

h

host
literární měsíčník
květen 2022
109 Kč

*5

DR

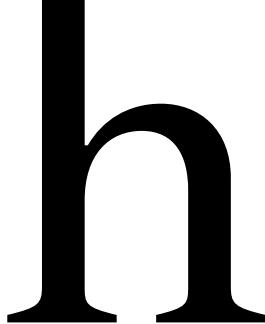
Mareček: Portréty jsou autoportréty

Rozhovor
spisovatelka
Zuzana Říhová

Téma
Osmdesátiny cizince
Meursaulta

Kritická diskuse
Bílá Voda
Kateřiny Tučkové





Host, měsíčník pro literaturu a čtenáře
Číslo 5 | 2022, ročník XXXVIII
Vyšlo v Brně 9. května 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
Václav Maxmilián | redaktor
Ondřej Nezbeda | redaktor
Radek Štěpánek | redaktor
Frederika Halfarová | produkce
Alena Němcová | jazyková redaktorka
Matěj Málek | grafická úprava a sazba
David Konečný | fotograf
Lenka Secká | technická redaktorka

Redakční rada | Petr A. Bílek, Petr Borkovec,
Klára Fleyberková, Pavel Janáček, Alice Koubová,
Ondřej Lipár, Vratislav Maňák, Tereza Matějčková,
Roman Polách, Anna Pospěch Durnová,
Zuzana Říhová, Petr Vizina

Písma | Kunda & Vegan (Superior Type)
Foto na obálce | David Konečný
Ilustrace | Nikola Hoření
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

Držíte v rukou číslo *Hosta*, z něhož mám velkou radost. Chtěl bych však editorial věnovat něčemu, z čeho mám radost ještě větší. Podařilo se nám totiž obnovit redakční radu časopisu. *Host do domu* ji měl v 60. letech, tehdy v ní zasedali Jan Zábrana, Oleg Sus či Jaroslav Střítecký. Rada fungovala také v 90. letech, tehdy s Jiřím Veselským coby předsedou. A teď vznikla rada nová. Těší mě, že nabídku přijali Petr A. Bílek, Petr Borkovec, Klára Fleyberková, Pavel Janáček, Alice Koubová, Ondřej Lipár, Vratislav Maňák, Tereza Matějčková, Roman Polách, Anna Pospěch Durnová, Zuzana Říhová a Petr Vizina. Je zde příliš málo místa, než abych vypočítával všechny akademické a knižní tituly, které mají na kontě, a ani o ně v první řadě nejde. Věříme, že nám tato skvělá sestava svým rozhledem a zkušenostmi pomůže posunout *Hosta* dál. A vy že budete u toho. Koneckonců: Petr A. Bílek v tomto čísle recenzuje novinku Biancy Bellové, Tereza Matějčková píše o Camusovi a se Zuzanou Říhovou přinášíme rozhovor.



Ateliér Martina Janošová

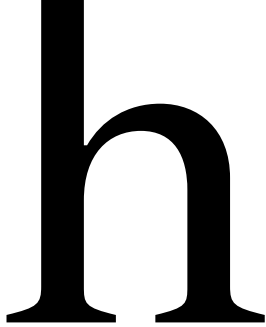
Foto Bjuty



Martina Janošová ráda fotografuje v místech navozujících emocionální rezonance. Prostřednictvím výsledných obrazů pak přenáší vlastní prožitky na diváky. Věnuje se humanistickému dokumentu, portrétní tvorbě, inscenovaným snímkům a experimentům exponovaným v dírkových komorách, zvaných camera obscura, například v kufru o rozměrech 1 × 1 metr. Fotografie provázející přítomné vydání revue *Host* jsou spjatý s básnickými sbírkami Jana Skácela (1922—1989). Pod firemní značkou MOBA vydalo nakladatelství Moravská Bastei v několika předchozích letech čtveřici

jejími záběry ilustrovaných svazků: *Kdo pije potmě víno*, *Odlévání do ztraceného vosku*, *Dávné proso a Naděje s bukovými křídly*. Brněnská rodačka patří k tvůrcům vyjadřujícím se spíše realisticky, zatímco jednotně upravená ediční řada je laděna do poetických nálad. Reprodukce nostalgických scén svědčí o „tiché meditaci a pozorování neviditelného“, řečeno fotografčinými slovy, jakkoli vyslovenými na okraj jiného cyklu. Tam i zde se nicméně jedná o onu schopnost zření, díky němuž „vystupuje na povrch tušení souvislostí“, souznívající tentokrát se skácelovskými motivy. (Josef Moucha)





názor

6 Zdeněk Staszek: Módní policie

osobnost

9 Portréty jsou autoportréty. S režisérem Martinem Marečkem o zobrazování války, o dokumentu Síla a o tom, co vidí, když vyjde ze střížny

kontexty

20 Viktor Janiš: Ruším, rušíš, rušíme. Osudy knih v éře cancel culture

téma

- 28 Jan Němec: Něžná netečnost světa. Jak milovat svůj osud, i když za moc nestojí
- 35 Tenkrát jsem byl Meursault já sám
- 36 Tereza Matějčková: Meursault, Camusův učitel morálky. O jevech, soucítění a revoltě
- 42 Eva Voldřichová Beránková: Bomba bere mámu. O Albertu Camusovi, Alžírsku, kolonialismu a boji za nezávislost

kritiky

- 48 Kateřina Tučková: Bílá Voda (Kryštof Eder)
- 50 kritika v diskusi O. Nezbeda (ed.) — K. Fleyberková — K. Eder — P. Fischer — J. Chuchma: Obdivuhodné gesto, nebo dobrý román?

Obsah

- 56 Rutger Bregman: Lidstvo. Dějiny naděje (Ondřej Nezbeda)
- 58 Stuart Jeffries: Grandhotel nad propastí. Životy myslitelů frankfurtské školy (Petr Fischer)

recenze

- 60 Bianca Bellová: Ostrov (Petr A. Bílek)
- 61 Aleš Palán: Robinsoni a donkichoti. Každý člověk je jedinečný. Někteří lidé jsou však jedinečnější (Zdeněk A. Eminger)
- 62 Josef Holcman: Třetí cesta (Kateřina Kirkosová)
- 62 Octavia E. Butlerová: Podobenství o rozsévání (Markéta Musilová)
- 64 Joanna Gierak-Onoszko: 27 smrtí Tobyho Obeda (Radek Štěpánek)
- 65 David Zábranský: O jednom zachraňování života (Vít Malota)
- 66 Mira Marcinów: Osiřelec (Olga Słowik)
- 67 Małgorzata Rejmer: Bláto sladší než med (Táňa Matelová)
- 68 Vladimír Mikeš: Odkud to přichází? (Jan Zikmund)

beletrie

- 74 Bianca Bellová: Pomsta paní Borkovcové
- 76 Bianca Bellová: Poezie policejních protokolů

esej

- 80 Šárka Lojdová: Je dobojováno. Být čtenářem Mého boje Karla-Oveho Knausgärda



rozhovor

- 88 Máme tendence vnímat jinakost jako primárně negativní. Se spisovatelkou Zuzanou Říhovou o jejím románu Cestou špendlíků nebo jehel, o rozdílech mezi městem a venkovem a o české poezii v Oxfordu

autoglosa

- 94 Martin C. Putna: Marginalie autorská III. Retractationes aneb Co jsem posral, posral jsem

nová jména

- 96 Kateřina Koutníková: A oni čuměli jak si se vzdalují

historie

- 100 Jan Zikmund: Čestí básníci na londýnském letišti. Antologie české poezie

sloupky

- 18 švenk Šárka Gmíterková: Soumrak mafiánů
- 19 beat David Čajčík: Kde končí originalita
- 79 masmediář Jakub Jetmar: Svět je ve skutečnosti ještě horší
- 93 polský úhel Aleksander Kaczorowski: Riva
- 99 fejeton Ondřej Macl: Malé božské trauma
- 108 o čem se mluví v Maďarsku Evžen Gál: Pentle na klobouku
- 2 ateliér Martina Janošová
- 4 básník čísla Ondřej Fibich
- 5 zprávy
- 71 rozečteno Tipy redakce

b

Básník čísla

Básník čísla Ondřej Fibich

Ondřej Fibich (nar. 1954) je český básník, šumavský religionista a vydavatel díla Karla Klostermanna. V mládí byl fotbalovým brankářem v pražské Dukle. Od roku 1971 se podílel na vydávání samizdatových publikací v Praze, později v Pošumaví (edice Cor cordium a Setba samot). Od roku 1990 vydal řadu básnických sbírek, souborů krajových pověstí, vlastivědných publikací o Pošumaví či knih pro děti. Jako textař spolupracoval s řadou osobností, například s Martou Kubišovou. Pracoval i jako nakladatel, editor, knihkupec či antikvář. Předkládaný soubor je výběrem z jeho nejnovější básnické tvorby.



Foto Antonín Bína

Perspektiva

Prázdné morkové
kosti v trávě
Dalekohledy
vyhlížející Chiricovy psy



Sezona vavřínu

Byly rozdány ceny Magnesia Litera. Dvacátý ročník nejvýraznější tuzemské literární ceny ovládl hudební publicista a spisovatel Pavel Klusák s knihou *Gott. Československý příběh* o dějinách tuzemského popu vyprávěných prizmatem životních osudů zpěváka Karla Gotta. Klusák kromě Litery za publicistiku získal rovněž hlavní ocenění Kniha roku. V kategorii prózy zvítězil rovněž publicista a spisovatel, tentokrát komentátor deníku *Alarm* Stanislav Biler a jeho poslední „novodobý vesnický román“ *Destrukce* o návratu jednoho učitele na zdecimovaný a absurdní venkov. Podle poroty jde o grotesku, která „odkazuje ke kačkovské absurditě i musilovskému odcizení“. Cenu za básnickou sbírku roku si odnesl překladatel a básník Vladimír Mikeš za soubor básní z let 2015—2018 *Odkud to přichází?*. V dalších kategoriích zvítězily knihy *Kabát a kabelka* od Marky Míkové a Galiny Miklínové (Litera za knihu pro děti a mládež), *Ohrožení hmyzem?* Jana Žďárka (Litera za naučnou literaturu), *Lipnická bible* (Litera za nakladatelský čin), román *Tajemství* od Terezy Dobiášové (Litera za debut roku) a román *Led* Jacka Dukaje v překladu Michaela Alexy a Michaly Benešové (Litera za překladovou knihu).

A byly rovněž oznámeny nominace na Cenu Jiřího Ortena pro autory mladší třiceti let. Letos získaly nominaci novela Josefa Tichého *Předvečer*, která se odehrává v odlehlém hotelu severně od Tokia a zachycuje hledání sebe sama i druhých v novém prostředí, básnická sbírka *Štičí kost*, v níž její autor Radek Touš objevuje svět bez přemíry

informací a komunikačního bujení, a sbírka *Měňagon* básníka Vojtěcha Vacka, v níž se spolu s ním čtenáři vydají na dobrodružnou výpravu. Vyhlášení vítěze proběhne 17. května v Zrcadlové kapli Národní knihovny. S vítězstvím se pojí i finanční odměna padesát tisíc korun a spisovatelský rezidenční pobyt v Evropě. Cenu organizuje Svaz českých knihkupců a nakladatelů.

Dárkový seznam

Britská královna Alžběta II. vládne Spojenému království od roku 1952. Commonwealth se sedmdesát let od chvíle, kdy Alžběta usedla na trůn, chystá slavit všelijak. Literatura si připomíná éru její dosavadní vlády jubilejním seznamem sedmdesáti knih: jedna výjimečná kniha za každý rok v čele království. „The Big Jubilee Read“ (Velké jubilejní čtení) připravil panel odborníků z řad literárních vědců, knihovníků a knihkupců a je dostupný na stránkách BBC.

Jako každá podobná soupiska i tento seznam vyvolal debaty, kdo chybí a přebývá. Celkově však byl oslavný výběr přijat dobře, jako připomenutí pestré a rozmanité kulturní krajiny i historie Commonwealthu: například z první dekády vlády Alžběty II. experti vybrali knihy převážně od autorů z bývalých kolonií. Proto alžbětinské výročí připomínají autoři jako V. S. Naipaul, Chinua Achebe, Arundhati Royová nebo poslední držitel Bookerovy ceny Damon Galgut.

Dostalo se samozřejmě i na komerčně úspěšné autory, jako například bestselleristku Hilary Mantelovou, Kazua Ishigura nebo Margaret Atwoodovou. V tomto ohledu jubilejní seznam přece jen vyvolal kontroverzi: chybí v něm totiž „nejúspěšnější žijící britská autorka“, jak označil magazín *spiked* J. K. Rowlingovou. Tohoto opomenutí si všimla i další média, kromě komentářového *spiked* a bulváru typu *Daily Mail* i *The Guardian* a další. Spekuluje se o tom, že Rowlingová

chybí kvůli svým nedávným kontroverzním výrokům na adresu transgender lidí. Podle jedné z porotkyň, literární historičky Susheily Nastaové, se o autorce *Harryho Pottera* vedla živá diskuse, ale nakonec z širšího seznamu sto padesáti dvou knihy vypadla kvůli tomu, že je autorkou především dětských knih. Ze stejného důvodu vypadli prý i klasikové, jako například další často zmiňovaný chybějící spisovatel J. R. R. Tolkien.

A přece rostou?

Knižní trh ve Velké Británii podle posledních statistik v pandemickém roce prosperoval: prodeje meziročně navzdory zavřeným obchodům, přísným covidovým restrikcím i energetické a pobrexiové krizi vzrostly o pět procent. Jedním z překvapivých tahounů prodeje byla podle britské Asociace nakladatelů (Publishers Association) sociální síť TikTok a to nejen v objemu, v jakém přitáhla mladší generace ke čtení a nakupování knih, ale také v samotném výběru: „BookTok“ nezvedal prodeje ani tak promovány novinkám, jako spíše starším zajímavým titulům. Do prodejních žebříčků se tak například dostala kniha-hádanka z roku 1934 *Cain's Jawbone* (Kainova čelist) od Edwarda Powyse Matherse, když se její možná řešení začala probírat právě na TikToku.

Růst prodeje má ovšem i svou stinnou stránku, upozorňují komentátoři. Lidé nakupovali totiž především online, což posilovalo velké a dominantní obchody v čele s Amazonem. To na jednu stranu znamená, že Amazon může mít v budoucnu ještě lepší vyjednávací pozici při stanovování cen i propagovaného zboží, a na straně druhé jsou potom menší, nezávislá nebo specializovaná knihkupectví. Časopis *The Bookseller* například upozorňuje, že tento trend může být v kombinaci s inflací, rostoucími životními náklady i cenami energií smrtící pro malé knihkupce i celé jejich komunity.

-zst-

Módní policie

Zdeněk Staszek



Albert Camus se v roce 2019 na malou chvíli vrátil na stránky bulváru. Jeho jméno dokonce skloňovaly instagramové končiny, které si obyčejně s knihami, natožpak s filozofií, příliš nezadají. Během tehdejšího ročníku Pařížského týdne módy vznikla fotka topmodelky Gigi Hadid: celebrita ve slunečních brýlích a se zasmušilým výrazem vychází z budovy, je obklopena muži v černém, sama ve světlém cestovním kostýmku. Z fotografie dýchá únava a osamělost, kterou musí lidé jako ona během náročných módních akcí zažívat. Stávají se objektem, tělo jim však nepatří; musí mít totální odstup, nesmí ho ale dát najevo. Tentokrát se ovšem stalo něco zvláštního. Gigi Hadid má v ruce kromě kabelky a telefonu rovněž knihu: *Cizince* od Alberta Camuse.

Co to má znamenat? ptali se novináři, blogeri a influenceri. Nejvulgárnější část médií se škodolibě podivovala, zdali vůbec topmodelky ví, k čemu knihy jsou: odpovědi byly galerie zákulisních fotografií modelek, které čtou všechno možné od *Padesáti odstínů šedi* po Sylvii Plathovou, případně skutečnost, že existuje více fotek Marilyn Monroe s knihou v ruce než s nahým tělem. Další se snažili rozluštit vzkaz, který měl *Cizinec* v ruce Hadid vyslat. Lze modelčín výběr číst jako subtilní komentář vlastního života? Nebo se nám, globálnímu voyeurstvu, naskytl pohled do chráněného intelektuálního soukromí jedné celebrity? I tady se připomínaly slavné fotografie — například výtisk Voltairova *Candida* v náručí Britney Spears v roce 2012. A zaskočené byly vlastně i módní časopisy a redakce. „Bella a Gigi Hadid udělaly z knih

žhavý módní doplněk roku 2019,“ deklamoval v titulku tabloid *New York Post*. (Bella Hadid si do Paříže přivezla novinku Stephena Kinga.) Pohoršení nad devalvací kulturního statku na pouhou šminku na sebe nenechalo dlouho čekat...

Přišel rok 2020. Zatímco ze začátku pandemie se na opačném konci mediálního spektra zhusta opakovaly odkazy k jinému Camusovu románu, *Moru* — a tentokrát se přítomnosti knih ve veřejném prostoru nikdo nedivil —, hvězdy bulváru a Instagramu jako sestry Hadidovy se povětšinou stáhly do soukromí a tepláků, nebo si přinejmenším excesy svého privilegiovaného života nechávaly pro sebe. Knihy si však našly cestu i do této nové reality, a to nikoli jenom jako ony příslovečné odložené kupičky, na něž jsme prý najednou měli čas a prostor. Realita každodenních, častých a dlouhých videokonferencí před spoustu lidí položila praktickou výzvu: jaké pozadí pro svou příkypující hlavu se sluchátky zvolit? Samozřejmě zvítězila knihovna: jestli byly někdy knihy „žhavý módní doplněk“, pak v letech 2020 a 2021. Na Twitteru dokonce vznikl poměrně populární hashtag, pod nímž se diskutovalo o kvalitě a vybavenosti domácích knihoven politiků, vědců, umělců i novinářů.

Pro spoustu lidí tato výzva znamenala pouze organizaci domácnosti, správné zamíření kamery a uzamčení dětí s domácími mazlíčky v odhlučněné místnosti. Knihovna už stála, plná a připravená sloužit kameře. Ne všichni se však mohli pochlibit regály s diskutovanými novinkami, úctyhodnou klasikou a něčím osobním: když pracujete především v hotelových pokojích, na pódii, molech, červených kobercích a v zákulisí, jen stěží zabydlíte své obří police něčím osobním. Nicméně kde jsou peníze a málo času, tam je i příležitost.

Zpěvačka Adele prý narychlo plnila svou domácí knihovnu ještě svépomocí, skrze obří jednorázové nákupy. Interiéroví architekti a designéři však podotýkají, že se v posledních letech stal běžným požadavek, aby do interiéru doplnili i knihy. „Jsou to prostě rekvizity, stejně jako jiné milé věcičky,“ komentuje trend návrhář Miles de Lange ze specializované

britské firmy Potterton Books. Velký úspěch proto slaví firmy, které se o tento designový servis starají, jako například kultovní losangeleské knihkupectví The Last Bookstore nebo společnost Juniper Books. Ta vedle kurátorství domácích knihoven také vydává literární klasiky v libovolném formátu a s grafikou na objednávku, tak aby vhodně doplnily interiér. Podobnou strategii zaujímá i řada nakladatelů — už několik let se otevřeně mluví o tom, že do knižní grafiky výrazně promlouvají sociální sítě jako Instagram nebo TikTok. A svět designu a módy se ke knižnímu průmyslu v posledních letech silně přibližuje i z druhé strany: už před pandemií začaly značky jako Valentino, Chanel nebo Dior využívat vizualitu textu, knižní kultury i její celebrity ve svých přehlídkách, kampaních i kolekcích.

Málokdo dnes pochybuje o tom, že je kniha „žhavý módní doplněk současnosti“, ať už za to mohou sestry Hadidovy, pandemie, sociální sítě, módní průmysl, nebo někdo úplně jiný. Ale má to háček: co číst? Respektive: s čím být viděn? Nechat si obývací narvat knihami podle velikosti a barevnosti hřbetů je jedna věc, ale vybrat titul, který bude trendy, bude mít názor, bude originální a vystihne naši osobnost, to je úplně jiný úkol! Podle deníku *The New York Times* proto světem celebrit obchází hned několik „knižních stylistů“, kteří o své práci veřejně příliš nemluví. Nemají zájem o snobská odfrknutí (ani o nekonečný nápor z nakladatelských PR oddělení).

Dívka nese knihu. Co to znamená? ptají se lidé okolo. Četla ji vůbec? A záleží na tom? „Podstatné pro nakladatele není, jestli se knížka čte, ale jestli se prodává. A slavní čtenáři prodávají. Jestli někdo dostává zapláceno za to, že pro slavné lidi vybírá knihy, aby nějak vypadali, tak v tom možná něco zkaženého je. Ale víte co? Někdo to musí dělat. Někdo ty knihy musí číst,“ říká konzultantka a jedna z podezřelých knižních stylistek Karah Preiss.

Bůhví kdy se Albert Camus zase dostane do bulváru. O to už se bude muset postarat literární módní policie.

Autor je redaktor Hosta.



MAGNESIA LITERA 2022



Spolek Litera děkuje partnerům
a gratuluje vítězům.

KNIHA ROKU

Pavel Klusák: Gott. Československý příběh (Host)

PALMKNIHY LITERA ZA PRÓZU

Stanislav Biler: Destrukce (Druhé město)

MOLESKINE LITERA ZA POEZII

Vladimír Mikeš: Odkud to přichází? (Protimluv)

LITERA ZA KNIHU PRO DĚTI A MLÁDEŽ

Marka Míková: Kabát a kabelka (Argo)

LITERA ZA NAUČNOU LITERATURU

Jan Žďárek: Ohrožení hmyzem? (Academia)

AKTUÁLNĚ.CZ LITERA ZA PUBLICISTIKU

Pavel Klusák: Gott. Československý příběh (Host)

DILIA LITERA ZA DEBUT ROKU

Tereza Dobiášová: Tajemství. Neskutečný příběh
Anežky České (Jota)

LITERA ZA NAKLADATELSKÝ ČIN

Lucie Doležalová, Karel Pacovský a kol.: Lipnická bible
(Spolek Za záchranu rodného domu Jana Zrzavého)

LITERA ZA PŘEKLADOVOU KNIHU

Jacek Dukaj: Led (Přel. Michael Alexa
a Michala Benešová, Host)

MAGNESIA BLOG ROKU

Kateřina Panou: Řecké štěstí (Facebook)

KOSMAS CENA ČTENÁŘŮ

Pavel Tomeš: Až na ten konec dobrý (OTOČ)

 MAGNESIA

 PALMKNIHY

 KOSMAS

 Česká televize

 Dilia

 M

 Aktuálně.cz

 PRAHA
PRAHA
PRAHA

 RESPEKT

 Národní divadlo

 KNIŽNÍ KLUB

 FPS REPRO

 Městská knihovna
v Praze

 LUXOR

 A2

 host

 iliteratura.cz

 konzelsberger

 EVAR

 BOHEMIA SEKT

 KNIŽNÍ CENTRUM

 KNIŽNÍ CENTRUM

 KNIŽNÍ CENTRUM

 KNIŽNÍ CENTRUM

 KNIŽNÍ CENTRUM

 KNIŽNÍ CENTRUM

 KNIŽNÍ CENTRUM



**S režisérem Martinem Marečkem
o zobrazování války, o dokumentu *Síla*
a o tom, co vidí, když vyjde ze střížny**

Portréty jsou autoportréty

**Ptal se Jan Němec
Foto David Konečný**

**Když po jihlavské festivalové premiéře
dokumentu *Síla* stáli vedle sebe
na pódiu, vypadalo to, že režisér
Martin Mareček by se do filmového
kritika Kamila Fily vešel dvakrát.
Přesto to bylo spíš opačně: Fila se
vešel do Marečkova dokumentu. I když
možná ne celý, leccos trčelo ven
a to pak někteří recenzenti uřezávali,
aby to náhodou někoho nezranilo.
Síla je nejednoznačný dokument
a jeho režisér jednoznačně jeden
z nejpřemýšlivějších českých filmařů.**



Martine, jak prožíváte válku?

Asi podobně jako většina z nás, tíživě. Natáčel jsem v Rusku v roce 2017 *Dálavu*, putovali jsme i přes ukrajinsko-ruské hranice. Jádrem konfliktu bylo tenkrát zamrznuté o kousek jižněji, ale napětí na hraničním přechodu se dalo krájet. Ruští pohraničníci nás drželi několik hodin, rozebrali auto, vysypali tašky, zkoumali naši techniku, která jim připadala malá, ale zároveň podezřele profesionální. Osočili nás, že jsme rozvědčíci. Nakonec nám pomohla řada úředních lejster, ověřování naší identity a možná i moje drzost, protože jsem jim školní ruštinou začal vysvětlovat, že na takovou techniku točí dnes každý youtuber, a ukazoval jsem jim to na mobilu... Míra té nové agrese mě naprosto zaskočila, ale ten imperiální guláš s mysticko-schizoidním kořením se v ruské společnosti vaří dlouho. V *Dálavě* je ke konci krátká scéna slavnosti u církevní školy, vojensky seřazení žáci, naučené projevy, může to působit směšně, stejně tak i strašidelně. Zároveň přemýšlím o dalších rozměrech toho všeho. Máme tu na FAMU například studentku s rodinnými vazbami na Sýrii, sledoval jsem, jak je rozčarovaná, že velká vlna solidarity a citlivosti vůči bližnímu, kterou teď vidíme v případě Ukrajinců, minula uprchlíky z Blízkého východu. Co třeba ten dlouhatánský žiletkový plot, který Polsko ještě v lednu začalo stavět na hranicích s Běloruskem? A také jsme na dílně řešili, jak najednou ty velké nárazové fenomény jako covid nebo válka v sousedství přikryjí ty dlouhodobější problémy, jako je klimatická změna, které také potřebují naši pozornost.

Válka je teď všude. Přesto, je něco, co vám jako dokumentaristovi ve zpravodajství chybí?

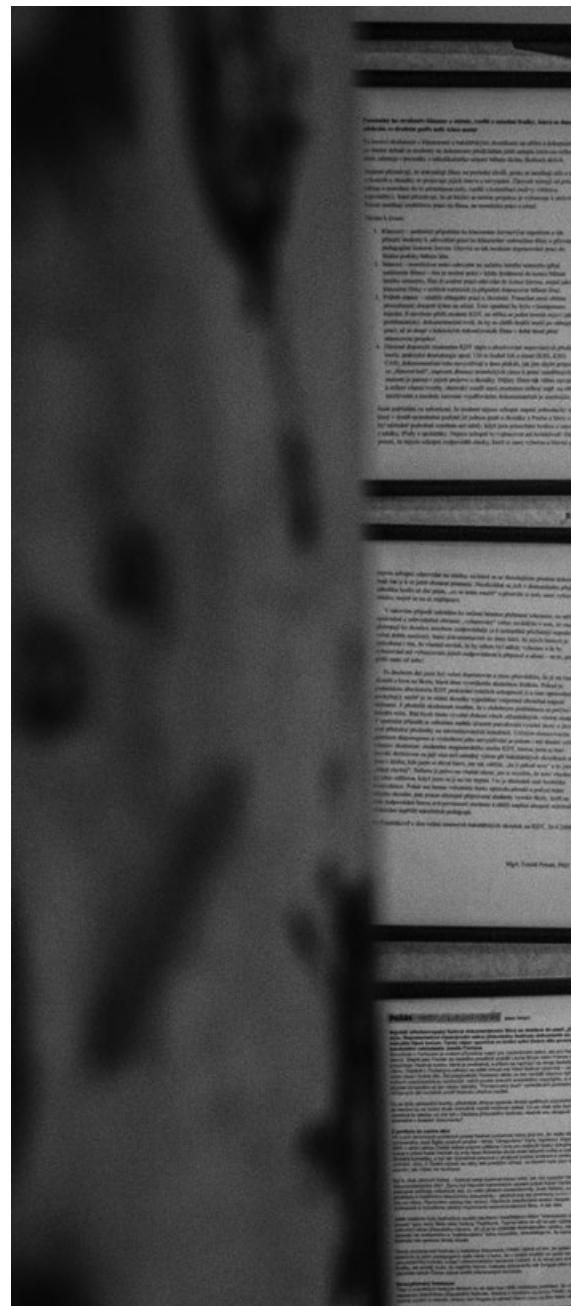
Je to koberecový nálet obrazů a výjevů, kterým někdy chybí rám. Občas cítím úzkost z fotek uprchlíků a zraněných či mrtvých lidí. Je to lidsky bolavé, to je jasné, ale mám teď spíš na mysli etiku zobrazování i ekologii válečných obrazů. Fotograf někoho vyfotí, v lepším případě dostane i souhlas, ale co třeba za dva za tři roky? Z té fotky se působením mediálního koloběhu

může snadno stát ikona a z jedné tváře symbol války. Samozřejmě chápu, že obrazy mají nějakou výpovědní hodnotu, působí na emoce, mobilizují, uvítal bych však větší střídmost.

Susan Sontagová v souvislosti s válečnými fotografiemi argumentuje, že obrazy utrpení zabraly místo, které v médiích dříve patřilo analýzám toho, proč vůbec ke konfliktům dochází, jaké jsou motivace těch, kdo je vedou, a jak by se daly ukončit.

Ano, Sontagová tvrdí, že s pomocí pouhé fotografie nelze nikdy ničemu porozumět. A záplava obrazů může podporovat až chronicky voyeuristický vztah ke světu. Každá válka z dvacátého století měla svoje ikonické fotografie, byly to obvykle fotky z novinářské reportáže. Válka na Ukrajině i další konflikty jednadvacátého století jsou jiné v tom, že do hry vstupují mobilní telefony. Vidíte obrázky, které už nejsou součástí příběhu, jak by ho zprostředkoval konkrétní novinář, ale přidávají se do velké bubliny, kterou nafukují editoři. A zase: tím, že se dnes obrazy tak snadno šíří, nikdy nevíte, ke komu všemu se dostanou a jak je mohou používat. Jestliže vás někdo vyfotí nebo natočí, jste dohledatelní, někdo může tyto obrazy zneužít. Sám jsem v posledních letech musel opustit dva náměty — jeden z Kazachstánu a druhý z Uzbekistánu — z obavy, že by to pak mohlo jejich protagonistům uškodit. Cítím napětí i rozpaky z toho, že ač se snažím vyrobit dílo s nadčasovým rámem, k obrazům mám autorský odstup, někdo další je může použít jako tendenční evidenci. Nechci ohrozit někoho z nedemokratické země tím, že budu mít jeho podobu ve filmu. V tomto je život ve vizuální kultuře záludný, obrazy nás propojují, vypadá to tedy, že i přibližují, ale každý můžeme vidět něco jiného a tím se sobě vzdálit. Naše kolektivní představivost je chaotická.

Jak se jako režisér díváte na Volodymyra Zelenského? Je zjevné, že se mu ukrajinské i západní veřejné mínění daří aktivizovat i díky tomu, že umí pracovat



s kamerou a vyprávět příběhy. Když se díváte na jeho projev, máte pocit, že před sebou máte herce, sociálního herce, prezidenta nebo všechno dohromady?

Zkusím popsat, jak na mě působí, nepůjde o žádnou hlubší analýzu. Bavili jsme se o tom doma se ženou, která je divadelní dramaturgyně, a dospěli jsme k názoru, že se to v něm různě potkává. Musel by být opravdu důsledný interpret, aby pořádkem jen hrál odvážného prezidenta, a ještě k tomu tak uvolněně. Spíš se projevuje jeho lidská podstata, ovšem s tím, že večkeré jeho herecké zkušenosti, práce s hlasem, dikce se v těch projevech nějak úročí. Ale nejde jen o herectví





jako takové, je to sociální inteligence, druh citlivosti, kterou herci mají. Když vidíte jeho delší rozhovory, zdá se, že on opravdu naslouchá, nacítuje partnery, velmi dobře vnímá různá stanoviska. Často uteče od otázky, ale současně ji okomentuje, je to skoro dialogické jednání. Jeho projevy jsou také plné odkazů na mytologii nebo evropskou historii. Nebyl to žádný shakespearovský herec, spíš komediant, improvizátor, a právě to mu možná pomáhá prolínat dané role. Dnes má každý vrcholný politik poradce na rétoriku, učí se používat gesta, ale je to snadno identifikovatelné a působí to někdy uměle. Herecká inteligence Zelenskému pomáhá.

A podobně vlastně bratři Kličkové. To jsou samozřejmě boxeři, ale když žili v Německu, byli to také televizní hvězdy, celebrity, baviči. Váš poslední dokument *Síla*, o kterém ještě budeme mluvit, pojednává mimo jiné o krizi maskulinity. Ale neukazuje válka na Ukrajině i tohle téma zase trochu jinak? Vidíme dvě zcela odlišné tváře mužství, nesmyslnou agresi, ale i obdivuhodnou odvahu, často až na hranici sebeobětování. Máte pocit, že to onu omílanou krizi maskulinity také nějakým způsobem komentuje?

Kdybychom to vzali současnou terminologií a zjednodušili, tak na jedné straně tu stojí ta úplně toxická,

patriarchální, agresivní podoba mužství — prostě černý rytíř a banda jeho padouchů —, která na druhé straně vyvolává silnou odezvu a ukazuje i pozitivní rysy maskulinity. To ale může být zavádějící pohled. Byl bych obecně s tím rozsekáváním světa na maskulinitu a femininitu opatrný. Někde jsem už také četl, že by všechno vypadalo úplně jinak, kdyby státy vedly ženy, ale o to podle mě zase států stály páry — nejen v pozici první dámy nebo prezidentčina manžela, ale kdyby ti dva skutečně vládli spolu. Jakým druhem energie by to například působilo na jejich





protivníky, co by to pro ně znamenalo, že by nemluvili jen o Zelenském nebo k Zelenskému, ale také o jeho ženě nebo k ní. A koho by vedle sebe měl Putin? Svou milenkou? Nebo všechny ty kumpány „silovíky“, ale odsunuté do rohu místnosti? Situace muž proti muži totiž svádí ke schématu, tohle by bylo zajímavější.

To je dráždivá představa. Možná se tomu v některých případech blíží model královského páru.

Ale zároveň by to přineslo vpád soukromí do veřejné sféry, protože ti dva by s sebou vždy přinášeli i svůj intimní vztah.

Chápu, když teď hodně zjednoduším Hannah Arendtovou, píše právě o nutném oddělení veřejné a osobní sféry. Polis — veřejný prostor je územím světla, ukazováním svobody a občanské rovnosti, domácnost je naopak říší skrytosti a temnoty, potřebného studu, protože některá mystéria lidského života je nutné chránit. Viděla krizi moderní společnosti právě v prolínání osobního a veřejného. Ale o čem jsou antická dramata, o čem jsou velké romány? Jenom o prezentacích na agoře, nebo právě

o tom, co se odehrává za zástěnou? Kde dochází k největším konfliktům? Ve veřejných diskusích, nebo uvnitř člověka? Pro mě je tohle velké téma, jak vyprávět o intimních věcech, aby to nebyl výprodej soukromí, pornografie, bulvár. Proto by mě to zajímalo i s tou prezidentskou dvojicí, která by ty dvě sféry nějak mohla zkusit propojit. Mám pocit, že změnu přístupu společnost potřebuje.

Z politického hlediska asi chápeme, proč je dobré soukromé a veřejné oddělovat a že každý má právo na soukromí. Ale z uměleckého hlediska je to dělení úplně k ničemu. Možná už nejen z uměleckého hlediska. Je jasné, že musíme být velmi ostražití, ale společnost se proměnila a je už z podstaty smíšená. Ten ideální athénský model, který připomíná Arendtová, byl svobodný a funkční jenom pro vyvolené, což mohlo být tak pět procent společnosti. Nejde přece úplně rozlišit mezi politikou a občanskou aktivitou, mezi zaměstnáním a prací. Takže ta myšlenka, že každá činnost má svoje vymezené místo, mi připadá jednorozměrná.

S tím rozdělením na soukromé a veřejné úzce souvisí i téma authenticity, které je právě v debatách o dokumentárních filmech dost živé.

Všichni hrajeme divadlo, říkal Erving Goffman, všichni si každé ráno nasadíme nějakou masku a s tou vyrazíme na jeviště světa. A na sociálních sítích se maska kontroluje daleko lépe než v živém rozhovoru. Tomu jsem se snažil věnovat v *Síle*. V případě jakéhokoli uměleckého díla mi tedy přijde lepší mluvit o věrohodnosti, do které se vejde třeba i střídání rolí, autostylizace. Naše působení na druhé je ovlivněno vnitřní režii, o které si myslíme, že ji kontrolujeme, ale ona je z větší části nevědomá. To vytváří chvění a napětí v jednání, které třeba mě osobně u dokumentární kinematografie pořád drží. Jistá míra trapnosti a nejistoty ve schopnosti své role sehrávat je pro mě inspirativní.

Filmy vznikají v naší hlavě

Když jste *Sílu* v Jihlavě uváděl, četli jste na pódiu z Dantovy *Božské komedie*. Tam poutník v půli života zabloudí v temném lese a ohrožují ho tři šelmy. Pardál



ztělesňuje smyslnost, lev pýchu a vlčice chamtivost. Proč jste premiéře dokumentu chtěl dát tento velký literární kontext?

Přišlo mi, že téma poloviny života a momentu, kdy se člověk v tomto období snadno ztratí, je univerzální, a chtěl jsem to připomenout. Možná trochu těžkopádně zopakovat, že i dokumentární film může vyprávět velký příběh. Ty tři šelmy, které básníka ohrožují v *Božské komedii*, opravdu nějak vystihují to, s čím bojoval i Kamil Fila. Ale nemyslel jsem to popisně, ta analogie jistě nesedí kompletně, protože *Síla* nekončí vstupem do Ráje, shledáním s Beatricí, je to spíš jen to Peklo, které vede do Očistce. A určitě v tom byla i ochranná role vůči prvnímu uvedení, Kamil stál vedle mě, v sále seděli jeho rodiče, chtěl jsem dát najevo, že je to spíš film o něčem než o někom. Snad jsem to nepřehnal.

Už v tom velkém sále v Jihlavě bylo cítit, jak ten dokument publikum rozděluje. Rozdělená společnost asi není nic moc, ale co rozdělené publikum? Je to důkaz, že se tvůrci podařilo najít citlivé místo, nebo jenom že provokuje?

Musím přiznat, že mě debaty s diváky začaly trochu svírat. Chápu to u filmů, které se zabírají nějakým vyloženě společenským tématem, pak je ta debata prodloužením filmu, já to tak měl s *Auto*Matem* nebo *Zdrojem*. Ale pokud se člověk dívá na něco osobního, intimního, přijde mi, že by se slušelo spíš mlčet a nechat to doznít. Rozumím tomu, že pro některé diváky má *Síla* v sobě dráždivost, jako kdybychom píchli do vosího hnízda dobových předsudků. Druhá věc je, co pak se všemi těmi rozlícenými vosami, které se na vás vrhnou. Nezabývám se zodpovědností, ale беру to tak, že když čtete román, díváte se na film, místo, kde se všechny ty

významy skládají, jste vy sám. První reakce a soudy obvykle svědčí hlavně o příjemci.

Dostaneme se k tomu, ale předtím by mě ještě zajímalo něco jiného. Vy jste jednou řekl, že *Síla* měla původně být takové intelektuální *Super Size Me*. Což je dokument o tom, jak moc se dá ztloustnout za třicet dní, když budete jíst opravdu hodně a opravdu nezdravě ve fast foodech. V případě Kamila Fily nešlo o Big Macy, ale o steroidy. Co vás lákalo na tomhle původním námětu? Pokaždé se ve svých filmech snažím potkat s něčím, čemu sám nerozumím. A nechci se opakovat. Když jsem třeba natočil *Pod sluncem tma*, který se vnějškově týká projektu elektrifikace zambijské školy solárními panely, dostával jsem pak čtyři roky nabídky na filmy z oblasti rozvojové pomoci. Ale to mě neláká, nejsem typ tvůrce, který by rozvíjel jeden námět nebo metodu. Potřebuju vždy něco trochu nového, tvůrčí výzvu i s rizikem, že si namlátím. Kamila jsem osobně neznal a nebyl jsem ani fanoušek jeho textů. Když jsme se pak poprvé viděli, byl jsem zaskočený, ale brzo mi došlo, že pokus o tělesnou proměnu je jen povrchová záležitost, která spustí důležitější pochody. Odcházel jsem z té schůzky s tím, že motivace úplně nechápu, ale zajímá mě to. Kamil působil jako nejistý kluk, zároveň měl však detailní plán vlastní transformace.

Fyzické transformace?

Nejen. Mělo to víc rovin. On se během pěti let chtěl fyzicky proměnit pomocí zakázaných látek, hodlal zbořit tabu kolem nich, chtěl ukázat, že také intelektuál může mít obrovské svaly, zároveň jsme měli sledovat, co to s ním udělá duševně a jak bude reagovat okolí. Měl už napsaný manifest, detailní rozpis, tréninkový

plán, chystal spustit blog, kde o tom všem bude psát, vážně přemýšlel i o tom, že založí novou rodinu. Tohle všechno se pak rychle zhroutilo, ale natáčení přerušit nechtěl, takže jsme pokračovali.

Ona se vlastně ta výchozí situace dost podobá oscarovému dokumentu *Icarus*. Jeho režisér, amatérský cyklista, také chtěl zkoumat doping sám na sobě, ale nakonec ho to dovedlo o hodně pater výš. Jak moc vlastně dokumentarista předem ví, co natočí? Jakou roli ve vašem případě hraje scénář? V případě *Síly* proběhly už na začátku důkladné obhlídky. Mapovali jsme rodinné vazby, pracovní vztahy, zároveň už jsme vše zkoušeli natáčet. Z toho se hned zjistí praktické věci, jak se kdo cítí před kamerou, jak formuluje, jestli mluví v celých větách, které ukončuje, takže to půjde dobře stříhat, a podobně. Zároveň si všechnen materiál nechávám prepisovat a transkripty detailně procházím, hledám v nich klíčová slova a mluvčí jednotlivých linií. Takto jsem třeba hned věděl, že Kamilova editorka Iva Baslarová se mi bude hodit jako průvodkyně, protože se nebojí formulovat věci na rovinu a zároveň je zobecňuje. Současně si vybírám obrazové motivy, v *Síle* třeba sledujeme, jaké knihy a věci má Kamil na stolku, nebo se zaměřujeme na jeho ruce — které zvedají činky a jsou plné mozolů, ale souběžně píšou všechny ty články. Připravil jsem se tedy detailně, ale samozřejmě jsem nevěděl, jak bude reagovat hrdinovo tělo, kolik Kamilových partnerek se vystřídá během filmu a které z nich nakonec dají svolení materiál použít. Důležité je sledovat všechny plánované linie, vybrané motivy, ale pořád reagovat na veškeré změny. Je to jednoduché, postava je určována tím, co dělá, nikoli tím, co o sobě říká.

Připadá mi, že *Síla* je ve výsledku vyprávěná dost jako hraný film. Vy sám říkáte, že „dokumentární tvorba je umělecká adaptace reality“. Což je dost široká definice, do které se vejde i román nebo kubistický obraz. Rozumíte

Potřebuju vždy něco trochu nového, tvůrčí výzvu i s rizikem, že si namlátím

tedy dokumentu spíše jako umění než jako publicistice?

Je to umělecké gesto, mám potřebu to pořad školometsky připomínat. Filmové žánry mají jenom různé metody. Když jsem na FAMU studoval, dělal jsem i tady na katedře dokumentu spíš paradokumenty nebo hrané krátké filmy, chtěl jsem se věnovat fikční tvorbě. Teprve můj absolventský film *Hry prachu* byl průzračněji dokumentární v tom smyslu, že jsem nic neinscenoval, nestylizoval a snažil se brát do hry veškeré dění během natáčení. To byl pro mě intenzivní dotek s dokumentárním zázrakem, ve kterém se před kamerou stane něco, co předem nevymyslím a zároveň, když to nepřizabiju svou necitlivostí, mohu uchopit a zpřítomnit filmem. Podobné momenty mě stále dokážou překvapovat a rád je opečovávám. Hrané filmy mi pak přišly i zbytečně drahé, plýtvavé a vlastně umělohmotné. Myslím, že roli hrálo i to, že tvorbou dokumentárních filmů nezanechávám tak velkou ekologickou stopu. Nějak jsem si obhájil, že do toho veletoku a záplavy obrazů mohu nějaké výjevy ještě přidávat a necítit se u toho provinile. Své filmy jsem považoval za dia-logické sondy, to se týkalo především *Zdroje a Auto*Matu*. Jenže se na mě přilepila nálepka filmaře-aktivisty a to mi začalo trochu vadit, protože je to reduktivní i vůči těm samotným filmům, které v sobě vždycky měly nějakou záměrnou prasklinu nebo škvíru. Pomalu se zase propracovávám k fikci. Kinematografie je jenom jedna a k žánrům nejsem přísný.

Ptal jsem se i proto, že recepce *Síly* ukazuje, že mainstreamová očekávání jsou v případě dokumentu / dokumentárního filmu stále jiná, než že je to umělecká

adaptace reality. Dokument věrně zachycuje skutečnost a ta pak přímo podléhá našemu etickému soudu, protože co jiného s ní...

A není to už trochu hloupé? Jak je to třeba s takovým *Českým snářem* Ludvíka Vaculíka? Tam všichni chápeme, že jde o umělecké dílo. Ale jakmile máte místo slov pohyblivé obrazy, vzniká dojem jakési fatální věrnosti realitě. Přitom jsou to jedničky a nuly zformátované do výseků obrazů, které na sebe nějak navazují a potřebují teprve oživit tím, že se na ně někdo koukne. Připadá mně, že lidé si v sobě pořád nesou silnou ozvěnu toho prvotního úžasu z kina, kdy proti nim při jedné z prvních projekcí jela lokomotiva a oni před ní utíkali. Dnes už to asi není kolektivní slepá víra v nějaký objektivní zakonzervovaný fakt, ale pořád přetrvává důvěra v to, že skutečnost se může zrcadlit do jiné skutečnosti. Jenže jsou to všechno skutečnosti svého druhu. Ty další skutečnosti si vytváříme při interpretaci, ať už jako tvůrci, nebo jako diváci. Filmy přece vznikají v naší hlavě! Když si to neuvědomujeme, tak žijeme ve světě projekcí, které hodnotíme, jako by šlo o jednu identickou realitu.

Recenzent má málokdy zájem reflektovat, že to, co recenzuje, není samotný film, ale jeho vztah k němu. Například Jan Vitvar *Síle v Respektu* vyčetl, že mezi vámi a Kamilem Filou neprobíhá žádný dialog, takže „veškeré rozpory se s drtivou vahou přenášejí na diváka“. To vede hned k několika otázkám: Za prvé, skutečně mezi vámi neprobíhal žádný dialog?

To je legrační představa. *Sílu* by pak musela tajně natočit průmyslová kamera a sestříhat software. Celé by to samozřejmě režírovala umělá inteligence... I u čistě observačních filmů,

které se jeví bezdotykově, mohou být vztahy mezi autory a protagonisty velmi intenzivní. Většinou i hlubší než u těch tradičních filmů v podobě „mluvících hlav“. Ano, Kamila nekonfrontuju přímo v obraze a opravdu nechávám na divákovi, ať si se všemi významy poradí sám. Na rozdíl od Jana Vitvara bych řekl, že to je tak nějak smysl umění. Náš dialog měl mnoho rovin, každý rok jsem si například nahrával dvouhodinová setkání, kdy jsme s Kamilem analyzovali, co jsme spolu zažili, natočili, jak se proměňuje náš vztah a tak dále. Byla to brána k natáčení dalších scén a taky pojistka, že kdyby se něco stalo, dají se tyto naše dialogy vtáhnout do hry, použít jako meta-rovina nebo možné zcizení žánru a proměny rolí.

Kamil v tom filmu několikrát pronáší věci mimo obraz, to pochází z těchto vašich setkání?

Ano. Především z posledního setkání, které proběhlo poté, co jsem Kamilovi pustil téměř hotový film v kině. Tak jsem to měl vymyšlené ve scénáři, že výsledek uvidí jako první divák a možná celý film skončí jeho stand-up recenzí, podobnou těm, jakými uvnitř *Síly* komentuje různé jiné filmy. Což jsme provedli, natočili a do sestříhu zařadili. Ale pak nám to se stříhačkou i díky pilotním projekcím přišlo zbytečné, strhávalo to příliš pozornost k osobě kritika Fily, takže jsme dali přednost tomu méně jednoznačnému konci. Ale něco z toho jsem do *Síly* rozesel, líbilo se mi, že není zřejmé, zda Kamil komentuje filmové hrdiny, nebo sám sebe, a teprve postupně se to prozrazuje.

Na tom je zajímavé, že to vlastně velmi dobře předjímá recepci toho dokumentu. Jedna z věcí, kterou tam Fila říká, je ta, že se především potřebujeme naučit čelit něčemu ambivalentnímu... Je to hra s diváky, která nám snad malinko vyšla.

Váš film končí skvělým filmovým obrazem, jehož součástí je i výmluvný dialog. Kamil tam ke své dceři utrousí, že jen silní přežijí, ale jeho partnerka

Jakmile máte místo slov pohyblivé obrazy, vzniká dojem jakési fatální věrnosti realitě





Martin Mareček (nar. 1974) je český režisér, hudebník, pedagog a dramaturg. Vystudoval Katedru dokumentární tvorby FAMU, na které nyní působí jako pedagog. Je autorem šesti oceňovaných celovečerních filmů. *Hry prachu* (2001) byly oceněny jako Nejlepší český dokument na Mezinárodním festivalu dokumentárních filmů Ji.hlava, kde získaly i Cenu diváků. *Zdroj* (2005), který je napínavou analýzou souvislostí těžby ropy v Ázerbájdžánu, získal přes dvacet mezinárodních ocenění. *Auto*Mat* (2009), osobní příběh aktivity pro zdravější a živější město, byl v roce 2010 v internetovém hlasování České televize a jihlavského festivalu zvolen jako

Dokumentární film desetiletí a soutěžil i na prestižním japonském festivalu v Jamagatě. Film *Pod sluncem tma* (2011) zachycuje křehká dobrodružství dvou českých rozvojových expertů v zambijské osadě, kterou elektrifikovali solárními panely. Film se stal nejúspěšnějším českým dokumentárním filmem roku 2011, vyhrál Mezinárodní festival dokumentárních filmů Ji.hlava, obdržel Cenu české filmové kritiky, Českého lva i Cenu Asociace českých filmových klubů. Mysteriózní roadmovie *Dálava* (2019) získala Cenu Trilobit Fites, Cenu české filmové kritiky a Českého lva. Marečkovým dosud posledním filmem je dokument *Síla* z loňského roku.



Ono je to ve výsledku devadesát minut, ale natočených během pěti let

**ho předhoni a říká, ať tempo
udávají ti nejslabší ze smečky...**

Měl ten film i jiné konce?

Byl to opravdu poslední natáčecí den, oslava Kamilových čtyřicátin. Odehrávalo se to u nich za vesnicí, vyrazili jsme na procházku a neplánovaně zabloudili uprostřed mokřadů. Protagonisté byli díky oslavě velmi uvolnění, ale i trochu vyosení, že se ztratili, do toho na ně začali útočit komáři a pálit kopřivy. V tu chvíli jsem cítil ideální šanci pro dokumentární zázraky, které se opravdu začaly dít, takže stačilo jenom sledovat a záběrovat. Těch variant konce z procházky bylo víc, včetně toho, že z mokřadu nakonec došli až do noční vesnice ke kinu, do kterého Kamil chodil jako dítě. Ale tenhle obraz, ve kterém má poslední slovo žena a převrátí význam síly ve výjevu malé lidské tlupy ztrácející se v pravěkém mokřadu, mi připadal nejlepší.

Kus zahradnictví a rybářství

Když jsme se na tento rozhovor domlouvali, posílal jste mi do Messengeru citaci F. X. Šaldy o kritice a psal jste, že pochází z vaší režijní knihy k *Síle*. Nabyl jsem z toho dojmu, že vaše příprava je dost široká. Berete svoje filmy jako širší projekty?

Když se na nový film připravuju, potřebuju se tím tématem obklopit a jako chobotnice k sobě stahuju různé materiály, myšlenky, vlivy. Když jsem připravoval *Zdroj*, nejenže jsem si nastudoval všechno možné kolem fosilních zdrojů a historie těžby ropy v Ázerbájdžánu, ale ovlivnila mě třeba i četba metaforického eseje Ivana Illiche „Energie a spravedlnost“. Illich v něm tvrdí, že nadbytek energie z fosilních zdrojů nás postupně

zkorumpoval a učinil závislými. Potřebuju se do toho zkrátka nějak dostat, často hledám literární analogie. V jednu chvíli se snažím udělat, co můžu, abych byl připravený. Nechci jen někoho honit s kamerou, potřebuji vnímat, že společně děláme něco, co se může dotknout hvězd, když to řeknu legračně a honosně. Ale při tom samotném natáčení se snažím naprosto uvolnit, počkat a netlačit. Je v tom kus zahradnictví i rybářství.

Stává se vám, že když na nějakém filmu pracujete, začnete se jeho prizmatem dívat i na vlastní život? Že si ten film jakoby magneticky přitáhne i jiné věci?

Má to několik rovin. Určitě to znáte z psaní, že když člověk po sobě něco čte, upravuje, přemýšlí o tom, vzniká mu v hlavě mřížka, kterou pak přikládá i na okolí. Stává se mi, že když odcházím ze střížny, vidím svět kolem sebe tímhle prizmatem, stříhám si jednotlivé scény, záběry, hledám vhodnější optiku. Takže to chvíli zjitří smysly a snad i myšlení. Pak je další rovina, že to tematicky dosedá na můj osobní život. *Dálava* i *Síla* jsou filmy o vztazích, takže jsem slyšel vlastní slovní obraty v dialogích, které se vedly, přemýšlel jsem, v čem třeba podobně klopýtám a selhávám. Kamil se například umí výborně vymlouvat, uniká slovy od podstaty věcí, v tom jsem se poznal. A třetí rovina je úsměvná. Můžete se stát chvilkovým nepatřičným arbitrem nějakého tématu, to se mi přihodilo hlavně s *Auto*Matem*, *Zdrojem* i *Pod sluncem tma*. Volají vám pak novináři a chtějí znát vaše stanovisko na společenské souvislosti, třeba na energetickou problematiku, nebo se vám známí průběžně svěřují, jak to se závislostí na autech mají oni, a podobně.

Určitě to funguje i opačně.

Člověk nejenže se na svět dívá prizmatem filmu, který právě dělá, ale také do filmu vkládá svůj vlastní pohled na svět.

U těch sociálních, aktivistických se s tím tak nějak počítá, ale výrazně to platí i u osobních filmů, jako je *Dálava* nebo *Síla*. Portréty jsou autoportréty svého druhu. Ono je to ve výsledku devadesát minut, ale natočených během pěti let. Proč ten film vypadá takto? Protože mně přijde důležité toto, a ne tamto, já tam chci mít přesně tuto scénu, a to všechno vypovídá hlavně o mně. A můj záměr je vystoupat z osobního k nadosobnímu nebo až k neosobnímu. Film jsem nepojmenoval *Fila*, ale *Síla*! To je snad jasné vodítko. Častý dotaz po *Síle* zní: Proč vlastně Kamil do toho natáčení šel? Ale tohle přece nejde úplně zodpovědět, neví to on ani já a nevědomé motivy určitě hrají roli i v tom, proč jsem do toho šel já. Upřímně řečeno, zrovna na toto se jako čtenář nebo divák neptám. Nezajímá mě vypátrat jeden důvod, proč Houellebecq napsal *Serotonin*, ani se nepohoršuju nad jeho hrdinou, беру to jako otevřenou sondu do jedné konkrétní lidské situace, která je zároveň velice univerzální.

Že jsou to svým způsobem autoportréty, o tom by mohlo svědčit i to, že Vítek z *Dálavy* i Kamil ze *Síly* mají dost společného. Zjevně si vybíráte podobné typy. Co vás na těchto typech mužů tak zajímá? Zcela jistě ta dvojlovnost, nebo spíš vícelomnost. Oba mají poměrně pevnou fasádu, ale za ní je spousta stínů a hrbolů. Nejsou to takoví ti sympatáci na první pohled. Všichni filmoví kouči a script doktoři říkají, jak je pro diváka důležité jít s postavou, ale mě baví ta nejistota, to, že si k postavě musíte najít cestu, nebo ji třeba ani nenajdete a bude vás zlobit. Ale ještě k tomu autoportrétu: Vítek i Kamil se mi fyzicky nepodobají, asi i působí úplně jinak, ale jsem určitě někde uvnitř nich schovaný. ●





Martina Janošová, z cyklu skácelovských ilustrací, 2012—2017



Soumrak mafiánů

Šárka Gmitterková



Na podzim loňského roku HBO konečně uvedlo dlouho očekávanou novinku *Všichni svatí mafie*. Filmový prequel jednoho z nejoblíbenějších a nejreflektovanějších seriálů *Rodina Sopránů* se ve Spojených státech amerických dokonce objevil i v kinodistribuci, u nás však prošel bez valného zájmu. Je těžké euforicky vyhlížet dílo, které v tuzemsku nezapustilo zrovna kořeny. Jenže *Sopránovi* nevyprávějí zdaleka jen typický příběh o mafiánech z předměstí. Dost často nabízejí hlubší výpravu do nitra amerických celospolečenských neuróz, živí se diváčkou fascinací antihrdiny a všímají si rozkladu hodnot, rodin i životního prostředí.

Sopránovi náležejí k silné čtyřce zaoceánské *quality tv*; spolu s *The Wire: Špinou Baltimoru*, *Perníkovým tátou* a *Šilenci z Manhattanu* se dokonce hovoří o zakladatelských projektech zlatého věku televize, který nazrál ve druhé polovině devadesátých let. Za šest sezon jsme dobře poznali nejen rozvřetenou mafiánskou rodinu z Newarku, ale hlavně Tonyho Soprana, gangstera plného paradoxů. Navzdory preciznímu, skoro románově klenutému scénaristickému oblouku mohl výsledný Tony snadno sklouznout ke karikatuře, čemuž, jak se ukázalo, zabránilo obsazení Jamese Gandolfiniho. V jeho ztvárnění vidíme mafiánského bosse polidštěného láskou ke zvířatům, vtipkováním

a laskavostí, kterou projevuje nejbližším, ale zároveň také hrozivě nahrbeného a propukajícího v zachvaty vzteku, které nejednou končí vraždou. Pokud o *Sopránových* píšu v minulém čase, je to také proto, že Gandolfini roku 2013 zemřel. Spolu se skolem klíčového hereckého představitele jako by dotlouklo i samo seriálové srdce.

Stříh o několik let později, k filmu *Všichni svatí mafie*, který se dějově vrací na přelom šedesátých a sedmdesátých let dvacátého století. Roli Tonyho po svém zesnulém otci přebíral dvacetiletý Michael Gandolfini a na projektu se podílejí tvůrci spojení s původním seriálem jako showrunner David Chase nebo režisér Alan Taylor. Výsledek však nepotěšil téměř nikoho; zejména ne ty, kdo *Sopránovy* znali a milovali. Už proto, že v centru dění stojí Dickie Moltisanti (jeden z oněch titulních svatých), Tonyho strýc a otec Christophera, Tonyho budoucího chráněnce.

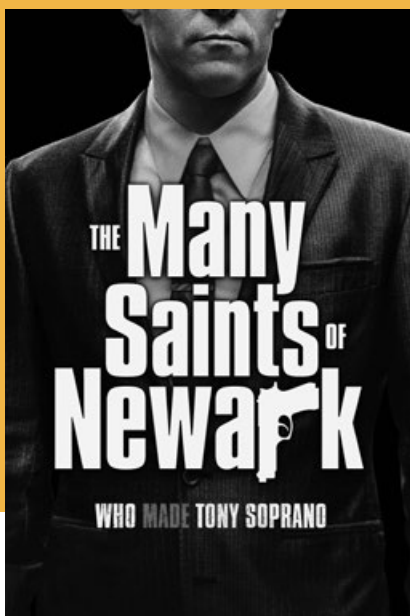
Ačkoli si film drží řadu předností spojených s původním seriálem, například autentičnost lokací nebo vynikající obsazení (například v dvojroli Moltisanti patriarchů se objeví Ray Liotta), silácký i úsměvný šarm se vytratil. Mladý Gandolfini nastoupí až v poslední třetině filmu, a i když podobá s otcem hraje víc než představitel sám, nelze se ubránit dojetí. Převažují však frustrace a otázky — proč vyprávění stojí na nových postavách, když všichni

prahneme po rodinných historiích našich starých známých? Zamrzí také upozadění ženských figur, které v *Sopránových* rovněž zajímavě měnily mafiánské stereotypy, ať už šlo o Tonyho hubatou loajální manželku Carmelu, nebo o jeho matku Livii, nebezpečnou Medusu od sporáku. Právě Tonyho vztahy se zásadními ženami jeho života by si zasloužily soustředěnější ponor do jejich formativních období.

Chlapácká a potměšlá nostalgie *Všech svatých mafie* přesto představuje logický dovětek k *Sopránům*. V jedné z prvních seriálových epizod Tony při terapeutickém sezení vzpomíná na svého otce: „Měl svoje lidi, ty měli svoje standardy a všichni měli svoji hrdost. Co máme my?“ Zatímco aktuální film nám dává nahlédnout do stále pevně sevřené komunity, kde všichni v klubu nosí nažehlené obleky, pozdější generace mafiánů v uválených teplákovkách už zažívá jen úpadek. Příběh kriminální rodiny klenoucí se přes šest sezon si rozklad nepředstavuje v duchu akčních filmů coby spektakulární zkázu, ale spíš jako pozvolné tlení. Tony si nedovede užít nahromaděného majetku a moci, naopak si bolestivě uvědomuje, jak v něm raší nejhorší vlastnosti jeho rodičů, které předává i vlastním dětem.

Marně hledám optimistický závěr, protože po tři roky starém *Irčanovi* a s ohledem na aktuální dovětek k *Sopránovým* tuším, že mafiánky, stejně jako mafie sama, došly na konec svého životního cyklu. V současném globalizovaném světě ustoupila Cosa Nostra, vysávající malé a střední podniky a odbory, mezinárodně operujícím drogovým kartelům. A seriály, které tento kriminální byznys reflektují — od *Narcosu* přes *Ozark* až po *Volejte Saulovi* —, jsou také mnohem relevantnější a diskutovanější součástí současné kulturní krajiny.

Autorka je filmová vědkyně a publicistka.



Kde končí originalita

David Čajčík



Verdikt byl jednoznačný. Ed Sheeran a spoluskladatelé globálního hitu „Shape of You“ záměrně ani podvědomě nezkopírovali sloku od Samiho Chokriho. Takto zněla na začátku dubna slova vrchního britského soudu v procesu, kdy britský grimeový umělec Chokri, autor skladby „Oh Why“, žaloval nejúspěšnějšího hudebníka v Británii. Popěvek v obou skladbách je skutečně nápadně podobný. Stejně jako u předešlých srovnatelných sporů média i veřejnost v komentářích zapomínají na to, že laicky slyšitelná (ne)podobnost skladeb a jejich částí ani zdaleka nestačí k ustanovení výsledku. Ať už stojí na straně žalovných, nebo na té druhé.

Ve skutečnosti je podmínka podobnosti jen počátkem cesty vedoucí k prokázání, zda se jedná o porušení autorského práva. Při určování objektivní podobnosti soudci i poroty spoléhají na odborné posudky hned několika muzikologických expertů a expertek, jejichž celoživotní profesí je studium hudby. Tyto veřejnosti bohužel často nepřístupné dokumenty mohou soud už od začátku vést určitým směrem. I pokud jsou si skladby či jejich části objektivně podobné, je zapotřebí prokázat, že složení té chronologicky druhé nebylo dáno náhodou či zcela nezávislým procesem tvorby. Ed Sheeran se po vyhraném sporu vyjádřil, že nyní raději natáčí všechny skladatelské sessions, aby měl proces podrobně zdokumentovaný.

Další možností, jak vyvrátit porušení autorského práva, je pracovat s takzvanou podmínkou přístupu. Před dvěma lety americká porota nejvyššího soudu odmítla nárok frontmana kapely Taurus, který tvrdil,

že část „Stairway to Heaven“ byla vykradena kapelou Led Zeppelin z jeho písně „Spirit“. Jakkoli soud nakonec vyhrála nedostatečná podobnost skladeb od Zeppelinů, právníci obou stran se zaobírali i přístupem členů Led Zeppelin k dané skladbě. V předdigitálním světě se vlastnictví daného LP, návštěva koncertu a podobně musely dokazovat. V dnešním světě, kdy jsou plně zdigitalizované historické katalogy a vše je dostupné online, nelze přístup jednoduše vyloučit.

Dnes dost možná nejobvyklejší obrana obžalovaných tak spočívá v tom, že se snaží dokázat neoriginalitu své vlastní skladby. Pokud se jim podaří vyhledat, že daný skladatelský postup je natolik neoriginální, že nelze určit, že byl zkopírován právě z dané skladby, celý proces padá. Dokázat plnou originalitu původní skladby na straně žalobce je naopak nemožné, protože nelze analyzovat veškerou existující světovou tvorbu. Ed Sheeran během soudu poměrně vtipně argumentoval, že podobnou pentatonickou stupnicí jako v „Shape of You“ použil už v jiném svém hitu „I See Fire“, který vyšel dva roky před „Oh Why“. Jinak řečeno přiznal, že vykrádá sám sebe.

Koncept originality v umění se posouvá i v obecném měřítku. Hudební průmysl ovšem naráží na poměrně archaické struktury autorského práva datované už od devatenáctého století, které nikdy neprošly zásadní reformou, spíše se vždy snažily reagovat na technologický vývoj. Velké soudní spory jako ten Chokri versus Sheeran jsou tak medializované i proto, že nastolují, jakým způsobem se legislativa staví k originalitě v umění v době, kdy často nelicencované skladby jsou na sociálních sítích či YouTubeu použity jako podklad pro nekonečné množství UGC — uživatelsky vytvářeného obsahu. Původní obsah se tak rozmělnuje do ztracena v sérii remixů remixů remixů. Videosérie „Everything is a remix“ je zajímavým úvodem do problematiky. Precedenty jsou alespoň do té doby, než se adaptuje jádrová legislativa, zásadní.

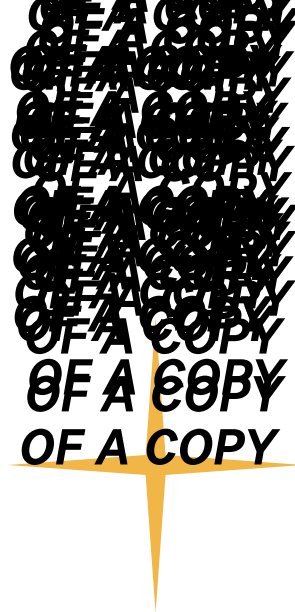
Výsledky sporů mohou být ovlivněny tím, že globální superstars mají zdroje na to, aby nákladné procesy

vedly a zaplatily si elitní právníky. Disproporce finančních možností zároveň ale jistě vede i k mimosoudním vyrovnáním, kdy David vyhraje nad Goliášem čistě proto, že Goliášovi nestojí za to bojovat, případně se bojí, že byt nepravděpodobná prohra by mohla jeho reputaci poškodit nad rámec bezpečného finančního vyrovnání.

Někdy jsou ale síly poměrně rovnocenné. Snad nejznámější příklad je z roku 2009, kdy známý virtuózní kytarista Joe Satriani žaloval kapelu Coldplay, že ukradli zásadní část megahitu „Viva La Vida“ z jeho skladby „I Could Fly“. Satriani žalobu nakonec stáhl a v důvěryhodných kuloárech se mluví o mimosoudním vyrovnání v podobě desítek procent z tantiém kompozice „Viva La Vida“. Pokud je to pravda, tak vzhledem k neustávající popularitě skladby a právům trvajícím dlouho po smrti autora je možné, že Coldplay omylem zajistili důstojný příjem Satrianiho potomkům po další dvě generace.

Jak podotkl Sheeran, množství postupů v popové hudbě je limitované. Úkol autorského práva byl od začátku podporovat tvorbu. Umění nicméně vzniká kombinováním nápadů. Čistá originalita by každý den šedesát tisíc nových písní na Spotify nebo tisíce filmů každý rok pravděpodobně nepřinesla. O důvod víc si vážít umění skutečně neobyčejného, inovativního či jinak průlomového. Zároveň ale není důvod trestat kohokoli za to, že generické a jinak triviální postupy dokáže přetavit, ať už hudební, nebo jinou cestou, do neoriginálního úspěchu.

Autor je koncertní promotér.



Osudy knih v éře cancel culture

Ruším, rušíš, rušíme



Viktor Janiš

V šedesátých letech dvacátého století stál Max Schuster, spoluzakladatel nakladatelství Simon & Schuster, před těžkým dilematem. Albert Speer, Hitlerův hlavní architekt a ministr zbrojního a válečného průmyslu, napsal memoáry, které skýtaly nový vhled do fungování nacistického vedení. Jak vzpomíná Schusterův šéfredaktor Michael Korda ve svých pamětech *Jiný život*, Schuster věděl, že kniha bude mít obrovský úspěch. „Je tu jen jeden problém,” prohlásil, „a sice tento: nechci, aby se Speerovo a moje jméno ocitlo na obálce téže knihy.”

Napětí mezi morálkou a ziskem není v nakladatelském světě nic nového (Schuster nakonec Speerovy memoáry odmítl a ty posléze vyšly v nakladatelství Macmillan). Jen v posledních letech takových případů valem přibývá. Na rušení smluv tlačí davy na Twitteru, členové redakce nebo samotní umělci — Ronan Farrow takto pohrozil nakladatelství Hachette odchodem, pokud vydá memoáry jeho adoptivního otce Woodyho Allena, stejně tak feministka Roxane Gayová stáhla svou knihu *How to be Heard*, protože její nakladatelství Simon & Schuster dalo alt-right provokatérovi Milovi Yiannopoulosovi zálohu ve výši dvě stě padesát tisíc dolarů na vydání knihy *Dangerous*. To by samo o sobě asi nestačilo, ale Milo se mezitím stačil znemožnit skandálním výrokem o pozitivních aspektech pedofilie na děti. *Dangerous* si Yiannopoulos nakonec vydal vlastním nákladem.

Metod nátlaku ani potenciálních výsledků není zase tolik; pojďme si je tedy představit na konkrétních příkladech.

Zastavení první, neurotické

Bylo to něco jako dokonalá bouře. Když se vydavatelství Hachette v roce 2020 rozhodlo vydat autobiografii Woodyho Allena *Mimochodem*, moc dobře vědělo, jak kontroverzní to bude krok. Sám Woody Allen redaktory upozornil na to, že je „toxický pária a ohrožení společnosti“, protože ho jeho adoptivní dcera Dylan Farrowová obviňuje ze sexuálního zneužití v útlém věku. Jejímu bratru Ronanovi, který se v sestřině kauze vehementně angažuje, přitom rok předtím vyšla ve stejném vydavatelství kniha *Catch and Kill* o Harveyem Weinsteinovi.

„Ctíme právo každého člověka vyprávět svůj vlastní příběh,“ uvedl anonymní zaměstnanec nakladatelství Hachette, „ale nesouhlasíme s tím, aby Woody Allen dostal platformu včetně distribuce, marketingu a publicity. Případá nám, že si takovou platformu nezaslouží a že zveřejněním paměti do jisté míry potvrdíme jeho příběh.“ Jiný zaměstnanec k tomu dodal: „Každý má právo reagovat na obvinění, která jsou proti

němu vznesena, ale musíme jim za to platit tolik peněz? Každý by přece měl nést odpovědnost za své činy.“

Zaměstnanci se sešli, kauzu probrali, pak se sešli i s generálním ředitelem a nakladatelem. A když s nimi probrali své námitky, sáhli k demonstrativní stávce a pětasedmdesát jich vykráčelo z budovy. Nemysleli si, že je vedení vyslyší, ale v tom se mylili. Nakladatelství totiž od smlouvy s Woodym Allenem odstoupilo a v tiskovém prohlášení uvedlo: „Rozhodnutí zrušit vydání knihy pana Allena bylo těžké. Ve společnosti HBG bereme vztahy s našimi autory velmi vážně a nerušíme knihy jen tak. Vydali jsme a budeme vydávat mnoho provokativních knih.“ Nakladatelství Hachette uvedlo, že je odhodláno „dennodenně dbát na to, aby zazněly různé hlasy a protichůdné názory“, ale zároveň „všem našim zaměstnancům zajistit podnětné, vstřícné a otevřené pracovní prostředí“.

Stephen King na to zareagoval na Twitteru:

Rozhodnutí nakladatelství Hachette ustoupit od vydání knihy Woodyho Allena mě velmi znepokojuje. Nejde o něj, pan Allen je mi volný. Znepokojuje mě to, komu nasadí náhubek příště... Pokud si myslíte, že je to pedofil, tak si tu jeho knihu nekupujte. Nechoďte na jeho filmy. Nechoďte si ho poslechnout, jak hraje jazz v hotelu Carlyle. Hlasujte peněženkou... Takhle to přece v Americe děláme.

Woody Allen nakonec se svými memoáry zakotvil v nakladatelství Arcade, jehož šéfredaktorka Jeannette Seaverová napsala: „V této podivné době, kdy je pravda příliš často odmítána jako ‚fake news‘, dáváme jako nakladatelé radši hlas respektovanému

umělci, než abychom se sklonili před těmi, kteří se ho rozhodli umlčet.“

Zastavení druhé, o dost kratší

Julie Burchillová je alespoň v Británii známá novinářka a spisovatelka. Svými texty, které deník *Observer* v roce 2002 popsal jako „skandálně upřímné“ a „obvykle urážlivé“, si vykoledovala několik žalob. Napsala také knihu *Vítejte u wokistických soudů. Jak #identita zabíla progresivní politiku*, která měla vyjít v roce 2021 u nakladatelství Little, Brown (součástí mediálního impéria Hachette), jenže to kvůli proříznuté Juliině puse nevyšlo: dostala se totiž do twitterové přestřelky s libertariánskou komunistkou Ash Sarkarovou. Burchillová o ní psala, že je islamistka, že „vzývá pedofila“, že nejspíš má knír a není dobrá v posteli. Taktéž o ní napsala rozvernou básničku o genderfluidní švédské trojce, v níž figurovala ona, Sarkarová a Marine Le Penová.

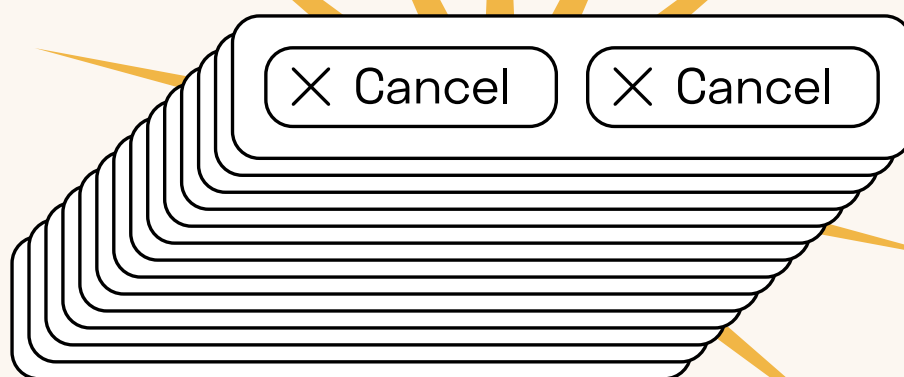
Žalobu proti Burchillové Sarkarová vyhrála a dostala tučné odškodné; aniž musela říct byt jen slovo, Little, Brown zrušil Burchillové smlouvu, což bylo vzhledem k tématu knihy ironické. Burchillová si našla dalšího nakladatele, ale na poslední chvíli ze smlouvy s Tabathou Stirlingovou vycouvala kvůli nakladatelčiným rasistickým výrokům. Knihu nakonec v listopadu 2021 vydalo nakladatelství Academica Press, ovšem žádnou díru do světa neudělala.

Zastavení třetí, hvězdné

Joanne K. Rowlingová je autorkou jedné z nejúspěšnějších románových sérií všech dob. Rovněž má účet na Twitteru a nebojí se ho použít. Při jejím velkém publiku je pak snadné narazit, zvláště když si vybere extrémně citlivé téma transgenderu.

**Metod nátlaku ani
potenciálních výsledků
není zase tolik**





Vysvětlovat její pozici by bylo v rámci tohoto článku na dlouhé lokte, snad postačí lakonické shrnutí, že v její verzi genderově kritického feminismu je biologické pohlaví skutečné, důležité a neměnné a nemá se spojovat s genderovou identitou. Jiné feministky mají tento postoj za hanebně transfobní a těm prvním nadávají do TERFek (trans-vylučujících radikálních feministek). Jisté je, že i když se Rowlingová svůj postoj pokusila zformulovat citlivě, na Twitteru vyvolala bouři nesouhlasu a dostalo se jí od trans aktivistů a progresivistů stovek naprosto nechutných sexualizovaných urážek. Za názor, že se „menstruujícím“ dříve říkalo „ženy“, se jí zrekla Emma Watsonová i Daniel Radcliffe, kteří jí vděčí za svou hvězdnou hereckou kariéru.

A nezůstalo jen u nich. Když Rowlingová přinesla do nakladatelství Hachette UK dětskou knížku *Ikabog*, odmítl na ní tým čtyř až pěti lidí

pracovat, právě kvůli Joanniným „transfobním“ názorům. „Nechali se slyšet, že jsou proti jejím komentářům a chtějí vyjádřit podporu trans lobby,“ uvedl jeden zdroj z nakladatelství a další dodal: „Kdyby měli redigovat knihu o domácím násilí a oni sami by s něčím takovým měli neblahou zkušenost, pochopitelně by je k práci na takovém rukopise nikdo nenutil. Jenže tohle je pohádka pro děti. A kvůli tomu se svět nezboří.“

Vedení si s potenciálními stávkujícími pohovořilo a posléze vydalo tiskovou zprávu, v níž se mimo jiné píše:

Svoboda projevu je základním kamenem vydavatelství. Jsme bytostně přesvědčeni, že každý má právo vyjádřit své myšlenky a přesvědčení. Proto nikdy nekomentujeme osobní názory našich autorů a respektujeme právo našich zaměstnanců zastávat jiný názor.

Nikdy nebudeme naše zaměstnance nutit pracovat na knize, která by jim svým obsahem z osobních důvodů vadila, to však odlišujeme od případů, když odmítnou pracovat na knize, protože nesouhlasí s názory autora mimo jeho tvorbu, což je v rozporu s naším přesvědčením o svobodě projevu.

Kniha vyšla, zcela podle očekávání se stala bestsellerem a Rowlingová věnovala několik milionů liber ze zisku na charitu.

Zastavení čtvrté, Quod licet lovi, non licet bovi

Gillian Philipová je autorka bestsellerů, kterou jménem určitě neznáte. Psala totiž spolu s několika dalšími autory pod pseudonymem Erin Hunterová romány v rámci série *Zákon smečky* na zadání od firmy Working Partners. Dovolila si ale



do svého bía na Twitteru napsat hashtag #stojímJKRowlingovou. Což vzbudilo na Twitteru nevoli, která vyústila v její vyhazov. Tím tento příběh končí.

Zastavení páté, humří

Jordan Peterson je veřejný intelektuál *par excellence*. Je autorem knihy *12 pravidel pro život*, již se prodalo přes pět milionů výtisků. Potíž je v tom, že je to intelektuál pravicový a že svými výroky ohledně vhodných zájmen pro trans osoby či rasových otázek vzbudil značnou nevoli progresivistické levice. A když se zejména mladší redaktoři kanadské pobočky nakladatelství Penguin Random House dozvěděli, že právě u nich vyjde jeho nová kniha *Řád není všechno*, nastal pláč (doslova) a skřípění zubů. „Peterson je ikona nenávistného projevu a transfobie,“ prohlásil jeden juniorní LGBTQ zaměstnanec na schůzi, „a vzhledem k tomu, že je ikonou bílého supremacismu, nemohu být bez ohledu na obsah knihy hrdý na to, že pracuji pro firmu, která ho vydává.“ Jiný zaměstnanec líčil, že „lidé na schůzi plakali, jak se Jordan Peterson podepsal na jejich životech“. Jeden kolega prý hovořil o tom, jak Peterson zradikalizoval jeho otce, a další mluvil o tom, jak vydání knihy negativně ovlivní jejich nebinární kamarádka. Třetí zaměstnanec serveru VICE World News sdělil, že firemní výbor pro rozmanitost a inkluzi obdržel nejméně sedmdesát anonymních zpráv o Petersonově knize a pouze několik z nich rozhodnutí o jejím vydání podporuje.

Když se dotýčným nepodařilo vydání knihy zablokovat, alespoň radili, že by se výnos z knihy této „ikony transfobie“ měl věnovat LGBTQ organizacím. Jordanova dcera

Mikhaíla napsala *in margine* článku ve VICE následující tweet: „Jak zlepšit podnikání ve dvou krocích: Krok 1: identifikujte plačící dospělé. Krok 2: vyhoďte je.“

Knihy pochopitelně vyšla, ne snad kvůli tomu, že se Peterson zastával stejnopohlavního manželství, jak argumentoval marketingový ředitel Scott Sellers, ale protože pět milionů prodaných výtisků předchozího titulu žádný pláč redaktorů nepřebije.

Rozhoduje kontext

Další příběhy, například úspěšný nátlak zaměstnanců nakladatelství Simon & Schuster na zrušení memoárů někdejšího viceprezidenta Mika Pence (jenž se dle denunciantů provinil diskriminací marginalizovaných skupin a rasistickými a sexistickými opatřeními), by byly už jen variací na dané téma. Spíš bude užitečné shrnout si, čím se tyto případy liší a co je naopak spojuje.

Za prvé, mimořádně komerčně úspěšné a proslulé autory jako Rowlingovou nebo Petersona prakticky nelze zrušit. Nakladatel si dobře spočítá komerční přínos autora oproti přínosu mladého redaktora — navíc redaktora, který ani není ochoten vystoupit z anonymity v novinovém článku, natožpak aby se zachoval důsledně a z nakladatelství z morálních důvodů odešel.

Za druhé, i „zrušení“ autoři jako Woody Allen, Blake Bailey nebo Norman Mailer mají šanci u nezávislých nakladatelů jako Skyhorse Publishing.

Za třetí, pokud jméno nemáte, zavře se nad vámi voda. O smlouvu můžete jako Blake Bailey přijít v okamžiku, kdy na vás prokazatelně praskne nějaký #MeToo moment,

nebo když se jako Burchillová budete na sociálních sítích vyjadřovat opravdu problematičtěji.

Za čtvrté, existuje zřetelné pnutí mezi špatně placenými mladšími zaměstnanci a starším a movitějším vedením. Mladí jsou ve Spojených státech zejména v redakcích nakladatelství a novin, nemluvě o akademické sféře, dost *woke*. Je jim cizí hledání konsenzu či naslouchání druhé straně, protože druhá strana je podle nich bigotní a je třeba ji zbavit možnosti svůj názor na veřejnosti prezentovat. To je z hlediska nakladatele problém, protože redaktoři jsou takto výrazně levicovější než publikum, pro něž vybírají a redigují knihy.

Za páté pak nakladatelé řeší opačný problém: koho by tedy měli publikovat — autory, které konvenují vkusu redakce, nebo autory populární u publika? A do jaké míry mají brát v potaz veřejná vyjádření svých autorů? Mají je striktně oddělovat od díla (protože autor je koneckonců mrtvý), anebo by měli jako barometr poměřovat nálady na Twitteru? Odůvodnit se dá ostatně obojí, nakladatel se ve Spojených státech může vždy odvolat na první dodatek ústavy, nebo naopak může vždy říci, že přece nemá povinnost publikovat každý rukopis.

Mohlo by se zdát, že to je pro český kontext příliš akademické, že u nás se tyto otázky neřeší. Ne tak docela. Když se ruský spisovatel Sergej Lukjaněnko v dopise „Hvězdy nad Donbasem“ přihlásil k programu denacifikace a demilitarizace Ukrajiny (což si po událostech v Buče musíme překládat jako genocidu ukrajinského národa) a k plné podpoře Vladimira Putina a jeho „speciální operace“, vedení Arga na podnět redaktorů rozhodlo, že žádné nové tituly od Lukjaněnka již nebude vydávat a že zisk z těch, které jsou v prodeji, věnuje na humanitární účely.

Ač obecně nejsem příznivcem kultury rušení a ač si myslím, že zaznít by měly pokud možno všechny hlasy, tady krok Arga naprosto chápu. Rozhoduje totiž vždy kontext.

Autor je anglista
a překladatel.

**„Zrušení“ autoři jako
Woody Allen nebo
Norman Mailer mají
šanci u nezávislých
nakladatelů**



Oblékání

Na bažantí očko
upnutý je podzim
Nitka krve
spájí zemi s nebem
Opouštíš souvislost
pro souvztažnosti
Gesta bezrukých slov

Vzpěračem

Zdá se
že jsi zvedl obzor
i navoskovaný knír
větru
Trhaně přešlapuješ
v blátě
A krvavé piliny
pořezaného dřínu
s tím nic nesvedou
Síla je v bolesti

Kvílda

Mráz, až svinul plech
do pozounu
Vykvetly žilky
bachovských nosů

Dějiny

Široká skulina
se zužuje
tvou úzkostí
Dva šašci
se navzájem
pohlavkují
Dokud nezapraští
Kosti



Martina Janošová, z cyklu skácelovských ilustrací, 2012—2017



Téma Osmdesátiny cizince Meursaulta

Ilustrace Nikola Hoření

Je to jedna z nejzáhadnějších postav literatury dvacátého století. Camusův „nevinný vrah“ či „jediný Kristus, kterého si zasloužíme“, jak svého nejznámějšího hrdinu tituloval přímo autor, slaví osmdesátiny. Změnil se za ty roky? Odpustili jsme mu už, že neplakal na pohřbu matky a nechtěl ztrácet čas s Bohem?





Jak milovat svůj osud,
i když za moc nestojí

Něžná netečnost světa



Jan Němec

Ten případ už dnes zavál čas. Avšak na přelomu čtyřicátých a padesátých let dvacátého století křičel velkými titulky ze stránek francouzského tisku. Středoškolský student Claude Panconi, povzbuzen dvěma kamarády, zavraždil svého spolužáka Alaina Guyadera. A na pomoc si vzal *Cizince*. Ne že by spolužáka ubil knihou, ale nechal se inspirovat jejím protagonistou. I to patří do členitého příběhu jednoho z nejslavnějších románů minulého století.





Ke zmíněnému zločinu došlo v roce 1948 a vešel ve známost jako Vražda J3 — podle kategorie potravinových lístků, na něž měli za války nárok dospívající. Claude Panconi zavraždil, ale veřejné mínění v něm vidělo rovněž obět morálního marasmu předchozích let, příslušníka generace, o kterou se nikdo nepostaral. Součástí tragédie byly vrahovy fantazmagorie o špionáži a kontrašpionáži a o třídní válce a jako v každém „správném“ zločinu došlo dokonce i na milostný trojúhelník.

Pozornost k případu ovšem připoutala rovněž ta okolnost, že Panconi byl sečtělý a svůj čtenářský vkus si v soudní síni nenechal pro sebe. Byl to inteligentní mladík, z něhož by se snadno dala udělat filmová postava. Ve své obhajobě tvrdil, že ho k činu inspirovalo několik modernistických románů, mezi nimi *Cizinec*. K vraždě ho však nepřimělo ani tak slunce jako Meursaulta, ale přímo Meursault, ten záhadný

hrdina, kterému zdánlivě na ničem nezáleželo a jemuž právě poválečná generace tak dobře rozuměla. Obžalovaný trval na tom, že pokud soudce nepochopí vraždu Araba, vraždu bez motivu i bez nenávisti, vraždu, která se stala, aniž ji někdo spáchal, nemůže pochopit ani vraždu, již má soudit.

Soudce tak dostal vzácnou příležitost zapojit se do diskuse literárních kritiků. *Cizinec* se v těch poválečných letech stal bestsellerem a Camus, toho času rovněž šéfredaktor vlivného časopisu *Combat*, platil za jednoho z vůdčích intelektuálů doby. Panconi podle všeho chtěl, aby si muž v taláru kladl otázky: Je Meursault vrah, nebo jenom někdo, kdo zavraždil bez přičinění vůle a se sluncem coby jediným komplicem? Zasloužil si trest smrti? A jestliže ano, bylo jeho proviněním nehoda na pláži, nebo spíš to, že neplakal na pohřbu matky, odmítal kariérní povýšení, nepobral smysl manželství a obešel se bez Boha?

Ani to však nebylo vše. Případ povýšil na novou úroveň, když Raoul Guyader, otec zavražděného chlapce, vzal pero a obrátil se přímo na Camuse. Žádal po něm, aby Panconiho obhajobu odsoudil a veřejně se od něj distancoval. Zdrčený otec uvažoval vcelku rozumně: pokud popře přímo autor, že by Meursault na vraha mohl mít vliv, bude Panconi za svůj čin zodpovědný sám. Podobně jako Meursault během své obhajoby nehledá žádné výmluvy, neuvádí polehčující okolnosti a nedělá ze sebe nesvéprávného, měl by se i Panconi pochlapit. Skutečný Meursaultův blíženec by přece přijal trest a šel by mu vstříc.

Když jsem o tom případu četl poprvé, šokovalo mě, že Camus otci nevyhověl. Mohl přece snadno vysvětlit, že tak jako *Utrpení mladého Werthera* nemělo navádět nešťastné mladíky k sebevraždě, smyslem *Cizince* není obhajovat vrahy. Mohl říct, že ve skutečnosti žádné literární



dílo nelze takto přesazovat do skutečnosti a odvolávat se na ně v trestním řízení. Mohl upřesnit, že i kdyby se Panconi v Meursaultovi skutečně zhlédl, odpovědnost za konkrétní čin nemůže nést literární postava. Koneckonců Raoul Guyader byl opravdu pozornější čtenář *Cizince* než Claude Panconi, pokud vycítil, že v něm nejde ani o zločin, ani o trest.

Camus však uvažoval jinak. Víme to, protože jeho dopis otci zavražděného unikl do médií. Kdo tehdy otevřel deník *Le Monde*, mohl číst:

Jestliže pevně a bez výjimky popírám, že by Cizinec mohl podnítit zločin, ilustruje nicméně, jako všechny další knihy, které jsem napsal, mou hrůzu z trestu smrti a mučivé pochybnosti týkající se jakéhokoli provinění. Moje dílo, pane, — a pro jednou to říkám smutně — nespočívá v obviňování druhých. Spočívá ve snaze druhým porozumět, dát hlas sdílenému neštěstí. To je důvod, proč se nemohu — bez ohledu na to, co si jinak myslím — přidat na stranu obžaloby, byť by to ušetřilo mou pověst spisovatele.

Jak tomu rozumět? Camus samozřejmě věděl, že Meursault nemůže převzít nic z trestní odpovědnosti za vraždu Alaina Guyadera. Nemohl však zcela vyloučit, že četba *Cizince* Panconioho nějakým perverzním způsobem neovlivnila. Rozumím tomu tak, že zaujal existencialistické stanovisko *par excellence*: spisovatel je plně odpovědný za svá slova, a to i tehdy, pokud je někdo nepochopí, nebo dokonce zneužije. Ano, *Cizinec* není volnou poukázkou na vraždu, jak se snad Panconi domníval, ale spíš protestem proti trestu smrti. Pokud je však *Cizinec* protestem proti trestu smrti, nelze ho postavit proti Panconimu, kterému ten trest hrozí. Panconi tragicky pochybil, jenže literatura není nástrojem spravedlnosti, ale způsobem, jak chápat druhé. A jestliže je spisovatel za svá slova skutečně plně zodpovědný, musí je následovat bez ohledu na to, kam ho zavedou, i kdyby to bylo do samotného pekla dějin.

Román v zákrytu

Z Oranu do Marseille to v roce 1940 trvalo lodí přes Středozemní moře třicet osm hodin. Pak Camus nastoupil na vlak a dalších devět hodin se přibližoval k Paříži. Z cesty měl smíšené pocity. V Alžírsku přišel jako novinář o práci, kdežto v Paříži ji naopak dostal. Jenže znamenalo to opustit téměř vše, na čem lpěl nejvíce: matku, k jejíž neproniknutelnosti ho stále poutala pupiční šňůra, snoubenku, z níž chtěl udělat svou ženu, a také světlo Středomoří, které obalovalo jeho nejšťastnější dny. Nehledě na to, že cestoval do Evropy v době, kdy Německo okupovalo Československo, vpadlo do Polska a Francie právě shromažďovala vojáky kolem Maginotovy linie v mylném předpokladu Hitlerova útoku.

Jediná podstatná věc, kterou si Camus vzal s sebou, byly jeho sešitové deníky a první kapitola rozepsaného románu. Přítel Pascal Pia mu našel místo v redakci deníku *Paris-Soir* a pokoj v omšelém hotelu na Montmartru. Ten v té době stále ještě platil za uměleckou kolonii, vesnici uprostřed města korunovanou katedrálou Sacré-Coeur, místo, kde se věci dějí. Camusovi se však nelíbilo ani na Montmartru, ani v Paříži. Uvyklý moři, slunci a saharskému široku vnímal město nad Seinou jako šedivé a studené. Pár dní po příjezdu se vzbudil nad ránem a zapsal si: „Co znamená to náhlé probuzení — v tomhle temném pokoji — se zvuky města, které je znenadání cizí? Nejsem odtud — a odjinud taky ne. Cizinec, kdo může vědět, co tohle slovo znamená.“

No ano, kdo jiný to může vědět? Vidím Camuse v tom temném pokoji s postelí a pracovním stolem, jak se převléká z pyžama do kalhot, ve stísněné koupelně se oholí a ještě za tmy vyráží na metro. V *Paris-Soir* má na starosti poslední stranu, neústrojnou změt rámečků a krátkých zpráv, které do redakce dorazily na poslední chvíli a už se s nimi nepočne nic lepšího, než že se rychle nalijí. Není to nic, na co by byl pyšný, ale pětihodinová pracovní směna od půl sedmé do půl dvanácté mu zaručuje volná odpoledne a večery. Další deníkový zápis navazuje tam, kde skončil

předchozí: „Cizí, přiznat, že mi je všechno cizí. Pracovat přinejmenším tak, abych završil zároveň mlčení i tvorbu. Na ničem jiném, na ničem jiném, ať se stane cokoli, nesejde.“

Camus napsal první verzi *Cizince* mezi polovinou března a začátkem května 1940. Ale jakkoli první verze dostala tvar za šest týdnů, Meursault už v Camusovi žil déle. Říká se, že literární postavy jsou jako sousedé, kteří se přistěhovali do bytu nad vámi: ve dne je slyšíte, jak tam dupou, v noci, jak se milují, ale ještě je neznáte. S *Cizincem* to bylo přesně tak. První názvuky *Cizince* nacházíme v Camusově sešitu z května 1938 a na sklonku téhož roku si už zapisuje věty, které knihu téměř nezměněny otevírají: „Dnes umřela maminka. Anebo možná včera, já nevím. Dostal jsem z útulku telegram. ‚Matka zemřela. Pohřeb zítra. Upřímnou soustrast.‘ Z toho nic nevyčtu. Možná to bylo včera...“

V sešitech se mihnou i další fragmenty, Camus však ještě nevěděl, že k sobě patří. Na konci třicátých let zápolil s rukopisem románu *Šťastná smrt* a *Cizinec* se rodil v jeho zákrytu. Vymanil se z něho až někdy na sklonku roku 1939. Jakkoli Camuse zaskočilo, že v něm uzrála jiná kniha, než kterou horkotěžko psal, bezděky se tím naplnila jedna z modernistických představ o literární tvorbě jako takové: podstatné romány autor nepíše, podstatné romány autor objevuje ve svém nitru a poté je psaním odkrývá, jako když archeolog štětečkem ometává naleziště.

Někdy v roce 1939 si také Camus uvědomil, že společně s plánovaným esejem *Mýtus o Sisyfovi* a divadelní hrou *Caligula* utvoří *Cizinec* triptych propojený tématem absurdity. Absurdita je pro raného Camuse klíčový pojem, má však užší význam, než jak by se mohlo zdát. Camus ji chápe především jako neslučitelnost světa a člověka — člověk sám o sobě ani svět sám o sobě absurdní nejsou, ale lidský život na tomto světě ano, neboť svět nevyhnutelně zrazuje naše nejhlubší tužby. Absurdní neznámá ani tak nesmyslná, jako spíše to, že smysl života nejde odvodit *a priori* ani konceptuálně.



Měsíc a něco poté, co šesta-dvacetiletý Camus v hotelovém pokoji na Montmartru podtrhl poslední slova rukopisu *Cizince*, napochodovala německá armáda do Paříže. I to se zdálo dost absurdní. Redakce *Paris-Soir* se sbalila a rychle vystřídala několik měst ve snaze následovat francouzskou vládu, až skončila v Lyonu. Camus tam našel útočiště ve zrušeném bordelu s rudým sametem na stěnách a právě v těchto bizarních kulisách konečně uvítal svou snoubenku Francine, která po půl roce dostala povolení vycestovat z Alžíru. Dorazila na konci listopadu, 3. prosince 1940 se konala svatba a záhy poté se novomanželé museli vrátit zpět do Oranu, „hlavního města nudy“.

Přijato bez váhání

Jedna věc je napsat knihu, jiná pokusit se ji vydat. A jedna věc je pokusit se ji vydat v míru a druhá chtít ji vydat za války, v době, kdy je Francie rozdělena na dvě části a nakladatelský svět zůstal v Paříži v té okupované. Camus zprvu postupoval tak jako téměř všichni autoři a obrátil se na předčtenáře. Poslal rukopis Jeanu Grenierovi, svému učiteli ze střední a vysoké školy, který měl dobré vazby na francouzské literární prostředí, a také Pascalu Piovi, mentorovi ze světa novinářiny. První měl k rukopisu výhrady, druhého ohromil, ale bez ohledu na rozdílné dojmy se ho oba přes další prostředníky pokusili dostat do Paříže ke Gastonu Gallimardovi.

Jedním z těchto prostředníků byl také André Malraux, k tomu se rukopis dostal v květnu 1941. Velkorysé oko slavného autora zahlédlo důležité dílo a Malraux rovnou připojil několik v podstatě

redakčních poznámek: 1) skladba vět je místy příliš předvídatelná a měla by se narušit; 2) klíčová scéna vraždy Araba je dobrá, ale zasluhuje si ještě pozornost, není tak přesvědčivá jako zbytek knihy; 3) a stejně tak závěrečná scéna s kaplanem se nezdá dostatečně průzračná.

Camus si Malrauxovy poznámky vzal k srdci a rukopis upravil. Mezitím se však skutečně dostal do nakladatelství Gallimard, kde na něj oficiální posudek vypracoval zkušený redaktor Jean Paulhan. „Přijato bez váhání,“ zakončil svých pět odstavců, které rozhodly o všem.

Navzdory nedostatku papíru, navzdory tomu, že nebyla podepsaná nakladatelská smlouva, navzdory obtížnému poštovnímu spojení mezi kolonií, která patřila do takzvané svobodné zóny, a okupovanou Paříží *Cizinec* nakonec vyšel téměř stejně rychle jako za běžných okolností. K vydání je oficiálně přijat 8. prosince 1941 a 21. května 1942 z tiskárenské linky sjíždějí poslední kusy nákladu o 4 400 kusech. V gallimardovském knihkupectví na bulváru Raspail se čerstvá novinka se smetanovou obálkou a černo-červenou sazbou na ní dá pořídit za 25 franků. Dosud nepodepsaná smlouva autorovi slibuje 10 procent z ceny prodaných výtisků do 10 000 kusů a 12 procent ze všech dalších; náleží mu rovněž záloha ve výši 5 000 franků. A Gallimard si vymíní přednostní právo na deset dalších Camusových knih.

Dvacet autorských výtisků, které smlouva rovněž zaručuje, do Oranu nikdy nedorazí. V polovině června však Camus přece jen drží svou knihu v ruce. Přesnější by však bylo říct: v polovině června se Camus konečně může držet své knihy. Právě totiž bojuje s další atakou tuberkulózy, která se u něj poprvé projevila už v šestnácti

letech, tehdy ho vyloučila z fotbalového hřiště, z branky školního týmu. Před objevením streptomycinu v roce 1943 na tuberkulózu neexistuje účinná léčba, Camus právě podstoupil pneumotorax pravé plíce a plive krev.

Cizinec vysvětlen

Člověk se občas setká s představou, že slavní autoři jsou povzneseni nad kritiku: orl much nelapá. Nejenže to ve většině případů není pravda, ten předpoklad bývá rovněž ahistorický. Nejtvrdší kritiky se autorům obvykle dostává v době, kdy na ně sláva ještě nedosáhla. Camusův sešit z léta roku 1942 obsahuje hned několik komentářů k prvním ohlasům na *Cizince*. Jeden z nich je nadepsán „O kritice“ a začíná takto: „Tři roky k napsání knihy, pět řádek na její zesměšnění — a nesprávné citace.“ Camus se zjevně cítí jako kterýkoli jiný autor, který si v tisku právě přečetl recenzi na knihu, do níž vložil vše, a vůbec ji nepoznává.

Pasáž v sešitu pokračuje neodeslaným dopisem „literárnímu kritikovi A. R.“, jde o tehdejšího „papeže“ mezi francouzskými kritiky Andrého Rousseauxe. Ten *Cizince* recenzoval 19. července 1942 v *Le Figaru*. „Zdá se, že krize románu se den ode dne zhoršuje,“ píše Rousseaux. „Nejenže debuty mladých spisovatelů většinou odhalují jen průměrný talent, ale když už se objeví nějaký trend, obvykle nám dělá starosti a znejišťuje nás.“ A přímo o *Cizinci*: „Zdá se, že román si vyhrazuje smutné právo na spirituální pasivitu a hromadu morálního odpadu.“ Ocenění se dočká jen autorův styl, ovšem v souvislosti s problematikou postřehem, že jde o realistický román.

Cizinec jako případ morálního selhání, to je jedna linie, která se s Camusovým debutem potáhne, být na sebe postupně vezme mnoho podob. Rousseaux a další katolícky orientovaní kritici budou Meursaulta vnímat jako člověka bez hodnot, co hůř člověka připraveného o lidství. René Girard v pozdější stati vynaloží značné úsilí, aby ukázal, že základní paradox *Cizince*, totiž problém nevinného vraha, nemá žádné skutečné řešení; být Camus čtenáři různě manipuluje, v jádru knihy

***Cizinec* jako případ
morálního selhání,
to je jedna linie, která
se s Camusovým
debutem potáhne**

prostě tkví nonsens. A postkoloniální kritika v čele s Edwardem Saidem zacílí na selhání Camuse jakožto alžírského Francouze, který nechá zabít Araba, co hůř bezejmenného Araba, aby stejně spřádal příběh, kterému porozumí jen Evropané.

Ale kritické přijetí *Cizince* ve skutečnosti bylo poměrně vyvážené. Maurice Blanchot například hned v srpnu 1942 přišel s podstatným postřehem: „Vyprávění v první osobě, obvykle užívané pro vyznání nebo vnitřní monolog, pro nekonečný popis zevnitř, pan Albert Camus používá tak, aby jakoukoli analýzu duševních stavů, jakoukoli možnost denního snění, ponechal stranou.“

Vyprávět v ich-formě, jako by šlo o tu nejodtažitější er-formu, to je základní narativní trik *Cizince*. Skvěle funguje i po osmdesáti letech a znejišťuje další a další generace čtenářů. Vše vidíme Meursaultovými očima, jeho oči však rozhodně nejsou okny do duše. Meursault naopak nemá vnitřek, je jako prázdná nádoba, do níž lze nalít téměř cokoli. A to se také dělo: pro hippies šedesátých let to byl rebel, který odmítá nesmyslné společenské normy, pro reaganovské yuppies naopak loser, který nedokáže obstát a chybí mu jakékoli ambice. A rovněž v očích literární kritiky změnil Meursault barvu jako chameleon. Existencialismus, strukturalismus, nová kritika, feministická kritika, postkolonialismus, každý podstatný směr literární teorie druhé poloviny dvacátého století si *Cizince* přistříhl na míru. Šlo to líp než s jakoukoli jinou knihou.

Pokud však byla nějaká kritika pro vstup *Cizince* do literárního kánonu určující, byl to text, který vyšel v únoru 1943 v *Cahiers du Sud*. Jeho autorem byl — kdo jiný než — Jean-Paul Sartre. Ten už se zřejmě na ne-utuchající debatu kolem románového debutu nemohl dál dívat, svůj text

totiž pojmenoval „Cizinec vysvětlen“, téměř jako by hodlal udělat jasno i samotnému Camusovi. A také další formulace znějí značně definitivně: „Cizinec je klasické dílo, dílo řádu, napsané o absurditě a proti absurditě.“

Sartre měl oproti rychlejší kritikům první vlny výhodu, že když psal svou studii, vyšel už i *Mýtus o Sisyfovi* — v říjnu 1942, ani ne půl roku po *Cizinci*. Pustil se do jejich srovnání a vyšlo mu, že Camus je daleko lepší spisovatel než filosof. Šlo dost možná o záměrné štouchnutí do žeber, protože když o pár let dřív Camus v jednom alžírském deníku recenzoval Sartrovu *Nevolnost*, poznamenal, že Sartre je určitě lepší filosof než spisovatel.

Sartre Camuse pranýřuje hlavně za to, že *Mýtus o Sisyfovi* je plný domyšlivých odkazů na Kierkegaarda, Jasperse a Heideggera, které prý nepochopil. Když však přijde na styl, jakým je napsaný *Cizinec*, má pro Camuse jen slova uznání: každá věta románu Sartrovi připomíná ostrov oddělený od další věty tušením nicoty.

Styl *Cizince* chválili vlastně všichni bez ohledu na to, co jinak o románu soudili. Bude ho obdivovat rovněž Roland Barthes, když *Cizince* dá za příklad nulového stupně rukopisu, tedy takového způsobu psaní, v němž si jazyk půjčuje od společnosti co nejméně. Bezbarvý, dokonale průhledný styl, jedna z utopií moderní literatury.

Problém druhého

Těch zhruba sto stran a jedenáct kapitol *Cizince* uběhne jedna dvě. Román začíná smrtí maminky, přesně v polovině — v poledne — dojde k vraždě Araba a konec se odehrává ve stínu Meursaultovy blížící se popravy. Jestliže je v *Cizinci* obtížné najít cokoli, co by nějak nesouviselo

s jednou z těchto tří smrtí, není to kdovíjaké překvapení: člověk na světě přichází z těla matky, ale lidská existence se rodí z lůna smrti. V tomto smyslu je Meursault vskutku existenciální hrdina.

Meursault je však existenciální hrdina zvláštního ražení. Smrt matky v něm nevyvolává smutek, natož osobní krizi, její pohřeb mu je pouze sledem událostí k zaznamenání: matčina přítelkyně během vigilie pláče, další chovanec útulku mlaská, ozve se dokonce zachrochtání; hmyz v horkém dni během cesty do kostela bzučí, tráva praská pod nohama, Meursault se nesnesitelně potí.

Kompozice *Cizince* je téměř osově souměrná. Vše, co se stane v první části, posoudí se v té druhé, kdy je Meursault uvězněn. Není to jen skutečnost, že neplakal na pohřbu matky, ale také to, že se hned druhý den seznámil s Marií, jako by vůbec netruchlil, a zapletl se do podezřelých záležitostí svého souseda Raymonda, co přijde na přetřes a co prokurátor během soudu obrátí proti němu. V jednu chvíli už je to moc i na Meursaultova letargického obhájce, který se vztyčí a vykřikne: „Tak jak to vlastně je, je obžalován za to, že pochoval matku, nebo že zabil člověka?“

Jistě, Meursaulta soudí za to, kým je, nikoli za to, co spáchal. Zatímco v Kafkově *Procesu* K. neví, z čeho vlastně je obžalován, Meursault to ví moc dobře, jenže soudí ho za něco jiného. Mezi první a druhou částí románu se však hraje o víc.

V první části Meursault žije svůj život a nepřemýšlí o něm, dokonce ani když se ho k tomu druzí snaží přimět. Jeho ustálená odpověď na každou výzvu zní, že „na tom nezáleží“. Příkladně ve scéně s přítelkyní: „Večer za mnou přišla Marie a vyzvídala, jestli bych si ji chtěl vzít. Řekl jsem jí, že je mi to jedno, a jestli o to stojí, mohli bychom to udělat. Chtěla taky ode mě slyšet, jestli ji miluju. Odpověděl jsem jí totéž, co už jednou, že to přece je bezvýznamné...“

V druhé části knihy je Meursaultova situace jiná. Topos soudního líčení je v literatuře a filmu tak vděčný nejen proto, že zaručuje napětí až do rozsudku, ale i z toho

**V očích literární kritiky
měnil Meursault barvu
jako chameleon**



THOMAS
PERÉZ

důvodu, že staví člověka proti společnosti. Soud je místo, kde se koncentruje společenský řád, a před soudem se ocitá ten, kdo ho porušil. Meursault je zvláštní případ: zavraždil Araba, ale má pocit, jako by se vraždy ani neúčastnil. Jeho soudci vcelku pochopitelně trvají na tom, že překročil zákon, Meursaultova tragédie je ovšem jiná: celou dobu se odmítal účastnit hry, kterou kolem něj všichni hráli, ale teď má být souzen podle jejích pravidel. Meursault v pravém slova smyslu nechápe, čím se provinil, ale je s to „odezírat“ svou vinu z očí, které ho v soudní síni sledují.

Druhá část tedy nastoluje problém druhého, který v daleko větší míře než Camus řešil Sartre. A samozřejmě nejen on. Hegel měl za to, že člověk nezbytně potřebuje druhé k tomu, aby se stal sám sebou, četné sociálně-psychologické teorie říkají, že druzí člověka během života zrcadlí a on do své osobnosti tento obraz včleňuje.

Meursault díky druhým přichází o svou až infantilní nevinnost a získává nový náhled na sebe sama. Camus však není Hegel, takže celkové vyznění se podstatně liší. Ano, člověk možná potřebuje druhé, aby se stal sám sebou, jenže co když ho druzí zavedou do sálu s pokřivenými zrcadly? Nebo co když je zrcadlo zašlé a ukazuje hlavně svou vlastní historii? Jsme uvnitř jednoho ze základních paradoxů vztahu jedince a společnosti: pokud člověk potřebuje druhé, aby zjistil, kým je, jak může poznat, kdy mu druzí našeptávají, že je někdo úplně jiný, než kdo je? Smutná odpověď mnoha z nás by byla, že to — přinejmenším do určitého věku — poznat nemůžeme. Včlenili jsme do sebe obraz sebe sama, který s námi nemá nic společného, a musíme se přinejmenším přerátovat.

Přesný opak

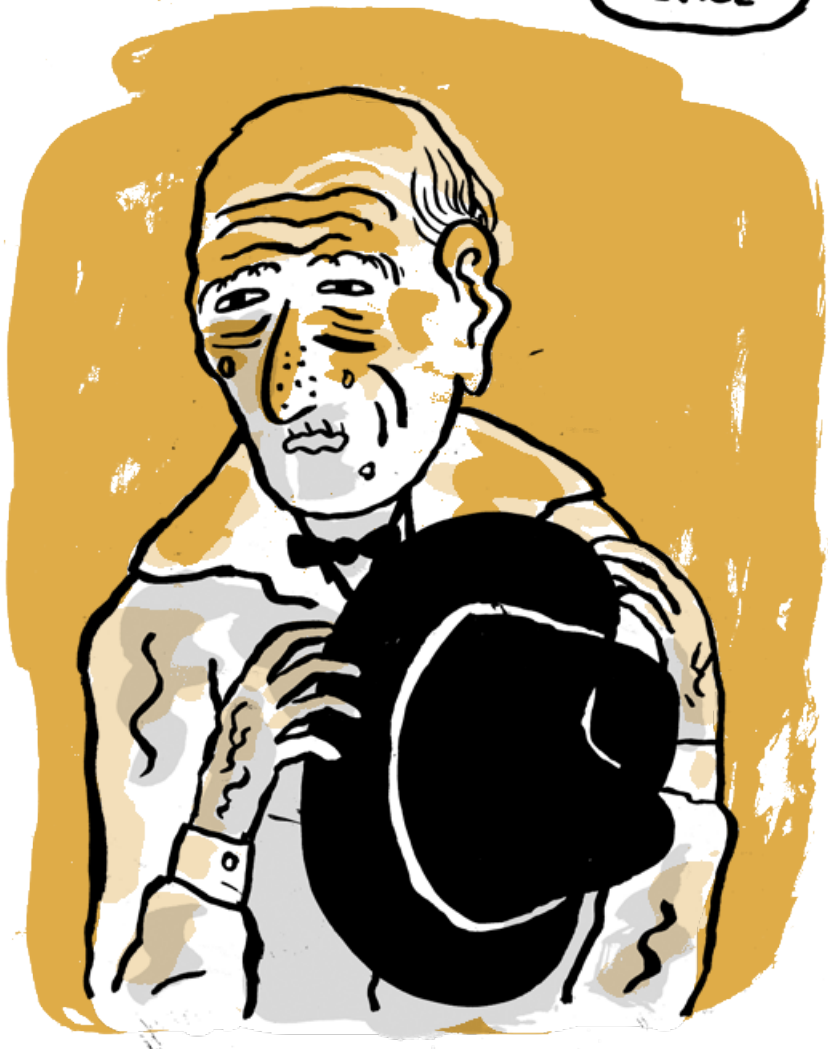
Cizinec provokuje nejen literární interpretaci, ale i Camusova životopisce. Pokusil jsem se stručně ukázat okolnosti, za nichž vznikl, avšak literární historie sama o sobě neodpovídá na otázku, proč právě Camus napsal zrovna *Cizince*. Podobné otázky — ozvěna údivu, proč jsem, kdo jsem, a proč dělám, co dělám — zůstávají

vposledku bez odpovědi, v případě *Cizince* se ovšem jedná také o užší problém. Proč zrovna autor, kterému budou jeho kritici opakovaně vyčítat příliš velký morální důraz, vysmívat se jeho hrdinství, které si „přenáší svůj vlastní piedestal“, jak se vyjádřil Sartre po jejich roztržce, proč zrovna Camus napíše knihu o někom, kdo morálku odmítá, ale zjevně má vzbuzovat naše sympatie?

Jednoduchá odpověď by mohla být, že se Camus zkrátka změnil. Tak to viděl Sartre a de Beauvoirová v druhé polovině padesátých let. Měli rádi autora *Cizince*, respektovali spisovatele, který se během války zapojil do odboje, ale projevovali pramalou sympatii autorovi *Člověka revoltujícího*, v němž Camus svlékl donaha sovětský komunismus,

a už vůbec nerozuměli tomu, proč ten, od něhož se to očekávalo víc než od kohokoli jiného, během alžírské války za nezávislost odmítal zaujmout jasné dekolonizační stanovisko a místo toho říkal — ještě ke všemu bezprostředně po udělení Nobelovy ceny! —, že bezpečnost jeho matky je pro něj důležitější než spravedlnost.

Opravdu se Camus změnil? Možná. Pro pochopení vztahu mezi Camusem a Meursaultem se však jeví podnětnější připomenout postřeh Milana Kundery, že postavy jsou neuskutečněnými možnostmi autorova života. Někdy to snad může platit i v čistě biografickém smyslu, na rovině „co by, kdyby“, ale pravý smysl výroku je existenciální. Jednoduše řečeno, literární postava je něco jako experimentální ego. Jako spisovatelé



vytváříme postavy, abychom zjistili, jak by svět vypadal, kdybychom byli někým jiným.

Camus se skutečně několikrát vyjádřil, že Meursault je jeho negativem. Jazyk zde ovšem může mást: sugeruje, že negativ představuje přesný *opak* pozitivu, a z hlediska barevného podání tomu tak je; platí však i to, že negativ je s pozitivem v mnoha ohledech totožný, je jeho *přesným* opakem. Zdá se, že Camus v Meursaultovi ztělesnil svou obavu, kým by se mohl stát, kdyby určitému rysu vlastní osobnosti dovolil převládnout. Ale současně se s ním cítil natolik spjatý, že mu neodepřel nejen své sympatie, ale nakonec ani vykoupení.

Neboť Meursault nakonec stvrzuje sám sebe. V soudní síni nenalezl nic, co by se vyrovnalo jeho vlastní zkušenosti. A co se shromážděné společnosti týče, jediný, kdo se na něj díval bez uštěpačnosti, byl mladý novinář v šedém obleku a s modrou kravatou, v jehož „lehce nesouměrném obličejí bylo vidět jenom dvě neobyčejně jasné oči, které mě pozorně zkoumaly, ale nevyjadřovaly nic, co by se dalo vyslovit“. Není ani třeba, aby Meursault dodával, že mu to připadalo, jako by se na sebe díval on sám, abychom pochopili, že Camus zde jako Diego Velázquez na obraze *Dvorní dámy* přimaloval do soudní síně sám sebe. Jediný Camus pro mě má pochopení, říká Meursault, protože je jako já.

Nietzscheho učedník

Dalo by se to podat i tak, že *Cizinec* je příkladem toho, jak mladého Camuse pokoušel Nietzsche, praviitelný návštěvník jeho sešitů. Možná to zní překvapivě, Meursault není na první pohled žádný nadčlověk. Přesto se však v *Cizinci* téměř celou dobu nacházíme pod Nietzscheho vlivem. V Meursaultově neochotě vyměnit nejmenší zkušenost všedního dne za jakoukoli metafyzickou útěchu jako by se ozývala filosofova lakonická poznámka, že „Bůh je největší námitkou proti existenci“. Meursault nemá mnoho zájmů a není to zrovna génius mezilidských vztahů, ale vlastní existenci vnímá velmi ostře a na svou zkušenost

nedá dopustit. Popisuje přesně okolí, žádný zvuk mu neunikne, k životu by mu svým způsobem stačilo sedět na balkoně jako kočka a pozorovat ruch ulice pod sebou. Nietzscheho učitel Schopenhauer říkal, že člověk je metafyzické zvíře, a v tomto smyslu má prokurátor pravdu, pokud tvrdí, že Meursault je nelidský.

Jestliže je pro Nietzscheho Bůh největší námitkou proti existenci, Meursaulta od existence přímo zdržuje, jak je zřejmé v závěrečném rozhovoru s kaplanem: „Ještě chtěl se mnou mluvit o Bohu, ale já k němu přistoupil a snažil jsem se mu naposledy vysvětlit, že už mi nezbývá moc času.“ Je-li jedním z hlavních cílů Nietzscheho filosofie uniknout metafyzicko-morálnímu universu, Meursault je příkladem talentovaného eskapisty, jemuž ani trest smrti copperfieldovské zmizení nepřekazí. Odmítá kariéru, manželství i Boha, aby si nezačal, a tváří v tvář konci ničeho z toho nelituje. Čekaje na popravu si uvědomuje, že k smrti jsme odsouzeni všichni. Jeho vize se zdá být osobní i neosobní zároveň: „V podstatě mi bylo naprosto jasné, že je celkem jedno, zemřeme-li ve třiceti nebo v sedmdesáti, poněvadž samozřejmě tak jako tak budou žít ostatní muži a ostatní ženy dál a celá tisíciletí na tom nic nezmění. Tohle tedy bylo nad slunce jasnější. Pokaždé bych umíral zas jen já, teď jako za dvacet let.“

Meursault je však Nietzscheho učedníkem ještě v jiném ohledu. Není to jen metafyzický eskapista, je to rovněž jeden z mála, kdo dostal Nietzscheho ústřednímu požadavku *amor fati*. Možná že Meursault svůj osud přímo nemiluje, přijímá ho však bez výhrad, a to je téměř totéž jako láska. Ne proto, že by to byl šťastný osud, a Meursault ví, že nebyl ani velký. Ale byl to jeho osud, a to je nakonec to nejdůležitější. Nemůžeme si vybírat, jaký život budeme žít, ale můžeme zvolit mezi přijetím života, jaký je, nebo jeho nekonečným odmítáním ve jménu něčeho domněle hlubšího, vyššího či opravdovějšího, co však naším životem není. „Já třeba vypadám, jako bych měl jen prázdné ruce. Ale sebou si jistý jsem a všim jsem si jistý, jsem si jistý svým

životem i tou smrtí, která už dlouho čekat nebude,“ vyhlašuje Meursault před kaplanem. „Samozřejmě, mám jen tohle. Ale aspoň tu jistotu držím v rukou stejně pevně, jako ona drží mě. Měl jsem pravdu a mám pravdu, po každé mám pravdu. Žil jsem určitým způsobem a byl bych mohl žít jinak. Dělal jsem tohle a nedělal jsem ono. Neudělal jsem to nebo ono, ale udělal jsem zase něco jiného.“

Meursault stvrzuje, že jeho život nebyl nesmyslný: smyslem jeho života bylo žít ho. Poté co se nespokojenému kaplanovi vyzná ze své nevinu, hvězdy na něj těsně před popravou znovu shlédnou a on se poprvé otevře „něžné netečnosti světa“. Vždy mi přišlo, že jde o klíčové spojení. Meursault konečně poznává tvář, kterou mu svět ukazoval, pravou tvář světa, a je to jeho vlastní tvář, nebo alespoň tvář jí podobná, bratrská, jak zazní v předposlední větě. Těsně předtím si ještě naposledy vzpomene na maminku a potvrdí, že nikdo — ani on — neměl právo nad ní plakat. Je to pravda tak nelidská, že ji může vyslovit skutečně jen cizinec: nikdo nemá právo poskvřnit existenci slzami.

**Autor je spisovatel
a šéfredaktor Hosta.**



Tenkrát jsem byl Meursault já sám

1) Pamatujete si, kdy jste poprvé četli Camusova *Cizince*?

2) Kdybyste měli možnost navštívit Meursaulta v cele těsně před popravou, o čem byste s ním rádi mluvili?

Martin Reiner

1 Já jsem četl *Cizince* ve správném věku, to je někdy krátce po dvacítce, kdy jsem se vrátil z vězení, měl jsem za sebou šest let na vojenských školách a začínal úplně nový, poprvé vlastní život. Různé podněty jsem vnímal velmi intenzivně a vyostřeně. Pořídil jsem si v antikvariátu mladofrontovní vydání z roku 1966, kdy v jednom svazku vyšel *Cizinec* i *Pád* v překladu Miloslava Žiliny. Camus mě ohromil. *Pád* měl na mě uvažování a pohled na svět asi ještě větší dopad než *Cizinec*, ale *Cizinec* mě nejspíš víc fascinoval, a to, pokud si to ještě dobře vybavuju, zejména jakýmsi odevzdaným fatalismem hrdiny, který jsem spodními proudy své mysli dokázal pochopit, a dokonce ohromeně akceptovat, přestože celý můj dosavadní život byl pravým opakem, totiž nepřestajným bojem s nepřátelským okolím, vzpurnou a vzdorovitou existencí. Nemluvě jaksi o podmanivosti Camusova stylu. Už úvodní kapitola matčina pohřbu mě posadila doprostřed mediteránního bezčasí, které jsem tehdy neznal z vlastní zkušenosti, ale později mnohokrát zakusil a které bylo, tak jak ho Camus podal, uhrančivé.

Obloha se jen třpytila. Vzduch těžkl a horko stoupalo. Než průvod vyrazil, ještě dlouho jsme čekali

před branou, ale ani nevím proč. „Když jde člověk pomalu, lehko si užene úpal. Ale když spěchá a jde rychle, zpotí se a v kostele potom dostane zimnici.“ Měla pravdu. Nebylo východisko.

O šest let později jsem — za velmi specifických okolností — čekal tři dny v malé italské vesnici ve vnitrozemí, než nám opraví auto, horko bylo zdrcující, neměli jsme co dělat, nevěděli jsme, jak dlouho bude oprava trvat, před malým místním obchůdkem polehávali většinu dne potulní psi... a bylo to, jako bych se vrátil do světa, který už v mé hlavě dávno vytvořil právě Camus.

V tom světě není člověk pánem, nevládne sobě ani věcem kolem sebe. Je to svět, kde fatální čin, kterého se dopustíš prakticky bez příčiny, sice nemá žádnou logiku, ale nepřekvapí; naopak, zdá se být něčím přirozeným a málem nevyhnutelným.

*Vlny šuměly ještě lenivěji a ochab-
leji než v poledne. Už dvě hodiny se
den nehnul z místa, už dvě hodiny
kotvil v oceánu rozteklého kovu.
Na obzoru proplul parníček a jeho
černá skvrna sklouzla jen po okraji
mého pohledu, bez pohnutí upře-
ného na Araba.*

Četl jsem Camuse v letech, kdy život, který se odehrával ve čtených knihách, naprosto přirozeně prostupoval reálně žité dny. Byl to (literární) ráj, jehož dveře mi zabouchla opožděně přišedší dospělost.

2 To je právě ten problém, že už mě fantazie, nebo co za nástroj to vlastně je, do té cely nepustí. Myslím, že tenkrát jsem byl Meursault já sám... a význam té knihy pro mě tkví asi právě v tom, kolik otázek jsem si musel položit. Ale ten svět už je pryč. Možná že proplul kdesi po vzdáleném obzoru jako černá skvrna, zatímco jsem měl pohled upřený na tyhle řádky, ale když teď vzhlednu, bude ten obzor prázdný.

Anežka Charvátová

1 Po pravdě řečeno si vůbec nedokážu vybavit, kdy jsem poprvé četla

Cizince. Myslím, že když jsem se učila na přijímací zkoušky na vysokou. Ani si nejsem jistá, jestli jsem ho četla česky, nebo francouzsky. (V té době už jsem francouzsky přelouskala i *Madame Bovary*, takže jazykově by to problém nebyl.) Spíš se přikláním k tomu, že česky. A prvotní dojem je velmi mlhavý, mám za to, že jsem tomu vůbec nerozuměla, ne jazykově, ale nechápala jsem, co tím vším míní. Zjevně jsem na to nebyla dost zralá. Zato si přesně pamatuju, jak jsem četla Camusův *Mor*, francouzsky, stejně jako povídky *Exil a království* a *Mýtus o Sisyfovi*, ze kterého jsem si dělala výpisky a klíčové věty umím dodnes nazpaměť. Cestu ke Camusovi, podobně jako k Célinovi nebo M. Durasové, mi otevřel nový francouzský lektor na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, s nímž jsme četli a analyzovali ukázky způsobem, jaký se tady tehdy vůbec nepěstoval. Teprve tehdy jsem měla pocit, že vím, co mi chce Camus sdělit, a že s ním na rozdíl od Sartrovy prvoplánové ideologičnosti zcela souzním. Je třeba představit si Sisyfa šťastného!

2 Na tuhle otázku nejsem s to odpovět. Nikoho bych před popravou v cele navštívit nechtěla, ta myšlenka se mi přičí, ať už by to měl být Camusův Meursault, nebo Sabatův Juan Pablo Castel. Nevěděla bych, jak se tvářit, o čem mluvit. A už vůbec by mě nenapadlo mořit je vlastními nezodpovězenými otázkami.

Petr Fischer

1 Poprvé jsem *Cizince* četl na gymnáziu a vůbec ničemu jsem nerozuměl, zůstal jen pocit opuštěnosti a nesmyslnosti. Ta kniha mi ale neustále připomíná, že cizí nás činí lidmi, zjinačování to JEST člověk, a zároveň právě toto je největším odcizením od nicotné podstaty všeho. Někde tady mezi těmi extrémy žijeme, existujeme. Ze Sartrovy *Nevolnosti* mi bylo opravdu fyzicky zle, z Camusova *Cizince* jen hluboké smutno...

2 Zeptal bych se ho, zda někdy alespoň na chvíli někoho opravdu miloval... ●



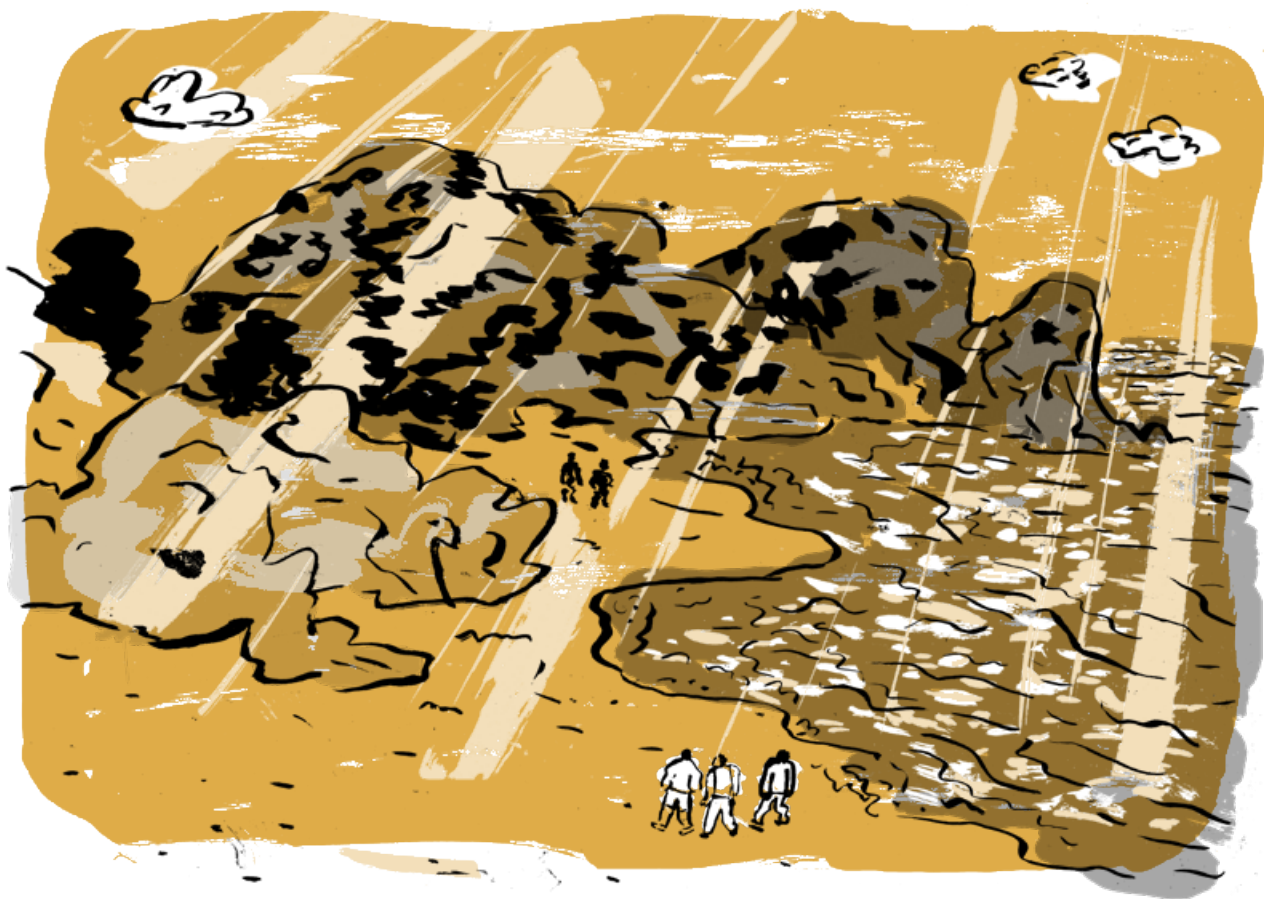
O jevech, soucítění a revoltě

Meursault, Camusův učitel morálky

Tereza Matějčková

Albert Camus si ve svých *Zápisnících* poznamenává, že by stál o to zjistit, jak by asi vypadalo smíření západního hrdiny s indickým mudrcem. Těžko říct, co si Camus představuje pod „indickým mudrcem“. Možná jej inspiroval jeho oblíbenec Friedrich Nietzsche. Ten ve své knize *Lidské, příliš lidské* hovořil o buddhistické odtučňující kúře, o „duchu na dietě“. Co tím míní? Člověk, který by si předsevzal takový půst, by před lidmi skrýval dobré stránky a ukazoval jen to, co je na něm odsouzeníhodné, v žádném případě by nic nepřikrášloval. Proč Camusova Meursaulta jednou nepřečíst z tohoto hlediska?





Není nutné hned předpokládat, že by Meursault o odsouzení usiloval záměrně, spíše lze v jeho počínání spatřovat asketické cvičení vyššího druhu. Krom toho, že cizinec skutečně nic nepřikrášluje, zvláště ne sebe samého, rovněž se zřiká snahy o dodatečné upravování svého prožívání. Jinými slovy, nechce jít v žádných ohledech nad sebe a spíše — až metodologicky — usiluje o pouhý registrující popis a vyjádření toho, co zrovna zakouší, vidí, cítí.

V tom se odkrývá často opomíjená rovina knihy: Camus byl filosof. Přestože jej především současní akademičtí filosofové mezi sebe neberou, já jej jako filosofa, který byl vzdělán ve fenomenologické tradici, budu číst. V čem je Camus fenomenolog? Právě ve svém důrazu na smyslovost, prožívání a zkušenost. Úběžníkem jeho díla je především snaha prohlédnout všechny konstrukce, propadnout jimi do čirého zakoušení. Jinými slovy, chce zůstat věren fenoménu samému a nepromítat do něho ani sebe, ani ideologické a sociální konstrukce, jichž je jako syn své doby nevyhnutelně také součástí.

Ale krom toho, že se chce Camus v nejzazší míře vzít zpět a učinit prostor pro to, aby se mu ukazoval přirozený svět nezatížený osobními a společenskými předsudky, podniká jeden — z fenomenologického hlediska — krok nesamozřejmý. Být věren fenoménu pro Camuse znamená *neklást* kontext a nerozpouštět jej ve vztazích. To zní odvážně, především však nepřesvědčivě. Copak je to možné? Není slunce, které zrovna zakoušíme na vlastní kůži, bytostně vztaženo ke svému horizontu?

Asi ano, ale Camus je i tak přesvědčen, že dostát fenoménům znamená *nepřevádět* je na vztahy, nechat je vyvstat

v jejich svébytnosti. A přesto samozřejmě ví, že člověk sám je vztahem k druhým. Znamená to snad, že je sice vše relativní, ale máme si cvičit jiný pohled na svět? A proč bychom to dělali?

Možná je toto nejzapeklitější i nejfilosofičtější rozměr Camusova díla. Nemíní se vzdát vztahovosti, ale ani vše vysvětlovat poukazem na kontext a celky. Spíše tvrdí, že teprve naučíme-li se vnímat věc v její jednotlivosti, budeme schopni porozumět vztahům a kontextům. Kdo hovoří jen o vztazích, zapomíná, že vztahy se ustavují mezi extrémy, kterým musíme ponechat svébytnost, nechceme-li přijít i o vztahy. Jasně přemýšlení o vztazích a myšlení v kontextech je podmíněno porozuměním jednotlivině jako jednotlivině; je podmíněno zběhlostí v tom, co v souvislosti s Camusovým dílem můžeme nazvat atomismem. Takový atomismus se zračí i v jazyku *Cizince*. Přitom je obtížné si představit něco více vztahového než jazyk.

Camus svou úsečnost křísí uprostřed vztahovosti a nepřímou nás vyzývá, abychom se i my učili vidět jednotlivost jako jednotlivost — ne snad proto, že by cokoli bylo oddělené od jiné jednotliviny, ale že teprve v tomto zaujetí jednotlivinou náležitě chápeme svébytnost i vazby. Tento vhléd je podnětný především s ohledem na míru, v níž je v současných humanitních vědách nadužíván vztah a kontext. Ale toto zaujetí se odráží i ve veřejných debatách, kdy kritice mnohdy nečelíme argumentací, jako spíše poukazem na to, že někdo něco vytrhl z kontextu. To však není žádný přečin — slova mimo kontext také něco dosvědčují a ukazují něco, co bychom možná měli znát i respektovat, chceme-li s nimi smysluplně pracovat v kontextu. Jinými



slovy, to, že všechno souvisí se vším, neznamená, že máme všechno se vším dávat do souvislostí. Camus tak reflektuje běžný sklon ve vnímání i domněnkách, totiž přesahovat jevy, dovozovat horizonty, kontexty a příběhy.

Vzletněji řečeno, Camus chce osvobodit slova, věci, činy, nakonec i lidi z otroctví kontextu. Kdo nerespektuje jejich svébytnost, nemůže dobře mluvit, psát ani jednat. Svěbytnost totiž zakládá možnost vztahu, ale je rovněž hluchotou, absurditou, v níž nezřídka uvážneme. To, že nám druhý ve své svébytnosti klade překážky, a to, že slova nemůžeme, nebo bychom neměli zcela vydat kontextu (natož abychom si takto počínali s argumenty), zakládá jejich svébytnost. A především platí, že na úrovni člověka je tato hluchota nutným rozměrem svobody.

Neproprovokovat chtění

Camus spolu s Nietzschem tvrdí, že by se člověk měl cvičit v tom, aby vydržel své selhání, aniž by je převyprávěl jako skrytý úspěch. Krom toho je dobré učit se nebýt oblíbený a velkoryse to přijmout, projevovat se ve své nemoudrosti, a tím škodit své pýše, vyklidit pole, když se vítězí, stavět se na stranu prohry, přátelství uzavírat zásadně s těmi, kteří jsou hluší vůči našim prosbám. Vědomí, že člověk nemá pravdu, což je výchozí stav, v němž každý většinou prožije svůj život — a není to „chyba“, ale fakt —, bystří mysl a ducha. Je příznačné, že Camus — ctitel spíše obrazů ve slovech než písmen — má za to, že takový postoj nutně nevede k obzvláštnímu intelektuálnímu vhledu, ale prohlubuje vnímavost k textuře světa, především ke schopnosti zachovat věrnost fenoménům a nechat je vyniknout, aby mohly být náležitě viděny.

Než se Meursault dostane ke zmíněnému duchovnímu půstu, vstoupí do jeho života smrt. Smrt knihou hýbe: novela je zarámována úmrtím matky, odsouzením ke smrti syna a bodem obratu je vražda Araba. Camus byl ostatně přesvědčen, že smrt mu dýchá na záda už od mládí. Jako šestnáctiletý se léčil s tuberkulózou, z jejíchž následků se nikdy nevzpamatoval, a celoživotně trpěl krátkodečností. Počítal s tím, že jeho život nebude dlouhý, žil proto v neustálém chvatu tváří v tvář předjímanému konci. Vědomí konečnosti dodávalo Camusovi cit pro tragično. S vědomím smrtelnosti navíc souvisí i Camusův sklon upírat člověku budoucnost a jeho výzvy vydat se dnešku. Sám takové vědomí popisuje jako zdroj přecitlivělosti i bdělosti. Svou nemoc — nemoc vůbec — přibližuje jako „klášter s vlastními pravidly, asketismem, tichem a inspirací“.

Se smrtí se potkáme v první větě románu: „Dnes umřela maminka. Možná taky už včera, zatím to není jasné. Z útulku přišel telegram: ‚Matka zesnula. Pohřeb

zítra. Hlubokou soustrast.‘ Z toho se nic nevyčte.

Asi už včera.“ Po obdržení zprávy se Meursault pohybuje v myšlenkovém i smyslovém oparu — jede do ústavu, v němž matka dožila, stále častěji čelí ostrému slunci, které do něj pere na cestě do kostela, kde se má konat zádušní mše. Meursault popisuje dvě možnosti: „Když jde člověk pomalu, lehko si užene úpal. Ale když pospíchá a jde rychle, zpotí se a v kostele potom dostane zimnici.“

Člověk je v pasti. Ale vědomí, že neexistují únikové cesty, zostřuje vnímání. Z Meursaulta se stává málo-mluvný pozorovatel detailů a právě zde se vyjevuje atomismus Meursaultova pozorování a Camusova jazyka. Protagonista sleduje ženy s „vypouklými břichy“, vrásky starého Salamana a ekzém jeho psa. Majitel svého psa týrá, ale když mu uteče, neví, co si se sebou počít. Meursault nepřekračuje jevy k výpravným celkům ani nemíní překračovat své zkušenosti. Již na počátku novely se Meursault seznamuje s Marií, a ač ji má rád, není schopen jí říct, že ji miluje. S nepochopením se setkává od samého začátku. Je cizincem, který nemíní nic předjímat a žije ze světa, v němž si vystačí. Tato schopnost — mít dost na svém světě —, která jej například vede k tomu, že odmítne nabídku zaměstnání v Paříži, může sama o sobě pobuřovat. Copak nemá být člověk nespokojený a chtít více, než má? Copak se nemá chtít překonávat?

Cizinec cizeluje — z fenomenologického hlediska — schopnost nepřekračovat přítomné jevy, vyžít z toho, co je, a neprovokovat chtění. Pozoruhodné je, že neumí ani lhát — jeho askeze mu podobný luxus ve vztahu ke skutečnosti neumožňuje. I lhaní jde nad fenomény. A i když „jen“ přeháníme, již lžeme; možná je přehánění nejběžnější podoba lži. Říkáme více, než víme, že je pravda. Svou výzvou, abychom nepřekračovali fenomény, Camus usiluje o rozbití běžného vnímání. Ničí horizonty a vazby, aby odkryl fenomény v jejich nahotě. Bez vztahu k okolí by neexistovaly, ale navzdory tomu je neváže žádné pouto, ze kterého by braly smysl. Nějak přece jen ob stojí, i jak samy jsou.

Z vazeb se osvobozují nejen fenomény, ale i Meursault. Oslepen sluncem zastřelí Araba, který jej možná ohrožoval. Pachatel ví, že Bůh jej nepotrestá. Ale že je vše dovoleno, neznamená, že nic není zakázáno, a Meursault proto stane před lidským soudem, kde si vyslechne trest smrti. Odsudek za vraždu by rád přijal, svůj zločin neobhajuje, hlásí se k němu. Jenže muže odsoudí, že neplakal na pohřbu své matky.

Meursaultův atomismus se projevuje i v jeho obhajobě. Nemíní využít advokáta — věc je snadná a chce, aby byl souzen za vraždu, k níž se doznal. Jenže soudce, lékaři i kněží dovozují souvislost vraždy a jeho chování na pohřbu matky. Jestliže se takto lhostejně chová tváří v tvář matčině

Člověk je v pasti.



**Ale vědomí,
že neexistují únikové
cesty, zostřuje vnímání**





smrti, pravděpodobně druhého nezastřelil ze strachu či únavy. Bude za tím více — nejspíše psychopatická mysl.

Přinejmenším zčásti se pachatel stává hrozbou pro společnost, když naplňuje společenský požadavek, který dnes slyšíme častěji než v Camusově době a který vyniká svou spřízněností s prastarou Pindarovou výzvou: „Poznej, kým jsi, a staň se jím.“ Vždyť on žil právě podle tohoto hesla: usiloval o to, být tím, kým je — a ničím více. Podvrtnost opakování norem je ostatně něco, co Camuse fascinuje i na umění: V umění, které je hodno toho jména, máme podle Camuse svět nikoli proměnit, ale co nejvěrněji zopakovat. Tím můžeme o světě říct něco podstatného, ne-li převratného: v opakování se svět stane viditelným a překvapivým, naopak když chceme měnit, nezřídka upadáme do pasti konvenčnosti.

Meursault se nakonec smíří i s popravou, přestože nesouhlasí s obviněním z bezcitnosti. Kvůli svému obvinění si uvědomuje absurditu svého osudu, v němž spatřuje situaci kohokoli jiného. Není nakonec každý odsouzenec na smrt? Meursault se tím stává prototypem člověka. Cizinec je člověkem přítomného světa, je zde doma. Ale že patříme přítomnosti, to rovněž znamená, že máme zvláštní vztah k minulosti. To se vyjevuje právě v případě odsouzence, který o budoucnost zcela přišel. Již má jen minulost, proto se žije z paměti. Smrt neotevřela horizont budoucnosti a předběhu, ale soustřeďuje člověka na přítomnost, která žije z minulosti.

Z minulosti vyzdvihuje Meursault svůj vztah s matkou a poprvé pociťuje záchrnu lásky. Nyní navíc jasně vidí, že pláč si jeho matka nezasluhovala. Vzpomene si, co mu sdělil zaměstnanec ústavu: těsně před smrtí se chtěla znovu provdat. Žila a chtěla žít znovu. Kdyby ji někdo nabídl opakování, cizinec ví, že by kývla.

Meursault necítí jen lásku. Je to paradoxní, ale ve světle své situace zakouší — spolu s láskou — „něžnou netečnost světa“. Netečnost přitom chápeme často jako negativní vlastnost a Camus to vlastně nemá jinak, jen s tím podstatným rozdílem, že negativita je pro něho podmínkou všeho dobrého. Netečnost zde znamená, že nic nevyzdvihujeme, neponižujeme, vše necháváme být, jak je, což znamená, že usilujeme o nehodnocení. Netečnost v cizinci vzbudila něhu pro vše, co — jakkoli malé a nesmyslné či staré nebo silné a v rozpuku — chce žít.

Matka, která se chtěla provdat v „útulku pro přestárlé“, ztělesnila takovou netečnost — vůči tomu, kdy je správné žít a kdy ustupovat. Takto byla plně zajedno s životem, který postrádá jeden správný směr. Věděla o nevinosti bytí, a sama tak ze života odcházela naprosto nevinná. „Právě na sklonku života si připadala oproštěná a připravena začít znovu.“ Vystihla správný vztah k životu: nejen na konci, ale i uprostřed života je třeba přitakat opakování. Na matce proto nebylo nic politováníhodného.

Asketická rovnocennost

„A už řvou: jsem imoralista,“ poznamenává Camus ve svých *Zápisnících*. Diví se? Copak nás nechtěl pohnout k sympatiím k vrahovi? Chtěl, ale navzdory tomu se sám řadí po bok francouzských moralistů, kteří vyzývají k nápravě člověka. Jeho volání po návratu do světské přítomnosti má až náboženský nádech, a jakkoli nechoval sympatie k institucionálnímu náboženství, slova jako milost či věčnost se vyskytují především v jeho osobnějších *Zápisnících* nápadně často. V celém *Mýtu o Sisyfovi* navíc argumentuje proti nihilismu a pro ustavení hodnot. Takové výzvy však



Tereza Matějčková (nar. 1984 v Praze)
 po maturitě na Rakouském gymnáziu v Praze
 studovala obor Humanities and Social
 Sciences na Anglo-American University of
 Prague a později filosofii a religionistiku
 na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Dnes
 na Ústavu filosofie a religionistiky působí
 jako odborná asistentka. Disertaci věnovanou
 Hegelovi vydala pod názvem *Gibt es eine Welt
 in Hegels Phänomenologie des Geistes?* (Mohr
 Siebeck, 2018), v upravené verzi vyšla česky
 pod názvem *Hegelova fenomenologie světa*
 (OIKOYMENH, 2018). Od času studií píše recenze
 pro *Lidové noviny*, publikuje také v revue
Prostor, na serveru Aktuálně.cz a v zahraničních
 odborných časopisech. Přeložila komiks
 Kena Krimsteina *Tři útoky Hanny Arendtové*.
 Je editorkou několika kolektivních
 monografií a autorkou mnoha odborných
 studií v češtině, němčině a angličtině.



vyznívají dutě a navíc: Copak existuje v cizincově světě něco, na čem lze založit hodnoty?

Již jsme se setkali s Camusovou výzvou nepřekračovat okamžik a nedovozovat hodnoty skrze kontext. Porozumění pro smysl fenoménu se vydobývá z obnaženého světa, z téměř metodologické netečnosti, v níž je život psa stejně hodnotný jako manželky, jak poznamenává Meursault těsně před popravou, v pasážích, v nichž dosahuje „nejzazší jasno-zřivosti“. To vyznívá jako snaha o provokaci nebo blouznění odsouzence na smrt. Jenže tato rovnocennost všeho se vším prostupuje celým Camusovým dílem. To není argumentem proti nesmyslnosti, ba hlouposti tohoto vhledu, ale stojí za to se na něj podívat blíže.

Nic nenavědčuje tomu, že by Camus zpochybňoval přirozené nadhodnocování některých vazeb. Ale je otázka, jestli sklon hodnotit výše člověka než zvíře mnohé nezastírá. Zatímco svět omotáváme významy a kontexty, postoj netečnosti či spíše rovnocennosti — Camus užívá slovo *l'indifférence*, tedy bezrozdílnost — spočívá ve snaze přistoupit na to, že vládnoucí hodnotové rámce nejsou jediným možným hlediskem. V Camusově světě totiž žádné nenapadnutelné hledisko neexistuje.

Potom by cizincovo tvrzení tolik nezaráželo. Spolu třeba s britským filosofem Jeremym Benthamem nebo dnes s Peterem Singerem by mohl tvrdit, že na tvorovi nakonec není rozhodující, je-li schopen uměleckého výkonu či racionality, ale cítí-li, zda mu působíme bolest, případně jak velkou. Výmluvná je tato pasáž z Camusova *Člověka revoltujícího*: „Na světě není tolik lásky, aby se jí mohlo plýtvat na cokoli jiného než na člověka. I kdyby to tvrzení bylo pravdivé, jeho propastná beznadějnost by si zasloužila něco více než pohrdání.“ Mimolidská příroda navíc skýtá jedinečnou perspektivu, kterou nám vztah k člověku nenabízí. Tváří v tvář lidskému tvorovi býváme na pozoru,

poměrujeme se, přetlačujeme se nebo hned bojujeme. Příroda se s námi nepoměruje a my se nepoměrujeme s ní. Navádí k jinému pohledu na bytí, včetně toho, že nabízí pojem věčnosti coby koloběhu, věčného opakování. V lese nic nemizí, ale transformuje se. Ostatně už to, že člověk přírodu — na rozdíl od měst — nevytvořil, otevírá nový pohled na to, co je, a vytrhuje nás z moderní představy, že vše je lidským konstruktem. Vůči i nejobyčejnější přírodní scénérii se takové stanovisko jeví směšné.

Camusův postoj až asketické rovnocennosti nás činí citlivými k utrpení nejen druhého člověka, ale každého tvora. Takové utrpení je zkušeností jednotlivce, ale rovněž sdíleným zážitkem. Zakoušíme spojitost mezi životem vlastním a životem druhého, ať už je to člověk, či živočich. Proto cizinec v závěru novely pociťuje zvláštní naladění, které označuje jako „něžnou netečnost“. Znovu zde zaznívá slovo *l'indifférence*, které můžeme přeložit nejen jako netečnost, ale rovněž jako lhostejnost či jako onu výše zmíněnou rovnocennost. Nejedná se proto o otupělost, ale o vědomí vlastní nepodstatnosti. Tato netečnost je úsilím o nevyzdvihování jednoho či druhého jsoucna a právě tento postoj cizince sblíží se vším, co je: „A protože jsem vnímal, jak se mi [svět] podobá, jak se mi bratrsky podobá, já cítil, že jsem býval šťastný, že dosud šťastný jsem.“

Toto paradoxní spojení „lhostejného soucítění“ představuje pojítko mezi *Cizincem* a filosofickým traktátem *Člověk revoltující*. A paradoxy zde nekončí: právě možnost společného citění nás uschopňuje k revoltě, která není v první řadě destruktivní, ale naopak obnovuje řád a vztah k druhému. Podstatou existence není vlastní významnost, ale bezvýznamnost, která nás spojuje s druhými, se světem.

Nejde však jen o vztah k druhému. Již v *Mýtu o Sisypovi* čteme, že vědomí vzniká v okamžiku, kdy povstáváme proti bohům. Totéž zaznívá v *Člověku*



revoltující: „S revoltou přichází na svět vědomí.“ Proč „ne“ ustavuje vědomí? V nějakém ohledu je to — aspoň tak to čtu — nadsázka: Camus patrně nemíní, že člověk, který nikdy nepovstal k revoltě a nestál před výzvou vymanit se ze svého prostředí, z něhož vzešel, není při vědomí. Ale jakkoli mu neupíral vědomí, patrně by je nespojoval s pojmy autenticity či pravdivosti. Sžití s okolím a přítakání jsou neznatelnými projevy vědomí, naopak s „ne“ vstupuje do hry soustředěnější, ba hutnější vědomí, a to již proto, že k „ne“ patří vzepětí, odvaha i risk.

Revolta, jak ji chápe Camus, je vedena vzhledem do společného. Z toho je patrné dvojí: Camus by pravděpodobně řekl, že v každé revoltě musí být přítomno silné vědomí, protože jím se člověk vyvazuje z toho, do čeho byl původně zapojen. Ať už revoltuje z jakýchkoli důvodů, žádá si to nasazení. Ale revolta, o níž hovoří především, je etický pojem. V revoltě seznáváme, že člověku bylo upřeno něco, co mu patří. V tomto smyslu Camus chápe dějinné revolty a revoluce jako pokusy o narovnání vztahů a ustavení spravedlivé míry.

Ale jaká je správná míra a co je onou přirozeností člověka, o níž hovoří? Zdá se, že cizincova „něžná netečnost“ se v *Člověku revoltující* proměňuje v rovnocennost výslovně hodnotovou: lidé si jsou rovni a dluží si stejné zacházení. Revolta vzniká vzhledem do rovnosti, která je na určité rovině i stejností, a v základu revolty tak tkví to, co Camus označuje jako metafyzickou solidaritu. Revoltující se vyznačuje vědomím odpovědnosti za druhého tvora, dokonce za svět vůbec.

V těchto pasážích je Camus dědicem Hegelových úvah o boji pána a raba. Ve *Fenomenologii ducha* využívá pán síly svého raba — nechá jej pracovat a jeho dřinu si přivlastňuje. Jenže rab se odvedenou i odevzdanou prací vzdělává, takže je schopen pouto k pánovi rozbít a přerůst jej. Zatímco Hegel chápal povstání raba proti pánovi jako vítězství práce nad nečinností, Camus není přesvědčen, že proces bude natolik hladký. Nestačí, aby rab pána mírumilovně přesáhl, musí jej *porazit* — a zůstat u toho. Musí zůstat povstalcem proti pánovi, povstalcem, který však nepovstane proti člověku. Jinými slovy, jeho úkolem je povstat ve jménu společného, nikoli rozdílného.

Revolta se od revoluce liší tím, že do pohybu věleňuje zastavení. Je vědomým úsilím a duchovním výkonem, nakolik má v sobě zakotvenou mez a nakolik revoltující ví, že svůj čin nesmí proměnit ve mstu. Nejnaléhavějším posláním revolty je rezignovat na pomstu i (pře)vychovávání pána. V tomto smyslu vytváří hodnoty: revoltující spatřuje důstojnost v sobě i v druhém.

Jako v případě *Cizince* připojuje Camus i v této souvislosti důležité poznámky k časovosti: revoltující nesmí zapomínat, především nesmí ztratit ze zřetele bolest, kterou mu působilo minulé podrobení. Pamatovat si nemá, aby živil svůj resentment, ale aby sám nepodroboval. Kdo necítí bolest svého rabského bytí, stane se znovu pánem. Přestat být rabem proto není schůdná cesta — nakolik jsme někdy raby byli, natolik jimi máme v naší paměti zůstat. Nic se nepřekonává; vše se naopak znovu a znovu vyplavuje. Máme však povinnost usměrňovat, *jak* minulost vyplavujeme. Paměť je zásobárnou lidské

minulosti, ale rovněž potencialit, které vstupují do přítomnosti: „Chce-li člověk být, musí revoltovat, ale jeho revolta nesmí překročit jistou mez, kterou objeví v sobě samé a na níž v tom, co je všem společné, lidé začínají být. Revoltující myšlení se tedy neobejde bez paměti: je to jakési trvalé napětí.“

Zde se rodí solidarita, kterou Camus označuje jako „přirozené společenství“, ale rovněž zde poukazuje k mezím zmíněného soucítění. Vcítění je sice pro morální postoj důležité, ale není bytostné. Soucit je totiž příliš svázaný s vlastním stanoviskem, s ochotou považovat za špatné jen to, co by vadilo mně, co by bolelo mě. Jenže i příkoří nebo urážky, které já snáším, mohou být pro druhého nesnesitelné.

Z revolty se rodí vědomí, jež může vznášet nárok na autenticitu, a spolu s ním vznikají i hodnoty. Stěžejní je schopnost nevztahovat se k druhému mocensky a neeskalovat konflikt do kategorií dobra a zla. Úspěch revolty se měří schopností rozpoznat mez a v okamžiku, kdy je revolta uskutečněna, ustavit možnosti přechodů: mezi pány a raby, mezi dobrem a zlem. Nejde o to, docílit nietzschovské pozice „mimo dobro a zlo“; jako lidé se pohybujeme *mezi* dobrem a zlem.

Aby se myšlenka protáhla

Jak by tedy vypadalo „zkřížení“ západního hrdiny s východním mnichem? Odpovědí je patrně člověk revoltující. Započíná u revolty, ale jeho cílem je neskončit v boji — ne proto, že by byl Camus pacifista, ale proto, že v boji se vyhrává, nebo prohrává. A již to dosvědčuje, že v boji nejde o pravdu. Ta nevíteží, neporáží, není agresivní a rozhodně není vítězoslavná. Žije z přechodů, z naší schopnosti navazovat na sebe navzájem.

Camus tento postoj praktikoval. Jenže lidi, kteří si neumějí vybrat stranu a pohybují se na přechodech, označujeme za oportunisty, zbabělce nebo alibisty. Na Camusovi je však patrné, kolik úsilí, odvahy a pracnosti si taková pozice žádá. Během alžírské války napřel úsilí do spravedlivého zhodnocení pozice kolonialistů na straně jedné a arabské a berberské většiny na straně druhé. Znesvářeným se dokonce nabídl jako prostředník. Jenže jeho nezaújatost, která jej činila nepředvídatelným pro obě strany, působila jako provokace. Nenávist, které Camus musel čelit, svědčí o tom, že pozice v meziprostoru je vším jiným než pohodlností.

Původní „ne“ zakládá vědomí a podněcuje revoltu. Podstatnější je však druhý krok, v němž se „ne“ proměňuje v sílu sebeomezení, a člověk tak dokáže spočinout v meziprostoru „ano a ne“, dokonce vytvářet přechody. Neučinít z myšlenky „opevněný vojenský tábor“ je nejzazším výkonem. Myšlenka máme dovolit, aby se svobodně protáhla — třeba i na nepřátelském území —, bez ohledu na povyk, který tím způsobíme.

**Text je upravenou kapitolou
z chystané knihy *Kdo tu mluvil
o vítězství? Osm cvičení ve filosofické
rezignaci*, která vyjde v nakladatelství
Karolinum na začátku roku 2023.**



O Albertu Camusovi, Alžírsku,
kolonialismu a boji za nezávislost

Bomba bere mámu



Eva Voldřichová Beránková

Camusův *Cizinec* není jediný, kdo letos slaví výročí. Letos uplynulo šedesát let od konce alžírské války za nezávislost. Albert Camus se toho sice nedožil, jako pro rodilého Alžířana a kosmopolitního francouzského intelektuála byl ovšem osud jeho domoviny i její vztah ke koloniální Francii životním tématem i niternou ranou. Jak usmířit nesmiřitelné? „Jsem nemocný Alžírskem, jako jsou jiní nemocní s plícemi,” napsal v jednom dopise z padesátých let.



Mezi francouzskými levicovými intelektuály v období alžírské války Albert Camus vždy představoval jakési umírněné křídlo zastánců „třetí cesty“, která by v konfliktu zohledňovala i práva takzvaných *pieds-noirs*, tedy budoucích francouzských repatriantů ze severní Afriky. Jakožto alžírský Francouz z velmi chudých poměrů si spisovatel vypěstoval silnou empatii pro místní obyvatelstvo. Navzdory svým četným výhradám vůči marxismu už ve dvaadvaceti letech vstoupil do Alžírské komunistické strany, od níž si sliboval zlepšení materiálních i kulturních podmínek v zemi. O dva roky později však byl oficiálně vyloučen pro „trockismus“ v důsledku svých protestů proti změně stranické politiky. PCA se totiž postupně odklonovala od kritiky kolonialismu, a nakonec dokonce udávala francouzskému státu osoby podezřelé ze styku s alžírskými nacionalisty. Veden vlastním „kodexem cti“ se Camus rezolutně postavil za své uvězněné přátele, včetně budoucího významného politika Messalioho Hádže.

V červnu 1939 deník

Republikánský Alžír uveřejnil sérii Camusových reportáží nazvanou „Bída Kabýlie“, v nichž autor podrobně popsal vlny hladomoru sužující tento severoalžírský region s rekordní nezaměstnaností, *de facto* neexistujícím zdravotnictvím, zastaralým školstvím, na charitě založenou sociální politikou, ale zato vykazujícím i na africké poměry neuvěřitelnou míru korupce a krutosti státní správy. Na konci svých článků se Camus nabídl jako jakýsi neoficiální mluvčí této mlčící masy ovládaných obyvatel, jejichž požadavky by mohl tlumočit centrálním úřadům. Paralelně navrhl vlastní plán ekonomického, sociálního a politického rozvoje regionu, v jehož rámci by se Kabýlové aktivně podíleli na místní samosprávě.

„Bída Kabýlie“ je dodnes velmi cenným svědectvím *in situ* o koloniálních poměrech konce třicátých let a zároveň působivou obhajobou důstojnosti domorodé populace, kterou Camus nezištně pronesl ze své pozice humanistického novináře angažujícího se za pravdu

a sociální spravedlnost pro všechny. Zároveň ale tentýž text jasně vymezil mentální a politické hranice, za které spisovatel nikdy v životě nevykročil. Například v části věnované školství Camus popsal nutnost kvalitního společného vzdělávání pro Kabylly i místní Francouze, kterou zdůvodnil čistě koloniálně: „Pokud opravdu chceme asimilaci a to, aby se tento důstojný lid stal francouzským, nesmíme začínat tím, že ho budeme od Francouzů oddělovat. Jestli jsem to dobře pochopil, nic jiného ani nežádá.“ V celé reportáži pak Camus vystupuje jako moderní intelektuál (celoživotně vděčný metropolitnímu centru za své vlastní vzdělání), který sice pociťuje „instinktivní sympatii“ k utiskovanému místnímu obyvatelstvu, ale zároveň zůstává pevně začleněn do francouzského koloniálního „my“. Toto „my“ je v textu, pravda, podrobeno sžíravé kritice a vyzýváno k hluboké proměně uvažování, nicméně v žádném ohledu není zpochybněno *an sich*.

Jeden z nás

Během čtyřicátých a padesátých let se Camus dostal do ideologicky těžko udržitelné pozice. Na jedné straně se po přesídlení do Francie neustále prohlubovalo jeho pouto k rodnému Alžírsku:

Vášnivě jsem miloval tuto zemi, kde jsem se narodil, čerpal jsem z ní vše, čím jsem, a ze svého přátelství jsem nikdy nevylučoval nikoho z těch, kdo tam žijí, ať už patří k jakékoli rase. I když jsem zakusil a sdílel bídy, které v Alžírsku nechybějí, zůstalo pro mne zemi štěstí, energie a tvorby.

Na straně druhé se žádá z forem federativního spojení jeho vlasti s Francií, které by Camus býval preferoval před okamžitou nezávislostí, nejevila jako životaschopná. Spisovatel strávil celé roky pranýřováním útlaču severoafrických muslimů i trpělivým vysvětlováním, že všichni *pieds-noirs* také neodpovídají nacionalistickým karikaturám krvežíznivých vykořisťovatelů. Celý život hledal nějakou kompromisní variantu

mezi nespravedlnostmi koloniálního režimu a nezávislým Alžírskem, které by se podle něho dříve nebo později vydalo cestou náboženského či národoveckého fanatismu. Stále intenzivněji se tudíž cítil v jakémisi mentálním „no man's landu mezi dvěma armádami“, kde mohl jen „kázat uprostřed kulek“.

Dne 22. ledna 1956 Camus v Alžíru vystoupil se svou *Výzvou k civilnímu příměří*, jež už zněla mnohem zoufaleji než kterýkoli z jeho předchozích projevů. V zásadě francouzskou i arabskou stranu jen vyzval k tomu, aby „civilní obyvatelstvo bylo za všech okolností respektováno a chráněno“, ať už bude průběh samotné války jakkoli krutý. Odpovědí mu byl příval kamení na fasádu kulturního střediska a policejní ochrana, pod níž musel opustit zemi. Ještě několik měsíců pak dostával výhrůžky smrti od obou táborů.

Spisovatelovo tvrzení, že „alžírské neštěstí prožíval jako osobní tragédii“, jen potvrzuje poslední veřejný incident, k němuž došlo v říjnu 1957 v souvislosti s udělením Nobelovy ceny za literaturu. Student alžírského původu Said Kessal se Camuse v následné diskusi zeptal, zda je možné považovat národněosvobozenecký boj za spravedlivý, i když při něm dochází k teroristickým útokům na civilní obyvatelstvo. Filozof odpověděl:

Vždycky jsem odsuzoval teror. Stejně musím odsoudit i terorismus, který slepě útočí například v ulicích Alžíru a který jednou může zasáhnout mou matku nebo mou rodinu. Věřím ve spravedlnost, ale svou matku bych bránil více [dříve] než ji.

Většina dobového francouzského tisku odpověď zkreslila na nesmyslný slogan („Mezi spravedlností a svou matkou volím svou matku.“), který pak účelově využívala k autorově dehonestaci.

Zajímavé je, že v Camusově rodném Alžírsku zmínka o matce nevzbudila zvláštní nevoli. Prezident Abdelazíz Buteflika po letech dokonce poznamenal: „Kdokoli z nás by odpověděl stejně. To jen dokazuje, že Camus je jedním z nás.“



Spoluobčan na částečný úvazek

Alžírští intelektuálové se stavěli až překvapivě smířlivě i k celé řadě dalších spisovatelových textů, ať už žurnalistických, nebo otevřeně politických. Naopak silně negativní emoce v nich od počátku budily Camusovy romány *Cizinec* a *Mor* i povídky *Exil a království*, zejména jisté „koloniální podvědomí“, které Maghrebané spolehlivě rozpoznali za těmito fikčními světy. Termín pochází z mnohem pozdější sbírky esejů *Kultura a imperialismus* (1993) Edwarda W. Saida, v níž americko-palestinský průkopník postkoloniálního myšlení velmi přesvědčivě ukázal, do jaké míry Camus ignoruje alžírskou historii,

zatímco francouzskou koloniální přítomnost vnímá jako něco přirozeného a evidentního. Said si také všiml existenciálně-morálního ladění spisovatelových textů, které byly evropskými čtenáři interpretovány jako „univerzální podobenství o lidském osudu“. Jejich africký kontext se nejen časem stíral, ale od samého počátku vlastně působil tak trochu „náhodně“ a dekorativně. Koneckonců už v padesátých letech Camusovi jeho alžírský přítel Mulúd Feraún vyčítal, že „mezi protagonisty jeho románů není jediný domorodec a Oran je v jeho očích jen banální francouzskou prefekturou“.

Jedním z dalších Saidem načrtnutých argumentů, jenž se u alžírských intelektuálů objevoval už od šedesátých let a který úplně nevymizel ani

v dnešní době, bylo rovněž takzvané „symbolické vymazání oběti“, tedy fakt, že onen Arab, kterého Meursault zastřelil na pláži, „neměl jméno, identitu ani žádná práva“. Sklony směřovat Camuse s „chladnokrevným vrahem“ Meursaultem, a obviňovat tak spisovatele z latentního rasismu, se objevily u celé řady dobových komentátorů typu Maleka Haddada, Ahmeda Taleba Ibrahimího nebo Kateba Yacina. Posledně jmenovaný výmluvně shrnul své pocity v následujícím povzdechu:

To už mám opravdu raději někoho jako Faulknera, který je občas pěkně rasistický, ale z jehož hrdinů je jeden Černoch, než Camuse, který se sice navenek hlásí



k antikolonialismu, ale ve svém dile Alžírany úplně přehlíží a celou zemi redukuje na Tipazu — tedy jen krajinu.

Polemický osten se částečně otupil až po roce 2000, kdy nová generace spisovatelů — silně poznamenaná občanskou válkou a islámským terorismem — znovuobjevila Camuse jakožto „našeho jediného nositele Nobelovy ceny za literaturu“.

Mohammed Moulessehoul, tvořící pod pseudonymem Yasmina Khadra, dnes přiznává, že „četl *Cizince* ve čtrnácti letech a právě tento román v něm vyvolal chuť psát francouzsky“. Maïssa Beyová zase tvrdí, že „nikdo neumí tak psát o Alžírsku jako Camus“, a lituje, že v zemi neexistuje jediná ulice, náměstí či škola nazvaná po tomto slavném rodákovi. Boualem Sansal zase poznamenává: „Po patnácti letech terorismu se Alžířané dokonale vcítili do Camuse, který se obával, že by mu bomba mohla vzít mámu. [...] Právě tyto obecně lidské pocity by se dnes mohly stát mostem mezi oběma kulturami.“ Ke spisovatelům usilujícím o nějakou formu Camusovy rehabilitace patří i Hamid Grine, Salah Guemriche nebo Malek Chebel.

Zhruba od roku 2005 se začala postupně probouzet i část alžírského univerzitního světa a organizovat mezinárodní konference, workshopy nebo doktorské školy věnované Camusovu dílu. Téhož roku nechali nadšení oranští ochotníci přeložit *Cizince* do arabštiny a zinscenovali ho jako divadelní hru. Nicméně ideologická opozice mezi akademiky, novináři a vydavateli se mezitím rovněž zmobilizovala: Když měla v roce 2010 projet osmi alžírskými městy „kulturní karavana Alberta Camuse“ s desítkami přednášek, besed, veřejných čtení a promítaných filmů, odpůrci zveřejnili manifest zvaný „Poplach antikolonizačně smýšlejících občanů“ a úředně si vynutili okamžité zrušení akce.

Ani dvaasedesát let po své smrti tedy Camus zcela nevyšel z „alžírského očiště“, jak poznamenávají místní novináři, a většina maghrebských intelektuálů dodnes dává přednost jeho ideologickému rivalovi Jeanu-Paulu Sartrovi. Sociolog

Abdelkader Djeghloul situaci trefně shrnul, když Camuse označil za „zne-pokojivého spoluobčana na částečný úvazek“.

Kolega z oboru

Na druhé straně je třeba dodat, že v tomtéž Alžírsku za několik posledních desetiletí vznikla specifická vrstva významných frankofonních spisovatelů obracejících se k mezinárodnímu publiku a intertextuálně navazujících na Camusovo dílo.

Už v roce 1995 Assia Djebarová vydala svou *Bílou barvu Alžírska*, vyprávění inspirované četnými tragickými úmrtími přátel v období boje za nezávislost. Camus v něm promlouvá jakožto představitel „starého Alžírska“, jež vyvolává zároveň odpor i nostalgii. O třináct let později Yasmina Khadra pokračoval v dialogu s Camusem prostřednictvím svého románu *Za co den vděčí noci*, v němž propracoval celý systém intertextových odkazů, a umožnil tak dvojí čtení svého díla: jako autofikčního příběhu o konci koloniálního období i jako variace na stěžejní témata Camusova *Cizince*.

Vůbec nejslavnější poctou a zároveň polemikou s tímto románem se však stal až *Meursault, přešetření* (2013) oranského novináře a spisovatele Kámela Daúda: V přítomí baru sedí starý muž jménem Hárún a před anonymním posluchačem (připomínajícím jiný Camusův román *Pád*) rekapituluje svůj život poznamenaný vraždou staršího bratra Músy, k níž došlo na liduprázdné pláži v létě roku 1942. Ve slavné knize, kterou „pachatel“ činu později vydal, se namísto konkrétního jména oběti pětadvacetkrát opakovalo slovo „Arab“: „On [Músa] je přece druhou nejdůležitější postavou, ale nemá jméno ani tvář ani slova. Chápete to někdo?“

Celý Daúdův román funguje jako poměrně sofistikovaná hra zrcadel odrážejících analogie s Meursaultovým osudem, jakož i polemiku s Camusovým pohledem na Alžírsko. Od první věty („Dnes je máma ještě živá.“), převracějící slavný začátek *Cizince* („Dnes umřela maminka.“), se odvíjí příběh mladého muže majícího problematický vztah s matkou i rodnou zemí, který končí

velmi obdobně tomu Meursaultovu: absurdní vraždou (tentokrát Francouze), kterou si dobové Alžírsko vyloží po svém. Znalci Camusova díla si tak mohou vychutnat jakousi novou, „noční“ a postkoloniální, verzi prosluněného *Cizince*, která zohledňuje veškeré Saidovy kritické připomínky a zároveň se nebojí postmoderních experimentů s intertextualitou.

Je třeba říct, že Daúdův román, stejně jako díla Assiy Djebarové nebo Yasminy Khadry už se dávno vymykají nějaké rozhořčené reakci uražených a ponížených. Na rozdíl od části alžírské politické scény i veřejnosti se tito moderní severoafričtí romanopisci dokázali úspěšně odpoutat od národněosvobozeneckých i axiologických argumentů, takže v Camusovi vidí spíše „staršího kolegu z oboru“, kterého si váží, ale nezdráhají se s ním polemizovat. Sám Camus si něco takového patrně nepředstavoval, nicméně — spíše než v samotné Francii — dnes bude mít podle všeho čtenější „nástupce“ na africkém kontinentu.

S tím, jak se v čase vzdalují šedesátá léta a dekolonizační války s nimi spojené, dá se očekávat, že „zrádce“ Camus, který kdysi nesouhlasil s alžírskou nezávislostí, bude v myšlení stále většího počtu severoafričtích intelektuálů nahrazen Camusem existenciálním, tedy jednotlivcem odmítajícím náboženský i politický fanatismus davů a kladoucím si nejružnější znepokojivé otázky ohledně absurdity lidského údělu. Alžírské interpretace se tak možná částečně přiblíží oněm „univerzálním“, které Said tvrdě kritizoval, nicméně dá se očekávat, že si přece jen uchovají jistou osobitost. Koneckonců dramatické osudy a filozofické postoje významných alžírských romanopisců současnosti, kteří neustále bolestně váhají mezi Afrikou a Evropou, se těm Camusovým podobají mnohem více než životy jeho pařížských současníků. Jak poznamenává Kámel Daúd: „V Alžírsku jsme všichni měli na výběr mezi islámem a Frontou národního osvobození. Jen díky Camusovi jsem si dokázal představit a prosadit svou vlastní svobodu.“

Autorka je romanistka.



Martina Janošová, z cyklu skácelovských ilustrací, 2012—2017



Ameny

Duby se kroutí
Jen křížky
se mladistvě tyčí
nad svými
kamennými kořeny
Bez kořenů

Poztrácení sousedé

Hnán bodavými nickami
Na koníčka nesu
paňácu v pruhovaném triku
Rozdává židovské klobouky,
které jsem zapomněl
smeknout

Aniž básník

Básník spěchá
aniž jde
Předkloněn srdcem
z vertikály
o kterou se pokouší
zed'
která znova
a znova
roste za patami slz

A poezie

Plní se
harmonogramy
zabíjení lidí
A poezie?
Pořád ohledává
život
v bezduchých tělech
Žhavým prstem
Co nejhlouběji
Chce zastavit
krvácení posledních
vteřin

Kladivo na řeholnice

Kryštof Eder



Kateřina Tučková
Bílá Voda
Host, Brno 2022
688 stran

Po *Žitkovských bohyních*, bestselleru, který v české literatuře dlouho neměl obdoby, bylo jasné, že v podstatě každý další román Kateřiny Tučkové bude svým způsobem událostí. Málokdo však předpokládal, že na něj budeme čekat celou dekádu. Zvlášť když z autorčiných rozhovorů bylo možné už před několika lety usuzovat, že se *Bílá Voda*, jak se novinka jmenuje, objeví v příštím, nejpozději v přespříštím edičním plánu nakladatelství Host, kde knihy této autorky vycházejí.

Objevila se až v tom na letošní jaro. A vedle desetileté proluky, která ji dělí od předchozího autorčina románu, přichází ke čtenáři s dalšími průvodními rysy, jež takřka křičí, že před sebou máme knihu, která v mnoha ohledech zcela vyčnívá z běžné tuzemské prozaické produkce. Náklad sto dvacet pět tisíc kusů, téměř sedm stovek stran, několikrát přepisování rukopisu. U vědomí všech těchto okolností se člověku automaticky dere na mysl fádňá otázka,

zda román dostojí věhlasu, který jej předchází. Pročítání *Bílé Vody* však podněcuje i jinou, pro pozorovatele tuzemské prozaické produkce možná zajímavější otázku.

Jak dnes vypadá bestseller?

Čtenářské přijetí *Žitkovských bohyní* bylo nadšené, to kritické však bylo rozporuplné. Vedle mnoha pochvalných recenzí se vyskytly i dost ostré odsudky autorčina opusu. Pavel Janoušek například ve *Tvaru* napsal, že „Kateřina Tučková má blíže k novináře než ke spisovatelce. Literaturu totiž nechápe jako příležitost k sebepoznání a sebevyslovení, ale jako produkci úspěšných textů“. A Petr A. Bílek dokonce tvrdil, že mají-li být *Žitkovské bohyně* Knihou roku, „pak ať jsou vskutku knihy zdaněny stejnou sazbou jako parfémy a psí granule“. Mezi podobně vyrocenými tvrzeními z jedné i z druhé strany spíše zanikaly hlasy těch kritiků, kteří viděli v románu Kateřiny Tučkové „velmi dobrý standard současné české prózy“; přeloženo do dikce následujících let: cosi jako „kvalitní mainstream“.

O tom, že jsou prózy Kateřiny Tučkové mainstreamové, asi není třeba polemizovat. Otazník se vznáší spíše nad adjektivem „kvalitní“. Před deseti lety by se proti němu mnozí kritici patrně halasně ohrazovali. Po deseti letech takové označení působí o poznání přílehavěji. V době, kdy bestsellerovým žebříčkům dominují předžvýkané příběhy Aleny Mornštajnové, odehrávající se v papundeklových kulisách minulého režimu, kdy na sociálních sítích krácejí schematické *Vrány* Petry Dvořákové, kdy se uživatelé čtenářského serveru Databáze knih.cz rozplývají nad *Soběstačným* Zuzany Dostálové, jehož stylistická úroveň vytváří dojem, že se jedná o příliš dlouhou slohovou

práci na téma *misery porn* náctiletého chlapce — v takové společnosti je *Bílá Voda* nečekaně osvěžující svou zručností i píli, již spisovatelka musela k dokončení románu vynaložit.

Kateřině Tučkové — ať si o jejích knihách myslíme cokoli — totiž nelze upřít jedno: nepíše na volnoběh; nepíše, pokud nemá téma. Téma neotřelé, takové, které je pro ni evidentně něčím naléhavé, kvůli němuž je ochotna strávit stovky hodin rešeršemi. V případě aktuálního románu se Kateřina Tučková zaměřila na internační klášter Bílá Voda, ležící v česko-polském pohraničí; na osudy tamních řeholnic, jež byly do kláštera svezeny v padesátých letech v rámci takzvané Akce Ř a poté perzekvovány nejen komunistickým režimem — i po pádu železné opony se musely vyrovnávat s nevraživostí místních a snášet ústrky od těch, kteří se zvládli obratně překabátit.

Kompozičně se *Bílá Voda* podobá *Žitkovským bohyním* jako vejce vejci. Opět zde narazíme na propady z románové současnosti, tedy z roku 2007 a 2008, do minulosti. A opět se tak děje prostřednictvím mnoha fiktivních dokumentů. Mezi nimi zaujímá výsadní postavení deník matky představené jménem Tobie, který nalezneme a posléze pročítá protagonistka přítomné linie vyprávění, čtyřicátnice Lena, když se po neúspěšném pokusu o sebevraždu přesune „na zotavenou“ právě do bělovodského kláštera. Protože je netečná, straní se ostatních řeholnic, ale něco by v klášteře dělat měla, dostane na starost přerovnat haldu písemností, jímž dosud vládne všehovšudy chaos. Vedle Tobiina deníku tak získá přístup k všelijakým dopisům, novinovým článkům, estébáckým protokolům a tak dále a tak podobně.

Právě na těchto dokumentech se projevuje prozaická zručnost

Kateřiny Tučkové. Autorka sice není bůhvíjak obratná stylistka — nikdy jí nebyla —, napodobování dobových materiálů však působí vcelku autenticky, a to i přesto, že zde narazíme na tak rozličné dokumenty, jako jsou dopisy, jež si zasílají církevní hodnostáři, výňatky z tisku, objektové svazky, situační zprávy či třeba rezignační dopis církevní tajemnice psaný slovensky. To vše je v románu přesvědčivé, dobovou hantýrku si spisovatelka osvojila bravurně. Bohužel to však není moc zábavné. Jak se člověk prokousává dalšími a dalšími materiály, klade si otázku, proč se vlastně Kateřina Tučková uchýlila k metodě, jež jí byla jednak často vyčítána v případě *Žitkovských bohyní*, jednak se už tou dobou jevila v české próze jako poněkud přežitá. Navíc autorka jako by v novém románu zcela ztratila míru; obsáhlé dobové materiály zde působí jako spolehlivé retardéry jakéhokoli napětí — a je jich po knize rozeseťo přehršel.

Uspokojivá však není ani druhá vyprávěcí linie. Když Tučková vypráví o Leně — vyléčené alkoholičce, která se drží od lahve dál, zato zobe žluté pilulky, pod rolákem skrývá rozřezaná zápěstí a snaží se vytěsnit vzpomínky na jakousi osudnou noc —, příběh často působí toporně, jako ždímání citů. To se vztahuje i na další „obyčejné“ vyprávěné kapitoly, které jsou nazvané „Evangelium podle...“ (Bohdanky/Paulity/Jana). V nich se seznamujeme s osudy některých postav tak či onak spojených s internačním klášterem *Bílá Voda*. V těchto kapitolách Tučková vrší snad všechny představitelné toposy emočně našponovaných příběhů, od narkomanie přes nelidské zacházení ve vězení až po sexuální zneužívání, zrahy a ústrky od těch nejbližších.

Pojďme o tom diskutovat

Kateřina Tučková přibližuje církevní poměry v socialistickém Československu, kdy se většina oficiálních hodnostářů více než o duchovní statky starala o ty světské. Při vykreslování všelijakých církevních pohlavárů, kteří jsou slizcí každým coulem, hledala spisovatelka inspiraci u skutečných osob, z nichž některé se

Kompozičně se *Bílá Voda* podobá Žitkovským bohyním jako vejce vejci

dostaly do románu pod změněnými či zašifrovanými jmény.

V *Bílé Vodě* nicméně narazíme i na nezašifrovaná jména či realie, jako jsou třeba komunisty iniciované sdružení duchovních Pacem in terris, struktura podzemní církve, papež Jan Pavel II. či Vilemína, abatyše a možná i sestra Anežky České, jež ve třináctém století usilovala o otevření vyšších pater církve ženám. Nerovné postavení žen v církvi a nejen v ní lze označit za ústřední téma románu — či možná jedno z ústředních, ale rozhodně to, o němž se bude nejvíc psát a mluvit. I v případě tohoto tématu se Tučková inspirovala u skutečně žijící osoby, konkrétně u Ludmily Javorové, která byla v roce 1970 vysvěcena biskupem Felixem Mariou Davidkem a v níž můžeme vidět jakýsi částečný předobraz románové sestry Evaristy.

Díky akcentaci ženské emancipace v církevních strukturách má *Bílá Voda* ambice rozhybat společenskou diskusi. Či je alespoň možné, že se něco takového stane. Protože, ruku na srdce a nic ve zlém, takový Stanislav Biler by mohl získat se svým angažovaným „cli-fi“ románem Magnesii Literu třeba desetkrát, přesto bude mít stále násobně menší šanci, že vyvolá širší odezvu, než Kateřina Tučková, na jejímž románu si literární kritika dost možná smlsne.

Z tohoto úhlu pohledu se nicméně román jeví jen jako rozvinutí toho, co autorka popisuje v četných rozhovorech, jež byly otištěny ještě předtím, než kniha vyšla. Už v nich totiž odhalila, čím se v knize zabývá a co si o tom zhruba myslí. Hodnotově je v *Bílé Vodě* vše celkem jasně vykolikované. Sestra Evarista je vzor morální ctnosti, a dokonce i v bývalé alkoholičce Leně čtenář po chvíli vytuší spíš obět okolností než jízlivou vyvrhelku. Román tak může místy působit jako beletrizované

heslo na Wikipedii. A to pořádně rozsáhlé — jak na valící se sněhovou kouli se na příběh lepí další a další fakta, další a další události, přičemž je vcelku jasné, v jakých mantinelech se vyprávění bude ubírat. A tím se dostávám k poslední otázce.

Proč je to tak tlustý?

V době tweetů a obecně rychlých, jednoduchých sdělení je od Kateřiny Tučkové vcelku odvážné přijít s románem, který si mnoho lidí ani nebude moct vzít do vlaku, pokud budou chtít mít v batohu místo na svačinu. A jsou myslím obecně vzato dva případy, kdy svého rozhodnutí číst objemnou knihu nebudou po uplynutí několika týdnů litovat. Za prvé, když se s přibývajícemi stranami noříme do tématu čím dál hlouběji a postupně přicházíme na věci, které by nás na začátku (či před stovkou stran) nenapadly. Za druhé, když je příběh či styl románu natolik strhující, že prostě nemůžeme přestat číst a na konci spíš litujeme, že kniha neměla ještě o pár desítek stran víc.

Ani jeden případ však u *Bílé Vody* neplatí. Příběh ztrácí dynamiku kvůli nesčetným odbočkám a jeho vývoj kopíruje dobře známá historická fakta — cosi jako poselství knihy, o němž jsem psal výše, je tak s přibývajícemi stranami zbytečně nastavováno. Hrozí proto, že když se dílky této opulentní románové skládačky začnou spojovat, čtenář už bude jen dýchavičně projíždět očima řádky, aniž by jej vyprávění vedlo k nějakému hlubšímu promýšlení, ba co hůř — zájmu.

**Autor je literární kritik
a nakladatelský redaktor.**



Obdivuhodné gesto, nebo dobrý román?

Ondřej Nezbeda (ed.) — Klára Fleyberková — Kryštof Eder — Petr Fischer — Josef Chuchma

***Bílá Voda* Kateřiny Tučkové je příběhem několikerého útlaku. V základní vrstvě jde o brutální likvidaci ženských řeholních řádů komunisty. V těch dalších ale také o útlak žen uvnitř katolické církve, která jim bránila v přístupu ke svěcení a větší účasti na náboženském životě i v tu nejtěžší historickou chvíli. A brání jim v tom dosud, což je jistě důležité společenské téma. Jak se ale autorce podařilo zpracovat jej literárně?**

Na úvod taková hra — před pár týdny se rozdaly ceny Magnesia Litera. Zařadili byste román *Bílá Voda* Kateřiny Tučkové do nominací?

KE: Nezařadil, ačkoli by to bylo zajímavé zakrytí příkopu, přes který se mainstreamová díla do literárních cen moc nepouštějí.

KF: Nezařadila, protože bych i v mainstreamové literatuře našla knihy, které lépe drží pohromadě.

PF: Já strašně nemám rád rozdělování na mainstream a jiné druhy literatury. Buď mě ta kniha osloví, nebo ne. Takže aby tu bylo nějaké napětí, určitě bych ji do nominací vybral. Rozhodně do těch letošních.

JCH: Souhlasím s Petrem Fischerem, že kdybych měl *Bílou Vodu* přirovnat k některým letos nominovaným titulům, tak vzdor všem výhradám, které tu jistě padnou, bych tam tu knihu zařadil.

Za kterou konkrétní nominovanou knihu byste ji například vyměnil, Josefe?

JCH: Třeba za povídkovou knihu Ireny Douskové. A román Kateřiny Rudčenkové.

Položil jsem tu otázku i proto, že kritika Kateřinu Tučkovou k mainstreamu často řadí. A také z toho důvodu, že si s těmi takzvaně mainstreamovými tituly nevíme rady. Jak se k té knize stavět, z jakých pozic ji hodnotit?

KE: Já bych navázal na Petra Fischera — pro mě také není důležité, jestli je kniha mainstreamová, nebo ne. Navíc Kateřina Tučková se při srovnání s jinými mainstreamovými autory ukazuje jako přece jenom v leccem odlišný autorský typ. Už třeba jen rozsahem svých titulů. Bral bych tedy tu knihu jako takovou a bavil se o tom, jak je udělaná. A pak se třeba můžeme dostat i ke srovnání s jinými autorkami — třeba Alenu Mornštajnovou nebo Petru Dvořákovou. Kateřina Tučková jako autorka o dost převyšuje. Stotisícový náklad tu má možná ještě Patrik Hartl, ale to je úplně jiná kategorie.

Kateřina Tučková mě překvapila rozsahem, ale jinak v podstatě ničím

Kryštof Eder
kritik a nakladatelský redaktor



JCH: Myslím, že bychom se v následujících minutách měli pojmu mainstream vyvarovat. Říká někdo o knize Pavla Klusáka *Gott. Československý příběh*, která se stala v Magnesii Liteře Knihou roku, že je to mainstream? Přitom *Bílá Voda* Kateřiny Tučkové je mnohem náročnější na četbu, vstřebání, dokonce i rozhled a vhled do moderních československých dějin. Poprvé slyším, že *Bílá Voda* vychází ve statisícovém nákladu. To bude muset být sakra velké PR, protože koho v této sekularizované zemi zajímají řeholnické řády?

PF: Mě zase zaráží, že se k té knize dostáváme takovou oklikou, snažíme se ji umístit na trhu, vymezit ji žánrově. Jako bychom se báli skočit do ní rovnou. Možná je to tím, že ať už si myslíme o psaní Kateřiny Tučkové cokoli, máme úctu k tomu, že její knihy oslovují tolik čtenářů. Nebo se i bojíme svého čtenářského zážitku, možná se před sebou trochu stydíme. Takže já to prolomím...

JCH: Já se tady názorově klidně „svléknu“.

KF: Naopak se všichni těšíme, až se do té knihy skutečně pustíme.

PF: Takže — já jsem po vydání *Žitkovských bohyní* do toho kraje jel a několik dní jsem tam pobyl. Upřímně — knihu jsem nedočel, ale teprve tam jsem pochopil, jak Kateřina Tučková s tím místem, mýtem a lidmi pracuje. Ona se snaží proniknout do toho genia loci ve všech časových, dějinných, výkladových i osobnostních vrstvách a v tom je její práce úplně jiná než práce mainstreamových spisovatelů. A v *Bílé Vodě* je to ještě explicitnější než v předchozích knihách. Je to úplně jiný druh literatury, skoro až na pomezí románu a výkladové publicistiky. Proto možná používáme slova jako mainstream, čímž se snažíme říct, že se tam míchají roviny, které se běžně nemíchají. Ale tohoto základního gesta si cením nejvíc — jak si autorka to místo a děje přivlastňuje a jak proniká do různých vrstev dějin a prožívání, které je s tím spojené. A klidně se pak můžeme bavit o strukturaci, jaký to má rytmus, když mezi těmi různými polohami a perspektivami přepíná. V této mnohovrstevnatosti je ale *Bílá Voda* její nejlepší kniha.

KF: Když se naposledy otru o slovo mainstream, tak bych ho v souvislosti s Kateřinou Tučkovou použila proto, že její kniha jde po srsti. Nenechává mi prostor si něco domýšlet nebo nad něčím tápat. Vždycky když si myslím, že to bude nějak takhle, velmi záhy zjistím, že ano, že jsem se nemýlila, a ještě několikrát to dostanu potvrzeno a shrnuto. Zkrátka se vzápětí dozvím, co jsem si měla myslet. Nedává mi prostor pro vlastní interpretaci, pro vlastní hledání.

Dobře, odložme mainstream.

Překvapila vás Kateřina Tučková? *Bílou Vodu* vydala deset let po vydání svého posledního románu. S čím jste do té knihy vstupovali?

KE: Mě překvapila rozsahem, ale jinak v podstatě ničím. Najdeme tam téměř stejné postupy jako u *Žitkovských bohyní*, o čemž už jsem psal v kritice. Tady jen doplním, že než jsem tu knihu otevřel, přečetl jsem si několik rozhovorů s autorkou, ze kterých



jsem si vyvodil, jak ten román asi bude vypadat, a pak si to jen potvrdil. Takže to byla taková potvrzující četba, na mě dost dlouhá.

PF: Mě překvapilo, že to dokáže ve všech těch osobních, časových i žánrových rovinách udržet. Prvních sto stránek jsem si říkal, že tu mnohost nepůjde propojit, že to nebude držet pohromadě. A pak jsem byl najednou o sto stránek dál a všechno do sebe zapadlo, získával jsem pocit tvaru, který se dál a dál opracovává. A pak mě Kateřina Tučková překvapila tím tématem. Připomněla mi, že podzemní církev tvořila spousta žen, jejichž osudy a zkušenosti jsou komplikované jinou, biologickou zkušeností, než je ta mužská. Cením si na té knize, že vrací do společenské diskuse tuto vrstvu, na kterou se zapomíná nejen ve společnosti, ale i v církvi.

KF: Můj čtenářský zážitek byl naprosto jiný. Samozřejmě respektuju autorskou svobodu zvolit si tak rozlehlou plochu, ale zároveň se nebojím respektovat čtenářskou svobodu a říct, že by mi vůbec nevadilo, kdyby ta kniha byla o třetinu kratší, a dokonce bych i věděla, kde bych si to pro sebe zkrátila. Zatímco vám se to, Petře, postupně složilo k sobě, pro mě byl rytmus jednotlivých perspektiv tak roztržštěný, že jsem se na něj nedokázala naladit. Musela jsem neustále přepínat, což mi nedávalo možnost se s některou z těch postav ztotožnit. Je to dané i tím, že jsou všechny vrstvy psané velmi podobným jazykem. Lena, jejíž příběh propojuje všechny roviny perspektivou z roku 2007, mluví obdobně jako řádová sestra Tobie ve svém deníku z padesátých let. A nijak výrazně se od nich neliší ani úřední záznamy StB. O jedinou výjimku se Kateřina Tučková pokusila v pasáži vyprávěné perspektivou Jana, člověka, který se v tu chvíli ocitne ve vězení, protože kradl, je závislý na drogách — tam přepnula do hovorového jazyka. Kdyby se ho pokusila použít ve více perspektivách a důsledněji, působily by jednotlivé polohy autentičtěji. Mně se zkrátka nepodařilo tomu textu uvěřit.

Rytmus jednotlivých perspektiv je tak roztržštěný, že jsem se na něj nedokázala naladit

Klára Fleyberková
slovesná dramaturgyně
stanice Vltava



Josefe, myslíte, že se autorce podařilo zachytit mnohost té perspektivy, nebo se chýtila do pastí, kdy ten text kvůli mnoha časovým rovinám a osobním perspektivám ztrácí plynulost a brání čtenáři se na knihu napojit?

JCH: Když se podělím o svůj čtenářský zážitek, snad odpovím na tu otázku nepřímou. Já jsem se během četby ptal na tohle: Potřebuju tam současný příběh Leny? A vlastně všechny ty parafráze dobových dokumentů? Nakolik potřebuju tuhle stylizaci? Dohledával jsem si jednotlivé reálie a říkal si: Hm, to je zajímavější, než je to v knize podané. V tom románu si nejsou formálně podobné jen postavy, jak o tom mluvila Klára, ale i dokumenty, které jsou vysmahnuty podle jednohoustru. Ve všech dokumentech se používá téměř týž korektní jazyk, týž způsob psaní jmen — nejprve příjmení, pak křestní jméno —, všechny mají jednotnou štábní kulturu. Takže když to řeknu jednoduše, mně vadil způsob takovéto fabulace. Nebo ještě jinak: na mě je v té knize fabulace

příliš. A ještě jedna podstatná věc, která souvisí s tím přebytkem fabulace — řeholní řád, o který v *Bílé Vodě* jde, je taky vymyšlený. Podobně je to třeba i s démonickou rodinou kolaboranta — velký otec kolaborant, který se stane arcibiskupem, má syny, kteří rozšiřují kolaborantské zlo do barvotiskového obrázku. Úmyslně to zde vyhrocuju, ale v tomhle je podle mě ta potíž.

KF: I já jsem měla pocit, že jsou ty zápletky občas směšné. Autorka se pokusila dostat do té knihy strašně moc témat. I proto jsou načrtnuta velmi schematically. Někdo tam má drogovou minulost, někdo měl sex s farářem, někdo se pokusil o sebevraždu, jsou tam ženy, které potratily, jsou tam ženy, které nemohly otěhotnět nebo naopak o dítě přišly... Kolem hlavního děje se toho vrší tolik, až sílí nepravděpodobnost, že se všechno tohle mohlo udát na jedné hromadě. Nemůžu spoilovat, ale graduje to ve chvíli, kdy se tam vyjeví příbuzenský vztah dvou postav. V ten moment jsem si říkala, že je to už opravdu směšné a že to nepotřebuju. A je to škoda — práce je za tou knihou obrovská, ale to podstatné je zbytečně zanesené těmito vrstvami.

JCH: Rád bych dodal ještě jednu věc. Věřte nebo nevěřte, já jsem na základě knihy o žitkovských bohyních do toho kraje také jel, tu knihu jsem — na rozdíl od kolegy Fischera — dočetl, dokonce jsem pořídil na jednom z tamních míst fotografii z místa do-ličného a poslal ji autorce. A musím říct, že *Žitkovské bohyně* mě jako kniha sice oslovily víc, ale do Bílé Vody se také chystám...

PF: ...třeba se ty preference ještě můžou změnit.

JCH: Myslím, že se nezmění. Zdá se mi, že toho Kateřina Tučková na Bílou Vodu jako místo naložila až příliš. *Žitkovské bohyně* se totiž odehrávaly v otevřené krajině, v kopcích, už proto, že Žitková je rozlehlá obec. Z nové knihy mám pocit, jako by autorka vzala nějaký mimořádně výkonný kompresor a všechno



to dějinné natlačila do jednoho nevelkého místa včetně toho, že nad Bílou Vodou přemístila kopec Mariahilf, který se nachází o padesát kilometrů dál.

Snad se nebudeme pohybovat ode zdi ke zdi, ale na začátku jste dva z vás řekli, že byste Bílou Vodou nominovali na Magnesii Literu. Teď jste však zmínili poměrně zásadní výhrady. Obrátme to: Za co konkrétně byste tu knihu nominovali?

PF: Já bych se opakoval — za to převlastňování genia loci a způsob, jakým to dělá. On tu Josef mluvil o tom, že vlastně nepotřebuje, aby autorka dobové dokumenty předkládala. Možná by bylo lepší vydat o tom studii, nějakou publicistickou práci. Kateřina Tučková to ale dělá záměrně takhle, protože to je jediný způsob, kterým to umí literárně uchopit. A jak je vidět, oslovuje to docela dost lidí možná právě proto, že je pro ně publicistika příliš suchá, je tam bariéra. Tady aspoň nějaké náznaky ztotožnění s postavami jsou, i když je to pro některé kritiky řemeslně nezajímavé nebo autorka fabuluje příliš nebo nevím, co všechno tady padalo. Tohle je prostě určitý způsob, jak vyjít ze sebe. A nevyčítal bych jí ani to, že opakuje autorské postupy. Michel Houellebecq píše taky pořád stejně — jen *Možnosti ostrova* se liší, jinak je to pořád stejný půdorys.

JCH: Nic z toho, co jsem vytýkal Kateřině Tučkové před chvílí, neberu zpátky. Ale současně na jejím románu oceňuju — marná věc — to autorské gesto. Při minulé debatě jsem říkal, že nemám rád autory, kteří píšou co rok knihu. A Kateřina Tučková na něčem deset let pracuje, k výsledku můžu mít x výhrad, ale když to srovnám s nějakými sezonními prózičkami z pražské Letné, tak to tedy zase klobouk dolů před Kateřinou Tučkovou. Na jejím literárním masivu mi vadí spousta věcí, ale víte co? Je to kniha, kterou si budu pamatovat.

PF: Já si zase budu pamatovat „sezonní prózičku z pražské Letné“. To je jako kategorie lepší než literární mainstream.

Tohoto základního gesta si cením nejvíc — jak si autorka místo a děje přivlastňuje a jak proniká do různých vrstev dějin a prožívání, které je s tím spojené

Petr Fischer
literární kritik, scenárista, filosof



A co byste na ní ocenili vy, Kryštofe a Kláro, přestože byste ji nenominovali?

KF: Taky si ji budu pamatovat, ale nevnímám to automaticky jako kvalitu. Pamatuju si třeba *Vyhnání Gerty Schnirch* a vzpomínám si, že bych celou poslední třetinu škrtna. V *Bílé Vodě* bych škrtna podobně, jen průběžně. To, že si knihu pamatuju, se totiž taky často stává proto, že ji velmi snadno chápu, snadno se mi ukládá do paměti. Souhlasím s tím, co tu říkali Josef Chuchma a Petr Fischer — je to obdivuhodná masa informací, přináší zásadní téma a je perfektní, že ho někdo zvedl i tímhle způsobem, protože je přístupnější, takže se dostane k širokému publiku. Přesto bych tu knihu na Literu

nenominovala, protože ty zmíněné argumenty jsou mimoliterární. Víc mě zajímá, co se mnou kniha dělala, jak ke mně promlouvala a jak jsem ji vnímala čistě čtenářsky jako umělecké dílo. A jako takové ve mně román *Bílá Voda* stopu nezanechal.

KE: Já oceňuju, že Tučková si umí najít neotřelé téma, které je pro ni intimní a naléhavé a opravdu se s ním nějak snaží vypořádávat. Když už tady padly „prózičky z Letné“, tak do těch autoři investují jen čas za počítačem. Ale tady vidím hledání, neuvěřitelnou autorskou energii a zápal, který je i v české próze nenapodobitelný. Ovšem když už tu byl vzpomenut Houellebecq a opakování vyprávěcích schémat — mně by opakování nevadilo, ale to bych z románu Kateřiny Tučkové musel mít pocit, že jde se mnou do střev tématu, že mě k něčemu provokuje, jako to dělá Houellebecq. Takhle jsem měl po dvou stech stranách jasno v tom, co chce říct, a pak už jsem o tu masu spíš narážel. Podle mě zkrátka Kateřina Tučková není dobrá vypravěčka.

Nejsou ta pozitiva, která jste tu zmínili, Petře a Josefe, často mimoliterární? Uchopení genia loci, závažnost tématu...

PF: ...ale ta se přece musí uchopit v psaní. Navíc já rozhovory s autory nečtu, nesnáším to, protože mi vždycky podstrčí nějaká vodítka a vysypou mi věci, které o jejich intimním vztahu k psaní vůbec nepotřebuju vědět. Mně to všechno řekla ta kniha, to literární gesto, schopnost vypsát tu událost. Mimochodem, my jsme se vlastně ještě neshodli, co je hlavním tématem. Pro mě je to pokus vypsát různé způsoby pokusů lidí, jak se ve světě, v různých dějinách a vrstvách, které souvisejí s jedním místem, ukotvit. A to je fakt docela výkon. A můžu si myslet, že Kateřina Tučková neumí vyprávět nebo fabulovat, že jsou v tom nějaké řemeslné nedostatky, určitě se to dá udělat líp. Ale ta základní věc — zachytit ty lidi v situacích, kdy ztrácejí jistotu, půdu pod nohama, a oni ji dál hledají různými způsoby, ať už žijí v padesátých letech, nebo



v současnosti —, to je na českou literaturu opravdu výjimečné.

Ale podařilo se jí to téma věrohodně uchopit, když ty zápletky a jednotlivé perspektivy působí až směšně, jak tu padalo? Kdy jazyk postav ani fabulace dobových dokumentů nepůsobí autenticky?

PF: Mě třeba tohle zaráží. Podle čeho tak soudíte? Kdo z nás si dokáže představit postavu, jako je ministr Josef Plojhar? Pro mě nějakým způsobem ožívá, možná až příliš schematicky, ale pořád jako poměrně živá figura, hlavně v dopisech duchovního, který s ním byl v Dachau. A tohle všechno jsou věci, které nejsou tak samozřejmé. My to máme možná načtené z učebnic a někdo si možná vybaví jeho fotku, ale už si vůbec nedokáže představit situace, konflikty a dilemata, které zažíval i on. Samozřejmě by se to dalo rozehrát víc a souhlasím, že Kateřina Tučková honí moc zajíců najednou. Ale dělá to proto, že to chce mít mnohohrstevnaté. Asi by to mohlo být sevřenější a tak, ale tahle úporná snaha to vyčerpat, představit ty lidi a konflikty o kotvu v životě, je tam velmi silná.

KF: A já bych právě proto potřebovala, aby ten jazyk byl barvitější, aby se mi z těch skic stala skutečná postava. Aby Plojhar byl jiný a mluvil jinak, než mluví Jan. Jenže takhle mi neobživly.

PF: Musím taky někdy souhlasit, takže v tomhle souhlasím.

Když není autentický, věrohodný jazyk postav, může pak působit věrohodně i sama próza? Nezpochybňuje to uměleckou výpověď, o kterou se Kateřina Tučková snaží?

JCH: Ale to je právě svědectví svého druhu. Tady padlo jméno Plojhar, jenže on se ve skutečnosti jmenoval jinak než v té knize. My furt balancujeme mezi tím, že to je román, a tím, že podává nějaké svědectví. Ale čeho je to svědectví? Pro mě je to kniha „boj“, a je to čestný boj. Možná čestně prohraný boj, ale cítím z toho, že Kateřina Tučková jako autorka má něco z umanutosti těch postav.

Na tom literárním masivu mi vadí spousta věcí, ale víte co? Je to kniha, kterou si budu pamatovat

Josef Chuchma
literární kritik, editor webu ČT art



A nemyslím to v pejorativním smyslu. Je spíš vytrvalá, posedlá. A teď se s tím pereme. Mám chvíle, kdy její knihu nemůžu vystát, a mám chvíle, kdy při vědomí všech těch nedostatků její prózu obdivuju.

KF: A já bych chtěla mít takovou emoci k některé z těch postav. A pak bych byla o dost spokojenější. Ne náhodou se tu asi zatím nebavíme o hlavní postavě Leny. Protože co se o ní dá říct? Josef trochu naznačil, že by její příběh ani nepotřeboval. A je to pravda, já taky ne. I když se později objeví další vrstvy jejího příběhu, ze kterých může něco vyplynout, mě vlastně nezajímá.

Přítomná ženská otázka

JCH: A já si teď uzmů moderátorskou roli a každému z vás položím takovou otázku: Na kterou tu rovinu, perspektivu toho románu jste se nejvíce těšili?

PF: Mě nejvíce bavilo prolínání těch perspektiv a rovin, což mám rád na literatuře obecně. Zpočátku jsem si říkal, že ten příběh mohl být

oddělený a soubor těch dobových dokumentů umístit někde vzadu v poznámkovém aparátu, ale právě v tom propojení je podle mě největší síla. I když můžeme mít pochybnosti o tom, jak je to udělané. Souhlasím, že ten jazyk to zplošťuje a vytváří falešný dojem.

KE: Já jsem se asi nejvíce těšil na linii ze současnosti, protože jsem vytušil, že to má být svorník všech příběhů. Problém nastal ve chvíli, kdy jsem zjistil, že ta rovina není dost promyšlená a propracovaná na to, aby to utáhla.

KF: Odpovím v duchu toho, co tu říkám celou dobu. Mě v jisté fázi začala zajímat postava Jana. Měla jsem pocit, že se Kateřina Tučková skrze něj pokusila vykročit z toho formálního uspořádání k hovorovému jazyku. Vytušila jsem proto, že se s tou postavou něco bude dít, že vybočuje, a začala mě zajímat. Očekávání mě ale vcelku brzy opustilo, když jsem zjistila, že to byl jen nástroj ke znázornění jejího vnitřního obratu. Ten nástroj byl navíc jednou použitý, hned se od něj upustilo a Jan se zařadil ke zbytku postav. Před koncem knihy jsem doufala, že to udrží současná linie Leny, ale na posledních stránkách jsem vždycky byla naštvaná, že do ní vstupuje něco dalšího a oddaluje mě od toho. A nakonec jsem zjistila, že mě navíc ty vsuvky neodrážely od ničeho zásadního.

A dohraju to tedy i já — pro mě byla nejzajímavější perspektiva sestry Tobie, která kvůli svému zranění ve fabrice skončila v administrativní části kláštera, takže se skrze její příběh dalo přirozeně nahlédnout i do byrokratického souboje řádových sester s komunisty. V tomhle na mě postava Leny, která tam přichází odkrývat minulost zvenčí, působí uměle. Možná se ale tím, jak pro každého z nás promlouvá jiná perspektiva, potvrzuje úspěch Kateřiny Tučkové, která chtěla napsat ten příběh z více perspektiv. Každý z nás si vybral nějakou.

JCH: To je tedy pravda, protože já jsem si ještě neodpověděl na svou otázku. U Leny jsem si říkal, že je to postava,



jejíž minulost se tak spisovatelsky vzorně obnažuje, ale vlastně mě nijak nezasáhla. Těšil jsem se ale na to prolínání — ovšem ne všech perspektiv, nýbrž čistě těch dokumentů. Když tam byl e-mail, dopis, záznam z jednání, výslechu StB. A nejzajímavější byly ty románové dokumenty, které mě přiměly hledat ty skutečné. Já jsem si třeba až při četbě toho románu uvědomil, jak jsem vytěsnil, co je Pacem in terris a co byla podzemní církev. A s tím souvisí jedno důležité téma, které tou knihou prochází, a to je ženské téma, kterého jsme se tu ještě vůbec nedotkli. To je skutečným autorčíným hnacím motorem a drží a obstojí až do konce, kdy vrcholí velmi zajímavým momentem — když sestry zjistí, kde jsou limity náhledu Jana Pavla II. na ženské svěcení. Mimochodem ta kniha končí v roce 2007, teď se píše rok 2022, a to téma je na stole pořád. Kniha Kateřiny Tučkové skrze minulost promlouvá

k dnešku mnohem naléhavěji než třeba kniha Vratislava Maňáka, kterou jsme tu probírali minule.

I Kateřina Tučková v jednom z rozhovorů říká, že by ráda, aby ta kniha způsobila když ne společenskou změnu, tak aspoň debatu o větší účasti a emancipaci žen v katolické církvi. Je dnes něčeho takového literatura mocna?

KE: Zmiňuju to i v té kritice, že pokud je toho nějaká literatura mocna, tak literatura Kateřiny Tučkové.

PF: Pochybuju, že by společnost nějakým vnějším tlakem ovlivňovala procesy v katolické církvi, na to je ta instituce příliš stará a konzervativní. Ale samozřejmě ta otázka, zda muži mají nějaký preferovaný přístup k tajemství života a překročení do metafyzické roviny než ženy, je podstatná. Není to náhodou naopak? Můžeme o tom vést veřejnou debatu, hádat se

o tom v televizi, ale v tomhle smyslu je konzervatismus v katolické církvi vůbec nejsilnější. Pouta budou povolovat jinde, třeba v otázce celibátu, ale ne ženského svěcení. Toho se asi nedožiju.

KE: V to asi nevěří ani Kateřina Tučková. Jen chtěla, aby ta otázka byla díky jejímu románu přítomná.

KF: A já myslím, že je možné nahlížet feminismus té knihy daleko šířeji než jen v rámci otázky katolické církve a jejího vztahu k ženám. *Bílá Voda* je velmi feministická přesně v tom, co popisoval Petr Fischer — jsou to hrdinky s otevřeným náhledem, vášni pro udržení svého řádu a své víry při životě, udržení při životě všeho okolo sebe. Jsou to silné ženy, které překonaly neskutečné věci.

JCH: *Bílá Voda* může zapříčinit, že si ten problém uvědomíme. A to je dost. ●

H₇O — vzorec pro literaturu



host 7 dní online

www.h7o.cz



Ondřej Nezbeda

Příběh *Homo puppy*



Rutger Bregman
Lidstvo. Dějiny naděje
přeložila Veronika
Horáčková
Argo, Praha 2022
428 stran

Při sledování zvěstev ruských vojáků v ukrajinské Buče, Mariupolu a jinde zní titul knihy *Lidstvo. Dějiny naděje* jako akademický brebtl nebo přinejmenším protimluv. Jenže stovky dalších zpráv vypovídají o pomoci uprchlíkům nebo třeba o ruském tankistovi, který několik hodin kroužil okolo ukrajinské vesnice, aby mu došla nafta a on nemusel útočit. Jak to tedy je? Je příběh lidstva příběhem naděje, nebo zoufalým sledem násilností, kvůli kterým jsme se stali nejsilnějšími predátory planety? Není chyba v tom, že zatímco o sobě nepochybujeme, v druhých vidíme to nejhorší? I z citátu Jeana-Paula Sarratra si asi většina z nás vybaví jen první část o tom, že „peklo jsou ti druzí“, ale opomene dodat tu druhou: „[...] ale právě tak jsem mohl napsat, že ráj jsou ti druzí, zkrátka, všechno přichází k člověku jenom od druhých, od lidí.“

Právě o této dualitě dobra a zla v člověku vypráví kniha nizozemského

historika a novináře Rutgera Bregmana. A také o tom, jak v člověku dobro probouzet a jak ho v něm posilovat. Četba je to nadějeplná, otázkou je, nakolik realistická.

Skutečný příběh *Pána much*

Bregman svůj postoj označuje za „nový realismus“ a v nadsázce mluví o utopii. Nazval tak i svou předchozí knihu *Utopie pro realisty* (Universum, 2016). Věnoval se v ní zmírnění důsledků chudoby, k němuž podle něj vedou tři jednoduché teze: nepodmíněný příjem, otevřené hranice a patnáctihodinový pracovní týden. Komu se to zdá přemrštěné, ať si dohledá závěry tohoto experimentu ve Finsku, kde proběhl před pár lety, nebo si pustí Bregmanovu přednášku na TEDx — uvidí, jak tento syn protestantského pastora a speciální pedagožky dokáže být podmanivý. Platí to i pro jeho čtivý styl, který trénuje v pravidelných příspěvcích pro nizozemský deník *De Correspondent* nebo britský *The Guardian*, a pro jeho investigativní zápal, s nímž pátrá po podkladech pro své články a publikace.

V knize *Lidstvo. Dějiny naděje* vychází ze základního antropologického sporu, na jehož dva odlišné póly stává anglického filozofa Johna Hobbese a francouzského filozofa a spisovatele Jeana-Jacquesa Rousseaua. Zatímco první byl přesvědčen, že naše atavismy zadržuje jen tenká civilizační slupka zastoupená policií a pevnou rukou vládce, francouzský filozof naopak věřil, že člověk se rodí dobrý, jen z podstaty násilná civilizace ho svádí na scestí. Bregman se — očekávatelně — kloní spíše k Rousseauovi.

Jako novinář sebekriticky dokládá, jak média do svých zpráv vybírají z naprosté většiny negativní zprávy, excesy a výjimky, které na nás ve výsledku působí jako nocebo — posilují

v našem podvědomí přesvědčení, že svět je nebezpečné místo, v němž není radno nikomu věřit, a utvrzují v nás obraz druhého jako sobeckého, agresivního tvora. Na vině ale podle něj nejsou jen média. Podobnou mýtotočnou funkci mají i některé romány, mezi nimiž vyzdvihuje *Pána much* Williama Goldinga, který už téměř nevnímáme jako fikci. Ostatně komise Nobelovy ceny jej ocenila jako „realistické vyprávění, jež ozřejmuje stav lidstva v dnešním světě“.

S takovým obrazem se Bregman nechce smířit. Vždycky prý odmítal v Goldingovu fikci uvěřit a zajímalo ho, jak by takové ztroskotání chlapecké skupiny dopadlo ve skutečnosti. A tak se pustil do pátrání, až takový příběh našel. Stal se v roce 1965 na ostrově Tonga, kde uvízla skupina šesti chlapců. Jejich ztroskotání ale dopadlo docela jinak než Goldingův slavný román. Zavedli solidární dělbu práce, pitnou vodu získávali z deště, který zachytávali do vydlabaných kmenů, společně dokázali systémem hlídek udržovat oheň několik měsíců a spory řešili tím, že rozhněvané chlapce poslali na opačné konce ostrova, dokud jim nevychladnou hlavy. Když byli po roce zachráněni, lékaři konstatovali, že jsou ve skvělém psychickém a fyzickém stavu. Někteří z chlapců se stali celoživotními přáteli.

Bregman z toho vyvozuje jednoznačný závěr — Golding se ošklivě mýlil. Ve své interpretaci jde pak ještě dál, kdy v příběhu *Pána much* vidí spíš odraz vnitřních běsů anglického spisovatele, který se celý život potýkal s alkoholismem. O tom, že i ztroskotání na Tongu je ojedinělý, anekdotický příklad, nepřemýšlí. Stejně jako o tom, jak by soužití chlapců dopadlo, kdyby měl některý z nich autokratické nebo násilné rysy.

Jenže Bregman nepíše vědeckou studii. Jeho kniha je populárně-naučný



esej, ve kterém snáší příklady pro svou optimistickou vizi. Podobně postupuje i v dalších kapitolách, kde zkoumá, jaká je vlastně původní přirozenost člověka a v čem spočívá jeho evoluční úspěch. Vybírá z posledních studií archeologie, evoluční biologie, antropologie a vypráví poutavý příběh sebe-domestikace člověka, jehož současnou verzi trochu ironicky nazývá Homo puppy. Z vědeckého výzkumu se podle něj vyjevuje, že člověk se od ostatních zvířat radikálně liší především schopností sociálního učení, kterého ostatní zvířata ani lidoopi nejsou schopni (což sice není úplně pravda, jak dokazuje ve svých knihách třeba primatolog Frans De Waal, ale rozhodně je tato schopnost menší než u člověka).

Podle Bregmanova výkladu žil člověk šťastně a zdravě, dokud tvořil přirozené tlupy o padesáti až sto členech. Jakmile se ale chytil do pasti zemědělství, už nebylo cesty zpátky. Více potravy znamenalo více dětí a usedlý život přinášel potřebu chránit místo, které poskytovalo obživu. Spolu s tím přišlo hromadění majetku a první výrazná sociální hierarchie spojená s koncentrací moci, což s sebou přirozeně neslo nárůst násilí a chorob včetně sexuálních (které Bregman trochu fantasticky odvozuje od sexuálních praktik prvních zemědělců se zvířaty).

Autor tak v podstatě umně kompiluje to, co před ním napsali třeba izraelský historik Yuval Harari nebo Jared Diamond, o které se také opírá nebo s nimiž polemizuje. Jiné autory a svědectví však vynechává. Třeba příběh Heleny Valerové, jejíž osud po únosu amazonského sběračského kmene zpracoval italský etnograf Ettore Biocca v knize *Sama mezi indiány* — kromě jiného v ní popisuje kmenové války, během nichž docházelo k zabíjení malých dětí, batolat a chlapců schopných boje. Nebo podrobný vhled do brutálního válečného života Komančů v knize *Říše letního měsíce* amerického historika a novináře S. C. Gwynnea. Z těchto a dalších knih naopak vyplývá, že naše představa mírumilovného života kočovníků, lovců a sběračů je přinejmenším sporná a že počet konfliktů se zemědělstvím narůstal z jiného prostého důvodu — přibývalo lidí

a s nimi i konfliktů mezi nimi, stejně jako přibývalo sexuálních a jiných nemocí. Což jistě vypovídá mnohé o vzniku společenského, potažmo státního násilí, ale méně o přirozenosti člověka.

Přínosnější je proto především druhá část knihy, v níž se Bregman zabývá tím, co v nás násilí probouzí a jak v sobě posilovat to dobré.

Vítězí ten, kdo se nestydí

Pokud se podle něj můžeme násilí vyhnout, naprostá většina z nás to udělá. Z průzkumů lidského chování vyplývá, že i ve válce střílí jen malá část vojáků. Většina z nich pálí do vzduchu nebo nestřílí vůbec. I proto během první světové války téměř nikdy nedošlo k boji na bodák — jakmile protivníci stanuli tváří v tvář, většina z nich nebyla schopna do toho druhého zažít čepel. Podobně během genocidy ve Rwandě se útoků na menšinové Tutsie účastnilo jen procento kmene Hutuů. Na strašlivém důsledku to nic nemění, ale vyplývá z toho zásadní otázka — co nás vůbec k násilí přiměje?

Podle Bregmana je to stejná věc, která z nás udělala dočasné vítěze evoluce — empatie. Schopnost vcítit se do druhého popisuje jako reflektor, který osvítl toho, kdo je nám blízký, ale uvrhne do tmy a nepochopení všechny ostatní. Xenofobie je tedy podle něj přirozený důsledek solidarity a vzájemnosti, kterou jsme schopni věnovat a investovat jen do velmi omezeného počtu lidí. Přibližně padesáti až sta, což je velikost lidské tlupy, ve které člověk žil po naprostou většinu své evoluční historie. Co je na nás dobré a výjimečné, zároveň podmiňuje nedůvěru k ostatním.

Výzkumy sociální psychologie často vypovídají o něčem jiném, ale na těch Bregman nenechá nit suchou. V jeho hledáčku je především vědecká práce amerického psychologa Philipa Zimbarda, autora slavného stanfordského vězeňského experimentu, který musel být předčasně ukončen kvůli krutosti dozorců a psychickému stavu všech účastníků. Nizozemský novinář pokus podrobně analyzuje jako naprosto neprůkazné divadlo, ve kterém bylo špatně snad téměř všechno — většina strážných se chovala

zdrženlivě, ale Zimbardo je naváděl, aby se chovali násilně, a za účast v experimentu jim platil. I proto se mu snažili vyhovět — peníze měli dostat až po úspěšném výsledku. Podobné kritice podrobuje Bregman experimenty amerického psychologa Stanleye Milgrama nebo vyšetřování vraždy Kitty Genovesové v New Yorku, jejíž případ vedl k vytvoření pojmu „efekt přihlížejícího“.

Ve všech uvedených případech autor dochází k přesvědčivému závěru — naprostá většina lidí se dopouští násilí, jen když je k tomu přinucena. A pokud se někdo ocitne v nouzi, naprostá většina z nás přispěchá na pomoc, i když z toho pro nás plyne riziko.

Jedinou cestou, jak násilí nepodlehout, je tedy podle Bregmana eliminovat tlak, který nás k němu nutí, k čemuž sestavuje jakési desatero. Zmiňuje například potřebu zmírnit empatii a naopak posilovat soucit, vyhýbat se negativním zprávám nebo je přijímat kriticky, usilovat o win-win řešení a při pochybnostech vycházet z přesvědčení, že druhý je stejně dobrý jako my. Výsledky takového přístupu podrobně dokumentuje na srovnání norského vězeňského systému, který připomíná spíš chráněnou dílnu, a amerického represivního systému, který je mnohem méně úspěšný v návratu vězňů do normálního života.

Když to shrneme, Rutger Bregman vlastně nevyzývá k ničemu menšímu, než abychom kultivovali svou přirozenost. Násilí se dopouští mizivé procento z nás, problém nastává, když se toto mizivé procento dostane do vysoké pozice ve společenské hierarchii, což bývá poměrně často. „Svět totiž patří těm, kteří se nestydí,“ píše Bregman. Zatímco dříve lidé řešili násilné chování takových vůdců ostrakizací, vyloučením z kmene nebo defenestrací, dnes máme mnohem méně účinné nástroje, jako jsou táhlá soudní řízení nebo demokratické volby. Zlo je silnější, ale dobro je v přesile. A pokud se mezi námi objeví agresor, který někoho napadne, jako to udělalo Putinovo Rusko Ukrajině, nemůžeme zůstat stát stranou. Je to i náš příběh naděje.

Autor je redaktor Hosta.



Petr Fischer



Stuart Jeffries
Grandhotel nad propastí.
 Životy myslitelů
 frankfurtské školy
 přeložil Petr Fantys
 Host, Brno 2022
 463 stran

Osudem každé veřejné debaty je zjednodušování a redukcionismus. I složité a vývojově zajímavé problémy, otázky a myšlenková hnutí se nakonec smrsknou na prosté protiklady, které spolu soupeří o vítězství. Ostře vymezené dichotomie pravda/lež, dobro/zlo organizují veřejný diskurs natolik široce a v tolika osobních a ideologických podobách, že se jen těžko lze pustit do debaty s tím nejprostším požadavkem: pokusit se nějak přesněji porozumět realitě, v níž žijeme, a už tímto kritickým myšlením ji měnit.

Institut pro sociální výzkum, který vznikl v roce 1923 ve Frankfurtu nad Mohanem — jenž mu dal také všeobecně známé pojmenování frankfurtská škola —, začínal svou práci sice s trochu jiným cílem a byl původně těsněji spojen s tehdejší marxistickou teorií, která chtěla odstartovat světovou sociální revoluci. Myslitelé

jako Adorno, Horkheimer, Marcuse, Fromm či později Habermas se však s vizí revolučního konce kapitalismu prostřednictvím dějinně prozřevšího dělnictva rozloučili. Institut skončil spíše jako inspirace ke kritickému vztahování se k sobě a společnosti než jako politicky motivované hnutí, jehož podstatu by bylo možné vyjádřit ideovým manifestem. Po frankfurtské škole zůstaly desítky knih a studií, které se dnes čtou z různých důvodů, často i politicky motivovaných. Hledá se v nich beranidlo na systém, v němž žijeme, přitom to hlavní, co zůstává, je problémovost sebevztahu. Neuspokojenost v tom, co žijeme, a to především z hlediska poznání vlastních možností života ve společnosti. Kritická teorie se spíše než Marxe drží emancipační síly, kterou otevřelo osvícenství, a je možná vůbec tím posledním ucelenějším hnutím, které z něho roste. Osvobodit se od všeho možného, co nás jako společenská individua svazuje, jak píše Fromm ve *Strachu ze svobody*, však ještě neznamená poznat, k čemu tuto svobodu máme. A v tom je nekončící úkol myslitele: ukazovat možnosti svobody ve stále se měnícím světě.

Proto je tak obtížné dát tomuto pestrému konglomerátu lidí a názorů příliš snadnou nálepku neomarxismus. A to nejen proto, že kdo to dělá, obvykle vůbec neví, co tím myslí, ale i proto, že se tím stejně nakonec myslí původní myšlení Marxovo a tomu se frankfurtská škola dost rychle vzdalovala. Přesvědčivým dokladem zkrslujícího redukcionismu tohoto „chápání“ je kniha Stuarta Jeffriesa nazvaná tajemně *Grandhotel nad propastí*. Jde o velmi zručně a čtivě sepsanou intelektuální kroniku, jejímž smyslem je nahlédnout do dění

a motivací v tomto zvláštním seskupení myslitelů.

Sedět v luxusu, nebo jít na barikády Jeffries psal dlouhou dobu pro britský *The Guardian*, tedy pro levicově liberální noviny, které se o myšlenky lidí, jako jsou Adorno, Marcuse či Benjamin, vždy velmi zajímaly, protože korespondovaly s jejich kritikou současného kapitalismu. Jeffries se v literárním odstupu od sebe sama zajímá o to, kde jsou limity této kritiky a zda nakonec nejde o nějaké auto-referenční hnutí, které nemůže ve světě nic změnit. Není nakonec nutné, aby každý intelektuál provádějící veřejně kritiku společnosti nestál na nějaké politické straně? Tedy aby kapitalismus buď bránil, nebo šel tvrdě proti němu? Byl buď jakoukoli verzí revolučních marxistů, prosazujících sociální spravedlnost, nebo se smířil se statem quo a všechna kritická vyjádření pak bral jako kosmetické změny nezměnitelného řádu světa, který, jak se zdá, nemá žádnou alternativu (There Is No Alternative — TINA).

Tuto věčnou otázku, kam s ním (tedy s intelektuálem), zajímavě rozlouskl sociolog Karl Mannheim, který sice nepůsobil před druhou světovou válkou v Institutu pro sociální výzkum, ale byl frankfurtské škole velmi blízko. Jeffries připomíná jeho pojem „společensky nezakotvený intelektuál“, který se objevuje v knize *Ideologie a utopie*. Právě za tuto nezakotvenost Frankfurtské kritizovali pevní marxisté, jako například maďarský filozof a literární vědec György Lukács. Podle jeho názoru nemá skutečný myslitel toužící po lepší společnosti na vybranou: musí jít s lidem za revoluční utopii lepšího světa, a ne sedět nad

sociální propastí v luxusu a bezpečí Grandhotelu. Lukács dal tedy knize název, jistě i proto, že mu Jeffries v řadě ironických pasáží v principu přizvukuje: když kritikou sociální teorii dělají dobře zabezpečení muži z bohatých rodin, nedá se takovému myšlení věřit, neboť je licoměrné a není ověřeno praxí, životem.

Jeffries podrobně rozebírá rodinné poměry těchto mladých židovských intelektuálů z frankfurtské školy, kteří se sociálního dna dotýkají opravdu jen teoreticky, doslova pouze pohledem, a celé „hnutí“ vykresluje jako oidipovskou vzpouru proti otcům — v kapitalistickém systému, který synové tak ostře napadají, velmi dobře zapuštěným. Vzpoura, v níž se mladí tvůrci kritické teorie vzdávají i vrozeného náboženství, se později ironicky stočí ještě jednou: to když se pod tlakem nacistického antisemitismu vracejí k rodičům, aby je ochránili a dostali do bezpečí. Holokaust ovlivní celé poválečné myšlení Frankfurtských a v silném smyslu slova je tvrdě vrátí na zem. Adorno už tuto linii dějinného myšlení neopustí a napíše nejtajemnější, ale také nejsilnější texty, které nálepka neomarxismu hrubě degraduje.

Jeffries má pro jistou společenskou nezaumatost frankfurtské školy možná až osobní pochopení. Odstup a nadhled se časem posiluje, neboť myslitelé brzy došli k závěru, že kapitalismus nečeká rychlý konec, nýbrž další mutace a variace. Kapitalismus není virus implantovaný do původního systému lidské rovnosti a empatie, jak se snaží doložit rozsáhlá, posmrtně vydaná studie *Úsvit všeho. Nová historie lidstva*, kterou Graeber napsal s archeologem Davidem Wengrowem. Jeffries se v elegantním literárním gestu přiklání k tezi, že kapitalismus je vlastně velmi životný autopoietický systém, z něhož se právě proto jen tak nedá dostat, což znamená, že ho nemá smysl analyzovat a kritizovat a na základě těchto analýz měnit své myšlení a život v něm. Jako by z klauzury TINA vedla jediná cesta, vnitřkem, vpády a intervencemi v systému, který se tak postupně proměňuje sám v sobě.

„Kritickou teorii měli praktikovat ti, kdo si uvědomují, že neexistuje

nekapitalistická perspektiva, z níž by bylo možné kapitalismus kriticky analyzovat, a že v tom, co kritici analyzují, jsou zapleteni i ti, kdo tuto teorii praktikují.“ Adorno tuto originální cestu pojmenoval v textu nazvaném „Motivy“, který Jeffries cituje na stejném místě: podle Adorna jde o to, „aby kritika neupadla do průměrného spojenectví mezi diletantismem a olympskou odborností“. Frankfurtští zkrátka chtějí dělat vážně míněnou vědecky založenou kritiku společnosti, ale ne proto, aby ji nabízel revolučním bojovníkům nebo s ní okouzlovali akademické publikum.

Je ironií osudu, že přesně to, čeho se Adorno obává v časech předválečných, se mu přihodí v době poválečné. Adorno se stává hvězdou akademického provozu a jeho přednášky hltají studenti po celém světě. Jeho a Horkheimerova kniha *Dialektika osvícenství*, v níž se jako pole kritiky rozevírá celá (pop)kultura, nevědomě a intenzivně zamlžující podstatu globální kapitalistické reality, se stane ikonickou knihou studentského hnutí, jehož nárok na „novou pravdu“ rozrezonuje francouzskou a německou společnost na konci šedesátých let minulého století. Násilí studentské vzpoury osmašedesátníků proti vlastním rodičům, kteří lhali o všem, včetně svého podílu na nacismu, ale i proti celému mocensko-ekonomickému systému Adorno nepochopí. Upřímně ho vyděsí, protože nikoho přece neučil proto, aby vyráběl Molotovovy koktejly. Studentské násilí se tak obrátí i proti guru vzpoury. Adorno se dočká výsměchu za to, že nejedná podle toho, co ve svém myšlení kritizuje.

Studenti žádají obrácení vztahu teorie a praxe, čin je myšlenka, přinejmenším je nutné akční propojení teorie a praxe. Už nestačí všechny ty rozbor nacistické minulosti a měšťáckého základu nacismu, kapitalistické perverze zbavující lidi zdravého sebevztahu a měnící je ve vyprázdněné zboží a předmět marketingu. Nestačí otáčet nástroje kapitálu, jako je kulturní průmysl, proti němu samému, dělat jiné filmy, konečně skutečné filmové umění, které ukazuje život, nikoli jeho simulace, jak to naznačuje slavný esej „Umělecké dílo ve věku

své technické reprodukovatelnosti“, napsaný další spřízněnou duší frankfurtské školy Walterem Benjaminem. Studenti chtějí čin, prostě do toho celého Systému bouchnout. Adorno je zděšený tím, co sám říkal, respektive jak byl interpretován. Chtěl zůstat v bezpečí nad skálou a dívat se do propasti sociálního boje, a studenti ho hodili dolů, rovnou do žaru bitvy.

Intelektuál na vedlejší koleji

Jeffries tu stojí víceméně za Adornem, podobně upřímně implicitně zděšený tím, že by proměna kapitalistického systému měla probíhat násilím. Frankfurtská škola je pro něj nadále inspirativní nejenom v tom, co její analýzy odhalují (tedy kulturní podmíněnost naší existence v moderním kapitalismu, který právě proto už nelze jen tak překonat změnou vlastníků výrobních prostředků, nýbrž odbouráváním kulturních nánosů a stereotypů považovaných za „přirozené“, které jsou vždy ve věrném spojení s kapitálem skutečnými vládci současnosti, novými ideologiemi, jichž je třeba se zbavit), ale i v tom, že nechce dávat návody na revoluce, že dokonce odmítá nabízet utopie, ať už nalézané v prozřené budoucnosti, nebo v ráji lidství v minulosti. Adorno tak — chtěně i nechtěně — končí jako důsledně společensky nezaumatý intelektuál, tak trochu na vedlejší koleji se dívá na to, kam letí svět, kterému chtěl rozumět, ale v němž už on sám žít nebude (umírá v srpnu 1969).

Jeffries píše důsledně diachronickou práci, kniha tedy v časové následnosti vrcholí odkazy na současné inspirace Frankfurtskými, ale i na totální kritiku jejich psaní, končící nálepkami neomarxismu a vinou za všechny socialismy a komunismy světa. Takové odsouzení by však znamenalo Frankfurtské nečist, a to by byla škoda. V jejich textech, jak na řadě míst dokládá také Jeffriesova kniha, lze pořád nalézat vhledy, které se nám na cestě z kapitalistické klauzy dovnitř i ven z našich životů mohou i dnes hodit. Jsou to pouhé záblesky, protože pravda, jak ví Adorno, se zjevuje v pomíjivých záblescích... někdy však tepou světlem jako stroboskop.

Autor je novinář a kritik.



r

Pocta síle a kouzlu vyprávění

Petr A. Bílek

Bellová napsala svou nejlepší knihu



Bianca Bellová
Ostrov
Host, Brno 2022
184 stran

„Kniha, jakou byste od oceňované autorky *Jezera* nečekali,“ deklaruje nakladatel na zadních deskách nové prózy Biancy Bellové *Ostrov*. Nechme stranou nakladatelskou představu, že čtenáři Bellové od nových knih očekávají, že budou stejné jako ty předchozí; možná v Hostu vědí, o čem mluví. Nicméně od otázky, nakolik je *Ostrov* pokračováním linie *Jezera* a *Mony* a nakolik zcela jiným typem vyprávění, vyjít jde.

Ostrov se vskutku může jevit jako próza „úniková“. Nabízí výrazný a jedinečný imaginární svět, poskládaný z kupy legend, bestiářů, pověstí a jiných vyprávění, zastřešený jen vágním dávným časem a prostorově roztažený

od Benátek až po Persii. V něm se pohybuje kupec Izar, který je hlavní postavou a zároveň i vyprávěčem zhruba poloviny textu. Centrálním místem děje je Ostrov — utopický obraz převrácený vzhůru nohama: dobré časy zde už kdysi byly a teď tu vše jen dožívá, nostalgicky zahleděné do minulosti a neschopné zastavit rozpad a vymírání. I *Jezero* a *Mona* vytvářely světy výrazně umělé a fikční. Zároveň ale tyto příběhy nabývaly možnost alegorického, zřetelného propojení s naším světem soudobým. Bylo je možné číst jako podobenství.

Ostrov takovouto obezličku, která by z vyprávění udělala čitelný komentář k dnešku, nenabízí. *Ostrov* je v první řadě poctou síle a magii samotného vyprávění. Jednak na rovině stylové: Bellová umí — podobně jako to ukázala v povídkové sbírce *Tyhle fragmenty* — napsat pasáže, které evokují éru, kdy cizelované vyprávění se ještě neztratilo v plevelu slohového útvaru zvaného ličení, který velí: cokoli ještě můžeš popsat, vylíčit, zreprodukovat, tak to udelej. Její věty nasávají patos i étos dávných legend, ale i pozdějších dobrodružných či cestopisných vyprávění z exotických zemí. Což je druhá rovina *Ostrova* jako pocty vyprávění: máme zde všechna působivá velká témata, jako je nenaplněná láska, ambivalentní vztahy otců a dětí, podvody a zrady, smrt rozčtvrcením a dalším následným dělením, nutnost dokázat ženichovu připravenost k svatbě tím, že přetrhne živou kočku, a podobně. Máme tu nebývalou škálu vůní i smradů, zvrátů osudu, úchylek a podivností.

Sílu a účel sbíraných a pečlivě vyprávěných historek v závěru knihy zkouší Izar vysvětlit své Núrit, která je pobouřena zjištěním, že si své příběhy bujaře vymýšlí. On jako velký vypravěč ví, že „příběhy nás přece zachraňují před bídou a ošklivostí tohoto světa“. Ví, že má smysl vyprávět, i když některé jevy zůstanou nevysvětleny a nezapadnou do postupně sestavovaného puzzle, které si při čtení vytváříme. Ba právě tato místa dodávají vyprávění další sílu. Ostatně i celá Izarova kariéra úspěšného obchodníka se odvíjí právě od schopnosti dosáhnout vyprávěním žádoucího efektu, takže vyprávění pro

něj není jen nějakým ornamentem, zdobícím mnohem materiálnější pohnutky.

Zatímco dnešní úspěšné mainstreamové prózy pobízejí čtenáře, aby hltal, dokud má před sebou ještě kus knihy, a pak své hltací tempo hrdě nahlásil na fórech a sítích věnovaných knižním zážitkům, působivost knih, jako je *Ostrov*, spočívá v tom, že to podstatné se děje teprve poté, když dočteme. Atmosféra zůstává, bizarní motivy a dějové zvraty se převalují v paměti a zážitek z textu klade další a další otázky. Kdy se to celé vlastně odehrává? A tak s pomocí Googlu či fungující kulturní encyklopedie zpětně dohledáváme opěrné body: kozácký pirát Stěnka Razin, který pustošil pobřeží Persie, je už po smrti, takže jsme kdesi za rokem 1671; zároveň ale stále ještě existuje Skotské království, jehož vyslanec se tu mihne, takže jsme před rokem 1707. Vidíme obraz světa, který hrdě vypráví příběhy o tom, jak se ubránil nájezdům chána Kublaje a jiných mongolských hord. Zároveň ale netuší, že už za pár let se veškerý rozvoj na ose mezi Evropou a Středním východem zastaví kvůli vzestupu Osmanské říše. To, co se blíží, víme jako čtenáři, ale nevědí to aktéři.

Ostrov je tedy poctou vyprávěním, ať už věrohodným, či vybájeným. Je ale také hrou zasazenou do kulís minulosti, z níž si asi chceme odnést něco i do současnosti. Izar po první návštěvě Ostrova stráví celý život putováním po světě, což mu skýtá zážitky i zisky, protože je úspěšným kupcem. A nám to skýtá četbu jeho tak trochu odysseovských dobrodružství. Kdyby býval ostrovní vládkyni Núrit nezradil a zůstal s ní, mohl mít lásku a klidný život v pomalu se rozpadajícím světě. A my bychom četli nudnou romanci či grotesku. Láska, zrada a další city jsou zjevně univerzální, stejně jako role a vůně peněz. Nakolik je však k dnešku nasměrován i obraz velké politiky budování říší — mocenských plánů, strategických tahů a politických rozhodnutí, které se vzápětí bortí jak domečky z karet? Anebo jsou odsouzeny k zániku rovnou, jako plán oživit ostrovní finance přepadáváním lodí ve stylu korzárů, aniž by ale na Ostrově měli nějakou loď.



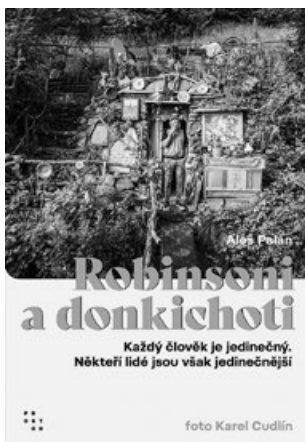
A jak si vyložit samotný Ostrov: Je to jen obecný motiv utopie, která se časem nepozorovaně převrátí v dystopii? Anebo snad máme v duchu Shakespearovy *Zimní pohádky* chápat ten pozapomenutý kout světa, spoléhající se na pomoc ostatních, neschopný si sám vládnout a vymýšlející všemožné třetí cesty, jako alegorický odkaz k Česku, případně i k celé střední Evropě? Odpovědi nejsou jednoznačné a možností zůstává víc i poté, co se takto hodiny v mysli přehrabujete.

Právě toto setrvalé doznívání čtenářského zážitku v hlavě je ostatně důvodem pro pocit, že Bianca Bellová sepsala dosud svou nejlepší knihu.

Robinsoni v nás

Zdeněk A. Eminger

I jaderný chemik v zahradní chatce nás může inspirovat



Aleš Palán
Robinsoni a donkichoti.
Každý člověk je jedinečný.
Někteří lidé jsou však
jedinečnější
Prostor, Praha 2022
384 stran

„Svět zlomí každého,“ napsal Ernest Hemingway. Nejsem si jistý, zda skutečně každého, ale tím, že fenomén

utrpení je součástí všech velkých náboženství a civilizačních okruhů, se zdá, že je proti němu imunní jen málokdo. Spisovatel Aleš Palán se ve své nové knize rozhovorů *Robinsoni a donkichoti* s podtitulem *Každý člověk je jedinečný. Někteří lidé jsou však jedinečnější* zaměřil právě na ty, kteří ve svém životě byli už někdy zlomeni, mnohokrát padli, ale zatím se jim vždy podařilo vstát. Titul volně navazuje na jeho předchozí práce *Raději zešít v divočině, Návrat do divočiny a Jako v nebi, jenže jinak. Nová setkání se samotáři z Čech a Moravy*, v nichž mapuje osudy žen a mužů, kteří se pod tíhou životních okolností rozhodli, anebo byli nuceni začít žít jinak, alternativně, sami, daleko od lidí, od civilizace, mimo systém.

Tentokrát si Palán vybral sedm robinsonů a donkichotů, jak je sám nazývá, šest mužů a jednu ženu, jejichž osudy jsou na první pohled, a to i vzhledem k jejich skromným životním podmínkám, poněkud smutné a beroucí klid těm, kteří tak velké životní zvraty a nárazy ještě nezažili. Luděk „Gavin“ Vejsada, Šimon, Flyp, Mojmír Obdržálek, Petr Badošek, Ivan Rubáš a Lenka Maršálová si získali důvěru autora, který za nimi následně jezdil do jejich přístřešků, až se mu kniha rozhovorů rozrostla skoro na tři sta stran čistého textu, doprovázeného výbornými fotografiemi Karla Cudlína. Důvodů, proč se protagonisté této knihy ocitli v prostředí, které by jen málokdo nazval harmonickým, či přímo domovem, je celá řada, ale přesto mají něco společné: jakoby určitou míru předurčenosti, s níž neúprosně směřují pryč od lidského společenství, od hluku města a od všedních vymožeností, jejichž benefit si lidé, kteří žijí „normálně“, uvědomují spíše zřídka. Tak jako u hrdinů předchozích Palánových knih se nezdá, že by tento osudový životní styl, rozkročený mezi zvláštní druh bezdomovectví a život v moderních jeskynních podmínkách, na ně působil destruktivně. Z jejich vyprávění, za něž vdčíme dobrým a citlivým Palánovým otázkám, i ze snímků Karla Cudlína to vypadá, že ve srovnání s tím, co opustili nebo museli opustit, nacházejí ve svých nových obydlích přece jen něco pozitivního, nebo se dokonce cítí

šťastní. Nerozhodli se žít v naprostém ústraní od druhých. Ponechali si pár průzorů, jimiž do minulého světa občas nahlíží. Připomínají mi hardcore disidenty či hippies jdoucí svými postoji na dřevě. Od lidí, kteří se zcela odtáhli od okolní reality a které Palán zvětšil ve svých předchozích knihách, je však dělí jen tenká hranice.

Při čtení jsem si uvědomoval, že podobné kvadratury kruhu, bolesti, pády, hrůzostrašné lidské vztahy a všechny lidské špatnosti vůči druhým žijí — třebaže v jiné intenzitě — i lidé, kteří nebydlí na ulici nebo v autě, ale třeba ve vile na Ořechovce nebo kdesi v brněnském činžáku. To, co se může vlivem tisícových okolností v lidském životě v okamžiku pokazit, lze zažít v relativním bezpečí panelákového bytu i v zahradní chatce na dohled Českých Budějovic. Palánovi robinsoni jsou jiní v tom, že se z chaosu vnějšího světa a bolesti světa vnitřního jednoho dne vydali na cestu, protože zůstat na místě zašmodrchaném nezdary a zraněními by je dříve nebo později dovedlo na hranu sebezničení, či přímo k smrti. Jenže až na Lenku Maršálovou, která si s autorem povídala také o svých sebevražedných tendencích, chtějí tyto následovníci svatého Františka žít, žít a zase žít. Ve všech rozhovorech, a to i u básníka Šimona, který z titulu svého povolání/poslání mluví často v metaforách a symbolických obrazech, mě zaujalo, jak precizně a jasně dokázali všichni popsat příčiny a důvody svého odchodu mimo společenskou strukturu, která jim už předtím a mnoho let nepřinášela žádné velké výhody, ochranu a radost. Díky jejich bývalému povolání, vzdělání, cestování a zkušenostem se jejich vyprávění nevyčerpává naříkáním nad zmarněným osudem, spíš naopak. Útěkem za linii bezpečí vyzískali to, co někteří z nás znají jen z románů a velkých filmových příběhů — živelně orientovanou svobodu a nezávislost, které nejsou podmíněny strachem z toho, co přinese nové ráno. Z důvěry, kterou si u těchto lidí Aleš Palán získal, vyplývá i jejich poměrně velká otevřenost a elokvence. Pokládat si otázku, kolik je v jejich vyprávění pravdy a kolik vybájeného a přibarveného, mi přijde stejně marnotratné jako u kohokoli



jiného. Jako čtenář vnímám jejich životní příběh coby součást mnohem širšího sociokulturního celku a nad dobrodružstvími jejich životů nekrou- tím hlavou. Snažím se jim a všem podobným bosorkám a ahasverům porozumět a nemít předsudky, ale ne vždy to je snadné. V docela velké vnitřní obnaženosti přede mnou stojí sedm lidí, kteří ve svém povídání zmiňují něco z toho, co je společné možná nám všem — vědomí odkouz- lenosti světa, v níž je člověk jako nikdy předtím závislý na ekonomickém úspěchu či neúspěchu a míře společen- ské solidarity.

Knihla Aleše Palána mi zas a znovu připomíná, že členy jakého- koli pestrého lidského společenství jsou i lidé, kteří pozůstávají na jeho okraji. Paradoxně dostali díky své oddělenosti příležitost vyprávět svůj příběh, což se většině z nás — ruku na srdce — nikdy nepoštěstí. Jejich příspěvek komunitě, s níž se setkávají jen ve výjimečných případech, bych si netroufl podceňovat. Přčtete si, co a jak si těch šest mužů a jedna žena myslí, a uvidíte, že i jaderný chemik v zahradní chatce vás může ve vašem vlastním hledání v lecčems inspirovat. Tato kniha není jen o nich, ale také, alespoň v něčem, i o nás.

Táčky tří strců

Kateřina Kirkosová

A když je tu žena, pije s chlapy, nebo peče, vaří a mlčí

Vinné sklepy, samorostlí šohajové, vzpomínky na hulvátský socia- lismus, rozšafné mudrování o světě. Vyprávěno se vzpurnou rozevlátostí, laskavým hurónstvím i ovíněnou upovídáností. Rozpoznáváte? Román *Třetí cesta* moravského (slováckého) spisovatele, divadelníka a právníka Josefa Holcmana tematicky a stylově



Josef Holcman
Třetí cesta
Větrné mlýny, Brno 2022
356 stran

navazuje na jeho předchozí tvorbu. Kdo oceňuje Holcmanův vzpurně rozevlátý styl, laskavé hurónství a ovíněnou upovídánost, bude zřejmě spokojený. Pro ty, kteří autora dosud neznali a stejně jako mne je svedla zmínka Antonína Bajaji v anotaci o tryskajícím gejzíru slov a závrtném letu fantazie, trochu tvrdší ořech.

Rámecem fiktivního vyprávění je starosvětské putování tří kamarádů po vláské dráze. Jede se tedy sice jen ze Svatošovic-Mistřína do Brumova, cesta je však klikatá. Pánové — krom Holcmana Miroslav Zikmund a Ludvík Vaculík — ale nemají důvod se hnát, jde jim o vnímání krajiny, její historie, kultury, topografie, o skoro zapomenuté příběhy do ní vepsané. Takže nespě- cháme. Krom toho byl by přece hřích obcházet četné vinné sklípky a nekošto- vat, navštěvovat živé i zemřelé příbuzné či dávné kamarády a neposhovět si v rozumějícím rozhovoru.

Třetí cesta je tak dost zvláštní kniha. Její poklidnost v kontextu jinak chvátajícího světa je rozhodně příjemná. A laskavě, přitom civilně a neokázale působí i kodrcavé zasta- vování se u hrobů, památníků, soch a rozmlouvání s mrtvými či regio- nalistické vyprávění o historii kraje. (Myslím, že i kdyby čtenář popisovaná místa neznal, všímavost i k nepatrným rysům krajiny či již zbořeným památ- kám by byla stále působivá, protože

principiálně přenositelná do jeho vnímání prostoru kolem sebe).

Na druhou stranu, mudrování tří postarších mužů je přece jen mudrování tří postarších mužů. V jejich rozumování o běhu světa mi scházel právě ten rys, který je přítomen v postoji ke krajině, nějaká zřejmější inspirativnost, univerzálnost, která by doutnala mezi obecným vykládá- ním běhu světa a zcela konkrétními historkami a zkušenostmi. Rozhovory o socialismu či o tvorbě zúčastněných či navštívených pak působí trochu jako holedbání strců, kteří shodou okol- ností nějak fušují do umění. Je to sice pochopitelné, ale bez širší sdělnosti — prostě ne každý dialog, i kdyby mistrů, je automaticky literatura. Tato rovina textu knihu uzavírá do sebe. Podobně třeba furiantská poznámka, že je třeba popsat historku se stopařkou, aby to nevypadalo, že v knize není žádná žena. No ano, v knize není skoro žádná žena, a když je, tak pije s chlapy, nebo peče, vaří, mlčí. Asi generační postoj, ale opravdu žádná literátka, divadelnice, organizátorka kulturního života v celém Slovácku nikdy nebyla? A opravdu nepředsudečně vnímání lidí kolem sebe znamená podlehnout hloupé kulturní módě, která se „sku- tečnou“ kulturou a životní moudrostí nemá pranic společného?

I fénix musí nejprve shořet

Markéta Musilová

Butlerová před třiceti lety předpověděla současnost

Octavii Estellu Butlerovou postihl osud vlastní mnoha vizionářským autorům, kteří do značné míry předběhli dobu a největší slávy se jim dostalo až po jejich smrti — na se- znam bestsellerů *The New York Times* se dostala až sedmnáct let po smrti a její klíčové romány se začaly hojněji překládat až v poslední době, což platí i pro česká vydání. Dnes patří k nej- známějším autorkám sci-fi literatury. Na svém kontě má bezpočet románů



Octavia E. Butlerová
Podobenství o rozséváči
 přeložil Petr Kotrle
 Argo, Praha 2021
 360 stran

(například oceňovaný *Kindred*, pentalogii *Xenogenesis* a mnoho úspěšných povídek). Za své knihy také získala opakovaně prestižní žánrové ceny Hugo a Nebula.

Třebaže se *Podobenství o rozséváči* (v originále 1993) obvykle řadí ke sci-fi, není to úplně přesné. Román sice pojednává o alternativní budoucnosti, zhruba kolem roku 2025, ale je mnohem „civilnější“ než většina tvorby Butlerové. Necestuje se v něm časem ani v něm nehrají roli převratné technologické vynálezy. Jedná se spíše o chmurnou dystopickou vizi, která dokázala s mrazivou přesností předpovědět leckteré z událostí a problémů, jimž lidstvo v současnosti musí čelit, například klimatickému rozvratu a s ním tenčícím se přírodním zdrojem, ale také čím dál větší propasti mezi sociálně nejzranitelnějšími a privilegovanými vrstvami.

V souvislosti s *Podobenstvím o rozséváči* a jeho pokračováním *Podobenstvím o talentech* — jehož vydání už se prý v Argo také připravuje — se často mluví o takzvaném afrofuturismu, proudu, který vznikl ve Spojených státech v devadesátých letech s cílem popsat specifický přístup afroamerických autorů k některým schématům žánru sci-fi. Takto označování umělci zapojovali do svých románů svěbytným způsobem afroamerickou životní

zkušenost, rasismus a také utopické vize budoucnosti bez sociální segregace a marginalizace jakýchkoli menšin. Těžko by se pro tyto kreativní inovace hledal někdo povolanější než Octavia Estelle Butlerová, jež jakožto silně introvertní Afroameričanka a lesba z chudých poměrů byla vše, jen ne předurčena pro zářnou kariéru autorky sci-fi. Literaturou se snažila uniknout osudu, jenž by na ni čekal stejně jako kdysi na její matku, služebnou v bohatých bělošských rodinách na americkém západě.

Mladá Octavia četla vše, co jí přišlo pod ruku, horečně psala. Klíčovým životním zlomem pro ni bylo setkání s legendou sci-fi literatury Harlanem Ellisonem. Seznámili se na workshopu zasvěceném spisovatelským menšinám a díky němu se vzápětí dostala na další, věnovaný sci-fi literatuře. K publikování první povídky už pak zbýval jen malý krůček.

Jistě, miluju to tady. Je to domov. Jsou to moji lidé. Ale nenávidím to. Je to jako ostrov obklopený žraloky — ale žraloci si tě nevšímají, když nelezeš do vody. Jenže naši suchozemští žraloci se snaží dostat dovnitř. Je jen otázka času, jak dlouho potrvá, než dostanou fakt velký hlad.

Těmito slovy popisuje domov hlavní hrdinka románu *Podobenství o rozséváči* Lauren Olamina. Zpočátku žije v relativním bezpečí středostavovské komunity kalifornského Robleda. Dobře však ví, co se odehrává venku za vysokými zdmi a elektrickými dráty její čtvrti. Vraždy, znásilnění, krádeže, dokonce i kanibalismus jsou na denním pořádku, zásoby vody i jídla se povážlivě tenčí a narůstá také počet těch, kteří pod vlivem drogy pyro zapalují vše, co jim přijde pod ruku. Na rozdíl od otce, místního pastora, a nejbližších se Lauren nechce smířit s tím, jak se věci mají, a trpně čeká, co budoucnost přinese. Štěstí přeje připraveným. Je pravda, že vše, co lidé znali a měli tak rádi, již zmizelo a nikdy se nevrátí. Každodenní životní realita Lauren a jejích nejbližších je více než tíživá a vyhlídky všelijaké, jen ne nadějně. Lauren je však jiná.

V první řadě je hyperempathická, dokáže na vlastním těle cítit a prožívat rozkoš a především bolest druhých (následek toho, že její matka v těhotenství užívala drogy). Ač je pro ni tato schopnost v mnoha situacích ochromující přítěží, má zároveň i symbolickou funkci: Lauren na jednu stranu dokáže z druhých sejmut nelehké břímě a nést za ně jejich bolest, na stranu druhou si kvůli prožívaným mukám váží ceny lidského života i každé malé radosti a rozkoše, vyklíčeným semínkem počínaje a duševní a tělesnou blízkostí konče. Chce se spoléhat především sama na sebe a pracovat na lepší budoucnosti. Ano, něco zaniklo, ale jak říká Lauren, „aby Fénix vstal z popela, musí nejprve shořet“. A na doutnající popel pak je možné vytvořit s dopomocí moudrosti předků něco nového, možná i lepšího.

Klíčová je pro ni četba, tedy činnost, již většina lidí kolem považuje za mrhání časem a cenným materiálem na podpal. Díky starým knihám se vyzná v astronomii, zásluhou indiánských spisů zase umí rozpoznávat stromy, keře a rostliny, které mají léčivou moc či se dají jíst, ví, jak je možné odsolovat mořskou vodu. Nemyslí si, že knihy jsou všespásné, ale ví, že pokud se chce zachránit, musí zapojit fantazii a veškerý um — o to víc, když není dospělá.

Ne náhodou se román Butlerové jmenuje *Podobenství o rozséváči*. V aluzi na stejnojmenné podobenství z Bible, v němž Ježíš přirovnával své učení k zrnku, které ne vždy padne na úrodnou zem a ujme se, ale tam, kde se uchytí, se v podobě užitku stonásobně vrátí, Lauren přetváří baptistické učení svého otce, do nějž vnáší své kreativní postřehy a interpretace. Nestačí jen pasivně přijímat Boží slovo, přežívat a čekat na zázrak. Určitě je možné udělat mnohem víc, utvořit lepší osud. Najít jiné místo. Jiný osud. Cokoli. Pro Lauren je touto kýženou změnou právě *Setba země*, kniha, kterou ve volných chvílích sepisuje — něco mezi metafyzickým učením a novým náboženstvím. Lauren si v ní třídí myšlenky, formuje postoje, které mají ji a lidi kolem ní připravit na novou budoucnost, dost možná i na jiné planety. Klíčová je



pomoc ostatním, soudržnost, empatie, tedy věci, které se již moc „nenosí“.

Butlerová v *Podobenství o rozsévání* stavěla na reálných zkušenostech: rasových nepokojích v Los Angeles, epidemii cracku a také první zprávě mezivládního panelu pro změnu klimatu z roku 1990. Její román nebyl hnán strachem z nukleární studené války jako spousta děl ze sedmdesátých a osmdesátých let. To mu však neubírá na naléhavosti a hrůznosti. Mnoho kritiků i fanoušků se shodlo na tom, že nebyli s to ho vůbec číst: především první polovina knihy je pro silné povahy a rozhodně ji nelze doporučit jako čtení před spaním. Hrůzy, kterým Lauren a její přátelé musí den za dnem čelit, jsou o to horší, že se odehrávají v podstatě v normálním světě, přesně takovém, který dobře známe i my. A který by se v ten strašný, odlidštěný a brutální svět Butlerové mohl změnit doslova přes noc, jak ostatně ukazují události posledních týdnů. Jak říká Bankole, partner Lauren v neméně působivém druhém díle série nazvaném *Podobenství o talentech*: „Problémy jsme způsobili my sami: pak jsme jen seděli a sledovali, jak přerůstají v krizi.“

Podobenství o rozsévání není v žádném případě „hezké čtení“. Je zneklidňujícím varováním před lehkomyšlností, rozmařilostí a bezohledností současného civilizovaného světa, které je i po třiceti letech od svého vzniku aktuální — dost možná víc, než sama jeho autorka v době jeho vzniku tušila.

Opravdová kniha o zlu

Radek Štěpánek

Reportáž o tom, jak Kanada internovala děti původních obyvatel

„Věřím v jednu svatou, všeobecnou apoštolskou církev,“ říká se ve vyznání víry



Joanna Gierak-Onoszko
27 smrtí Tobyho Obeda
přeložil Tadeáš Dohňanský
Absynt, Žilina 2022
336 stran

při mši svaté v katolických kostelích. Musím přiznat, že po přečtení reportážní knihy *27 smrtí Tobyho Obeda* mi to jde z pusy o trochu hůře. Tohle totiž není snadné čtení. Ale pro ty, kteří se chtějí dozvědět, co se odehrávalo v Kanadě minulého století mezi státem a původními etniky, a chtějí si alespoň trochu přiblížit situaci, v níž se dnes příslušníci původních amerických národů nacházejí, je kniha Joanny Gierak-Onoszko klíčová.

Polská reportérka v ní vypráví příběhy dětí, které prošly systémem takzvaných Indian Residential School, sítí internátních škol určených pro povinný pobyt dětí původních obyvatel, který fungoval celé století — od roku 1894 do roku 1997, kdy byla uzavřena poslední z nich. Děti se tam měly odnaučit vlastní kultuře včetně jazyka a naučit se kultuře „civilizované“ — západní. Že byl tento proces skrz naskrz zrůdný a za použití nejdůmyslnějších způsobů násilí ničil v dětech vše, co z nich dělalo lidské bytosti, se odhaluje až v posledních letech. Jen v posledním půlroce se v médiích objevilo několik zpráv o odkrytí neoznačených dětských hrobů v blízkosti těchto katolických škol.

Joanna Gierak-Onoszko se do Kanady, této „šťastné země“, která je mnohým jiným státům dávana za vzor, vypravila na dvouletý pobyt.

Během něj navštívila a potkala mnoho z těch, kteří systémem převýchovy prošli, a rozhodla se o nich vyprávět. Její kniha nás zavádí do nejdůležitějších kanadských měst Ottawy a Toronta i do míst odlehklých, například na Labrador, do Hudsonova zálivu a na pláně Manitoby, kde lidé žili kdysi v klidu a míru a v souladu se svým prostředím, dokud nepřišel kanadský stát s požadavkem na povinný odchod jejich dětí do internátních škol. Následoval úpadek celých kultur, rozklad rodin i osobností, týrání, smrt a bolest, ze kterých se původní národy dosud nevzpamatovaly. Jeden příběh střídá v knize druhý, nechybějí dramatické popisy, při kterých čtenář s dobrou představivostí knihu odloží, lapá po dechu, rozplácne se a musí se přemoci, aby se mohl pustit zase do čtení, snad i z úcty k lidem, kteří se rozhodli autorce o svém utrpení vyprávět. Znásilňování učitelů a kněžími, ale i dalšími zneužívanými chovanci internátů, mučení elektrickým proudem, šikana, hladovění, dětská práce — když se Kanada pustila do vypořádávání s minulostí a rozhodla se přežít odškodnit, úředníci vyhodnocovali výši odstupného podle stupně „poškození obětí“.

Jednou z hlavních postav, které knihou provázejí, je Toby Obed, příslušník původního národa Inuků z kanadského Labradoru. Právě jeho pohnutý osud se stal pro soužití státu a původních obyvatel ikonickým a vyústil až v objetí s ministerským předsedou Justinem Trudeauem, jehož omluvu Toby Obed přijal v roce 2017.

Institucemi, které začínaly fungovat po celé Kanadě už v devatenáctém století, prošlo asi sto padesát tisíc dětí. Snaží se získat odškodnění, omluvu od státních institucí i od církví. O to nejcennější, tedy vlastní důstojnost, přežít — jak je autorka důsledně nazývá — dodnes bojují. Jejich realita je ale poznamenána vykořeněním, které snaha o jejich „zcivilizování“ napáchala — v mnoha jejich původních oblastech je i dnes problémem domácí násilí, alkoholismus či nebývalá míra sebevražd.

Odhodlání po sjednání nápravy a jeho složitost popisuje kniha ve druhém sledu. I když je totiž zlo, kterému byly děti původních

obyvatel a následně i další generace vystaveny, zcela zjevně, nástroje, jak se s ním důstojně vyrovnat, doposud scházejí. (Finanční odškodnění příliš nefunguje, protože většina přeživších si s penězi neví rady). Joanna Gierak-Onoszko ve své knize sice dokládá, jak se Kanada snaží svou minulost odčinit — svůj předchozí přístup k původním obyvatelům označila za kulturní genocidu, omlouvá se, odškodňuje. V symbolické rovině ale stále pokulhává, jak dokazují třeba oslavy sto padesáti let Kanady, při nichž se na ty, kteří tam žijí „od začátku světa“, skoro zapomnělo. Možná proto, že by vlastně nebylo co slavit?

„Kniha je pokusem porozumět nejen tomu, co se v Kanadě stalo, ale také tomu, co následovalo,“ píše Gierak-Onoszko v závěru své knihy. „Jak fungují mechanismy, které dovolují ubližovat jedněm a ospravedlňovat druhé? Kdo a z jakých důvodů činil zlo a kdo tomu jen mlčky přihlížel? Zajímalo mě ale nejen to, co už proběhlo, ale i to, jak s tou zkušeností Kanada nakládá, jak si s ní chce poradit.“

Její kniha je cenná nejen proto, že situaci vykresluje přímočaře a důsledně — ukazuje mimo to, jak používat jazyk tak, aby se o tom, o čem se doposud nemluvalo, dalo mluvit důstojně a s citem. Naše realita totiž jazykem protéká a jazyk je klíčem k nechapavosti i porozumění, důstojnosti i pohrdání, zlu i dobru. Autorka čtenáře seznámí třeba i s tím, jak se dnes původní Kanaďané sami identifikují buď jako příslušníci Prvních národů (je jich více než šest set), nebo Inuité či Métisové, trpělivě vysvětluje, kdo, jak a proč smí anebo nesmí používat výraz Indián, Eskymák — a to s úctou k těm, o nichž se mluví. V českém kontextu to možná známe z debat o identitě Romů.

Mimo knihu zůstává dobrá zpráva, kterou jsme mohli zaznamenat až na začátku letošního dubna — papež František se omluvil za utrpení, které původní obyvatelé Kanady a děti jejich předků museli snášet v internátních školách, které zřizovala katolická církev. Dlužno dodat, že se tak stalo po četných urgencích. Ostatně i v knize se mnozí z přeživších podivují, co na té omluvě papežovi trvá tak dlouho. Pro ně je jeho letošní omluva

teprve malým krokem ke smíření. Rádi by navíc papežova slova vyslechli i přímo z jeho úst, v Kanadě. Zatím můžeme jen doufat, že k tomu dojde. A pokud ano, kniha Joanny Gierak-Onoszko na tom zcela jistě bude mít svou zásluhu.

Zahánění karaténny nudy

Vít Malota

David Zábranský si stěžuje na poměry



David Zábranský
O jednom
zachraňování života
Větrné mlýny, Brno 2021
200 stran

David Zábranský se po získání Magnesie Litery v kategorii Objev roku za prvotinu z roku 2006 uvelebil na místě vyhrazeném kontroverzním autorům. Od té doby na něm dlí sebevědomě a s cynismem sobě vlastním štourá do klidných vod konsenzu pražské kavárny a vlastně vůbec většinové české literární obce. Novinka, již vydává brněnské nakladatelství Větrné mlýny, nezapře autorovu oblíbenou autostylizační polohu. Na ploše dvou set stran drobného formátu s námi monologicky komunikuje formou esejů, vzpomínek

a úvah autor, ústavní právník a bývalý sociální demokrat v jedné osobě, který se vyznává ze svého zklamání nejen polistopadovým vývojem, ale překvapivě také z vlastních omylů, pochroumaného vztahu s matkou, amorálního prostředí na právnické fakultě, rozdělené společnosti, úloze novinářů v digitalizovaném světě — to vše na pozadí vypuknuvší epidemie koronaviru a následně nařízené karantény, která nás všechny bezprecedentně uzavřela v bytech a pokojích. Každý odstavec zároveň nápadně odděluje od ostatních pomocí odrážky na samostatném řádku. Formou se text spíše než kontinuální na sebe navazující úvaze podobá jednotlivým příspěvkům na sociálních sítích.

Je toho opravdu hodně, k čemu má Zábranský potřebu se vyjádřit. Zpočátku, po zmínce o fascinaci sociální demokracie komunistickou Čínou a následném bolestném prozření, se zdálo, že kniha bude velkou obžalobou protiústavního jednání vlády během pandemie. Čtenář se tak připravuje na možnou při s autorem, jenž je zběhlý v právu a své závěry také podepře tvrdými fakty, jenže on tuto problematiku záhy opouští, dotýká se pouze povrchu a spokojí se s genericými odsudky typu „občané poslouchali jako ovce“. Takových řečí jsme si ale užili za poslední dva roky od spolků typu Chcipl pes či psychopatického poslance Lubomíra Volného vrchovatě.

Další z témat, jimž v esejisticky laděném textu dává prostor, je dřívější pochopení pro Miloše Zemana a jím představovanou politiku: „Myslel jsem si, že novináři a senátoři neustále něco kritizovali hlavně z toho důvodu, že do jednoho byli příliš slabí a vybíraví. [...] Byl jsem zastáncem státní moci ve chvíli, kdy stát ovládli zloději a lháři. Dva nejvyšší posty zabrali psychopat s revanšistou, za nimiž se do funkcí natáhli kariériste a oportunisté.“ Tohle zčásti autobiografické prozření může být sympatické, kdyby nepřicházelo s křížkem po funuse. Po naprosté devalvaci práva a politické morálky. Autor bohužel ani v tomto ohledu nenabízí víc než jednoduché pojmenování ověřené neustálými přírovnáními, které však obsah sdělení nijak neobohacují. Jádrem svého omylu pak vystihuje o pár stránek později:



Měli jsme soucit s lůzou, která vyšplhala na nejvyšší posty. Spletli jsme si amorální a nevzdělané politiky s obyčejnými lidmi a hájili jsme tyto politiky proti občanské společnosti, univerzitním profesorům, novinářům a proti jednomu knězi. Všichni členové poslední jmenované skupiny přitom měli mnohem blíže k jakémukoli obhajitelnému konceptu člověka (lidí) než třeba premiér či prezident.

Na jednu stranu postava ústavního právníka prochází prozřením, na stranu druhou se ptá, jak je možné, že se mladí lidé kvůli důchodcům podvolili restriktivním opatřením, byť jim ze strany viru nehrozily vážnější zdravotní komplikace. Nenapadne ho, že by to mohlo být proto, že ne všichni vnímají sebe sama jako středobod světa? Autor v knize i rozhovorech do médií zpochybňuje koncept *jedné pravdy*. Volá po neustálém zpochybňování, ptaní se, hledání příčin a souvislostí. Sám se však ve svých závěrech (často skrze cynická konstatování) dopouští zjednodušení. Například že situaci kolem koronaviru lidé příliš snadno přijali, příliš snadno se vzdali svých práv.

Zábranský se v nejnovější knize snaží reflektovat jednak mnohá vlastní zklamání stran sociálnědemokratické politiky, jednak nečinnost občanské společnosti ve směru k ochraně osobní svobody během lockdownu a uzavření hranic. Dotýká se i vlády Andreje Babiše, její bezobsažnosti a nepřipravenosti, řeší antipatie k vlastní matce, k právnímu systému... Zkrátka otevírá mnoho palčivých a aktuálních témat, ale ani jedno nepojedná nově, objektivně či alespoň zevrubně.

Vzpomněl jsem si při četbě na poslední dokončený román Alberta Camuse *Pád* z roku 1956. Taktéž zčásti autobiografická próza představuje coby ústřední postavu právníka; chvástavého, který se neustále pohybuje na hranici sebeadorace a výčitek svědomí z vlastní

zbytečnosti. Zatímco Camus ve více než půlstoletí starém díle vystihuje nejen temné kouty lidské psyché, ale dává čtenáři nahlédnout i svou vlastní duši, Zábranský se takovému upřímnému otevření brání. I naznačenou linii problematického vztahu s matkou záhy opouští a vrací se k obecným „stížnostem na poměry“. Tak se stane, že próza, jež měla být nejaktuálnějším svědectvím doby, v kontextu současných událostí zoufale trátí na jakékoli sdělnosti. Jako by vznikla nikoli z bytostné potřeby vyjádřit se, ale spíše coby nástroj k zahánění karanténny nudy internetovým blogem.

Milostný příběh o ztrátě matky

Olga Słowik

Román o krásné nezdravé lásce



Mira Marcinów
Osirelec
přeložila Lucie Zakopalová
Argo, Praha 2022
256 stran

Bezmatek je polský termín vypůjčený ze včelařství, který označuje stav, kdy v úlu chybí matka. Filozofka, esejistka a spisovatelka Mira Marcinów jím nazvala svou autobiograficky laděnou

knihu, v níž zpracovává zkušenost se smrtí matky, s níž ji pojilo nebývale silné, ač nikoli bezproblémové pouto. V češtině teď próza vyšla pod názvem *Osirelec* v překladu Lucie Zakopalové.

Kniha je rozdělena do několika chronologicky řazených částí. První, nejrozsáhlejší část je věnována vypravěččiným vzpomínkám na matku z dob dětství a dospívání. Následuje část, která zaznamenává období od chvíle, kdy matce byla diagnostikována rakovina, až do její smrti o rok později. Dále nás vypravěčka provází obdobím bezprostředně po matčině smrti a v poslední části se vyrovnává se ztrátou z odstupu několika měsíců a let. Celé vyprávění je fragmentární, střípkovité, jednotlivé úseky mají délku od jedné věty po několik málo stránek. Zahrnují konkrétní vzpomínky vypravěčky na matku, citáty a aluze na polskou popkulturu či věty, které působí jako výňatky z vypravěččina deníku, například „Nechte mě ještě truchlit“ nebo „Naše láska byla krásná a nezdravá“.

Nejpozoruhodnější je první část knihy, v níž ze vzpomínek vyvstává právě ona „krásná a nezdravá“ láska. Příběh, který čteme, je totiž příběhem vskutku milostným — dcera pociťuje k matce celou škálu silných emocí, jež často nelze jednoznačně hodnotit podle jednoduchých znamének „pozitivní“ — „negativní“. Přestože jejich vztah byl v dětství poznamenán i zraňujícími okamžiky, často způsobenými matčíným alkoholismem, to, co v dceři přetrvává, je fascinace matkou, která často hraničí s nezdravou závislostí či posedlostí. Marcinów zde narušuje některá tabu, otevírá téma tělesnosti i sexuality, a to na vícero úrovních. Zdůrazňuje krásu své matky, je fascinována jejím vzhledem, spolu s ní se učí pečovat o vlastní tělo. Tvrdí, že kdyby mohla, tak by se do své matky zamilovala, na jiném místě zamilovanost přímo přiznává. V knize najdeme i přemýšlení o matčině sexuální orientaci či téma intenzifikace sexuálního života vypravěčky v době, kdy její matka umírá („Zneužívala jsem svou společenskou atraktivitu k důležitému protirakovinnému cíli. Něco se ve mně probudilo a vrhla jsem se na všechny ty mladé kluky a ještě mladší holky.“). Podobně

neotřele působí fragmenty pojednávající o chvilích záhy po matčině úmrtí. Vypravěčka se téměř obsedantně soustředí na fyzické — velmi pečlivě připravuje tělo zesnulé do rakve, s velkou pozorností a smyslem pro detail ji líčí, dlouho zvažuje, jak ji obléct, lakuje jí nehty.

V kontrastu k tomu je poslední část, v níž se vypravěčka ani po dvou letech nedokáže vyrovnat se ztrátou, do značné míry předvídatelná. Opakují se zde pasáže, v nichž se vypravěčka k tématu ztráty a truchlení opětovně vrací a různými způsoby variuje jedno jediné sdělení: „Matky neodcházejí. Ne od dcer. [...] Ode mě nikdy neodešla.“ Otázkou zůstává, jestli je tomu tak proto, že se jedná o univerzální reakci na smrt milovaného rodiče, nebo je to již zavedený (jediný přijatelný?) způsob, jak o ní v literatuře vyprávět. Nenaplní takový model vyprávění, které v epilogu nabízí i vytužený náznak nového začátku, naše čtenářská očekávání? Vzhledem k intimní povaze knihy se takovéto úvahy jeví jako nepatřičné. Jsem jako recenzentka oprávněná hodnotit způsob, jakým se někdo vypisuje z krajní bolesti, již nelze překonat?

Právě ty části knihy, které se vztahují ke konkrétnímu (milostnému!) vztahu a popisují jednotlivé situace, zkušenosti a emoce, jsou její silnou stránkou. Občas mohou překvapovat či pobuřovat, jindy téměř sklouzávají k banalitě, ve výsledku jsou ale velmi silné, místy až srdcervoucí.

Slabinou knihy jsou naopak pasáže, které se snaží vypravěččinu zkušenosti zobecňovat, například: „Zeptala jsem se sama sebe: v čem ji pohřbím? Mezi matkou a dcerou je tohle velmi citlivé téma.“ Nebo: „Každá z nás si v určitém věku pověsí do skříně oblečení pro případ smrti.“ Vypravěčka opakovaně zdůrazňuje genderovou specifičnost vztahu matka—dcera. Kniha má (explicitně vyjádřenou) ambici vymezit se vůči narativům, které zpracovávají obdobnou ztrátu v polské literatuře z „mužské perspektivy“. Nicméně podobně jako v *Osiřelci* zmiňovaná díla autorů—mužů nejsou s to nabídnout univerzální obraz „odcházející matky“, nedokáže to ani próza Miry Marcínów, aniž by přehlížela celou

škálu jiných typů dynamiky vztahu dcera—matka. Například nevypovídá (a ze své podstaty ani nemůže) o vztazích, ve kterých proběhne mezi oběma ženami zdravá separace, nebo o situacích, kdy matčina smrt přináší dceři úlevu, anebo když matka po celý život dítěte absentuje, a přátelský vztah se tak vůbec nemůže vyvinout.

I přes tyto výhrady je *Osiřelec* pozoruhodnou a — navzdory nelehkému tématu, které zpracovává, a tíživým emocím, jež častokrát vyvolává — čtivou prózou, a to i díky povedenému překladu Lucie Zakoplové.

Nejsmutnější barák socialismu

Táňa Matelová

Reportáž z evropské Severní Koreje



Małgorzata Rejmer
Bláto sladší než med
 přeložila Jarmila Horáková
 Větrné mlýny, Brno 2021
 312 stran

Plochá, bezbarvá krajina s jedinou horou na obzoru — velkým Enverem Hodžou. Takto komunistickou Albánii popsal spisovatel Ridvan Dibra, kterého tehdejší cenzorský výbor pohanil za absenci básně, která

by v plánované sbírce oslavovala traktory. Dibřův absurdní příběh je jen střípkem z temné mozaiky reportáží polské spisovatelky Margo Rejmer (nar. 1985). Útrpný svět, kde se život pod krutovládou „rudého faraona“ omezil na pouhé přežívání, autorka zaznamenala natolik věrohodně, že si kniha bezesporu vydobýde čestné místo v dlouhé řadě polských reportáží.

Margo Rejmer českého čtenáře již zavedla do Rumunska a podobně jako v reportážích *Bukurešť. Prach a krev* i zde ji zajímá především dopad dějin na běžného člověka. Jak snadno lze kamaráda či partnera udat za krabičku cigaret a jak jednoduché je zlomit člověka jako sirku. Režim, který vlastně nikdo plně nepodporoval, ale zároveň se na něm větší či menší měrou podílel každý, křivil charakter velmi snadno. Naoko hodný strýček, který k sobě dobrotivě vinul všechny děti, ve skutečnosti bezcitný diktátor, jenž ve své stupňující se paranooi nelítostně a především velmi obratně likvidoval všechny potenciální nástupce, stejně jako jedince se špatným původem nebo ty, kteří nepřímou pochválili chuť západního alkoholu. Albánský režim tyto lidi semlel v nelítostných podmínkách pracovních táborů, kde se, pokud z nich dozorcí nevymlátili duši, po propuštění měnili v pouhé stíny, neboť s nesmazatelným cejchem nepřítele nemohli ani oni, ani jejich rodiny myslet na jakýkoli plnohodnotný život. Stařenka byla umučena za to, že učila vnučku otčenáš, mladík byl vláčen za autem, až z něj zbyl jen kus masa. I tak vysokou cenu platily oběti režimu za zdánlivě malé přečiny. Svoboda ležela na dosah ruky za hranicemi, jen kdyby je však bylo tak jednoduché překročit...

Hodžův režim byl ve své tyranii natolik vynalézavý a nelidský, že autorce v podstatě stačí vyslechnuté hrůzy jen předat čtenáři v téže podobě, v jaké jí byly sděleny. Je si dobře vědoma toho, že samotný obsah je nejzásadnějším poselstvím knihy, a přílišná autorská invence by tak mohla působit rušivě. Ona sama proto zpovědi svých hrdinů zbytečně nepřerušuje, díky čemuž text působí přirozeně a navzdory obsahu vlastně nenásilně, jako hovory u kávy:



vypravěči se kupříkladu autorky občas zeptají, jestli si nedá med, nebo použijí nějakou běžnou konverzační frázi. Právě skutečnost, že Rejmer svým hrdinům plně ponechává jejich specifické způsoby vyjadřování, autentičnost knihy ještě umocňuje — ve výpovědi chlapíka, který nákladním autem proboural zeď velvyslanectví, není nouze o vulgarismy, klidní intelektuálové zase hovoří květnatým jazykem. Úsekům, v nichž umlknou pamětníci a o nedávných dějinách Albánie se rozhovoří sama autorka, textu na dynamice přidává její častý ironizující styl, stejně jako jistá forma textových miniatur, kdy Rejmer kromě komunistických vyhlášek a hesel využívá i nápaditou optiku například z pozice bot běžce, který se rozhodl emigrovat.

Ve své ideové rovině klade text důraz především na jedno morální dilema: jak se může transformovat národ, který nemá uzavřenou minulost. Ti, kteří se na zvrstvech režimu aktivně podíleli, nebyli (vyjma diktátorovy ženy) potrestáni. Dotyční se obhajovali, že se stali pouhým nástrojem v rukou systému, a těm, kteří byli albánskou totalitou perzekvováni či utýráni, se patřičného odškodnění nedostalo. V devadesátých letech se pak klidně v šachovém kroužku mohli u jednoho stolu potkat člen Sigurimi (albánské tajné policie) a člověk, který strávil podstatnou část života ve vězení. Jak se tedy vyrovnat s takovou minulostí bez pointy? Onu deziluzi, zmatek a pocit nespravedlnosti navíc zdůrazňuje skutečnost, že transformace neproběhla podle očekávání a šťastný život se automaticky s pádem režimu nedostavil. Nikdo Albánce neučil, jak v novém světě žít. Vytvořila se tak nostalgie po nalinkované totalitě, která se přes svou krutost vyznačovala specifickou pohodlností — když člověk nemá na výběr, nemusí na sebe přijmout tíhu odpovědnosti.

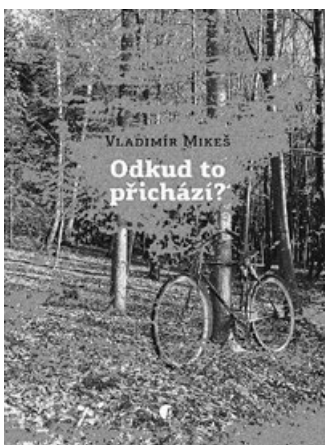
O kousek evropské Severní Koreje se celá desetiletí nikdo nezajímal.

Albánský plevel komunismu si přece vypěstovali sami Albánci, kteří jím nechali zarůst i ty poslední cesty ven ze země, jež se proměnila v jedno velké vězení. Lhostejný byl mnohým osud Albánie také po pádu režimu. V zahraničí nebyli albánští emigranti vítáni s nadšením a jen těžko se adaptovali. Reportáže Małgorzaty Rejmer, které dokládají složitost vymanění se z osidel totality, budou ve čtenáři probouzet nejrůznější emoce, zcela určitě však ne lhostejnost.

Být psán

Jan Zikmund

Odkud přichází poezie
Vladimíra Mikeše



Vladimír Mikeš
Odkud to přichází?
Protimluv, Ostrava 2021
296 stran

Život Vladimíra Mikeše (ročník 1927) prostupuje literatura: přeložil desítky knih z šesti jazyků, psal romány, novely, poémy, eseje, získal prestižní česká i italská ocenění, byl žákem významného literárního vědce Václava Černého a přátelil se s řadou slavných spisovatelů včetně Františka Hrubína a Ludvíka Kundery. Přesto tvrdí, že literatura pro něj vždy byla „čímsi vedlejším“. Víc než literatura jej zajímá „to, co bylo za ní, co jí

předcházelo, chvíle tvoření, z které slovo vyvěralo, ústa, která je ve chvíli radosti nebo trýzně pronášela“.

Podobně se vyjádřil jeho syn Martin, když 10. dubna za otce přebíral Literu za poezii. Prozradil, že „pro tátu bylo vždy důležité být psán, nikoli být čten“. I proto asi Mikeš jako básník knižně debutoval až skoro v devadesáti, dvousvazkem *Poémy a Pozdní sběr* (2015), a zásluhou loňské sbírky *Odkud to přichází?* se stal nejstarším výhercem v historii knižních cen Magnesia Litera.

Krédo „být psán“ k oceněné sbírce pasuje, neboť ji tvoří básně podobné deníkovým záznamům; první má dataci 24. října 2015, poslední 23. prosince 2018. V tomto období Mikeš psal takřka denně. O náměty neměl nouzi, jeho vnitřní svět je nezvykle bohatý: vrací se k drsným čtyřicátým a padesátým létům, ale i k zdánlivě banálním příhodám z dětství, píše například o svém uměním otci, který jednou na žebříku riskoval pád z pěti metrů, jen aby utrhl jablko z nejvyšší větve. Jindy jej zaměstnává současnost: podléhá rozčarování z výsledku prezidentských voleb či podává hlášení ze setkání pětáosmdesátiletých skautů.

Leckoho překvapí jeho neúnavnost (knihy má bezmála tři sta stran). I jej napadá, zdalipak má „smysl tak usilovně psát, / když to nikdo nečte“. Vzápětí si odpoví: „Ukládá se vše do paměti světa, / jak Montale říkal o švagrově symfonii, / jejíž partituru ve sklepě spláchla voda.“ Tato myšlenka vystihuje Mikešův přístup k literatuře. Řeč nezmizí (neboť přichází „odjinud / z tmy předhistorie“), a proto má smysl každý den zapisovat prožívanou skutečnost — být psán.

Tajemno spojené s procesem vzniku Mikeše přitahuje. Nejde přitom nutně o vznik umění — i „k početí dochází mimo vědomí / jako by se nás to ani nemělo týkat“. V básni „Tak třeba ta zašlá přítomnost“ líčí nevšední scénu z dětství. Byl s rodinou na zahradě, když vtom se otec přes plot plaše pozdravil s kolemjdoucí neznámou ženou. Pak se ohlédl, jestli „jsme tu tajemnou scénu / zaznamenali“. Matka odvrátila hlavu. Již tehdy syn vnímal nepříjemné napětí, které pozdrav vyvolal, ale

až později mu došlo, že žena mohla být otcovou milenkou.

Vzpomínka ze zahrady je živá (i v devadesáti se mu vrací), což je důvodem ji zapsat, „smysl té scény uchopit, / a snad i tajemství / proč psát“. Autor se nenoří do minulosti cíleně — nekalkuluje a témata si nevybír —, spíš k sobě nechává podněty samovolně přicházet. Určité postavy se proto v básních objevují opakovaně, neboť mu nejdou z mysli. Například neúspěšný skladatel Bertík, který si vzal život, či pochybný vynálezce Touda.

Mikeš píše tak přístupným, prozaickým jazykem, až člověka napadne, zda by nešlo básně vyvázat z veršů a převést do krátkých povídek. Snad šlo, ale příběhy by tím utrpěly. Rozdělení do veršů dává básním spád — autor například často vynechává slučovací spojky, které nahrazuje čárkami na koncích veršů. V případě kratších básní jako „Ne, ještě neodcházej“, které zachycují prchavé okamžiky, zase veršové přesahy dodávají potřebné pomlky a napětí.

Je dobře, že ocenění za sbírku roku dostal básník, který má dar psát

srozumitelně a přitom nebanálně. Vize Miroslava Holuba, který si přál, aby lidé „četli básně tak samozřejmě, jako čtou noviny nebo chodí na fotbal“, se zřejmě nikdy nenaplní (a možná je to tak lepší). Přesto je dnes — kdy poezii čtou snad jen sami básníci — důležité vyzdvihávat sbírky, které mohou oslovit širší publikum. Vladimír Mikeš takovou sbírku napsal a možná brzy přidá další. Navzdory nedávné mrtvici dál chrlí básně, o kterých ani on sám neví, odkud přicházejí. ●



Martina Janošová, z cyklu skácelovských ilustrací, 2012—2017



h Krotitelé

Pohled do zákulisí překladu



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

Každý měsíc v Hostcastu na Spotify a dalších platformách

h

Kritická diskuse v rozšířené
verzi jako podcast



Kverulanti

Ondřej Nezbeda a jeho hosté v diskusi
o knihách, které vyčnívají

Každý měsíc v Hostcastu na Spotify a dalších platformách



Tipy redakce

Pavel Klusák
Uvnitř banánu
 Fra, Praha 2021
 180 stran

Hudba jako by dnes byla všude. Břínká ze Spotify, huláká z reklam, říká nám, co přesně cítit u filmů, seriálů nebo pořadů o pečení. A přece jako by pořád něco schází... hudbě samé možná trocha ticha, prostoru k nadechnutí — a posluchačům trocha dobrodružství, tajemství, spiklenectví, trocha neznámého. Naštěstí má hudba pořád Pavla Klusáka, který se v nové knize, jakémsi kříženci hudební encyklopedie a prózy, nebojí podívat, co všechno se skrývá *Uvnitř banánu*. A že toho je! Umělci i burani, historky i historie, nosy i oči nahoru. I to ticho. Ale především nadšení, že je pořád co objevovat, co poslouchat, co tvořit. A nakonec i o tom psát: není moc větších slastí než si představovat zvuk neexistující skladby. Možná je s láskou vymýšlet. (zst)



Petr Vizina — Krištof Kintera
Nad očekávání
 Vyšehrad, Praha 2022
 160 stran

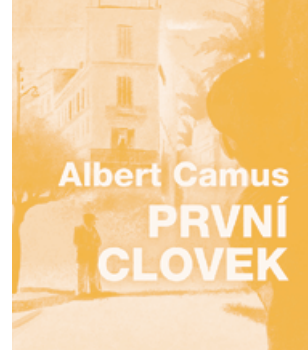
Je vždy zajímavé nahlédnout do dílny oblíbených tvůrců. Odhalit, jak k nim přicházejí nápady, jejich rutinu, jak transformují podněty v konkrétní projekty a co všechno museli v rámci svého uměleckého vývoje překonat.

V sérii rozhovorů se Krištof Kintera s Petrem Vizinou vždy odráží od konkrétních uměleckých děl a okolo nich hledají a dotvářejí obraz života a tvorby. A Kinterova díla zná snad každý: ať už jsou to památníky *Memento Mori* nebo *Bike to Heaven*, které jsou k vidění v pražských ulicích, nebo *Revolution*, chlapeček mlátící hlavou do zdi (který je v současnosti k vidění v DOXu). A přínosný je jejich rozhovor — kromě diskusí o metodě a díle, o tvorbě a rodině, o sportu a umělcích — také jako sonda do umělecké svobody a osobního i národního hledání devadesátých let. (vmax)



Petr Čermáček
Zimní srst
 Protimluv, Ostrava 2021
 56 stran

Přijde mi, že Petr Čermáček si tak trochu jede pořád svou. A je to skvělé. Nijak nekřičí, na první pohled nevyčnává, je pevně spjatý se zemí, krajinou a její duchovní podstatou. Pozorný pozorovatel světa české poezie by ho určitě neměl přehlédnout. Už od minulé sbírky *Vlnolam* je mi to Čermáčkovo psaní ještě o něco bližší, jako by jeho básně dříve byla semena a teď z nich už vyrážely klíčky, možná je tu o trochu víc slov než dřív, snad je to tou zimní náladou knihy anebo severem, který se do básní otiskuje tak na kost odraný, že se o něm musí mluvit trochu víc. „Vysvětlovat znamená vzdalovat se,“ píše Čermáček v *Zimní srsti*. V tomto s ním souhlasím, ale zároveň musím říct, že právě jemu ta trocha slov navíc sluší, jeho básně jsou čiré, a přece člověk nedohlédne na dno. Budu je číst s čajem a při praskání ohně. (rek)



Albert Camus
První člověk
 přeložila Kateřina Vinšová
 Leda, Praha 2021
 320 stran

Když máme to camusovské číslo: nakladatelství Leda se nedávno pustilo do vydávání Camusových románů. V některých případech dokonce v nových překladech. *Cizince*, *Mor* a *Pád* v češtině nebylo problém sehnat, takže tady zase o tolik nejde, ale tleskám, že znova vyšel také *První člověk*. Tento nedokončený rukopis se našel v blátě na poli po autorově smrtelné autonehodě, česky vyšel jen v roce 1994 a byl beznadějně nedostupný (asi i proto, že vydání z Mladé fronty s přebalem z pauzáku a Camusovým rukopisem se mimořádně povedlo). A přitom Camusova v něčem nejlepší, rozhodně nejosobnější knížka: dětství v Alžíru, chudoba, negramotná matka, moře, prostě základní komponenty autorova světa v přímém světle. (jn)

Katarzyna Boni
Auroville
 přeložil Michael Alex
 Absynt, Žilina 2022
 433 stran

Mělo to být utopické město. Ve všech ohledech soběstačné, bez peněz, aut, majetku a náboženských institucí. Auroville — Město světla — vzniklo v roce 1965 v Indii jako hippie anarchokomunistický sen navržený pro padesát tisíc obyvatel. Dnes jich tu žije sotva desetina. Stále žijí svůj sen, ovšem za vydatné pomoci zvenčí. V co se tedy Auroville za těch více než padesát let utopického života proměnil? V obdivuhodný experiment? Ezoskanzen? Možná další výmluvný příklad toho, že nezbývá než pokoušet se o utopii ve vlastním životě a v reálném světě. A statečně troskotat. (on) ●



Dítě z Ukry

Otevřenými pěstmi
otírá si oči
Dalekohled neumí vzdálit
bolest
Malinký puštík
pod blankytným kulichem
věští
od čeho neutečeme

Rustika

Dobívám mobil jednou za měsíc
Netýkavky rostou z humusu tweetů
Na návsi tetované babičky
Ze smetáku zoufali by si abstraktní umělci
„Vole! Krávo! Miláčku...”

Před lokálem

Chybí mi krepovaný papír
Když se dalo do deště,
uměl se rozpíjet
a bledl jako vzpomínky

Okurková sezóna

Mezi snítkami kopru
báň kostela
Na kolečku cibule
veze Mikeš okresního tajemníka
Zcela na dně
soused dláždí dvorek
ukradenými náhrobky
Struhadlem nápisů dolů



Martina Janošová, z cyklu skácelovských ilustrací, 2012—2017



Dvě původní povídky

Pomsta paní Borkovcové

Bianca Bellová

Doktor Hřebela sedí na lavičce pod kaštanem na zahradě domova pro seniory Konvalinka. Má tepláky a kravatu a obě boty rozvázané. Podzimní sluníčko ještě hřeje.

„Jen si klidně přisedněte, paní Borkovcová,“ pokývne ředitelka domova vřídlně a ukáže na něj rukou plnou náramků, „pan doktor bude za společnost určitě rád, jeho paní za ním vůbec nejezdí. Vidíte, pane doktore?“

Pan doktor se usměje. Paní Borkovcová se pustí ředitelky a opatrně přisedne na lavičku. Ředitelka se snad příliš široce usměje a zamíří k páru, který sedí na lavičce u sochy na podstavci, repliky barokního andílka.

„Tak co, vy moje hrdličky? Měli jste dnes dobrý den?“ osloví je nahlas a oba staroušci kývají. „Dejte pozor, ať mi tu nenastydnete.“

„To je naše ekumenický sousoší,“ uchechtne se paní Borkovcová. „To už vám někdo říkal?“

Doktor Hřebela se usměje.

„On je bývalý jezuitský kněz pověřený kdysi ekumenickými rozhovory. Jakože mezicírkevními, rozumíte? A při té příležitosti potkal tady Ester, která byla shodou okolností vdaná za rabína. A zamiloval se do ní. Taková náhoda, vidíte. No, Ester opustila rabína, Josef kněžství a od té doby spolu už pětadvacet let takhle cukrují. Tomu říkám ekumenie, jeden by jim skoro záviděl,“ povzdychne si paní Borkovcová a povolí si knoflíček u blůzky.

„Jak si tu vůbec zvykáte? A co že za váma paní nejezdí? Je špatná na nohy? Nebo na hlavu? Jsou všelijaké případy v tomhle věku, to si asi nemusíme vykládat. Ve stáří už člověk dělá jen půlku toho, co by chtěl, a jen desetinu toho, co dělal zamlada. A hele, motýl, otakárek, to ho ještě sluníčko vytáhlo ven. Jestli von se stihne zase zazimovat? Až zajde slunko, bude zas rychle zima. A támhle na tom rybníčku, to jste viděl? Plave tam kačena s mladejma, ale jestli vona je stihne takhle na zimu ještě vyvést?“

Paní Borkovcová si upraví brož na pletené vestě a pokračuje.

„Vy si asi říkáte, co tady ta Borkovcová dělá? V hlavě to má pořád v pořádku, chodí taky celkem obstojně, ta by klidně mohla bejt ještě doma, umeje se, voblíkne, uvaří si, samostatná je, pohledná ženská taky... No však si

nemyslete, já jsem si všimla, jak po mně koukáte,“ zachichotá se jako šestnáctiletá koketa.

Doktor Hřebela se poškrábe na břicho.

„Však se tu za mnou chlapi otáčejí, i když už třeba jen sedějí na vozejku. A já nejsem z kamene, víte, já dokážu trochu toho tepla dát. Toho lidství. Člověk si to nemusí odpírat jen proto, že už mu není dvacet, vidíte.“

Paní Borkovcová se významně odmlčí a překříží si nohy pod lavičkou obráceně. Doktor Hřebela nemá, co by k tomu dodal.

„V těch teplákách teda moc parády nenaděláte. V takových cvičil můj Milan na spartakiádě v roce padesát pět. Pěkný to bylo, bílý nátělníky měli a takový jako žebříky a na nich lezli jak akrobati. To byla krása. To by dneska nedali dohromady tolik zdatnejch chlapů, aby s nima zaplnili Strahov, to máte dneska samý chcípáky. Ale vy byste takový tepláky nosit nemusel, nejsme na spartakiádě, pane doktore.“

„Mně chlapi nadbíhali celý život, to byste se divil. Ale já byla věrná jak Pátek. To já pořád jen Milan sem, Milan tam, já ho měla jak svatej vobrázek. Ani podívat jsem se na jinýho neodvážila. Já jsem holka ze statku, tak jsem si nemohla moc vyskakovat a nakonec jsem byla ráda za tu práci v kolchozu. Nebyli jsme žádná smetánka, ale oblečení jsme měli vždycky čistý. To měl Milan každé den čistou košili připravenou, nemyslete si, naškrobenou a nažehlenou. A štramák to byl, ženský se na něj lepily jak vosy na cukrověj špalek.“

Vzduchem zabzučela zmatená moucha a udělala výkrut.

„On byl Milan taky ze statkářský rodiny, oni byli bohatý a spořádaný a pobožný dost. Von Milan jako dítě ministroval, já si ho ještě pamatuju, stáli tam s klukama před tím voltářem, koukali na holky, šťourali se v nose a pak to suchý z nosu stříleli po koberci. A víte, co von říkal? Víš, jak se říká, nikdy se neptej, komu zvoní hrana? Tak já jsem se ptal vždycky, protože když někomu zvonila hrana, znamenalo to, že budu ministrovat na zádušní mši a dostanu nějaký drobný, za který si budu moct koupit svůj oblíbenej obrázkovej časopis. Pohřby, svatby a křtiny, to byly příležitosti, kdy jsem si mohl něco vydělat.“



A už ve dvanácti letech jsem přesně věděl, kdo je ve farnosti velkorysej a kdo je škrt. Pak jsem ale pana faráře v sedmý třídě ranil, protože jsem mu řekl, že s ministrováním končím, že budu radši chodit stavět kuželky, protože kuželkáři víc platí... A pan farář mi zklamaně řekl, že si myslel, že ministruju úplně kvůli jiným věcem...”

Paní Borkovcová se rozesměje nahlas, směje se, až jí tečou slzy. Vytáhne z kapsy plátěný kapesník.

„No jo, můj Milan, ten měl hlavičku vyčúranou. Když mě pak vopustil, měl funus jak z katalogu. Dva páry černejch koní a celá vesnice šla ve čtyřstupu od vsi až ke kapli, a to vám povím, to bylo nejmíň tři kilometry. A já slzu neuronila, abych mu neudělala ostudu, děti mě podpíraly, ale brečet, to jsem si nedovolila, brečet jsem mohla až doma...”

Paní Borkovcová si znovu utřela slzy.

„Já měla na polici vystavenou jeho fotku, mýho Milana, v sametovém rámečku. U toho vázičku, každé den jsem v ní měnila kytky. Na hřbitově jsem byla nejmíň jednou do tejdne. A jak já jsem si na něj vzpomínala, to vy nemůžete ani pochopit. Jak je člověk najednou sám. A jak mu odcházej kamarádi, že nakonec nemá nikoho, kdo by mu ještě říkal křestním jménem. Máte vy ještě někoho, kdo by vám říkal křestním jménem, pane doktore?”

Pan doktor se usměje a přikývne.

„No já měla toho svýho Milana jako svátost. Ani po jeho smrti jsem se neodvážila sáhnout mu na věci. Saka mu zůstaly viset ve skříní, i ty jeho naškrobený košile. Dvacet let mi to trvalo, než jsem se odhodlala otevřít jeho šuplíky.”

Doktoru Hřebelovi zakručí v břiše.

„No a co myslíte, že tam měl? Dopisy milostný a účtenky z hotelu. Na těch bylo i jméno tý flundry. Nějaká Mužíková. Mužíková! On vám jezdil po republice, třeba každé druhej tejdne nebyl doma, on byl veterinář a staral se armádě o koně, nejčastěji býval v jednom vojenským

újezdě, to vy už nebudete znát. No a tam měl ještě jednu rodinu s Mužíkovou. Věřil byste tomu?”

Paní Borkovcová popotáhne, ale nepláče. Doktor Hřebela řihne.

„A já tam tak stojím, držím v ruce ty papíry, a najednou, tomu byste nevěřil, najednou se z rádia, už roky poslouchám ten stejnej pořad, písničky na přání, tak z rádia se ozve, že milované mamince, paní Anně Mužíkové, posílají písničku k sedmdesátiletému jubileu její děti Jůlinka a Petřík. To bylo jak naschvál, jak kdyby si to na mě někdo vymyslel. Já zůstala stát jako vopařená, pane doktore. Jako vopařená. Celej život ve lži. To vám povím, to mi ty jeho lichotky zhořkly v uších, když mi došlo, že to samý říkal Mužíkový. Vůbec mě nenapadlo, že se tohle může doopravdy přihodit — že by měl chlap dvě rodiny. A že si toho jeho žena nevšimne. Vás by to napadlo?”

Paní Borkovcová se odmlčí. Z kostela ve vsi začne zvonit klekání. Z lesíka za domovem křikne večerní pták.

„No jo, abysme se pomalu ubírali, za chvíli se ochladí a bude večer. Pojďte, já se do vás zavěším.”

Zkušeným štoucháním doktora Hřebelu přiměje, aby vstal.

„Počkejte, tady vám leze podolek. Ale kravatu máte pěknou, hedvábnou, ručně šitou, to já poznám. To je vidět, že jste na sebe dbal. Dneska je na večeri hrachová kaše, to zas bude na baráku nadýmáního. Ale já mám na pokoji kus uzennyho z Moravy a křenovou hořtici, kdyby se vám hrách ekloval... chcete?”

A paní Borkovcová rutinními pohyby profesionální ošetřovatelky doktora Hřebelu chytne pod loktem za paži, trochu to vypadá, že ho táhne, a trochu, že jdou do sebe zavěšení jako milenecký pár. V pokoji číslo čtrnáct domova seniorů Konvalinka doktor Hřebela skončí v teplé a mohutné náruči paní Borkovcové, tak jako tolik ostatních seniorů před ním.

Bianca Bellová (nar. 1970) pochází z Prahy, kde doposud žije. Živí se překlady a tlumočením. V roce 2009 jí vyšla prvotina *Sentimentální román* (Host, 2018). Následovaly knihy *Mrtvý muž* (Host, 2011) a *Celý den se nic nestane* (Host, 2013). Za román *Jezero* (Host, 2016) získala cenu Magnesia Litera za knihu roku a Cenu Evropské unie za literaturu; práva na jeho vydání byla prodána do třiatvaceti zemí. Autorčin pátý román *Mona* vyšel v roce 2019 a o rok později získal Cenu Česká kniha. V roce 2021 vydala povídkovou sbírku *Tyhle fragmenty*, na jaře roku 2022 pak román *Ostrov*.



Foto Marta Režová



Poezie policejních protokolů

Bianca Bellová

„Mami, co je?“

Matka stojí u stolu, oběma rukama se o něj opírá, jako by měl jinak někam odplavat, kdyby ho vši silou netlačila k zemi, oči má sevřené do škvírek a ten krásný profil se jí trochu chvěje. Martu vůbec nevnímá.

„Mami?“

Matka se k ní pomalu otočí, ale ve tváři má pořád ten nepřítomný výraz. Na stole leží několik papírů, vypadají jako úřední dopis, jsou potištěné z obou stran.

„Co je to, mami?“

„V baru je nějaká borovička nebo slivovice, podej to sem, prosím tě, a skleničky.“

Marta už se v bytu rodičů neorientuje, ale bar je tam, co byl vždycky, skříňka v obývací stěně, která se vždycky rozsvítí, když se otevrou dvířka. Jsou v ní skleničky na koňak, ale koňak už tam není dávno, oba rodiče berou tolik léků, že by jim jakákoliv interference s alkoholem mohla uškodit, a tak už dávno žádný alkohol nekupují. Když býval otec lékařem a ještě později primářem v nemocnici, býval bar tak plný, že se tam nové přírůstky ani nevešly, a ty méně hodnotné značky alkoholu otec rozdával známým.

Ted' zel bar prázdnotou, jen v koutě se krčí nějaká sražená medovina a nějaké zbytky bitterů do koktejlů a kelímek s polámanými míchátky. A zpola plná láhev slovenské borovičky.

Když se Marta vrátí do kuchyně, najde matku stát v úplně stejné pozici.

Vzdychne. Je jen omezené množství traumat, která člověk dokáže vstřebat, bez ohledu na to, co se říká. Člověk dostane naloženo jen tolik, kolik je schopný zvládnout. Hovno. Koho Pánbůh miluje, toho s křížkem navštěvuje, říkala babička. Ať si tu svou lásku strčí za klobouk.

Po všech těch útrapách, kdy bylo zjevné, že už tátu v domáčí péči nezvládnou, ho Marta odvezla do domova. Byl příjemný a světlý, voněl škrobem a švestkovým kompotem, tichá kaple byla vyzdobena květinami a tiše v ní rozjímaly dvě starší dámy na vozičkách. Nebylo vůbec snadné otce do toho domova dostat a jen Bůh ví, kolik úsilí a šarmu to Martu stálo.

Když ho s jedním kufrem a taškou plnou sladkých minerálek, které miloval, nakládala do auta, nevěděl, jak si do něj sednout. Snažil se na přední sedadlo sednout obkročmo jako na fichtla, na kterém zamlada jezdil, tati, takhle ne, řekla mu měkce a zlehka se ho dotkla na rameni, aby mu ukázala, jak se do auta sedá. Otec vypadal vyděšeně jako ptáček, kterého v hnízdě na louce odkryjí sekáči,

kdepak byl ten autoritativní a sebevědomý pan primář, kterého se všichni báli a ona sama nejvíc?

Cestou do padesát kilometrů vzdálených Samojed musela třikrát zastavit na záchod, protože si táta nepamatoval, že byl naposledy čůrat před deseti minutami. Když dojeli na dvůr seniorského domova, zjistila Marta, že se otec pomočil. Navalilo se jí a začala dávit. Otec plaše vyhlížel z okna a trhal na malé kousíčky papírový kapesník, který mu dala, aby se utřel.

Ředitelka domova byla energická dáma s drahými šperky a velmi expresivním vystupováním. Říkala, že se nic neděje, to se občas starouškům stává, když jsou vystresovaní ze změny prostředí, pečovatelské ho převlíknou a ubytují, ale Marta trvala na tom, že tam s tátou bude, dokud se aspoň trochu neuklidní, šla s ním na oběd a po obědě na zahradu, a když potom táta vyčerpáním usnul, sedla do auta a s pocitem nesnesitelných výčitek odjela domů. A teď měla pocit houby, kterou někdo vyždímal až do poslední kapky.

„Co se stalo, mami?“

Podává matce hodně velkorysého panáka pálenky a uvědomí si, jak se jí přitom třese ruka.

„Ten chlívák měl milenku. Tvůj otec měl dvacet let milenku.“

„Co?“

Matka k ní beze slova po stole přistrčila úřední dopis.

„To přišlo dneska?“

„Ne, to jsem našla v jeho stole. Řekla jsem si, že mu udělám pořádek ve věcech, dokud na to mám sílu. Protože on už se domů nevrátí.“

„Mami.“

Matka do sebe obrátí panáka a do očí jí vhrknou slzy.

„No jen si to přečti, co byl tvůj otec zač.“

Marta si nechce nic přečíst, chce si zalézt do pokoje, který býval její, kde je střešní okno nad okapem, do kterého celé roky házela zbytky od večere, které jí otec nedovolil nedojíst, jak to, že se na to nikdy nepřišlo? V tom okapu musely být metráky jídla, musel tím být úplně ucpaný, jak to, že ho to nikdy neutrhlo?

Na dopise je hlavička Policie České republiky, je to policejní protokol, Martě prolétne hlavou, že už se matka nejspíš taky musela zbláznit. Rychle dopis prolétne očima, obrátí do sebe panáka borovičky, napadne ji, že jí bude v kombinaci s těmi psychofarmaky pěkně blbě, vstane a obejmě matku.

Není co říct.



• • •

Hlídku policie byla telefonicky přivolána paní Hanou Hansen, dle jejích slov byla ona a její děti v jejich vlastním bytě obtěžovány panem Janem Hřebelou, který děti dle výpovědi pana Jana Hřebely údajně na žádost babičky dětí (a matky paní Hany Hansen) paní Marie Vyhlídkové hlídal, zatímco hrála babička tenis. Toto bylo dle jeho výpovědi běžné, děti hlídal jedenkrát týdně, aby mohla paní Marie Vyhlídková docházet na tenisové zápasy a udržovat se tak tzv. fit.

Paní Marie Vyhlídková i přítomná vnoučata tuto skutečnost následně ve srovnávacím výsledku potvrdily. Paní Marie Vyhlídková potvrdila, že má s panem Hřebelou již zhruba dvacet let poměr a že jí tento vypomáhá v domácnosti fyzicky i finančně, nejčastěji že jí pomáhá s hlídáním vnoučat. Hana Hansen, její dcera a matka dětí, o této skutečnosti údajně nevěděla. Dle svých slov je velmi časově vytížena, protože je samoživitelkou a musí tedy při péči o děti spoléhat na výpomoc své matky, která je již v důchodě. Paní Hana Hansen dále vypověděla, že kdyby věděla, že její matka nechává děti o samotě se senilním starcem, raději by si na hlídání zaplatila profesionální chůvu. Její matka na to odpověděla, že je její dcera „nevědčnā flundra, která si nedokáže udržet chlapa“. Hlídku obě ženy vyzvala ke klidu.

Podle výpovědi paní Hany Hansen jí způsobilo velké překvapení, když si bez ohlášení přišla předčasně vyzvednout děti a našla je ve společnosti cizího muže, pana Hřebely, který jí připadal duševně dezorientovaný. Pan Hřebela jí údajně tvrdil, že na dětech pozoruje známky sexuálního zneužívání, a doporučil paní Hansen, aby si na děti dávala pozor. Dále jí doporučil, aby je nenechávala samotné ve společnosti cizích mužů. Paní Hansen se pana Hřebely zeptala, zda má o zneužívání nějaké důkazy, a on odpověděl, že je lékař a že to pozná. Na otázku o své lékařské specializaci odpověděl, že je pneumolog. Nato ho paní Hansen vykázala z bytu, ale pan Hřebela odmítl odejít s tím, že se jedná o byt paní Vyhlídkové a že je nepřítomná paní Vyhlídková jedinou, kdo ho může z bytu vykázat.

Když paní Vyhlídková dorazila z tenisu, atakovala ji její dcera Hana Hansen slovně za to, že nechává svā vnoučata o samotě s cizím mužem. Paní Hansen byla silně rozrušena. Paní Vyhlídková pravila, že kdyby pan Hřebela nehlídal děti, nemohla by ona chodit na tenis a nemohla by se udržovat v použitelném stavu a že by se jí stalo to, co její dceři, totiž že by o ni muži ztratili zájem. Paní Hansen byla ještě rozrušenější. Dr Hřebela jí nabídl lēk na uklidnění a paní Hansen ho fyzicky inzultovala a srazila mu brýle z obličeje.

Všechny zúčastněné osoby byly poučeny o svých právech. Případ zůstává v šetření.

Následně bude podán podnět odboru sociálně-právní ochrany dětí, aby prověřil, zda má podezření na sexuální zneužívání dětí reálný základ.

zapsal: nprap. Veverka Jiří

• • •

„Jak je to starý?“ zeptá se Marta, otočí papír a najde na protokolu rok staré datum.

„Chlívák jeden.“

„Nevím, co říct.“

„Dvacet let mě s tou bābou podváděl. Pamatuješ, jak jsi po něm chtěla, aby ti pohlídal děti, a on řekl, že na to není, že se bojí?“

Marta se hořce pousměje.

„Von se dětí nebāl, von byl jen vytíženej jinde. Víš, co mi tvrdil? Že chodí do filatelistického kroužku. Taková blbost! A mě nic nenapadlo. Třikrát týdně filatelistické kroužek? A burzy známek? Vždyť ani žádný známky nemá, jen nějaký barevný známky se zvířatama a nápisem Mongolia, co tu zbyly po tobě. Dvacet let, do kelu, a já si toho vůbec nevšimla!“

„No jo, to se stává,“ řekne rezignovaně Marta. „Ještě panáka?“

„Radši ne, utrhlo by mi to hercnu.“

Marta si sama doleje.

„A von si radši dostane Alzheimer, aby se vyhnul konfrontaci? Tak to teda ne!“

„Mami? Co chceš dělat,“ řekne Marta opatrně a vezme matku za ruku. Je suchā a teplā.

„Pojeďu si to s ním vyřikat, s hajzlem.“

„To už asi nepůjde, mami.“

„Ale já to potřebuju!“

„Jenomže on už má místo mozku bramboru. Jestli tě poznā, tak vůbec nepochopí, co mu říkáš.“

„To je tak nefér!“

„Jā vím, mami.“

Stiskne matku v náručí, je drobnā a křehkā, chvěje se jako zvířátko.

„Vždyť já jsem mu všechno obětovala!“

„Jā vím, mami.“

„Co si má co na důchod pořizovat milenku, kozel jeden starej, a ještě jí finančně vypomáhá? Jestlipak to ta jeho krasavice tenisová ví, že se jí ten její seladon pochcāvā a sām už se ani nenají?“

„Nevím, mami.“

„Martičko, to je tak strašný.“

„Jā vím, mami.“

„Ještě že tu ten hajzl není, musela bych ho vykostit porcovacím nožem.“

„Ano, mami,“ řekne Marta tiše a uvědomí si, že je řeč o jejím otci.

„Jā mu musím říct, co je za svinu.“

„Tak dobře, mami. Neplač, to snad za to ani nestojí.“

„Že nestojí? Celej můj život jsem s ním strāvila, dejchala pro něj, strojila se, abych pro něj byla dost dobrā. Aby proti paní doktorový nemoh nikdo ani ceknout. Víš, že jsem kvůli němu byla i na operaci očních víček? Abych nevypadala staře? To koukáš, co?“

„Vždyť to nic není, mami, to je běžná operace. Jā na tom byla taky.“

„Ty taky?“

„Jo.“

„Holka nešťastnā.“

„Ale nech bejt, jā jsem spokojenā.“

„Taky tě to neuchránilo před tím, aby ti ten tvůj zahejbal.“

„Ale jā to dělala kvůli sobě, mami. Tu operaci. Chci si připadat dobře.“

„No když to říkáš.“



Martu napadne, že to třeba nebude dlouho trvat, a matce taky opadají ty ostré drápky. Až zjistí, že se bez Marty neobejde. Dřív nebo později se na ni položí celou svou váhou.

„Říkám. Je mi teď líp. Na chlapy seru.“

„No já už teď asi taky.“

Marta potlačí nutkání říct matce, že by třeba mohla začít hrát tenis. Určitě by ten vtip nepochopila a vyštěkala by ji jako vždycky.

„Jestlipak mu ta jeho tenistka taky prala slipy,“ nedalo to matce. „Jestlipak ho v noci naháněla po bytě, když netrefil zpátky do ložnice? Jestlipak musela sousedům vysvětlovat, proč chodí po baráku nahatej?“

„Řekla bych, že ho po tom incidentu s policajtama šandopéde vykopla,“ prohodí Marta, má strašnou chuť na cigaretu.

„To asi jo, podle všeho není tak blbá jako my. Chlapa má jen do té doby, dokud je jí k něčemu dobrej.“

„Hm.“

„Marto, já mu musím nafackovat.“

„Mami, nech to na jindy.“

„To nejde, Martičko. Mám na něj strašnej vztek.“

„Právě proto bys neměla nikam jezdit. Jsi rozrušená.“

Navíc jsi pila. Ještě tím autem někoho zabiješ. A k ničemu ti to nebude, protože táta už stejně nic nepochopí.“

„To se ještě uvidí.“

„Mami, prosím.“

„Ale já tohle musím udělat, jinak už se nikdy nepohnu z místa, Marti.“

Matka spěšně složila policejní protokol, hodila ho spolu s mobilem do kabelky, vzala z věšáku klíče od auta a byla pryč. ●



Svět je ve skutečnosti ještě horší

Jakub Jetmar



Když přijde globální katastrofa, a ony teď zdá se přicházejí pořád, po první vlně zpráv vstupují na scénu mediální dietologové. Člověka přilepeného ke zprávám varují před informačním přetížením, utěšují ho, že neustálé hledání informací je ve výjimečné situaci sice pochopitelné, pro psychiku člověka však nezdravé. Ve svých nacvičených formacích, v jejichž úvodech pouze obměňují pověstný aktualizací moment, žonglují s pojmy jako *informační obezita*, *infodemie* či *doomscrolling*, který odkazuje k nutkavému sjíždění sociálních sítí, na nichž se vrší svědectví z nemocnic či bojišť. Situace je hrozná, uzná mediální dietolog, avšak pozor: média ve svém celku vykreslují svět jako horší, než ve skutečnosti je. Veškerá pop-psychologicko-sociologická ekvilibristika směřuje právě k tomuto momentu, po němž se člověku skoro chce začít zpívat „Není nutno“. Stačí se odpojit, zmar bude pryč! Obávám se však, že situace je přesně opačná. Věčné sosání drobných informací nás naopak rozptyluje od skutečného nahlédnutí světa, který je ještě temnější, než jak jej vnímáme rozkouskovaný v médiích.

Vezměme si klimatology, velká orákula našeho věku. Patrně žádný z nich netvrdí, že situace není tak zlá, jak se jeví z mediálně vděčné fotografie s nešťastně vyhlížejícím ledním medvědem. Opakovaně říkají spíš něco ve smyslu: kdybyste viděli, co my, nebudete mít vůbec, ale vůbec klidné spaní. Překlad jejich vhledů se ale médiím stále příliš nedaří. Komplexní téma nedovoluje snadné

zkratky, obecnost je navíc roztěkané a nestálé, raději ho proto příliš neděsit. Klimatická krize tak zůstává pro mnohé neviditelná, případně se v jejich očích omezuje na potenciální problém s napouštěním bazénu, který však vyřeší obnova remízku a tůní.

Nemusí jít ale pouze o klima. V Česku se vžil v posledních letech pojem skrytá chudoba. Sociologové skrze něj říkají, že podstatná část společnosti si neví dobře, přičemž většina to ale nevidí. Chudí toužící po alespoň symbolické důstojnosti svou situaci sami skrývají, média ji ale hlavně dlouho nenasvěcovala. Chudoba tak zůstává skrytá, což ale neznamená, že neexistuje. Bavíme se přitom o členské zemi bohaté Evropské unie. Chudoba a s ní spojené bolesti trápí mnohem víc chudší regiony, kam však při pročitání běžných zdrojů informací už vůbec nedohlédneme. Tamní obyvatelé přitom svými těly často podpírají evropský blahobyť, a jejich situace tak zůstává skrytá z dobrého důvodu. Nikdo rád neprochází otřesy a studem, se kterým nemůže vlastně nic moc udělat.

Nechci tím říct, že je všechno špatně. Západní člověk však až příliš tenduje k pozitivním vyprávěním. Pod vlivem modernistických eschatologií — liberálních i socialistických — myslí dějiny jako postupné zušlechťování světa, který nevyhnutelně spěje ke komunistické utopii či liberálnímu konci dějin. V obou vizích se mají všichni dobře. První ráj se, jak víme, nekonal, druhý byl

vyhlášený přinejmenším předčasně. I tak ale měl nesporný vliv na naše přemýšlení, které považuje utrpení za fenomén vlastní dvacátému století. Když se s utrpením setkáme, jsme tak překvapení, že v duchu solipsistického individualismu začneme vyhledávat rady chlácholicích dietologů.

„Copak nevíš, že je svět postavený na krvi? A genocidě a vykořisťování“, zpívá v písni „How the World Works“ maňasek z ponožky navlečené na ruce komika a čerstvého držitele Ceny Grammy Bo Burnhama. Pan Socko, jak zní maňáskovo jméno, kritizuje příběh o historii světa, ve kterém se snad kdysi stalo něco nepěkného, jde však toliko o zaškobrtnutí, které lidstvo překonalo. Namítá přitom, že utrpení není nahodilá chyba v systému, ale zůstává pořád jeho klíčovou vlastností. To však přehlízíme a mohou za to i média. Když se někdo považuje za spolutvůrce světa, pochopitelně se mu nechce podkopávat jeho základy. Jejich důkladnou revizi, jakou v tuzemském kontextu naznačuje třeba programový dokument *Nová dohoda* vyzývající k sociálně-ekologické transformaci, ale potřebujeme. Nejde pouze o lidi. Naše století přinese, a už přináší, velké vymírání druhů.

Člověk prostě nemůže nebýt sklíčený. Nastavení časového limitu, který omezuje přístup do aplikace se zprávami, s tím vůbec nic neudělá. Přes to všechno rady mediálních dietologů vyzývajících ke střídmejší konzumaci novinek nemusí být od věci. Naši současnou polykrizi, ve které se střetává tolik různých více či méně viditelných fenoménů, nepochopíme na Twitteru. Nejvhodnějším médiem, které dokáže přenést skutečně komplexní poznání, pořád zůstává kniha. Kdo proto chce zažít opravdový pocit zmaru, musí odložit telefon a vydat se do knihovny a hledat něco řádně kritického, jako je třeba kniha *Disorder. Hard Times in the 21st Century* od politoložky Helen Thompsonové nebo prózy Édouarda Louise. Snad ale po jejich přečtení v člověku nezůstane pouze nešťastný pocit. Kritické knihy totiž mají ještě jednu výjimečnou vlastnost: dokážou být i revoluční.

Autor je novinář.



Být čtenářem *Mého boje*
Karla-Oveho Knausgårda

Je dobojováno

Šárka Lojdová

V listopadu minulého roku vyšel v českém překladu Kláry Dvořákové Winklerové poslední díl autofikční hexalogie norského spisovatele Karla-Oveho Knausgårda *Můj boj*. Jedním z hlavních témat šesté knihy, již tvoří osmý, devátý a desátý díl románové série, je vyrovnávání se s ohlasy na předcházející díly a s mediální pozorností, která Knausgårda a jeho rodinu zasáhla.





Ačkoli Knausgård předjímal, že některé lidi knihy nepotěší nebo rozezlí, intenzita reakce ho, jak píše v eseji „Stud psát sám o sobě“, zaskočila, a tudíž zastihla zcela nepřipraveného. Rodina Knausgårdova otce, především pak strýc, který v knihách vystupuje pod jménem Gunnar, požadovala stažení knihy, vyhrožovala nakladateli žalobou, a co víc, do celého sporu vstoupila média, která jej ještě více rozdmýčávala. Norská veřejnost tak prostřednictvím novinových titulků a zpráv sledovala bitvu o Knausgård — diskutovalo se o tom, zda a za jakých okolností má autor právo takového příběhu, jež se bezprostředně dotýkají života reálných osob, zveřejňovat (receptci Knausgårdovy hexalogie v severských zemích shrnula ve svém eseji Daniela Mrázová, *Host*, 3/2017). Otázka pak nezněla pouze tak, zda je takovéto konání etické, ale také zda je v autofikčních dílech povinností autora líčit události věrně. Znamená odchýlení se od skutečnosti lež? A diskvalifikuje dílčí lež celek románu? Musí autor doložit, že se události skutečně staly tak, jak popisuje, nebo stačí, že si celou věc takto pamatuje? Tyto otázky mají obecnou platnost a lze si je klást ve vztahu ke všem autofikčním či autobiograficky laděným románům (například knihy Édouarda Louise). V případě *Mého boje* si však nárokovaly jednoznačnou odpověď, neboť byly nedílnou součástí Knausgårdova sporu s otcovou rodinou. Zatímco Karl-Ove zaznamenával své vzpomínky a psal „o svých myšlenkách a pocitech, o těch nejniternějších věcech“, pro Gunnara byl lhářem, který si celý příběh vyfabuloval, aby otcovu rodinu pošpinil.

Závěrečný díl hexalogie lze číst jako zamyšlení se nad konfrontací se čtenářem, chápeme-li slovo „čtenář“ v tom nejširším smyslu slova. Literární kritičky a kritici, novináři a nakladatelé, právníci, širší veřejnost,

a především pak Knausgårdovi přátelé a rodina, z nichž někteří se v knize ocitli i jako románové postavy, byli s *Mým bojem* totiž zároveň konfrontováni i jako čtenáři. Knausgård prohlašoval, že *Můj boj* je románem o psaní a posouvání hranic toho, co lze románem vůbec myslet. Stejnou měrou je však také románem o četbě a čtení, o tom, co je čtenář vůbec schopen učíst, o limitech jeho paměti, o zvědavosti, až voyeurství a v neposlední řadě o loajalitě k autorovi, která Knausgård zajímala i na teoretické rovině. V Knausgårdových úvahách se myšlenky o tom, co znamená být spisovatelem, prolínají s těmi, co znamená být čtenářem, a naopak.

V eseji „Bezděčný“ uvažuje Knausgård v rámci objasňování toho, proč vlastně píše, o čtenářské zkušenosti a naznačuje, co pro něj osobně četba znamenala. V dětství se pro něj literatura stala zvláštním útočištěm. Na jedné straně mu poskytovala úkryt, prostor, kde se mohl schovat, na straně druhé se jednalo o místo, kde ho bylo vidět, či přesněji, kde se stával viditelným. Četba dokázala sytit dvě takto protichůdné potřeby naráz — být viděn a zmizet — a totéž poskytuje Knausgårdovi psaní. Z takto subjektivního zhodnocení, jaké místo literatura zaujímá v životě jedince, nelze vyvozovat obecnější závěry o tom, co znamená být čtenářem. Avšak sama skutečnost, že Knausgård cítil potřebu klást četbu a psaní vedle sebe, se ve světle dalších jeho úvah ukáže být pro jeho uvažování příznačná. Motiv, že je v literatuře možné zmizet, pak rozpracovává i v poslední knize *Mého boje* — třebaže stále poukazuje na paralely mezi psaním a četbou, je Knausgårdova úvaha nuancovanější a zohledňuje rozdíly mezi těmito dvěma činnostmi. Psaní se podle Knausgård podobá četbě v tom, že v něm ztrácíme své já. Avšak jako

čtenáři ztrácíme své já v knihách zásadně odlišně než spisovatelé: „[...] zatímco při ní [tj. při četbě] se ztrácíme ve prospěch cizího já, jež vážně nenarušuje naši integritu, jelikož je jasně definováno jeho vnější postavení, při psaní dochází k naprosté ztrátě já zcela jiným způsobem, jako když sníh splyne se sněhem, mohli bychom si to představit.“ Tuto ztrátu či splynutí pak umožňuje jazyk, jež dává tomuto já vzniknout. Bez jazyka by ono já neexistovalo. Ačkoli se nad rozplýváním já v jazyce zamýšlí Knausgård z hlediska psaní, je nutno dodat, že jazyk podmiňuje i ztrátu čtenářského já. Čtenář se totiž ztrácí ve slovech, větách a obrazech, které vytvořil prostřednictvím jazyka určitý autor. Jazyk zprostředkovává čtenáři spisovatelovy myšlenky, a třebaže je román v jistém smyslu svébytnou entitou, tj. existuje na autorovi nezávisle, stále se jedná o dílo konkrétního spisovatele.

Mezi spisovatelem a čtenářem pak podle Knausgårda existuje těsné sepětí, nepsaná dohoda, jejíž pravidla určují, jak bude román přijímán:

Román je místo, kde můžeme přemýšlet o tom, co nás jinak nesmí ani napadnout, a kde skutečnost, v níž se nacházíme a jež občas tolik odporuje skutečnosti, o níž mluvíme, lze vyzdvihnout v obrazech. Román může popisovat svět, jaký je, na rozdíl od světa, jaký by měl být. Všichni, kdo četli Mimo svět, chápou, že city, pudy a touha v něm obsažené nejsou nic, co by si spisovatel vymyslel, nýbrž něco, co je v něm. Ovšem dohoda mezi autorem a čtenářem, románový pakt, zní, že tento závěr se nebude vyvozovat, a pokud ano, tak pouze ve skrytu. Nikdy se nevysloví. Zárukou je nálepka román. Pouze tak je možné vyslovit pravdu, která nemá být vyslovena. Je to pakt, autor či autorka může svobodně vyjádřit, co chce, protože ví, že to, co řekne, nikdo nebude nebo přinejmenším nemá spojoval s ním či s ní jako soukromou osobou.

Podle této dohody zůstávají promluvy jednotlivých postav a situace, jež prožívají, součástí světa fikce, ať jsou jakkoli kontroverzní. Ačkoli je autor původcem myšlenek a názorů v díle obsažených, čtenář je neinterpretuje jako stanoviska soukromé osoby autorky či autora. Skutečnost, že tyto myšlenky byly proneseny v rámci románu, poskytuje autorovi určitou ochranu. Čtenář chápe, jak se věci mají, a čte román v souladu s pravidly tohoto paktu. Tato pravidla však přestávají platit, je-li románovou postavou sám autor, a popisuje-li v něm vlastní život, tak jako Knausgård v *Mém boji*. Pro pravidla románového paktu není v autofikci

místo — oddělovat dění v *Mém boji* od soukromé osoby Karla-Oveho Knausgårda totiž nelze. Jestliže je spisovatel hlavní postavou vlastní knihy, jsou jednotlivé repliky a popisy niterných pohnutek hlavního hrdiny myšlenkami, obavami a názory soukromé osoby autora románu.

Tento aspekt propojení autorského a soukromého já rozvíjí v doslovu „Nebýt spisovatelem“ český spisovatel Jan Němec. Reaguje v něm na úplný závěr hexalogie, v němž Knausgård předjímá úlevu, kterou mu a jeho rodině dokončení *Mého boje* přinese, a který zakončuje poslední věta: „Potom se vrátíme vlakem sem do Malmö, nasedneme do auta a pojedeme do svého domu a po celou cestu si budu užívat, opravdu užívat to pomýšlení, že už nejsem spisovatel.“ Němec se snaží uchopit Knausgårdovo autorské já, polemizuje s představou, že je o autorském já, tj. já odlišném od já autora coby běžného člověka, možné vůbec hovořit, a nastiňuje, proč je problematika autorského já pro Knausgårdovu autofikci tak zásadní. Jakmile totiž Knausgård začne psát o vlastním životě, nastane podle Němce následující: „Najednou proti sobě v ringu stojí ti, kteří se nikdy neměli potkat: spisovatelské já zvyklé na svoji uměleckou utopii, kde se svrchovaně vládne pomocí estetických výnosů, a obyčejné já, to zraněné, litostivé, titánské, stydlivé, radostné, žárlivé cosi, které na svých bedrech nese celou tíhu skutečného života.“ V případě *Mého boje* je pak rozlišení mezi autorským a obyčejným, žitým já důležité nejen z hlediska teoretické reflexe subjektivity autora, ale také z hlediska samotné četby. Možnost rozlišení mezi autorským já a já soukromé osoby spisovatele se, jak bylo již řečeno, stírá, je-li autor zároveň literární postavou. Třebaže Knausgård estetickými výnosy bezpochyby vládl, což dokazuje řada esejistických pasáží *Mého boje*, koexistence já, jež jsou jinak v souladu s románovým paktem držena odděleně, uvrhá čtenáře v chaos. (Na skutečnost, že je stírání rozdílu mezi autorem, postavou a vypravěčem komplikujícím faktorem v procesu četby, upozorňuje ve své kritice pro *The Nation* William Deresiewicz.)

Čtenář se tak totiž ocitá v nezáviděníhodné situaci — stávající pravidla, na něž byl zvyklý, nelze nadále uplatňovat a zároveň nemá k dispozici pravidla nová, podle nichž by bylo možné *Můj boj* uchopit. Absencí pravidel lze vysvětlit rozmanitost reakcí, jichž se knihám dostalo. Na jedné straně pomyslného kontinua se nacházely odsudky, jež katalyzoval spor s Gunnarem, na straně druhé lze tušit miliony nadšených čtenářů, pochvalné kritické ohlasy i skutečnost, do kolika cizích jazyků byl *Můj boj* přeložen. Ačkoli se reakce čtenářů výrazně lišily, reflektuje

**Čtenář se ocitá
v nezáviděníhodné
situaci — pravidla,
na něž byl zvyklý, nelze
nadále uplatňovat**





Šárka Lojdová momentálně dokončuje doktorské studium na Katedře estetiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Ve svém výzkumu se věnuje názorům amerického filozofa Arthura C. Danta na vymezení podstaty umění a tomu, jak důležitá je emocionální zkušenost recipienta s uměleckým dílem. Příležitostně překládá z angličtiny. V loňském roce vyšel v nakladatelství Academia její překlad Dantovy knihy *Po konci umění*. Když se nevěnuje bádání a překladům, tak s kolegy z České asociace doktorandek a doktorandů usiluje o zlepšení podmínek doktorského studia v České republice.

Knausgård především ty negativní a naznačuje, že se za ně cítí být zodpovědný. Absence pravidel je totiž důsledkem jeho porušení dohody. Od výše popsaného románového paktu neodstoupili čtenáři, ale on jako spisovatel, čímž většinu čtenářů zmátl a některé také popudil. Učinil tak zcela svévolně, pouze proto, aby dostal svým ambicím:

[...] závazek vůči románu pro mě nebyl dost, chtěl jsem se dostat o krok dál a zavázat se vůči skutečnosti, protože překročení, díky němuž jsem poprvé mohl napsat román, v němž jsem popsal pravdu skrze románový obraz, se pro mě vyprázdnilo, stalo se z něj prázdné gesto, neznamenalo nic, ani jsem v něm žádný význam nedokázal nalézt, měl jsem pocit, že můžu napsat cokoli. A moci napsat cokoli je spisovatelova smrt.

Zavázání se vůči skutečnosti pak znamenalo revizi, možná až zborštění toho, co znamená být spisovatelem. Být romanopiscem v tradičním smyslu slova, tj. vytvářet fiktivní románové obrazy, již Knausgårdovi nestačilo, jako tvůrce potřeboval limity dané formou románu překročit a dokázat — především sobě samému —, že je toho schopen. Tomuto cíli byl pak ochoten obětovat téměř cokoli, nejen své vlastní soukromí, ale i soukromí svých nejbližších, a dokonce i vztahy, které ho s jeho blízkými pojily.

Třebaže se v právě odcitované pasáži Knausgård svěčuje, že měl pocit, že může napsat cokoli, neznamená ono cokoli v jeho pojetí zdaleka všechno. S ohledem na obšířlost *Mého boje* čtenáře může až zarazit, jakých témat se v jednotlivých dílech dotýká a o kterých záměrně mlčí. Na jedné straně se opakují bezvýznamné motivy z každodenního života, nespočetněkrát sledujeme Knausgårda, jak s dětmi prochází uličkami supermarketu a hledá maliny a vanilkovou zmrzlinu, jak si připravuje kávu do termosky a co vše podřizuje psaní. Na straně druhé popisuje ryze soukromé momenty a události, které jeho život

formovaly zcela zásadně — prvotním impulzem k napsání *Mého boje* byla smrt Knausgårdova otce, s nímž měl komplikovaný vztah, který se snaží v knihách rekonstruovat; Knausgård píše o vlastní nevěře, problémech s erekcí nebo obdivu ke staršímu bratrovi Yngvemu. Některé motivy se v knihách opakují, lze si na jejich podkladě vytvořit představu o Knausgårdově vnitřní nejistotě; snaze téměř za každou cenu vyhovět ostatním; o jeho neschopnosti vyrovnat se s odmítnutím, jež dvakrát vyústila v to, že si pořežal žiletkou obličej; a také o mezích Knausgårdovy empatie, kdy mu přes vlastní bolest mnohdy uniká, jak se cítí ostatní. A ačkoli proklamuje otevřenost vůči čtenáři, existují témata, která v knihách až nápadně chybějí. V posledním díle si Knausgård dobírá jeho přítel Gier, že se zaklíná autenticitou a píše o smrti a tělesnosti, ale nikdy o sexu, čímž se obraz jeho života a lidského života obecně stává o poznání méně autentickým. Zatímco Gier tento fakt připisuje Knausgårdově jemnocitu, Karl-Ove odporuje, že je pouze diskrétní, a snaží se své rozhodnutí racionalizovat vysvětlením, že společnost klade na sexualitu přílišný důraz, zatímco ve skutečnosti je její význam nicotný. Jakkoli je možné s Knausgårdem ohledně neúměrného důrazu na sexualitu souhlasit, odhaluje se zde určitá tenze mezi proklamovanou autenticitou a citlivějším zvažováním, která témata do *Mého boje* zahrnout a která nikoli. V autentickém obrazu světa, jak poukazuje Gier, by měl mít sex více prostoru, ať si o tom Knausgård myslí cokoli. V Knausgårdově vidění světa, jež čtenáři v románu zprostředkovává, se však jedná o téma, o němž považuje za správné mlčet. Pokud o sexu píše, tak ve vztahu k ženám, které v jeho životě neměly významnější místo a jejichž identitu v podstatě nelze zjistit. Tato forma diskrétnosti vůči Knausgårdovým partnerkám kontrastuje s detailním popisem porodu manželky Lindy z druhé knihy, kdy lze porod vnímat jako mnohem intimnější záležitost než sexuální akt. Ačkoli Knausgård



usiloval o autentičnost, nelze se domnívat, že čtenáři prozrazoval vše bez rozmyslu.

V již citovaném eseji „Stud psát sám o sobě“ přemýšlí Knausgård o mezích této autenticity, o tom, co vše byl nucen a ochoten o druhých prozradit:

Jako další premisa se ukázala nutnost zůstat věrný tomu, čemu jsem doopravdy věřil. Ve fikčním románu to není těžké, spisovatel v něm může vložit vlastní slova do úst některé z postav, ale v nefikčním románu je to jiné, neboť v něm je vše zavazující. Psát o bratrovi, který pro mě tolik znamená, vedlo k nutnosti napsat také o tom, jak jsem se ve studentských dobách za něj v některých situacích stydl. Dokážu to, když vím, že si to jednou přečte? Jaké pocity to v něm vyvolá? Tohle platilo o všech lidech, o nichž jsem psal, ale v jeho případě mi to připadalo nejhorší a napsat to jsem se musel přimět silou. Mým jediným morálním kompasem byl fyzický odpor, který jsem cítil při psaní o ostatních. Když bylo obav příliš mnoho a svědomí ve mně vrlo příliš silně, přestal jsem.

Knausgård se snažil dostát svému závazku vyličit situace věrně v jejich komplexitě, tj. tak, jak se podle jeho vzpomínek odehrály, bez ohledu na to, že jeho vyprávění může jeho blízké zranit. Tento jeho závazek však podléhal korekci jeho svědomí — řídil se emocionální odezvou, kterou v něm líčení určitých epizod vyvolávalo. Ačkoli v této pasáži zdůrazňuje, že pro něj byl rozhodující fyzický odpor spojený s popisem daných událostí, nemělo by uniknout pozornosti, že přinejmenším do určité míry předjímal reakci jednotlivých aktérů poté, co si román přečtou, tj. bral ohled nejen na fyziologickou reakci vlastního těla, ale také na čtenáře. Knausgårdovi blízcí samozřejmě představovali velmi specifickou skupinu čtenářů, neboť byli zároveň literárními postavami. Jejich pozici v rámci románového paktu otrásl nejen Knausgårdovo porušení pravidel, ale také to, že se stali součástí jeho závazku vůči skutečnosti. Jak konstatovala Knausgårdova první žena Tonje: „Nějaký svůj názor na román nejsem schopna vyjádřit, to určitě chápeš. Ale vzalo mě u srdce, když jsem ho četla.“ Tonjinu čtenářskou zkušenost nelze vydělit ze širšího rámce jejího vztahu ke Karlovi-Ovemu a totéž platí o všech ostatních postavách *Mého boje*. Jejich já se nemohlo v četbě ztrácet tak svobodně, jak je podle Knausgåarda pro četbu typické — obvykle totiž ztrácí čtenář své já ve prospěch já cizího, ale co má dělat ten, kdo je zároveň i románovou postavou? Má ztrácet své já coby soukromé osoby ve prospěch svého já jakožto hrdinky či hrdiny románu? Odhaluje se zde v podstatě tentýž problém střetu dvou odlišných já. Budu-li parafrázovat slova Jana Němce, v ringu stojí ti, kteří se nikdy neměli potkat: čtenářské já zvyklé na svou uměleckou utopii, v níž je — tentokrát slovy Knausgåarda — možné se ztrácet, a obyčejné já, které je stejně tak zraněné, lítostivé, titánské, stydlivé nebo radostné jako soukromé Knausgårdovo já. Vědomí, že se jedná o skutečné osoby, v některých případech s pozměněnými jmény, a o události, které se opravdu staly, však prostupuje i do zkušenosti obyčejného čtenáře, která má nad vyprávěním nadhled.

Navzdory tomu, že Knausgård čtenáři vypráví řadu intimních detailů, zásadních i bezvýznamných historek z vlastního života, zůstává stále autorem — to on jako spisovatel volí a zvažuje, co bude vyprávět a co nikoli. A třebaže podle vlastních slov porušuje v *Mém boji* románový pakt, čímž čtenáře znejišťuje, poskytuje mu stále určité záchytné body, které mu umožňují příběh číst a jednotlivé epizody a prvky vyprávění interpretovat. Oproti pokračujícímu, neohraničenému životu Knausgåarda je jeho *Můj boj* ohraničeným, jednou provždy uzavřeným jazykovým celkem a právě takto musíme k celé hexalogii přistupovat. V rámci uzavřeného, v tomto případě literárního, celku se jednotlivé události jeví tak, jak určuje kontext, v němž jsou prosloveny, tj. kontext daného díla. Třebaže Knausgård prohlašoval, že jeho jediným závazkem byla skutečnost (v protikladu k fikci), nikdy se nevzdal potřeby vytvořit z *Mého boje* umělecké dílo. A umělecké dílo představuje svébytný typ celku, který se od obyčejné věci významně liší.

O pojmu celku zde uvažuji v návaznosti na myšlení amerického filozofa a kritika umění Arthura Colemana Danta, který jej používá v kontextu úvah, jak narativy přispívají k našemu poznávání světa. Danto je přesvědčen, že svět uchopujeme právě prostřednictvím příběhů, popisů, vědeckých teorií a v neposlední řadě uměleckých děl, která nám o světě poskytují důležité informace a bez jejichž přispění nelze svět vůbec poznat. V tomto rámci Danto přemítá o románu jako o uzavřeném typu celku, v němž nabývají jednotlivé události určitého významu, přičemž je podle jeho názoru zásadní, že onen význam se vyjevuje a proměňuje během četby a že skutečný význam a úlohu té které epizody se dozvídáme až tehdy, dostaneme-li se na poslední stránku knihy. Jinými slovy řečeno, důležité není jen to, že jsou dané události vyprávěny, ale také to, jaký jim spisovatel v příslušném kontextu propůjčuje význam. Takto chápe Danto literaturu obecně, bez ohledu na to, zda je román ryzí fikcí, či autofikčním experimentem jako *Můj boj*. Podstatná není skutečnost, že Knausgård zaznamenával události, jež se mu staly, ale že jim dokázal vtisknout v rámci celé hexalogie určitý význam, k němuž se čtenáři dokázali vztáhnout a který u nich vyvolal emocionální reakci.

Připomenu-li Knausgårdovu tezi o ztracení čtenářského já ve prospěch já druhého, je možné spekulovat, že čtenářskou zkušenost intenzifikuje vědomí, že ztrácíme vlastní já ve prospěch já spisovatele, který je zároveň i vypravěčem a hlavní postavou. Avšak samo toto stírání hranic mezi různými já, jež by se za normálních okolností neměla potkat, pro vysvětlení nebývalé čtenářské odezvy podle mého názoru nepostačuje. Čtenářská či obecněji divácká zkušenost je specifická nejen tím, že v jejím rámci vlastní já nebo jeho část ztrácíme, ale především tím, co získáváme. Četba nám umožňuje nahlédnout svět, který by nám byl jinak nepřístupný, čímž rozšiřuje náš zkušenostní horizont. Být čtenářem *Mého boje* tak znamená, že alespoň na chvíli přijmeme perspektivu jeho autora, který se rozhodl vzdát svého autorského já, aby se mohl stát spisovatelem.

Autorka je estetička.



premiéry oceňovaných filmů online

107 matek
Peter Kerekes
online premiéra 5. května

Bratrství
Francesco Montagner
online premiéra 1. května

dafilms.
CZ

MINISTERSTVO KULTURY
Creative Europe MEDIA
stačil
stačil
stačil



20.
NAROZENINY

ART
ANTIQUES

ART
ANTIQUES

ART
ANTIQUES

ART
ANTIQUES
2002–2022

@artcasopis #artcasopis
@Artcasopis
artantiques.cz



Trilobit bar

Nelítostně vyplavený
na pobřeží dne
leží chlap v poloze
skrčence
anebo plodu

Oracio

Jsme s tátou
horáci
On kutnej
a já kašparskej
Chtělo by se radostně říci:
„Zdař Bůh“,
jenže děsně se
mi stejská

Bohemia sancta

Poslal jsem po
papírové vlaštovce
jazyk svatého Jana
Olízla něžně
parapet
a nechala se
přibít na
vrata deště

**Se spisovatelkou Zuzanou Říhovou
o jejím románu *Cestou špendlíků
nebo jehel*, o rozdílech mezi městem
a venkovem a o české poezii v Oxfordu**

Máme tendence vnímat jinakost jako primárně negativní

**Ptal se Václav Maxmilián
Fotografie Libor Galia**

**Kavárna Liberál, kde jsme se se Zuzanou
Říhovou sešli, má pro autorku, jejíž
román *Cestou špendlíků nebo jehel* byl
letos nominovaný na cenu Magnesia
Litera, specifický význam. Na klopě
její prvotiny totiž najdete fotografii
autorky, na níž sedí u jednoho ze zdejších
oken. A tak jsme ji s fotografem
po letech zinscenovali znovu a i náš
rozhovor jsme začali u poezie, kterou
autorka před šesti lety debutovala.**





Píšete ještě básně?

Vlastně už ne. Myslím si, že má imaginace začala fungovat v jiných obrazech. V obrazech, které vyhovují próze — vidím situace, sleduji příběhy. Ostatně moje poezie je vlastně také dost příběhová a myslím, že jsem k próze směřovala, necítím v tom nic násilného. Nápady, které teď mám, se už vlastně vždy týkají příběhu, takže se do poezie nenutím.

A cítíte nějaký vztah mezi psaním básní a prózy?

Jednoznačně vztah k jazyku. Já jsem měla vždycky na poezii ráda to, jak je úsporná. V básních máte, musíte mít, každé slovo pod kontrolou. A já se tak nějak podobně snažím psát i tu prózu. I když je tam těch slov nesrovnatelně víc, snažím se o přesnost. Některé situace nebo části mých próz jsou konstruované trochu básnický. Takže vztah tam je.

Začínám s tím hlavně proto, jelikož jsem si všiml, že spousta témat a motivů, které se objevují ve vaší poezii, jsou i ve vašem posledním románu. Jsou to témata, která vámi přirozeně proploouvají? Občas se vynoří a občas se zanoří?

Já svou poezii už strašně dlouho nečetla. Myslím si, že jako autorka mám nějaká témata, která okolo mě krouží, která mě baví a otevírají ve mně otázky. Jsou to trochu témata, trochu problémy. Vím o nich a dokážu je definovat. Základní je napětí přírodního, lidského, zvířecího. Okolo přírody je toho určitě víc. Zda je ztělesněním čistoty a dobra, nebo je to komplikovanější. Jestli je ohrožením pro člověka, nebo zda je člověk ohrožením pro přírodu. Otázka, ke které se stále vracím, je zvířecí v lidském a lidské ve zvířecím. Když si to člověk takto definuje, je to vlastně nekončící zdroj

obrazů. Jsou to totiž obecné problémy, o kterých můžete různorodě psát opravdu celý život.

Pak je tady vesnice. Místo, které je na okraji, právě mezi tím lidským a přírodním. My, kteří žijeme ve městech a jsme velice dobře obrnění hradbami domů, jsme přírodě vlastně dost vzdáleni. Máte ráda venkov?

Ta moje vesnice je smyšlená. Já proti současnému venkovu nic nemám, zároveň ve mně určitou tíseň vzbuzuje. Město je jiné, mám město prostě ráda. Přijde mi úplně v pořádku, že nevím, jak se jmenuje moje sousedka na pátě, protože já to nepotřebuju vědět. Ale na vesnici své sousedy znáte, měli byste se s nimi trochu bavit, měli byste je poznávat. Myslet si, že se s nimi budete dokonce přátelit, je pro mě vlastně trochu naivní, protože člověk se s řadou lidí spíše nepřátelí.



Takže se můžete ocitnout ve společenství lidí, kteří vám nemusí sedět a kde se nemusíte cítit dobře, ale můžete je jen velmi složitě ignorovat. Zatímco ve městě to lze snadno.

Ve městě si člověk lidi, s nimiž se baví a stýká, vybírá. Z toho, jak je člověk vnucen do vztahů, vlastně vzniká úvodní konflikt knihy. Byl to původní impulz pro váš román?

On je to spíš názor. Když píšu, snažím se vždy vztahovat k nějaké tezi, protože mám pocit, že bez toho by se ten román rozpadl. A líbí se mi pak o konkrétních situacích v knize uvažovat tak, jak se právě ony k té obecnější tezi vztahují. Zda ji nasvědčují z nějakých jiných úhlů. V románu *Cestou špendlíků nebo jehel* se ta základní teze týká vztahu cizího a známého, pronikání cizího do známého a naopak. Pokud to chcete nějak prozkoumat, tak musíte přesně zvolit, kde se vaše známé odehrává a co to cizí znamená. Známa je v románu vesnice, která reprezentuje společenství, v němž se opravdu všichni znají. Říkám ráda, že vědí něco o sobě, ale i něco na sebe. A do toho vstoupí nové, cizí, které je ještě zdůrazněno postižením dítěte. Ta odlišnost a jinakost, kterou uzavřené společenství lidí špatně snáší, je tady ještě zdůrazněná. A já pak jen sleduji ty nárazy a dívám se, kam až to může zajít.

Venkov v románu působí hodně nebezpečně. Nejen tím, jak je blízko k přírodě, ale hlavně surovostí, jakou projevují jeho obyvatelé sami k sobě a především ke zvířatům, kterou já třeba špatně snáším u každého textu.

Já ale krutost ke zvířatům také špatně snáším. V patnácti jsem stála před cirkusem s transparenty, jsem vegetariánka pětadvacet let a práva zvířat jsou pro mě důležité téma. Ale krutost ke zvířatům je v mém textu funkční.

Není mým záměrem šokovat, v těch scénách si nijak nelibují. Ale když si položíte otázku zvířecí—lidské, tak se zlo a násilí vždycky vynoří. Můžete to myslím vidět ale i opačně, tedy že ty scény v kontextu vesnice vůbec kruté nejsou. Na vsi běžně zabíjejí králíky, prasata, topí kořata. Pes mrzne v boudě, zatímco ten můj se mnou spí v posteli, to je zase jakási městská anomálie pro venkov. To, že postava myslivce pošle loveckého psa do liščí nory plné mláďat, je přece funkční. Liška je na vesnici škodná. Já vnímala, že je to kruté, když jsem to psala, vy to vnímáte jako kruté, když to čtete, ale je to možná nejbližší k realitě, nejtěsněji, jak se můžu k venkovu dostat. Protože to právě krutost možná vůbec není, snad všednost.

Naturalistické představy jsou vidět hlavně v té úvodní a finální scéně, kde se rodí telata. Děla jste si ohledně toho nějaký výzkum?

To jsem si musela pustit na YouTube. Bylo to v rámci výzkumu. Mohla bych si to vymyslet, ale pak by se mi někdo vysmál, že takto se to nedělá. Takže čtu odborné články, pro tuto knížku jsem prošla skoro všechna čísla časopisu *Myslivost*, veterinární časopisy a podobně. Závěrečná scéna, zapříčení dvou telat při porodu, je na základě vědeckého článku. Bylo by ode mě ignorantství myslet si, že si můžu všechno vymyslet. Jistě že mohu, ale aby to byla dobrá kniha, musíte mít přesné informace, píšete-li o něčem, co neznáte.

Celý ten text působí strašně nepříjemně ve svém naturalismu, ať už tou krutostí ke zvířatům, nebo tím, jak jsou postavy beznaděnné, a tak mě napadlo, jestli to není tím, že celá ta vesnice je bezdětná a kromě kluka tam nevystupují žádné děti.

To byl záměr. Pracuje se tam s určitými typy lží, respektive příběhů, které se ukážou jako nepravdivé. Jedna z postav tvrdí: jasně že mám taky děti, ale momentálně jsou pryč. To podtrhuje atmosféru hry, kterou jsem tam chtěla mít od začátku. Manželé mají přirozenou tendenci věřit všemu, co je jim řečeno. Proč by někdo proboha lhal o tom, že má děti? Ale když lžete, tak si s tím druhým vlastně trochu hrajete. A můj román je v základu jedna velká hra.

Kromě toho jsem měl dojem, jako by tam celou dobu pršelo.

Tam se strašně změnil počasí. Nejprve je to úplně umrtvující a rozkládající horko, které všechny ničí, a pak právě v den zmizení kluka přijde déšť. První hodiny deště jsou spojené s nadějí, předtím bylo týdný sucho, tak je to očekávaná vzpruha a osvěžení. Následně bez přestání leje tři dny, déšť je nakonec stejně ničivý jako horko. Chtěla jsem, aby je příroda nenechala vydechnout. A ona má skvělé nástroje k destrukci, stačí se jen dívat.

V knize se dostáváme hodně do myšlení nejrozumnějších lidí, kde si nikdo o nikom nemyslí vůbec nic dobrého a všechny hodnotí nějakým negativním pohledem. Vlastně ani jedna z postav tam nemá žádný pozitivní pohled, a když už, tak nakonec vyznívá ironicky. Je podle vás takové přemýšlení přirozené, nebo je něčemu symptomatické?

Asi tíhnu ke grotesce a ironii. Otázku, kdo je tedy z mých postav pozitivní, jsem si také položila. Je jím pro mě Bohumil. On je člověk, který se v té zničenosti dívá na svět ještě s nadějí, je odhodlán zapomenout, vidět před sebou něco nového, nakonec dobrého. Záměrně nikomu neškodil a neškodí. Mám pocit, že ani vesničané nejsou jednoznačně špatní lidé. I když chápu, že to, co se stane v závěru, je jen těžko obhajitelné, tak mám pocit, že jsou to postavy, kterým bylo velmi naloženo. Je mi jich chvílemi líto. Každý si v románu nese nějaký příběh, který ostatní postavy sice znají, ale už je dávno nezajímá. Já o svých postavách uvažovala spíš než jako o zlých jako o smutných lidech.

**Jsem vegetariánka
pětadvacet let a práva
zvířat jsou pro mě
důležité téma**



Spíš jsem narážel na to, že když sami sebe navzájem hodnotí, tak jsou negativní. Například hned na začátku, když se Pepa dívá na Bohumila, tak se posmívá tomu, co má na sobě, protože je na vesnici chvíli. Nebo když Bohumila vejde poprvé do hospody. A myslí si člověk o tom druhém napoprvé to nejlepší a až potom začne pochybovat?

Uvažuji, jestli člověk vůbec nějak musí o druhých přemýšlet, když se s nimi setkává.

Oni se hodnotí na základě jinakosti, hned od první scény románu: Pepa o městském floutkovi říká: ty blbečku, ty máš bundičku, seš úplně mimo — prostě jinej. Bohumila je sleduje a říká si: panebože, pijete kafe s lógreem ve skle a rum, i když je poledne. Myslím, že máme tendenci vnímat jinakost jako primárně negativní. Obávám se, že je to možná obecně společenský problém.

Pravda je, že když jsme nahlíželi skrze postavy z vesnice, oni tak o sobě navzájem nepřemýšleli. Výjimkou je možná Bublina.

Myslivec Sláva je jejich vůdce. Všichni vidí, že je slabý a nemocný, ale váží si ho. V kontextu příjezdu nových postav tu funguje náraz dvou světů. To druhé je cizí, jiné, špatné, může být zlé a může mě dokonce ohrožovat.

Tři roky jste žila a učila v Oxfordu. Studují tam studenti bohemistiku jako samostatný obor?

Ne, mají to vždy kombinované. Nejde to studovat jako samostatný obor. Nejčastěji je to s ruštinou, jako další slovanský jazyk. Případně němčina, francouzština. Měla jsem i studenta, co studoval češtinu a historii. Ten obor se jmenuje Czech with Slovak. Je to dáno historicky, čeština byla moc malá na samostatný obor, takže to spojili se slovenštinou a učí se, ovšem jen zdánlivě, dva jazyky a dvě literatury současně. Zdánlivě, protože to nefunguje — vývoj slovenské literatury je úplně odlišný. Takže v rámci výuky češtiny máte v portfoliu půl roku slovenštiny a dva slovenské autory. Takové drobký.



Zuzana Říhová (nar. 1981) vystudovala bohemistiku a komparatistiku na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Od roku 2007 působí v Ústavu pro českou literaturu Akademie věd ČR. V letech 2014—2017 vedla katedru bohemistiky v Oxfordu. Dlouhodobě se věnuje české avantgardě, publikovala monografii *Vprostřed davu. Česká avantgarda mezi individualismem a kolektivismem* (Academia, 2016) a antologii avantgardní prózy *Neplač, vstaň a střílejš! Próza české poválečné avantgardy* (Akropolis, 2016). Debutovala básnickou sbírkou *Pustím si tě do domu* (Dauphin, 2016), prozaicky novelou *Evička* (Dauphin, 2018). Loni jí vyšel román *Cestou špendlíků nebo jehel* (Argo), za nějž byla nominována na cenu Magnesia Litera.



» Do přednášek tvůrčího psaní se nehrnu «

Zakládali to v době Československa?

Ano, v osmdesátých letech. Vyučuje se v rámci moderních jazyků a je to pro studenty myslím skvělé. Sama mám filologické vzdělání, i když se pak studenti češtině nevěnují, znalost jazyka a literatury jim myslím dává šanci k hlubšímu pochopení světa.

Četli jste se studenty českou poezii?

Ano, spíš starší autory, Máchu či Erbena. Tedy velkou poezii.

Měli někoho rádi?

Oni měli rádi všechny. Když jim to nějak zajímavě podáte, což doufám, že se mi povedlo, tak v nich vzbudíte lásku k literatuře a k objevování textů. Také je bavila ta odlišnost, na jednu hodinu jsme četli Máchu, na druhou třeba Josefa Čapka. Ta různorodost, jazyková vytříbenost a široký rejstřík témat je oslovovaly.

Čekal bych, že jste třeba dělali některé z básníků dvacátého století, kteří jsou známí a překládání, jako byli Holan, Seifert nebo Holub...

Devatenácté století krásně fungovalo. Z moderních básníků jsem vyučovala Holana, ale jeho metaforika je velmi jazykově obtížná. V jeho *Příbězích*, což jsou příběhové básně, se studenti ztráceli. Ale mohla to být i moje chyba, nedokázala jsem tento způsob psaní možná srozumitelně vysvětlit.

Jak se tam studenti obecně vztahují k živé literatuře? Chodí tam třeba na autorská čtení?

Když vydáte knihu v angličtině jako rodilý mluvčí, máte vysoké náklady a jste hodně čten. Autorská čtení mají v Anglii velkou tradici, jsou hojně navštěvovaná, často vyprodaná a jsou i pro autory finančně výhodná. Kolem autorských čtení je živá literární komunita. V Čechách to neumíme ani my autoři a myslím, že zde ani není velký zájem čtenářů vyrazit ven a poslechnout si svého oblíbeného autora.

Měl tam v době, kdy jste tam působila, nějaký český autor čtení?

V rámci univerzit byl organizován takzvaný „Czechoslovak study days“, přijel například Tomáš Zmeškal. Problémem i u těchto akcí je opět jazyk. Pokud autor mluví jen česky, bude publikum strašně malinké. Já měla v ročníku třeba šest sedm studentů, kteří zvládli porozumět mluvené češtině. Takže i v kontextu představení českého autora v zahraničí hledáte někoho, kdo umí anglicky, aby mohl číst, diskutovat v angličtině a být ideálně i do angličtiny přeložený. Překážek je tam hodně. Tomáš Zmeškal v Anglii myslím rok studoval, ale i tak odmítl v jedné fázi vystoupit v angličtině. Já tomu rozumím, přednášet anglicky v Oxfordu je náročné. Ať už chceme, nebo ne, vyučuje tam i studuje převážně vyšší střední třída, tedy lidé velmi citliví na svoje akcenty a svůj původ. Není to pro každého. Buď se nad to musíte povznést, anebo to musíte vzdát.

A čemu se teď věnujete na Akademii věd?

Já se dlouhodobě věnuji dílu Milady Součkové. Mám k ní nějakým způsobem připravenou monografii a teď jsem si podala výzkumné granty na vztah dvou světů, mezi kterými jsem tak nějak rozkročená, což je česká literatura a anglofonní literatura. Ten nejaktuálnější výzkumný projekt je o zkoumání překladů angloamerického modernismu v české literatuře mezi dvacátými až čtyřicátými roky. Tam vyšla ta největší díla angloamerického modernismu: *Pustá země*, *K majáku*, *Odyseus*. Chci zkoumat vztah avantgardy a modernismu jako jiný způsob poetiky, odlišného psaní a témat, ke kterým se avantgarda často stavěla kriticky a odmítavě, přestože je v uměleckých textech využívala. Zde mám na mysli paměť, mýtus, minulost a podobně.

Psaní Milady Součkové výrazně ovlivnila Virginia Woolfová, to víme, ale nemáme jasný doklad. Neznáme

cestu, jak se k textům (či překladům) dostala, jaké přesně četla a jak je využila ve svém psaní. Chybí mi detailní textová analýza nebo studie, která dokáže souvislost těch dvou poetik. V jednom článku jsem upozornila na souvislost *Mluvícího pásma* Milady Součkové, což je rozsáhlá báseň z roku 1939, a Eliotovy *Pustiny*. A chtěla bych toho udělat víc.

To zní skvěle.

Jo, taky se mi to líbí.

A co učíte na Vysoké škole kreativní komunikace? Co je to vlastně za školu?

Přednáším zase modernismus a avantgardu, teď vidím, že jsem v tom trochu hloupě zacyklená. Součástí VŠKK je bývalá Literární akademie, takže vyučuji v rámci oboru tvůrčího psaní. Nově se podílím na tom, že tyto programy budeme od podzimu vyučovat v angličtině. Moc se na to těším, protože pro mnoho studentů, kteří přijedou do Prahy, třeba z Německa, a chtějí tady studovat literaturu, byla čeština omezující. Zmizí jazyková bariéra a já se na nové studenty moc těším.

A tvůrčí psaní jste neučila?

Ne, tam nemám odvalu. Mám k výuce tvůrčího psaní velký respekt, myslím, že je to velmi obtížné. Já mám snad vycvičený vědecký způsob uvažování, který mě opravňuje k přednášení literární historie. Do přednášek tvůrčího psaní se nehrnu, obávám se, že bych to neučila dobře.

Stále mě záráží, jak se spousta jiných kreativních oborů jako malba, fotografie, film, nehledě na hudbu, nebo výrazové umění jako tanec běžně vyučují na státních školách, ale psaní si tam pořád cestu nenašlo. Nenašlo a myslím si, že je to obrovská škoda. Zájem studentů je rok od roku vyšší. Odborné předměty u nás učí lidé z Ústavu pro českou literaturu, tvůrčí psaní skvělí autoři, například Petr Borkovec, působil u nás i Marek Šindelka, Jan Němec a podobně. Je to opravdu dobrá škola, můžete být tvůrčí a najít uplatnění. To je přece skvělé. ●



Riva

Aleksander Kaczorowski



Před první světovou válkou patřila Riva Rakousku. Kafka navštívil tyto populární lázně u Lago di Garda dvakrát, v roce 1909 a 1913. Z Prahy se sem dalo dojet vlakem s několika přestupy; autor *Ameriky* rád využíval dopravní vymoženosti své doby a cestoval hodně.

Lze zvláště doporučit souběžnou četbu povídky „Lovec Gracchus“, jejíž děj se v Rivě odehrává, a příslušných pasáží životopisných knih a esejů o Kafkovi. Vystupuje z nich portrét mladého, bezmála třicetiletého muže, který si nedokáže vytvářet citová pouta s vnějším světem a není schopen prožívat ani vlastní pocity jinak než zprostředkovaně — četbou knih a novin, sledováním filmů a divadelních představení. Svět je představení a Kafka mimořádně pozorný divák, jehož oku neunikne žádná podrobnost ani jediný technický detail modernizace. Během prvního pobytu v Rivě přesvědčí své spolence, bratry Maxe a Ottu Brodovy, aby se zajeli podívat do Brescie, kde se právě koná letecká přehlídka. Celá trojice spatří poprvé na vlastní oči aeroplán; na podzim vyjde v pražské *Bohemii* popis létacího stroje, jehož autorem bude právě dr. Fr. Kafka.

Riva vypadá vcelku stejně jako před sto lety, nebo se tak přinejmenším snaží působit. Tamní hotely pamatují časy Habsburků; právě na sklonku jejich vlády přitom došlo k rozvoji turistiky. Na přelomu devatenáctého a dvacátého století se cesty do Itálie a prázdniny v tamních lázních

staly stejně nepostradatelnou součástí měšťanského životního stylu jako nošení korzetů a používání klobouků. Pro příchozí zpoza Alp měla Riva navíc tu výhodu, že i v zimě je tu mnohem tepleji než na severu. V horách ještě leží sníh, zatímco na ulicích města už zrají pomeranče. Cestující na lodích z Desenzana, města na protilehlém, tedy jižním břehu jezera protáhlého jako okap, vítá socha Jana Nepomuckého. Výletní sezona ale začíná teprve s příchodem jara. Letos v zimě, kdy jsem Rivu navštívil já, lodě ještě nejezdily a v historickém centru panovalo ospalé ticho. Na náměstíčku u přístavu nebyla skoro ani noha s výjimkou polských skupinek, které sem stejně jako já zajely na pár hodin z Dolomit.

Rivu bych nenavštívil a asi bych se letos — uprostřed pandemie, kdy se dokonce i na lanovku dalo nastoupit jen s platným covid pasem — ani vůbec nevydal na lyže do Itálie, nebýt jedné knihy, kterou jsem si před více než deseti lety přečetl v Praze. V knihkupectví u Staroměstského náměstí se mi do ruky dostala sbírka esejů Petera Demetze *Dějště: Čechy* (2008). O autorovi jsem předtím nikdy neslyšel, ale už po několika stránkách jsem věděl, že přečtu všechny jeho knihy, které se mi podaří sehnat. Většina z nich vyšla česky; polsky doposud bohužel ani jedna.

Nejobširnější výbor Demetzových esejů otiskl v mém překladu před deseti lety gdaňský čtvrtletník *Przegląd Polityczny*. V úvodu k nim jsem autora označil „náš neznámý mistr“. Připomněl jsem, že je původem Pražan, že se v českém hlavním městě narodil před sto lety, za života Franze Kafky. A co víc! Kafka, Brod, Werfel, Kisch, Leppin, Urzidil — ti všichni byli známí a přátelé jeho otce, básníka a dramaturga německých divadel v Čechách Hanse Demetze. Otec si z přátel často utahoval a prý až do smrti nemohl pochopit, proč je „Francek“

Kafka pokládán za velkého spisovatele. Do Peterovy matky byli téměř zároveň zamilovaní Johannes Urzidil, který na pohřbu Franze Kafky pronesl řeč jménem mladých pražských spisovatelů, a Conrad Veidt, slavný berlínský herec. Oba utekli před nacisty do Anglie a posléze do Ameriky, kde Urzidil roky trěl bídu s nouzí, zatímco Veidt ztvárnil v roce 1942 postavu majora Strassera ve slavné *Casablane*. Demetzova matka zemřela v Terezíně. On sám přežil válku coby dělník na nucených pracích, po vítězném únoru utekl do Německa a odtud do Spojených států amerických, kde vystudoval a po celý dospělý život přednášel německou literaturu na Yaleově univerzitě.

V roce 1990 navštívil profesor Demetz po čtyřiceti letech rodné město, a tak vznikla jeho nejznámější kniha *Praha černá a zlatá* (1997). Vytyčil si v ní cíl svrhnout mýtus „magické Prahy“. Praha se tu jeví jako město skrz naskrz moderní, obývané civilizačně nejpokročilejšími národy habsburského impéria — Čechy, Němci a Židy. Právě modernita, nikoli podléhání anachronickým předsudkům generuje v předvečer první světové války národnostní konflikty v hlavním městě, Českém království, Moravském markrabství a Rakouském Slezsku. Rakousko je evropská říše, jež s podporou Německého císařství tlačí na vypořádání se Srby, kteří zase zatáhnou do války carské Rusko snící o dobytí Cařihradu. Evropané do této války půjdou se zpěvem na rtech. Na podzim roku 1913, kdy se Kafka vrací do Rivy, aby se tu léčil v sanatoriu doktora Hartunga von Hartungen, se jí miliony mladých mužů nemohou dočkat.

Ale to už je úplně jiný příběh.

Autor je bohemista.

Z polštiny přeložila Anna Šašková Plasová.



Retractationes aneb Co jsem posral, posral jsem

Marginálie autorská III



Martin C. Putna

Hana Rysová a MCP: *Svatá země. Dvě tisíciletí křesťanského putování* (2009)

Tuhle knížečku jsem napsal z lásky.

Miluju totiž Izrael, přestože:

Přestože skoro nikdy nedozpívám „Hatikvu“ do konce, ježto obvykle začnu brečet u „hatikva bat šnot alpajim“, nejpozději pak u „erec Cijon v-Jerušalajim“.

Přestože Izrael má taky svoje temné stránky, má svoje Bibi podlé jako Trump; a má svoje ultráše tučňácké zavilé a ignorantní stejně jako ultráši katolická, evangelická, machometální, hindutváctí a jiní, co drží literu svého zákona a mrzačí tím ducha svého i cizího; a má svoje no-teda-fakt-ne-pěkné vztahy s „těmi druhými“, vy-víte-koho-myslím, ve Svaté zemi.

Přestože jsem pročetl a promyslel, co říkají levicoví židovští kritikové Izraele jako Amos Oz nebo Šlomo Sand, a přestože mezi mnoha jejich čtenáři, ano i mezi mnoha mými mladšími (nejen) levicovými přáteli, je už skoro normou milovat „ty druhé“, vy-víte-koho-myslím (hele, ale až zas někdo řekne, že se Izrael chová jako nacisti, tak ať za trest za ty kecy skončí pak jeho dcery v teroristickém komandu a jeho synové v harémech naftových šejků).

Přestože v blbecký pop a turistický kýč proměnění jsou Kafka i Freud, Chagall i klezmer.

Přestože vím, že naseru úplně všechny, když vyznám, že miluji Izrael a židovský národ, ježto je založen na principu elity, tak dokonale protikladné čecháčkovskému kultu „obyčejného člověka“: Naopak! Každý Žid má životní úkol být elitním, neboli vpravdě podle latiny „vyvoleným“. Ne že jím jen tak „jest“, ale že jím „má být“ a podle toho se snažit. Sere-li to pak jiné národy, tak ať nevysírají a snaží se být jako Židé.

Přestože vědí, že úplně jako Židé nikdy nebudou.

Přestože ti nejmoudřejší Židé jsou radši opatrní, když někdo moc pokřikuje, jak je moc miluje.

Přestože pak všechna tato „přestože“ jsem si takto zformuloval až mnoho let po napsání knížečky *Svatá země* — když jsem totiž začal kázat v evangelických sborech, a tudíž cítil povinnost zabrat se důkladněji do těch dějin biblických i pobiblických, a když jsem konečně měl příležitost jet do Izraele na aspoň trochu delší dobu.

A to je právě ta zásadní chyba knížečky *Svatá země*. Měl jsem tehdy milované Hance říci promiň, teď NE. Až budu mít čas jet do Izraele na pořádnou cestu a ne jen na ty hopsemhoptamy jako vždycky předtím. Až se naučím pořádně hebrejsky. Tož kdyby se mělo splnit to první „až“, napsal bych knížečku o dekádu později — a kdyby to druhé „až“, nenapsal bych ji dosud.

Knížečka je tudíž knížečkou z lásky — a z nouze. Jak splnit úkol, k němuž mě láska vede — když rozum velí „nepiš nic, víš o tom hovno!“. Rozum se chvíli protáčet a pak vymyslel nouzové řešení:

V knížečce *Svatá země* není nakonec o Izraeli nic. Vzal jsem to „z druhé strany“: Hančiny fotky jsou z Izraele — ale moje texty jsou o dějinách křesťanského putování. Ne o Izraeli jakožto zemi židovské — ale o zemi křesťanských posvátných míst a křesťanské imaginace. Nadrobil jsem do stručných komentářů hlasy křesťanských poutníků od antiky po modernu, aby můj vlastní hlas zněl radši co nejméně, neboť je hlasem té nouze.

Nouze je to totiž dvojí: Jednak jsem tehdy hovno věděl o Izraeli — a jednak jsem hovno věděl a hovno vím (a to už jsou tři hovna, a to je vždycky k počtu Nejsvětější Trojice, abychom zůstali v tom diskursu zbožného poutnictví) o výtvarném umění. Stávalo se a stává, že po mně někdo chtěl text ke katalogu nebo řeč na vernisáž nebo recenzi výstavy, a já se kroutívám jak had Mojžíšův na holi nakroucený. Někdy jsem se moudře nenechal přemluvit,



někdy jsem se nemoudře přemluvit nechal. Mluvím-li drze o výtvarném umění, vykládám ho jen a jen „ikonograficky“ a „literárně“, tedy skrze symboly a souvislosti a kulturní odkazy. Výtvarnost jako takovou, „vizuální kulturu“, jak se dnes říká, pojmenovat neumím a mám před takovým pojmenováváním hrůzu až posvátnou.

Edice III: Sebrané spisy Jakuba Demla (od 2013)

Nic jiného než Demlovy spisy nedalo tolik práce, dříve než mohla začít práce na Demlových spisech. Nic jiného nevzbudilo tolik nenávisti jako práce na spisech chlapa, který furt řval Láááska. Spisy, ne „Dílo“.

Právě i proto, že Deml a demlovci furt řvali Dííílo. „Demlovci“?

Bedřich Fučík byl velký muž, který holt měl na stará kolena velké obsese. Jednak se tvrdošíjně pokoušel dokázat, že „Věrouš“ Mertl je velký spisovatel — a jednak chtěl z Demlových chaotických spisovanin vypreparovat harmonické dílo. Šmik sem, šmik tam, to se nám nehodí, tohle taky ne, antižidoviny pryč, antiřádkoviny pryč, sokoloviny pryč, ale tu to máme, to tam chceme: Láááska. Dííílo. Rooodný kraaaj. Šmik šmik, kam se hrabe Kolář na tuhle koláž.

Binar byl původně jen Fučíkův fámulus, který mu měl pomáhat ve šmikání. Po Fučíkově smrti se však vyhrabal po zádech Fučíkových i Demlových do role jakéhosi gurua, který spravuje dííílo ve jménu lááásky.

Kde guru — tam sekta. Binarova sekta, toť klan ženštin obojího pohlaví, ženštin oddaných a omezených, nic jiného než Demla, Fučíka a Binara neznajících a nečtoucích.

VBV = Velká Binarova Fikce.

VBV = Věrné Binarovy Feny.

Fenám těmto každý šel z cesty, znaje jejich štekavost a kousavost. Když jsem ještě v devadesátkách sestavil pro Český spisovatel plán na skutečné Demlovy spisy, normálně chronologicky uspořádané jako spisy každého jiného autora — pokud se tam nějaký kus textu opakuje, no bůže, tak tam prostě bude dvakrát nebo třikrát, není v tom žádné zkurvené mystické „Demlovo tajemství“, je to prostě Demlův bordel —, tož tehdy žádná z akademických celebrit nebyla tak statečná, aby ten plán podpořila. To víte, říkali mi tiše a stranou, přece jen ten Binar...

Až přišel Jiří Padevět, muž statečný a nějakého kousance se nebojící, poprosil mě o ten plán pro Akademii — a prosadil ho přes veliké kousání a štekání, intrikování a pomlouvání — a my se mohli pustit do práce.

„My“, to jest Závěš Šuman, se kterým jsme seděli jednou v Budoiru U Sta rán, a Závěš povídá, že už má té své klasistní romanistiky dost a že by se chtěl taky pustit do něčeho jiného — a já povídám, že bych pro něj tedy něco měl.

„My“, tj. Jakub Vaníček, se kterým jsme seděli na zahradě jeho domku v Modlíkově alias Modlajzu, další tedy v řadě vysočinských vsí, kde se usadil literát, a literát tento povídá, že už má dost těch angažovaných básníků, které furt recenzuje — a já povídám, že bych pro něj tedy něco měl.

„My“, tedy hlavně oni dva, protože oni konají tu práci nejotravnější a nejnevědčejší, tedy to jazykové sjednocování a časopiseckých i rukopisných verzí porovnávání. Já koneckonců píšu jen ty doslovy a komentáře

a vysvětlivky. Já jen luštím ty Demlovy rébusy a narážky a zkratky a odkazy a biblické citáty nepřesné a výpisky z četby neoznačené a taky ovšem mystifikace, ano mystifikace, neboť některé údajné citace z jakýchsi nikomu neznámých autorů jeví se mi býti Demlovy vlastní.

Amen amen pravím vám, většího chaota v dějinách české literatury nebylo a kéž nikdy nebude. Chaota, jemuž vpravdě nebylo nic vzdálenějšího než systematické budování „díííla“. V tom chaosu je zároveň jeho síla, v té okamžité rolandobarthesovské „rozkoši z textu“, jež rychle nastane a stejně rychle pomine, když se autor udělá.

Když to píšu, v adventu 2020, vyšel pátý macatý svazek Spisů a na dvou dalších pracujeme a konec čili třináctý svazek v nedohlednu a už nás to samozřejmě sere, už jsme si založili tajný „Klub nenávisti k Demlovi“. Zároveň však ta práce přece jistě rozkoše skýtá: Díky tomu úpornému dohledávání zdrojů musel jsem vstoupit do kulturních oblastí dotud mi vzdálených: Do světa české umělecké levice, jak ji reprezentoval Demlův dočasný kámoš S. K. Neumann, který mi byl za *Rudé zpěvy* protivný už od gymplu. Do reálií popřevratového Slovenska, chaotického jak sám Deml, který se tam zkusil usadit a hrozně se vztekal, že si Slováci mysleli, že je flandák „odpadlý“ — a co si asi měli myslet, když tam přijel s paníčkou, he? Do světa Sokola, ke kterému jsem — sám pro sebe nečekaně — nabyt obrovskou úctou, když jsem se — knihovna České obce sokolské a paní knihovnice Kateřina Pohlová budiž požehnány — dozvídal víc o jeho dějinách a mimo jiné o tom, jak mnozí z těch sokolů, jimž Deml ve dvacátých letech píše dojemná věnování, za okupace šli do odboje a do lágrů a na popraviště, zatímco Deml chválil říšského kancléře, jak hezky to s těmi židáky umí.

Jak jsem tak seděl v knihovně Tyršova domu, vzpomněl jsem si, že můj matrilineární děd s bábou bývali řadovými sokoly též, a bylo to zvláštní problesknutí a propojení — stejně jako to zjištění, že můj děd patrilineární, po němž nesu příjmení, a to příjmení jeho matky, an se narodil děvečce Putnové svobodné, již zřejmě ohnul nějaký pacholek ve stáji. Pokud ovšem nebyl mým pradědem místní Žid, fabrikant Fuchs, ha! Že je v mém ksichtě cosi židovského, říkali mi často jak Židé v Americe — tak antisemitští kaťáci na Moravě. Můj děd Putna pocházel vlastně z kraje Demlova a Fučíkova a Březinova, z osady Františkov při vsi Újezd, z níž jsou to pěšky tři hodiny cesty do Jaroměřic nad Rokytnou. Do těch Jaroměřic, kam Deml chodíval, by u Březinových nohou sedával...

A dost! Okamžitě zastav, aby z okamžité „rozkoše z textu“ neukápla nějaká „Moje Moravská Mohyla“, sentimentální a trapná a nechutná. Aby ses nezačal podobat Binarovi, který si myslel, že je povoláním Demla dědicem, ježto s ním sdílí stejný „rooodný kraaaj“.

To je totiž temná stránka demlovské edice: Pohání mě nejen má obvyklá chorobná pracovitost — ale i nepříjemný pocit, že se Demlovi v něčem podobám — ale věru ne v tom dobrém.

(Ukázka z rukopisu.)

Autor je literární historik.



A oni čuměli jak si se vzdalují

Kateřina Koutníková

• • •

Jestlipak je svět lepším místem
když žeru všechny ty prášky
Jestlipak jsou oceány čistší
a v rybách méně plastu
s každým mým zvýšením dávky
Jestlipak slušní Češi otevírají oči
jeden po druhém
pokaždé když zapraská plato
Jestlipak se Andrejův párek provaří
když si zajdu pro nové balení
Jestlipak zmizí kus sutin z Rojavy
s každou tabletkou co spolykám
Jestlipak odkvetou lidské narcisy
a lidé přestanou brát
až budu půl roku na medikamentech
Jestlipak každý najde svůj smysl
když k Deprexu nasadím Lexaurin
Jestlipak všichni lidé zemřou
když to do sebe hodím všechno
najeďnou
Jestlipak konečně zavládne mír

• • •

Třídím odpad
chodím ho sbírat k lesu
bojuji za klima
sdílím znetvořené ryby
nejím maso
Když nejsem opilá
lobbuji za zerowaste
piju organické víno
Když mám na sobě glitry
třpytky na tváři
a kupuju dýlerák
plný pravdy lásky a štěstí
tak tančím
Třpytivá ekoteroristka
a se mnou
třpytí se oceán

• • •

Místa co znáš jsou
hlavní nádraží
Armáda spásy
potravinová banka
vybydlené kancely
a další squaty

Je v tom něco surového
co neustále bojuje
prací na černo počínaje
hledáním vajglů konče

Spánkem na zemi
stvrzuješ že se
nevzdáváš exilu
Tvá duše je hlubší
než tvé kapsy
ať jsi kde jsi

• • •

Kdybych mohla býti chlastem
chtěla bych být rum
asi pro svou lásku k moři
a vln jeho šum

• • •

Zatajuji dech
když chci se vyslovit
svá přiznání opět
suše polykám

Jsme v jednom kole ohně
a cash v nedohlednu
Jak jen ten svůj život
zas ze země zvednu?

• • •

Prošel ses
krajinou mých peřin
Pohladil jsi
měsíční krajinu mé tváře
Utekl jsi
ze zamlžené krajiny mé mysli
někam do prdele

Sedím doma
maluju krajinky
všechna plátna
vypadají stejně
všechna jsou černá
Nerozeznám oblohu
od temnoty lesa
ztrácím se
někde v prdeli

• • •

Jeli na výlet
matka a syn
možná poslední
co spolu zažijí

Stáhla okénko spuljezdce
na náhodné kolemjdoucí
zařvala NEČUM

A oni čuměli
jak si se vzdalují

Střep

Bolí mě hlava
snad ze střízlivosti
věčného čekání
na projev bez milosti





Kateřina Koutníková (nar. 1993 v Ostravě) v současnosti žije v Brně, kde spolupracuje autorská čtení. Na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity navštěvovala obor uměnovědná studia, ale nedokončila je. Od té doby pracuje převážně jako barmanka, léta mimo jiné v kultovní kavárně Švanda. Vybrané básně jsou z autorčina knižního debutu *Nechte mě bigbít*, který nyní v květnu vychází v edici Mlat Větrných mlýnů, ve dvojici s debutem Anny Sedlmajerové.

Básnický svět Kateřiny Koutníkové je i přes svou zdánlivou bezvýchodnost, hustou jako temný

les v noci, přece jen plný člověka a jeho velké touhy po životě. Častým omylem je odsuzovat dekadenty z nihilismu, underground z pijácké nevšímavosti či Krchovského z posměšné bagatelizace smrti — naopak všichni zrovna zmínění touží po smyslu světa více než všechny vitalistické, svět oslavující básně. Noetickou skepsi v tomto případě sice doprovází alkohol, drogy, volná sexualita, ale rovněž existenciální autentičnost, imaginativní bezprostřednost jako v básni o poslední cestě matky a syna — v tom prostém obrazu je dynamit lidství, který každou chvíli bouchne. (Roman Polách)

• • •

Ne ne
naše děti drogy neberou
naše máma netrpí depresi
je jen trochu osamělá
Soused je normální
neřve uprostřed noci
a nám se nic zlého
nemůže stát

My o práci přijít nemůžeme
my vždycky budeme šťastní
Nejsme alkoholici
ten chlap co smrdí na Morávku
je alkoholik

Ne ne
naše děti si nepodřezávají žíly
a my víme
a jsme si tím jisti
Psychologie je vymyšlený obor
podfuk lékařů a pojišťoven
Kdo má problém
má si ho vyřešit
a neotravovat

• • •

Celou noc bdím
pro náš společný režim
v přítmi našeho pokoje
hledám znamení
zda mé konání spadá
do kategorie romantických gest
nebo už jde
o nějakou chorobu

• • •

Janu Zuziakovi

Ani nevím
zda jsem letos viděla motýly
Možná se ti slétli před okno
poskládali se přes celou tabuli
jako mozaika
stínili ti
ovívali tě
před posledním výdechem

Léto končí
odlétá s tebou

• • •

Vždycky je to divný
jezdít do cizích měst
sama
Nemít s kým se poradit
jen s vlastní ztřeštěností
prodírat se betonem
pažemi zahánět strach
plícemi klidnit vzrušení
vůli nepodléhat absenci hranic
Vždycky je to divný
ale vůbec nejdivnější je
když jedu zpátky
Domovina zase o kus
cizější

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.





Malé božské trauma

Ondřej MacI



Zemřel jsem neoficiálně roku 2012. Rozchod se starším géniem, který se mě zmocnil v době nejkřehčího dospívání, jsem skutečně prožíval jako druh smrti. Přišlo mi, že už nemohu žít dál, rozhodně ne s někým ve dvojici. Stal jsem se podivným, nepoužitelným pro roli případného otce. Nezbyvalo mi než si z traumatu učinit náboženství, abych se pevně připoutal k něčemu, co *neexistuje*, co existuje ve své neexistenci — tak jako matka v traumatu ze ztráty dítěte rozeznala Krista.

Bůh křesťanů mi ale byl protivný. Plně jsem si to uvědomil, když jsem se ze zoufalství nechal zavřít za zdi kolínského kláštera. Dávno už nevěřící, dokonce poblázněný Nietzsche, jsem si při společných modlitbách v duchu odříkával sprostá slova a „tělo Kristovo“ jsem hned po mši vyplivoval do záchodu, abych je pochcal a spláchnul. Kněží odbývali mou nejceněnější životní zkušenost jako těžký hřích a že si mám před spaním představovat tělo Panny Marie... I proto jsem boha na kříži nyní tak nenáviděl; připadal jsem si ve svých mukách stejně bezvýchodně jako on a ti jeho klášterní travestiti mě ještě k tomu ponoukali k incestu!

Naděje na vzkříšení přišla až ve chvíli, kdy jsem se zaposlouchal do třepotání křídel boha Eróta. Nebyly to hroty nepřátel, co mi působilo bolest; měl jsem zraněné srdce a v něm mi hořel šíp. Nebe se smálo při tom mém zjištění, pustá zem se obalila květy. A zdálo se mi, že dějiny nezačaly vyhnáním z ráje, nýbrž oceánskou hlubinou, z níž jsme vyplavali na popud dědičné touhy.

No jo, to zní sice moc hezky, ale jak sloužit bohu, který ke mně

pronikal především z básnických knížek? A jehož jméno dnes nesou spíše sexshopy a noční kluby než svatyně a školy jako kdysi?

Cítil jsem, že nejdřív musím vynalézt ta správná slova k jeho oslavě, že ta přeložená Ferdinandem Stiebitzem mi už nepostačují, a tak jsem se přihlásil na srovnávací literaturu. Pokládal jsem ji za ideální obor pro budoucí spisovatele, student se seznámí s takzvaným světovým kánonem a škálou různých interpretací, musí hodně číst a následně být svobodný a drzý.

Souzněl jsem s Platónem, že základem poznání je Erós, ale netroufl jsem si psát diplomku ve formě dialogu někde v trávě u řeky, jelikož akademická obec přilnula spíš k aristotelskému traktátu. Sáhl jsem zástupně k několika obskurním poststrukturalistickým teoriím, kde se myšlení zatoulalo do nebezpečných hájů lyriky a namísto tezí mutovalo v excesy či zámky. Až jimi vyzbrojen jsem se odhodlal přečíst za jediný rok co nejvíce knížek a vydat z nich „katalog svých zranění“. Toužil jsem přesvědčivě „otřást literární vědou“. A takto pojatou diplomku završil odstavec s omluvou, že jsem zamilovaný a — než dál plýtvat řečmi o lásce — musím honem k té nové, ehm, vymyšlené známosti do postele.

Komise dumala, jestli mě s danou prací vyhodit, nebo mi poblahopřát. Nakonec mi dala jedničku, ale „prosíme, dál už u nás nepokračujte, už jsme otřesení dost“.

Dobře mi tak, slovník chvály jsem si objevil; teď mě spíš zajímalo, jak rozfoukat erotickou jiskru do celého těla. Z toho důvodu jsem se přihlásil na autorskou tvorbu na DAMU. Na onu podivnou katedru Ivana Vyskočila, který mě zaujal svým odporem k mimetickému divadlu, proti němuž se zastával introvertů či lidí s traumaty a bloky jako těch

nejlepších adeptů na autorské herce. Právě ten, kdo se cítí tímto světem vyloučen, má šanci se k němu nově vztáhnout.

Když to přezenu, měli jsme hledat sebe samy. Dělo se tak v laboratorních podmínkách učeben 312 a 313 za dohledu vyskočilovců, sám Vyskočil byl už jen chodící památkou. Bylo dobré mít na to hledání tepláky. A nic příliš nezpochybňovat, protože *jednou to pochopíte*.

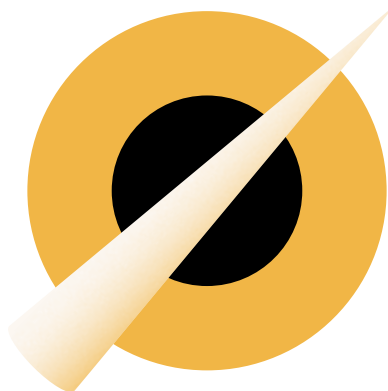
Z erotického hlediska jsem žasnul, co všechno lze zakoušet ve vztahu se sebou, leč moje existence navenek měla vést k atmosféře bezpečí a porozumění. Na truc tomu jsem se zabýval otázkou, jak diváka uhranout, aby se chtěl stát také umělcem. Krkolomně jsem se vracel k prostitučním zdrojům herectví — nazvali mě obscénním provokatérem — a snil jsem o tvorbě nových vztahů, spíše než nových děl.

Pořád se mi třesou ruce, když bych měl podrobněji rozepsat, jak jsme sem někteří přicházeli z touhy rozvíjet své talenty a setkali se s ponižováním, včetně toho za hranou zákona (na které o pár let později upozornila iniciativa „Nelmusíš to vydržet“). Že ale po vás chce zoufalý učitel *blow job*, nebylo ještě tak hrozné jako násilí legální a systematické, teror jedné pravdy, který dává přednost oportunistům před potížiteli, či dokonce klukům před holkami a transgendery, ruku v ruce s kultem osobnosti v případě člověka, který založil svou pověst na odporu k totalitě, na vnitřním dialogu a jehož výhrady už nikdo nebere vážně... Přál bych si být k té škole spravedlivější, ale vždy se mi zatmí mozek křivdou a z jater se vyvalí proud žluči.

Měl táta pravdu, když mi kdysi rozmlouval studium uměleckých škol? Když vnímal instituce jako místa zkorumpovaná mocí za každého režimu a věřil v ideál svobodného, třebaže prokletého umělce?

V tomto smyslu odmítám být svobodný. A přece jen se kloním k postoji, že školy mají vést k poznání, tedy i k lásce. Školy jsou úžasná příležitost, jak zatočit s determinismem našeho narození. A kdo se cítí tímto světem vyloučen, měl by mít šanci se k němu nově vztáhnout.

Autor je spisovatel a performer.



Antologie české poezie

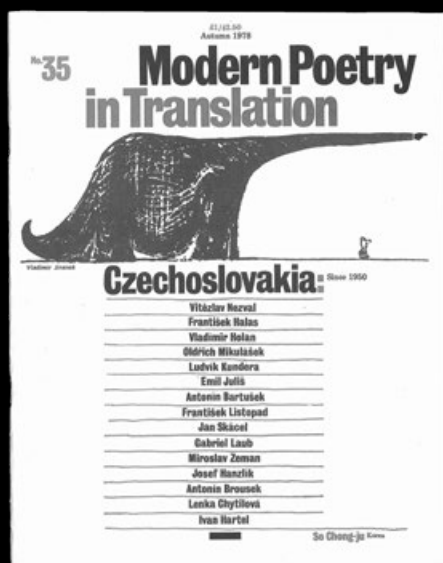
Čeští básníci na londýnském letišti



Jan Zikmund

S překlady poezie je vždy potíž. Jsou náročné, je jich málo a nedostanou se k širokému publiku. O to vzácnější je britský časopis *Modern Poetry in Translation*, který vychází už bezmála šedesát let. A moc se neví, že za tu dobu přinesl také tři česká čísla. První v roce 1969, další v roce 1978 a to poslední předloni.





Dvě děti, kluk a dívka, sedí před zapnutou pračkou a uvnitř vidí moře a útesy. Nápaditá ilustrace kreslířky Toy_Box zdobí obálku z roku 2020. Osm současných básníků — od Olgy Stehlíkové po Milana Děžinského — v čísle doplňují Janové Skácel a Zábrana. Všechny tisíce výtisků vydání s názvem „The World for a Moment“ (dle básně Petra Hrušky) se rozebralo.

Když jsem se v rámci práce v Českém literárním centru na vzniku čísla podílel, netušil jsem, jak výrazná je česká stopa v tomto bezmála šedesátiletém časopise. Že šlo již o třetí české, respektive československé číslo, to jsem zjistil až během letošní návštěvy archivů v Oxfordu a Londýně. Dochovala se též přátelská korespondence mezi dlouholetým šéfredaktorem *Modern Poetry in Translation* (MPT) Danielem Weissbortem a překladateli Jiřím Theinerem a Jaroslavem Kořánem.

MPT není ledajaký časopis. Postavit literární periodikum jen na překladové poezii chce kuráž, a to zvláště v anglofonním světě, kde se překladová literatura netěší takovému zájmu jako u nás. Časopis se přesto udržel a s přestávkami existuje již od roku 1965, kdy jej Weissbort založil spolu se slavným básníkem Tedem

Hughesem, manželem Sylvie Plathové. Oba redaktori chtěli rozhýbat strnulou britskou poválečnou poezii a oživit ji hlasy ze zahraničí, zejména těmi zpoza železné opony. MPT se dle Hughese mělo stát „letištěm“ pro nové překlady básní.

Moucha u Kresčaku

Hned úvodní číslo se stalo událostí. Formátem připomínalo noviny. Na dvanácti stranách z biblového papíru se sešlo sedm v Británii tehdy nepřilíš zvučných jmen, která se ovšem později dočkala světového uznání: Zbigniew Herbert, Jehuda Amichai, Vasko Popa či budoucí nobelista Czesław Miłosz. Pro některé z básníků to byla první publikace v angličtině. Stručný, leč úderný editorial vzdal hold poezii východní Evropy: je rozhodná a srozumitelná („neschovává se za zvrhlou obraznost“), nevyhýbá se filozofii, nepochybuje o svém smyslu.

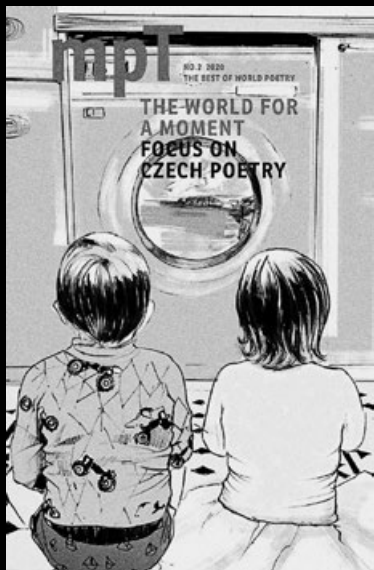
Adresáty pochvaly nebyli jen Miłosz a Herbert, ale také český zastupce v čísle Miroslav Holub, který se v tuzemsku nepočítá mezi čítankové autory, nicméně v Británii je od šedesátých let jasně nejznámějším českým básníkem. Na jeho oblíbenosti mají

podíl i Weissbort s Hughesem, kteří mu v prvním vydání MPT dali víc prostoru (patnáct básní v Theinerově překladu) než jiným. Holub uměl zaujmout neotřelými náměty, psal například o počínání obyčejné mouchy během bitvy u Kresčaku. Báseň „Moucha“ („The Fly“), jež prvně vyšla právě v MPT, Britové přijali za svou. Dostala se dokonce do prestižní antologie anglofonní poezie *The New Penguin Book of English Verse* (2000), jejíž editor přivřel oči nad skutečností, že jde o překlad z češtiny.

Zakladatelům MPT se premiéra povedla, leč *faux pas* se přesto nevyhnuli. A opět se vše točilo kolem Holuba. Krátce po uveřejnění čísla přišel Weissbortovi nakvašený dopis z nakladatelství Penguin. Tamnímu redaktorovi poezie vadilo, že si časopis nevyžádal od Penguinu souhlas k uveřejnění Holubových básní. Penguin již v té době připravoval vydání anglického výboru z Holubovy poezie, který nakonec vyšel roku 1967.

Weissbort v tom byl nevinně. Báseň do časopisu přinesl Hughes, kterému je Holub vrazil do ruky, když se potkali v Itálii. O chystaném knižním výboru Hughes věděl, ale zřejmě netušil, že nakladatel již vlastní práva. Weissbort každopádně poslal





do Penguinu omluvný dopis a slíbil, že něco podobného „už se nikdy nestane“. Ani tato (z dnešního pohledu úsměvná) epizoda Weissborta od *MPT* neodradila. S časopisem dál pokračoval a československé poezii, kterou tak skvěle reprezentoval Holub, chtěl věnovat jedno z příštích čísel.

Přes Bratislavu do Prahy

Starat se o tištěný literární časopis může být martyriem. Nekonečné shánění sponzorů, distributorů, kvalitních spolupracovníků, jakož i mnohdy úmorné odpovídání na kvanta dopisů od spisovatelů a překladatelů. Není divu, že Hughes brzy přestal s *MPT* držet krok — zaměstnávala jej kariéra žádaného literáta a závažné rodinné trable. Roku 1963 spáchala Plathová sebevraždu a Hughes se stal správcem

jejího díla. Především však na něj padla péče o jejich dvě děti. Šest let nato si vzala život i jeho další partnerka s jejich společnou čtyřletou dcerou.

Hughes navíc při práci pro časopis překladové poezie trpěl značným hendikepem — neovládal ani jeden cizí jazyk. Stal se sice důležitým ambasadorem zahraničních básníků, ale neměl tak niterný vztah k překladu jako Weissbort, který hojně překládal z ruštiny a zajímal se o teorii překladu. Ani Weissbort ovšem nebyl polyglot, který by mohl ověřovat správnost překladů, jež k němu přilétaly z různých zemí. Mohl jen posoudit, jak básně působí v angličtině. A v tomto ohledu se nebál být přísný.

Weissbortovu vybíravost zakusil i prozaik a překladatel Petr Pujman, který v šedesátých letech pracoval

na zahraničním oddělení Svazu československých spisovatelů (SČSS). S Weissbortem se sešli roku 1966 v Londýně a probírali budoucí československé číslo *MPT*. Pujman následně z pověření SČSS časopisu doporučil české básníky a zajistil překlady. Vyzdvihl Vladimíra Holana, ale jinak vybíral zejména z tehdejší střední generace (Holub, Skácel, Josef Kainar, Jiří Šotola) a nechyběla ani nová jména jako Ivan Wernisch. Slovenský předvýběr měl na starosti Jozef Kot. Weissbort se k oběma zásilkám dostal až po několika měsících a Pujmanovi odepsal, že na překladech ještě bude „hodně práce“.

Nebyl plně spokojen, a zřejmě i proto se rozhodl, že Československo navštíví a po nových básních a překladech se porozhlédne přímo na místě. Záminkou mu byla mezinárodní překladatelská konference FIT, která se konala na konci května 1968 v Bratislavě. Hned po konferenci pádlil do Prahy, kde strávil tři dny a absolvoval řadu schůzek.

Poprvé se osobně setkal s Theinerem. Vřelé přátelství, které v Praze započali, Theinerovi notně pomohlo jen tři měsíce poté. Tehdy Weissborta kontaktoval z Vídně, když po sovětské invazi prchal z Československa a mířil do Británie. Theiner v dopise hořce poznamenal, že jeho dlouhodobé přání žít na Britských ostrovech se konečně vyplní, jen za trochu jiných okolností, než doufal. Weissbort se Theinerovi snažil začátky v emigraci usnadnit a sháněl mu překladatelské zakázky.

Československé číslo vyšlo až roku 1969, coby teprve páté vydání *MPT*. Kromě Pujmana a Theinera na něm měl největší podíl Jaroslav Kořán, se kterým byl Weissbort toho času v úzkém kontaktu, jakož i překladatelka Káča Poláčková. Weissbort do čísla zařadil devatenáct básníků a doprovodil je záměrně neurčitým, apolitickým editorialem. Původně napsal podstatně plamennější text, který reagoval na události srpna 1968. Nakonec jej přepsal a zmírnil, aby náhodou nezpůsobil publikovaným autorům v Československu nepříjemnosti.

Jak Weissbort přiznal, vydání nakonec bylo spíš české než

**Sestavovat české
číslo v době internetu
bylo výhodou**



československé. Ve výběru je jen jeden Slovák, Miroslav Válek. Většinu překladů ze slovenštiny, které časopis obdržel od Kota, prý nešlo použít. Roli jistě hrály též Weissbortovy silné vazby na české překladatele. Do čísla, které vycházelo z Pujmanova výběru z roku 1966, se nakonec kupodivu nevešli Holan s Vítězslavem Nezvallem a Jaroslavem Seifertem. Naopak nechybí Jiří Kolář a Ivan Diviš, který Brity jistě zaujal básní o Charliem Chaplinovi. Za zmínku stojí také pozoruhodné množství překlepů v českých jménech. Weissbort si zjevně s českou diakritikou hlavu nedělal.

Skácel 3 — Seifert o

Časopis se v průběhu let vyvíjel, a to po vizuální i obsahové stránce. Několikrát se změnil formát, grafické pojetí obálek a přibýlo recenzí a esejů. Každé vydání se nicméně dál soustředilo na jinou zemi. Roku 1978 opět přišla řada na české básníky a výsledné číslo působí upovídaněji (zahrnuje víc kontextu), ale také celistvěji než to předchozí. Vešlo se do něj patnáct básníků, včetně básničky Lenky Chytilové, a o ilustraci na obálku se postaral Vladimír Jiránek. Součástí je Theinerův článek o spisovatelích, kteří byli v Československu po roce 1968 umlčeni (vysvětluje například pojem samizdat). Theiner měl do tématu vhléd, neboť v emigraci pracoval pro časopis *Index on Censorship* zaměřený na obranu práva na svobodné vyjadřování ve světě.

Vydání také obsahuje esej překladatele Ewalda Oserse o poezii tří poválečných básníků, Holuba, Antonína Bartůška a Josefa Hanzlíka. Oser byl v druhé polovině dvacátého století pro překlad české poezie klíčovou postavou — Martin Hilský jej po právu nazval „nejznámějším a nejplodnějším překladatelem české poezie do angličtiny“. Paradoxem je, že Oserovým mateřským jazykem nebyla angličtina ani čeština, ale němčina. Přesto z češtiny úspěšně převedl desítky knih (básnických i prozaických). Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let přeložil dva svazky Seifertovy poezie. Právě tyto svazky měla stockholmská porota

na stole, když básníkovi roku 1984 udělila Nobelovu cenu za literaturu.

I proto překvapí, že Seifert chybí také v druhém československém speciálu *MPT*. Weissbort navíc v editoriale z roku 1978 oznamuje: „Přibližně deset let [po prvním českém čísle] se vracíme k Československu, abychom se tentokrát zaměřili na tři velké meziválečné autory (Nezvala, Halase a Holana), kteří přežili válku, ale jméno si udělali již před ní.“ Leč toho čtvrtého, Seiferta, vynechal. Že se možná nejoblíbenější český básník opakovaně nedostal do prestižního anglického časopisu, je příznačné. Seifert se v Británii nikdy neuchytil a nyní je takřka „no name“ i mezi tamními znalci poezie. Mírně tomu přispěli i britští bohemisté, kteří po udělení Nobelovy ceny za rok 1984 napsali do deníku *The Times* dopis, v němž nad rozhodnutím komise nařikali — Seifert se prý zvlášť v padesátých letech stal „mistrem sentimentálních žvástů“.

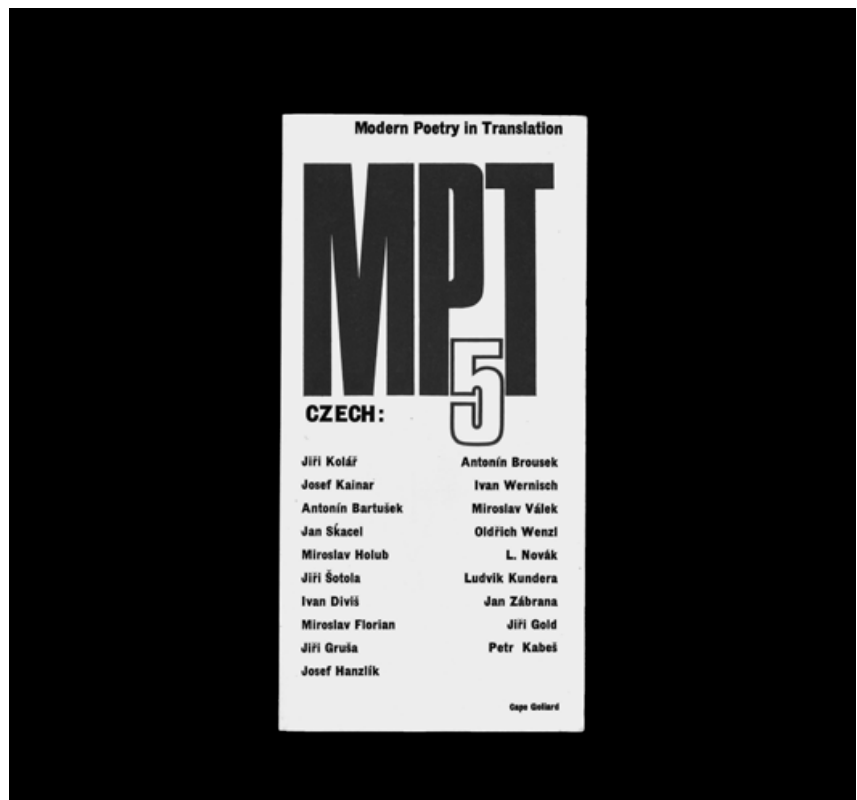
Naopak Jan Skácel má jako jediný básně ve všech třech československých a českých vydáních *MPT*. Nakonec vklouzl i do toho nejnovějšího z roku 2020. Číslo mělo být původně věnováno jen současné poezii, ale když nynější šéfredaktořce Clare

Pollardové přišly povedené překlady Skácela a Zábrany, neváhala a udělala výjimku.

Sestavovat české číslo v době internetu, kdy časopis na základě výzvy z února 2020 obdržel přeložené básně asi padesáti českých básníků, bylo výhodou. Pollardová měla v leccčem jednodušší úlohu než kdysi Weissbort. Jinak ale editace antologií překladové poezie, ať už časopiseckých, či knižních, skýtá podobné nástrahy jako dřív (souvisejí hlavně s kvalitou překladů a nemožností učinit reprezentativní výběr, který by uspokojil všechny).

Naštěstí se s postupem času nemění ani radosti, které takové počiny přinášejí. V říjnu 1969 Jaroslav Kořán prosil Daniela Weissborta o zaslání další várky výtisků českého vydání. Jeden výtisk chtěl donést Janu Zábranovi, který v něm také měl básně. O více než padesát let poté mi napsal Justin Quinn, který pro číslo z roku 2020 výborně přeložil tři Zábranovy sonety, zda bych nemohl poslat po jednom výtisku nového vydání také Zábranově vdově Marii a dceři Evě. Rád jsem vyhověl.

Autor je spolupracovník Hosta.



Revue pro kulturu

česká i překladová beletrie / recenze
knížních novinek / výtvarné umění
/ hudba i film / knižní přílohy

Nakladatelství

česká / maďarská / polská / slovenská
/ slovinská – próza / poezie

Protimlufest

autorská čtení / koncerty v Ostravě
Ostrava 20. – 22. října 2022

e-shop / předplatné / novinky
/ akce / festival

www.protimluf.net

protimluf

Protimluf

revue pro kulturu 1/22

nové
číslo



Alexandr Mocar **Popel a sníh** / Vladimír Mikeš **Z druhé strany**
Ivan Wernisch **Studený vitr** / Martin Mikulášek **O malbě Aleše**
Hudečka / Iryna Zahradko **U nás se říká hrudní klec** / David Keplinger
Pohnout se z jednoho okamžiku k dalšímu / Žaneta Kovářová
Mayovky a westerny k porozumění nestačí / Jan Paul **Obtížná**
snesitelnost bytí aneb Ostravská malba v Praze
Vladimír Šiler **Tiseň ve městě**



tvar



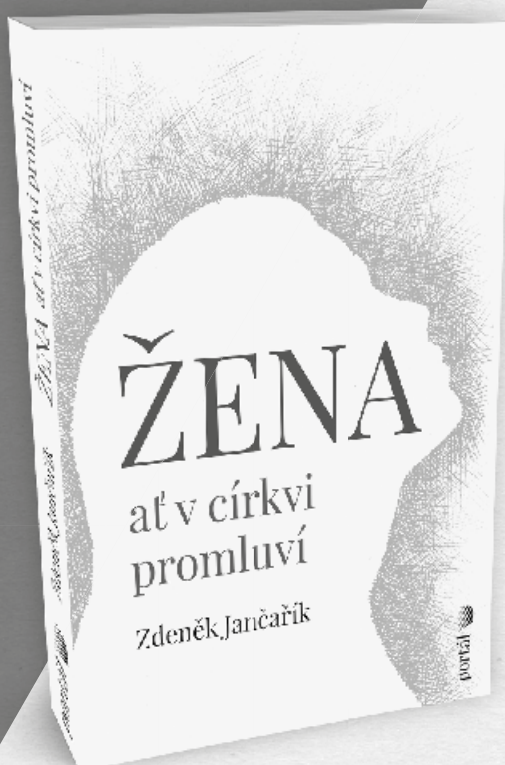
**MĚJTE
VŽDY
DOMA!**

předplatné Tvaru

www.itvar.cz/predplatne

**DO
KAŽDÉ
DOMÁCNOSTI**





TEOLOGIE SILNÉHO ŽENSTVÍ

ZDENĚK JANČAŘÍK

ŽENA AŤ V CÍRKVI PROMLUVÍ

Po skvělém rozhovoru *Ty jsi kněz navěky* s Ludmilou Javorovou přichází salesián a spisovatel Zdeněk Jančařík s inspirativními příběhy velkých žen církve. Jeho kniha je protknuta úvahami o postavení žen napříč staletími, ženské spiritualitě a především snahou ukázat, o jaké dary se připravujeme, odsouváme-li ženy do pozice poslušných a o ničem nerozhodujících skromných „služebnic“.

BROŽ., 200 S., 299 Kč

obchod.portal.cz

 **portál**

PLAV MĚSÍČNÍK
PRO SVĚTOVOU
LITERATURU *Překlady, rozhovory,
eseje, aktuality*

Zeměkrev

Menstruace jako téma krásné literatury

Jicchok Lejb Perec, Zofia Nałkowska, Kopano Matlwa, Cecilia Hansson

Rozhovor: Petr Onufer a edice AAA
Esej překladatele: Michael Půček a Ernst Jünger

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

KVĚTNOVÉ NOVINKY Z RADIOSERVISU



Slavná komedie, v níž jde o peníze až v první řadě.
V hlavní roli Ivan Trojan



Napínavý seriál o možné odvrácené tváři
zbraní vyráběných pod heslem
mezinárodního míru a bezpečí



Královna napětí vykreslila další působivý –
a tentokrát tragický – psychologický
příběh



AMADEUS | Strhující drama o střetu
geniálního talentu a průměrnosti.
V roli Salieriho Martin Finger (foto)

a další

Radioteka.cz
Český rozhlas



Pentle na klobouku

Evžen Gál



Čas od času čelím otázce, jak přeložit do češtiny maďarské sloveso „magyarkodik“. Kořenem slovesa je maďarské podstatné (anebo přídavné) jméno „magyar“, doslovný překlad by tudíž zněl přibližně jako „maďarčit“. Akademický maďarsko-český slovník termín opisuje takto: „dávat hlasitě najevo své maďarství“.

„Je-li svět hospodinův klobouk, maďarská otčina je pentle, jež ho zdobí,“ tak parafrázuje Péter Esterházy řádky Petőfiho poémy *Maďarský národ* z roku 1846. Totálního vyprázdnění svých národně republikánských idejí ve druhé polovině devatenáctého století se už Petőfi dožít nemohl. Ne náhodou psal už v roce 1901 Endre Ady, platící za emblematickou postavu moderní maďarské literatury, v jednom ze svých publicistických textů o činnosti maďarského parlamentu následovně:

„Civilizované národy nás pozorují. Vidí naši neschopnost rozvoje, vidí i to, jak se tu roztahujeme se svými samojedskými mravy, jak zde držíme, přímo veprostřed Evropy, na způsob jakéhosi malého středověku. Vidí, jak jsme prázdní a prostí a jak, chceme-li vykonat cosi velkého, praštíme žida, a jakmile začneme trochu střízlivět, spěcháme se nalokat sladkého nápoje notně přibarvené slávy jakési naší tisícileté historie. Vidí, jací jsme nanicovatí a budižkničmové a že mocná pevnost národů, parlament, nám slouží jedině k tomu, abychom jej zdiskreditovali.“

Jak jen tohle skončí, mí drazí, krve panské?“

Velmistr maďarské grotesky István Örkény uchopil dané téma s humorem sobě vlastním: v jedné ze svých takzvaných minutových grotesek přiblížil vizi fiktivní „Dunajské maďarské republiky“, jejíž „břehy omývá čtvero či patero moří“ a v jejímž centru stojí Visegrád, v časech, kdy „se přetrhl řetězec tisícileté smůly“. Nástup výše popsaného prorokuje Örkény „tak za sto deset — sto patnáct let“ a ohromuje čtenáře smrtí (sebe)ironie: „Žádná slova nejsou s to zachytit, jak skvostné bude být v těch časech Maďarem! Stačí, když řeknu, že termín ‚maďar‘ se promění ve sloveso, tou dobou už absorbované veškerými živými jazyky, navíc s atraktivními významy. Kupříkladu ve francouzštině bude ‚maďarit‘ totéž co ‚perfektně si vykouřit ptáka‘. Španělsky: ‚nalézt peníze na ulici, pro ně se sehnouti‘, v katalánském nářečí specificky: ‚shýbání je mnohem snazší od chvíle, co jsem vyležel housera‘. Prohlásí-li člověk v Londýně ‚I am going maďarit‘ (doslova ‚odcházím maďarit‘), bude to znamenat neméně nežli ‚vyřáším za támhleťou sexbombou, oslovím ji, zavěším se do ní, odvedu si ji domů a tam ji...‘ (následuje hrubý výraz).“

Ačkoli Örkényem prorokovaných *sto-a-něco* let ještě uběhnout nestačilo, díky státnímu převratu přece jen vznikly institucionální rámce umožňující vést smysluplný dialog o minulosti a přítomnosti ať už na poli kultury, vědy, či ve veřejném životě obecně. Jednou z trefných, hravých, zábavných a obecně srozumitelných forem je porevoluční „vlastenecká“ výstava v regionu při jezeře Balaton. Sestavil ji sběratel a kurátor Ákos Vörösváry, který ji umístil do výstavní síně nazvané „První maďarské fenoménarium“, nacházející se v někdejší mlýně. Výstavu tvoří pečlivě sestavená skrumáž předmětů, z nichž je ustrojeno vědomí dnešního Maďara, od houpacího koně po opletený demižon, po každodenní, ordinární

a líbivou skutečnost, po Maďary, již jsou „zcela průměrní a v životě nebyli stužkou na klobouku Páně“, jak pravil vynikající maďarský spisovatel, básník a esejista Lajos Parti Nagy na vernisáži výstavy. Nedávno se ho na to dotazovali na stanici Klubrádio, odstavené před časem současnou maďarskou vládou z hlavního vysílacího proudu. Proč vlastně Maďaři „maďaří“? Co z toho v současnosti mají? Co je příčinou, že jejich národ tak vyvádí?

„Působí to, jako bychom my Maďaři už od středověku trnuli hrůzou — a sluší se říct, že důvody tu byly. Jako by to v nás vypěstovalo jakousi poruchu identity, jako by následující století — období transformace v národ — považovala za užitečné pracovat s narativem, který nás přesahuje [...] a s jehož pomocí mohly nejružnější politické směry znovu a znovu definovat maďarskou existenci. [...] Naše bouřlivé dějiny se svou ztuhlou, nerozmasírovatelnou ukřivděností — se svým trianonem, chcete-li —, se svými prohranými válkami a bezpočtem obludných provinění ještě o to více zatížily průhledné, jednoduše čitelné, hysterické ‚maďarčení‘. Jen tak se mohlo stát, že i hrbolatou tvarohovou tyčinku lze v Orbánově Maďarsku prezentovat jako ‚maďarskou‘,“ uvedl Parti Nagy nedlouho poté, co řečený politik zrovna počtvrté v řadě získal dvoutřetinovou většinu v maďarských parlamentních volbách, jehož politika je jednou z oněch překážek, neřkuli přímo brzdou smysluplné společenské debaty o národních otázkách.

Jak že to současný i budoucí maďarský premiér říkal na povolební tiskovce, když se ho jeden z novinářů zeptal, co by vzkázal těm, kteří se po volbách chystají opustit maďarskou domovinu?

„Tohle je nejlepší místo v Evropě. Odsud se nevyplatí odcházet, odsud si lze jediné pohoršit.“

Jo, jo, pentle na klobouku.

Autor je hungarista.



**Velká bída tvůrce začíná ve chvíli,
kdy je uznán jeho talent.**

Albert Camus



Svět knihy Praha '22

Žijeme pro knihy
a je to sladké poslání
ve světě upadajícím
a zmítaném nepořádkem.
(Umberto Eco, Jméno růže)

”



9.–12. 6. 2022
Výstaviště Praha

27. mezinárodní knižní
veletrh a literární festival

čestný host: Itálie

svetknihy.cz

