paris Review*. „Jako by politická podpora měla znamenat souhlas se vším, co ti lidé dělají. Nepotřebuju ukazovat, že jsou hodnoty dělnické třídy něčím nedotknutelným, abych se vymezil proti násilí, kterým ve společnosti trpí.“

Říkat věci, o kterých se nemluví

„Nejvíce se dávám všanc, když vyrazuji svoje soukromí,“ napsal kdysi francouzský teoretik Roland Barthes. S podobnou zranitelností pracuje sám Louis: „Často označujeme jako příliš

soukromé právě ty věci, o kterých odmítáme mluvit.“ Svůj vlastní život proto přetvořil v plátno, vykresluje na něm největší problémy a bolístky současného světa. Možná právě proto se jeho jméno tak často objevuje ve výčtech autorů píšících autofikci, literaturu, která si s představou pravdy hraje a snaží se stírat hranici mezi smyšleným a skutečným.

Většina světové autofikce pracuje spíše s konceptuální rovinou, život autora je nástroj ke zkoumání lidského já, vlastní identity. Oproti Sheile Hetiové, Rachel Cuskové nebo Karlu Ověmu Knausgårdovi je však Louisova tvorba až strohá, koncept ho příliš nezajímá, snaží se spíš o literární analýzu společnosti. Louis sám se cítí blíž držitelce Nobelovy ceny za literaturu Světlaně Alexijevičové, podobně jako ona totiž používá skutečná svědectví a snaží se navrátit hlas lidem, kteří o něj byli okradeni.

Po vydání *Skoncovat s Eddym B.* spousta lidí o jeho verzi událostí pochybovala, popisované násilí a bída jim v moderní Francii přišly nemyslitelné. Chtěli vidět důkazy, měl je přesvědčit, že říká pravdu, že si nevymýšlí. Z opačné strany se zase ozývaly hlasy, kterým na pravdě vůbec nezáleželo — v té skutečné literatuře jde přece především o krásu, o fikci. „Tvrdili mi, že jsem jen sepsal, co řekli ostatní, a tím pádem to není umění,“ popisuje Louis odpor části literární komunity ke svým knihám. Sám ale považuje pravdu a pravdivé příběhy v literatuře za důležité. Pokud by z ní zmizely, připravilo by nás to o možnost pokládat si zásadní otázky o světě, v němž žijeme. Literatura, která se už ze své podstaty vysmívá pravdě a chce být pouhou fikcí, podle něj přestává dávat smysl.



Po dějové stránce přitom Louisův první román *Skoncovat s Eddym B.* není až tak jedinečný. Od podobných zpovědí o „útěku“ z chudoby ho odlišuje nikdy neuhýbající pohled. Louis napsal román a zároveň sociologickou sondu. Nebojí se v ní ničeho, je až brutálně objektivní. Jedině tak totiž může vrátit hlas „malým lidem“, o něž se podle jeho matky nikdo nestará.

Skoncovat s Eddym B. sleduje hlavní postavu od jejích deseti let do doby, kdy o šest let později nastupuje na internát. Louis v textu systematicky odhaluje různé formy násilí. „Na dětství nemám jedinou šťastnou vzpomínku,“ ohlašuje Eddy hned v první větě. Smutek jeho světa je všeobjímající. Nejedná se ani tak o svět, v němž by neexistovaly šťastné pocity — jen se v něm štěstí kvůli utrpení nedokáže udržet. „Vše, co se vymyká jeho záběru, vymaže.“

Právě ve světě plném chudoby a násilí si Eddy poprvé uvědomí svou odlišnost. Být gay znamená v očích jeho okolí často i zženštilost, tedy urážku. Být zženštilý znamená narušit přirozený řád, postavit ostatní

muže před jejich vlastní křehkou maskulinitu. Eddy to pochopí, když se ho poprvé dotkne nějaká nadávka — „To seš ty, ta buzna?“ — a dva cizí kluci na něj plivnou. Louis čtenáři předkládá popis plivance, který do Eddyho od toho dne „navždy otiskli jako stigma, značku“.

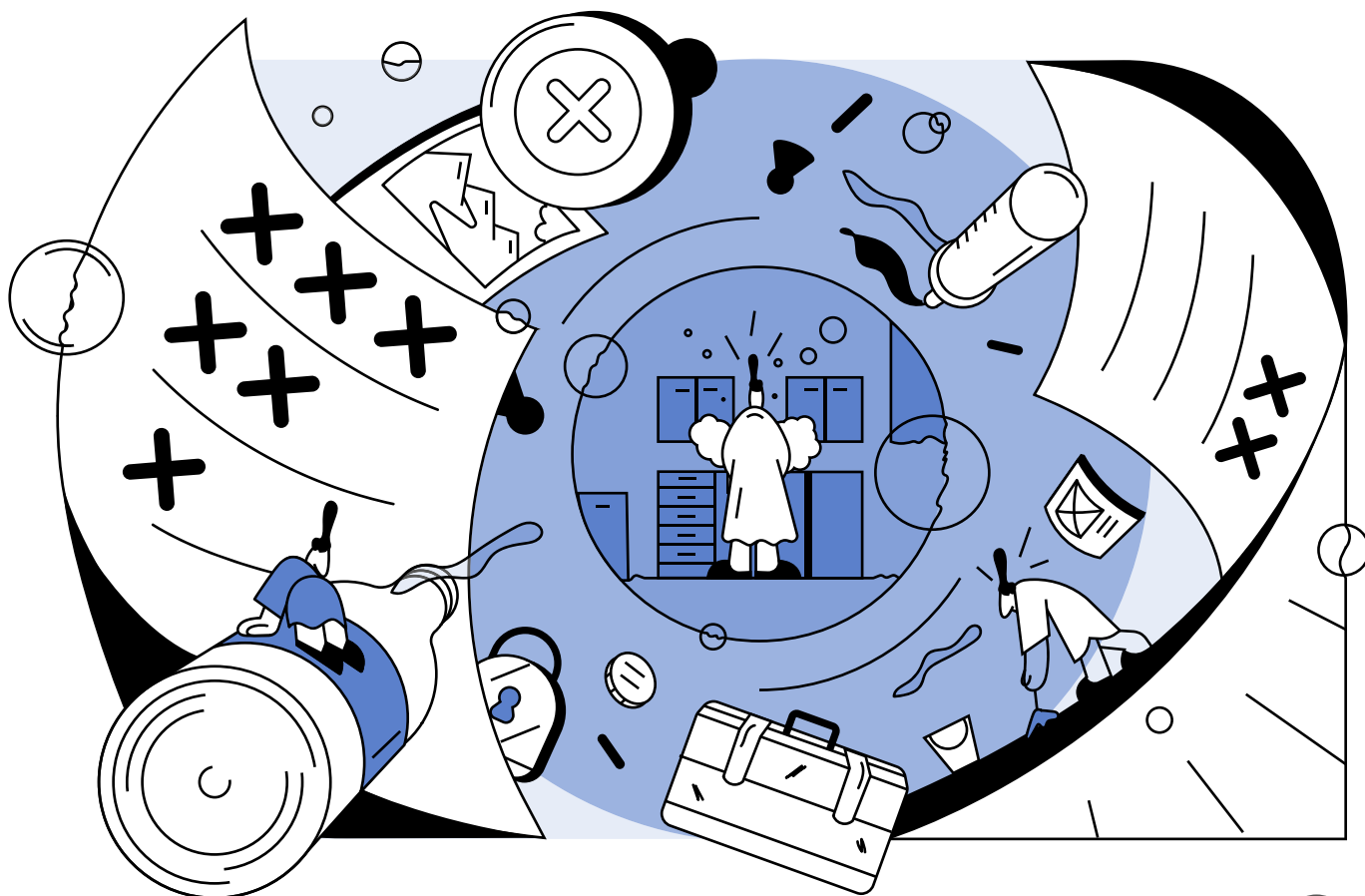
V prostředí chudého venkova znamenají sliny jakýsi křest, jsou posvěcením obdařujícím držitele nevyléčitelnou ránou. Louis se zde vrací ke scéně jednoho ze svých předchůdců a obrací ji naruby. Zatímco Jean Genet v románu *Panna Marie Květná* (1944) popisuje dost podobnou zkušenost, chrchel na vypravěčově těle se v jeho podání podobá okvětním lístkům růže. Louis se oproti Genetovi drží drsného popisu, jak sám prozradil v jednom z rozhovorů, odmítá přetvářet bolest v krásu: „Myslím, že dokážeme vytvářet krásná umělecká díla, aniž bychom nutně vytvářeli estetiku násilí.“

Eddymu vlastní utrpení často znemožňuje pochopit utrpení ostatních. „Nevím, co cítila, když mi říkala takové věci,“ popisuje své pocity, zatímco mu matka vypráví, jak kdysi

dávno na záchodě potratila. Stejná neschopnost se projevuje i později, když popisuje svou matku „ve vleku různých diskursů, a ty promlouvaly skrze ni, že se neustále zmítala mezi hanbou, že nedokončila školu, a hrdostí, že se i přesto, jak říkala, umí s životem poprat a má krásný děti“. Na rozdíl od subjektu vypravěče se postava matky v románu stává spíše sociologickou kategorií. Louis sleduje především Eddyho utrpení, jediné skrze něj dokáže pochopit bolest ostatních.

Zatímco Louis ve své první knize zkoumal možnost útěku od násilí, ve svém druhém románu *Dějiny násilí* (česky Paseka, 2019) naopak hledá jeho původ. Co je na knize obzvláště zajímavé, je uvědomění, že nás vlastní utrpení často uzavírá do klece, nedokážeme kvůli němu vidět okolní svět a všechno mimo nás se stává malým a bezvýznamným.

Dějiny násilí vyprávějí o Louisově traumatické zkušenosti znásilnění a zároveň zkoumají konflikt mezi potřebou zmírnit vlastní bolest a vědomím, že systém spravedlnosti je často jen cestou k dalšímu násilí. V prvních



dnech poté, co byl Louis znásilněn a málem zabit ve svém pařížském bytě kabylským mužem, kterého si pozval domů, se zdálo být jediným východiskem z bolesti psaní. Přestože událost nahlásil na policii, pečlivě vydrhnul, vydezinfikoval a znovu vydrhnul svůj byt, nemohl se zbavit jeho zápachu. Nepomohlo nic, ani když událost několikrát zopakoval na policii. Svůj vlastní příběh nakonec v jejich hlášení nepoznával. „Nepoznal jsem svou vlastní zkušenost, byla zkreslená policejním jazykem — homofobním, rasistickým jazykem. Potřeboval jsem svůj příběh získat zpět.“

Jak ale vyprávět o příběhu, jehož okraje jsou už předem zaobalené do stereotypů a předsudků? Část románu tak vypráví Louis sám a zbytek líčí jeho sestra Clara svému manželovi, zatímco Édouard tajně poslouchá za dveřmi. Clara přebírá příběh v místech, kdy už Édouard nemůže dál, ve skutečnosti však jen opakuje různé nepravdy a ani v jejím vyprávění se Édouard nepoznává. Několikrát ji v duchu opravuje — „takto jsem to neřekl, už ji neposluchej“ —, jeho příběh totiž může patřit jedině jemu.

Potřebujeme pořádnou revoluci

Když v roce 2010 tehdejší předseda ODS Mirek Topolánek prohlásil, že obyčejný Čech, pro kterého Jiří Paroubek dělá politiku, je „vepřo, knedlo, zelo“, většina lidí pochopila, kam jeho urážka míří. Podobně silácké řeči dnes vede také francouzský prezident Emmanuel Macron a jen utvrzuje odtržení politických elit od velké části společnosti. Ve své třetí knize Louis poodhaluje to, jak politici často shlížejí na určité vrstvy obyvatel, vysmívají se jejich utrpení a na takovém smíchu si staví PR pro vlastní voličskou základnu.

V knize *Kdo zabil mého otce* (česky Paseka, 2021) autor sleduje dopady podobného přehlížení. Vrací se k postavě svého otce a na jeho život nahlíží o něco vstřícnějším pohledem než dříve. Ve své prvotině ho vykreslil drsně a nelichotivě, jako otevřeného homofoba a rasistu, čtenář pro něj jen stěží nacházel pochopení. V útlé knize, spíše esejí než románu, se Louis

ohlíží do rodinné historie a ukazuje svého otce v novém světle. Stejně jako v dřívějších textech vzpomíná na stud, když stál před rozzlobeným otcem převlečený za zpěvačku z kapely Aqua a tančil. Tentokrát se ale nezastaví, pro otcův hněv nalézá vysvětlení. „Maskulinita tě odsoudila k chudobě, finanční nouzi. Nenávist k homosexualitě = chudoba.“ Život jeho otce je dějinami utrpení, vyrůstal v alkoholické rodině, byl zlomený prací a pocitem vlastní nedostatečnosti. „Tvůj život dokazuje, že nejsme to, co děláme, že jsme naopak to, co jsme neudělali, protože nám to společnost neumožnila,“ píše Louis a myslí přitom na svazující soudy ostatních i na vlastní stud.

Je to právě společnost, která nás často přesvědčuje, že jsme si všichni rovni, že máme v životech stejné šance a možnosti. Každý neúspěch je naše vlastní chyba a tvrdit opak znamená jen ublíženě kňourat, je to známka slabosti. A tak jsou prý Louisovy knihy často příliš depresivní a surové; jeho snaha poukazovat na společenské nerovnosti je křikem poražených. V knize *Kdo zabil mého otce* Louis ukazuje takové představy jako pouhou lež, často se totiž navzdory vlastní snaze odrazit se ode dna motáme v bludišti, které kolem nás vystavěli ostatní.

V poslední části knihy se Louisovy osobní vzpomínky přetaví v drtivé obvinění. Jmenovitě vyvolává všechny, kdo se na smrti jeho otce skutečně podíleli: „Hollande, Valls, El Khomri, Hirsch, Sarkozy, Macron, Bertrand, Chirac. Příběh tvého utrpení nese jména. Příběh tvého života je příběhem těchto lidí, kteří se na tobě vystřídali, aby tě udolali.“ O jménech vrahů navíc není pochyb, i proto v názvu knihy chybí otazník.

Ani v novějších knihách se Louis neodvrací od vlastního života. Podobně jako v *Kdo zabil mého otce* i v další krátké próze *Boje a proměny jedné ženy* (česky vyjde v dubnu 2022) se Louis věnuje vlastní rodině. Ve své čtvrté knize čtenářům předkládá příběh vlastní matky a poprvé nabízí také naději. Strávila sice celý život v nouzi, ve svých pětácti letech se však změnila a probíjela se na svobodu. Louis v posledních

knihách našel novou schopnost empatie, pořád sice popisuje násilí a utrpení, nejde mu však o odsouzení násilníků, místo toho chce dohledat příčinu jejich bolesti.

V *Bojích a proměnách jedné ženy* se mísí napětí, vztek, stud a především křehkost, s níž popisuje matčin život. Svě rodiče vykresluje jako skutečné a chybné bytosti, s vlastními nenaplněnými sny, v jejichž cestě stála společnost a chudoba. Nebojí se ukázat ani krutost dětí vůči rodičům a znovu zkoumá propast mezi matkou a synem prohloubenou poté, co se Édouard stal slavným.

Zatím poslední Louisova kniha, román *Changer: méthode* (Změna: metoda) je o něco ambicióznější než poslední dva krátké eseje. Louis se v románu vrací ke starým vzpomínkám, dohledává všechny okamžiky, díky nimž se změnil v člověka, kterým je dnes. Popisuje, jak si po příchodu do Paříže před zrcadlem zkoušel různé úsměvy a gesta, aby zapadl do nové společnosti. Vyjmenovává klíčové momenty svého života, vykresluje společenské situace, předsudky, které si s sebou nesl ještě dlouho po odchodu z Hallencourtu. Ať už totiž v životě dojdeme kamkoli, vždycky s námi zůstane kus toho, čím jsme si prošli. Co nás pak ale dělá tím, kým skutečně jsme? Louis ukazuje, že pro naši budoucnost je původ stejně důležitý jako náhodná a revoluční změna.

Často se říká, že by se literatura měla držet co nejdál od politiky. Pro autory, kterých se politické změny celý život nijak výrazně nedotkly, je literatura především krásná. Sám Louis přitom moc dobře ví, že pokud jste chudí, pocítíte i tu sebemenší změnu jako úplně první. „Pokud vláda provedla nějakou reformu — třeba zvýšila dávky —, pocítili jsme to v žaludku,“ vzpomíná Louis. „Snažím se na to nezapomenout. Politika pro mě není otázkou slov, je to záležitost masa.“ Možná i tentokrát by mu na to jeho otec odpověděl stejně jako v závěru knihy *Kdo zabil mého otce*: „Dobře děláš. Dobře děláš, myslím, že potřebujeme nějakou pořádnou revoluci.“

Autor je básník a publicista.







Boje a proměny jedné ženy

Édouard Louis



Ten rok, kdy chtěla jet na dovolenou — vešla do kuchyně a řekla nám, že už je rozhodnutá. Pojedeme. Vzpomínala na své pobyty na horách, v dětství, když ji lékaři kvůli vážnému astmatu posílali do Francouzského středohoří. Byl jsem s otcem, díval jsem se vedle něj na televizi a ona prohlásila: Pojedeme na hory. Otec se zasmál. Dál sledoval pořad a utrousil: Co to je zase za nápad.

Předchozího dne byla za sociální pracovnící. Ta ji vysvětlila, že existují státní podpůrné programy pro rodiny, jako je ta naše, rodiny, které nemají peníze na dovolenou, a ona začala doufat.

Od té doby často chodila do nízké budovy, kde sídlil sociální odbor, nedaleko slévárny, za kterou už byla jen pole. Vracela se se štosy papírů pod paží, různými potvrzeními, dokumenty ještě teplými z tiskárny a s energií, kterou jsem u ní, v jejím těle ani ve tváři, nikdy dřív neviděl.

Pokaždé dala dokumenty na stůl, rozložila je a ukazovala je otcí, ale ten se ani neotočil od televize. Odpověděl, že ho to nezajímá, a ona tam tak zůstala, bez hnutí.

Obrátila se ke mně, ale ani já ji neposlouchal, nevím proč, snad proto, že jsem nevědomky napodoboval otce, možná proto, že mě líčení administrativních postupů nudilo.

Otec se jí dál posmíval, ale ona se nevzdávala. Vidál jsem ji často i několikrát denně vyrazet směrem k vesnickému obchodu, kde používala kopírku stojící u pokladny.

Chtěla po otcí nějaké úřední dokumenty, které předchozího roku jednou všechny vytřídil a uložil, ale říkal jí, že už neví, kam je dal. Na tváři se mu při tom rýsoval krutý úsměv.

Čekala. Počkala, až půjde do baru, a pak prohledala zásuvky. Nestačilo jí je otevřít, celé je vytáhla z komody a položila je na zem. Sedla si na dlaždice a vytahovala hromádky papírů jednu po druhé, telefonovala, nechávala vzkazy na záznamnících, volala znovu, když se jí neozvali, vyrážela zase ven, vyplňovala další formuláře, až nám jednoho dne řekla, že je vše zařízeno, že to dokázala, její věta překryla hluk televize: Příští léto pojedeme na dovolenou. Usmívala se. *(Tvůj obličej se náhle tak rozjasnil.)* Otec prohlásil, že s námi nepojede, že je radši *ve svym*, ale nic z toho, co říkal, ji v tuto chvíli nemohlo zasáhnout, teď jím pohrdala, protože nad ním zvítězila. Ve složce měla fotky horského městečka, kam jsem s ní měl jet, i fotky ubytování a celé měsíce před odjezdem si je každý den prohlížela, ráno, večer před spaním, stokrát. V ten den, kdy nám oznámila tu novinu, to, že určitě pojedeme, mi pošeptala, aby ji otec neslyšel. Konečně budu šťastná.

Říkali mi, že literatura se nikdy nemá snažit vysvětlovat, že má jen znázorňovat skutečnost, a já píšu, abych vysvětlil a pochopil život.

Říkali mi, že literatura se nikdy nemá opakovat, a já chci psát znovu a pořád jen tentýž příběh, vracet se k němu, dokud skrze něj nepůjdu zahlédnout útržky pravdy, *hloubit v něm jednu díru za druhou, dokud to, co se skrývá za ním, nezačne prosakovat.*

Říkali mi, že literatura nikdy nemá vystavovat na odiv city, a já píšu jen proto, abych dal průchod citům, které tělo nedovede vyjádřit.

Říkali mi, že literatura se nikdy nemá podobat politickému manifestu, a já už si brousím každou větu, jako bych brousil ostří nože.

Protože teď už to vím: oni tu takzvanou literaturu vystavěli proti životům a tělům jako to její. Protože teď už vím, že psát o ní a o jejím životě znamená psát proti literatuře.

Narodila se na předměstí velkého města v severní Francii. Její matka nepracovala, adoptivní otec byl dělník v továrně. Byla hrdá, že na rozdíl od svého otce nevyrostla na venkově: „To proto se vyjadřuju líp než on.“

Snažím se vzpomínat: otec jí zemřel, když jí bylo deset. Byla to nehoda, často o ní mluvila. Zůstal jí po něm dopis o necelých dvaceti řádcích, který jí napsal na nemocničním lůžku, když už věděl, že zemře. Občas, jednou nebo dvakrát ročně, ten pečlivě poskládaný dopis, vložený do zažloutlé obálky, otevřela a přečetla si ho, vsedě na kraji postele. Díval jsem se na ni pootevřenými dveřmi a snažil se pochopit, co prožívá.

Nemám, co jiného bych o jejím dětství řekl, nic než to dělnické prostředí a tu ztrátu otce.

Její matka — moje babička — byla nenápadná, plachá, upozaděná osoba — přesně jak se od ženy očekávalo. Mluvila tiše, vařila a uklízela, po jídle se vždycky vytratila a umývala nádobí, zatímco muži pokračovali v hovoru a dolévali si víno. Narodila se ve třicátých letech a ve svých šesti nebo sedmi musela opustit severní Francii, kde žila, kvůli bombardování během druhé světové války. Za těch okolností se nemohla naučit číst a to zpoždění dohnala vlastními silami později. Žila skromný život, vychovala čtyři děti, mou matku a její sourozence, manžel jí zemřel mladý, ale nešťastná nebyla. Když jsem k ní jezdil o prázdninách a trávil u ní pár dní, říkala mi o mé matce: „Trápí mě, když vidím svou dceru tolik trpět. Nikdy bych si nemyslela, že tvoje máma takhle dopadne.“

Matčin příběh začíná snem: měla se stát kuchařkou. Nepochybně tím jen navazovala na realitu, která ji obklopovala: ženy odjakživa vařily a obsluhovaly ostatní.

V šestnácti se zapsala na místní hotelovou školu, ale o rok později musela studium přerušit: byla těhotná, měla porodit svého staršího bratra, z něhož se brzy stane alkoholik a násilník, věčně pendlující mezi policejní služebnou a soudem, buď proto, že zbil svou ženu, anebo proto, že podpálil autobusovou zastávku nebo lavičky na vesnickém fotbalovém hřišti, ještě se k tomu vrátím. Otec dítěte, instalatér, s nímž se seznámila o několik měsíců dřív, chtěl, aby si dítě nechala. Vzali se, aby se neřeklo, sestěhovali se, on pracoval, ona byla už v osmnácti „matka v domácnosti“, jak sama říkala. Snad by mohla doufat, že se ke svým snům a svému mládí vrátí o něco později, ale ani ne dva roky po prvním porodu jí lékaři oznámili, že je těhotná podruhé, a ona přivedla na svět druhé dítě, mou starší sestru. Ve dvaceti měla dvě děti, žádné vzdělání a manžela, kterého už teď, po několika letech společného života, nesnášela.

Vracel se domů uprostřed noci, opilý. Nevěděla, kde tráví večery, a tak se hádali. Když mi o tom po více než



dvaceti letech vyprávěla, vysvětlovala mi: Byla jsem silnější než on, nic jsem si nenechala líbit. Ale byl to houby život. Byla jsem unavená. Unavovalo mě žít v situaci, kdy musím být pořád ve střehu, pořád nachystaná se bránit.

Nesnášela ho, ale zůstala s ním, kvůli svým dvěma dětem, pro ně. Říkala mi, že nechtěla, aby vyrůstaly bez otce, že „jim to nechtěla udělat“. A pokaždé dodala: Dyť já bych klidně odešla, jenže kam?

Jenže po dalších dvou nebo třech letech společného života už to nevydržela. Pochopila, že spí s jinými ženami, že jí lže. Pil čím dál víc. Některé dny — jako o několik let později jeho syn, můj bratr, v jakési přesné životní repetici — byl opilý, už když v sedm nebo osm hodin ráno vstával do práce, ještě než se napil, alkohol už z jeho těla nevypřichával, a tak od něj odešla.

Nastěhovala se ke své sestře, do věžáku s regulovaným nájemným na periferii malého průmyslového města, poblíž supermarketů nahuštěných jeden na druhý a obrovských zahradnictví. Bylo jí dvacet tři, měla dvě děti, žádný domov, kde by mohla žít, neměla práci, řidičák ani nikoho, kdo by jí pomohl. Jediný sen, který jí ještě zbyl, jediný možný sen někoho v její situaci bylo vrátit se zpátky, Vrátit Čas. Bylo to pouhých několik let po jejím fotografickém autoportrétu.

Proč mám dojem, že píšu něco smutného, když jsem si dal za cíl vyprávět příběh o nově nabyté svobodě?

Rok 2000 nebo možná 2001 — vzpomínky na noční hlasy; toho večera to přehnala s pitím. Skoro nikdy se to nestávalo, ve vsi byly role předem dané: muži pili a ženy se manželům snažily v pití zabránit. Ale ona občas večer na pravidla zapomněla. Chtěla se bavit a požádala otce, aby

jí, až si půjde pro pastis, koupil likér s příchutí liči, nápoj, který se jmenoval Soho. Protože nebyla zvyklá, rychle se opila, a jen co alkohol začal působit, opakovala se pokaždé stejná scéna: zamířila k velké dřevěné komodě, kde stál DVD přehrávač, a vložila do něj disk, jediný, který vlastnila, kompilaci kapely Scorpions.

Přestože jindy hudbu neposlouchala, začala si pískat a prozpěvovat. To je písnička mého mládí, usmívala se.

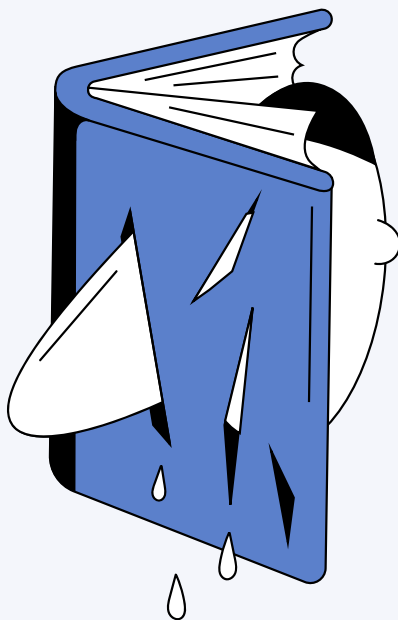
Nechápal jsem proč, ale rozčílovalo mě vidět ji šťastnou, nesnášel jsem ten úsměv na její tváři, její náhlou zasněnost, její spokojený klid.

Ten výjev se za mého dětství opakoval čtyřikrát nebo pětikrát ve skoro totožné podobě. Jednou v noci, kolem jedné hodiny ráno, jsem spal v pokoji vedle obývacího, kde něco slavila s otcem a sousedy, a písnička začala hrát, vzbudila mě. Vstal jsem a s očima ještě zpola zavřenými, sucho v ústech, jsem se došoural do místnosti, kde byla matka s ostatními, spatřil jsem tu uvolněnost v její tváři a zařval jsem: Vypni tu písničku! Ale tentokrát to nepřešla jako jindy. Oči se jí naplnily slzami hněvu, vypnula hudbu a rozkřičela se: To mě doprdele nenecháte být šťastná aspoň jednou v tom mym posraném životě?!!!! Proč jako nemám právo být šťastná???

Všichni dospělí kolem nás ztichli. Dokonce ani otec nevěděl, jak reagovat. Cítil jsem, jak mi tělem projel ledový chlad, ale neomluvil jsem se. Vrátil jsem se do svého pokoje a natáhl se na postel.

Byl jsem už tak zvyklý vidět ji doma nešťastnou, že mi štěstí v její tváři připadalo jako něco pohoršujícího, podvod, lež, kterou je třeba co nejrychleji odhalit.

Z francouzštiny přeložila Sára Vybíralová.
Kniha *Boje a proměny jedné ženy* vychází v dubnu v nakladatelství Paseka.



Louis má spíš předchůdce než následovníky

Ptal se Zdeněk Staszek

S překladatelkou Sárrou Vybíralovou o zrání Édouarda Louise, emocích a francouzské scéně

Překládáte čtvrtou Louisovu knihu, s každou se přitom noříme hlouběji do jeho vzpomínek, zkušeností a emocí. Dá se asi říct, že jej znáte důvěrně. Jaký máte vztah k Édouardu Louisovi jako osobnosti? Édouard Louis je nejen literární, ale i mediální superstar a je sympatické, že tenhle svůj potenciál využívá aktivisticky. Občas se úplně neztotožňuji s některými na můj vkus příliš paušalizujícími výroky na adresu státních institucí, státu jako takového, justice... nebo mě třeba trochu popuzuje jejich tón, který vnímám jako moralizující. Já ale Louise čtu spíš prostřednictvím jeho literárních textů než prizmatem mediálních kauz a sociálních sítí a v nich je mi velmi blízký. Tam nikdy nemoralizuje a nikdy nesoudí. Blízká a sympatická je mi na jeho psaní snaha o pravdivost — nejen vůči druhým, ale i, možná především, vůči sobě samému — a o pojetí pravdy jako něčeho, čeho je třeba se teprve dobrat, oč je třeba usilovat a co není jednostranné.

Dotklo se vás nějak Louisovo dílo? Emočně, zkušenostně... Samozřejmě! Kdyby to tak nebylo, možná bych dnes Louise nepřekládala. Dokonce bych řekla, že mě jeho dílo oslovuje mnohem víc na emoční než na racionální úrovni. Stejně jako spousta dalších čtenářů poznávám v některých jeho zkušenostech, v situacích, které popisuje, své vlastní, přestože objektivně nás mnoho nespojuje. Myslím, že je to proto, že nějakou formu vyčlenění z kolektivu daného jinakostí nebo neschopností dostát určitým hodnotám, společenským očekáváním nás zažilo mnoho. On ale

dovede emoci okamžiku výborně přenést i tam, kde zkušenost nesdílíme, a to je nepochybně jedním z důvodů jeho úspěchu.

Když se obrátíme k Louisovi--spisovateli, vidíte u něj nějaký literární a stylový vývoj? Už to dávno není žádný nováček.

Už jeho debut byl vyspělý, přesvědčivá, stylově vybroušená knížka, bylo by to zjevení, i kdyby mu bylo o mnoho víc než dvaadvacet. V následujících knihách si dovoluje experimentálnější formu, více cituje, do *Dějin násilí* třeba vkládá úvahu o Faulknerově románu *Svatyně*. Obě knížky věnované rodičům, *Kdo zabil mého otce* a *Boje a proměny jedné ženy*, mají rozsah, ale ne podobu klasické novely, jsou to v podstatě takové sebrané poznámky, ze kterých děj spíš vysvítá. Zároveň mi připadá, že v těchto dvou textech je kladen menší důraz na kontrast mezi stylistickými rovinami pásma vypravěče a přímých řečí, který byl zásadní komponentou ve *Skoncovat s Eddym B.*

Louisova tvorba rezonuje i díky vtažení periferních hlasů do jinak středostavovské a elitářské politické a mediální scény. Jak na to v době vydání debutu *Skoncovat s Eddym B.* zareagoval francouzský literární establishment? Vyvinula se v tomto ohledu nějak francouzská scéna? Nevím, jestli jde skutečně o hlasy, jestli jim Édouard Louis „dává slovo“. Ve scénicky pojatém úvodu ke knize *Kdo zabil mého otce* Louis dokonce stylizuje otce jako kohosi, kdo promluvit nemůže; uvědomuje si, že o prostředí, ve kterém vyrostl, promlouvá nyní již zvnějšku, že ti, o nichž vypráví, jsou bezbranní nejen vůči moci politiky, ale i vzdělanosti a literatury. Vydání Louisova debutu mu kromě smršť kladných ohlasů přineslo i nechtěnou bulvární pozornost některých médií, která ho obviňovala ze zraedy a očerňování vlastní rodiny. Tehdy se za něj postavili etablovaní autoři, mimo jiné Didier Eribon a Annie Ernauxová, kteří jsou Louisovými vzory.

Francouzskou literární scénu v jejím celku se neodvažuji hodnotit, ale nemyslím si, že by Louis byl zakladatelem nějaké vlny, má spíš

literární předchůdce — mimo jiné oba výše zmíněné — než „následovníky“, ani někým, kdo píše o lidových vrstvách, či „třídním přeběhlíkem“ vyprávějícím svou zkušenost. Není to ale tak, že by všichni ostatní francouzští spisovatelé byli měšťáci píšící o měšťácích pro měšťáky, život marginalizovaných vrstev zobrazuje tradičně třeba „literatura z předměstí“ spojená s autory z přistěhovaleckých rodin, ale je pravda, že ne vždy se jí dostává takové společenské pozornosti.

Dílo Édouarda Louise je jedno

z těch, u nichž se jen těžko bránit srovnávání s Českem. Má tuzemská periferie, dělnická třída svůj hlas?

Tedy pokud se nebavíme o SPD...

Na poli literatury u nás srovnatelný hlas nevidím, když už se tu vyskytne fikční dílo, které tematizuje život lidí ze sociálně znevýhodněných vrstev — napadá mě namátkou *Národní třída* Jaroslava Rudiše nebo třeba seriál *Most* —, spíš si z nich utahuje, než že by přicházelo s nějakou obžalobou. Určitou paralelu bych možná viděla v jistém proudu tuzemské žurnalistiky. Třeba projekt Apoleny Rychlíkové a Sašy Uhlové *Hrdinové kapitalistické práce* je — mimo jiné — pokusem dostat se do kůže těch, kterých se obvykle nikdo nezastane. Samozřejmě to srovnání pokulhává, téma a celkové vyznění je jiné, jen tu sociální citlivost mají společnou.



Foto Pavel Hrdlička



O autofikci, pravdě a žánru

K pozadí jednoho fenoménu



Zuzana Fonioková

Tvorbu Édouarda Louise můžeme chápat jako projev proměn dvou literárních forem — autobiografie a románu — a jejich interakce. Jeho díla se zařazují do širšího proudu současné literární produkce souhrnně označované jako autofikce. Tento termín však mnohdy vnáší do kritických a literárních debat více zmatku než užitku.



Autobiografie byla dlouho považována za literaturu faktu, která může sloužit jako neproblematický zdroj informací o minulosti. V druhé polovině dvacátého století se vnímání autobiografie začalo výrazně přetvářet a autobiografie začala být zkoumána jako literární žánr s historicky se proměňujícími konvencemi. Poststrukturalismus a postmoderna potom zpochybnilly představu jazyka jako transparentního nástroje reprezentace, kterým lze adekvátně popsat předem existující skutečnost. Rozšíření myšlenek psychoanalýzy spolu s novými poznatky kognitivní psychologie a neurovědy zase vnesly do hry problematiku subjektivního vnímání a nespolehlivé paměti: minulost vždy konstruuje z přítomnosti, vzpomínky se přizpůsobují současným potřebám a přesvědčením vzpomínajícího.

Názor, že autobiografická vyprávění by měla poskytovat objektivní záznam života autorů, tak vystřídal pojetí autobiografické pravdy jako nevyhnutelně subjektivní. Autobiografie zprostředkovává autorovy vzpomínky a interpretace, které podléhají nejruznějším zkreslením a nepřesnostem, ale také jsou ovlivněny kulturně sdílenými vzory vzpomínání a vyprávění o sobě a vlastním životě — a samy mohou tyto vzory spoluutvářet. Feministické a postkoloniální přístupy pak upozornily na ideologické pozadí autobiografie jako kulturní instituce, která odráží, buduje a pomáhá udržovat normativní představy o tom, co je to hodnotný život a jakým způsobem je vhodné o lidech a o životech psát. Přispěly tak k rozvolnění konvencí, které tradičně musely být dodrženy, aby dílo bylo považováno za autobiografii.

Vyprávění o sobě, ať už v psané, nebo ústní podobě, je vždy formováno dobovými představami o lidské identitě. K proměnám autobiografického psaní i teoretického uvažování o něm přispělo i změněné vnímání subjektu, který opět pod vlivem poststrukturalistických teorií zhruba od sedmdesátých let minulého století přestává být pojímán jako stabilní a autonomní celek existující mimo jazyk. Prosazuje se představa subjektu fragmentovaného, neustále se proměňujícího,

utvářeného jazykem a vyprávěním. Navzdory rozšíření a zřejmě i intuitivní představě, že autobiografie popisuje předem zformovaný subjekt, panuje mezi teoretiky autobiografie (například Paul John Eakin, Sidonie Smithová, Julia Watsonová nebo Martina Wagner-Egelhaafová) v současnosti konsenzus, že prezentované autobiografické Já je utvářeno až samotným vyprávěním, vzniká s textem. Autobiografické vyprávění tak neztvárňuje hotové Já, ale spíše proces sebeobjevování a sebevytváření. Mnozí autoři autobiografií proto aktivní formování vlastní minulosti a sebe sama v textu explicitně komentují. Mohou však na tyto procesy upozorňovat rovněž použitými vyprávěcími strategiemi, jak činí mnohé inovativní autobiografie a autofikce.

Matoucí hybrid

Všechny výše nastíněné skutečnosti se podílely na odklonu od žánru autobiografie v jeho tradiční podobě k šířeji pojímanému psaní o sobě a rozmanitosti jeho forem. V autobiografických studiích se prosadil zastřešující pojem „psaní o životě“ (*life writing*) či ještě širší označení „vyprávění o životě“ (*life narratives*), které zahrnuje autobiografická sdělení pomocí jiných médií než klasického textu. Někdy se mluví též úžeji o „psaní o vlastním životě“ (*self-life writing*), oba obecnější pojmy však zohledňují i to, že psaní o sobě samém se leckdy prolíná s psaním o druhých a že někdy lze jen obtížně rozlišit biografické vyprávění od autobiografického (explicitněji na tento fakt poukazuje lomítko u dalšího v současnosti užívaného termínu: „auto/biografie“). Slavný příklad takového prolínání představuje auto/biografický knižní komiks *Maus* Arta

Spiegelmana, zřetelnou ukázkou ovšem najdeme i v Louisových textech.

S těmito posuny souvisí rovněž vznik — či spíše pojmenování — fenoménu autofikce. Tento neologismus vypustil do světa francouzský spisovatel a literární vědec Serge Doubrovsky, když jím v roce 1977 označil svou prózu *Fils* (Syn/Vlákna). Kniha nese podtitul „román“, ale podle autora se jedná o „fikci striktně reálných událostí a faktů“. V tomto původním pojetí u autofikce nejde o fabulaci o sobě samém, jak možná termín naznačuje, nýbrž o oproštění se od konvencí žánru autobiografie, jako je lineární retrospektivní vyprávění, většinou začínající dětstvím a směřující k současnosti. Asociativnost a opuštění iluze kopírování skutečnosti měly autorovi dopomoci naopak k pravdivější výpovědi, kdy se pisatel oprostí od vlastních představ o sobě samém, nechává sebe sama vykryštalizovat z textu a dovolí vyplout na povrch třeba i potlačené vzpomínky. U zrodu autofikce tak stála kritika tradiční autobiografie, její nerealistické pozice coby domnělého zrcadla reality a neadekvátnosti její obvyklé formy pro zobrazení subjektu a jeho života. Doubrovsky svůj text zarámoval jako román i proto, že právo publikovat autobiografie podle něj bylo vyhrazeno významným osobnostem, u kterých zároveň čtenáři bedlivěji sledují, zda se neodchylují od známých biografických informací. Ve Francii se nové označení rychle ujalo — se svými texty se k němu hlásila řada autorů, ale rozvíjela se i teorie autofikce a fenoménu byly věnovány velké konference.

Termín autofikce se po čase od svého stvořitele a jeho francouzského kontextu odpoutal. V současnosti je jím v mnoha jazycích a kulturách označována široká škála rozličných textů a literárním světem

**Vyprávění o sobě
je vždy formováno
dobovými představami
o lidské identitě**



koluje celá řada různých definic. Jednou z opětovaně vznášených otázek je, do jaké míry je autofikce fikce. Tedy: jde o fikční díla, která nezávazně zapracovávají autobiografický obsah, nebo o nefikční texty, jež si vypůjčují postupy spojené s beletristickými žánry, které mají autorovi pomoci lépe vyjádřit pravdu — byť nutně subjektivní — o sobě samém? Nebo snad trochu od každého? Často se o autofikci mluví jako o hybridním žánru, který stojí na pomezí fikce a literatury faktu. Dílo nám předkládá nejednoznačné instrukce, jak je číst, nutí nás váhat mezi fikčním a referenčním čtením, případně vyzývá, abychom se vzdali nutkání fikci a fakta odlišit. Pokud bychom se přiklonili jen k jednomu způsobu čtení, nebude to k adekvátní interpretaci stačit. Touto „mezni“ pozicí autofikce dráždí některé čtenáře a literární vědce, kteří se drží přesvědčení, že text je buď fikční, nebo faktuální, nikdy ne obojí. Můžeme ji však také brát jako podnět k rozšíření svých dosavadních rámců.

Možnosti psaní. A čtení

Ovšem i pokud možnost hybridity přijmeme, zůstává rozrůzněnost děl označovaných jako autofikce. Výrazně se liší míra odklonu od zobrazení skutečných událostí tak, jak si je autor pamatuje, směrem k symboličtějšímu ztvárnění své osoby pomocí (vědomě) vymyšleného příběhu nebo jeho prvků. Na jedné straně spektra stojí texty, které čtenáři nedávají důvod pochybovat o autobiografickém obsahu, ale díky použitým literárním postupům působí jako moderní román. Mezery v paměti mohou být vyplněny imagínací, líčení událostí tudíž mohou být velmi detailní (do extrému v tomto směru zachází Karl Ove Knausgård), ale v zásadě jde o více či méně nekonvenční autobiografie, jež mohou využívat například zpřeházené chronologie, fragmentace, stupňovaného napětí nebo experimentů s gramatickými osobami a perspektivou vyprávění (jako Louis v *Dějinách násilí* a *Kdo zabil mého otce*, ale — mezi mnoha dalšími — také další současná francouzská autorka Annie Ernauxová, jež mimochodem odmítá řazení svých děl mezi autofikce a trvá

na jejich faktualitě). Na opačném pólu najdeme silně fikcionalizovaná vyprávění o osobě autora a jeho životě, jako jsou *Příběhy z temné komory* (2008) Güntera Grasse či *Zráni* (2009) Johna Maxwella Coetzeeho; někteří považují za autofikce dokonce i ostentativní fabulace typu románů *Lunar Park* (Lunární park, 2005) Breta Eastona Ellise nebo *Mapa a území* (2010) Michela Houellebecqa. Někde uprostřed na pomyslné ose se nachází například slavné *Srdceryvné dílo ohromujícího génia* (2000) Davea Eggerse, kde se autobiografický materiál mísí s očividně i méně zjevně vymyšlenými složkami příběhu nebo je přetvářen postmoderními postupy, přičemž text sám v hojných sebereflexivních momentech upozorňuje na vlastní umělost. Na podobných principech funguje i příklad českého autofikčního psaní, próza Jana Němce *Možnosti milostného románu* (2019).

Má tedy vůbec význam s termínem autofikce pracovat, když se může vztahovat k tak rozmanitým dílům? Navíc jsou stejná díla někdy nazývána autofikcemi, jindy autobiografiemi, pak zase romány. Z řad spisovatelů (včetně některých, jejichž díla jsou takto označována, jako jsou Chris Krausová a Sheila Hetiová) i literárních teoretiků a kritiků zaznívají kritické hlasy prohlašující autofikci za zbytečný pojem, módní výraz s nejasným obsahem, dublování pojmu autobiografický román, případně vznešenější název pro prózu označované zejména v americkém prostředí jako *memoir*, mezi nimiž se vedle kvalitních děl vyskytují i texty s pramalými literárními ambicemi. Jiní naopak v neukotvenosti konceptu, pokračujícím vývoji a rozšiřování jeho uplatnění i neutuchající kritické debatě o něm spatřují známku jeho potenciálu.

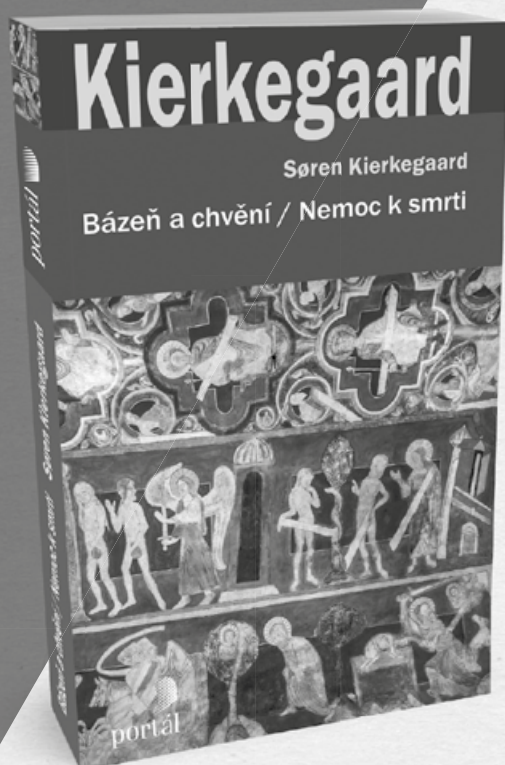
Cestu ven z labyrintu možná najdeme, když se oprostíme od pojmání autofikce jako žánru. Můžeme se na ni dívat spíše jako na způsob psaní (a čtení) nebo rétorickou strategii využívanou napříč žánry a médii, a to v různé míře. V mnoha projevech autofikční tvorby lze pořád rozeznat dialog s tradičními formami autobiografického psaní (zdůrazňovaný Doubrovským, ale ve stejném období

praktikovaný rovněž autory mimo okruh hlásící se k autofikci, například Rolandem Barthesem nebo Nathalie Sarrautovou). Jiní autoři možná autofikční mód využívají spíše se záměrem ozvláštnit žánr románu. Naplnění románové formy přiznané autobiografickým obsahem může být způsobem estetické inovace a posouváním jeho hranic. Již zmíněný Knausgård v *Mém boji* mluví o pokusu „porazit fikci fikcí“, nahradit pocítovanou vyčpělost současné beletrie „fikcí“ vzpomínek. V anglofonním prostředí v posledním desetiletí zarezonovala mimo jiné románová trilogie Rachel Cuskové *Outline* (Obrysy, 2015), *Transit* (2017) a *Kudos* (Bravo, 2018), kde portrét vypravěčky (její „obrys“) vyvstává téměř výhradně z vyslechnutých příběhů druhých a jejich reakcí na ně, próza Chris Krausové *I Love Dick* (původně publikována 1997, popularitu ovšem získala o dvacet let později, o čemž svědčí i český překlad z roku 2018), v níž se osobní vyprávění střídá s dopisy (mnohé z nich napsané spolu s tehdejšími manželem autorky) a dlouhými esejistickými pasážemi, či *Crudo* (2017) Olivie Laingové, které zprostředkovává (středostavovskou) žitou realitu v době politických překvapení roku 2016 a mísí autorčin život s životem a dílem zesnulé spisovatelky Kathy Ackerové.

Poslední dvě jmenovaná díla exemplifikují také současnou tendenci autofikční literatury k politické angažovanosti: kupříkladu román *10:04* (2014) Bena Lernerů nenásilně, ale působivě upozorňuje na hrozby spojené s klimatickou změnou a s všudypřítomnou komodifikací. A sociální angažovanost patří rovněž k výrazným rysům právě děl Édouarda Louise, kde se v ohnisku textu nenachází ani tak subjekt vypravěče, jako spíš jeho politický kontext. Louisovy texty dále ilustrují, že beletristické prostředky mohou velmi dobře zprostředkovat faktuální výpověď a posloužit při snaze přiblížit se „pravdě“. Možná se tedy v jejich globálním úspěchu završuje pomyslný vývoj vztahu autobiografie a románu — první opouští autora, druhé se loučí s vymyšlenými světy.

Autorka je literární vědkyně.





SØREN KIERKEGAARD

BÁZEŇ A CHVĚNÍ / NEMOC K SMRTI

Překlad a doslov
Marie Mikulová-Thulstrupová

V knize *Bázeň a chvění* se autor snaží pochopit úzkost, jakou musel cítit Abraham, když ho Bůh vyzval, aby obětoval svého syna Izáka. Název *Nemoc k smrti* odkazuje na příběh vzkříšeného Lazara. Autor rozebírá různé podoby zoufalství, které se vztahují k tomu, jak člověk dokáže přijmout vlastní konečnost či nekonečnost. Oba spisy vznikly ve čtyřicátých letech 19. století a dodnes zůstávají významné jak v rámci autorova díla, tak v kontextu existencialistické filozofie a psychologie.

BROŽ., 296 S., 475 Kč

obchod.portal.cz



tvar



**MĚJTE
VŽDY
DOMA!**

předplatné Tvaru

www.itvar.cz/predplatne



**DO
KAŽDÉ
DOMÁCNOSTI**



Richard Procházka, *Řím z Kolosea*, 2006



Richard Procházka, *Bítov*, 2008



Domněnka

jen domněnka
šílenství je podobné vedru
chceš si svléknout kůži a nemůžeš
snažíš se to přespat a neusínáš
ani nejlepší místo pro přechání neexistuje

bojovat nebo znehybnit se
pokaždě se rozhoduješ jinak

a je to úplně jedno
počasí o člověku nic neví

První komár sezóny

Když vzít svetr a obléknout na polštář
a vzít ještě jeden a obléknout shora
akurátně protáhnout rukáv v rukáv
a shora ještě jeden
a shora ještě
a povrch — nejoblíbenější, nejměkčí můj svetr —
kterému přilehnu na břicho a uklidním se.

Ach, rozlil jsi víno na sebe, miláčku?
Na všechny moje svetry.
Sundám jeden za druhým zpátky,
červený flek menší se s každou vrstvou
a dolů — už drobná tečka na polštáři,
jak od krve po zabitém komárovi.

Eva Klíčová



Kateřina Nedbálková
*Tichá dřina. Dělnictví a třída
 v továrně Baťa*
 Display, Praha 2021

Socioložka Kateřina Nedbálková, která se ve svých výzkumech dříve zabývala například vězeňstvím nebo LGBT+ rodinami, tedy tématy z pohledu zastoupení ve společnosti marginálními, tentokrát v knize *Tichá dřina* píše o dělnické třídě. Jak je to ale se společenským zastoupením a reprezentací dělnické třídy v Česku dnes? Většina z nás asi v sousloví cítí jistou zastaralost: dělnická třída byla za socialismu spolu s rolníky považována za společenskou avantgardu a socialismus se právě skrze ni legitimizoval. Je to jakoby pojem z učebnic dějepisu, anebo odpudivě vnímané sousloví asociující propagandistické využívání vysoké symbolické hodnoty dělnických vrstev — především pak mužů v těžkém průmyslu: horníků, hutníků a vůbec hrdinů „uhlí a ocele“. Svět práce se od padesátých let, kdy tato mytologie dosahovala vrcholu, značně proměnil. Už normalizační sedmdesátá a osmdesátá léta — přestože si udržovala tradiční rétoriku — byla

Pojmy coby „děti ideologií“ mizí, problémy zůstávají

jiná. A to navzdory politicky udusané „vědecko-technické“ revoluci šedesátých let se zvláště osmdesátá léta vzhlížela v progresivismu na Západě se rodící digitální revoluce, jakkoli reálný dopad to tu mělo jen malý (ač za zmínku stojí „slušovický zázrak“). V každém případě dělnická třída svůj ethos ztrácela, lidé ve fabrikách byli navíc každodenními svědky toho, jak centrálně řízený systém nefunguje, subdodavatelské vztahy mají neustálé výpadky a ekonomika se zadržává na permanentním nedostatku něčeho i na velmi malé pracovní motivovanosti většiny dělníků.

V devadesátých letech byl celý model zastíněn kultem individuálního podnikání a skloňovat se začalo slovo postindustriální. Československá a záhy česká situace nebyla z mezinárodní perspektivy úplně šťastná — do globální hospodářské soutěže jsme vstupovali nejen dočista naivní, ale také s morálně zastaralými neefektivními výrobami, kde strojní vybavení mnohdy pamatovalo původní prvo-republikové majitele. V této situaci osvojená neoliberální ideologie a absence patřičných zákonů i vůle k jejich případnému dodržování nás přivedly do současného stavu. Ten lze charakterizovat následujícími rysy: přestože máme jeden z nejvyšších počtů miliardářů na hlavu a majetek procenta nejbohatších je polovinou majetku ostatních, jsme chudou montovnou s hluboce podprůměrnými mzdami, přičemž ceny našich nezbytných výdajů naopak s evropským průměrem srovnání snesou.

Kam se v této realitě ztratila ona mohutná dělnická třída?

Hledání třídy

Kateřina Nedbálková — přestože k tématu nepřistupuje úplně historicky, ale skrze především terénní výzkum — se s dějinností pojmu a jeho víceméně absencí v současném diskursu úspěšně potýká. Úvodní kapitoly proto věnuje vymezení toho, co třída vůbec je z pohledu relevantních sociologických teorií. Upozorňuje na dějinnou zatíženost marxismu a dodnes přetrvávající neschopnost s marxismem a jeho odkazy pracovat bez zaslepeného antitetického odmítnutí. Spíše než Marx ukazují se Nedbálkové jako užitečnější nástroj teze Američana Erika Olina Wrighta — přece jen vlastnictví výrobních prostředků a antagonismus buržoazie a proletariátu jsou koncepty příliš vzdálené současné realitě nadnárodních korporací, gig ekonomiky a alternativním formám zaměstnání, kdy takový prekariát ty své „výrobní prostředky“ sice vlastní, ale většinou si je ani neodepíše v nákladech. Zároveň Wright neopouští princip privilegované třídy závislé na deprivaci těch druhých. Nedbálková ve svém teoretickém úvodu však nekončí Wrightem ani sociologickým hledáním třídy. Zmiňuje i stratifikační koncepcce (včetně aktuálně populárního Daniela Prokopa s odkazem na jeho relativně nedávný výzkum Rozdělení svobodou), které nejsou odvozeny jen od čistě ekonomických faktorů. Funkční je tu potom Pierre

Bourdieu a jeho kapitály — kromě ekonomického také kulturní, sociální a symbolický, ale nezapomene ani na Ulricha Becka a jeho chápání třídy jako „zombie kategorií“. Jak následně můžeme po vstupu do továrny pozorovat — dělnická třída ne- znamená jen to, jak je definována zaměstnanecky, pracovní hierarchií, vzděláním nebo mzdou, ale také jak je vymezena kulturně, svým habitem a třeba také věkem a genderem. Jakkoli i toto je modifikováno nízkou mzdou — na niž přistupují spíše vdané ženy, které mají vlastní bydlení a manžela s druhým platem a využívají sociálního kapitálu místních vazeb. Nedbálková to neříká úplně natvrdo — ale korporát vydělává na všech těchto faktorech, aniž by to bylo na první pohled zřejmé.

Kdo je dnes Baťa

Autorka ve své případové studii vychází z terénního výzkumu, kdy se sama několikrát nechala zaměstnat jako dělnice v „poslední evropské továrně firmy Baťa“ v Dolním Němčí u Uherského Brodu, a to opakovaně během několika let. Tím ukazuje, že pokud historická perspektiva „třídy“ vstupuje do teoretického uchopování tématu — nutně se vkrádá i do konkrétní situace-prostoru. Přestože čeští zákazníci vnímají firmu specificky vzhledem k jejímu československému původu, navíc po Listopadu se baťovský příběh stal jedním z nejpobulárnějších příkladů „zločinu komunismu“ a reviduje se až v posledních letech, jak si Nedbálková všimá, onen řemeslnický „ševcovský“ étos je téměř, jakkoli ne zcela, pryč a týká se spíše zaměstnanců, kteří zde pracovali už před revolucí. U nich je také nejsilněji zastoupena určitá nostalgie, kdy fabrika zaměstnávala pětkrát více lidí (jako určitá zajímavost se může jevit fakt, že objem výroby a dělníků zůstává ve stejném poměru napříč dekádami), zaměstnanecký kolektiv žil ve větším sepětí a dostávalo se mu symbolické i materiální péče (tábory pro děti a podobně).

Jestli je však něco pryč definitivně, tak nějaký podnikatelský étos. Kateřina Nedbálková v podstatě vstupuje do podniku, který je už jen posledním moravským útlým

kořínkem rozbujelého globálního korporátu, jenž dnes vyrábí především v Africe a jihovýchodní Asii. V hierarchii továrny se někde nahoře pohybuje třída „létajících manažerů“ — v třítisícovém Němčí tak svého času strádal nedostatkem vyžití Jihoafričan, nebo se tu pohybují italští manažeri, o jejichž náplni práce nemá nikdo včetně české ředitelky a podle všeho i jich samých úplně konkrétní představu. Všichni ale tuší, že tlak na nízké mzdy jako konkurenční nástroj vůči africkým a jiným fabrikám s tím nějak bude souviset. Z toho vyplývá i jeden z ústředních rysů současné dělnické třídy — její budoucnost je nejistá. A indikátory tohoto stavu nejsou jen v obeznámenosti s poměry v současné globální ekonomice. Najdeme je v řadě detailů, které Kateřina Nedbálková pozoruje na místě — obecně zastaralost provozu (jeden ze zahraničních manažerů si myslel, že se nachází v muzeu a současný provoz je jinde), neutěšenost společných prostor včetně jídelny s menu, které ze všeho nejvíc připomíná podprůměrnou školní jídelnu. Dokumentační hodnota publikace pak není jen v textu, ale i v autorčiných fotografiích, které jsou v knize v několika blocích. Za zmínku stojí jejich řečneme maximální objektivita, která je přítomna v barvě — a tedy nevyužívá se tu nostalgický nebo estetizovaný kód černobílé fotografie.

Ženy, muži, těla

Tichá dřina zkoumá současně dělnictví z mnoha perspektiv včetně toho, jak moc nefungují neoliberální poučky a tom, že o víc peněz si stačí říct, či jít jinam. Asi ta nejvýraznější je však perspektiva materiální — fyzická i genderová. Opravdu plasticky tu vystupuje skutečnost, že dělníci nejsou pány svého času a prostoru. A ani svého těla — stereotypní fyzicky úmorná práce, kdy se stává například velkým problémem jít k lékaři (ten ordinuje v pracovní době dělníků a nikdo nechce přijít o peníze nebo prestiž u kolegů, že něco nezvládá a má áčko). Obecně je tu mezi lidmi patrná jakási internalizace těch neutěšených poměrů — lidé jsou spíše pyšní, že překonávají tvrdé

podmínky, nevzdávají se, stíhají tempo a podobně. Dokonce se vnímají jako schopnější než mladší generace, která by to „nezvládla“ (lidí pod čtyřicet let tu pracuje minimum). Funguje tu i subtilní kolektivní sebekontrola — například jestli někdo při vzdálení se na toaletu nestihne i cigaretu. Dřina, hůře dostupná lékařská péče a nekvalitní jídlo v jídelně. To jsou ve výsledku faktory, které dopadají na chudé lidi obecně v podobě rychlejší fyzické degradace, řečneme stárnutí či nemoci. Neveselé je i čtení o internalizované podřadnosti, s níž ženy vnímají hodnotu své práce i tam, kde pracují ve stejném úseku jako muži. Autorka dokonce dokumentuje i praxi, že ženy se vzdávají teplých obědů a nosí je mužům domů k večeři, aby si ušetřily večerní směnu v kuchyni. Všechny tyto skutečnosti kontrastují s tím, jak sami sebe vnímají mužští manažeri, až opravdu tragikomicky. Fakt, proč jsou tak ponižující podmínky akceptovány, tkví nijak překvapivě i v tom, že komunita dělníků vnímá „vedení“ včetně manažerů jakoby za sklem, odstíněně, nejeví o jejich pracovní zásluhy žádný zájem. Respektive existuje tu verbalizovaná averze vůči lidem s vyšším vzděláním (kteří prostě nemakají), ale výuční list člověku nedává do rukou nástroje, jak se tomu nerovnému postavení vzepřít. Popsaná je tu ale i houževnatost, s níž se lidé v takovém zaměstnání nevzdávají své kulturní identity — jak autorka také zmiňuje, v civilu by některé kolegy ani nepoznala (tedy když svléknou svá zpocená pohodlná trika, džíny a legíny). S tím souvisí i hodnotové lpění dělnické třídy na „starém světě“ a podprahové odmítání světa vzdělaných městských liberálů s jejich lidskoprávní a ekologickou agendou.

Kateřina Nedbálková ve své studii *Tichá dřina* zkrátka přináší velmi vnímavý a respektující pohled na třídu, jež je dnes *de facto* neviditelná: ztratila své uvědomění ve smyslu třídy, její status mizí a s ním i politické zastání, a tak se často stává obětí populismu. Armády vykořisťovaných dělníků tu však zůstávají.

Autorka je literární kritička.



O čem se v Česku nemluví: nerovnost

Eva Klíčová (ed.) — Klára Vlasáková — Ivo Bystřičan

Stále častěji se v českém prostoru objevují sociologické knihy, které se více či méně explicitně rozcházejí s porevoluční neoliberální hegemonií, která vše vyjma sebe sama považuje za zhoubnou ideologii. Hlad po těchto jiných perspektivách ukazuje jistou naději na změnu porevolučního cynismu, nezájmu nebo frustrace. Kateřina Nedbálková v knižní studii *Tichá dřina* sfoukla prach z pojmu dělnická třída. Kéž by to byl další impuls k pokračování české diskuse o nerovnostech — a někdy třeba nejen diskuse.

EK: Tak co, bude lita řež?

KV: S recenzí souzním, jen bych možná ještě vypíchla, jak autorka pracuje se svou pozicionalitou. Nevěnuje tomu jen jeden odstavec nebo kapitolu, ale to, jak si připadala v továrním procesu nešikovně, nepatříčně, jak nemá absolutně žádné právo pracující z továrny poučovat, nebo to, jak se sama ve své práci vysokoškolské pedagožky a akademičky potýká s nevyhovujícími podmínkami, prostupuje celou knihou. Funguje to jako empatický nástroj, jak vidět sama sebe jako součást celého továrního organismu, a ne jako kohosi nad ním.

IB: Také tu vidíme, jak je až téměř nemožné dělat výzkum v rámci takové instituce, jakou je továrna. Zde tomu nahrály dvě výjimečné okolnosti: mimořádná osobnost ředitelky provozu, která k tomu svolila, a mimořádný zájem, úsilí a citlivost výzkumnice. Před dekádami by toto byl mnohem menší problém, ale v naší době sofistikovaných korporátních PR praktik se jedná o naprostý majstrštyk. Samozřejmě úsudky dané zúčastněným pozorováním by měl jiný výzkumník v dané či jiné továrně jiné, ale to je rys kvalitativního zkoumání. Nedbálová nám však ponechává dost prostoru činit si i jiné úsudky tím, že nás nechává nahlížet do vlastních karet.

EK: Zrovna na paní ředitelku mi v kritice nezbyl prostor — zároveň v tom továrním mikrokosmu působila velmi signifikantně. Někdo, kdo je fěr, otevřený, podle dojmu z knihy člověk s čistým stolem, profesionál, ale zároveň i na ni doléhají tlaky anonymní globální vrchnosti a začne se kvůli probíhajícímu výzkumu obávat problémů, i když nemá co tajit. Tajemně působí i její odchod z čela továrny, kdy se člověk může jen domýšlet, co se stalo.

IB: Jedná se o nevyřešenou záhadu výzkumu, motivy jsou jen naznačeny, od ředitelky samotné se důvod výzkumnice nedozví. Ilustruje se tím ale tanec mezi vejci jako choreografie řídicího pracovníka, který se nachází mezi osazenstvem továrny a úrovněmi

Továrnám věnujeme pozornost leda z hlediska architektury

Ivo Bystřičan
dokumentarista



vedení korporace nad sebou. Svádí to k pohledu, že tento tanec nemůže osoba určitých zásad dlouho vydržet, vyžaduje to cyničtější přístup a návyk hrát hlavně na sebe. Zajímavé je, že i přes snahy vnímat potřeby dělníků a dělnic, „přiložit ruku k dílu“ v provozu, když se nestihá, přes určité fěrové prvky v jednání není pro dělnictvo nijak zvlášť populární osobou. Je to prostě člověk shora z kanceláře. Můžeme se jen domnívat, zda za odchodem stojí vyhoření, hrozba od vyššího managementu nebo pocit, že se ta továrna v daných podmínkách globální korporace prostě dobře řídit nedá. A s poslední vlastní spekulací bych souhlasil nejvíc — ve stanovených finančních podmínkách to nejde, z mnoha detailně vylíčených jevů bych se nebál nazvat to vykořisťováním. Mluvíme přece jen o sociální třídě na dně prestiže i ohodnocení, tak proč ne.

KV: Když jsme dělaly s Kateřinou Nedbálovou rozhovor, bylo zajímavé, že se jí ředitelka potom, co přestala komunikovat (jak uvádí v knize), po čase ozvala s tím, že si výsledný text ráda přečte. V tomhle jsem cenila výzkumnici jako někoho, kdo promýšlí, jaké mají její akce vliv a dopad na pracující, o kterých píše. Nikdo z nás, i pokud jsme třeba zvyklí přemýšlet o moci a dopadu médií, se stoprocentně nehlídá a při

podobných výzkumech může být celkem snadné dostat se do problémů. Co se týče spekulací, co za odchodem ředitelky stálo, tak jsem pochopila, že se dá vyloučit, že to bylo právě její svolení s výzkumem, což je určitě dobrá zpráva. Také tu nahlížíme tovární provoz skutečně skrz makrohledisko, kdy surreálná postava poradce Paola, který o chodu továrny nevěděl prakticky nic, má pomalu větší vliv než právě ředitelka, která je s provozem každodenně v kontaktu.

EK: Ti Italové... to bylo úplně komické, kdyby to nebylo tak šílené. Vlastně nikdo v tom systému nepolemizuje s faktem vykořisťování, kdy českým zaměstnancům dýchají na krk Albánci a těm Afričani, Indové... chudí celého světa, zatímco ve stejných provozech všude na světě pracují narcistní přeláčení manažeři, kteří ve své špatné angličtině uvažují stylem, že „lidé jsou tu šťastní, jinak by odešli“, což jeden neví, jestli je to projev spíš idiocie, nebo extrémního pokrytectví.

IB: Tady jsi ale narazila na kontext, který mi v knize přece jen chybí a o němž jsem nucen usuzovat sám. Totiž když vezmu vážně toto tvrzení poradce Paola, jenž sám nedokáže naplnit své práce vysvětlit, a zeptám se, proč jinak lidé v této továrně zůstávají, nejsem si jist, zda se na nic jiného necítí, nemají v okolí jiné příležitosti, zda je přese všechno naplňuje samotná ta práce či nejsou ochromeni „kulturou smíření“, jak to Nedbálová trefně pojmenovala. Výzkumnice myslím správně mluví o všeobecné mzdové nivelizaci jako o třicetileté tradici, ale přece jen, mzdy v tomto provozu jsou příliš nízké i ve srovnání s všeobecnými poměry a i ta dřina je nad poměry. Na důvody setrvávání se však výzkum příliš neptá.

KV: Ještě bych jen doplnila k těm postavám generálního ředitele a poradce, že sami neměli o svých schopnostech a smyslu své práce žádné pochyby, ačkoli ji charakterizovali, jak už tady padlo, značně vágně (na rozdíl od dělníků a dělnic). Tady se podle mě dostává nejen třídní, ale i genderový rozměr, kdy



v rámci tzv. *confidence gap* mohou muži přeceňovat své schopnosti a výkony. To tady jasně vidíme, má to místy vyloženě komediální rozměr. Co se týče toho, proč lidé v továrně zůstávají, tak k tomu se podle mě kniha vyjadřuje nepřímě, a to tím, že Nedbálková používá svou vlastní situaci coby akademické pracovnice. Uvádí totiž, že lidé v továrně nevědí, kolik berou jejich kolegové, a zároveň doplňuje, že ona se svých kolegů z univerzity také neptá, jaké jsou jejich platy. Nebo když se v *Tiché dřině* píše o poměrně slabých (jak uvádí ředitelka: „hodných“) odborech, tak autorka dodává, že to opět není specifikum dělnictví nebo snad této konkrétní továrny. Ta debata se podle mě otevřela už v době publikování reportáží *Hrdinové kapitalistické práce*, sérii textů Saši Uhlové z nejhůře placených zaměstnání v Česku: ano, lidé na těchto pozicích mají špatné podmínky, mizerné ohodnocení, ale jak často měníme svou pracovní situaci my ostatní? Když to vztáhneme na nás diskutující, tak třeba podmínky v kultuře opravdu nejsou nijak hvězdné, sama jsem mnohokrát odvedla práci za směšné, nebo třeba žádné peníze. Takže ten problém s neozýváním jde napříč řadou povolání.

IB: Souhlasím, ona „kultura smíření“ mně přijde jako velký a doložený objev i jako silná hypotéza. Vůbec ochota — a snad i autorčina odvaha — reflektovat dění v továrně prostřednictvím vlastního akademického pracoviště nese značná upozornění, že některé principy fungování nejsou zdaleka jen uzavřené do zdí továren, ale jsou součástí naší kultury, které vládne určitá odevzdanost a zpětná racionalizace toho, proč jsem, kde jsem. Nabývá to různých podob, ale princip je pravděpodobně stejný. Zaujal mě postřeh o zdecimovaných fyzických prostorách vlastních například filozofické fakultě, kde se utěšené prostředí snad ani nepředpokládá. Jak podobné spoustě továren, do nichž se namnoze nijak neinvestuje, které opadávají, v zimě je v nich zima, v létě horko, je v nich špatný vzduch, pracuje se na šilených starých a hlučných strojích — a přitom

V rámci tzv. confidence gap mohou muži přeceňovat své schopnosti a výkony

Klára Vlasáková
spisovatelka, publicistka
a dramaturgyně



se očekává, že v nich lidé budou ve vysokém tempu a bez ustání pracovat. V době, kdy Nedbálková výzkumně pobývala u Bati, jsem natáčel o továrnách cyklus *Industrie* pro televizi a tyto zoufalé fyzické podmínky převažovaly. Jak to, že se v práci spokojíme s tak neuspokojivými podmínkami majícími hrozný vliv na zdraví, ať už fyzické, nebo psychické? My prostě máme — a v tom dělníci zdaleka nejsou sami — zažité přesvědčení, že zaměstnavatelé prostě nemohou jinak, že na to nejsou peníze, že oni také nemají manévrovací prostor. Proto neumíme využívat kolektivitu jako bázi k nátlaku, požadavky bereme jako nátlak a nátlak jako nežádoucí, protože by mohl vést ke konfliktu. Paradoxně dělnictvo a jiné zaměstnanectvo soucítí se svými zaměstnavateli, než je tomu naopak. To kniha vystihuje naprosto plasticky.

KV: Opět pokud to vztáhneme na pracovní situaci, kterou znám, tak smířit se s tím, že člověk nedostane za práci tolik zaplacen, protože to tak prostě chodí, je v mém okolí celkem rozšířené. Jeden můj bývalý nadřízený nám při schůzce, kdy jsme se dožadovali vyšších platů, řekl, že to bohužel

nepůjde, ale že děláme práci, která nás baví, a to máme brát jako velký benefit, který řada jiných lidí nemá. Směšné.

IB: Ono odmítnout vlastní angažmá z důvodu nízké mzdy, platu nebo honoráře vyžaduje něco, co dělnictvo pravděpodobně veskrze nemá — časový manévrovací prostor daný úsporami. Ten, kdo žije od výplaty k výplatě, nemá tuto možnost a riskuje po „tak si běž“ existenční problémy. Možná i toto je rys definující třídní pozici. Ale je za tím i v knize vystižený fenomén, že smysl své existence osvědčujeme svým účtyhodným výkonem práce v profesi, na tom zakládáme své smysluplné sebepojetí. A to je ten bullshit, který nás drží v šachu a spokojíme se jen s kratičkou regenerací ve svém soukromí.

KV: Úspory jsou zásadní faktor. Podle výzkumů desetina domácností nemá na jednorázový výdaj ve výši deseti tisíc. V takové situaci je holedbání generálního ředitele, že lidé v továrně zůstávají, protože jsou tam spokojeni, absurdní.

EK: Myslím, že je to v něčem typicky postkomunistické to tajnůstkářství kolem platů, které právě vytváří prostor pro nerovnost a různé pokoutní disproporce, *pay gap* a podobně — a platí to samozřejmě i v akademických, kulturních, publicistických i uměleckých sférách, kde nebývají žádné kolektivní smlouvy, pracuje se třeba na dohody, praktikuje se státem podporovaný švarcsystém a ty nemáš v ruce ani „karty“ zaměstnaneckého poměru. A když si někdo zamane a nějak tě podrazí, neuděláš nic. Odchod pak může být jediné řešení, jak si zachovat sebeúctu.

IB: To tajnůstkářství ohledně příjmů každého z nás mi přijde taky jako vynikající postřeh autorky, kterým dokáže vysvětlit zmrazení mzdových poměrů v bídných podmínkách, a to opět nejen v továrně. Dovedu si představit, že mohlo být těžké se k poradci Paolovi dostat, ale je škoda, že se nemůžeme dozvědět víc a nahlédnout za ten půvabný obraz korporátní komedie. Ono to totiž může působit,



že globální korporátní elita se vznáší v lehkosti a žádná existence není lepší. Jenže my nevíme, v jakých kleštích Paolo může být, jaké má závazky, kdo si brousí na jeho místo zuby, kolik energie stojí předstírání kompetence, zdali jeho příjmy odpovídají jeho nákladům a jakou má vlastně perspektivu. Možná bychom viděli, jak zničujícím prostředím může být korporace napříč třídami, nejen pro dělnictvo. Nechci se nad létajícím konzultantem dojímat, ale chyběla mi možnost vnímat situaci dělnictva v Dolním Němčí, které je alespoň ukotveno ve svých domech, ve svých rodinách a schopnosti přežít i v neblahých podmínkách, ve srovnání s tímto.

KV: Dobrý postřeh. Ale přece jen pracující od Bati mají úplně jiné podmínky, jak si sehnat jinou práci než jejich nadřízení. Je samozřejmě otázka, nakolik samotná nastavení korporátu, který jede podle nutnosti zvyšovat produktivitu, ničí všechny zúčastněné, ale pokud vycházíme z toho, že korporáty asi ještě nějakou dobu existovat budou, tak je tady značný prostor právě pro kolektivní vyjednávání, o kterém jsme už letmo mluvili.

EK: Nerovnost je evidentně obří téma, něco, co měla vyřešit liberalizace a její zásluhovost, což se vůbec nestalo. Ivo, tys v rámci svého seriálu, který jsme všichni viděli a doporučujeme, navštívil provozů s dlouhou historií řadu. Je něco, co tě v Němčí překvapilo, nebo je to „všude stejný“?

IB: Během natáčení jsem zdaleka neměl takový prostor jednotlivé provozy prozkoumávat. Překvapilo mě však, jak moje dojmy v hrubých konturách kniha v detailech analyzuje, nachází mezi nimi souvislosti. Drobnohled upřený na fyzické tělo, pracovní místo, čas, oblékání, jídlo může vypadat jako neužitečná kratochvíle, ale vyrůstá z toho plastický model, co znamená být dělník v továrně. A nejen to — vidíme, že dosavadním způsobem provozované instituce jako odbory musí doznat razantní změny, nebo být vystřídaný radikálnější alternativou. Korporace a tovární principy totiž opanovaly naši mentalitu.

Nerovnost je evidentně obří téma

Eva Klíčová
literární kritička, web
editorka *Alarmu*



KV: Pro mě bylo ze čtenářského hlediska nejpřekvapivější to, když Nedbálková v první části shrnuje, jak málo česká sociologie pracuje s kategorií třída. V tomto ohledu ji znovu vzal vážně již zmíněný dva a půl roku starý výzkum Českého rozhlasu Rozdělení svobodou, ale autorka k tomu podotýká, že šlo o stratifikaci především z hlediska pracovního zařazení a v rámci uvažování o třídě jsou podstatné právě i faktory jako trávení volného času, kultura, sociální kontakty a tak dále. Skoro to vypadá, jako by slovo „třída“ s sebou stále neslo nálož čehosi, co už je za námi, překonané, s čím nemusíme počítat a brát to v úvahách o společnosti vážně. Přitom pandemie koronaviru nám naprosto jasně ukázala, že právě třídní rozdíly (a častá slepota k nim) jsou tím, co společnost tak často rozděluje a co činí z životů některých peklo.

IB: Ochotu veřejně vrátit pojem třídy jako téma vidím jako autorčin velký přínos. Dává tím najevo, jak vážně je třeba brát nerovnost coby jev, který z jedněch dělá fyzicky zdecimované, špatně živěné, bídě placené součásti rytmu továrních strojů. Bez pojmu třídy zastíráme, že takové skupiny lidí existují, protože továrnám věnujeme pozornost leda z hlediska architektury. A je to důležité ještě z jiného úhlu — pokud na takto pracující lidi pohlédneme tímto prizmatem, díky počínům, jako je tento, můžeme daleko lépe

pochopit politické preference, vztah k vlastní pozici v režimu státního socialismu a podobně. Proto mně kniha *Tichá dřina* přijde důležitá pro všechny, může sloužit i jako manažerská příručka k chápání korporace. Pojem třída tu není jen pro vyznavače Marxových teorií, ale pro všechny, komu současná logika fungování lidí na trhu práce v kapitalismu nedává smysl. Vráť-li se pojem sociální třídy, najednou je logika mnohem zřejmější.

EK: Vyšla tu nějaká podobná publikace? Něco k tématům práce, dějin průmyslu, nedejbože třídám? Klidně překladač...

KV: Z hlediska toho, jak funguje továrna, musím určitě doporučit publikaci *Behemot. Dějiny továrny a utváření moderního světa*. Co se týče analýzy třídního postavení, tak skvělými knihami na pomezí beletrie a autobiografické sociologické sebereflexe jsou *Návrat do Remeše* Didiera Eribona a potom knihy Édouarda Louise. To, jestli „dřinu“ ve svém životě skutečně potřebujeme a jestli by nám bez ní nebylo líp, zajímavě nasvětluje *Vynalézání budoucnosti. Postkapitalismus a svět bez práce* od Nicka Srniceka a Alexe Williamse.

IB: Pro mě byla kniha *Behemot* jednou z nejdůležitějších v poslední době. Možná vlastní vinou, ale s publikací, která by se dokázala ponořit do pracovního prostředí, jako je u Nedbálkové továrna, a zkoumat aspekty života jejích lidí, jsem se nesetkal dlouhé roky. Nesmíme také zapomenout, jak šťastnou souhru okolností to obnášelo a hlavně kolik času a fyzické práce tomu autorka věnovala, když se na dlouhé měsíce postavila k výrobní lince, aby mohla zkoumat uvnitř. Takovou vnitřní sílu jen tak někdo nemá. A hodnota výsledku předem známá fakt není. Vzpomněl jsem si při čtení, jak jsem před dvaceti lety hltal mikroantropologické studie, v nichž se západní výzkumníci dokázali například rok pohybovat v prostředí nárožního krámku někde v Asii a usuzovat o přilehlé komunitě strhující věci. ●



Bára Votavová



Stanislav Biler
Destrukce
 Druhé město, Brno 2021

Druhá próza sociologa, satirika a spisovatele Stanislava Bilera je na začátku anotace označená za realistický román z českého venkova a na jejím konci za román environmentální a existenciální. Podobnou cestu deziluze ujde i hlavní hrdina *Destrukce*, učitel, který na venkově hledá racionalitu, jednoduchost a život, který ještě dává smysl. Velmi rychle naráží na dlouhou řadu důkazů, které se jeho představě vzpírají, je však jen velmi váhavě ochoten vzít je na vědomí.

Učitel má o venkovském životě představu natolik idylickou, že je od první strany jasné, že náraz do reality bude bolestivý — brzy se ukáže, že to bude platit doslovně. Realita zde navíc připomíná něco mezi mysteriózním dramatem a absurdním divadlem. Hrdina si pořád opakuje, že tam, kde ještě platí, že dvě a dvě jsou čtyři, musí panovat racionalita. Naráží však na všechno ostatní, jen ne na selský rozum a také často naráží obličejem o zem, neustále totiž padá. Netuší, co by měl děti učit, a ty mu to nijak neulehčují, jsou také samá modřina,

neuróza a temná kresbička. Ve vesnici lidé záhadně umírají, většinou vlastní rukou, mizí tu voda, o věcech se mlčí — hlavně aby se někdo nevyděl — a nedávno se tu střílelo i hořelo. Učitel všem všechno odkývá, chce pochopit, jak dělat věci správně, chce si být vším tak jistý jako jeho okolí, stále víc ho však zajímá jeho sousedka vyvrhelka i ty z dětí, na kterých je nejzřetelněji znát, že něco není v pořádku.

Angažovaný pád do vyschlé brázdy

Biler v románu pracuje s mnoha prvky, které se v české próze neustále opakují a jsou jí často oprávněně vyčítány. Zdůrazňování rozporů mezi centrem a periferií s poněkud romantizujícím pohledem na venkov, hlavní hrdina coby podivín, s nímž se lze ztotožnit jen ve velmi sebemrskáčské náladě, ploché postavy karikující všemožné charakterové vady, humor vycházející ze shazování sebe sama, drobné oplzlosti. To vše ale v konkrétním případě *Destrukce* funguje nejen k frustrování čtenářů a čtenářek, ale také k posilování výsledného dojmu z četby, který je nepříjemný, ale nepopíratelně silný.

V jednom se *Destrukce* v rámci české prózy výrazně liší a řadí se mezi těch pár děl, která porušují (v mnoha jiných oborech i regionech přežitě) pravidlo. Otevřeně angažované texty od angažovaných autorů či autorek je možné najít spíše v poezii a i tam si obvykle vyslechnou kritiku, přestože nejsou natolik doslovné. Biler před destrukcí mimo jiné v podobě klimatické krize varuje nejen coby satirik,

Naučit se padat obličejem do brázdy

ale také jako sociolog. Že je jeho román plný praskajících silnic, suchého lesa a strádajících zvířat angažovaný, je tedy očekávatelné, klimatické téma je nicméně ústrojně propojeno s dalšími rovinami textu. V dnešní době lze dílům angažovanost sotva vyčítat — navíc pasivita tváří v tvář společenské patologii v *Destrukci* funguje nejen politicky, ale i literárně. Psát v čase klimatické krize, pandemie a nenávisti neangažované knihy, které jsou *pouze* uměním, by se naopak mohlo snadno jevit jako privilegovaná zbytečnost.

Praskliny a napravení chcípáci

Učitel do vsi odešel z města, od nesnesitelných situací, které se nedají vydržet. Více se toho nedozvíme, klidně by ale mohl odejít z města, které ve svém debutu *Praskliny* popisuje Klára Vlasáková. Indicií je tu hned několik. Ta jedna je opravdu doslovná, ve vsi, kam se hlavní hrdina přestěhuje, totiž začíná všechno praskat a na vině není jen postupující sucho. Tuto teorii podporuje i fakt, že ve světě *Prasklin* jsou všechny spirituální a filozofické otázky a odpovědi na ně nevyčtené, není proto divu, že učitele zláká vlastní představa o přímočarosti venkova. Obě knihy spojuje pátrání po smyslu věcí, zatímco Vlasáková nechává jeho cíl i průběh nevyřčený a tím příběh jako celek trochu ztrácí na působivosti, Biler ho využívá jako prostředek k budování deziluze, která sice nenabízí řešení, ale některých odpovědí se přece jen dobere. Oproti *Prasklinám*



v *Destrukci* nenajdeme skvěle napsané a vykreslené mikropříběhy, tíseň se tu nebuduje přes empatii s konkrétními lidskými osudy, ale naopak skrze děsivě robotické a repetitivní průpovědky a jednání vesničanů, kteří jsou spíše karikaturami než lidskými bytostmi.

Jonáš Zbořil a Hana Řiřicová pojmenovali v diskusi o próze Elsy Aidse archetyp „chcípáka“. Označili tak literární postavy, konkrétně muže, kteří jsou neúspěšní, stárnou, jsou „stylizované tupí“, pozorují svět a popisují ho, to vše s minimálním zájmem jakkoli ho měnit. I na Bilerova učitele chcípáctví sedí, svět, který popisuje *Destrukce*, je sice výraznou karikaturou, proto v něm učitel funguje jinak než třeba hrdina *Příprav na všechno* a karikovaná je i jeho pasivita. Za chcípáka se však dá bez zaváhání označit, ubíjející opakování bezobsažných frází je totiž schopen přijímat tak dlouho, až je to iritující, jak v knize explicitně zazní, na mladého nadějného učitele je už navíc poněkud starý. Na rozdíl od dalších literárních chcípáků se ale nakonec v jeho světě objeví trhliny, kterými z pasivity postupně vypadne.

Klid na práci

Destrukce se může právě spolu s *Prasklinami* nebo s přepracovanou *Chybou* Marka Šindělky počítat mezi první zástupce české cli-fi (*climate fiction*), politická je však ve spoustě dalších ohledů. Jedním z otravných refrénů obyvatel vesnice je ten o pracovitosti a zachování klidu — hlavně aby se někdo nevyděsil. Klid na práci je přitom osvědčený autoritářský koncept, který byl zásadní pro protektorátní rétoriku, v normalizačním Československu se dokonce stal oficiální doktrínou a vzývaný je dodnes prakticky pokaždé, když se objeví organizovaný občanský odpor

nebo zaměstnanecká stávka. Učitel v *Destrukci* pozoruje, že ve vsi nikdo nic smysluplného nedělá, a zároveň dokola poslouchá, že hlavní je ani chvíli nezahálet, neustále pracovat a nenarušovat pořádky. Nejčastější činností místních je přitom vzájemné dohlížení na to, aby si každý hleděl svého. Ani trávnický není potřeba sekat, jsou bezpečně přelití betonem. Děti ve škole se učí především, jak slušně pozdravit, jít na procházku je tu krajně podezřelé a naprosto zapovězené je poukazovat na cokoli, co by mohlo obyvatele vyděsit — třeba na zničující sucho nebo domácí násilí. Ostatně teplo je lepší než zima a děti neumí pozdravit, tak nepředbíhejte, pane učiteli.

Biler tmářskou vesnici zasazuje i do širšího kontextu, funguje tu továrna, jejíž ředitel je součástí místní dysfunkční elity. Továrník před jakýmkoli narušováním klidu na práci varuje — mohlo by popudit akcionáře a bez jejich přízně by také žádná práce pro lidi z vesnice nemusela být. Na rozdíl od jasnějších náznaků postupující klimatické katastrofy působí osoba ředitele továrny a mocenská síť akcionářů spíše jako součást thrillerového a mysteriózního rozměru vyprávění — protože kniha je do určité míry i hororovou rurální detektivkou.

Destrukci by bylo jistě možné analyzovat i z feministického hlediska, jediné dvě přičetné dospělé osoby ve vsi jsou totiž ženy, které si dovolují klid na práci narušovat, i když je to převážně jen poklidnou existencí mimo místní pravidla. Jedna z nich si dokonce dovoluje vychovávat svou dceru k jiným věcem, než je zdravení v samoobsluze. Roli tu hraje kromě domácího i sexuální násilí. Zatímco domácí násilí vesničané bagatelizují floskulemi, které posilují celkový

tísnivý dojem, násilí v osudech žen-narušitelek je popsáno rozsáhlejšími pasážemi, které jsou výpravnější — dokonce natolik, že se do textu skoro nehodí.

Kniha je jako celek působivá, nicméně má i slabá místa. Pasáže, které chtějí rozbít obraz nezkaženého, racionálního venkova, sexuální scény — v čele s nevyžádanou erekcí ředitele školy — svou očividnou zkažeností a bizarností možná až příliš doslovně ukazují, že to s onou čistotou vesnice není tak horké. Repetice v průpovědkách vesničanů je tu snad až příliš, stejně jako učitelovy bezbřehé pasivity a snahy zapadnout — jenže zároveň jde o funkční prvky, díky nimž je text tak tísnivý a při čtení vyvolává směsici agonie a deprese.

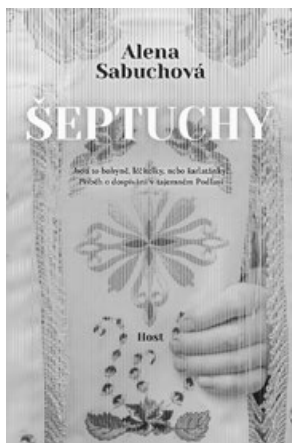
Bilerův román mnohé okoukané prozaické stereotypy funkčně využívá v duchu své angažovanosti a působí současně a naléhavě. A to i přesto, že je jeho hlavní hrdina pasivní, poněkud nedůvtipný, a nebýt jedné z žen, které ještě vnímají realitu, neuměl by si dát ani ruce před sebe, když se opět rýtí obličejem k zemi. Autor ve svém satirickém nedělním pořadu pravidelně upozorňuje, že tady všichni umřeme — jenže v jeho podání nejde o defetistické prohlášení. Biler-satirik na nevyhnutelnou zkázu nečeká s rukama v klíně, ale glosuje všechny drobné krůčky, kterými k ní směřujeme. Biler-komentátor neúnavně vysvětluje, proč a jak rychle do záhuby směřujeme a proč je potřeba konat a apelovat. A dokonce i Biler-prozaik nakonec svému hrdinovi dopřeje určité prozření a naději. Všichni tady rozhodně umřeme, otázkou jen zůstává, jak moc budou i naše tváře od krve a bláta.

Autorka je kritička a spolutvůrkyně podcastu *Do slov*.

Bilerův román mnohé okoukané prozaické stereotypy funkčně využívá v duchu své angažovanosti



Agáta Faltová



Alena Sabuchová
Šeptuchy
 přeložil Lubomír Machala
 Host, Brno 2021

Podlasí je kraj na pomezí Polska a Běloruska, kde se v životech lidí stírají kulturní a fyzické hranice států i hranice světa živých a mrtvých, hranice víry a věření. Aktuální politicko-společenská situace v těchto místech je pochmurná — víra v nový život uprchlíků, kteří se snaží přejít tudy do Evropy, se tříští s tupě násilnou odpovědí polské armády. Zároveň tam ale víra v humanismus, zakořeněná v povaze místních obyvatel, nutí uprchlíkům pomáhat. Autorka slovenského románu oceněného Anasoft literou současnou situaci předběhla, navíc o přesné geografické určení jí ani nešlo. Román *Šeptuchy* je především zachycením přirozené a rozporuplné lidské touhy věřit.

Vybrala si k tomu zvláštní region, kde moderní svět připomíná jen vzdálená benzinka a Kaufland a událostí roku je Kupak — svátek Ivana Kupaly, který mísí světskou zábavu a smažené brambůrky s lidovou pohanskou tradicí. Zbytek roku se tu zdánlivě nic neděje. A přece sem proudí davy lidí

z blízkého i vzdáleného okolí. Lákají je záhadné ženy údajně vládoucí magickou mocí — šeptuchy, které léčí zařikáváním nebo dobrými radami, takzvaným šeptáním. Kniha Aleny Sabuchové kvůli nim bývá často srovnávána s *Žitkovskými bohyněmi* Kateřiny Tučkové, s těmi však nemá téměř nic společného.

Víra jako základ balíčku přežití

Šeptuchy jsou přitažlivým motivem, který román jen rámuje. Hlavním tématem je tu příběh celého kraje a jeho obyvatel, mezi nimiž vystupují osudy dvou dospívajících dívek — bezjmeně vypravěčky a její kamarádky Doroty. Společně čtou *Bravo*, dívají se na *Esmeraldu*, sní o prvním mobilu a především o tom, že odsud jednou odejdou a všechno bude jiné a lepší. Téma dospívání není v literatuře nic nového, Sabuchová ho však popisuje nesentimentálně a odloučená lokalita jí dovoluje vylíčit ho upřímněji a naléhavěji. Omezené možnosti, od výběru chlapců po materiální věci, omezený prostor, který končí v nejbližším maloměstě, to vše pro ně znamená omezenou možnost životní volby, jež posiluje víru v zázrak. Víru, že se odchodem vše změní, víru v kouzelnou moc šeptuch, v magickou pomoc shůry. Tato rovnice je patrná po celém světě. Kde chybí přirozené možnosti osobní, milostné, společenské a pracovní, může k naplnění opravdu často pomoci už jen kouzlo. V případě odloučeného Podlasí jako by se však všechno ještě umocňovalo.

Od dospívajících dívek pak vyprávění střípkovitě odbíhá i k dalším postavám ze vsi: Dorota a její otec Jaroslaw dělají hrobníky. Tvoří smutný, a přitom láskyplný pár,

který místní vnímají jako podivný na hranici dvou světů. Nový místní kněz, lidově nazývaný báťuška, a jeho krásná a chytrá žena, která by nejspíš raději byla někde jinde a někým jiným než paní farářovou. Pawla, které zemřel manžel, a tak místo něj pečuje o květiny a malého Macieje, zaostavého chlapce, kterému se od jeho matky nedostalo péče ani lásky... Příběhy místních se proplétají s vesnickými povídkami a historkami o zázračných šeptuchách a mrtvých, kteří neodešli.

Sabuchová tak ukazuje zapomenutý kraj s jeho lidmi svlečenými do poslední naděje, kterou vkládají do šeptuch, jež dokážou pomoci se vším, od otěhotnění po problémy se sousedem. Lidé se nepodivují nad tím, jak je možné, že jim k tomu stačí jen osolený chléb a voda ze studny, třikrát odříkaný Otčenáš a přikládání ovsa na bolavé místo. Zeptají se, co jsou dlužni. Stejně bezprostředně přijímají zdejší lidé zvláštní, nejasné nebo nadpřirozené jevy. Ženu navštěvuje její mrtvý manžel a vystrašená tchyně mu raději chystá vše, kvůli čemu by se mohl vracet. I cigarety, přestože nekouřil — co kdyby chtěl začít. Občas některý mrtvý zapomene, že umřel, prochází se po lese a povídá si s cyklisty, nebo si přivolá svého psa. Mrtví jsou tu na denním pořádku, ostatně hřbitov je místním bulvárem. Vdovy si sem chodí posedět a popovídat a přinesou i občerstvení a přilepši svým manželům — do hlíny jim lejí kroupku, žubrovku nebo koňak.

Šeptuchy nejsou bohyně

Téma žen se zázračnou mocí, které pomáhají druhým, svádí mnohé kritiky a české čtenáře ke srovnání

s bestsellerem Kateřiny Tučkové *Žitkovské bohyně. Šeptuchy* jsou ovšem úplně jiná kniha — žánrově, tematicky i stylisticky.

Zatímco Tučková se nechala krajem Žitkové a příběhem bohyní okouzlit, Sabuchová se dívá na Podlasí kriticky a líčí ho s ironickým odstupem se vši jeho podivností a marností. Existenci šeptuch a jejich tradici postupně odhaluje jako velmi dobře placené řemeslo živé pověrami, přirozenou lidskou naivitou a potřebou věřit v cokoli, co nabízí snadnou a rychlou pomoc. V příběhu i celé oblasti Podlasí se mísí pravoslavné a katolické křesťanství s pohanskými tradicemi starých Slovanů. A celé to podtrhují světské radosti a korunuje zmíněná všudypřítomná a bezmezná víra v šeptuchy. Vzniká tak svérázný folklor, který si od všeho bere to, co se mu zrovna hodí.

Sabuchová ironickým podtónem naznačuje, jak široká je škála lidského věření a víry a jak vážný dopad v některých případech může mít. Východoslovanskou tradici slavnosti Ivana Kupaly provází rituál, při němž svobodné ženy házejí květinové věnce do vody. Muž, který věnec dané dívky vyloví, na ni má svým způsobem právo — měl by se s onou dívkou oženit, milovat ji, nebo s ní aspoň zůstat. Ačkoli hra není dovedena do důsledku, přece jen v místních ženách zasévá zrnko jisté naděje, že věneček chytí právě ten pravý, ale i odevzdanosti, že žena muži patří, pokud o ni stojí.

Autorka tak velmi jemně, ale vážně naznačuje několik zásadních otázek, které si člověk začne pokládat v období dospívání a které vytvářejí a stvrzují pozdější pohled na partnerské vztahy: Jakou roli má žena v manželství? Opravdu si může v tak omezeném prostředí najít toho pravého? Spočívá výběr partnera ve výběru mezi samotou a kompromisem?

A proč ženy celý život muže odnaučují alkoholismu, ale po smrti jim vylévají štamprlata na hrob? Skrze šeptuchy, pohanské tradice, liturgie a mše pokládá autorka i otázky z oblasti víry: Co vede nás smrtelníky k věření v nadpřirozeno? Co nás vede a udržuje ve víře? V čem jsou lidem léčitelé věrohodnější než osoby v taláru? A kdy se ztrácí racionalita, která je i pro abstraktní víru potřebná?

Sabuchová podlaskými příběhy sarkasticky ukazuje, jak snadno člověk racionalitu ztrácí — například když šeptucha jako řešení problému navrhne umístit starou toaletní mísu doprostřed lesní cesty a náhodný řidič se o ni vybourá. Ukazuje, jak moc člověk potřebuje fyzickou radu a pomoc a jak vzdálený je lidem kazatel jako prostředník onoho nadpřirozena. Šeptucha je člověk tak nějak víc z masa a kostí než farář. Oba sice člověka nutí odříkávat modlitby, šeptuchy ale slibují zdárný konec trápení, když člověk udělá vše podle návodu. Stejně jako je pro dnešního člověka přitažlivější radikálně změnit jídelníček a najmout si osobního trenéra než dlouhodobě měnit životosprávu a psychické nastavení — dožaduje se okamžitých výsledků. A podobně je tomu i s vírou. Sabuchová na vzdáleném vzorku lidí a uzavřeném prostoru ukázala to, co je obecně platné pro kosmopolitní, globalizovanou společnost dnešního světa. Dobu křesťanství a její duchovní tradici převálcovala doba slibů o tom, že čekat není třeba. Na příkladu léčení šeptuch Sabuchová předvádí lidskou ochotu za vysvobození z čekání dobře zaplatit, jen když nazpátek dostaneme jistotu rychlého vyřešení. Přijít k šeptuše do staré dřevnice má navíc úplně jiný charakter než vlézt do malé stísněné zповědnice. Církev si i v jednadvacátém století drží svou upjatou formalitu, která může člověka svazovat v pochybách o sobě

sámém a strachu z nedotknutelného. Církevní představitelé nejsou jen lidem odcizení, ale mohou působit méně věrohodně, jsou-li pouhými Božími služebníky. Když ale postavy knihy *Šeptuchy* zasednou k bytelnému dřevěnému stolu, dostanou domácí chléb a svou pozornost jim věnuje žena, která zdědila kouzelnou moc šeptání a drží ji v rukou, vše je jinak. Šeptuchy umocňují ono skryté lidské doufání, že všechno je možné.

Kulturní mísení jazyka i víry

Žánr *Šeptuch* je mnohoznačný. Svou retrospektivitou připomíná románovou zповěď, folklorním příběhem odkazuje i na etnografickou reportáž, jejíž prvky slovenský originál zesiluje rovněž zařazením několika dokumentárních fotek z Podlasí, kam Sabuchová odjela sbírat materiál — v české verzi z neznámých důvodů chybějí. Možná právě proto, aby se na první pohled kniha nejevila jako dokument a nesnižovalo to její komerční přitažlivost?

Taková žánrová směs by mohla působit zmatečně, ale Sabuchová ji spojuje a hneře s obdivuhodnou autentičností, s níž životy místních obyvatel zachycuje. Ve svém stylu vrství mikropovídky, které se někdy mohou zdát až příliš náhle skončené, propojuje je však věrným a poutavým popisem života a smrti v podlaském regionu ve vši jeho naivitě, smutku, přátelství i uzavřenosti. V jejím jazyce se bohatě objevují hovorové výrazy, díky nimž působí text věrohodně a které celé vyprávění uzemňují. Příběhy navíc doprovázejí krátké glosy, kterými se vypravěč mimoděk obrací ke čtenáři, a situace, které popisují, tak zvýznamňuje a přibližuje čtenáři.

Celý text navíc protkáva spousta specifických podlaských výrazů, místních názvů, pojmů z gastronomie i pravoslaví, v nichž se mísí polská a běloruská kultura i jazyk. Právě díky folklorním výrazům, autentické řeči obyvatel vsi na různých úrovních společenské hierarchie a atmosférickým popisům krajiny tvoří *Šeptuchy* podmanivou kulturně-sociální sondu do zapadlého kraje.

Autorka je knižní redaktorka.

**Sabuchová podlaskými
příběhy sarkasticky
ukazuje, jak snadno
člověk racionalitu ztrácí**



r

Toulky českou minulostí po Vídni

Pavel Brycz

Mezi venkovankou, mudrlantkou a obvyklým trojúhelníkem



Pavla Horáková
Srdce Evropy
Argo, Praha 2021

Do rámce kolektivního zapomnění na baštu Habsburků vpravuje autorka Pavla Horáková svou vypravěčku a hrdinku populárně-naučného bedekru, Anežku. Budoucí učitelku s láskou k historii si o sametové revoluci upletli zadání rodiče a udělali z ní odstrčené, nemilované dítě, jež téměř psychoanalyticky musí objevit sebe samo.

K tomu jí pomáhá četba paměti moravské venkovanky Kateřiny, v nichž poznává sice obyčejný, ale autentický život, jaký nemá odvahu žít, a stipendijní pobyt ve Vídni, v níž Kateřina žila v roce 1912.

Anežka se pídí nejen po jejích stopách, ale i všech rodáků z Čech a Moravy, včetně židovských velikanů

architektury, umění, obchodu, politiky, filozofie a lékařství, kteří tu zanechali nesmazatelné otisky. Odkrývání genia loci města spojeného s českým, moravským a židovským živlem se děje téměř do poloviny knihy výklady a popisy vršícími encyklopedická fakta. Ta jsou jen málo oživena vyprávěním, anekdotami, šťavnatějšími obrazy bohaté vídeňské kultury. Objeví-li se úryvek z Macharovy *Tristium Vindobona*, srdce zaplesá, jako by na scénu vstoupil Karel May v čelence a napodobil válečný pokřik Apačů způsobem, že se i klimbající posluchač jeho přednášky vzbudí: „A město obrovské jak žena luzných vln tu na něm zhýřile leží... je šperky poseta.“

Oživení „toulelek českou minulostí Vídne“ se děje včleněním půdorysu vztahového propletence, jakéhosi románu pro služby. Od prvního setkání vypravěčky Anežky s rakouským novinářem Stephanem, který šprechtí česky a vyznává levicové ideály, je jasné, že stipendistka, jejíž snoubenec Radek dává přednost práci, si začne románek nejen s Vídni. Vždyť ve Vídni nepanuje jen duch Sigmunda Freuda s diktátem sexuality, ale i Boženy Němcové, vídeňské rodačky, tolik toužící po lásce a emancipaci.

Žádný moment zklamaného očekávání nenastane. Předvídatelný trojúhelník se po pár stránkách dostaví s přesností švýcarských hodin. Ale pokud by čtenář uvítal přívál vídeňských pikantností, bude zklamaný, příběh slouží jen coby oslí můstek pro další porce vlastivědy. A tak si vypravěčka Anežka nepůjde od vídeňského kavárníka alpský cepín, aby Stephanovi na první schůzce rozrazila lebku, když vede sáhodlouhý wikipedický monolog, kterým ji balí:

Když brněnský cihlobaron Drasche své závody prodal bankovnímu konsorciu a zůstal ve Wienerberger Ziegelfabriks und Baugesellschaft jen správcem, pracovní a životní podmínky dělníků se zhoršily. Ovšem akcionáři inkasovali tučné dividendy. Po Heinrichově smrti převzal vedení podniků jeho syn Richard, ale raději než podnikání se věnoval svému malířskému koníčku. „Teď to teprve začíná být zajímavé,“ nadechuje se Stephan k pokračování.

Upřímně, nezačne. Ale krátká recenze neskýtá prostor pro citaci sedmi stránek diplomky ve stejné wikipedickém duchu o Ziegelböhmech, českých a moravských dělnících ve vídeňských cihelnách.

Knihka představuje souhrn výkladů, rešerší, popisů. Zdařilejší čísla připomínají fejeton či cestopis, po prostém vyprávění v nářečí venkovanky Kateřiny následuje vždy mudrování vypravěčky Anežky. Očima současnice pitvra paměti o bájně minulosti pisatelky, jež jí přijde krutější než její všední dnešek, ale vlastně naplněnější životní radostí.

Některé vývody by se daly tesat, jiné zaslouží zapomenutí, anebo vzbudí úsměv z objeovování nikoli Vídne, ale Ameriky. Co kapitola, to sled uzavřených vlastivědných celků ve stylu pořadů Českého rozhlasu, jakými jsou *Toulky českou minulostí*, nebo historických reportáží *Přišel befel od císaře Pána*, z nichž vzešla nádherná kniha plná zajímavých osobních dokumentů českých vojáků z první světové války. Její spoluautorkou je právě Pavla Horáková. Belettristickým románem *Srdce Evropy* se schematickými postavami i s absencí děje a dialogů však není. Přesto zvlášť kapitoly věnované oběma válkám jsou nejhlubší a poskytují katarzi, jak v hlase dávno zemřelé venkovanky, tak zhruba od poloviny knihy i z pera vypravěčky Anežky.

Když mizí encyklopedické chrlení na úkor příběhů, získává sympatie i dosud mdlá vypravěčka, jež se odhodlává ve finále vyměnit jistotu za svobodu. Opustí neviditelného budulínka Radka a využije odložení svatby kvůli pandemickým opatřením, aby následovala hlas srdce do *Srdce Evropy*.

A protože srdcí Evropy je víc, jak zjistí čtenáři, vybere si to, které bije vídeňsky.

Z mlh přenádherne slunce vystupuje, chystá se krásný den! Tam teče Morava, tam, ještě v mlze, je Vídeň, krásné město na Dunaji, mnoha ostrovy členěné. Tam půjdeš, a když dá Bůh, zvítězíme.

Poznat Vídeň pro nás Čechy znamená nahlédnout svou minulost a zbavit se mindráků malosti.



Emoční vakuum v Čechách a na Moravě

Zdeněk A. Eminger

Velký inseminační román



Václav Holanec
Díkuvzdání
Odeon, Praha 2021

Chtěl bych říct, že je to možná tím, že si kniha Václava Holance *Díkuvzdání* našla jako čtenáře a recenzenta mě, jenž ji nebyl schopen porozumět v jejích skrytých hlubinách. Jenže už jen učíst pět set padesát stran textu, rozděleného do pětaosmdesáti kapitol a autorova doslovu, mi říká, že jsem pro pochopení této knihy udělal, co jsem mohl.

Vyvaroval jsem se srovnávání. Zakázal jsem si při čtení vybavovat okamžiky, kdy jsem z knih autorů, kteří učinili centrálním motivem svého díla nějakou náboženskou skutečnost, odešel obcerstvený, z rozbitosti poskládaný, z bolesti objatý a vyléčený ze své neznalosti, bídy a marných iluzí. Jenže učinil-li Václav Holanec hlavním hrdinou svého románu římskokatolického kněze Františka Zábranu ze Strachohrávek, jenž se

v celoplanetární pandemii mužské neplodnosti stane jediným, jemuž se tato choroba vyhnula, zpozorněl jsem. Popisované reálie farářského života a církevní terminologie jsou víceméně autentické. Autor dokazuje, že o římskokatolickém prostoru v Čechách a na Moravě něco ví, není mu cizí a zdá se, jako by jej sám také obýval. Když do děje svého klipovitě rozvrženého příběhu uvede tři papeže, z čehož jednoho budoucího, živého, Urbana IX., a dva minulé, Jana Pavla II. a papeže Františka, kteří s farářem Františkem rozmlouvají o rozličných věcech lidského života, beru je jako další a další postavy, které se s pravidelnou přesností objevují a zase mizí. Farářův život v malé vísc, v níž se odehrávají až na výjimky běžné situace všedních dní, není zobrazován ve vztahu ke společenství, jemuž slouží, nýbrž ve vztahu ke světu, z něhož k „moudrému“ panu faráři přicházejí lidé, aniž by bylo vždy jasné proč. Zápletky románu je jednou z variací na téma „hynoucího lidského rodu“, jehož mužská část byla zasažena neplodností. Mnohé státy v předtuše blížící se katastrofy shromáždily zásoby ještě živých a schopných spermií, a tak se napříště oplodnění odehrává výhradně in vitro. Spolu s tím se mění nejen podoba sexuálního života, ale také podoba vztahů mezi muži a ženami. Pokud by se na světě našel někdo, komu by se tato nemoc vyhnula, byl by pochopitelně jedním z nejceněnějších obyvatel planety. I stalo se, že toto velké břímě padlo na chudáka faráře Františka Zábranu, který na sebe kdysi vzal, tak jak římskokatolická církev dosud požaduje, závazek doživotního celibátu, a tedy život bez sexu, bez rodiny, bez partnerských vztahů. Na první z pěti set čtyřiceti pěti stránek se mně, čtenáři, však přihodila ta nesnáz, že jsem si troufl odhadnout, jak tato celoplanetární záhada, koncentrovaná do Strachohrávek, Brna, Prahy a na cestách sem a tam, asi dopadne. A nemýlil jsem se. Ale bylo ještě tíživější.

Odhadnout tak brzy plynutí děje, jeho vrchol, zápletku i konec vezme čtenáři trochu vítr z plachet, má-li u knihy takového rozsahu pozůstávat

řadu večerů. Jedna věc mě však znepokojovala od první do poslední stránky a tím víc, když jsem si přečetl autorovu závěrečnou poznámku o tom, jak dlouho na svém díle pracoval a kolik energie a času (a to při jiných věcech) mu věnoval. Ta věc, která zpomalila otáčení stránek a bránila vejít do toho příběhu trochu hlouběji, je, diplomaticky řečeno — okrajový, decentní, plachý, anebo úplně chybějící duševní a duchovní rozměr jednotlivých postav, Františka Zábranu, faráře ze Strachohrávek, nevyjímaje. Není nutné, aby autor vykreslil charakter postavy jako Dostojevskij nebo některý z malířů pastózních figurálních pláten. Nechť po něm, aby psal, jako malovali Bruegel nebo Parmigianino. Nelpím na tom, aby hrdinové příběhů vypadali jako pacienti z Freudových studií. Nepotřebuji, aby jednotlivé scény hořely dramatem, jako kdysi v pětiletce žhnuly komíny ostravských katedrál. Nepotřebuji, aby se v románu z tohoto prostředí zrcadlilo něco z pokladů jungiánské psychologie. Netoužím, aby ke mně hovořil filozof nebo teolog a vysvětloval mi principy stvoření. Stačilo by mi, aby kterákoli z Holancových postav vystoupila z toho zvláštního emočního vakua, které je sice dnes patrné leckde a u leckoho, ale nevyčerpává rozsah toho, jak i v takové zemi budoucnosti, jakou bude Česko za pár let či desetiletí, vypadá život *an sich*. A i když se v knize objevují dialogy jakoby o životě a celibátu a vztazích a církvi a majetku a penězích, politice a světě, jsou to jen slabě vytečkované obrazy, náznaky skutečného života, záchvěvy myšlenek, které by mě byly schopny přitáhnout a proměnit. Nezáleží na tom, jestli je František Zábrana římskokatolický kněz, zedník, nebo myslivec. Je tak málo odlišný od druhých, čím více se o něm mluví jako o jiném. Když se Marii, do níž se zamiluje, a jemu, narodí dvojčata, jak jinak než biblických jmen — Jakub a Filip, je to nakonec jen jedna z epizod, které proběhnou knihou jako zbloudilý paprsek alespoň nějakého citového vzepětí a skoro-romantiky. Lidstvo ohrožené vyhynutím je tak nakonec zachráněno farářem, který se z kněžské kleriky svlékl



až neobvykle rychle, až se zdá, jestli vůbec nějakou kdy nosil.

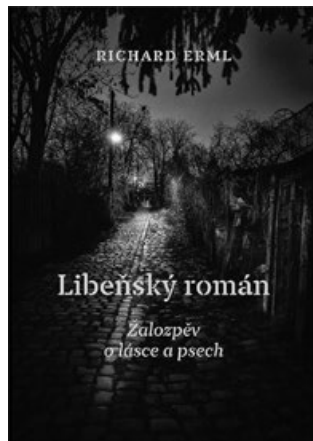
Během čtení jsem si přál, aby mě někdy oslepila alespoň malá vlna citu. Přál jsem si, aby vykreslení postav bylo hlubší, hrubozrnné i jemnější. Čekal jsem v této zvláště načrtnuté antiutopii drama, ale dočkal jsem se spíš mozaikovitě poskládaných představ o tom, jak asi také žijí lidé duchovních povolání a co od rána do večera asi dělají ti, kteří žijí opodál. A tak se, u vědomí velikosti a historie toho slova, sám sebe ptám: Jaké důkazy (považte, řecky eucharistie!)? Komu, za co a proč? Souhlasím s autorem a jeho závěrečnou poznámkou o tom, jak jeho příběh „rezonuje“ s již dva roky působící pandemií covidu-19. Zažíváme, jak snadno může dojít k velkým planetárním krizím. Nejsem si však jistý, zda je možné happy end hypotetického armagedonu vložit do rukou postavám, jejichž život připomíná latinskoamerické telenovely, mnohokrát odmocněné co do vášní a citů a navíc běžící na přeskáčku, nebo dokonce pozpátku. A tak na konci té knihy stojím bezradný a říkám si: Než aby planetu Zemi zachraňoval svými spermiemi farář František Zábrana ze Strachohrávek, přál bych si, aby nám vedle toho pověděl něco, co z mystéria rodícího se na oltáři při své kněžské službě za léta pochopil a získal. Všechno ostatní, zdá se mi, už jsem někde někdy četl.

O psech a lidech

Vít Malota

Román o smutku
pustnoucí Libně

Za několik málo let bude Libeň koncentrovaným obrazem rozpadající



Richard Erml
Libeňský román
Druhé město, Brno 2021

se společnosti. Místo nikoli k životu, ale v nejlepším případě k přežívání. Prosecké skály skýtají přístřeší násilným bezdomoveckým koloniím. Lidé sází na ostatní dráty a bojová psí plemena, neboť ochraně státním aparátem se již věřit nedá. Chátrající vily připomínají, že časy se definitivně změnily. Jenže jako se vytrácí veškerý lesk Libně, jež je v knize Richarda Ermla popisována coby svět sám pro sebe, stejně tak se na ploše bezmála tři set stran zoufale bojuje o lidskost, lásku, a to ve všech jejích podobách. Na počátku stojí zperťované vztahy a nepravděpodobná setkání.

Podtitul knihy — *Žalozpěv o lásce a psech* — ve spojení s noirově laděnou obálkou s fotografií temněle uličky, již lemuji po obou stranách rozpadající se ploty obrostlé dlouho neudržovanými křovinami (autorem fotografie na obálce i v knize je Karel Cudlín), dává tušit nepříliš pozitivní četbu. Prolog nicméně čtenáři představu odvádí ještě dál: mezi jakousi „domobranu“, jež si jede vyříditi účty s bezdomovci, kteří zmrzačili dítě jednoho z členů. O to větší překvapení je, když na dalších stránkách začíná příběh nepříliš úspěšného novináře Romana, který od bývalého spolužáka z gymnázia, jemuž říká „ďáblík“, dostane nabídku práce snů — sepisování memoárů dobře zajištěné dámy žijící v jedné ze starých libeňských vil.

Zdánlivý žánrový skok je předzvěstí mnoha nejasností, které vyplouvají na povrch spolu s rozvíjícím se příběhem. Tomu přitom většinu času vévodí opravdu ono vzpomínání staré „Dáděny“, jež se touží skrze vznikající knihu usmířit se svým synem, který se jí z nám neznámých důvodů zřekl. Až o mnoho stran a kapitol později je zřejmé, že Roman není stejným člověkem jako vypravěč z prologu. Že autor záměrně střídá jednotlivé vypravěče a skrze funkční narativní princip ich-formy vypráví události z různých perspektiv. Ale odlišení jednotlivých „autentických“ projevů je natolik minimální, že nějakou dobu trvá postřehnout užitý vzorec a namísto barvitosti struktury vyznívá příběh jako rozbředlé lehce plynoucí neurčito.

Onen pomalu plynoucí příběh, řemeslně dobře odvyprávěný, je pravděpodobně způsobem, jak vyvolat ve čtenáři pocit, že se postavy snaží o navázání blízkosti... Lásku k ženě, dítěti, psům. Ale pokud v nehostinném prostředí, jež nepřije lásku, budeme všechny postavy oslovovat zdvořilými (Románek, Beatka, Dáděna, Ďáblík a tak dále), dostaví se spíš dojem, že je to celé vlastně „mile“ umělé.

Jindy poklidný syžet je místy vyhnaný do krajnosti. „Osudovost“ v tomto případě působí nevěrohodně. Stejně tak skřípe jistá potřeba motivického provázání jednotlivých oddílů knihy. Jedním příkladem za všechny budiž skutečnost, že dva různí lidé, s naprosto odlišným způsobem myšlení i vyjadřování, říkají v jisté situaci jiné postavě „čertík“. Ano, je to srozumitelný znak, ale přebytný a návodný.

Další z otázek, která se v průběhu čtení stále vrací, je onen dystopický obraz blízké budoucnosti. Nejde ani tak o samu skutečnost, jako spíš o to, jakým způsobem je podávána. Rozpadlé mezilidské vztahy, jež demonstrují gangy Rusů a Ukrajinců, to vše lemováno libeňskými mešitami. Je to pravděpodobně jen otázka osobního vkusu, ale mnou takový obraz „rozpadu morálky“ nerezonuje — především vzhledem ke své absenci věrohodnosti. Ta totiž chybí v těch



nejzásadnějších momentech románu, ve chvílích, kdy dochází k dějovým zvratům, odhalením či rozhodujícím jednáním postav.

Pak je lhostejné, zda se jedná o autobiografickou zpověď (tak jako v dřívějších Ermlových románech), či o subjektivní pohled jedné z postav hořekujících na „staré dobré časy“. Ve výsledku vám ani jedno není příliš po chuti. Nic na tom nemění Ermlův řemeslný um ani jeho schopnost gradovat děj. V závěru dochází autor tak daleko, že si čtenáře dokáže omotat kolem prstu a táhne jej svým slzavým žalozpěvem. Není možné přestat číst, být je vám jasné, že jste vlastně rukojmím a zážitek z posledních stránek by se dal přirovnat snad jen k citovému vydírání. Velmi stručně: je to čtivé, má to atmosféru, odsýpá to, a na konci lidé i pejsci umřou.

Na počátku smrt

Vít Malota

**Prozaická procházka
podivuhodnou
divadelníkovou hlavou**

Pleskot křídel, tříštěné sklo, zelenavá hlubina zahradního jezírka, tma. Nakonec žhavá poušť a nekonečný horizont, co dává tušit dlouhou pouť za... Za čím vlastně? Za sebeurčením? Za klidem? Za pomníčkem všem vlastním ctnostem i slabostem? Ať se na obsah knihy podívá čtenář z jakéhokoli úhlu, zas a znova se jeho myšlenky vrátí zpět ke jménu autora. David Drábek, alfa omega sebe sama.

Divadelní režisér, dramaturg a plodný dramatik, jenž má na kontě rovných čtyřicet divadelních her, pokouší knihou *Ochechule* nově i prózu. Opuští sice formát scénáře, i zde však svůj rukopis nezapře; nápadité postavy, vypointované dialogy, mnoho zvláštností a ujetostí, humor, nespoutanost. Pro diváky znalé Drábkovy poetiky tak nepůjde o nic nového, a přesto se



David Drábek
Ochechule
Akropolis, Praha 2021

nepříliš rozsáhlá kniha něčím vymyká. Je koncentrátem všeho, čím se autor zdá (snaží) být.

Na samém začátku skutečně dlí smrt. Teprve ona totiž uvádí věci do pohybu. A tak zatímco se dramatikovo tělo nafukuje a modrá na hladině zahradního jezírka, jeho nové já, jakýsi neformální želatinový blob, se ocitá uprostřed pouště. Před spalujícím poledním žářem je zachráněn (a také trochu sněden) Pavlou Tomicovou. Nebo někým, kdo herečku a autorovu kamarádku nápadně připomíná, tato má ramena o něco širší a kůži o trochu zelenější. Prostředí jasné, cíl také: nalézt odpovědi na otázky, kde jsme, proč tu jsme, jak se odsud dostaneme. Tak začíná pouť, neobvyklá surreálná roadmovie, v jejímž průběhu se ke dvojici přidá několik dalších pozoruhodných outsiderů, cestu jim zkříží přízraky minulosti, jejich strachy, traumata a nevyřízené účty.

Po formální stránce je kniha rozdělena na krátké, avšak hutné kapitoly, v nichž každý odstavec odsazuje prázdný řádek. Ich-forma dává možnost v této fiktivní „autobiografii post mortem“ odbočovat ke vzpomínkám, názorům, v nejhojnější míře však k sebehodnocení autora samotného. Takový styl psaní a členění textu nejvíce připomíná statusy na sociálních sítích. Nikoli plytkostí či stylistickou neučesaností, nýbrž tahem

k cíli. Není radno zdržovat se sáhodlouhým líčením, je třeba jít přímo k věci. David Drábek je především na Facebooku mimořádně činorodý a se svými přáteli a sledujícími sdílí pracovní i životní zážitky, pasuje se do role nekonvenčního bonvivána, milovníka (žen i života), požívačnicka a vůbec výtečníka *par excellence*. Je v této stylizaci natolik urputný, že by mu člověk nakonec snad i uvěřil. Hnacím motorem tohoto dramatika je kontakt — potřebuje publikum, i když třeba jen sedí za strojem a píše, vzdálen hledišti, z něhož by se mohl ozývat nadšený potlesk. Pozornosti a obdivu jako by nebyl nikdy syt. To výraznou měrou otiskuje i do své prozaické prvotiny.

Ve výsledku se sráží několik vjemů, značně rozdílných, které mohou čtenáře dráždit či uvádět v rozpaky. Drábek exhibuje místy snad až příliš. Těžko pak knihu vnímat jako chválu nespoutané imaginace, když se zas a znova vracíme zpět k dramatikovi samému a jeho názoru na to či ono. Dá se to chápat jako svého druhu autorská premisa, čtenář se však bude možná potýkat s nejistotou, zda občas nechte spíš útržek z bulvárního plátku. Přitom za krustou seladona se skrývá stárnoucí chlap, který nechce být sám, je plný nejistot a vědomí, že to nejlepší už možná přišlo. A právě v pasážích, kdy autor zvažní, kdy opustí po několika stánkách již místy repetitivní „břitký“ humor, tehdy dokáže být až uhrančivý. A z oné zdánlivě nesmyslné féerie se stává delirium krize středního věku, pouť za *sebestvrzením*. A středem všeho je a navždy bude dcera. Ta, která hledí z obálky. Ta, která už napořád bude tím největším úspěchem.

Ať už se čtenáři kniha zamlouvá, či nikoli, ať Drábekovo chvástání hltá plnými doušky, či je mu navýsost nesympatické, jedno se upřít nedá — autor stojí před námi tak, jak je. Se vši divností, pábením, stylizací a fanfaronstvím. Ale hluboko uvnitř, přece jen, zcela upřímně. A je na každém, kdo knihu otevře, zda jej takového přijme. Naštěstí je Drábekovi úplně fuk, co si o něm kdo myslí. Takovou svobodu mohou mnozí autoři jen tiše závidět.



r

Mnohé podoby traumat a lásky

Boris Hokr

Jak důvěřovat monstru



Anya Martin
Tráva
přeložil Roman Tilcer
Medusa — Roman
Tilcer, Loštice 2021

Překladatel Roman Tilcer se v loňském roce připojil ke svým kolegům Jakubu Němečkovi (Gnóm!) a Milanu Žáčkovi (Carcosa) a založil si vlastní nakladatelství. Od začátku přitom prezentuje své plány jako snahu vydávat taková díla, na jaká by v tradičních (čti: usedlých) nakladatelstvích nebyl prostor. *Tráva* Anyi Martinové je v tomto ohledu dokonalý začátek. Autorka publikuje především povídky, které vycházejí v nejrůznějších antologiích lovecraftovského hororu či současného weirdu — tedy fantastiky na pomezí žánrů i pokleslého, stejně

jako vytříbeného vkusu. Zároveň Martinová vytváří (spolu se Scottem Nicolayem) podcast *The Outer Dark* zaměřený na rozhovory právě s autory weirdu. *Tráva* navíc není pouze žánrově těžko napasovatelná do edičních plánů velkých domácích nakladatelů, ale navíc se už v originále jedná o příspěvek do limitované řady malého nakladatelství Dim Shores a původně vyšla v nákladu sto padesáti kusů.

Jinými slovy: najít ji znamená orientovat se v napůl undergroundové subkultuře amerického nezávislého knižního trhu. A vydat ji v češtině pak odvalu přijít s knihou, která prostě a jednoduše není „velká“ v přeneseném ani fyzickém slova smyslu (konkrétně sto padesát stran drobného formátu, a to ještě česká verze obsahuje předmluvu, doslov autorky a ukázkou z dalšího chystaného titulu *Medusy*).

Na druhou stranu, právě malá nakladatelství typu zmíněného Gnóma! či Carcosy mají v tomto ohledu výhodu, protože se mohou svým titulům věnovat na opravdu osobní úrovni (tvoří je ostatně v podstatě jeden dva lidé). Křest *Trávy* tak proběhl na šestém ročníku undergroundového festivalu HorrorCon, kmotrem se stal Milan Žáček, zdravotní českým čtenářům připravila i sama Anya Martinová a *Medusa* ve svém newsletteru nabízí také rozhovor s ilustrátorkou *Trávy* Jeanne D'Angelo. Od začátku je tak knížekčka součástí konkrétní fanouškovské obce, která ji přijímá za svou. „Osobní“ je ovšem slovo, které se vztahuje i k samotnému dílu, nejen k jeho „produkčnímu zázemí“. V doslovu Anya Martinová zmiňuje citát kritika Douglase E. Wintera, že „horor je emoce“, a sama dodává, že weird je ideální prostředek ke zkoumání reálných podivností našich životů.

Platí to rovněž o příběhu Sheily, jejíž exmanžel se zabije spolu s novou partnerkou při letecké havárii v bažinách. Sheila coby nejbližší kontaktní osoba musí identifikovat ostatky a zařídit pohřeb. Z márnice si ovšem nevědomky odnese nejen emoční zmatek (exmanžel byl alkoholik a násilník), ale také zvláštní, po většinu času tekutou bytost, s níž rychle naváže sexuální vztah.

Tráva trochu připomíná (o dva roky mladší) *Tráň vody* Guillerma del Tora a Daniela Krauze (knižní podobu příběhu zmiňuji proto, že je komplexnější než filmová verze); ta ovšem spoléhala především na melancholii a retro stylizaci. S *Trávou* má ve výsledku společnou jen empatii k monstřům a především k jejich obskurním podobám. Martinová ostatně ve své novele často odkazuje na klasiky jako *Netvor z Černé laguny* nebo *Bažináč* (a Sheilin ex se navíc živil jako prodejce komiksů, který bohužel stihl zkrachovat ještě před boomem marvelovských blockbusterů). A i když je vodní monstrum nebezpečný predátor, který krom jiného sežere i Sheilinu nejlepší kamarádku, jeho existence není důvodem k prožívání děsu, ale naděje. „Možná ji čeká další milenec — ne monstrum, ale člověk, který si jí bude opravdu vážit za to, jaká je. *Jestli existují příšery, možná se najdou i takovíhle chlapi*“, zazní v závěru příběhu, který není jen částečně melodramatickou projekcí autorčina nadšení z monster (její zatím jediná sbírka povídek se jmenuje *Sleeping with the Monster*).

Zápletka *Trávy* je totiž mixem historek, které Martinová v průběhu let vyslechla (letecká nehoda, mrtvola doslova probodaná trávou), a vlastních zkušeností (smrt toxického exmanžela). Jakkoli je proto příběh plný popkulturních citací (a ke knize patří i seznam doporučených skladeb pěkně kapitolu po kapitole — například ke scéně zalévání květin po návratu z pohřebního ústavu má hrát „You Can't Always Get What You Want“ od Rolling Stones) a obskurních informací (jako poradce na novele spolupracovala Brittany Godfreyová, která se podílela i na seriálu Mika Flanagana pro Netflix *The Haunting — Dům na kopci*), jeho síla je jinde. Nejlépe funguje ve chvílích, kdy Martinová popisuje zcizení své postavy a okamžiky, kdy si svá traumata možná nevyřeší — protože jednoduchá řešení neexistují —, ale konečně si je uvědomuje a přiznává.

Prostě opravdu osobní kniha, která je navzdory sexu s tekutým monstrem znepokojivě reálná.



Kniha stížností

Viki Shock

Surreálné vzpomínky
na traumatický život



Eva Švankmajerová
Zvuk dýní v zákulisí
dybbuk, Praha 2021

*Jen to zkus, být odkvétající mateři,
co jí po ránu asi smrdí z huby
a všude se válejí její podprsenky.
Jen to zkus šedivět tváří v tvář
neviňátku a netajit nic z toho,
že vybuchl klín kamsi za horizonty
pravomocí. [...] A za zadkem už se
formují psi slov připraveni uštvat
tě, při první příležitosti, protože
nic v člověku ani v máti není
božské, nic z toho, co je k máni dnes
a denně a má v paměti mláděte
zůstat vyraženo.*

V říjnu tomu bude již dlouhých sedmnáct let, kdy tento svět opustila významná surrealistická malířka, scénografka (nejen filmů svého manžela), ale také básnířka a spisovatelka Eva Švankmajerová, z jejíž knihy *Zvuk dýní v zákulisí* pochází úvodní citát. Její sebrané texty za více než třicet let vydalo loni pražské nakladatelství dybbuk, které stojí i za knihami Jana Švankmajera. Právě jeho text z roku 1982, osvětlující povahu manželky, dílo uzavírá a je klíčem k jejímu pochopení (ostatně říká to otevřeně

na kameru i v předložském dokumentu s názvem *Alchymická pec*).

Základem tvorby Evy Švankmajerové byla bohužel traumata z dětství způsobená vlastní rodinou, s nimiž se po celý život vyrovnávala. Dle jeho slov jsou tedy její tvůrčí výpovědi stížnostmi na matku a bratry, to především (o depresivní babičce z Oseku, k níž ve věku dvou let nuceně putovala od matky, aby jí nahradila ztrátu syna, snad radši ani nemluvě), a předtuchy kalamit, které v jejím dalším životě musely nutně nastat, jak tomu alespoň ona sama věřila. V dětství trpěla Eva Švankmajerová (rozená Dvořáková) částečnou hluchotou a kulháním, pravděpodobně psychosomatického původu, a také silným pocitem méněcennosti. Vysvobozením pro ni byl objev malování.

Na rozdíl od fascinace taktilními (tedy hmatovými) počitky svého manžela jsou opakujícím se motivem jejich textů pachy, puchy a zápachy, viz například úvodní citát. Tuto obsesi doprovází ještě všudypřítomná sebenenávisť a nenávisť k většině lidstva, včetně matky, které se chce pomstít za to, že ji v raném věku opustila a vydala ji v plen psychotické babičce. Nejlepší částí knihy je hned ta úvodní, autentická a brutálně upřímná, tvořená vzpomínkami na dětství a mládí i na vznik a projev traumat. Poté je to bohužel již notně nezábavná četba. Velkou slabinou knihy je autorčina absence smyslu pro humor a nadhled, bez něhož se čtenář téměř tři sta padesáti stranami prodírá jen velmi obtížně a s velkým sebezapřením. Sebrané texty zahrnují kromě jejich odpovědí na anketní otázky Surrealistické skupiny (prodchnuté úpornými ideologickými frázemi upomínajícími na klišé marxismu-leninismu, z nichž číší vyumělkovanost a snaha být platnou členkou alternativní partaje ke KSČ, což mi vlastně připomíná fenomén *groupthink* čili skupinovou hloupost) divadelní hry a filmové scénáře, v duchu klasických surrealistických intencí pochopitelně zcela nehratelné. Bohužel i autorčiny prozaické texty by unudily k smrti kohokoli, snad kromě ortodoxních členů skupiny, kunsthistoriků a psychologů či psychiatrů, pro něž by to mohl být

naopak zajímavý materiál k disertační práci. Poezie kupodivu zcela chybí, což je škoda. Snad byly všechny její básně publikovány již v předešlých knihách (naposledy vyšly *Dosud nenamalované obrazy* v Torstu roku 2003).

„Stejně nemůžu pochopit, proč cítím tolik hořkosti a pohoršení, když žádná bytost nebyla ke mně tak krutá, jak jsem byla já sama,“ dočteme se v oddílu snů, v nichž je autorka opět osobnější. Jistě pozoruhodný byl její postoj k Vratislavu Effenbergerovi, vůdčímu duchu skupiny, k němuž měla ambivalentní vztah (na jednu stranu k němu vzhlížela, snad jako k otci, a spolupracovala s ním, na druhou stranu ji trochu děsil). Rovněž její poměr k vlastnímu ženství byl problematický (záviděla mužům jejich úděl, svým pohlavím se cítila být ujařmena), přičemž porod považovala za něco vyložené hnusného (dle vlastních slov přirození své dcery obě málem umřely). Dalo by se říci, že v její knize stížnost stíhá stížnost jako na běžícím pásu.

Eva Švankmajerová bude vždy originální malířkou a skvělou filmovou scénografkou. Ostatně dvacítku jejich ilustrací zdobících *Zvuk dýní v zákulisí* upomíná na její hlavní tvůrčí téma, v konfrontaci s nímž její texty působí nutně sekundárně.

Postmoderní queer fikce o svobodě

Pavel Portl

Tajemství neznámého rukopisu
plného vůní a sexu

Literární vědec Jordy Rosenberg ve své prvotině nazvané *Zpověď lišáka* (2018) přetváří legendu o Jacku Sheppardovi, proslulém londýnském zloději z osmnáctého století, do románu o svobodě, lásce a vášni. Je směsicí více žánrů s postmoderní narací a queer tematikou.

Příběh Jacka Shepparda se odehrává na stránkách neznámého





Jordy Rosenberg
Zpověď lišáka
 přeložila Markéta Musilová
 Paseka, Praha 2021

rukopisu, který se náhodou dostane do rukou nepříliš úspěšného lingvisty Dr. Votha. Ten řeší jeho pravost a v poznámkách pod čarou kromě překladů argotu a odkazů na literaturu se objevuje stále více osobních záznamů, které nabobtnají do rozměru samostatného příběhu vědce, jenž se principiálně stále více prolíná s příběhem Jacka. Hned v úvodu odhaluje, že Jack je stejně jako on transgender, a dalšími poznatky naznačuje, že známá legenda bude muset být reinterpretována.

Londýn osmnáctého století a jeho svět kapsářů a prostitutek autor představuje jako kosmopolitní prostředí a prostřednictvím hlavních postav poukazuje na větší sexuální a rasovou diverzitu, než jaká je v povědomí lidí o tomto období. Se znalostí doby i dovedností popisu provází své čtenáře zapadlými uličkami, putykami i nevěstinci. Zachycuje policejní útlak a plíživou nervozitu na počátku morové epidemie. Na tomto pozadí se odehrávají poslední roky života Jacka Shepparda, jeho láska k prostitutce Bess, zlodějská kariéra, útoky z vězení a rostoucí sláva. *Zpověď lišáka* není jen

historickým a sociálním románem, ale také bildungsrománem o cestě k uvědomění si vlastní hodnoty. Je výpovědí o problému s přijetím (ne)vlastního těla transgender člověka s nízkým sebevědomím, o pocitech osamělosti a nemožnosti být otevřeně sám sebou. Autor přitom k tématu nepřistupuje s psychologickou analýzou, ale prostřednictvím metafor a přirovnání: „Jako by se narodil s dýkou vrazenou mezi obratle a s každým pokusem o nádech mu ji nějaký démon usazený na jeho ramenou zarážel hlouběji a hlouběji do těla.“

Rosenbergův hrdina svět vnímá prostřednictvím smyslů, především vůně a pachů, jejichž popisy jsou bez výjimky naturální a nejednou mísí něžné s brutálním: „[...] drtil pod koly cesmínové bobule, z nichž stoupala hřebíčková vůně a mísila se s myšinou a pronikavým zápachem zasychající krve — a v tu chvíli jeho vědomí zasáhla vidina ženského klína.“ Se vši tělesností a živočišností je zachycen milostný vztah Jacka a Bess, přičemž příslušné pasáže jsou otevřeně pornografické. V této souvislosti je třeba vyzdvihnout překlad Markéty Musilové, která se musela poprat nejen s argotickými výrazy, ale rozsáhlou slovní zásobu i novotvary uplatnit také na to, jak různě pojmenovat autorovo široké spektrum výrazů pro penis a vagínu.

Českého čtenáře při čtení Rosenbergovy prvotiny na první dobrou napadne asi Jára Cimrman, ale námětově má hodně společného s prvotinou Miloše Urbana *Poslední tečka za rukopisy*. Ta však ve své mystifikační hře lépe využívá postupy literatury faktu a více si drží *poker face*. Nejspíš to však bude tím, že Rosenbergovi o mystifikaci ani nejde (téměř od začátku je jasné, že celá historka je smyšlená), jen ji využívá jako prostředek parodie. Jako by baval sám sebe, když jeho alter ego Dr. Voth o sobě hned na začátku píše, že „bulel jako stará kurva“, což je asi jedno z nejhorších entrée postavy v dějinách literatury. Bohužel předurčuje vše, co se bude odehrávat v poznámkách pod čarou, včetně oplzlých tužeb vypravěče. Je otázka, nakolik autor baví i čtenáře...

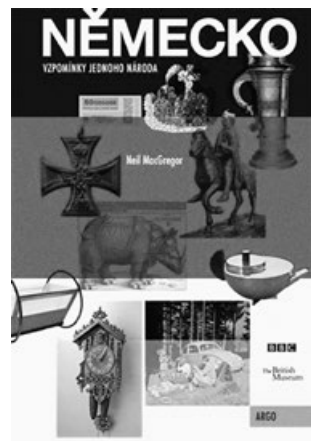
Zpod nánosů obscénností a vulgarit vystupuje jako ústřední

téma svoboda, která zde má několik podob — především osvobození ze sevření cizího těla a nalezení vlastní identity, které dává hrdinovi zároveň svobodně žít a otevřít se světu; ne nepodstatná je i svoboda tvůrčí, nezávislá na diktátu korporátních společností. Tyto zásadní myšlenky Rosenberg balí do metatextového ohňostroje žánrů, s jazykem živým, plným opulentních metafor, jindy vědecky střízlivých. *Zpověď lišáka* se včleňuje do současného trendu vyzývajícího k větší rozmanitosti snad ve všech společenských oblastech. Děje se tak občas direktivně a často kontroverzně. Kontroverzní je v mnoha ohledech i Rosenbergův román, který připomíná, že nejde jen o téma moderní doby, pouze v minulosti — zvyklí na tradici dumasovských historických románů — jsme ho zatím povětšinou neobjevili.

Hezká kniha o Německu

Tomáš Borovský

Podivuhodné dějiny Německa
 britským očima



Neil MacGregor
*Německo. Vzpomínky
 jednoho národa*
 přeložil Martin Pokorný
 Argo, Praha 2021



Neil MacGregor, britský historik umění, někdejší ředitel londýnské Národní galerie a Britského muzea a spoluzakladatel berlínského Humboldt Forum, se v objemné knize pokouší čtenáři nabídnout prostřednictvím uměleckých děl, památek a muzeálních artefaktů odpověď na otázku, co je Německo a kdo jsou Němci. Autor má za sebou bohatou popularizační činnost, například ve spolupráci s BBC, kterou v recenzované práci dostatečně zúročil; kniha se dočkala vesměs pozitivních ohlasů a pochvalných recenzí.

Neil MacGregor ji rozdělil do šesti větších celků po pěti kapitolách. V prvním mapuje, kde vlastně Německo leží. Zdánlivě triviální otázka má vzhledem k rozsáhlému německému osídlení, které se od středověku rozšířilo mimo hranice současné spolkové republiky do vzdálených částí střední a východní Evropy, své opodstatnění. V druhém se zabývá představami o Německu a sjednocujícími motivy německé sebeidentifikace, následující čtyři postupují v kombinaci chronologického a průřezového přístupu po hlavních epochách a tématech německých dějin od středověku do současnosti. Velmi čtivý a hladce plynoucí text doprovázený bohatými obrazovými přílohami (v kvalitních reprodukcích) představuje pro laické čtenáře atraktivní a srozumitelné přiblížení komplikované minulosti dnešního Německa.

Úvod s podtitulem „Památníky a vzpomínky“ by sváděl k zařazení knihy do módního (a podle mého mínění již poněkud vyprázdněného) konceptu míst paměti, autor se však tomuto zaškatulkování obratně vyhnul. Byť na řadě míst v textu vychází od konkrétní památky, díla či události (namátkou Braniborská brána, Guttenbergova bible nebo vyhlášení Německého císařství) a podrobněji je rozebírá, dokáže se vzápětí lehce přenést k souvisejícím tématům a s jistotou překlenuje časové a prostorové rozdíly výstižnou zkratkou. Některé redukce složitých poměrů na přiléhavý příměr ztělesněný muzejními artefakty jsou nápadité. Jako příklad můžeme zmínit demonstraci teritoriální roztržičnosti předcísařského

Německa na desítkách mincí, které jednotlivá světská a duchovní knížata razila a které přitom zachovávaly stabilní obsah drahých kovů a tím byly bez problémů směnitelné mezi sebou. Ilustrace středověkého úsloví „jednota v mnohosti, mnohost v jednotě“ snad nemůže být výstižnější. Autor toto téma znovu připomene v kapitole o hyperinflaci po první světové válce a propojí je s tiskem náhražkových, nouzových bankovek (Notgeld), které si tiskla jednotlivá města v reakci na zhroucení říšské měny. MacGregorův rozhled je uctyhodný a sahá od ikonických děl vysokého umění až po předměty každodenní spotřeby, jež dokáže ústrojně zakomponovat do celistvého výkladu.

Pohled anglofonního autora na německé dějiny je pochopitelně odlišný od středoevropského a v lecčem se může jevit zjednodušující. Jakkoli tvořili Němci v Praze významnou část obyvatelstva, lze ji jen stěží označit za německé město za hranicemi Německa, srovnatelné z tohoto hlediska s Königsbergem. O německých sídelních enklávách na Spiši nebo v Sedmihradsku se v dané kapitole nemluví, ač by si to zvláště druhá zasloužila. Z vnitroněmeckých témat překvapivě zcela chybí Fridrich Barbarossa a jeho památník v Kyffhäuseru, vybudovaný na konci devatenáctého století jako pocta prvnímu německému císaři Vilémovi I. Výklad o středověké říši jde ve snaze o přehlednost až na hranici přípustného zjednodušení a v něčem ji i překračuje. Podobně užití jen vybraného citátu z rozsáhlého Herderova díla vytváří v méně obeznámeném čtenáři obraz Herdera jako otce německého kulturního nacionalismu.

Ve srovnání s prací Herfrieda Münklera *Němci a jejich mýty* (česky Rybka Publishers, 2017) je kniha Neila MacGregora tematicky pestřejší, rozsáhlejší — ale také povrchnější. Autor sice v úvodu vymezuje zvláštní charakter německých dějin, kterým vzhledem k zásadnímu podílu na dvou světových válkách chybí vítězný narativ, na němž by společnost stavěla svou identitu, ale hlouběji je nerozebírá. Nezastírá problematické části moderních německých

dějin, císařský imperialismus, nacionalismus, děsivé počínání nacistů, ale podává tyto jevy v uhlazené, estetizované formě, která neumožňuje čtenáři, aby je plně pochopil. Názorně se to ukazuje v kapitole o koncentračních a vyhlazovacích táborech, kde vychází od estetiky nápisu na bráně Buchenwaldu, ač máme dochovanou řadu syrových a mrazivých děl vytvořených vězni, kteří nepřežili. Nemá smysl vyčítat autorovi, že se rozhodl napsat líbivou knihu, která bude čtenářsky atraktivní. Pro kultivovanou popularizaci udělal vsutku hodně. Zneklidňující znejistění ustálených výkladů, překvapivé interpretace, které vedou k dalšímu přemýšlení a hlubšímu porozumění, si z ní však čtenář neodnáší. ●



Tipy redakce



James Baldwin
Giovanni's Room
(Dial Press N. Y., New York 1956)

Romány, které čtu na začátku jara, se mnou potom zůstávají dlouho, a ještě několik let se mi skrže ně vrací celý můj tehdejší život. Takže si je vybírám a odkládám většinou už od podzimu. Ale *Giovanniho pokoj* mám odložený už od léta, kdy jsem na jeden nádech přečetl *The Fire Next Time*. Na rozdíl od ní není *Giovanniho pokoj* politický esej, ale čistý milostný román z Paříže padesátých let. Baldwinův jazyk je stejně imerzivní a hluboký jako jazyk Kerouakův, saje z prsu věčnosti. A je to navíc jeden velký dluh na českém knižním trhu. A přitom v AAA by se tak krásně vyjímal! (vmax)

Václav Bělohradský
Čas pléthokracie. Když části jsou větší než celky a světový duch spadl z koně
(65. Pole, Praha 2021)

Málokterý myslitel je pro intelektuální zrání mé generace tak určující a formativní jako Václav Bělohradský. Skrze jeho eseje i mediální vystoupení jsem ještě na gymnáziu pocítil, co to znamená být kritický veřejný intelektuál, co to znamená myslet nesamozřejmost světa. Kolik se toho od té doby změnilo! Jak samozřejmá se mi zdá tehdejší skutečnost. Naštěstí se nezměnil sám Bělohradský. Ve své poslední knize *Čas pléthokracie*

Rozečteno



shrnuje a kondenzuje esejistiku a myšlení poslední dekády a snaží se vyznat ve světě, v němž jsou „části větší než celky“, v němž demokracie, technologie a rozrušená planeta tvoří jeden matoucí, frustrující hybrid. (zst)

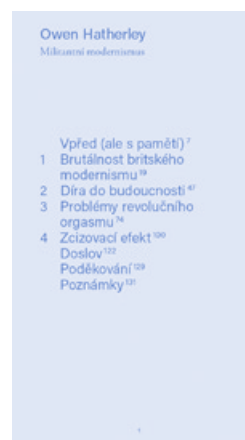
Martin David
Za oblohou řeky Ogh
(Paper Jam, Praha 2021)

Kniha, která je pozvánkou k putování po Středohoří, krajině zcela konkrétní, ale také mytické, plné zbytků časů dávno minulých a hlubokých tajemství. Vezme nás na putování po místech, která můžeme mnohokrát minout, ale jen když se vrátíme, najdeme v nich to, co bylo doposud skryté. Taková je i povaha jazyka Martina Davida — jeho básně mohou být na první pohled jednoznačné, ale při pozorném opakovaném čtení se v nich začínají rozestupovat skály slov a my můžeme vstoupit do dosud netušených roklí a údolí, až ke kalné řece Ogh. Můžeme přitom zjistit i to, že jsme nešli krajinou, ale sestupovali do sebe samých. Kostely s ořezanou špičkou nás mohou i naštvat, ale píšou po obloze... Kouzelná a neokázalá kniha, která stojí za pozornost. (rek)



Owen Hatherley
Militantní modernismus
(UMPRUM, Praha 2021)

Menší měkká brož se zaobleně oříznutými rohy a v barvě jahodové zmrzliny, výraz roztomilosti knižního designu. A přesto v sobě tato na pohled nevinná knížečka ukrývá texty dost hutné, nořící se do brutálního, revolučního, masového dvacátého století. Vortex Rady pro Velký Londýn: trocha starého ultranásilí, problémy revolučního orgasmu, průzkumy vesmíru a archeologie sovětského modernismu, krátký kurz realismu z perspektivy policie... Kapitoly, témata knihy, která podle všeho není jen o architektuře. (ekl)



Tim Winton
Ovčácká chajda
(Volvox Globator, Praha 2021)

V roce 2005 vydal Volvox Globator knihu *Tep prachu*. Jméno autora mi nic neříkalo, sáhl jsem po tom naslepo a byl jsem unešený. Drsný, něžný román, jako McCarthy, ale vlastně lepší. A teď ve Volvoxu vyšla další kniha Tima Wintona. Za ty roky jsem zjistil, že to je nejoceňovanější australský spisovatel současnosti a že se ho vyplatí sledovat. *Ovčácká chajda* je příběh kluka, který po smrti otce uteče do solné pouště, aby byl sám, ale narazí na kněze v koncích. A to je nový začátek. (jn) ●



Vinohradská 12 byla světová

Jakub Jetmar



První velký mediální přesun se letos odehrál už v lednu. V polovině měsíce oznámily *Seznam Zprávy*, že tamní řady na jaře rozšíří Lenka Kabrhelová a její tým, který v Českém rozhlasu připravoval podcast *Vinohradská 12*. Veřejnoprávní rádio tak přichází o novinářku, která v tuzemsku vybudovala patrně jediný mediální produkt, který měl nekompromisně světovou úroveň.

Na první pohled není *Vinohradská 12* nijak výjimečná. Jde o dnes už běžný formát denního podcastu, který si posluchač pustí třeba cestou do práce, aby mu někdo shrnul, co se děje, přičemž za něj vybral to důležité. Některé denní podcasty pokrývají více témat, některé pouze jedno. To je právě případ *Vinohradské*, kde Kabrhelová mluví s jedním hostem, typicky novinářem či akademikem, který se tématu věnuje, a společně se snaží během zhruba dvaceti minut pomoci posluchači, aby se v aktuální kauze zorientoval. Podobně funguje nespočet audiopořadů, jako třeba *The Daily* od *The New York Times* s několika miliony posluchačů denně. Ani ten však svou kvalitou provedení nedosahuje na některé epizody podcastu, s nímž v dubnu 2019 přišla Kabrhelová. Obrovskou inspiraci však tuzemský podcastový tým nabízí i místním novinářům, a to bez ohledu na to, jestli pracují s textem, zvukem či obrazem. Nikdo totiž neumí odvyprávět příběh tak jako právě *Vinohradská 12*.

Podcast Českého rozhlasu totiž ukazuje, jak důležitá je práce s emocemi. V tuzemském přemýšlení o médiích stojí v centru důraz na objektivitu. To je bohužel ideál a důležité vodítko pro tvůrce i jejich posuzovatele. Až příliš novinářů a editorů si však pod slovem objektivita představuje zejména absenci emocí. V praxi se tak z novináře stává docela odosobněný humanoid, který pouze naplňuje ustálené formáty zpráv a reportáží. *Vinohradská 12* ale dokládá, že uznání emocí není v kontradikci s novinářskými zásadami, ba naopak právě důmyslné propojení faktů a emocí dokáže posluchače skutečně zaujmout. Tým Kabrhelové to zvládá, protože téma neslouží předem dané formě, ale přesně naopak. Zpracování každé epizody plně podřizují tomu, aby problém co nejlépe přiblížili veřejnosti.

Výjimečná je v pořadu totiž práce se zvukem. Říká si bolestná epizoda o suchu o minutu a půl dlouhý záznam ženy zpívající lidovou píseň? Tak tam prostě bude. To je drobnost, třešnička. Ukazuje však na něco důležitého. Kabrhelová, zvukový designér Martin Hůla, editor Pavel Vondra a producentka Barbora Sochorová dokázali pro svá poutavá vyprávění perfektně využít zázemí instituce, která už skoro celé století pracuje se zvukem. To znamená, že v ní lidé dobře vědí, jak se zvuk stříhá a míchá, ale především mají k dispozici výjimečné materiály: obrovský archiv vysílání Českého i Československého rozhlasu. *Vinohradská* tak bývá plná koláží, které na malém prostoru připomenou krizi na Ukrajině v roce 2014 či otevření první trasy pražského metra. Zvuk, nejintimnější z médií, dokáže posluchače vtáhnout do příběhu během pár vteřin. To má samozřejmě svá úskalí, zvuk dokáže být snadno zavádějící, ve *Vinohradské* si to ale dobře uvědomují. „Sound design je dobrý sluha a zlý pán,“

stojí v titulku speciální epizody, kde Kabrhelová rozvažuje nad svou prací spolu se zvukovým designérem Hůlou.

Nepochybuji, že nový podcast bude vynikající, i když už nebude mít k dispozici rozhlasový archiv. Přesto stojí za zdůraznění, že *Vinohradská 12* nemohla vzniknout jinde než na veřejnoprávní půdě. Důvodů je několik. Těžko si v první řadě představit, že by některé z komerčních médií zaplatilo podcast, na první pohled tak složitě zpeněžitelné médium, na němž denně pracuje několik lidí. Teď už samozřejmě víme, jak dokáže být takový formát populární, ale tehdy by si na to žádný manažer nejspíš netroufl. V komerční sféře by stejně tak nejspíš nemohla vyrůst ani žádná Lenka Kabrhelová, novinářka s mnohaletou zahraniční zkušeností. Pět let působila jako zpravodajka v Rusku, čtyři roky vysílala ze Spojených států, rok strávila na novinářském stipendiu na Harvardově univerzitě. Ve *Vinohradské 12* toto všechno zúročila. Díky rozhledu i kontaktům na novináře z celého světa se v posledku dokáže rovnat i globálním médiím. Jednou tak přiblíží situaci na Filipínách, příště zase v Rusku.

Pro mě ale zůstává nejcennější, jak dokáže držitelka novinářské Ceny Karla Havlíčka Borovského projevit emoce i během rozhovoru. Emoce totiž neznamenají pouze tendenčnost, horkou hlavu, ale také sounáležitost. Když se Kabrhelové v závěru epizody o válce láme hlas, i mně jako posluchači se velmi těžce dýchá. Někdo mi dokázal něco předat, něco, co ve mně ještě dlouho zůstává. To je, myslím, grál novinářiny. Kabrhelová se svým týmem to dokáže jako nikdo jiný. *Vinohradská 12* bude údajně pokračovat v Českém rozhlasu v novém složení. Český rozhlas ale přesto přišel o svou největší novinářskou hvězdu.

Autor je novinář.



• • •

Záda srny —
hnědé divadlo;
neustále opakuje hru
o stvoření diakritiky:

Na počátku byla tečka
a ta tečka byla u háčku
a ta tečka byla háčkem.

Srna opakuje
Srna opakuje se
Srna na baterkách
Co?
Falešná příroda

Lego-srna tvaruje se v zvíře
a spisovné slovo
stává se příslovím
pak jazykolamem

Vybitá baterie
zpomaluje hnané zvíře řeči
k šepotu
obrysy rtů se dají rozpoznat

Štědrá noc

Každá noc — štědrá.
Zavírají se oči zabitých kaprů,
zastavuje se krev,
rybí šupinka se otáčí k východu slunce,
aby jako první zachytila ranní světlo.
A odrazila ho zpátky ke slunci.
A to, co se vrátí od slunce zpátky —
je koleda.

Ve štědrou noc
cesta ušlapaná se stele před dvě ženy,
běží před nimi pes
a tajně sleduje za nimi sova.
Každá tančí svou melodii,
pára z jejich rtů
letí do prázdného nebe
a zapaluje hvězdy.
Svět, který padá od nich na cestu —
je koleda.

Padají ženy do horké postele,
pes si lehne k jejich nohám
a probudí se ráno mužem.
Dostane koledu z vejce sovy
a zazpívá.



Richard Procházka, z cyklu *Fabrika*, Brno, 2007



Richard Procházka, z cyklu *Po stopách Lišky Bystroušky*, Říčky, 2005

Původní povídka

Hotel Niva

Marie Škrdlíková

I.

Nohy jsou těžké a slova ještě těžší, Ida sedí s rukama zkříženými na prsou v ordinaci plné zelenců a obrázků květin ve vázách. Na stolku hoří svíčka s umělou vůní třešní. „Je mi dobře,“ opakuje pořád dokola jako nějakou přísahu. Je mi dobře, je mi dobře. Ta ženská uvnitř na ni před odchodem zamrká a řekne, že nemá mít strach, že i zastavené hodiny jsou dvakrát denně správně, a napíše jí recept na Zoloft. Máma ji ten den vede za ruku z ordinace. Chodby polikliniky zaplňují bílé polstrované dveře s nápisy na modrých plastových cedulkách, ony hledají ty těžké prosklené, které je scho-dištěm zavedou zkratkou do lékárny v přízemí. Idu na chvíli přepadne strach, že tudy už bude procházet navěky. Musí se probrat, je to jako jet vlakem, kde nehlásí jména zastávek, nesmíš oknem přestat sledovat stanice, abys nezmeškala tu, kde máš vystoupit.

Nasednou do auta, máma ji opatrně pohladí po vlasech, a než nastartuje, řekne hlasem pomalým, jako drhnoucí mlýnek na maso: „Všechno se spraví, zlatíčko, slibuju. Můžu pro tebe teď něco udělat? Nechceš něco dobrého k jídlu?“

Ida opřená čelem o chladné sklo dveří nic neříká, pozoruje skrz ušmudlané okno paní o berličích, jak si cestu na polikliniku zkracuje přes záhon namrzlých azalek. Nic mi není, taková jsem, to jsem já, Ida. „Mám hroznou chuť na třešně.“

„Víš, že teď třešně nikde nekoupíme, nenapadá tě nic jiného?“

„Ne,“ řekne a po tváři jí stéká slza, teplá a její. Paní s berlemi zmizí ve dveřích s nápisem chirurgie a jejich auto se velice pomalu rozjede směrem domů.

II.

Začalo to už dávno, rozestavěnými domy, pokračovalo to rozbořenými garážemi, pak se přidala zarostlá parkoviště, opuštěná skladiště, vrakoviště, spáleniště, rumiště. Už v pěti chodila Ida s bráchou a bratrancem k rozestavěným bytovkám na Babí louce, tam našli svého psa, který útočil na cyklisty. Doteď vzpomíná na ostružiny u garáží, co chutnaly jako slunce, a na bodlák u sběrného dvora, který byl vyšší než kříž u řeky za vesnicí.

Na základce se kamarádila s Natašou, která ji brala do opuštěných kanceláří na Máji. Tyčí z žaluzií tam rozmlátily kazetový strop. Nosily rukavice s ustřiženými prsty a dělaly si ohýnky v remízku za městem. Nataša se odstěhovala do Prahy v létě předtím, než nastupovaly do osmé třídy. Kanceláře zbouraly, nebylo s kým dělat ohně, nebylo komu psát domácí úkoly a s kým slavit narozeniny. Brácha odešel na internát. Zůstali rodiče, Ida a ustrašený pes.

Svou druhou nejlepší kamarádku, Sárú, poznala až na střední škole. Sára má dlouhé kudrnaté vlasy a její tmavé oči jako by Idě napovídaly, že vidí něco, co jiní možná nevidí. Doma pěstuje kaktusy pojmenované podle dvanácti apoštolů a žije jen s mámou, která má v jejich malém bytě na sídlišti astrologickou poradnu. Idina karta pro budoucnost je sedmička pohárů, Sára si od mámy věštit nenechává, beztak by jí prý vyšel Ďábel, nebo Smrt. Díky Sáře se až do maturity zdálo, že je vše dostavěné, opravené, obydlené, srovnané se zemí.

Sára ale po maturitě odjela pracovat do Anglie, zatímco Ida se dostala na vysokou. Následovaly dva semestry plné



slz a vrzání podlahy od nervózního přešlapování pod oknem jejího pokoje. Na konci roku jí táta z Olomouce odvezl všechny věci v dodávce půjčené z práce. Neměla se ani s kým loučit.

Hned po neúspěšných zkouškách přiznala, že už se do školy nevrátí, a zdálo se, že se všichni rozhodli dělat jakoby nic. Důležitější bylo, kdo půjde ven se psem, kdy se bude sloužit mše za dávno mrtvou babičku a kdo vysaje z firemní dodávky ten rozsypaný písek.

Hned po příjezdu po krátkém dohadování Ida písek z kufru nahrnula opatrně zpátky do květináče ke své opunci jménem Jesús. Dostala ji od Sáry, než odjela do Anglie, s vysvětlením, že ta kytky je tak nesympatická, že se vedle ní vždycky bude cítit jako lepší člověk.

Zbytek písku vysála, a když držela vysavač, přála si vysát celý dům i s komínem, vysát mámu a tátu, vysát psa i všechny cyklisty, kteří ho tolik dráždí, vysát oblohu, jen sebe nevysát, aby pak mohla jít vyměnit sáček za nový.

Nastal pro ni první volný podzim po čtrnácti letech školy. Svět se zmenšil, jako by se na něj přišla dívat z dálky. A při tom pohledu jí oči jiskřily něčím, čemu její máma říkala: „Hlavně že jsi spokojená.“

V prvních volných chvílích uklízela a předělávala celý dům. Znovu se ocitla s vysavačem v rukou a nakonec vysála i vnitřek trouby, taky prach a odrobinky mezi přístroje v šuplíku. Vyzdobila si pokoj. Vyplývala dvě plechovky stříbrné barvy, stříbrnou vždycky chtěla, je to barva hvězd, pavučin a přístrojů, je to její oblíbená barva. Taky naskenovala do počítače všechny fotky z dětství a na zdi rozešla své dětské kresby. Naučila se poznávat nové kytky a začala znovu kreslit, to jí vždycky šlo. Udělala svůj první komiks o Sáře a jejích kaktusech. Jak dlouho už je babička vlastně mrtvá? Možná to bylo včera a možná před deseti lety...

V půlce září se den už od rána tvářil tak, jako by zapadlo slunce. Ida začala chodit na brigádu, procházky se psem jí dělají dobře. Sára se vrátila z Londýna, za sebou měla první týden školy a přijela na víkend za Idou.

„Je to sice kaktus, ale zdá se, že to fakt nedává,“ řekla jí už ve dveřích pokoje a hned se pokusila narovnat jeden z nalomených trnů. Idina opuncie vypadala jako rozšlápnutá trnová koruna. Ida opřená o svá stříbrná natřená futra jen pokrčila rameny: „Musí nejdřív umřít, aby mohl vstát z mrtvých.“

Pak ji Sára vzala k zarostlým oprýskaným skleníkům u vily Vlasta v Luhačovicích. Ida si vzpomněla na ten seriál pro děti z televize, který se tam natáčel. Nemohla si ale vybavit, jak se jmenoval.

Idu skleníky ohromily, rukou přejížděla po skle, na které se zevnitř tlačily bez, zlatobýl, vrbovky a plané růže. Procházela se po chodníčku a turany jí sahaly po kolena. Sára chodila kolem lehkým krokem a na analog si fotila nejrůznější zákoutí. Sára stejně jako Ida miluje podobné výlety a taky kytky. „A tyhle vysoké sedmikrásky, to je...?“ zeptala se Idy svým medovým hlasem.

„Turan roční,“ odpověděla.

„Uran?“ zopakovala Sára. „Tak to je husté.“

V zimě chodila Ida denně do opuštěného družstva za vesnicí, odsouvala dveře vysazené z pantů, sahala na staré zrezivělé kostry strojů, překreslovala si je a jejich rzi dělala otisky prstů na bílé stránky svého deníku. Nešla na mši za babičku. Něco, čemu její máma říkala: „Čirá lenost.“ Tři dny po sobě nevstala do práce. Jeden celý víkend nepromluvila nahlas a pak už následoval výlet na psychiatrii, tomu Idina máma říkala: „Vyhledat odbornou pomoc.“ A pak následovalo to, čemu už se nijak neříkalo, protože se mlčelo, dlouze a bezděčně. Jesús se celý svařel, změnil barvu, ale ještě pořád se zdálo, že je naživu.

III.

Jejich auto zajíždí do garáže. Ida nechce vystoupit. „No tak, přece tu nebudeš poraženecky sedět a čekat, než tě to všechno sežere, promiň, ale tohle už je tvůj boj!“ okřikne ji máma, praskne dveřmi a zmizí v domovních dveřích. Ida vzdychne, ale nakonec se odhodlá a otevře dveře. Vítá ji pes, který má poslední dobou problémy udržet moč.

Teprve první teplejší dny přinesou víc energie. Ida zvládá chodit pravidelně do práce. Volný čas tráví na kole. Jezdí po okolí a od silnice nakukuje lidem do zahrad. Na jejich skleníky, bazény, verandy, na jejich pořádek i nepořádek. Odbočuje z cest tam, kde dosud nikdy neodbočila, nastal čas hledat nová místa. V Údolní ulici si první všimne domu, který má celou předzahrádku z kaktusů. Březen... Se Sárou najdou u zdi Zbrojovky obehnané ostnatým drátem ukryté dětské hřiště. Spolu si hrají na to, že sestřelí slunce z oblohy. V jejich městě před pár lety někdo zastřelil osm lidí. Ze Zbrojovky se ozývá hučení strojů, na ostnatý drát se pne vinná réva, která prorůstá v plotě ze sousední zahrady. „Zkus říct: ruce vzhůru,“ navrhne Ida.

„Proč?“ ptá se Sára, zahnutý klacík ve tvaru pistole drží v levé ruce, stojí nahoře na skluzavce a předstírá míření.

„Třeba se slunce samo vzdá.“

Ida zkusí sklouznout dolů po skluzavce, ale její boky jsou moc široké. Když nikam nejedeš, nemůžeš promeškat místo, kde máš vystoupit.

Duben... Čeká na výsledky přijímaček na kresbu v Ostravě. Jesús na sobě má zvláštní skvrny, kterým Ida říká stigmata. Stále se zdá, že neumřel. Květen... Téměř denně jezdí do Luhačovic, hlavně k přehradě. Voda je klidná, svět tmavý a neznělý, jako by ho někdo zavřel do krabice. Přijali ji na kresbu, s nikým to neslaví, ale rozdělá si večer oheň na zahradě. Omylem vidí slimáka, jak se seškváří na uhel. Červen... Dozrávají první třešně toho roku, jsou sladké a zatím bez červů. Při jednom z několika výletů na kole k přehradě změní cestu a jede přes Pozlovice, nahoru do kopce šlape na lehký převod. A nahoře, těsně předtím, než sjede k přehradě, to najde.

Projde trsem pelyňku a vrací se k rozpraskaným betonovým schodům a schází po nich dolů. Jednou se její stejně starý bratranec, když jim bylo asi pět let, počural smíchy přímo nad schody v patře a ona utíkala dolů a uklouzla na tom. Jeho to rozesmálo tolik, že se počural znovu. Zůstalo jí tehdy po tom pádu několik velkých modřin. A ona se



Marie Škrdlíková je mladá autorka pocházející z podhůří Bílých Karpat. Své básně publikovala na *Nedělní chvíle poezie* a dvakrát byla finalistkou Literární soutěže Františka Halase. Pracuje jako průvodkyně v přírodní škole v Brně a zároveň studuje malířství a dekorativní umění na učilišti v Uherském Brodě. Rozkročena mezi několika obory a místy vidí svůj zlatý střed právě ve psaní. Ve své současné básnické a prozaické tvorbě se věnuje především významu domova — pocitům spjatým s jeho hledáním, ztrácením i nalézáním. Uvedený text pochází právě z tohoto cyklu.



Foto archiv autorky

na ně dívala v zrcadle a obdivovala je jako poklad, který si nemůže nechat... Už je dole a schody nechává za sebou. Pod nohou jí zapraská, dveře před ní jsou vysklené. Rozbité sklo, suché listí. Tohle je Ida. Rozbité listí, suché sklo. Rozlité bytí, skelné sucho. V duchu si opakuje: zapamatuj si tu divokost, zapamatuj si to místo, ten klid.

Na pultě, který kdysi nejspíš býval recepcí obrovského hotelu, se válí stará mapa a nejrůznější lejstra. Šuplíky jsou napůl vysunuté, žádné klíče od pokojů tu už nevisí, jen spousta čísel nad kovovými háčky odečítá chvíle, než budovu pohltí člověk, nebo příroda. Ozve se šramot a Ida se polekaně vrací zpátky ke vchodu. Všechny papíry nechává na svém místě, nic si neodnáší, nemůže, podobně jako by nemohla odnést svíčky nebo květiny ze hřbitova.

Prázdniny tráví Ida podobně jako ty předchozí, chodí raději na houby než na pivo. Víc a víc času věnuje kreslení. Do deníku si kreslí krátké komiksové stripky o svém dětství, o sobě, o bratranci, o bráchovi a o černém psovi. Nikomu je neukazuje. Pak prohodí postavy, takže z bratrance je černý pes, co se bojí pavouků a má problémy se čtením. Ze psa je malý kluk, kterého našli na stavbě a který honí cyklisty. Počurávají se oba.

Vymýšlí taky návrhy tetování. Slyšela o sektě, která tvrdí, že Ježíš byl psychedelická houba. Několik stran náčrtníku zaplní houbami na kříži. Hlíva na kříži, sírovec na kříži, lysohlávky na kříži, satan na kříži. Dokáže celé dny kreslit, v noci nemůže spát. Slíbí si, že omezí kofein, ale neudělá to. Ze starých čínských hůlek slepí kříž a zapíchne ho k umírající opuncii plné skvrn.

Vzpomínka na opuštěný resort nad přehradou za ní proniká denně svými vysklenými okny. Vzpomínka je tichá, a mile zlověstná. Připomíná jí, že stejně nakonec všechno pomine. A z toho pocitu najednou znovu vyrůstají dny, kdy téměř nevyjde z pokoje, a noci, kdy namísto spánku sleduje filmy pro děti a ten devadesátkový seriál z Vlasty pořád dokola. Jmenuje se to Kde padají hvězdy.

Sekne s prací v supermarketu, už ji nebavili lidi, kteří nespí z toho, že do stogramového balení Eidamu teď dávají čtyři plátky sýra namísto pěti. Bydlí v domě rodičů v patře

po mrtvé babičce. I ten jí připomíná, že stejně nakonec všechno pomine. Je to dobře? Nedokáže odpovědět... Raději dál kreslí, dál jezdí na výlety, dál pije přemíru kafe a vaří si jídla, co měla ráda jako malá. Musí zase začít šetřit, krupičná kaše je ideální pokrm. Utrácí zase už jen za kafe, srdce jí z něj tlouče tak, že má pocit, že za chvíli vybuchne. Netuší, jak se jí to povedlo, ale omylem kus Jesúse vysála vysavačem. Popíchala si ruce, když z filtru pomalu vytahovala jeho trny.

První zářijový týden. Už rok jí leží v šuplíku antidepressiva, chtěla je zkusit prodat, někam je dát, spálit je v ohništi na zahradě, a neudělala to. Nechává je tam a občas se na ně přijde podívat, jako by čekala, že to všechno byl jen sen. A s podobným pocitem zazvoní u Sáro doma. Sára je až moc opravdová na to, aby se jí vešla do šuplíku. Celé léto se jedna druhé pořádně neozvaly. Teď je ale všechno jako dřív a mezi řečí o tom, co se dělo v létě, o houbách a krupičné kaši zmíní Ida i opuštěný hotel nad přehradou, který objevila na začátku prázdnin.

„Jak to, že jsi mi o tom ještě neřekla?“ diví se Sára.

„Nevím, ale... Bylo to do—ko—na—lé,“ vyslabikuje Ida. „Jiný svět, jiná dimenze. Jmenovalo se to Niva.“

Od Sáro zjistí, že to byly dva hotely Niva I a Niva II, jeden z nich ještě funguje. A její máma, když ještě bydleli v Luhačovicích, tam dělala masérku. To bylo Sáře pět let. „Občas mě tam vzala místo školky, protože jsem školku nenáviděla, jak jinak,“ usměje se, pamatuje se na bazény, saunu a na toulavé kočky, kterých kolem žila spousta. Dávaly jim s mámou do misek vodu, granule a kuřecí kosti od nedělního menu.

„A pamatuješ si ta kulatá okna v průchodech?“ ptá se Ida.

„Jasně, takové akvário na lidi,“ vysvětluje. Rozhodnou se, že se tam půjdou podívat spolu. A rovnou to propojí se sbíráním hub, začala sezóna.

Dovnitř hotelu rozbitými okny z venku proniká těžký vzduch končícího léta. Ida zapíská, jako by čekala, že ji někdo uslyší, že odpoví podobnou melodií. Zarostlá šedivá



budova mezi křovím usazená dole v kopci působila před vstupem nenápadně, teprve uvnitř si znovu uvědomuje velikost celého hotelu. Sára je tu s ní, sahají na zdi, dýchají pomalu. Chodby jsou dlouhé, jídelna obrovská, v pokojích ze zdí trčí dráty k televizi, na zemi se válí matrace z gaučů a trosky dřevěného nábytku. Ida na zemi najde prázdnou nábojnici a položí ji před jedno z mnoha zrcadel v jedné z mnoha koupelen. Vidí své světlé vlasy, modré oči, obojí na ní v dětství tolik obdivovali. Tváře má tmavě opálené od slunce ze svých věčných výletů a vyjížděk. Zamíří na svůj odraz spojenými ukazováký. „Paf,“ šeptne si jen tak pro sebe a foukne na špičky svých prstů.

Objeví i saunu, je v dolním patře a vypadá, jako by v ní ještě včera někdo seděl. Několik nástěnek na zdi, jedny zastavené hodiny, půl druhé. I zastavené hodiny jsou dvakrát denně správně.

V zahradě je prázdný bazén s modrým oprýskaným dnem. Ida plivne dolů a její plivanec lehce klapne o zem. Obě se vrátí znovu do dolní chodby, na jejímž konci roste strom. „Akvárko na stromy,“ podotkne Sára.

Nepotkají žádnou kočku. Nic si neodnesou, jen Ida nakonec vezme do ruky kus skla a nechá ho roztříštit se na spoustu malých střeptů. Zanechají za sebou Nivu o několik střeptů více v rozkladu, než když vešly.

Zarostlá parkoviště, opuštěná skladiště, vrakoviště, spáleniště, rumiště. Zarostlá parkoviště, opuštěná skladiště, vrakoviště, spáleniště, rumiště. Co ještě, co ještě? Rozkopnuté mraveniště, dětské hřiště, ohniště. Tohle je Ida, její řečiště. Schází spolu se Sárou pěšinou mezi stromy dolů k přehradě, na druhém břehu vidí ruské kolo a malý řetízkač. Pokračují přes hráz dál k lesu.

Najdou v lese jen pár pýchavek, tři bedly a jednu houbu, co možná je, nebo taky není jedlá holubinka. „Hej,“ proklouzne ze Sářiných téměř zavřených úst do lomozu motorového vlaku. Uvědomila si, že její máma pracovala v tom druhém hotelu, v tom větším, dosud funkčním.

Ida se podívá na svůj odraz v okně. Tohle jsem já, Ida... Bouchne se hlavou silně do skla.

„Co blbneš?“ vyhrkne Sára.

Pokrčí rameny, čelo se jí červená v místě, kde se bouchla. Tohle je Ida, za tři dny má jít po dvou letech znovu do školy.

Po návratu z výletu odnese mrtvou opuncii do Údolní ulice a za plotem ji vymění za jinou, kterou vytrhne ze země i s jejími mělkými kořeny. Doufá, že ji nikdo neviděl, jinak by to už nebyl zázrak. ●

ACADEMIA
FILM
OLOMOUC

HOPELESS

57th International Festival of Science Documentary Films

26/4 — 01/5

offline

HEALING

afo.cz

AFO

Richard Procházka, *Spúť*, Beskydy, 2006



Richard Procházka, *Muchomůrky bílé*, Mariánské údolí, 2005



Peredělkino

Aleksander Kaczorowski



Přede dvěma lety na jaře jsem se s jedním přítelem vydal do Ruska, abych na vlastní oči viděl Peredělkino. Ten název většině lidí nic neříká, zní jako vtip, jako slovo z ruské pohádky, ale pro milovníky literatury je to svátost. Ve třicátých letech minulého století postavil svaz spisovatelů v lese u Moskvy dači pro nejprominentnější sovětské literáty. Boris Pasternak tu napsal *Doktora Živaga*, Isaak Babel na posledy spatřil manželku, když si pro něj před úsvitem přijeli Berijovi lidé.

V Pasternakově domě je dnes muzeum, které představuje největší atrakci městečka literátů. Dača vypadá víceméně stejně jako v okamžiku spisovatelovy smrti: klavír v salonu, rodinné fotky a obrazy spřátelených malířů na stěnách; prostě typický byt představitele ruské intelektuální elity poloviny dvacátého století. Babelův dům převzal po jeho zatčení jeho největší rival, autor propagandistických knih o polsko-bolševické válce roku 1920 a vzpouře v Kronštadu (jeho příjmení už kromě historiků sovětské literatury nikomu nic neříká, tak si s ním nebudeme zaplevelovat fejton). Dřevěná budova dávno neexistuje, shořela v šedesátých letech minulého století.

Peredělkino je dnes jen stín, vzpomínka na dávnou slávu. Osada spisovatelů měla smysl v době, kdy literáti doslova neměli kde bydlet; například Michail Bulgakov po příjezdu z Kyjeva do Moskvy v prvních letech sovětské vlády obýval jeden pokoj v bytě sdíleném několika rodinami, celkem skoro dvaceti lidmi; jedna ze sousedek se stala předlohou Anušky, té, která v první kapitole *Mistra a Markětky* rozlila olej (její podobenku můžeme vidět ve spisovatelově muzeu, které tam v současné době funguje). Stalin se ostatně domníval, že „inženýry

lidských duší“ je lepší mít neustále po ruce, na jednom místě, odkud se budou v případě potřeby snaze odvážet pod příkrovem noci. Moskevskou obdobou Peredělkina byl slavný Vládní dům postavený ve stejné době naproti Kremlu; asi třetina jeho nájemníků, vysoce postavených funkcionářů sovětského režimu, skončila s kulkou v hlavě nebo v gulagu (jejich osudy podrobně popsal americký historik Yuri Slezkine v knize vydané před několika lety).

Dnes jsou jak byty někdejších prominentů, tak dači spisovatelů často v majetku lidí, kteří je získali po úpadku Sovětského svazu. Vedle starého Peredělkina vyrostl podél asfaltových cest nový soubor vil monstrózní velikosti důkladně oddělených od vnějšího světa zdí; do centra Moskvy se odsud dostanete za slabou půlhodinku. Nedaleko železniční stanice se vypíná masivní komplex sakrálních objektů včetně chrámu a rezidence moskevského patriarchy — Stalinův dar Ruské pravoslavné církvi. Vedle najdeme starý hřbitov, na němž spočívá Boris Pasternak a jeho blízcí a také mnoho dalších spisovatelů, obyvatel Peredělkina. Pasternakův hrob nám ukázal zaměstnanec hřbitova, sami jsme na úplném konci nekropole pod rozpadající se zdí náhodou objevili mohyly disidenta a emigranta Georgije Vladimova, autora proslulého románu *Věrný Ruslan*, který ukazuje svět gulagu z perspektivy strážného psa, a také jednoho z největších ruských válečných románů *Generál a jeho armáda*.

Atmosféru starého Peredělkina lze nasát na procházce po lesních cestičkách nebo v někdejších domech básníků Bulata Okudžavy či Jevgenije Jevtušenka proměněných v muzea. Dnes už tady žádní spisovatelé nežijí, osada spisovatelů přestala existovat spolu s koncem sovětského experimentu v roce 1991. Rezidenci tu však má sochař-celebrita Zurab Cereteli, autor těch nejpodivnějších monumentů nového Ruska včetně moskevského pomníku Petra I. (připomínajícího gigantický svatební dort, na němž jednotlivá patra tvoří plachetnice postavené jedna na druhou s domínující postavou cara v podobě figurky svateččana). V Peredělkinu se jako

v ohnisku čocky soustředí staré i nové Rusko, intelektuální tradice, sovětské události, pohodlí i noční můra života elit. Jeho dějiny i současnost.

V Peredělkinu jsem se cítil skoro jako doma. Bydlím na podobném místě v zahradním městě u Varšavy. Podkowa Leśna vznikla víceméně ve stejné době, žilo (a pořád žije) zde mnoho umělců, ač nikoli z vůle dávné či současné moci, ale z vlastní iniciativy. Mnozí z nich neudrží kontakty se sousedy; vyhledávají spíše klid, ústraní a pocit soukromí než společenské vyžití a bratření se s kolegy (případně sestření se s kolegyněmi) z oboru. V Peredělkinu to bylo v podstatě stejné, například Boris Pasternak se obecně držel od ostatních obyvatel osady stranou — a nebylo to přece jen z obavy z nebezpečných známostí. Isaak Babel téměř nevycházel ven ve snaze dokončit před zatčením svou poslední, ztracenou knihu.

Jedna návštěva Peredělkina mi byla málo, tak jsem se tam po několika dnech vrátil, abych si celou osadu ještě jednou v klidu prohlédl. Z takového bloumání bez určeného cíle, z návratů do míst, která nás z nejasných důvodů přitahují, se někdy rodí celé knihy. Vráťím se tam ještě někdy?

Autor je bohemista.

Z polštiny přeložila Anna Šašková Plasová.

Peredělkino



Ukázka z připravované knihy

Román a dějiny

Pavel Barša

Během dlouhého osvíceneckého a obrozeneckého století se nové, vynalezené národy pokoušely emancipovat od starých pořádků a zakotvit na politické mapě Evropy a světa. Při jejich ustavování často hráli obzvláště silnou roli literatura a spisovatelé. Diskuse o literatuře, její podobě a nárocích na ni proto byly vždy stejnou měrou estetické jako politické. Často dokonce tato hlediska od sebe nelze ani rozlišit.



V šesté kapitole své knihy *Upřímnost a autenticita* (1971) nadhazuje Lionel Trilling tezi, že román není jen jiným typem slovesného umění než drama se svým modelem v řecké tragédii, ale přímo jeho opakem: nevystupují v něm totiž hrdinové v klasickém smyslu. Toto zjištění podkopává implicitně i Hegelovu představu, že román je novověkou obdobou starověkého eposu. Navzdory jeho odlišení od tragédie totiž Aristoteles, na nějž Hegel navazoval, předpokládal, že v něm vystupují postavy stejného typu jako v ní. V tragédii jsou podle něj postavy větší než reální lidé, v komedii zase menší. Jakožto velký člověk v sobě tragický hrdina má něco božského či alespoň aristokratického. Jeho bytí přesahuje bytí lidí malých. Patří-li stále do kategorie „člověk“, pak představuje její krajní, paradigmatickou, podobu. Jeho příběh může sloužit jako *jedinečný* archetyp nekonečně mnoha *zaměnitelných* příběhů obyčejných smrtelníků. Hrdina však není jejich reprezentantem jen jako jejich idealizovaný vzor, tedy v antropologickém smyslu, ale také jako jejich představený či vůdce, tedy ve smyslu politickém. Je příslušníkem elity, která má ve společnosti výsadní postavení a moc, takže její zájem je považován za vtělení zájmu obecného — je spjat jak s přežitím a blahobytem společnosti jako celku, tak s hodnotami, jímž chce tato společnost dosáhnout.

Hrdinové tedy slouží obyčejným lidem k nápodobě jako modely a zároveň je politicky reprezentují: na jedné straně nabízejí mapu možných významů jejich životů, na druhé straně jim vládnou. Zatímco v individuálních osudech hrdinů se naplňuje zájem celku, osudy prostých lidí jsou svázány jen s jejich partikulárními zájmy. Očekává-li se od prvních schopnost překračovat materiální potřeby směrem k normám cti a ducha, pak druzí jsou uzavřeni ve starosti o uspokojování těchto potřeb. V Aristotelově pojetí jsou si tragičtí hrdinové své velikosti vědomi — jsou obdařeni aristokratickou „velkodušností“ (*megaloypsychia*), pocitem výlučnosti. Díky své eminentní roli pro definici lidství i určování kolektivního osudu jsou nadřazeni zbytku společnosti a vědí o tom. Patří k menšině vyvolených, jež inspiruje, reprezentuje a řídí většinu obyčejných.

Právě toto rozdělení lidí na velké a malé, významné a nevýznamné podkopává podle Trillinga román. Relativizuje rozdíl mezi menšinou, která má ukazovat základní možnosti lidské existence a vést společnost, a většinou, která ji má následovat. Otřásá rozdílem mezi sebepřekračováním života a jeho prostou reprodukcí, mezi poetickým uskutečňováním ducha a prozaickou starostí o tělo — ideálními hodnotami, k nimž se život vzpíná ve svých vybraných příslušnících — a jeho materiální základnou, o jejíž udržování se stará většina ostatních. V prvních se život povznáší k duchu, ve druhých je přibit k tělu. První realizují ideje na osvětleném jevišti, druzí zajišťují reprodukci svých i jejich těl v temném zákulisí. Na jeviště mohou vstoupit jedině v nižších žánrech, jako je komedie, která se zaměřuje na jevy v jejich pomíjivosti. K prolnutí těchto jevů s věčnými idejemi dochází v životech jejich pánů, které byly zobrazovány ve vyšších žánrech, jako je epos či tragédie. Tuto hierarchickou dělbu mezi lidmi malými, kteří jsou v umění i životě omezeni

na role komické, a lidmi velkými, předurčenými k rolím tragickým, román zpochybňuje, když nechává narazit domýšlivost aristokratů na tvrdou realitu, kterou odjakživa znal (s)prostý lid. Ne náhodou představují formativní fázi jeho historie *Gargantua a Pantagruel*, *Don Quijote* či *Tom Jones* — díla kladoucí proti *vznešeným* nárokům ducha *nízkou* starost o tělo.

Z tohoto hlediska by Joyceův *Odysseus* (1922) ani tak nevykročil za obzor novověkého románu, jak si myslel T. S. Eliot („Ulysses, Order, and Myth“, *The Dial*, 5/1923), ale jen by dovedl do všech důsledků jeho původní nasazení. Podle Trillinga krácel Joyce ve stopách Williama Wordswortha. Ani on nezavřel spolu s hrdinskými příběhy ducha, jenž se v nich měl projevovat, ale začal cíhat na jeho manifestace („epifanie“) v každodennosti. Přestal ho tedy hledat u velkých lidí, předvádějících se na osvětlené scéně, a nacházel ho u lidí malých, obvykle vykazovaných do temného zákulisí. Wordsworth se k hledání absolutna u prostých, či dokonce vyvržených lidí uchýlil poté, co se ho pokusil najít v události, jejíž protagonisté byli přesvědčeni o její a své velikosti — ve Francouzské revoluci. Jí vstoupila do popředí evropského myšlení představa, že sférou manifestace ducha již nejsou příběhy aristokratů nebo náboženské rituály, ale dějiny. Člověk může dosáhnout nesmrtelnosti tím, že v nich prokáže svou velikost — že se stane hrdinou. Jeho hodnota tedy již neplyne automaticky z jeho urozenosti a sociálního postavení. V principu každý se může osvědčit velkými činy vykonávanými jménem homogenizovaných kolektivů, jako je lid nebo národ, rasa či třída. Francouzská revoluce otevřela éru, v níž se tyto velké skupiny staly subjekty dějin. Hegelovsky řečeno se do nich a jejich sporů vtělil světový duch. Imanentním ekvivalentem „onoho světa“ středověku se stala mezigenerační paměť těchto kolektivů. Vstupem do ní mohl jednotlivec získat nesmrtelnost, kterou dříve získával spojením s Bohem.

V představách devatenáctého a dvacátého století se velké příběhy těchto kolektivů odehrávají v lineárně postupujícím čase, jenž směřuje od mytických počátků *in illo tempore* k milenaristickému završení — k dosažení zaslíbené země, třetí říše, komunismu... Dávají tak transcendentní smysl a ukotvení malým příběhům jednotlivců a rodin, které se odehrávají v cyklickém čase každodennosti — v čase naplňování potřeb života a jeho mezigenerační reprodukce (plození, rození, živení a výchovy dětí). Neurozená *většina* obývající tento čas byla vtažena také do času dějin jako jejich kolektivní subjekt — třetí stav, pracující lid, utlačovaný národ či rasa — na úkor urozené *menšiny*, která k němu měla výsadní přístup až do osmnáctého století. Malí však stále potřebovali velké, aby je řídili a reprezentovali. Spolu s anonymními masami tedy na osvětlenou scénu vstoupili jedineční géniové, schopní dát ve svých skutcích či dílech tvar a završení kolektivnímu snažení. V posledku to byli oni, kteří kolektiv obdařovali jednotou a vyšším smyslem — ať již tak činili prakticky jako političtí vůdcové, nebo duchovně jako umělci či myslitelé. První typ velikánů vklouzl do střevců někdejších králů či aristokratů, druhý do střevců někdejších proroků či kněží.



Zrušení aristokratických privilegií a sesazení dynastií tedy nezrušilo potřebu vedení a reprezentace. Aristokracie byla nahrazena revoluční elitou, z níž se rekrutovali vládcové nového typu — Napoleon začínal jako jakobín, Stalin jako bolševik. Funkci bardů národa či proroků třídy hráli géniové rekrutující se z intelektuálních či uměleckých avantgard — Marx a Petöfi, Lukács či Majakovskij. V očích svých současníků i následujících generací byli Napoleon i Goethe obdařeni polobožskými atributy, které si v předcházející éře mohli nárokovat jen aristokraté či králové. Má-li pravdu Trilling, že obecným atributem románu je antiheroismus čili zpochybňování rozdílu mezi malými a velkými, pak prvním románem, jenž výslovně a systematicky zaútočil na tuto jeho modernizovanou verzi, je *Vojna a mír* (1869) Lva Nikolajeviče Tolstého. Nejen to, že Tolstoj sám odmítl toto dílo považovat za román, ale i teze převládající u jeho současníků, že se jedná o *zcela nepodařený* román (byť napsaný geniálním autorem), však naznačuje, že v rozporu s Trillingovým vymezením byl od přelomu osmnáctého a devatenáctého století román spíše soupeřem nastupující koncepce dějin a s ní spjaté reformulace vztahu velkých a malých než jejím oponentem.

Jak doložil Gary Saul Morson (*Hidden in Plain View*, 1987), Tolstého soudobí kritikové nepochopili to, že jeho údajná neschopnost vyprávět příběh, jenž by vykazoval aristotelovské atributy jednoty — tj. organicky propojoval počátek, zápletku a konec —, byla ve skutečnosti vědomou dekonstrukcí takového vyprávění, a to jak na úrovni společnosti jako celku, tak na úrovni individuálního života. Jakmile Tolstoj dospěl k závěru, že dějiny nejsou ničím jiným než retrospektivními fabulacemi velkých, kteří v nich zvětčují sami sebe a svou kastu jako tvůrce dějin, nemohlo již jeho vyprávění — mělo-li zůstat realistické — přijmout klasický tvar a teleologii. Domněle jedinečné činy velkých podle něj nikdy nic nepřidávají k tomu, co již způsobilo množství vzájemně zaměnitelných a neustále se opakujících činů malých. Místo o obecný zájem celku, jímž zaštiťují své jednání velikáni, se obyčejní lidé starají o naplňování svých partikulárních potřeb a zájmů. Jestliže jsou dějiny v posledku důsledkem nesmírného množství jejich každodenních rozhodnutí, pak nemohou mít aristotelovskou podobu příběhu pochopeného moderně jako střet vůlí národů a jejich vůdců.

Podle Aristotela musí mít příběh *počátek* nevyvoditelný z předcházejícího dění, *zápletku* plynoucí z počátku a směřující k rozuzlení a *konec* završující předcházející dění natolik definitivně, že z něho neplyne žádné další pokračování. Podle Tolstého existují takové lineární a zároveň

v sobě organicky uzavřené příběhy jen ve fantazii historiků devatenáctého století. Ve skutečnosti nejsou zdrojem dějinných změn velká a vědomá rozhodnutí vůdců, ale nepatrné posuny v kontinuu neustále se opakujících rutin obyvatelstva. Jakékoli přerušení tohoto nekonečného koloběhu vyznačením domnělého počátku či konce je arbitrární a nemá oporu v realitě.

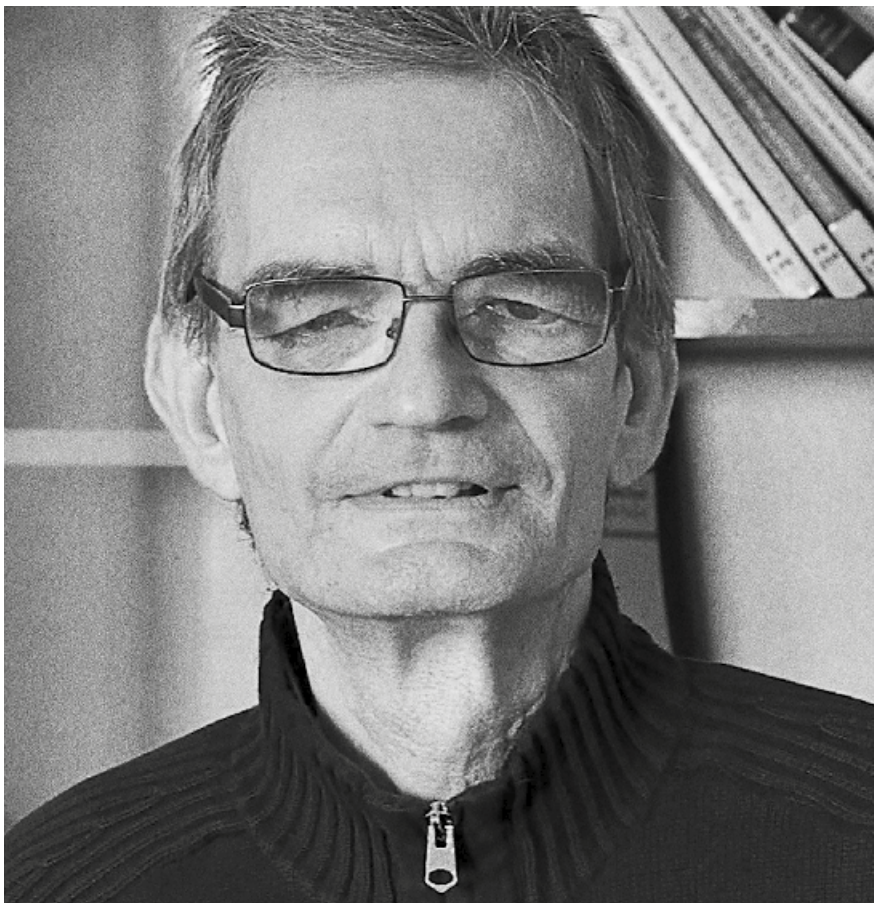
Podobně ničující důsledky pro aristotelovskou ideu vyprávění má Tolstého přenesení pohledu od jedinečného a jednorázového k anonymnímu a repetitivnímu pro individuální úroveň existence. Ani její směřování není podle něj určeno velkými rozhodnutími ve výjimečných životních chvílích, v nichž se začíná, rozvíjí či rozuzluje dramatická zápleтка, ale pouze v množství malých — každodenně se opakujících — činů. Jejich kumulativní efekt předurčuje činy, které se ze zpětného pohledu jeví jako přerušení každodenní kontinuity jednorázovým aktem svobodné vůle.

Po první světové válce se nejvýraznějším představitelem této linie románu stal Joyceův *Odysseus*. Antického válečníka v něm vystřídal moderní obchodník, sérii dobrodružství rámovanou velkými událostmi dějin (starověký Odysseus se vracel z tažení na dobytí Tróji) nahradil detailní popis jednoho dne obyčejného člověka. Ironická paralela mezi Homérovým a Joyceovým Odysseem a vykazání druhého z dějinného času vedly Eliota ve výše zmíněném článku k tvrzení, že Joyce nahradil „narrativní metodu“ typickou pro moderní román „metodou mytickou“: linearitu kupředu směřujících dějin vystřídal cykličností, jež charakterizuje jak svět mýtu, tak svět každodennosti. Eliot vítá *Odyssea* jako posla nové éry, která začala zničením ideje dějin v zákopech první světové války. Spolu s jejím velkým vyprávěním měla být pohřbena i možnost vyprávění románového. Musí však být román nutně spjat s vyprávěním v klasickém smyslu? Eliotova kladná odpověď na tuto otázku je v souladu s tezí Tolstého současníků, že ve *Vojně a míru* jako romanopisec selhal tím, že nebyl s to udržet narrativní jednotu díla. Trillingovu tezi o opozici románu vůči klasickému hrdinovi lze naopak domyslet až k závěru, že se tento žánr může bez klasického vyprávění obejít, či dokonce že je jeho alternativou.

To naznačuje Erich Auerbach, když na posledních stránkách svého díla *Mimesis* (1946) analyzuje proměnu evropské literatury v letech kolem první světové války, kterou mimo jiné symbolizuje i Joyceovo dílo. Podobně jako Eliot vysvětluje i on nástup literárního modernismu z nedůvěry vůči velkým historickým a biografickým vyprávěním devatenáctého století. V onom století převládla

**Auerbacha zajímá
radikálně jiný typ
slovesnosti, než
jaký představuje
epos a tragédie**





Pavel Barša (nar. 1960) je český politolog, filozof a publicista. Působí na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Vydal desítky článků a řadu knih z oblasti politické filozofie, mezinárodních vztahů a teorie sociálních hnutí. Publikuje například v *Salonu Práva*. Přítomná ukázka je z autorovy nové knihy *Román a dějiny*, jež nemá být literárněteoretickým esejem, ale esejem politickoteoretickým, v němž skrze obecné koncepty románu hledá korelace s různým pojetím dějinného času a lidské emancipace. Kniha vyjde na jaře v nakladatelství Host.

ambice zobrazovat na obou rovinách život z dálky — všeobjímajícím pohledem, jenž je schopen zahrnout jeho počátek a konec, a tak zachytit jeho smysl. *Fin de siècle* však byl mimo jiné ve znamení podvracení této ambice epistemologickými revoltami v přírodních vědách i filozofii, které připravily půdu pro modernistické romány následujících desetiletí. Úsilí o zachycení lidské existence zdálky, zvnějšku a vcelku, jako sledu zvratů a osudových rozhodnutí, jimiž spěje — poháněna jednotnou logikou — od zrození ke smrti, ustupuje pohledu zblízka, zevnitř a zespodu. Ten její podstatu nezachycuje v celkových konturách a výjimečných vzepětích, ale ve fragmentech obyčejné každodennosti — v průběhu jediného všedního dne (J. Joyce) či v jediné chvíli, jejíž nahodilý detail vytrhne vypravěče (či čtenáře) z chronologické kontinuity vnějšího děje do hlubiny paměti, v níž zažívá znova vzdálené okamžiky tak intenzivně, jako by se děly dnes (M. Proust).

Román *K majáku* (1927) Virginie Woolfové slouží Auerbachovi jako příklad toho, že realita již není dána objektivizujícím vyprávěním autora, který by podával konfiguraci postav i smysl jejich příběhu z ptačí perspektivy, ale v juxtapozici navzájem nesouměřitelných vědomí, která ji zří zevnitř a zprostředka — na neurčitěm a chaotickém pozadí ubíhajícím donekonečna. Vlnu novátorského psaní, jež se vzedmula kolem první světové války, kontrastuje Auerbach s Mannovými *Buddenbrookovými* (1901). Tam jsou osudy postav a generací jedné rodiny vyprávěny stále z všeobjímajícího nadhledu, koncentrovaného na výjimečné okamžiky a osudové zvraty jako milníky

cesty, kterou v devatenáctém století neprošla jen tato rodina, ale celá německá a evropská společnost. Po této labutí písni autora zaujímajícího pozici univerzálního subjektu — a schopného tedy vidět mezigenerační příběh jedné rodiny jako synekdochu nástupu, rozkvětu a pádu jedné společenské třídy (buržoazie) — nastoupil modernismus, jenž možnost zaujetí takové pozice zpochybnil.

Auerbacha zajímá radikálně jiný typ slovesnosti, než jaký představuje epos a tragédie, v nichž je všední život lidu vyloučen z podílu na velkých — vážných a tragických — věcech. Smíšeným žánrem *par excellence* však pro něj není menippská satira, ale Starý zákon, v němž Bůh hovoří se svými vyvolenými uprostřed jejich stád a každodenních starostí, a — v jeho stopách — evangelia, která líčí Kristovo působení mezi rybáři a prostitutkami a nechávají ho nést kříž na Golgotu jako opovrhovaného zločince. Spolu s prostoupením vysokého a nízkého, duchovně tragického a pozemsky tělesného, objevila Bible také schopnost individuálního i kolektivního jednání — napojeného na Boží vůli — měnit situaci člověka a sociální a politické podmínky jeho existence, které jsou v antické tradici považovány za věčné. Biblí tedy vstoupila do západní tradice dějinnosti — zkušenost otevřené přítomnosti, v níž jednotlivec spolurozhoduje o své i kolektivní budoucnosti na pozadí zděděné minulosti. Rozporuplnost a chaotičnost této zkušenosti ovšem podle Auerbacha vedly dějepisce devatenáctého století k jejímu vytěšňování: nebyli schopni zachycovat dějiny bez použití „bájeslovné techniky“. Toto popření dějinnosti zažil Auerbach na vlastní kůži, když v jeho vlasti zvítězila fúze historie s árijským mýtem



a společnost byla znova rozdělena na pány a raby — rasu vyvolenou a rasu zavrženou. Nahrazování nesnesitelně otevřené dějinnosti bájemí však v devatenáctém století postihlo daleko širší segment evropské kultury a politiky než jen její národně-konzervativní křídlo, z něž vzešel nacismus. Historická vyprávění, která v moderních podmínkách napodobovala eposy starověku, rozvíjelo také její revolučně-pokrokářské křídlo. Místo národů a ras údajně předurčených k vládnutí v nich vystupovaly národy a utlačované třídy bojující o svou emancipaci.

Asociací homérského eposu s bájemí a Bible s dějinností načrtl Auerbach opačný rodokmen moderního románu než ti, kteří v něm ve stopách Hegela viděli moderní ekvivalent starověkého eposu. Odmítnutí hegelovské teze ho postavilo bok po boku s Bachtinem, jenž ovšem našel alternativu uvnitř antické tradice samé. Oba autoři propojují otázku (realistického) románu s otázkou dějinnosti: zatímco hegelovská koncepce románu uniká dějinnosti (ve smyslu zkušenosti otevřené přítomnosti) tím, že dějiny i román přetváří do „velké epiky“, jejich koncepce nás naopak k dějinnosti přivádí tím, že podkopává konstitutivní rámec „velké epiky“ — hierarchickou dichotomii vysokého a nízkého, ducha a těla, kultury a přírody, dějin a každodennosti.

...

Se dvěma koncepcemi románu, definujícími opačně jeho vztah k eposu, klasickému vyprávění a mytizovaným dějinám, zhruba korespondují dvě stadia myšlení o románu Milana Kundery, jež se vtělila do dvou knih stejného názvu. České *Umění románu* z roku 1961 spojuje román s velkým vyprávěním, které se — má-li být „velké“ — nemůže obejít bez příběhu emancipace vykořisťované třídy (proletariátu) a utlačovaného národa (Čechů). Francouzské *L'art du roman* z roku 1986 naopak spojuje román s důslednou dekonstrukcí takových příběhů a mytizovaných dějin. Separace románu od dějin emancipace rozvolňuje také jeho vazbu na klasické vyprávění. Ve francouzské verzi *Umění románu* převrací Kundera pozici z české verze, v níž ve stopách Georga Lukácse považoval pokračování dějin emancipace po proměně buržoazie do reakční třídy za podmínku *sine qua non* rozvoje románu. Na rozdíl od Lukácsova radikálního odmítnutí „popisu“ jako alternativy „vyprávění“ v něm však obhajoval tezi, že popis může vyprávění doplňovat, byť by ho neměl nahrazovat. To druhé považoval stejně jako Lukács za příznak úpadku románu a důkaz toho, že nebyl schopen odpoutat se od úpadku buržoazní třídy, s jejímž vzestupem byl původně spjat.

Marxistická a nacionalistická teze, že dějiny nedělají primárně jednotlivci vyvolení k velkým činům, ale lidové masy zabývající se materiální reprodukcí života, tedy nevede k popření důležitosti rozdílu dvou kategorií lidí, ale jen k redefinici jejich vztahu. *Jedinečná* díla a činy velkých ztrácejí svou autonomii a stávají se zkratkami sociálních procesů, které povstávají z neustále opakovaných, a tedy navzájem *zaměnitelných* činů malých. Jinak řečeno: i když devatenácté století přesouvá těžiště dějin k prostému lidu a pracujícím třídám, ty se neobejdou bez reprezentace

elitou vyvolených. Dějiny jsou společným dílem malých i velkých. Hlavním úkolem románu jako „velké epiky“ moderní doby pak podle Lukácse a mladého Kundery je zachytit tuto jednotu: vepsat malé příběhy příslušníků lidu a pracujících do velkého příběhu dějin, jenž našel své kondenzované vyjádření ve skutečných vůdcích — ukázat souvislost mezi zaměnitelnými úkony anonymních mas, probíhajícími v temném zákulisí dějin, a jedinečným jednáním výjimečných jednotlivců odehrávajícím se na osvětlené scéně. Předmoderní odlišení dvou stran tedy není zrušeno, ale jen redefinováno.

V estetice vrcholného stalinismu (stejně jako fašismu) hrála ústřední roli monumentalita. Hlásí se k ní v českém *Umění románu* také Kundera. Definuje ji tam jako zvýraznění kontur celku na úkor detailu (obzvláště psychologického). Ačkoli to výslovně nezmiňuje, její klíčový význam je pochopitelný právě na pozadí naznačené reformulace vztahu velkých a malých. Monumentalita představuje estetický spojovník mezi jedinečností velikánů a anonymitou mas. Jako by po způsobu bájněho Leviatana opíral každý obr svou velikost o nesmírné množství trpaslíků. Podle Kundery měl komunistický spisovatel vyprávějící příběh svého národa navozovat vzájemnou závislost elity a společnosti tak, že doplní portréty aristokratických a dynastických hrdinů portréty hrdinů z nižší šlechty a lidu. Proto podle něj Vančura přidává ve druhém dílu svých *Obrazů z dějin národa českého* ke králům a královským vojákům Jakuba či kováře Petra. Byla to podle Kundery právě historická látka, která Vančurovi umožnila završit jeho cestu za velkým vyprávěním.

Zatímco v českém *Umění románu* chválí Kundera Vančurovu schopnost udělat z malých lidí hrdiny velkých dějin, ve svém posledním románu *Slavnost bezvýznamnosti* (2013) ukáže v souladu s francouzským *Uměním románu* malost jejich domnělých velikánů. Dějiny emancipace již podle něj neposkytují nutný rámec románu, ale naopak vězení, z něž nás právě román pomáhá vysvobodit. Ze vztahu vzájemné podmíněnosti, jež vůči sobě román a dějiny zaujímaly v české verzi knihy, se v její francouzské verzi ocitly ve vztahu vzájemného vyloučení. Myšlení o umění románu se nyní překrylo s myšlením o konci dějin, jenž jako by byl románem latentně ohlašován již od počátku jeho historie smíchem, do něhož proměňoval jakékoli nároky na vznešenost a velikost. Zralý Kundera tak převrátil na hlavu to pojetí vztahu románu a dějin, jež mladý Kundera přejal od Lukácse, který v něm pro účely budování socialismu v jedné zemi adaptoval — a současně znetvořil — pojetí Hegelovo. Národní *komunismus* svého mládí — jenž se v antisemitských kampaních přelomu čtyřicátých a padesátých let rychle zvrhával do komunistického *nacionalismu* — převrátil zralý Kundera do *kosmopolitního konzervatismu*. *Dějiny* emancipace velkých kolektivů (reprezentovaných velkými osobnostmi) vyměnil za *každodennost* jednotlivců.

Poučením z proměny socialistické utopie do stalinistické dystopie mu byla rezignace nejen na politiku emancipace, ale také na dějinnost jako onu dimenzi života vespolek, v níž se jednotlivci chápou jako aktivní články mezigeneračního řetězu a spoluautoři osudu

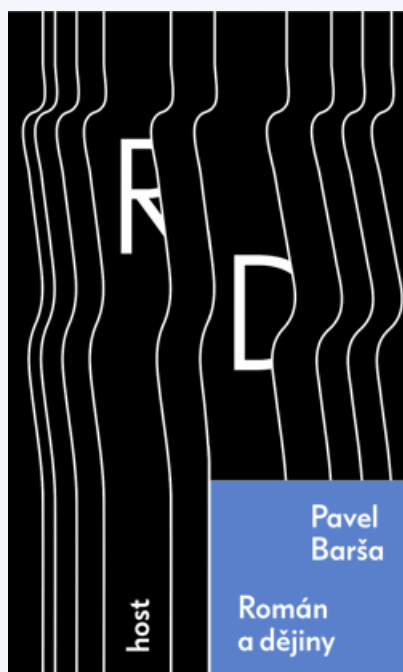


širších kolektivů. Takové sebepochopení implikuje dialog s těmi, kteří jim předcházeli, a snahu o zajištění podmínek důstojného života těm, kteří přijdou po nich. Dějinnost ve smyslu této dynamické mezigenerační propojenosti otevřená k novému představuje „vyloučeného třetího“ (*untiers exclu*) opozice mezi kolektivismem české a individualismem francouzské verze *Umění románu*. Tyto dvě pozice lze přiřadit ke dvěma historickým obdobím, na něž můžeme schematicky rozdělit posledních sto let. Za počátek prvního lze považovat bolševickou revoluci roku 1917, za počátek druhého pak porážku pražského jara i novolevických revolt na Západě v letech 1968—1969 a krizi režimů vzešlých z dekolonizace třetího světa (symbolizovanou například vítězstvím Izraele nad arabskými státy vedenými Násirem v šestidenní válce v červnu 1967). Zatímco v první éře měly být v zádech revoluční — socialistické, fašistické či nacionalisticko-dekolonizační — utopie, druhou lze pochopit jako éru truchlení po jejich ztroskotání. Prázdná po nich v ní zaplnila konzervativní skepse vůči emancipaci jako takové na straně jedné a náhradní — minimalistické, individualistické a negativní — utopie liberálního typu (v čele s lidskoprávním, humanitárním a ekonomickým globalismem) na straně druhé.

Hegemonické ideologie obou epoch sdílejí milenaristickou představu o konci dějin, na němž se lidstvo ocitlo zjevením definitivní pravdy o nich, což je původní význam slova „apokalypsa“. Podobně jako došlo v sedmdesátých letech minulého století ke zhroucení prvního milenarismu, došlo v desátých letech našeho století ke zhroucení druhého milenarismu. „Poslední utopie“ globalizované ekonomiky všeobecného blahobytu a planetárního panství

lidských práv a demokracie, zajišťovaného světovou hegemonií Západu vedeného Spojenými státy americkými, skončila globálním vzestupem autoritářského Východu v čele s Čínou a Ruskem, porážkou Spojených států v Iráku a NATO v Afghánistánu a vzrůstajícím vědomím (a prvními symptomy) blížící se ekologické katastrofy. Ačkoli zralý Kundera je stejně tak kritický vůči liberální utopii jako vůči její komunistické předchůdkyni, z širšího hlediska představuje tato jeho kritika pouze interní spor mezi konzervativním a liberálním křídlem antitotalitárního milenarismu minulé éry. Obě křídla absolutizují protiklad vůči revolučně-kolektivistickým projektům, jež určovaly politickou agendu prvních padesáti let po skončení první světové války.

„Vyloučeným třetím“ opozice mezi revolučně-utopickým a liberálně-konzervativním milenarismem je dějinnost. Přístup k ní získáme jen tehdy, budeme-li schopni jejich protiklad relativizovat: vidět nejen to, co je staví proti sobě, ale také to, v čem se shodují. Nejen marxisté, ale také liberálové jako Francis Fukuyama přejali Hegelovu představu, že dějiny se završí ve chvíli, kdy jedna ze zápasících idejí (či ideologií) definitivně zvítězí nad ostatními. Dualismus vědomí a bytí si v této koncepci podává ruku s monologickým pojetím dějin jako sebepoznání světového ducha. Ani zralý Kundera nepřekračuje tento hegelovský horizont, byť opustil jeho marxistickou verzi. V nejlepších momentech zachycuje jeho konzervatismus elementy shody mezi liberály a marxisty a vykračuje za jejich opozici. Protože však s nimi sdílí hegelovské východisko, nemůže dokončit cestu a překročit hranice liberálně-konzervativního konsenzu minulé éry. ●



Richard Procházka, *Opalovací lehátka blues*, Prostějovičky, 2003



Richard Procházka, z cyklu *Po stopách Lišky Bystroušky (Zlaté prasiatko)*, Lišeň, 24. 12. 2003



Oceán medúz

Boiled sea becomes ocean
 a ryba začíná žít jako medúza
 till the end of the age,
 věku,
 který se začal v den vzniku řek,
 v narozeniny vodního předělu.

Medúza tančí in the white foam
 a nic si nepamatuje.
 Medúza něžná,
 medúza tichá
 till the end of the ocean.

Medúza se zastavila a rozhlédla se:
 „The sky above the port
 was the color of television
 turned to a dead channel.“

Jak se cítíš, medúzo?
 Is the white noise white because of salt in the water?
 Does jellyfish go to cyberspace after it stings?
 Není encyklopedie, ve které to zjistit,
 není člověka, který by použil slova a vysvětlil,
 není vypravěče, který by dokončil příběh.

Mon pathétique

Jak pěkné by bylo bát se
 neexistujících věcí:
 chodících koster,
 čarodějnic,
 vodních víl.
 Jen se bát, že se to uskuteční,
 ale vědět, že určitě ne.

Možná by bylo snesitelnější bát se
 věcí reálných:
 války,
 sucha,
 ztráty,
 kdyby se nevědělo, že se to uskuteční.



**S Alenou Sabuchovou o románu
Šeptuchy, dospívání a polském pohraničí**

Jsem druh autorky, která vždy potřebuje trochu skutečnosti

**Ptala se Jana Balharová
Fotografie Václav Maxmilián**



**Šeptucha je žena, která léčí zaříkáním.
V Polsku se vyskytují hlavně v regionu
Podlasí a jejich aktivity jsou
považovány za pohanské praktiky,
které církve odmítá. Slovenská
spisovatelka Alena Sabuchová se
za nimi před několika lety do Podlasí
vypravila. Ve svém jemném, ale
zároveň i drsném vyprávění stojí
na hranici nejen dvou sousedících
států, ale také dětství a dospělosti,
fikce a dokumentu, života a smrti.**

**Jak tě napadlo vydat se
za šeptuchami do polsko-
běloruského pohraničí?**

O šeptuchách jsem se dozvěděla od své kamarádky jazykyně Kataríny Džunkové. Ta mi kdysi v souvislosti s žitkovskými bohyněmi vyprávěla, že fenomén žen-léčitelek fungujících v pohraničí je poměrně rozšířený a že je můžeme najít i jinde, třeba zrovna v Podlasí. A to ve mně tak zarezovalo, že jsem se rozhodla region navštívit, objevit tu krajinu a najít šeptuchy.

**Jak na tebe ten kraj působil,
když jsi ho navštívila poprvé?**

Evidentně ti byl velkou inspirací...

Když jsme se tam vypravili poprvé, s fotografem Robertem Tappertem, jehož fotky jsou součástí slovenského vydání, neměli jsme žádná větší očekávání. V tom byla naše velká svoboda. Samozřejmě jsem tu oblast znala z fotek a věděla jsem, že kraj bude vizuálně zajímavý, ale vůbec jsem netušila, co najdeme. Proto jsem se nechala unášet. Vydali jsme se tam opravdu bez jasného plánu. Koupili jsme si mapu a hledali jsme lidi. Samotný příběh se začal vytvářet tak nějak postupně, a i když jsem už tehdy

přibližně věděla, o čem chci vyprávět, spíš se na něj prostředí a šeptuchy nabalovaly.

**Jak došlo ke spolupráci
s Robertem Tappertem?**

Robo Tappert je můj kamarád, jehož práce si velmi vážím. Je to dokumentární fotograf, který se právě v tom období, kdy jsme se tam vypravili poprvé, v roce 2017, věnoval tématu hranice. Trasoval utečence na srbsko-maďarských hranicích a uspořádal na to téma několik výstav. A mě napadlo, že by mohlo být zajímavé krom textu zmapovat tento kraj i jinak. Chtěla jsem, aby to bylo nenásilné, ne úplně ilustrační. U Roba jsem měla jistotu, že pokud to vyjde, udělá to tak, aby z toho vznikl samostatný soubor, který ten kraj ukáže, ale zároveň nechá čtenáři prostor, aby se s tím vypořádal sám. Nestáli jsme o ilustrace typu stránka-obrázek-stránka-obrázek. Celé to probíhalo velmi svobodně, tvořili jsme každý samostatně. Tehdy jsme ani nevěděli, jestli fotografie do knihy použijeme.

Ale nakonec jste je použili. Proč?

Chtěli jsme, aby čtenář jakoby osciloval na hranici mezi beletrii

a dokumentem. Aby si sám vybral a udělal si názor. Aby to buď přijal, nebo si řekl, že je to jen soubor fotografií z toho období a určitého regionu. I proto tam nenajdete tváře šeptuch. Abychom nebyli příliš demonstrativní, příliš popisní. Přestože je nafočené máme, věděli jsme, že je nepoužijeme. Mně by to jako autorce beletrie nepomohlo a hlavně by to odvádělo pozornost od příběhu.

**Kde je hranice mezi beletrií
a dokumentem, když ty sama o sobě
mluvíš jako o autorce beletrie?**

Ta kniha je fikce. U fotografií je očividné, že pocházejí z toho období, že jsou konkrétní, jsou dokumentem, ale samotná kniha je čistokrevná beletrie. Je sice založená na událostech, které byly určitým předobrazem příběhů, ale je to pořád fikce. A u ní není podle mě třeba bavit se o tom, kolik je v ní skutečnosti a kolik fantazie.

Já jsem od začátku chtěla vyprávět příběh o přátelství a dospívání. To jsou nějakým způsobem moje témata, se kterými se ztotožňuji a asi se v nich ještě nějakou chvíli vidět a hledat budu. Ten příběh se mě osobně dotýká. Takže mnohem víc



než prostředí pro mě bylo důležité vyprávět právě tohle.

Kniha není primárně o šeptuchách, ale rámec jí dává příběh dvou dospívajících dívek, hrobařovy dcery Doroty a vypravěčky. Čím je ti téma dospívání blízké?

Je to pro mě období, které dost možná nemám sama ještě úplně uzavřené, ale které zároveň nějakým způsobem ovlivňuje nás všechny. Věci z něj si s sebou neseme velmi dlouho a někdy o tom ani nevíme. Dospívání je podle mě těžké všude, bez ohledu na oblast nebo region. Říká se, že člověk se dokáže na nějaké období svého života podívat v přibližném časovém odstupu deseti až patnácti let, a myslím si, že u mě to tak nějak přišlo přirozeně.

Tvoje kniha zvítězila mimo jiné i v Literární ceně René, kde hlasují středoškolští studenti. Myslela jsi na to, že by kniha mohla být právě u nich tak úspěšná, nebo tě to překvapilo?

Mě to především potěšilo. Ne že by mě netěšily i ostatní ceny. Ale se studenty jsem zažila besedy na středních školách a bylo to pro mě velmi zajímavé. Přestože nejsme tak generačně vzdálení, jsou to přece jen děti, které už vyrůstaly v úplně jiných podmínkách. Současní patnácti- a šestnáctiletí jsou v tom nastavení světa trochu jině než my. Hlavně i ty devadesátky byly obdobím, které se velmi rychle transformovalo. Bylo pro mě zajímavé slyšet, že se tam našli, sympatizovali s postavami a bylo jim to velmi blízké, což mi udělalo velkou radost.

To je asi tou univerzálností. Bez ohledu na okolnosti je dospívání v nějakých prožitcích vždy do jisté míry univerzální zkušeností. Ano, to určitě.

Obraťme se na chvíli k pozadí knihy. Jak probíhal výzkum? Připravovala ses, než jsi vyrazila do Podlasí, nebo jsi tomu nechala volný průběh?

Našla jsem si nějaké knihy, které vyprávěly o mýtech a legendách z té oblasti, ale v principu tam před mým odchodem do Podlasí žádný větší výzkum nebyl. Začala jsem se vyptávat místních, protože jak jsem zjistila, je to asi nejlepší a nejautentičtější způsob čerpání informací. Měla jsem také velké plány naučit se za tři měsíce polsky. To se sice úplně nepodařilo, ale samostudiem jsem se naučila základy, abych se dokázala alespoň zeptat na cestu. Slovenskou polštinou jsme se vždycky nějak dorozuměli. A také jsem tam měla Roba, který polsky uměl. Hlavně jsem to musela přestat řešit v hlavě. Teď jste tady, potřebujete se nějak zařídit a nemáte dva roky na to, abyste se naučili polsky a pak se sem vrátili. Potřebujete materiál, je to tady a teď a prostě se ptáte.

V textu trochu polštiny zůstalo...

Je tam dost liturgických výrazů z pravoslavné nauky a některá slova, která se mi zdála příznaková, jsem tam ponechala jako takové stopy. Ať to ty postavy trochu zvýrazní. Ale ve výsledku byly nějaké jazykové bariéry poslední věc, kterou jsem řešila. Člověk tam jde s tím, že potřebuje příběh...

Uměla bys říct, kolik šeptuch jsi skutečně navštívila a kolik se jich do knihy nakonec dostalo?

Dejme tomu, že jsme jich dohromady potkali kolem třinácti, relevantních bylo možná deset, a těch, ke kterým jsme se vrátili, bylo pár... možná sedm.

Třináct je větší číslo, než bych čekala...

Těch skutečně ortodoxních, které mají pověst a žijí poblíž hranic, je málo, jen pár. Ve vesnicích je jich

opravdu jen šest, možná sedm, ale když se pak vydáte blíž k civilizaci, tam už to dělá pomalu kdekdo. Našli byste jich podle mě i víc než těch třináct, ale já už k tomu neměla důvod. Uvědomila jsem si, že vzorek, který potřebuji, mám. V knize jsou nakonec tři, protože jsem po nějaké době začala mít pocit, že se od sebe příliš neodlišují, a nechtěla jsem být repetitivní. To, co se mi zdálo nejzajímavější, jsem tam dala a zbytek se tak nějak vytratil. V knize v principu nejde o to řešit, jestli podlaská magie funguje, nebo nefunguje, ani o výčet šeptuch, které tam najdete, proto ani ty údaje nejsou pravdivé, měnila jsem místa, kde se nacházejí, včetně názvů vesnic, některé jsem si vymyslela, i ty vzdálenosti jsou často fiktivní. V knize stojí, že jsou od sebe třeba pět minut, ale na mapě jsou vzdálené dvě stě kilometrů.

A když jsi za nimi chodila, navštěvovalas je jako spisovatelka, nebo jako klientka?

Byla jsem za nimi jako klientka. Zkusila jsem to i jako spisovatelka, ale zjistila jsem, že to není správná cesta, protože ti lidé se bojí. Nic bych z nich nedostala. Musela bych s nimi dlouho budovat vztah, a to se příliš nedá, když jich potřebujete navštívit tolik. Nechtěla jsem všechnu svou energii vyčerpat jen na šeptuchy, protože mi nepřišly jako gró celého příběhu. Našla jsem tam mnohem „zajímavější“ lidi. Takže tato cesta byla nejvýhodnější. Zjistila jsem všechno, co jsem potřebovala, a ony o tom ani nevěděly. Navíc jsem za nimi chtěla chodit tak nějak přirozeně a autenticky. Nechtěla jsem jim lhát a vymýšlet si nějakou diagnózu, tak jsem za nimi chodila s anémií. Já jsem celý život chudokrevná a o tom se ví, že se na počkání nevyлéčí. Pravděpodobně to budu mít navždy, ale zkusila jsem to.

Kniha je plná epizodních vyprávění o lidech z Podlasí. Tys za nimi jezdila asi dva roky, a tak by mě zajímalo, jak tě místní přijímali. Velmi pěkně. Mám ten projekt moc ráda a vždy říkám, že mě daleko víc bavil ten proces než to, co přišlo po něm. I když i to bylo samozřejmě moc fajn. Ale lidé byli ke mně

Zjistila jsem všechno, co jsem potřebovala, a ony o tom ani nevěděly





Alena Sabuchová
(nar. 1989) je spisovatelka
a scenáristka s intenzivním
vztahem k příběhům,
výtvarnému umění
a dobrému jídlu. Za svůj
literární debut, sbírku
povídek *Zadné izby* (Amma,
2016), získala Cenu Ivana
Kraska a Cenu Nadácie
Tatra banky v kategorii
mladých tvůrců. Její první
román *Šeptuchy* (Artforum,
2019; česky Host, 2021)
získal prestižní literární
cenu Anasoft litera.

opravdu laskaví. Už když jsem tam
přišla poprvé, uvědomila jsem si,
že jsem to byla já, kdo tam šel s ně-
jakým předsudkem, jak mě přijmou.
Člověk se kolikrát bojí světa, kam jde,
ale ten svět jej přijme úplně v pohodě.
Jim je naprosto jedno, co tam děláte
nebo neděláte.

**V knize je jedna „šeptucha“
mužského rodu, pán, který to
umění zdědil po své matce.
Existují pro předávání tohoto
umění nějaká pravidla?**

To záleží na tom, kdo vám co poví.
My jsme například potkali paní, která
tvrdila, že to můžou zdědit pouze ženy,
a v jejich rodině to mohla zdědit jen
nejstarší nebo nejmladší. Ona sama
byla ovšem prostřední. Jenže měla
jen bratry, tak si takhle pomohla.
Samozřejmě že se to dědí, nebo spíš
předává. Posouvá se to dál, protože ti
lidé si uvědomují, že když to má tak
dlouhou tradici, byla by škoda se toho
v rámci rodiny vzdát. Zvlášť pokud
už v ní nějaká ta vyhledávaná osoba
figuruje. Jedna věc je tedy ta, že se
vám nechce rušit tradici. A druhá
věc je samozřejmě ekonomická.
Nemá smysl se tvářit, že nehraje roli,
když v těch podmínkách dostanete
do rodinného rozpočtu každý den
peníze, které nemusíte danit... A třetí
je prestiž. Že *vy* jste z rodiny šeptuch
a dělala to vaše babička, vaše matka,
tak to budete dělat dál. A jestli je to
dědičné ve smyslu, že se s tím musíte

narodit, anebo vás to někdo musí
naučit, záleží spíš na verzi toho, koho
se ptáte.

**Za šeptuchami si lidé chodí pro radu.
Ve tvé knize je to mnohdy i zdrojem
humoru. Mě z těch epizodek bavila
pasáž, v níž jedna z šeptuch radí
místní ženě, aby zapáchla žábu
vidličkou a nechala ji sousedce
na zahradě jako odplatu za uřknutí
ručníkem. Nebo také ta, kde
šeptucha radí vyřešit dědické spory
tím, že položíte doprostřed silnice
záchod, čímž způsobíte dopravní
nehodu a požadovaný člověk umře.
To jsou autentické historky, které jsi
vyslechla, nebo je to tvoje fantazie?**
Zrovna ten záchod je pravda. Stalo se
to v devadesátých letech nebo na pře-
lomu roku dva tisíce. S tím souvisí
taková zvláštní věc. Měla jsem jednu
besedu a přišla za mnou paní, která
mi řekla, že ten příběh se záchodem
zná. I jeho aktéry. A já jsem dlouho
uvažovala, jestli to tam vůbec dávat,
jestli se to ujme a nebude to příliš
crazy, ale pak jsem si řekla, že takhle
to bylo, tak to tam dám...

**Takže osudy místních
hýbou na pozadí do velké
míry právě šeptuchy.**

Ano, přesně tak. Jenže to je totéž,
jako když osudy na vesnici hýbe pan
farář. A to je na tom právě fajn —
že si za šeptuchy můžete dosadit
ledaskoho.

**Je jedno téma, na které se tě chci
zeptat, protože se v knize hodně
opakuje, a tím jsou hranice. Šeptuchy
se odehrávají v pohraničí, Dorota
je jednou nohou tady, druhou
na druhém břehu, je tu hranice
mezi fikcí a dokumentem, hranice
mezi dětstvím a dospělostí...
Tahle bychom mohli pokračovat.
To vyplynulo samo?**

To je například něco, co jsem si
intenzivně uvědomila, až když začaly
vycházet recenze. Přesně jak říkáš.
Všichni tam začali nacházet asi deset
druhů hranic, tak jsem si řekla...
hmm... asi to tak bude. Nijak jsem
si to nenalinkovala, to se ani nedá.
Jedna hranice je tam jasně daná,
ta geografická, která je ohraničená
natvrdo. Ty další začaly vyplývat
samy o sobě a je vlastně dobře,
že příběhy takto fungují. Najednou
prostě zjistíte, že vás ten příběh
někam vede a kolik významů v něm
je. Ještě hranice dospívání, o té jsem
věděla, ale tohle všechno, co tam lidé
našli, už je spíš kouzlo interakce se
čtenářem.

**Žitkovské bohyně získaly cenu
čtenářů Magnesia Litera, tvoje
kniha zase mimo jiné slovenskou
Anasoft literu. Čím si myslíš,
že to téma tak přitahuje?**

Podle mě je to pořád atraktivní téma.
Už jen v tom, že název jsme ponechali
Šeptuchy. I když kniha primárně
o šeptuchách není, to prostředí



šeptuchy jen dotvářejí. Myslím si, že lidi stále zajímají věci mezi nebem a zemí, zázraky a možná i tradice a určité návraty ke kořenům. Jsme sice už v jednadvacátém století, ale pořád existují fenomény, které jsme jakoby zapomněli „zrušit“. Šeptuchy nejsou na ničem závislé, jen na lidech a na tom, že je navštěvují. U Kateřiny Tučkové je to jiné, protože tento fenomén už zanikl (poslední žitkovská bohyně zemřela v roce 2001). I tak ale existoval v období, kdy už máte pocit, že to pro nás není typické. A právě onen zapomenutý kraj, Kopanice i Podlasí, je rozhodně atraktivním prostředím i pro současného městského člověka.

V souvislosti s Žitkovskými bohyněmi Kateřiny Tučkové se jednu dobu

říkalo, že místní tu knihu moc v lásce nemají, protože jim tam kvůli ní začali chodit lidé... To se asi v Podlasí nestane, vid'?

Podlasí je jednak trochu z ruky, spíš pojedete do Chorvatska, než že byste se vydali tam, ale hlavně je obrovské. Není to totéž, jako když si uděláte výlet na Kopanice, přejdete Starý Hrozenkov a jste doma. Taky je tam jazyková bariéra a myslím si, že počet lidí, kteří o šeptuchách vědí skrz moji knihu, je mnohem menší než u Kateřiny Tučkové. Hlavně mám ale za to, že tam u vás je to regionální záležitost. Možná kdybych napsala o našich hranicích, například slovensko-ukrajinských, tak to třeba dopadne podobně. Ale tohle je nám přece jen trochu cizí, je to exotičtější a je to daleko. Uvidíme, až vyjde

polský překlad. V Polsku o tom lidé vědí.

Chystá se překlad do polštiny?
Ano, věřím, že vyjde.

Říkala jsi, že tě na Šeptuchách bavil především ten proces. Chtěla by ses něčemu podobnému věnovat znovu, na jiném místě a jinak?

Sama jsem byla překvapená, jak moc mě ten sběr bavil. Utvrdilo mě to v tom, že jsem ten druh autorky, která vždy potřebuje trochu té skutečnosti. Že si neumím až tak vymýšlet. Následně to samozřejmě dofabuluji, ale potřebuji nějaké téma a látku, která mě strhne. Takže ano, nebráním se tomu. Pokud narazím na nějaké téma, které si můžu jít ohmatat, tak se za ním vydám. ●

32. ročník
Mezinárodního festivalu
divadelních škol

www.encounter.cz

SETKÁNÍ
ENCOUNTER

29/03/2022 — 02/04/2022

Pořádá

1 A U
2 Z M
U 7 S

Za finanční podpory

• Visegrad Fund

Státní fond kultury ČR

B R N O

MĚSTSKÁ ČÁST
BRNO-STŘED

Hlavní mediální partner

Česká televize



Zápočty ze soucitu

Ondřej MacI



Vždy jsem se uměl kamarádit se šprty, ale mé srdce bilo se záškoláky. A sám jsem patřil k mase dvojkařů, která se jenom tak vezla a lezla mi krkem. Nedokázal jsem si představit, že by se ty hustě popsané tabule a monology učitelů mohly nějak týkat mého života. A pokud už se za katedrou zjevil někdo okouzující, působil spíš jako výjimka, porucha ve stávajícím řádu.

Takže když jsem se pod vlivem rodičů přihlásil ke studiu sociální práce do Brna, bral jsem to jen jako nutné zlo. Ostatně matka si pro práci v charitě vystačila s titulem z ekonomky, posvěceným její vášní pro církev, a otec coby sociální pracovník si potřebné vzdělání doplnil až za běhu a hodně při tom nadával. Vadilo mu, jak se prostředí formované srdcaři a dobrovolníky podřizuje západním modelům, jejich standardům a metodikám. Vadilo mu nazývat člověka „klientem“, svůj skutek „zakázkou“ a ještě ho zapisovat do nějakého IT-systému. Bakaláře sice po nocích vystudoval, ale s touto změnou kurzu k profesionálně se nesmířil doposud.

Můj odjezd do Brna byl však zároveň odjezdem od rodičů. Jisté opojení z něj spočívalo v opouštění domova. Matka mi náhle nechodila popřát dobrou noc, místo ní se ozval kámoš Jeňýk se svým „tě péro“, aniž zvedl oči od videohry. Otec mě sice dál zásoboval krabičkami s jídlem, přesto jsem byl nucen začít nakupovat, až jsem se s hrůzou dopočítal, že celý můj život stojí šest až sedm tisíc měsíčně. A i když jsem zprvu zabloudil k jezuitům na mše a prosil Ježíše, aby mě ochraňoval, nešlo být současně netečný k Sirénám „největšího města republiky“, jak se tehdy Brnu

říkalo, „protože Praha je kraj“, k jeho štamprlím a napěněným krýglům, k fantaziím o návštěvě Moulin Rouge a výletu do ještě exotičtějšího Adamova, či k autorským čtením rádobý prokleté poezie, dobrodružné asi jako vymačkávání bedaru — „Beránek Boží. Ale co kozy?“

A nakonec jsem nezůstal imunní ani vůči prdnáškám a semenářům. Dozvěděl jsem se, že kromě charity se rozvíjí někdy od Bismarcka něco jako sociální stát, tedy systém garancí, jež se projevují důchody, dávkami v nouzi a nějakými méně zřetelnými programy na podporu všeobecného blahobytu. Aha, i praktická politika může být, alespoň symbolicky, projevem soucitu, a nikoli jen moci a já mám být jejím vyslancem. „Cítíš se dobře?“ ušklíbla se Filosofie, „víš, že soucit dokáže i ublížit?“ A vnukla mi představu světa jako Babylonu diskursů a jazykových her. Sociologie nezahálela, když každou zdánlivě samozřejmou věc převedla na problém. A pak tu byla Psychologie, ta naivka se smutným očima, abych v tom všem konfliktu a chaosu zůstal duševně zdrav.

Mnohé dosavadní jistoty bylo třeba přeprogramovat, a to i pod vlivem spolužáků. Návrat do zahrady sladkého nevědění nepřicházel v úvahu. Můj největší kamarád byl anarchist a s odpovědí na všechno. Říkal si Kudlanka a vypadal jako čert; vytáhlý, celý v černém, s pěstěnou kozlí brádkou a bez několika zubů, kdy ke každé mezírce se vázala historka o policejním či fašistickém násilí, ten rozdíl byl pro něj jen kosmetický. Co jsme se nahádali! A přitom se přitahovali jak magnety.

Další členkou do party byla Gábi, bytost, která se identifikovala jako

nebinární zvířátko, se zálibou v masochismu. Přes piercing a tetování jí nebylo vidět do tváře, co do prospěchu patřila k nejlepším na škole. Když přebírala ocenění za mimořádné školní výsledky, namířila si to k děkanovi v overalu s krávy a potřásla si s ním rukou fialovou od modřin. A pak se s námi paktoval i Jeňýk ode mě, který si během studií odbyl svůj coming out; dokonce jsem mu dohodil přítele, kluka z gender studies, jehož jsem poznal na workshopu „péče o umírající“.

V půlce studia jsme byli vysíláni na stáže. Kudlanka hned věděl, že půjde k obětem exekucí, nejradši by jim dal tyče do rukou a v duchu hesla „vaše noční můry jsou naše sny“ by s nimi raboval banky. Gábi si dělala zálsuk na drogově závislé; kdysi se jí předávkoval kamarád, sama ho našla ve sklepe chroptícího pod ovocnými kompoty. Některé spolužačky spěchaly k invalidům a seniorům, já si to namířil na Cejl. Vcházel jsem do bytů vyzdobených jako svatyně, abych doučoval kluky nesmyslně umístěné do horších speciálních škol, bez šance na gympl. Do bytů bez soukromí, kde Pannám Mariím konkurovaly idoly ze *Superstar*. Ale dostal jsem se i do neblaze proslulých ubytoven, posledních zastávek před životem na ulici, kde už mechanismy zabydlení mizely, kde se ze všech nejlíp zabydlela úzkost.

Druhou stáž jsem strávil s pachateli trestných činů u probační a mediační služby. Přímo vězení v nabídce nebylo. Docházel jsem do justiční budovy ke dvěma úřednicím, z nichž jedna se chystala k sňatku. Co člověk, to jiný příběh zločinu, vůči němuž jsme jménem státu suplovali svědomí. První vražedkyně, se kterou jsem kdy pil káfičko, byla starší dáma s grácií zpěvačky Hegerové. Dredaře stíhaného za pěstování konopí buzerovala budoucí nevěsta dost nevybíravě.

Odjel jsem za studiem nejenom daleko od rodičů, ale i od sebe samého — až jsem dosáhl titulu bakaláře. Myslel jsem původně, že budu „lčit rány světa“, jenže svět byl najednou tak složitý. A bude mnohem těžší obstat v životě než u závěrečných zkoušek, kdy jsem vůbec poprvé dostal ty nejlepší známky.

Autor je spisovatel a performer.



Retractationes aneb Co jsem posral, posral jsem

Torzo II



Martin C. Putna

Doslovy in Jiří Kuběna: *Dílo III* (2002);
Dílo I (2003); *Cesty k Bítovu* (2011)

To už jsem grafoman tak sebouposedlý, že sem cpu i svoje doslovy? Proč tedy ne i ty ostatní — ke Stifterovi, Chudobovi, Vergiliovi a tak dále? To proto, že tři doslovy ke Kuběnovi představují vlastně torzo knížky. Přesněji, dvou knížek.

Idea té první vznikla pod Bítovem. Tam Kuběna zvala začínající literáty — i příslušníky své staré party. Stará parta, to byla ovšem společnost vlezvláštní. Patřil k ní i Jaroslav Erik Frič, který ovšem tehdy nebyl tím svatě mimořádným masťovlasým neobeatníkem, bohémem a bezdákem, který opilecky bloumá tou západní Moravou v ambientu Magorově a občas dobloumá až do jižních Čech, do ambientu knížete Schwarzenberga. Nikolivěk: J. E. F. byl tehdy čerstvým restituentem rodinných majetků a kravatáckým kapitalistou. Nebesa ho srazila, když v chaosu devadesátek přišel o všechno. Jenže právě tím ho i zachránila, neboť teprve po svém pádu společenském povstal duchovně a proměnil se v onoho pozdního svatě jurodivého J. E. F., jehož všichni milovali — nechť mi nějací mladší literáti věřit, když jsem jim vyprávěl, že J. E. F. jsem poznal coby důstojného podnikatele — a po jehož smrti napsal jsem někde (asi na Twitter, na stará kolena už místo článků píšu jen tweety, to hlavní se tam vejde a na ostatním nesejde), že se smrtí J. E. F. mizí i jeden z posledních opěrných bodů toho katolicismu, k němuž jsem vlastně kdysi konvertoval, totiž toho svobodomyšlného a kontrakturního a v pravém smyslu slova elitního.

Jenže k téže staré partě patřily i divné bytosti, v jejichž pojetí byl katolicismus náboženství věru „malomoravské“: Politicky ultrapravicové, občas temně probleskující trapnými antisemitskými jakože provokacemi — a hlavně náboženství mariááánské. Haha, nepsal jsem do *Posledních křesťanů* studii o mariánství coby náboženství v hloubi už opravdu úplně jiném, mylně pokládaném za legitimní

verzi křesťanství? Možná jsem tu studii psal i pod vlivem bítovských pobytů a tamních dialogů s Kuběnou a tamních hádek s kuběniány mariány.

Nu, a to měla být ta první knížka, která naštěstí nevznikla: Kuběnova biografie! Zkusit popsat a vyložit tu potopu poetik proměnlivých, amen amen pravím vám, patnáct tisíc randálů básníků avantgardních a experimentálních nedovede během jedné literární kariéry zvládnout tolik, co zvládl svou kreativitou jeden Kuběna — zvládl, a zahodil. Zkusit popsat a vyložit tu traskavou směsici vášnivých konfesí různého druhu, kterou věru nelze redukovat na několik nálepek či hesel. Kniha však nevznikla, neboť naše dialogy se občas příliš podobaly hádkám a mé nadšení z mnoha částí jeho tvorby nezakrývalo rozpaky nad částmi jinými (medle to nejlepší napsal tak do pěta-dvaceti); a protože on pochopil, že ze mě neudělá pouhého příslušníka své staronové party; a protože já jsem pochopil, že já z něj neudělám pouhý další objekt svého literárně-historického bádání. Na to byl on příliš živý — a já taky.

Druhá knížka měla vzniknout na základě pozdějších pobytů na Bítově, to už bylo nahore na hradě, kde už básník kastelánoval. Měla to být kniha o šestatřicátnících.

Čím mě vlastně tak fascinovali? Nebyl by snad Havel Havlem, Topol Topolem, Kuběna Kuběnou, Věra Linhartová Věrou Linhartovou a Viola Fischerová Violou Fischerovou, i kdyby žádné adolescentní party nebylo? Mají snad jejich poetiky cokoli společného? Nebyli snad členy oné party, zpětně se jeví tak zázračnou, i mnozí povolání, ale nevyvolení? Nebyl snad členem i chudokrevný literát a zapšklý malomoravský publicista Pavel Švanda, živý důkaz, že zas tak elitní ti šestatřicátníci nebyli — a přesto se k němu i ti elitní vždycky tak věrně hlásili coby jednomu ze svých?

Ano, „elitní“, to je to slovo. Fascinovali mě tím, co jsem postrádal, totiž oním společenstvím bytostí, které si zpropadené dobře uvědomují, že nekonečně převyšují své okolí, a právě proto musí tak věrně, napříč těmi okolími a napříč těmi poetikami, držet spolu.



Elitní! Elitní! A do třetice, k počtě Nejsvětější Trojice: Elitní! Poserte se všichni hlasatelé rovnosti tam, kde žádná rovnost není, a v umění a myšlení prostě není. Talentem je totiž nebesy potrestán jen málokdo; to je to vyvolení, e-litnost. Elita pohání totiž umění a myšlení dopředu. Ano, i politické dějiny pohání dopředu, ach, jako bych slyšel, jak pleskají o zem ty hovnopády, jimiž se posírají nenávisníci slova „elita“ a věřící v blbé božstvo jménem Lid.

Dobře že ta knížka nevznikla. Nevznikla z důvodů vnějších, protože jsem mapoval příliš mnoho zemí najednou. Ale nevznikla i z důvodů vnitřních, protože nemohla vzniknout, protože neměla „o čem“ vzniknout. To, co šestatřicátníky činilo šestatřicátníky, totiž nebylo nijak popsitelné a vyložitelné v literárněhistorickém klíči. Dokazuje to *per negationem* Kosatíkova knížka, která o nich vznikla. Pilný Kosatík vyzvěděl všechnu faktografii a vypsal, kdo koho kdy potkal, co komu kdo kdy psal a kdo s kým kdy spal. A výsledek? Čirý průměr, čirá NEELITA. Kosatík to líp neumí, proto mu taky jeho Lid tak dobře rozumí, a tím spíš z té knížky křičí absence pochopení toho, co je „mimo“ a „nad“. Jenže není to šestatřicátnické „mimo“ a „nad“ také mimo slova a nad slova — totiž ta dostupná literární historie?

Jinak řečeno, není místo pokusů o definici šestatřicátníků říci prostě: No to byla taková česká Bloomsbury group.

Takže knížka nevznikla, ale šestatřicátníky jsem potkával znovu a znovu, skoro kdekolivěk ať jsem putoval. Violu potkal jsem na tom prvním básnickém Bítově a chodíval jsem k ní na Barrandov na víno, do toho bytu vycpaného starožitnostmi převeznými z exilu, a naslouchal jejímu okouzujícímu a dokonale zmatenému vyprávění, v němž volně plula desetiletí a pluli manželé i milenci, lidé i zvířata. S Topolem mě seznámila Eva Stehlíková, kterážto na něj léta zpovzdálí dohlížela, aby se ve své až nelidské křehkosti nepolámala; i jsem pak jednou vezl Evu na Krakovec. V havloseitech jsem vydatně mapoval šestatřicátnickou faktografii; i cyklus básnických večerů jsem pro havloknihovnu vymyslel, v nichž se četla ta pradávna adolescentní jejich poezie, a četl vždy na střídačku autor — pokud byl fyzicky a duchem při sobě — a herec či herečka zhruba ve věku tehdejších autorův. A pak se ještě vynořila Alena Wagnerová, která patřila k prvnímu prajádru a pak se od jádra poodvzdálila a která vlastně nebyla „pravou“ šestatřicátnicí ve smyslu uměleckém, jsouc víceméně „jen“ novinářkou; a hle, vynořila se v pravý čas, totiž když už jsme si mohli více porozumět, ježto jsem se blížil kruhům evangelickým a částečně i k těm levicovým — k nimžto obojím patřila ona.

Ona i oni všichni jeví pro mě sympatie vlastně až záhadné. Ano, nafrněně si říkám: Viděli ve mně něco z obrazu svého vlastního mládí či rané dospělosti. (Všichni — ovšem kromě Švandy, který věděl či cítil, že ho za „pravého“ šestatřicátníka neberu zas já; nevraživost tedy harmonicky oboustranná.) A já v nich zase viděl modelové případy rozmanitých stáří velkých osobností: Violino veselé bohémské stáří mezi mladými básnířkami, které jí přezdívaly „královna“. Alenino aktivistické stáří mezi mladými levičáky. Věřino vyrovnané kontemplativní stáří

sekulární mnišky. Topolovo stáří žalu nad zaslým mládím. Havlovo groteskní „odcházení“...

...no a jsme zpátky u Kuběny. Zbývá totiž třetí a poslední doslov a vzpomínky neveselé. Nebesa každého dostihnou a v slabostech jeho síly postihnou. Kuběnovou silou bezpochyby bylo ono přitahování mládenců ve smyslu nejen intelektuálním. A v té síle slabost se skrývala, na svou příležitost čekala. Héróem Kuběnových posledních let, živou sochou opěvanou v pozdním lyrikypádu, byl kýsi Kája. Kája, jakože sochař. Kuběna ho propagoval vši silou své výmluvnosti a vši šíří svých kontaktů. U jednoho z bývalých partnerů mu dokonce zajistil studijní pobyt na akademii v Římě. Kája však odtamtud prchl, že ho tam prý není dost ceněno, a usadil se na Bítově a tam ve sklepním ateliéru sochá a sochá.

První problém jest, že Káji nebylo a není dost ceněno nikde, kde si to ocenění Kuběna nevypropagoval, a ani já ho necením, a Kuběna se hodně vemlouval, abych o Kájovi nějakou chválu utrousil, ale to já zas jak skála. Druhý problém, a větší, že Kája se sice o Kuběnu v posledních letech vzorně dostaral, to zase jo — ale zároveň na něj vykonával stále větší vliv, jak Kuběnova síla slábla. A ten vliv byl zcela trapně moralistický, ba ještě trapněji kastrální.

Kája se totiž nechával propagovat a v podstatě vydržovat — ale současně je mu nepříjemno, že je širokou veřejností pokládán za Kuběnova partnera nejen uměleckého. Nejen totiž, že je heterák, což by naopak bylo zcela v duchu mnoha platonických partnerství s rozdílem v generaci i v preferenci. Kája je heterák homofob.

Bylo by mi to u prdele, kdyby se to pak netýkalo mojí práce. Kuběna mě totiž požádal o ten doslov třetí, ten poslední, o doslov k autorskému výběru napříč dílem. Dobře, přišel jsem ještě na jeden interpretační nápad, totiž na vsazení Bítova do tradic kulturních a zeměpisných, a napsal jsem. Ale tu nastalo zcela nečekané handrkování, že Kuběna je sice spokojen, ale Kája né a Kája si přeje, abych škrtnul tuten obrat a tamto slovo, a že když neškrtnu, Kája nesvolí, aby výbor doprovodily jeho kresby, ach jeho kresby! Ale to já zas jak skála, co jsem napsal, napsal jsem, nelíbí se? Tak tam nebude můj doslov. A tak to zas vyměkli K+K.

Nešlo však jen o doslov, nýbrž i o sestavu výboru. Kuběna totiž trpěl nedostatkem sebekritiky, když šlo o pořádání celkových spisů — ale uměl sám ze sebe sestavovat výbory, jako byl i ten pradávny v Edici Expedice. A hle, v tomto posledním některé opravdu nejlepší básně, které vždycky byly ve všech výběrech, najednou chyběly. Proč to? Inu Kája pravil, že né, že jsou moc nestydaté.

Ita: Na Bítově nastalo KKK, Kája Kastruje Kuběnu. Nebesa, nebesa, smilujte se nad stářím každého z nás.

(Ukázka z rukopisu.)

Autor je literární historik.



Oblast revizí

Alžběta Králová

Nenazváno

Pomocí tahů zkoumám zákoutí hrudní kosti na papíře.
Anatomie pro výtvarníky (kniha) podává přesný
popis a podobu (z více úhlů),

kostěná prehistorická obydlí
(shodou náhod v ilustrované encyklopedii).

Stvořit kostru se jeví
jako mé odvěké poslání.

Musí to tedy být skelety
(aby to drželo pohromadě a mládí mělo smysl),
přinejmenším přidávají objem.

Všechny krásy omezeného úseku světa

buldočí hrob pod rozkvetlým keřem
králičí kožich a fantazie dvojčet
bezbolestnost
koruna třešně
větve nebo necitelnost
noční vzduch
zařezávání
veškeré žaludky plné
stopy sněhu
naše sny
sdílené slzy v bezpečí
a náhody nejsou

Ubývání

Deset hodin mezižebního tance
utíká. Asymetrii darovaného
hrudního koše nesnáším
dál pod živoucím
rána nabitá
posvátnou
pomstou.

Plochý život

Kreslím nařasené údy
vyrůstající přímo z krku
siločar organismu
z tisíců navlečených dřivek
klasů obilí vyživujících
hranaté klouby v nástinech
co klíčí z prodřeného koberce. Ukazuje
na téměř nemožný obličej a jeho
podstatu vyobrazenou mizející tkání.
Moji hlavonožci snad obývají
šest rozdílných sfér
naběhlá chapadla zachytí směr
přirozených materiálů.

Odpykám svůj dluh mlčením.
Je to trest za nepoznání vášně
ani klidu v příšeří neduživých
tenkých osobních pohybů
vykrojených ze záclon a prostěradel
a já se bojím jestli na mě počká
na bezednou hříčku.

Procházíme

Rozdílná místa vypadají
stejnými způsoby,
okraj je doma
nabodnutý září lampy
na elektrické vědění.

Tři hodiny jízdy tramvají
přesypají se otoky v rukách
kvůli nekonečnému chladu červánků.

Zem plná kružnic
cyklů podobností
srovnávacího místopisu
chodbiček vnímání.

Doma je okraj
a místa jenom názvy.



Vítězství

Z mlhy od oblouku tmy nepřestávají na
sebe brát rty stejné pocity,
splývat.
Kroky se mi zašmodrchávají provázky
huňaté příze a jehla při každém klapnutí opevní
chodidlo ještě víc před zármutkem.
Pokles
tělesné teploty sráží tak křehkou rovnováhu,
chystám se svým tělem vynést žalobu,
žalobu na první pozření, že nezůstalo posledním.

Proces ale zruším a budu Pharmě radši líbat boty
vděkem za dočasnou úlevu, když je svět sjetej.

Vzdálený ideál nápravy
nepronikne do mého rozkymáčeného vejce,
kde ztrácím schopnost se bát.

CMYK

pokoji
únava prolamuje limity
otevřít opotřebované svalstvo
akumulaci stahů, hranic a ploch.
Obývá den snění otupělosti žalu
postel se dívá sestrou strany
tvůj autoportrét zničí cokoli
ta nepopsatelná tvář
sebe červenou peřinou
zvířecím postojem.
Pořád nehýbu svahech váhání
očekávám příchod kontur
čtyř barev. Zlikviduj bílá místa
odměním se ti odstínem němoty.
Zapadneme pod nenávratné úder.

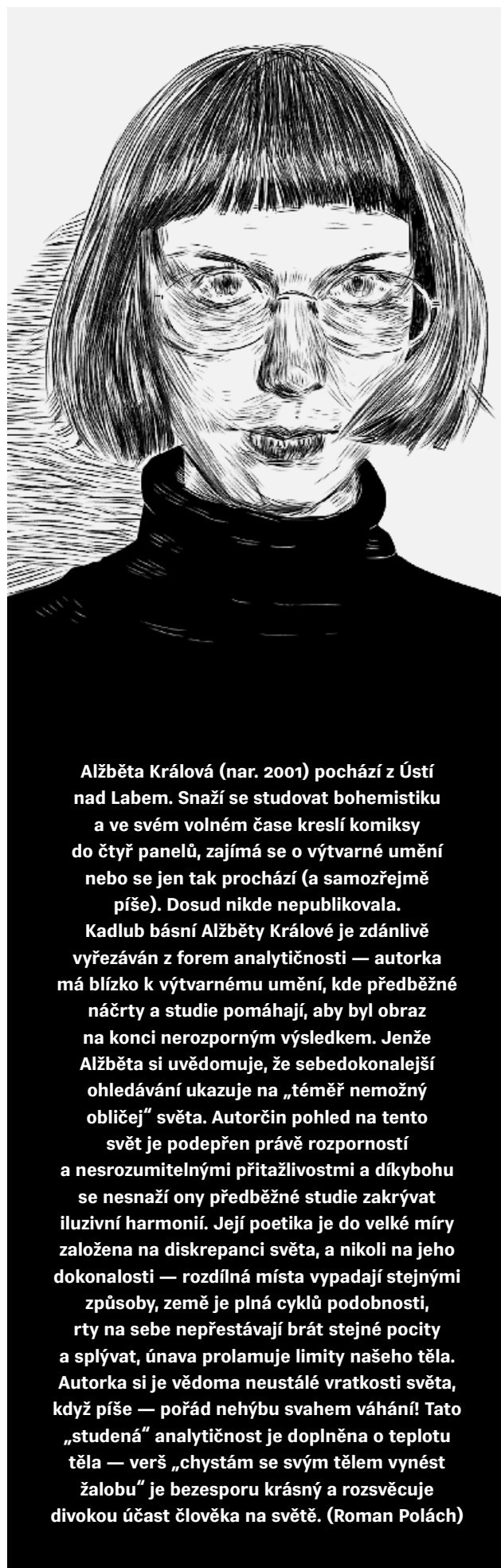
Apotropaion

Dala jsem ti pro štěstí kus zeleného skla
prý z vesmíru
propadlo výlevkou umyvadla
až se za břicho popadáš
acháty jsou svině

Co když je životný ten kámen
a teď se modlí k dolům?

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

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



Alžběta Králová (nar. 2001) pochází z Ústí nad Labem. Snaží se studovat bohemistiku a ve svém volném čase kreslí komiksy do čtyř panelů, zajímá se o výtvarné umění nebo se jen tak prochází (a samozřejmě píše). Dosud nikde nepublikovala. Kadlub básní Alžběty Králové je zdánlivě vyřezáván z forem analytičnosti — autorka má blízko k výtvarnému umění, kde předběžné náčrty a studie pomáhají, aby byl obraz na konci nerozporným výsledkem. Jenže Alžběta si uvědomuje, že sebedokonalejší ohledávání ukazuje na „téměř nemožný obličej“ světa. Autorčin pohled na tento svět je podepřen právě rozporností a nesrozumitelnými přitažlivostmi a díkybohu se nesnaží ony předběžné studie zakrývat iluzivní harmonií. Její poetika je do velké míry založena na diskrepanci světa, a nikoli na jeho dokonalosti — rozdílná místa vypadají stejnými způsoby, země je plná cyklů podobnosti, rty na sebe nepřestávají brát stejné pocity a splývat, únava prolamuje limity našeho těla. Autorka si je vědoma neustálé vratkosti světa, když píše — pořád nehýbu svahech váhání! Tato „studená“ analytičnost je doplněna o teplotu těla — verš „chystám se svým tělem vynést žalobu“ je bezesporu krásný a rozsvěcuje divokou účast člověka na světě. (Roman Polách)



Ke dvojímu výročí Milana Jungmanna

„Navzdory všemu jsme to přece jen nějak zvládli“



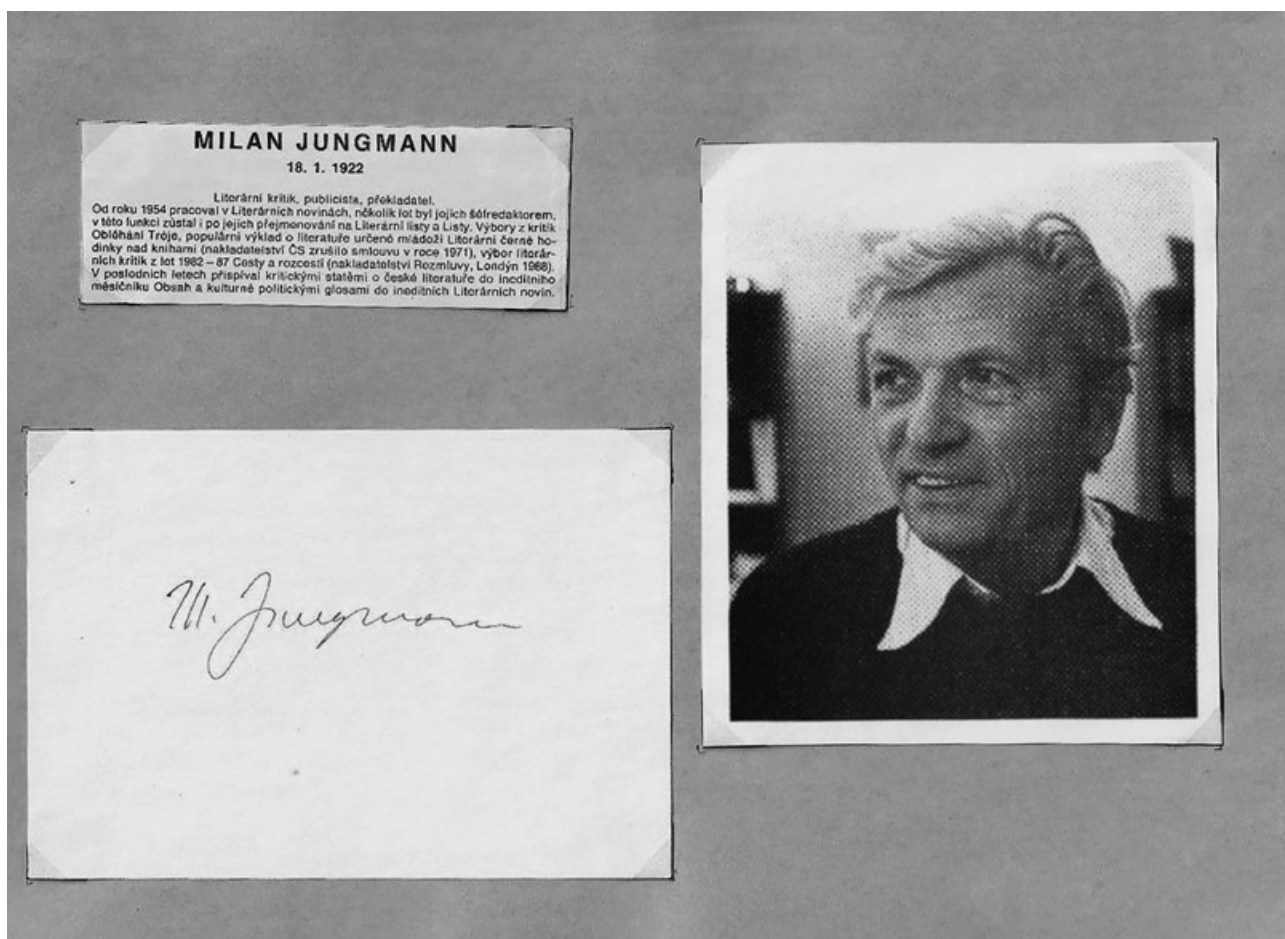
Roman Kanda

Letos v lednu jsme si připomněli — kdyby to někdo více připomněl — hned dvojí kulaté výročí literárního kritika, redaktora a překladatele Milana Jungmanna: sto let uplynulo od jeho narození (18. ledna 1922) a deset let od jeho úmrtí (27. ledna 2012).

Jeho buditelské příjmení skoro jako by vyzařovalo neutuchající činorodost, s níž po šest desetiletí zasahoval do české kultury.

Literaturu nejen kriticky reflektoval, ale současně — zvláště coby redaktor a od roku 1964 šéfredaktor proslulých *Literárních novin* a za normalizace na stránkách samizdatového periodika *Obsah* — vytvářel publikační prostor, kde mohla být vážně, a pokud to podmínky umožnily, i otevřeně diskutována.





Patří přitom k mnoha příznakům „věku extrémů“, jak britský historik Eric Hobsbawm nelichotivě nazval dvacáté století, že tyto literární a literárněkritické diskuse zhusta přerůstaly v diskuse kulturněpolitické a čistě politické, že diagnóza kulturní krize mívala blízko k diagnóze krize celospolečenské. Jako organizátor literárního života působil Jungmann také ve změně poměrů po roce 1989, zprvu ve funkci místopředsedy a následně předsedy Obce spisovatelů (v letech 1990–1994). Zájem o novou tvorbu ho nikdy neopustil, jedna z jeho posledních recenzí je věnována próze Jana Balabána *Zeptej se táty* (2010). Jeho texty jsou přístupné v několika knižních souborech: *Obléhání Tróje* (1969), *Cesty a rozcestí* (původně samizdat 1986), *Průhledy do české prózy* (1990) či *V obkláčení příběhů* (1997). Je také autorem vzpomínek *Literárky — můj osud* (1999).

Generace bez učitelů

Jungmannovy životní peripetie kopírovaly osudy jeho generace.

Ta po druhé světové válce přijímala socialismus jako samozřejmou a nespornou alternativu budování moderní společnosti, což retrospektivně přiznává Jungmannův vrstevník Sergej Machonin v knize *Příběh se závorkami (Alternativy)* (1995). Na sklonku existence už notně erodující „socialistické alternativy“, 29. prosince 1988, k tomu sám Jungmann v ohlíživém dopise adresovaném právě sedmdesátiletému Machoninovi uvádí:

Naše „podlehnutí době“ bylo nepochybně ulehčeno tím, že jsme byli zkráceni válkou i poválečným překotným doháněním ztraceného času o svá léta učednická, hned nás to rovnou hodilo do let tovaryšských. Naše generace vlastně byla zcela bez učitelů, nepoznala vůdčí duchy, skutečné autority vědecké, umělecké a lidské.

Dopis pokračuje v hluboce sebekritickém tónu, zpochybňujícím vůbec hodnotu dřívějšího snažení — jako by mnohé z toho, co vzniklo

do přelomového roku 1968, bylo jedním velkým omylem, scestím, pouhou iluzí. To, že se v době takzvané normalizace (až do roku 1982) musel žít jako myč výloh, nepovažuje Jungmann za svou největší ztrátu:

Ne, nejtvrdší daní bylo právě to, že jsme po léta žili v těch strašných, dobrovolně přijatých — z nezkušenosti — duchovních poutech, že jsme se vzdali něčeho základního, a ochudili tak sami sebe — duchovně. Co všechno jsme mohli udělat líp, co všechno mohlo být za námi, co tam dnes chybí, kolik nesmyslů jsme si mohli ušetřit a kolik smysluplných činů jsme mohli vykonat!

K tomu je možné připojit následující: o smyslu nelze uvažovat jako o věci o sobě; je vždy rozuměním v určitých souvislostech a určitým souvislostem. Souvislosti, v nichž se Jungmann v letech padesátých a šedesátých vyslovoval, se na konci osmdesátých let nenávratně rozpadly. Výrazy jako





„socialistický realismus“, „umělecká angažovanost“ či „demokratizace“ se staly neživotnými šiframi, jak o tom píše Václav Havel ve známém eseji *Šifra socialismus* (1988). S původními souvislostmi se rozpadl i smysl činnosti, která se na jejich pozadí odehrávala (a spoluutvářela je). Jenže k jakým důsledkům vede takové tvrdé zúčtování s minulostí, třeba i vlastní? Mělo by potom smysl si vůbec připomínat (jakékoli) předchozí děje, nedokážeme-li jejich souvislosti přivolat zpět k životu? Otázka po aktuálnosti autorova díla, ale i po smyslu lidského snažení není tak banální či rétoricky prázdná, jak by se snad mohla jevit. Nakonec je to vždy tázání po souvislostech našeho úsilí a možnostech našeho rozumění.

Mezi schematismem a odvahou

K tázání po souvislostech a možnostech rozumění se rychle propracovávalo uvažování a psaní Milana Jungmanna už v padesátých a zejména v šedesátých letech. Jeho vzdělání (v letech 1946—1950 studoval filozofii, estetiku a slovanské literatury) i zkušenost s knihovnickou profesí (v letech 1942—1943 a 1945—1949 pracoval jako ministerský knihovník, v letech 1952—1955 byl ředitelem Národní knihovny) jej předurčily k tomu, čemu se říkávalo „kulturní pracovník“. Díky znalosti ruštiny se mohl věnovat též překladatelství a zprostředkovávání adorované sovětské kultury (od roku 1952 byl redaktorem časopisu *Moskva—Praha*). Je pravda, že schematismus

Jungmannových raných recenzí většinou odpovídal uměleckému schematismu posuzovaných děl. Ale už roku 1954 se Jungmann pustil do kritiky právem zapomenuté povídkové sbírky Bohumila Říhy *Setkání pod lesem* (1953). V následné polemice s Říhovým obhájcem Františkem Benhartem odhodlaně prohlásil: „Kritika odjakživa byla a do skonání světa bude jen tehdy opravdovou pomocnicí literatury, bude-li nebojácná, čestná a ovšem i chápavá.“ Dnes to zní skoro jako motto.

O *Literárních novinách*, kam Jungmann záhy začal pravidelně přispívat, platí dvojnásob to, co sám napsal o časopisu *Květen*: nebyl to jen časopis, nýbrž „osud české kultury na přelomu padesátých a šedesátých let“. *Literární noviny* byly osudem — nebo raději příběhem — české kultury let padesátých a především šedesátých. Ještě více než *Květen*, jemuž bylo dopřáno příliš málo času, se staly „modelem“ střetávání tvořivosti s pahodnotami, pohybu se strnulostí, rizika se spokojeností“. Takové bipolární hodnocení znovu zavání schematismem, ve velmi hrubých rysech však přece jen naznačuje dynamiku tehdejších literárních a kulturně-politických diskusí. Nicméně je třeba se vyvarovat snadných personifikací a shora vynášených příkrých soudů. V Jungmannových vzpomínkách vystupuje téměř démonická postava Ladislava Štolla — dogmatika, netvůrčího ideologizátora kultury a tak dále. Samozřejmě, neblahý vliv této osobnosti nelze umenšovat, ale právě proto je vhodné hned doplnit, že i sám mladý Jungmann tomuto vlivu podléhal. Týká se to třeba hodnocení Františka Halase. V roce 1954, pět let po Halasově úmrtí, dává Štollovi za pravdu v tom, že básnickovo umění není „reakcí na rozklad měšťácké společnosti“, nýbrž samo z kultury této společnosti vyrůstá. Nejde tedy o bojovně mobilizující polaritu my versus oni, nýbrž o postupné zbavování se předem připravených pojmů a slovních spojení ve prospěch tvůrčího myšlení. Jungmann v citovaném dopise Sergeji Machoninovi mluví o dobývání svobody na sobě samém a nevěří



v nápravu omylů na základě náhlého, jednorázového prozření. K tomuto důležitému autobiografickému motivu se ještě vrátíme. Avšak to, co se Jungmannovi na konci osmdesátých let jevílo jako nesmysl, který si mohl ušetřit, mělo svůj až terorizující smysl v souvislostech autoritářsky prosazovaného projektu socialistické kultury, jemuž se rozumělo jaksi závazně.

Literatura jako věc veřejná

V roce 1955 nastoupil Jungmann do redakce *Literárních novin*. Přibližně v té době publikoval úvahu „O umění dneška“, která snad nejlépe vystihuje jeho názorovou pozici. Odmítl v ní protiklad politiky (stranickosti) a umění a soudil, že právě přijetí politického hlediska (konkrétně stranění idejím socialismu) otevírá před tvůrcem široké pole umělecké svobody. Úvaha představuje pouze jednu z mnoha formulací problému, který se jako červená nit vine marxistickým uvažováním o literatuře i u těch nejslovutnějších představitelů. Dotýká se jí například Walter Benjamin v esejí „Autor jako producent“ (1934); říká zde, že „správná“ politická tendence není ohrožením estetické kvality díla, protože zahrnuje také odpovídající („správnou“) tendenci literární. Jean-Paul Sartre později v knize *Co je literatura?* (1947) tvrdí, že próza je především sdělením: ničí, vzdělává nebo protestuje. Sotva můžeme mluvit o dobrém románu, je-li otevřenou oslavou antisemitismu. Pojetí literatury jako věci veřejné není ještě apriorním uzavíráním umění do tvrdé škatule ideologických direktiv, ale může jím být ve chvíli, kdy jsou ideologické direktivy autoritářsky prosazovány v politice — a následně v literatuře a kultuře obecně. Vzniká tedy otázka, spočíval-li daný problém už v samém pojetí literatury jako heteronomní (vůči společnosti a politice otevřené) kategorie, nebo zda spíše netkvěl v uzavírajícím pojetí politiky jako činnosti usměrňované vševládným Rozumem Strany.

Chápání literatury jako věci veřejné nebylo jen teoretickou koncepcí, nýbrž rovněž historickým faktem. V průběhu šedesátých let to byly právě intelektuální rozpravy a diskuse

o literatuře, jež významně zasáhly do veřejného prostoru — *Literární noviny* a kritiky Milana Jungmanna jsou toho zářným příkladem. Filozof Václav Bělohradský otevírá svůj esej „Myslet konec komunismu“ (2014) vzpomínkou na to, jak právě díky umění — literatuře a filmu — pronikaly do veřejného prostoru obrazy, které usvědčovaly každodennost z deficitu smyslu. Jungmann se této problematiky dotkl ve stati o *Žertu* (1967) Milana Kundery a *Sekyře* (1966) Ludvíka Vaculíka, zveřejněné roku 1968 ve *Slovenských pohledech*: charakterizoval oba romány jako nemilosrdně antiiluzivní, avšak současně je považoval za tím přesvědčivější obranu integrity člověka.

Chápání literatury jako věci veřejné nebylo jen teoretickou koncepcí, nýbrž rovněž historickým faktem

Jak bylo řečeno výše, ztráta smyslu znamená ztrátu souvislostí. Šedesátá léta můžeme interpretovat právě jako narušení (krizi) zdánlivě pevných souvislostí, v němž se doposud sdílené předpoklady, formule a projekty vyjevily jako „nesmyslné“ nebo přinejmenším nesamozřejmé. Zpochybnění samozřejmého a uvědomění si skutečné hloubky krize však bylo i zdrojem společenských nadějí na možnou změnu a značného kulturního vzepětí. Obnažila se i nesamozřejmost kritérií, jimiž byla literatura měřena. Milan Jungmann připomíná diskuse v *Literárních novinách* z poloviny šedesátých let, zejména pozoruhodný postřeh Josefa Vohryzky, jednoho z protagonistů

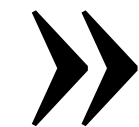


dříve zmíněného časopisu *Květen*. Podle Vohryzka bychom měli přijmout představu, že žádná stabilní „objektivní“ kritéria předem neexistují, že si je vytváříme až *ex post*, po se-tkání s dílem (kromě těch nutných, v kulturní tradici zakotvených kritérií, díky nimž vnímáme literaturu jakožto literaturu).

Nabyté vědomí nesamozřejmosti a všeobecné krize pak vrcholí v Kunderově úvaze o nesamozřejmosti národa, přednesené na IV. sjezdu Svazu československých spisovatelů (probíhajícím mezi 27. a 29. červnem 1967), a v eseji Karla Kosíka „Naše nynější krize“. Ten vycházel v rušném roce 1968 na pokračování v *Literárních novinách*, které se posléze přejmenovaly na *Literární listy* (vycházely 22. února až 15. srpna 1968) a později na *Listy* (od 7. listopadu 1968). Změna názvu byla smrtelně vážnou hrou — abychom volně parafrázovali Kosíkova slova z právě vzpomenutého eseje — s mocí, která se pokoušela vzpurné a živé „Literárky“ usměrnit, umenšit jejich vliv, až je po okupaci umlčela úplně. Poslední číslo *Literárních novin* (respektive *Listů*) vyšlo 15. května 1969. „Následoval pád do odborného i mravního marasmu,“ uzavírá Jungmann své vzpomínání na dobu, kdy *Literární noviny* představovaly mimořádně živý prostor hlubokých debat. Po svém vynuceném zániku se postupně přesunuly kamsi na pomezí stále slábnoucí kulturní nostalgie a historického dokumentu. Fungování současné mediální sféry i charakter veřejné rozpravy se výrazně proměnily.

Dobývání svobody na sobě samém

Velký německý myslitel Jürgen Habermas říká, že kritika proměňuje fikci v argumentaci. Takový racionalistický přístup k literárnímu textu a k roli literární kritiky v literární komunikaci předpokládá, že — jak to vyjádřil Benjamin — politická tendence (respektive názorový či morální postoj autora) je v souladu s literární tendencí; nebo jinak: že postoj je míněn tak, jak je v díle vyjádřen. Zřejmě tady nacházíme jádro Jungmannova



Velký německý myslitel Jürgen Habermas říká, že kritika proměňuje fikci v argumentaci



myšlení o literatuře, které si udržel i v období po roce 1968. Například jeho kritika Milana Kundery ve stati „Kunderovské paradoxy“ (vyšla v roce 1987 v Tigridově *Svědectví*) bývá odmítána pro mimetické čtení Kunderových románů — jenže ty nemají podobu realistického zobrazení, nýbrž naopak obsahují notnou dávku mystifikace a ironické ambivalence. Zní to přesvědčivě, něco podstatného však zůstává nepojmenováno. Jungmann byl reprezentantem, a zůstal jím i po roce 1968 a 1989, určitého typu moderní literární kritiky, která předpokládá souvislost mezi poznáním (argumentem), morálkou (postojem) a estetikou (dílem). Mystifikace je protikladem autentičnosti (pravdivosti) díla, je tedy něčím, co na úrovni propozičních výpovědí označujeme jako neplatný argument. Takové racionální vnímání díla má výhodu v tom, že zakládá argumentačně kontrolovatelnou debatu jako součást literární komunikace a širší výměny kulturních informací. Na druhou stranu hrozí tím, že nedoceňuje imaginativní dimenzi literatury (která je nakonec zásadní v našem rozhodování, zařadíme-li text do souvislosti literatury), tedy nejednoznačnost vztahu ke skutečnosti (literatura bývá implicitní, nepřímá). To je případ Jungmannovy kritiky esejistických partií Kunderových románů: vytýká jim nestálost definic, efektní rétoriku a rozpornost argumentů; zkrátka zachází s nimi, jako by to byly opravdové filozofické formulace, a nikoli funkce fikčního vyprávění.

Patrně nejcitlivějším, protože nejosobnějším bodem Jungmannovy kunderovské kritiky je spisovatelova snaha odstříhnout se od té části díla (i životopisu), jímž se podílel

na utváření socialistické kultury (dodejme, že Kundera v tom není důsledný — *Směšné lásky* a *Žert* se jistě na tomto utváření podílely). To je podle Jungmanna čirá mystifikace; nelze se odstříhnout od své minulosti a začátek svého života a díla posunout na hranici náhlého „prozření“. V opakovaně vzpomínaném dopise Sergeji Machoninovi se zdůrazňuje, že ono „prozření“ není jednorázovým momentem, nýbrž je dobýváním svobody na sobě samém. Představa životního zlomu, traumatizujícího „nahlédnutí pravdy“, které náhle přeradí všechny souvislosti tak, aby zajišťovaly definitivní smysl, předpokládá, že nyní pevně stojíme na území skutečnosti a pravdy. Ale právě to může být nejnebezpečnější iluze a omyl. V každém našem dobývání svobody na sobě samém je vždycky i kus nesvobody, v každém objevování skutečnosti a pravdy vždycky přetrvává hodně iluzí a omylů. Je to nedokonavý proces, jehož konec není napsán v žádném fermanu, natož v dějinách, třebaže nás o tom dvacáté století leckdy nevybíravými prostředky přesvědčovalo. Končí v nás a s námi, smrtelníky.

Na konci šedesátých let, věrný ještě ideji socialismu, psal Jungmann o útěše z kritiky: kulturní zápasy nejsou bitvy, ale jsou pronikáním ke smyslu lidské existence. Tento patos přesvědčení dozrál o dvacet let později v lidskou útěchu a v naději, že „navzdory všemu jsme to přece jen nějak zvládli, i když asi nikdy nebudeme mít pocit, že jsme s tím vším u konce“. V extrémech extrémního dvacátého století zápasil Milan Jungmann přece jen se ctí.

**Autor působí v Ústavu pro
českou literaturu AV ČR, v. v. i.**



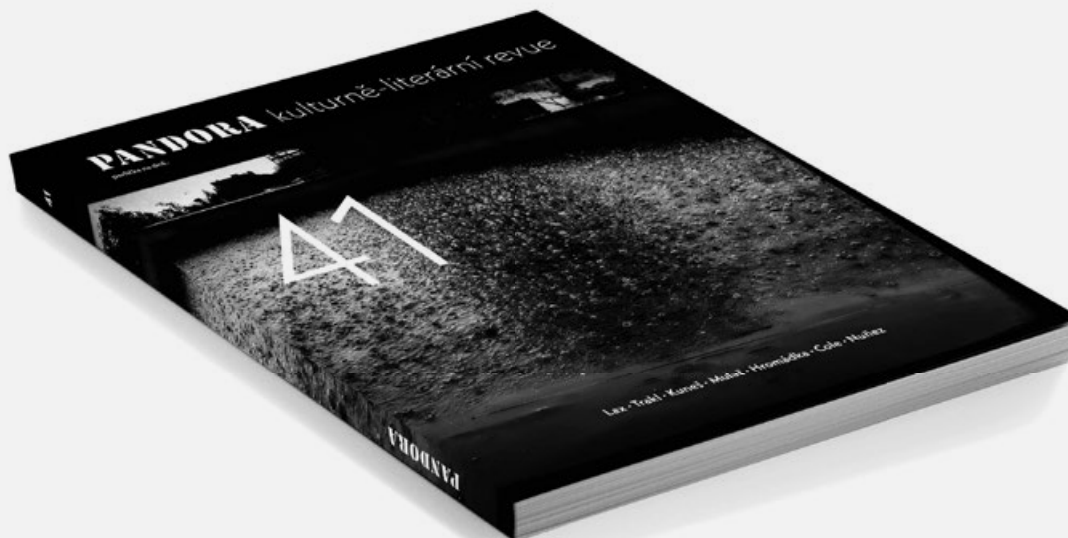


Richard Procházka, *Doña Egilda u doña Antonia*, Lisabon, 2010



Richard Procházka, *Čtenářka*, Beskydy, 2004

perlička na dně.



revuepandora.cz

**Kuneš · Trakl · Nuñez · Ctibor · Mulač · Lax · Hromádka · Cole · Guziur · Vitek · Uhlíř
Zvelebil · Rochallyi · Novák · Trdla · Prášil · Jelínek · Heller · Štolba · Správcová**

LÓGR <i>magazín</i>		4krát <i>literatura komiks poezie</i>
	ROČNÍ PŘEDPLATNÉ www.logrmagazin.cz	

4krát

literatura
komiks
poezie

ROČNÍ PŘEDPLATNÉ

www.logrmagazin.cz



PLAV

MĚSÍČNÍK PRO SVĚTOVOU LITERATURU

Měsíčník věnovaný současné překladové literatuře.
Tematická čísla, původní překlady, literární publicistika.
Více informací a možnost objednání na adrese
www.svetovka.cz

protimluo

2002 – 2012

2012
20
let

REVUE PRO KULTURU

česká i překladová beletrie, recenze
knižních novinek, výtvarné umění,
hudba i film, knižní přílohy

NAKLADATELSTVÍ

česká, maďarská, polská, slovenská
i slovinská próza a poezie

PROTIMLUVFEST

**autorská čtení a koncerty v Ostravě
od 20. do 22. října 2022**

**Předplatné časopisu, knižní novinky
a literární festival na**

www.protimluv.net



Agenti, kam se podíváš

Tomáš Erhart



„Tato zpráva (materiál) je vytvořena a/nebo šířena zahraničním sdělovacím prostředkem, který plní funkci zahraničního agenta, a/nebo ruskou právníčkou osobou, která plní funkci zahraničního agenta.“

S touto stylisticky nevzhlednou úřednickou klauzulí se za poslední rok setkal asi každý, kdo čte ruská nezávislá média, nebo se o dění v Rusku zajímá. Jde totiž o text, který musí povinně uvádět u jakékoli své publikace ti, které ruské ministerstvo spravedlnosti prohlásí za „agenty“. Takzvaný zákon o „zahraničních agentech“ umožňuje tímto způsobem označit politikou se zabývající organizaci nebo člověka, který je financován z ciziny. Ovšem ve skutečnosti se může týkat prakticky kohokoli, kdo alespoň jednou dostal nějakou zahraniční platbu a jeví se jako nepohodlný. Ve velkém se tento druh represe dotkl médií i novinářů a novinářek, ale v posledních měsících se nevyhýbá ani umělcům a umělkyním. Mnozí z těch, co se zákonu musí podřizovat, opustili zemi, nebo se k tomu chystají.

Pokud se na seznam dostanete, v praxi to pro vás znamená několik povinností. Zmíněnou klauzuli musíte uvést na začátku jakéhokoli textu (ale i videa nebo podcastu), a to včetně postu na sociálních sítích, i kdyby šlo jen o prodej skříně ve skupině na Facebooku. Dále také úřady sledují veškeré vaše příjmy a výdaje, a když porušíte podmínky, hrozí vám pokuta nebo i trestní

řízení. Zákon jako takový existuje už od roku 2012, ale až s úpravou v roce 2017 se začal dotýkat i masmédií a v posledním roce se jeho využití rozjelo naplno. Na seznamu je dnes 116 položek, z toho 74 označuje fyzické osoby, ale počet „agentů“ roste prakticky každý měsíc.

Těsně před novým rokem přibýlo na seznam osm nových jmen, mezi nimi i členky skupiny Pussy Riot Naděžda Tolokonnikova a Veronika Nikulšina, galerista Marat Gelman nebo spisovatel a scenárista Viktor Šenderovič. Právě Šenderovič je jedním z těch, kteří se následně rozhodli zemi opustit. V současnosti je známý hlavně jako satirik a glosátor z relací na rádiové stanici Echo Moskvy a ze stránek několika internetových magazínů. Má na kontě i spoustu vydaných knih, obvykle jde o sebrané zápisky, memoáry nebo soubory povídek. Do konfliktu s režimem se nedostal poprvé. Několikrát čelil soudním přím, protože se svými tvrzeními dotkl některých poslanců státní Dumy. K opuštění Ruska se však rozhodl až teď, podle vlastních slov z toho důvodu, že mu hrozí pronásledování, jelikož veřejně obviňoval podnikatele Jevgenije Prigožina. Není se co divit. Prigožin je ruský oligarcha zvaný „Putinův šéfkuchař“, o němž se říká, že dělá pro Kreml špinavou práci. Nedávno prohlašoval, že ti, kdo pracují pro média označená jako „zahraniční agenti“, jsou nepřáteli státu, a nepomněl dodat, že takoví nepřátelé se v Sovětském svazu stříleli.

Na druhou stranu sběratel umění Marat Gelman žije už léta v Černé Hoře a politickou kritiku zveřejňuje maximálně na svém blogu. Nedávno však přijel zpět do Moskvy, aby tam organizoval pár výstav. To se zřejmě někomu nelíbilo a Gelman skončil na seznamu. On sám své zařazení mezi „agenty“ považuje za signál, aby raději dál zůstal za hranicemi. Galerista se v rozhovoru pro server *Meduza* vyjádřil takto:

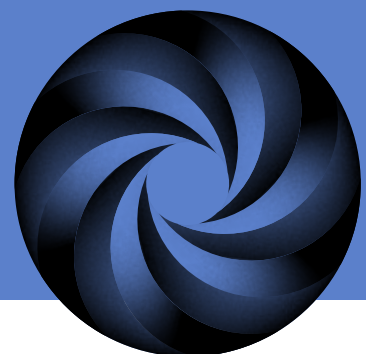
„Ti, kteří se zabývají bojem proti politické opozici, musí úřadům dokázat, že jsou potřební. A proto budou hledat nové nepřátele. Pokud v politice a v médiích už žádní nezbydou, je třeba najít další. Podle mě budou na řadě lidé ve vědě, umění a vzdělávání.“

Za hranice odešla už více než polovina lidí, kteří se na seznam „agentů“ dostali. Ti ovšem tvoří jen malý zlomek emigrujících z politických důvodů. Podle Free Russia Foundation jen za rok 2021 z celého Ruska odešlo kvůli trestnímu stíhání nebo politickému tlaku více než patnáct set lidí, převážně novinářů a novinářek či aktivistů a aktivistek. Jistě by to pro ruskou inteligenci nebyla první vlna emigrace v historii.

Jednou z prvních organizací označených za „zahraniční agenty“ bylo neziskové sdružení Memorial, které mapuje sovětské represe, pomáhá rodinám hledat, kde zmizeli jejich příbuzní, a snaží se postavit ruskou veřejnost tváří v tvář totalitní minulosti. Členové Memorialu jen tak někde nezmizí, také mají spolupracovníky v zahraničí a pobočky působící v regionech. Jenže snaha podřítit minulost současným politickým zájmům je v Rusku silnější než kdy dřív a působit na jakékoli pozici nevyhovující režimu je čím dál nebezpečnější, ať je člověk historik, novinář, aktivista, nebo spisovatel.

Autor je publicista a učitel ruského jazyka a češtiny pro cizince.

Tento text byl napsán ještě před ruskou invazí na Ukrajinu 24. 2. 2022.



**Když jeden hlupák hodí do moře kámen,
ani sto moudrých ho nevytáhne.**

Ruské přísloví



TOP 10

V ROCE 2021

NEJPRODÁVANĚJŠÍCH CD RADIOSERVISU



WWW.RADIOTEKA.CZ

